شعر القلطة
(التحليل)

لاحظنا في الفصل السابق أن الارتجال في شعر القلطة أمر مختلف تماما عن الارتجال في الشعر الملحمي الذي قامت عليه نظرية الصياغة الشفهية، وأن شعر القلطة لا يحفظ ويروى مثل ما يحفظ ويروى شعر النظم، بل غالبا ما ينتهي وينسى بمجرد الانتهاء من أدائه. سوف نركز في هذا الفصل التحليلي على أهم الفروق بين شعر القلطة وشعر النظم من حيث الشكل والمضمون ومن حيث الوظائف الاجتماعية والسياسية، كما سنحاول رصد انتشار المبارزات الشعرية في الثقافة العربية وتتبع الجذور التاريخية لهذا الجنس الشعري في الأدب العربي.

الرد والنظم

يخطئ البعض في التعامل مع الشعر العامي في الجزيرة العربية، على غزارة مادته وتشعب أغراضه وتعدد أشكاله، كما لو كان جنسا شعريا واحدا غير متمايز. لكن الشعراء والرواة ومتذوقو الشعر في الجزيرة العربية ينظرون إلى شعر القلطة كجنس متميز ومختلف عن الأجناس الشعرية الأخرى، وكلهم على وعي وإدراك بأن هناك جنسين متمايزين من الشعر، جنس يكون فيه النظم سابقا للأداء والرواية ومستقلا عنهما، وهو ما يسمونه شعر النظم؛ وجنس آخر مرتجل يتم فيه النظم أثناء الأداء، وهو ما يسمونه شعر القلطه أو شعر الرد. ولكل جنس من هذه الأجناس مريدوه والشاعر الذي يبرع في واحد منها قد لا يجيد غيره من الأجناس الأخرى. والدليل على إدراك الناس لهذه الفروق أنه لو حدث وتغلب شاعر على آخر في حلبة الرد فإنه لا يحق للشاعر المغلوب أن يقول قصيدة نظم يقتص فيها من الشاعر الآخر ويهجوه لأن في ذلك خلطا لا يجوز بين الأجناس الشعرية. وقبل أن نتوغل في بحث هذه القضايا يلزم التأكيد على أنه بالرغم من تمايز هذين الجنسين وتباينهما فإنهما يظلان ينهلان من معين فني مشترك وتوجههما رؤية ثقافية واحدة وهما بذلك تشكلان إرثا أدبيا تربط بين أجناسه وحدة اللغة والمخزون المشترك من الأخيلة والصور الشعرية.

يتمحور التمايز بين شعر القلطة وشعر النظم حول الوظائف السياسية والاجتماعية وحول قضايا الشكل والمضمون وأساليب البدع والأداء ووسائل الحفظ والتداول. على الرغم من انحسار معظم أجناس الأدب الشعبي التقليدي في الجزيرة العربية، نتيجة ما تمر به البلاد من تحول اجتماعي وثقافي وتجاوزها مرحلة الشفاهة إلى مرحلة الكتابة، يظل شعر القلطة محتفظا بشعبيته كوسيلة من أهم وسائل الترويح الجماهيري في المنطقة. وهو فن قائم بذاته، له عشاقه وأساطينه، ويختلف في

وظائفه ومضامينه عن شعر النظم. ويحصل الشعراء البارعون في هذا الفن على مكافآت سخية في حفلات الأعراس وغيرها من المناسبات البهيجة مقابل الترفيه عن الجماهير التي تحتشد للاستمتاع بسماع مبارزاتهم الشعرية. وإذا ما وجد الشعراء جماهير متحمسة من المشجعين، الذين يصطفون واقفين يصفقون بأكفهم ويردّدون ما يلقى عليهم من أبيات مرتجلة، فلربما تستمر هذه المبارزات الشعرية حتى بعد الهزيع الأخير من الليل.

وسوف نتحدث الآن بشيء من التفصيل عن الاختلاف بين شعر القلطة وشعر النظم، وقد تطرق لهذا الموضوع من زوايا أخرى ستيف كيتون Steve Caton في حديثه عن الفرق بين الباله والقصيدة بين قبائل اليمن (Caton 1990: 185-96, 256-60) .

من المتعارف عليه أن تلقى قصيدة النظم في العادة إلقاء غير منغم؛ أي أنها تُهَذّ هذّاً أو تسرد سردا. إلا أنه ليس من غير المألوف أيضا أن تلقى القصيدة منغمة وهذا ما يسمى ديْونِه. لكن مهما كانت طريقة الأداء، سواء هَذّ أو ديونه، فإن أبيات القصيدة يتتابع إلقاؤها وراء بعضها بسرعة واحدا بعد الآخر؛ فلا مرددون ولا ايقاعات تفصل بين البيت والذي يليه. هذا يعني أن الشاعر لا يستطيع البدع خلال عملية الأداء لأن ليس لديه متسع من الوقت للتفكير بين البيت والآخر. البدع في القصيدة يستحيل أثناء الأداء لذا فهو عملية مستقلة تسبق الأداء. ينظم الشاعر قصيدته عادة بمفرده بعيدا عن الناس. والنظم عملية بطيئة قد تستغرق عدة ساعات وقد تستغرق بضعة أيام، حسب مهارة الشاعر وطول القصيدة وموضوعها وغرضها وغير ذلك من الاعتبارات الأخرى. وقد يمر بعض الوقت ما بين انتهاء الشاعر من بدع قصيدته وما بين إلقائها أمام الناس. خلال هذه الفترة لا يفتأ الشاعر يجيل النظر في القصيدة ويردد أبياتها في ذهنه ليحفظها حفظا جيدا وربما يدخل عليها بعض التعديلات. وقد يعمد الشاعر إلى عرض قصيدته على المقربين من أصدقائه الخلّص لنقدها وتقويم ما اعوج منها قبل إنشادها في المحافل. وحينما يتأكد الشاعر من جودة قصيدته فإنه يتحين كل فرصة لإفشائها بين الناس وإنشادها في المجالس على مسامع الجمهور الذي يتلهف دوما لسماع القصائد الجديدة الجيدة. ومن كثرة ترديد الشاعر لقصيدته يحفظها الرواة ويتناشدها الناس فيما بينهم ويتذاكرونها ويتناقشون فيها حتى تثبت في الذاكرة الجماعية ويكتب لها الخلود. أي أن عمليات البدع والأداء في القصيدة هي في الوقت ذاته عمليات حفظ وتداول تضمن بقاء القصيدة حية في الصدور وعلى الشفاه.

وتكمن أهمية القصيدة في مضمونها وفي الوظائف التي تؤديها والتي يمكننا أن نحددها بما لا يقل عن ثلاث وظائف متداخلة. الوظيفة الأولى وظيفة غائية تعود إلى ذات الشاعر والغاية المباشرة أو الهدف الأساسي الذي يقصده من وراء نظم

القصيدة. قد يكون هذا الهدف ذاتيا بحتا كالتعبير عن المشاعر والشجون والهموم والآمال والآلام أو الفخر وتمجيد الذات، وقد يكون تخليد ذكرى معينة أو حدث جلل، وقد يكون رثاء شخص ما أو مدحه أو هجاءه، وغير ذلك من الأغراض. الوظيفة الثانية هي الوظيفة الفنية والجمالية التي تتمثل في استمتاع الجمهور بسماع أبيات القصيدة. والوظيفة الثالثة والأهم هي ما يمكن أن نسميها بالوظيفة المعرفية التي تتلخص في أن القصيدة وعاء يحتوي تاريخ الجماعة ومعارفها وحكمتها وعصارة تجاربها ورؤيتها في الحياة. وبحكم هذه الوظائف الثلاث وأخرى غيرها فإن مواضيع القصيدة تنحو منحى جديا وتصطبغ مضامينها بالصبغة الفلسفية ويغلب عليها طابع الحكمة والموعظة. ومن هنا يحرص الناس على تداول القصائد لأنهم يجدون فيها حفظا لتاريخهم ومعارفهم وتعبيرا عن معاناتهم وتكريسا للفضائل والمثل العليا التي يؤمنون بها وتجسيدا للقيم التي توجه سلوكهم والشيم التي تحكم علاقاتهم فيما بينهم.

وسياق الأداء في قصيدة النظم ليس له متطلبات خاصة، كما أن فرص الأداء ومناسباته لا حصر لها. كلما ضم المجلس شاعرا من الشعراء المرموقين أو راوية من الرواة المتميزين تحلق الناس حوله مطالبينه أن يروي لهم ما يحفظه من قصائده أو من قصائد غيره، وكلما انتهى من قصيدة طلبوا منه المزيد. وعادة ما يؤدي الشاعر قصائده بإلقائها في المجالس حيث يجتمع الناس للسمر والمؤانسة لكن الشاعر أو الراوي قد يكتفي بالأداء لعدد قليل من المستمعين، بل حتى لشخص واحد أو شخصين.

هذا بخلاف ما هي عليه الحال بالنسبة لشعر القلطة. ما يثير اهتمام المتلقي في القلطة ويشد انتباهه لها ليس بالضرورة موضوعها بقدر ما هو مشاهدة الشعراء وهم يمارسون عملية الإبداع ذاتها وطقوس الأداء المصاحبة لذلك. أبيات القلطة، كما سبق القول، ليست من بدع شاعر واحد بل من بدع شاعرين وهي تنظم أثناء الأداء بحيث يمتزج فيها البدع والأداء في عملية واحدة ويستحيل فيها الفصل بين لحظة الإبداع ولحظة التلقي. ونظرا لطبيعة الأداء والسياق الذي تؤدى فيه والوظيفة الترويحية التي تقوم بها فإن أبيات القلطة لا تؤدى إلا مرة واحدة في الملعبة ولا يوجد سياق آخر للأداء غير السياق الإبداعي داخل حلبة الرد. وكل مرة يتبارز شاعران في حلبة الرد فإنه مطلوب منهما إبداع أبيات جديدة ولا يسمح لهم الجمهور بأي حال من الأحوال أن يكرروا ردية سابقة سواء من إبداعهم أو من إبداع غيرهم. كارنفالية الأداء في شعر القلطة والتركيز على الجو الاحتفالي يحدان من إمكانية وفرص رواية أبيات القلطة بعيدا عن السياق السجالي خارج حلبة الرد. أبيات قصيدة النظم شيء مطلوب لذاته لذا يمكن روايتها وتداولها في ظل مختلف الظروف

والأوضاع. ولا شك أن الإلقاء الجيد في مجلس يضم رواة الشعر وهواته يضفي الشيء الكثير على أجواء القصيدة ويساعد على فهمها وتذوقها. إلا أنه مع ذلك يمكن للمتلقي أن يستمتع بقراءة القصيدة لوحده كمنتج فني جاهز أو يسمعها بمفرده على شريط مسجل. أما أبيات القلطة فهي عنصر من ضمن عناصر أخرى يلزم توافرها مجتمعة لإقامة الملعبة، الحفل. لذلك تفقد هذه الأبيات الكثير من قيمتها حينما تنتزع من سياقها الاحتفالي المسرحي وتفصل عن بقية العناصر الأخرى الملازمة لها.

وحتى لو طلب من شاعر القلطة أن يعيد ردية قالها في وقت سابق فإنه لن يتذكر من أبياتها شيئا ولو تذكر فلن يتذكر إلا النزر اليسير. ذلك أن الشاعر في حلبة الرد وفي غمرة انشغاله بمتطلبات عمليتي البدع والأداء المتلازمتين ليس لديه فسحة من الوقت وفائض من الجهد ليجيل النظر في الأبيات التي يؤلفها ولا يتسع له المقام ليكررها حتى يحفظها. بل إنه ما يكاد يفرغ من بدع البيت حتى يلقي به على صفوف المرددين لينصرف فورا إلى بدع غيره. ويكرس شاعر القلطة داخل الحلبة كل ما أوتي من قدرة على التركيز ويحشد كل ما لديه من طاقات ذهنية لمتابعة أبيات خصمه وتحليل معانيها وإيجاد الردود المناسبة لها. ولا يدع التلاحق السريع للسجال بين الشاعرين لأي منهما فرصة لتثبيت أبياتهما في الذاكرة. أما المرددون والجمهور فإنهم بطبيعة الحال أقل انشغالا من الشعراء كما أنهم في غاية التحفز والاستعداد الذهني لتلقي الأبيات التي تصدر من شاعر القلطة. لذا قد يتمكن البعض منهم، خصوصا من لديهم ذاكرة قوية، من حفظ بعض الأبيات الجيدة من القلطة، لكنه من النادر أن تحفظ القلطة بكاملها. وقد سبق التأكيد على أن القلطة تشكل قطعة شعرية واحدة تتألف من ظفائر مجدولة من الادعاءات والنقائض بين شاعرين أو أكثر. وهذا مما يجعلها أقل تماسكا في بنيتها من القصيدة فتصبح بذلك عرضة للتفتت والتناثر على شكل نتف وشذرات هي في العادة أحسن ما في القلطة من أبيات، أو ما يسميه أصحاب الصنف الزبده أو الثمره أو الزهره. هذا ما كان عليه الوضع في العصور الشفهية التي تفشت فيها الأمية. أما بعد انتشار الكتابة وظهور آلات التسجيل فقد تغير الوضع تماما وأصبحت القلطة بكاملها تحفظ عن طريق التسجيل أو الكتابة.

هذا وتخضع قصيدة النظم لتقاليد راسخة تجعل من السهل تحديد عمودها الشعري وأغراضها ومواضيعها والتي من أهمها الغزل والرثاء والفخر والمدح والهجاء والحكمة والتفكر في أحوال الدنيا وتقلبات الدهر وتسجيل الأحداث المهمة. ومن المؤكد أن اللغة الشعرية التي تنظم بها القصيدة وما تخضع له من مقاييس فنية وجمالية صارمة يجعل منها عملا خالدا وجليلا تلهج به الألسن وتشرئب له الأسماع ويتذاكره الناس في مجالسهم. غير أن الاعتبارات الفنية ليست إلا وسائل تساعد على ترويج القصيدة وبثها في الناس عبر الزمان والمكان. ودون أن نقصد التقليل من

شـأن هذه الاعـتـبـارات الفنيـة والجـمـاليـة فـإنه ليس من الشطط أن نؤكد على أن القصيدة تكتسب أهميتها الحقيقية وأسباب خلودها وجلالها من المواضيع التي تتطرق لها والوظائف التي تؤديها، كما سبق وأن ألمحنا. وكما هو معروف فإن الشعر ديوان الجماعة وسجلها التاريخي ودستورها الأخلاقي ومستودع قيمها وعنوان هويتها الحضارية. هذا الدور الذي تقوم به قصيدة النظم والمكانة التي تحتلها في النفوس يفرضان على شاعر النظم قدرا من المسؤولية الاجتماعية والالتزام الأدبي ويحد من حريته، وإن لم يلغها تماما، في التعبير والصياغة وطريقة الطرح وأسلوب التناول.

هذا يفضي بنا إلى جانب آخر من جوانب التمايز والاختلاف بين القصيدة المنظومة وشعر القلطة. شعر القلطة أقرب ما يكون إلى مفهوم الفن للفن، أي الفن الخالص الذي يقصد منه الترويح واستعراض المهارات الشخصية، لذا يتسع فيه المجال للتجديد والتجريب والعبث، وهذا ما سبق أن لاحظناه حينما تحدثنا عن المربط والمعوسر. ومن هذا المنطلق تصبح المعايير التي يقيّم على أساسها شاعر القلطة والاعتبارات التي تنبني عليها سمعته وشهرته لدى جمهوره ليست مستمدة من المواضيع التي يتناولها بقدر ما هي مستمدة من براعته في الطرح ومن مهارته في تسخير ما هو متاح له من وسائل وأدوات فنية. وإذا ما ورد استشهاد بأبيات من قصيدة نظم فإن الهدف عادة هو التأكيد على قيمة اجتماعية أو التدليل على صواب موقف أو البرهان على صحة رأي أو ما شابه ذلك. أي أن المحك هو المضمون الأخلاقي والفكري للأبيات. أما في حالة إيراد أبيات من ردية فإن القصد في الغالب هو الإشارة إلى ألمعية الشاعر وحذقه في تصريف الكلام وحسن التخلص ومهارته في الهجوم أو الدفاع وقدرته على المناورة والتكتيك والاستمتاع بما تتضمنه الأبيات من ظرف وطرافة. ومع ذلك لا بد من التأكيد على أنه يستحيل أن تكون هناك ردية جيدة ممتعة ما لم يكن هناك موضوع جدالي، أو معنى كما يقول الشعراء، قابل للفتل والنقض، أي الأخذ والرد والتحاور، بصرف النظر عن الموضوع في حد ذاته ومدى أهميته أو تفاهته. وكما سبق القول، فإنه من المفترض أن يكون كل بيت يورده الشاعر مليان أي يحمل مغزى أو معنى يمكن للخصم أن ينقضه أو يعارضه أو يرد عليه.

والمتعة التي يجنيها الجمهور من شعر القلطة تختلف عن تلك التي يجنيها من قصيدة النظم. ويمكن النظر إلى ميدان الرد على أنه حيز زماني ومكاني مقتطع من الحياة الاجتماعية ينشده الناس للاسترخاء والاستجمام والتحلل مؤقتا من قيود المجتمع وروتين الحياة اليومية. الاستمتاع الجماهيري بشعر القلطة نابع من أن ميدان اللعب أو حلبة الرد منطقة حرة إذا دخلها الشاعر يستطيع أن يقول ما يخطر

على ذهنه، وهذا ما يعبر عنه الشعراء بقولهم إن **الملعبه قْحَبه**. يستطيع شاعر القلطة أن يصول ويجول داخل الملعبة وأن يكيل الاتهامات والإهانات للشاعر الآخر حسب الأصول والقواعد المتعارف عليها وأن يقول أشياء يستحيل عليه أن يقولها في أي سياق آخر. وهو بذلك يشبه الملاكم الذي يسدد الضربات القاسية لخصمه ويحاول أن يلحق به أبلغ الضرر لكنه خارج الحلبة لا يستطيع أن يمسه بسوءٍ البتة. ولعب الرد مثل غيره من الألعاب له قوانين وأعراف تجيز داخل الملعبة ما لا يجوز خارجها من القول والعمل. ونظرا للطبيعة النزالية الاستعراضية لشعر القلطة ولكونه قائما على أسس التحدي وعلى استراتيجية الهجوم والدفاع وعلى عنصر المناجزة واكتساح الخصم فإن شعراء القلطة يتحاشون المجاملات ومدح بعضهم البعض. ولا يستسيغ الجمهور القلطة التي تقتصر على تبادل العبارات الودية ويطغى عليها احترام المشاعر وإذا نحى الشاعران هذا المنحى سئم الجمهور وقالوا إن **اللعب بارد**. صحيح أن الوسيمة عادة تتضمن تبادل التحية بين الشاعرين لكن هذا مجرد مدخل طقوسي سرعان ما ينحرف إلى احتكاك ساخن يتطاير منه شرر التحدي الذي يسخن الملعبة ويحمس الجمهور. لذا نجد الشعراء لا يتورعون عن النزول إلى مستويات دنيا من الإسفاف في القول ومن الفحش الجنسي والتجريح الشخصي والتهجم على الشاعر وعلى الجماعة التي ينتمي إليها، ولا ننس كذلك النقد الاجتماعي والسياسي الذي يمارسه الشعراء في حلبة الرد بمأمن من المساءلة والعقاب. يجد الجمهور في هذه الترهات اللفظية والمشاحنات الشخصية وما تضفيه من جو فكاهي كارنفالي متنفسا من ضغوط الحياة الاجتماعية بما تنطوي عليه من مجاملات وكبت وانضباط مرهق في التخاطب والتعامل والسلوك. وتزداد متعة الجمهور كلما كان الشاعر أقدر على الاستفادة من الرخصة المتاحة له في الملعبة للتعبير عن مضامين يخشى الناس أو يخجلون عادة من التصريح بها. ويعجب الجمهور أيما إعجاب بالشاعر الماهر الذي يجيد اللعب بالنار ويسير على حافة الخطر ويرقص ببراعة على شفا المحظور دون أن يقع فيه.

وحرية الملعبة في القلطة لا تقتصر على المضامين الشعرية بل تمتد لتشمل عناصر الأداء وجوّه العام. كانت وإلى عهد ليس بالبعيد تغلب على مجتمع البادية سمات البراءة والبساطة والتسامح وكانت النساء لا تجد غضاضة في مشاركة الرجال في حلبة الرد والاندماج في صفوف المرددين ومجاراتهم في التصفيق والإنشاد وهذا ما يسمونه **الخليطي**. ولإذكاء روح التنافس بين الشعراء وتشجيع صفوف المرددين وإضفاء جو من البهجة على الحفل تبادر الفتيات من بنات الشيوخ وعلية القوم الجميلات ممن تعلو سمعتهن على أي شك أو ريبة بالنزول إلى الملعبة والرقص بين صفوف المنشدين وقد سرحن شعورهن ولبسن أبهى حللهن. ويطلق

على الفتاة التي تنزل إلى الملعبة أسماء عدة تختلف من منطقة إلى أخرى منها السمن، الحاشي، الجلوبه. وفي ذلك الوقت كان حضور تلك الفتيات، مثل صفوف المرددين، من متممات الحفل ولا يتم الفرح إلا بوجودهن. بل إن الشعراء المتميزين يرفضون النزول إلى الملعبة ما لم يشاهدوا الفتيات بين الصفوف. وحينما تنزل الفتاة إلى الحلبة تحمل في يدها عصا من الخيزران "باكوره" تحركه برشاقة أثناء الرقص وتستعمله كسلاح ضد تحرشات الشاعر الذي ينزل معها إلى الحلبة ويحاول في حركات مسرحية التقرب منها وملامستها. ولا تتورع هذه الفتاة من جلد الشاعر بعصاها جلدا مبرحا لو تعدى الحدود المسموح بها. وتلعب الرشاقة والبهلوانية وخفة الحركة دورا مهما في محاولة الفتاة والشاعر كل منهما النيل من الآخر، هو باللمس وهي بالجلد. ويصاحب هذه التحرشات الجسدية من قبل الشاعر تحرشات لفظية حيث تشكل الفتاة التي تنزل إلى الملعبة مع الشاعر موضوعا للبدع الشعري. يقال إن أحد الشعراء رفض النزول إلى الملعبة حتى يحضروا فتاة ترقص كالعادة. فأحضروا فتاة لم تكن على المستوى المطلوب من الجمال فقال فيها:

الجلوبه كنّها الدبّايه لو تقول بصاع ما نشريها

فأخرجوها من الملعبة وأحضروا بدلا منها فتاتين جميلتين فقال الشاعر:

مرحبا بالنجمة السرّايه يوم بانت والقمر يتليها

هذا القدر من التبرج غير مسموح به بالنسبة لنساء البادية إلا في ثلاثة مواضع: في لعبة القلطة بالنسبة لقبائل الحجاز وفي لعبة الدحّية بالنسبة لقبائل الشمال، وهذان الوضعان يكادان يكونان متماثلين وسنتكلم لاحقا عن الدحية. كما يسمح للنساء بالتبرج في ساحة الوغى حينما تتناوخ قبيلة مع أخرى ويحدث بينهما ملحمة عظيمة. في المواقع الحربية الكبرى تتبرج بنات الشيوخ ويرسلن شعورهن وتركب كل منهن على جمل يسمى العطفه أو العمّاريه وترمي بنفسها في مواقع الخطر لتثير حمية فتيان القبيلة وتستصرخهم للدفاع عنها والذب عن شرف القبيلة. ولو سقطت العطفة أسيرة في يد الأعداء لعد هذا خزيا على القبيلة وعارا لا يغسله الدهر. وهذا يفضي بنا إلى نتيجة مؤداها أن تشبيه ساحة القلطة بساحة الوغى ليس مجرد مجاز لغوي وإنما هو أعمق من ذلك، إنه مجاز ثقافي ونفسي. ولا داعي للاستطراد هنا والبحث في علاقة الشعر بالحرب والسيف باللسان عند العرب (القلم بعد تفشي الكتابة). والنتيجة الثانية هي أن ساحة القلطة، كما سبق أن ألمحنا ساحة حرة يجوز فيها ما لا يجوز خارجها. كذلك ساحة المعركة يسمح فيها بالقتل وممارسات أخرى لا تجوز في أي موضع آخر. أضف إلى ذلك أنه كما يسمح للشاعر بمحاولة التقرب للفتاة ولمسها في القلطة يسمح للفارس بتقبيل فتاة يحبها وهو في طريقه إلى المعركة ولا يسمح له عدا ذلك.

سمات التفاخر والتحدي والتهجم التي غلبت على القلطة في السابق لم تكن إلا

انعكاسا لانعدام الأمن نتيجة الوضع السياسي المضطرب الذي كانت تعيشه مجتمعات الجزيرة العربية آنذاك وما يولده ذلك من حالة نفسية تجعل الفرد دوما في حالة تحفز وتوتر. في تلك الفترة لم يكن حمل السلاح أمرا مألوفا حسب، وإنما كان من متممات الرجولة وجزءا أساسيا من زي الرجل البالغ، مثله مثل أي قطعة أخرى من الملابس. فأنت لا ترى الرجل إلا متمنطقا خنجره أو متشحا سيفه أو حاملا باروده، بل حتى في المنام يضاجع المرء سلاحه ولا يفارقه. وكانت طبيعة الحياة الاستنفارية تقتضي من الرجل أن يكون دوما على أهبة الاستعداد للدفاع عن عرضه وحقه باللسان والسنان. يعيش ابن الصحراء حالة صراع مستمر مع الآخرين ومع قوى الطبيعة وظروف المناخ القاسية التي تتحكم بمصيره دون أن يكون له عليها أي سلطان. معيشة الصحراء القاسية تتطلب الصلابة وتنمي الشجاعة وتغذي غريزة التحدي والمقاومة والعناد والاعتماد على النفس. إن غياب السلطة المركزية وطبيعة الحياة البدوية بعدم استقرارها والتنظيم القبلي بهشاشته وتقلبه تفرض على الفرد أن يعيش في حالة نزاع لا ينقطع، ولا نقصد هنا النزاع المسلح فقط وإنما أيضا النزاع القضائي على الموارد والمراعي والحلال والأعراض وغير ذلك من الحقوق المادية والمعنوية والقضايا الخاصة والعامة. وليس أدل على ذلك من ثراء الأعراف القبلية وما يتميز به القضاء عند البدو من تشعب وتعقيد في الإجراءات والمرافعات مما يعمل على كبح جماح العنف وتخفيف حدة التوتر وحقن الدماء.

الصراع القبلي ليست بواعثه العداء المستحكم ولا الرغبة في القضاء على الخصم. إنه صراع من أجل البقاء ومن أجل الحصول على ما يقيم الأود من موارد الصحراء الفقيرة. وعلى هذا الأساس فإن الخصوم لا يتركون بابا إلا طرقوه ولا دربا إلا سلكوه للحصول على مطالبهم بالطرق السلمية والمرافعات القضائية ويحاولون ما وسعهم الجهد مدافعة العنف المسلح وحصر النزاع فيما بينهم على الجانب القولي والحرب الكلامية من شعر وخطابة دون اللجوء إلى سفك الدماء. من هنا كانت تنمية المهارات القولية والكلامية في المجتمعات القبلية لا تقل شأنا عن تنمية المهارات القتالية وكانت الفصاحة والبيان من أهم مقومات الرئاسة والسيادة وكانت مكانة الشعراء والخطباء لا تقل عن مكانة الفرسان. ولا يخفى ما تتطلبه النزاعات القضائية وكذلك فض النزاعات من رباطة الجأش وسرعة البديهة وحضور الحجة وذرابة اللسان وقوة البيان والقدرة على الاستمالة والاقناع، وهذه هي نفس المؤهلات اللازمة لشاعر القلطة المتميز. وقد سبق أن ألمحنا أن شعراء القلطة يشبهون مبارزاتهم الشعرية بالدعاوى الشرعية.

الشعر العربي عموما، عاميه وفصيحه، في عصور الفروسية، سواء العصر الجاهلي أو عصر البداوة القريب الذي سبق تحديث مجتمعات الجزيرة العربية، هو

بطبيعته تحريضي استنفاري نظرا لما كان يؤديه من وظائف اجتماعية وسياسية. ونظرا للدور البارز للشعر العربي على الصعيدين السياسي والاجتماعي فإنه ينتظر من القصيدة أن تؤدي إلى نتيجة وأن تحدث رد فعل فردي أو جماعي. القصيدة العربية ليست تعبيرا عن الذات الفردية بقدر ما هي تعبير عن الذات الجماعية التي تتوجه إليها لتحركها وتؤثر فيها بما تنطوي عليه من تحد أو تهديد أو استفزاز أو استغاثة. ورد الفعل الذي تحدثه القصيدة غالبا ما يتبلور على شكل قصيدة أخرى تخضع لنفس الوزن والقافية من شاعر آخر يعارض القصيدة الأولى أو يناقضها وقد يتفاقم الأمر إلى سلسلة من المساجلات الشعرية بين عدد من الشعراء. ومدى تغلغل السمة السجالية في موروثنا الشعري أمر لا يخفى على أحد. وإنك لتجد الشاعر ينظم القصيدة يكون موضوعها سجالا بين ضدين متنافسين مثل البعير والسيارة أو القهوة والشاي، وهكذا. المعارضات والمساجلات والنقائض هي الحرب النفسية والإعلامية التي تعد عنصرا أساسيا في النزاعات القبلية. وليست القلطة إلا تجسيدا دراماتيكيا لهذه المنازلة اللفظية والمقارعة الكلامية وليست الملعبة التي يتبارى فيها الشعراء بين صفوف المرددين إلا محاكاة للميدان الذي يتبارز فيه الفرسان بين صفوف المحاربين. من هذه المنطلقات نرى أن القلطة بكل مضامينها وطرق أدائها تندرج ضمن إرث شعري سجالي النزعة تشكله معطيات الثقافة البدوية الشفهية وتوجهه متطلبات التنظيم القبلي وتلونه ظروف الحياة الصحراوية الشحيحة القاسية.

بعد توحيد المملكة على يد المغفور له جلالة الملك عبدالعزيز، ثم اكتشاف النفط وما نتج عنه من تحول اقتصادي، حدثت تغيرات جذرية في بنية المجتمع السعودي وثقافته وأسلوب معيشته تبعا لتغير الحياة بمختلف مرافقها وما يصاحب ذلك من تغير في الأذواق والمفاهيم والقيم. من منا لا يدرك الفرق بين كيان سياسي مفكك، وهذا ما كان عليه الوضع في الجزيرة العربية حتى عهد ليس ببعيد، وبين دولة عصرية تحكمها سلطة مركزية قوية.

وفي مقارناتنا بين الماضي والحاضر لا يكفي أن نتوقف على الجانب السياسي الضيق بمفهومه الأكاديمي الحديث والذي يدور حول وجود أو عدم وجود دولة لها سلطة مركزية قوية. ما يهمنا حقيقة هو ما يخيم على هذا الوضع أو ذاك من أجواء ذهنية ونفسية وما يتيحه من وسائل للإدراك وآليات للفهم وما يترتب على ذلك من اعتبارات أخرى يصعب حصرها هنا وتؤثر في مجملها على الإبداع القولي ليس فقط من حيث المضمون والجماليات الفنية بل كذلك الوظيفة الاجتماعية للقول والدور الاجتماعي للقائل وطبيعة القنوات والإمكانيات والتقنيات المتاحة له للتواصل مع المتلقي وتوصيل إنتاجه له ونوع التأثير الذي يمارسه عليه والرسالة التي يريد أن

يوصلها له. ولا بد أن أستدرك لأؤكد هنا أنني أتكلم عن الدولة والسلطة بالمفهوم النظري المجرد دون الإشارة إلى دولة بعينها وأنني أعتبر وجود السلطة والدولة مرحلة من مراحل التطور الحضاري التي تمر بها جميع الثقافات الانسانية والمجتمعات البشرية.

هذا التغير الذي نتحدث عنه طال بشكل تدريجي شعر القلطة في مضامينه وأشكاله وطرق أدائه وسياقاته الاجتماعية ودوره في المجتمع ونظرة الناس إليه. فقد تحول شيئا فشيئا من أداة سياسية واجتماعية إلى نشاط ترفيهي بحت وتحول الدور الاجتماعي لشاعر القلطة من ناطق باسم القبيلة ومدافع عن مصالحها إلى فنان محترف يقبض أجرا مقابل فنه وصار الشعراء يتنافسون على البروز والظهور والشهرة لما يحققه ذلك من عائد مادي ومكانة اجتماعية. بل إن الجماهير في تعصبها أو تفضيلها لشاعر على آخر لم تعد تحتكم إلى معايير قبلية أو إقليمية، كما كان الوضع عليه في السابق، وإنما إلى معايير فنية ومهنية. وشيئا فشيئا بدأت الاعتبارات والقيم التقليدية في هذا الفن تنحسر لتفسح الطريق أمام هذه التوجهات الجديدة؛ وهي توجهات لا تروق في مجملها للنقاد التقليديين والمتذوقين من كبار السن ممن يعيبون على الشعراء الجدد الاحتراف وتقاضي الأجور لأنهم بذلك يحطون من قدر هذا الشعر ويضعون أنفسهم في مصاف الفرق التي تستأجر للغناء والرقص في الأعراس وفي الملاهي الليلية. ويقارن هؤلاء النقاد التقليديون بين ما آل إليه الوضع الآن وما كان عليه في السابق حينما كان الشاعر لا يحضر إلى الحفل ليغني ويلعب إلا بعد أن ترفع الصحون وينتهي الناس من الأكل حتى لا يتهم بأنه جاء ليغني مقابل ملء بطنه. بعبارة أخرى؛ يحضر شاعر القلطة إلى الملعبة في وقتنا الحالي ليس لأن لديه قضية وإنما لأنه شخص يحترف هذا الفن هدفه إمتاع الجمهور مقابل ما يحصل عليه من أجر. أما شاعر القلطة القديم فإنه يحضر إلى الملعبة لأن لديه قضية يريد أن يدافع عنها.

ومهما يَقُل أصحاب النظرة التقليدية عن الاحتراف فإنه لا يخلو من الإيجابيات، ولعل من أهمها صقل شعر القلطة وتطويره على الأقل من ناحية الشكل وأساليب الأداء. ولا ننس أن تفرغ الشاعر المحترف لهذا الفن والتنافس المهني والنظرة الموضوعية، بدلا من النظرة القبلية، للجمهور في تقييمهم للشعراء أمور تساعد على الرقي بمستوى شعر القلطة من النواحي الفنية. كما أن توحيد المملكة تحت سلطة مركزية واحدة وما تنعم به الآن من استقرار سياسي وتآلف اجتماعي من العوامل التي ساعدت على إحداث تغييرات جذرية في المضامين الشعرية حيث لم يعد هناك مجال للتفاخر القبلي والذي كان يعد من أهم السمات الغالبة على شعر القلطة في الماضي وتحول الشعراء إلى بحث مسائل سياسية واجتماعية وقضايا دولية. ومما

ساعد على حدوث هذه التحولات ارتفاع مستوى الوعي السياسي والاجتماعي لدى الشعراء نتيجة التعليم والانفتاح وتأثير وسائل الإعلام الحديثة. يعلق الشاعر شليويح ابن شلاح المطيري على اختلاف مضامين شعر القلطة بين الماضي والحاضر قائلا:

> كنا اولا نجيب عن امور الجاهليه والمغازي وعن الذابح والمذبوح. تالي تركناها صرنا نجيب معاني من مشاكل المجتمع، نستعرض مشاكل المجتمع اللي نشوفها وننقدها . مثل ما تتكلم الحكومه وتشرح للمواطنين عنها بالراديو والتلفزيون والصحف حنا يالشعّار نستعرضها بيننا بالملعبه. وشعّار هالوقت معانيهم اغزر والمحاورات هالحين اجمل. قبل فيه حزازات وعداوات ولا زالت نعرة الجاهليه في روسنا. اوّل ما جا الحكم كنا الى تواجهنا حنا وايا شاعر من قبيلة ثانيه جبنا المشاكل اللي صارت بيننا حنا واياهم والذبح والمذابح. وهذا كان عندنا هكالحين شي طبيعي. لكن تالي ملينا من هالسوالف وشفنا ان العاقل اليوم هو اللي يترك هكالعلوم الاوله والقوامات. وهالحين حتى لو اضطرينا نبحث الماضي نبحثه باسلوب غير الاسلوب الاول، بخفيه وعلى الخفيف.

الرمز في شعر القلطة

من المعروف لدى المهتمين بشعر القلطة أن من أبرز سماته تغلغل الرمز واللغة المجازية أو ما يطلق عليه دَفِن، غَطُو، تلغيم، ترهيم وغيرها من المصطلحات الدارجة التي يدل تعددها على غلبة هذه السمة وأهميتها. ويلجأ الشعراء إلى أساليب التعمية هذه إما لتحدي بعضهم البعض في قوة الفهم وسعة الإدراك أو لبحث مواضيع خاصة فيما بينهم والتحاور فيها دون تمكين الجمهور أن يعرف بالتحديد موضوع المحاورة وفهم المعنى المقصود. لكن مهما كان البيت غامضا فإنه لا بد أن يكون قابلا للتفسير بشكل أو بآخر. وهناك طريقتان على الأقل أمام الشاعر لتغليف معنى أبياته؛ إما الإغراق في الرمزية والمجاز أو بالحديث من طرف خفي عن حادثة لا يعرفها إلا هو وربما خصمه الذي يقف أمامه. أي أن غموض الصياغة والتعمية اللغوية وتغليف المعنى ليست هي العوائق الوحيدة أمام فهم أبيات القلطة. من أهم معوقات الفهم عدم توفر الخلفية الضرورية والمعلومات الكافية عن القضية التي يتحاور حولها الشاعران. وقد ازدادت حدة هذه المشكلة بعد أن تعددت المصادر التي يمكن أن يستقي منها الشعراء مواضيعهم بما في ذلك أحداث السياسة العالمية والقضايا التي تطرحها وسائل الإعلام المختلفة. في الماضي كان الشاعر والجمهور غالبا ينتمون إلى نفس البيئة الاجتماعية المحدودة والمحيط الجغرافي الصغير سواء بانتمائهم إلى قبيلة واحدة أو إلى منطقة واحدة والأحداث التي يمكن أن يتناولها الشعراء محدودة وتدور في المحيط الضيق ويتداولها الناس فيما بينهم والجميع على علم بها. هذه الخلفية المشتركة تسهل على المتلقي ذي الفكر الثاقب النفاذ من خلال

غشاء الرمز الرقيق والمجاز الشفاف إلى هدف الشاعر وما يقصده بأبياته. أما الآن فقد اندرج شعر القلطة ضمن الثقافة الجماهيرية الاستهلاكية ولم تعد هناك وشائج اجتماعيه أو روابط شخصية مباشرة بين الشاعر والجمهور. حينما سألت محمد ابن شلاح المطيري عن وجهة نظره في هذ المسائل أوجز لي رأيه كما يلي:

> اوّل من يوم يوجّه الشاعر على القبيله البيت اذكياء القبيله يعرفون البيت انّه موجّه على المعنى الفلاني؛ اما وجهٍ مسلوب، او حرمةٍ صايرٍ عليها قضيه، او ضيفٍ صايرٍ عليه اهانه. على طول من يوم يبدي الشاعر بأي معنى يعرفونه كبار القبيله وياخذون ويردّون فيه. المعنى معروف عند القبيله. والآن شعرانا الموجودين صاروا يجيبون فيما بينهم ألغاز مع ممارستهم لها هم انفسهم فهموا غايات بعضهم. أما تأويلات الجمهور الآن، كل التاويلات اللي تؤل في وقتنا الراهن بعيده عن معنى الشاعر اللي هو يقصد. جمهور المحاوره الآن خليط. من اوّل جمهور المحاوره من القبيله انفسهم ويعرفون كلمة الشاعر من يوم ينطق بها، يعرفون وش مغزاه. اما الآن الجمهور خليط يخوضون في البحور، وش يقصد الشاعر فلان والا الشاعر فلان، بس ما احد عنده علم يقين. كلها تاويلات بعيده عن الهدف. والشاعر لو نشدوه ما يعلمهم بالحقيقه. لكن الآن خليط الملعبه بالزمان هذا ما يعرف خصوصيات الشعرا ولا يعرف المعاني اللي هم يلغّزون فيها ويتراودونها بينهم. واللي ما يعرف السالفه اللي يبني عليها الشاعر معناه في القلطه، يعني مثل ما تقول الشخص اللي من خارج المنطقه ولا يعرف المشاكل اللي تدور فيها يمكن ما يطيح على معنى الشاعر. ويمكن ما يعرف معنى الشاعر الا ربعه الخاصين. لكن باقي الجمهور يتقبل المعنى وكل يفسر البيوت على هواه وعلى حد عرفه.

وشعراء القلطة المحدثون أصبحوا يعولون كثيرا على خاصية التعمية التي أصبحت من أهم ملامح التجديد في شعر القلطة. وهناك بعض النماذج الحديثة من شعر القلطة على درجة من الغموض بحيث يستغلق فهمها ويستعصي تفسيرها ويستحيل تلبيسها أي معنى مقبول. وقد أدى هذا إلى ظهور جدل مثير حيال هذه القضية بين هواة شعر القلطة. فمنهم من يرى أن هناك تواطؤا من قبل الشعراء ومؤامرة لإيهام الجمهور بأن أبياتهم تحمل معاني عميقة بينما هي في حقيقة الأمر لا تحمل أي معنى. ومهما ادعى هؤلاء الشعراء أنهم يفهمون بعضهم البعض فإنهم في واقع الأمر يتظاهرون بذلك لأنه ليس هناك معنى ولا قضية ولا فهم مشترك بينهم. وهذا في نظر البعض من سلبيات الاحتراف في القلطة وتحولها إلى مهنة مربحة. الاحتراف حوّل شعراء القلطة إلى طبقة مهنية تحاول حماية مصالحها وتحيط مهنتها بهالة من الغموض والسرية تسمح لهم بممارسة التضليل والإيهام. الاحتراف قد يدفع بالشاعر للنزول إلى الملعبة في ظل ظروف غير موائمة ومع عدم توفر الدافع الذاتي والرغبة الحقيقية ودون وجود معنى أو قضية قابلة للأخذ والرد. ليس أمام الشاعر في مثل هذه الحالة إلا أن يعتذر ويحرم نفسه من المكافأة، وهذا ما يتنافى مع مبدأ الاحتراف، أو أن ينزل إلى الملعبة ويحاول جاهدا مع شيء من التمويه والتظاهر أن يقوم بالواجب المطلوب على أي وجه ويفي بالتزامه المهني على أي شكل.

ويمارس الشعراء هذه الأساليب وهم يراهنون على جهل السواد الأعظم من الجمهور وعلى عدم جرأة القلة العارفة على الإفصاح عن رأيهم الصريح في أبيات هؤلاء الشعراء وعن شكهم في قيمتها الفنية وأنها مجرد فقاعات كلامية لا تحمل من مقومات الشعر إلا الوزن والقافية.

واستقبال الجمهور، خاصة الدهماء، لأبيات الشاعر وتقييمهم لها يعتمد في كثير من الأحيان على صورة الشاعر في أذهانهم. إذا كانوا يعتقدون أنه شاعر قوي وقدير فإنهم يلبسون أبياته معاني عميقة ويرون أنها قمة الإبداع حتى ولو كانت في حقيقة الأمر خالية من المعنى وسطحية. وبعض الشعراء يعيشون على سمعة زائفة خلقها لهم ناس قد تنقصهم المعايير الصحيحة للتقييم.

الإغراق في الرمزية والغموض المستغلق أو تصنع الغموض للتستر على الخواء في المضمون الفني والمعنوي لا بد وأن يؤدي في النهاية إلى عزل الشاعر عن جمهوره وهدم جسور التواصل فيما بينه وبينهم. أما الغموض الشفاف المحمل بالإيحاءات والمعشق بالأصداء والتداعيات فإنه يضفي على الأبيات رونقا وبهاء يبهر المتلقي ويدفعه إلى ترديدها لتدبرها وتذوقها. وغالبا ما يحتدم النقاش بين هواة هذا اللون الشعري في محاولة تفسير بعض الأبيات الغامضة وتحليلها. وليس بالضرورة أن يكون التفسير مطابقا تماما لما في ذهن الشاعر، وإنما يكفي أن يكون تفسيرا مقبولا وملائما. وكلما كثر الجدل حول الأبيات كلما ثبتت في الذاكرة الجماعية وراجت بين الناس وراج معها اسم الشاعر. لذا فإن الشعراء قلما يفصحون للسائل عن المعنى الذي يرمون إليه، بل يتركون الناس في حيرة وانشغال يلهجون بهذه الأبيات ويرددونها فيما بينهم، وهم بذلك يطبقون مبدأ "ويسهر الخلق جراها ويختصم". وكثيرا ما تتحول عمليات التفسير إلى عمليات إسقاط بحيث لا تعبر عما يشغل ذهن الشاعر بقدر ما تعبر عما يشغل ذهن المتلقي ويستحوذ على فكره ومشاعره. وربما يمكن الاستفادة أحيانا من هذه التفسيرات في رصد الهاجس الشعبي والتوجس العام حيال بعض القضايا الحرجة أو الأحداث الجسيمة التي تمر بها البلاد على الصعيدين السياسي والاجتماعي، مثل أحداث حرب الخليج أو حادثة دخول جهيمان الحرم المكي. يقول الشاعر شليويح ابن شلاح:

> البيت القوي معناه يركب على اربعة وجيه او اكثر. هذا اللي يسمونه البيت الوسيع او المليان. البيت المليان مثل شلفا ذياب اللي ما تطيح الا بلحم. لازم انه على معنى. ولو ما عرفت السالفه تقدر تؤول المعنى على مشكله ثانيه بالمجتمع. ولا يستغرب ان كل واحد يفسر البيت ومعناه على طريقة تختلف عن غيره. ميزة البيت القوي ان كل يقدر يلقى له تفسير خاص. ميزة المحاورة الجيدة ان يكون فيها غموض علشان يكثر الجدل عند التفسير ويجي للمحاوره ذوق. المعنى الواضح ما له ذوق.

وليست الاعتبارات الفنية وحدها أو الرغبة في تحدي فطنة الخصم أو التستر

على خواء الفحوى هي الدوافع الوحيدة التي تحدو بالشاعر إلى توظيف الغموض. فقد تكون هناك أسباب شخصية أو اجتماعية أو حتى سياسية لا تسمح للشاعر بالمجاهرة والتصريح فيلجأ إلى الرمز والتلميح ليعبر عما يريد دون أن تقام عليه الحجة أو الدليل. إن توظيف الرمز عند شعراء القلطة المحدثين ليس مجرد علامة من علامات التطور الفني لهذا الجنس الشعري. الأهم من ذلك أنه مؤشر على عمق التحولات التي طرأت على البنية السياسية والاجتماعية مما جعل التطرق إلى المواضيع التي اعتاد شعراء القلطة على طرقها وبنفس المباشرة والوضوح أمرا متعذرا. وتوضيح هذه المسألة يحتاج إلى شيء من التفصيل.

مع غياب السلطة المركزية بأيديولوجياتها المبلورة ومواردها البشرية والمادية يتعذر وجود هيئات رقابية وأذرعة أمنية ومؤسسات للتوعية والتثقيف تتغلغل في النسيج الاجتماعي وتلزم الجميع العيش والتعايش وفق معايير دينية وأخلاقية واضحة المعالم ومواقف سياسية واجتماعية مقننة وخاضعة لأنظمة وقواعد مكتوبة ذات صبغة رسمية. انعدام سلطة الدولة يعني تعطيل آليات التوعية والتثقيف من جهة وانعدام وسائل الضبط الرسمية والرقابة من جهة أخرى. وهذا يعني سقف أعلى ومساحة أكبر للحرية الفردية في القول والعمل. الحرية التي تنشأ في رحم الفوضى نتيجة لانعدام الضوابط غير تلك التي تنبعث وتقوم لتتوج مراحل من التطور الحضاري والنضج الفكري والسياسي. الحرية الفردية النابتة في أرضية الجاهلية الدينية والأخلاقية وفي ظل الوحشية الثقافية والسياسية، حرية البراءة والبساطة والحياة على الفطرة والسجية، شيء مختلف عن الحرية الشخصية القائمة على صرح فكري متين وعلى قناعات واعية تسندها تضحيات طويلة.

ولا يزال كبار السن بيننا يذكرون عصور البراءة والبساطة حينما كان العرف الاجتماعي والوازع الذاتي من أهم العوامل الكفيلة بفرض النظام الاجتماعي والالتزام الأخلاقي. في ظل الفوضى السياسية يصبح الحصول على الحد الأدنى من الأمن والسلام في حياة الإنسان اليومية مرهون ببذل الحد الأقصى من التسامح والتغاضي والصبر والاحتمال. كان الناس يعيشون حالة خوف مزمن من الأعداء ومن قسوة الطبيعة. هذه الحياة التي تقوم على الصراع والمكابدة تنمي في الفرد الحس الخفي الذي يستطيع بواسطته تقدير المواقف ومعرفة الحدود القصوى التي يمكنه الوصول إليها للحصول على حقه على ألا يتعداها إن هو لا يريد تفجير صراعه مع الآخرين والدفع به إلى هاوية الدمار.

ولا أجد وسيلة لتوضيح مفهوم البراءة الذي أتحدث عنه أفضل من ضرب الأمثلة المقتطفة من ممارسات الناس العادية وسلوكياتهم في حياتهم اليومية. كان أمرا مألوفا أن ترى أما تكشف صدرها وتخرج ثديها من فتحة جيبها لترضع ابنها في

مكان عـام دون أن تلفت الأنظار أو تثـير دهشـة أو اعـتـراض أي أحـد، وهذا منظر يصـعب تصور حـدوثه الآن. كـان الناس في أحـاديثـهم اليـومـيـة العـابرة لا يجـدون غضاضة في تداول ألفاظ واضحة في مدلولاتها الجنسية وصريحة في إشاراتها إلى أعضـاء ووظائف جـسدية يتـحـاشى النـاس الآن إدراجـهـا على ألسنتـهم وكانت هناك مواقف لا يتحرج فيها الرجل من تعرية جسده أمام أقرانه وذلك في حـالة السباحـة مثلا أو عند القيام بغزوة تسللية في ظلام الليل. وهناك أمثلة أخرى عديدة على هذه الوتيـرة يمكن إيرادها وكلـهـا في رأيي شـواهد على البـراءة الجنسـيـة وليس الحـرية الجنسية. لو استعرضت الأهازيج التي حفظناها من سني الطفولة لوجدنا معظمها لم تعد في وقتنا الحـاضر تليق بالأطفال. إنـها نفس الأهـازيج التي تعودنا على ترددها "عندمـا كنا صغـارا" وحفظناها من أمـهاتنا وآبائنـا، والآن هـا نحن لا نستطيـع تلقينها لأطفالنا. أينمـا وجـهت في فضـاءات هذا الموروث تجد إيحـاءات جنسـية أو مـا يشـير إلى الأعضـاء التناسلية أو إلى الخـارج من السـبيلين. من الحكايات إلى الألغاز إلى المعضـلات اللفظية التي يفـترض أنها تعوّد على فصـاحـة اللفظ وذرابة اللسـان. كـان أجدادنا في أحاديثهم اليومية العابرة لا يجدون غضـاضـة في تداول ألفاظ واضـحـة في مدلولاتها الجنسية وصريحة في إشاراتها إلى أعضاء ووظائف جسدية يتحاشى الناس الآن إدراجـها على ألسنتهم. حـتى في السياسة كنا أبرياء. حينمـا يدخل شيخ كبير السن "شايب" على مسئول كبير المنصب ويخـاطبه بصراحة مع شيء من خشونة الألفاظ فـإن البـاعث لذلك ليس الوعـي السـيـاسـي وإنما التـعـامل الفطري البريء. ومن منا لم يجد نفسـه في يوم من الأيام يقف مـحـرجـا أمام صـراحـة كبـار السن من ذويه ومعارفه.

ولا شك أن وجود سلطة مركزية قوية تتمثل في قيام دولة وكيان سـيـاسـي إن لم تضيق حدود الحـرية في التعبير الفني فإنـها تسـعى مـا وسـعها الجـهد لتقنينه وتحـديد وسـائله وأهدافه، ولو أمكن تسـخيره لتوطيد وجـودها وتحـقيق أهدافـهـا. وبدلا من أن يجـرّم نفسـه ويتـحـدى منطق السلطة وقـانون الدولة يلجـأ الفنان الذكي إلـى الرمـز ليصـرف الانتباه عن المضـمـون المبطن لرسـالته الفنية إلى مضـمـون آخـر واضـح لكنه ليس هو المقصـود. والرمـز وفق هذا المفـهـوم عبارة عن قفزة نوعـية تنبعث من المجـاز الذي يعد أداة من أدوات البلاغة القولية والجمال الفني.

ونشـوة فك الرمـز أعظم من نشـوة فك المجـاز لأن فك المجـاز أسـهل ولأن تبطين المعنى أو تغليفه مجـازيا لا يعدو أن يكون عملية فنية بحتة لا تنطوي على أية مجـازفة من قـبل القـائل أو تحـد لأي سلطة. النشـوة هنا مـصـدرها كـشف المعنى المقـصـود واسـتـجـلاؤه. إنهـا لذة الكشف لا غير. أمـا بالنسـبة لفك الرمـز فـإنه إضـافـة إلى لذة الاكتشاف، التي هـي أعظم لأن الرمز أصـعب نسبيا، هناك الإعـجاب بشـجاعة القـائل

وبمهارته في إخفاء قصده وتغليف القضايا والمعاني التي لا ترضاها رقابة السلطة وربما تتعارض مع سياسة الدولة ومع الموقف الرسمي. وظيفة الرمز هنا ليست فنية فقط، إنها نوع من الاحتراز الذي يمارسه القائل ليجنب نفسه المساءلة ويستطيع في الوقت نفسه تمرير رسالته، على ما فيها من مشاكسة، وبثها بين الجماهير. يفرّغ الفنان الماهر رسالته في وعاء رمزي يستحيل معه إدانته وإقامة الحجة عليه بشكل قاطع نظرا لتضارب التفسيرات وتباين التأويلات للعمل الفني المتميز. وتتعاظم النشوة بتعدد التفاسير وتباين طرق الفهم وما يسفر عنه ذلك من نقاش وسط الصفوة من المتلقين وما يفضي إليه ذلك من جدل وردود فعل متضاربة.

والنشوة في ساحة القلطة مشتركة بين الشاعر وجمهوره. الشاعر يأخذه الزهو والإعجاب بالنفس حينما ينجح في تغليف معناه ولكن بدون طمس معالمه تماما والمتلقي تأخذه الدهشة والإعجاب بالنفس حينما يستطيع أن يهتك حجب الرمز ويغوص على لؤلؤة المعنى. وبحر الرمز أعمق من بحر المجاز والإبحار فيه أصعب وتشعباته يتوه فيها من لا يجيد الغوص ويغرق فيها من لا يجيد العوم. الشاعر البارع في استخدام الرمز والمتلقي الحاذق في فك مغاليقه يحسان بأنهما أعضاء في ناد صغير من النخبة المختارة لأنه كلما صعبت المهمة كلما تطلب القيام بها موهبة أقوى وفهم أوسع وخبرة أغزر ومراس أشد. وهذه أمور بحكم طبيعة البشر لا تتوفر إلا لدى نسبة قليلة منهم. إنها مرحلة متقدمة من مراحل التطور الفني لا يرتاد مناهلها ويجوس مجاهلها إلا النخبة المتميزة من الرواد الجريئين الذين تمكنوا بمواهبهم وخبراتهم من تجاوز المرحلة التقليدية التي يألفها عامة الناس ويتزاحم حولها الدهماء.

وتبقى ساحة الفن عموما، وما يعنينا هنا تحديدا هو القلطة، ساحة لممارسة حرية التعبير تضيق حدودها وتتسع وفق المعطيات والظروف السياسية والاجتماعية. المبدع الأصيل قد يتمكن من تكوين قاعدة جماهيرية يتسيج بها وتدافع عنه وتحميه. ويبدو الأمر كما لو كان هناك ميثاق مبطن بين المجتمع بمختلف أجهزته وكياناته وبين الفنان الجماهيري يسمح له بممارسة قدر من حرية التعبير شريطة توظيف أدواته الفنية باقتدار بحيث يطغى البعد الفني الشكلي على الرسالة التي يحملها نتاجه الفني، أو على الأقل يتوازن معها.

وحينما نتحدث عن التجديد في شعر القلطة فإنه لا بد من إيراد اسم الشاعر مطلق الثيبيتي الذي يحمل رسالة ماجستير في الأدب من جامعة مانتشستر البريطانية وكانت رسالته عن الشعر الحجازي المعاصر. ومطلق ليس الوحيد من بين شعراء الرد الذي يحمل شهادة عليا بل هناك غيره الكثير ممن ساهموا في تطوير هذا الفن وتجديد أساليبه. لكن يبقى مطلق علامة بارزة في هذا الميدان وإليه يعود

الفضل في إبعاد جو المحاورات الشعرية عن المشاحنات القبلية والهجاء وإثارة النعرات التي تثير القبائل بعضها ضد بعض. ومعظم شعراء الرد الذين قابلتهم يعترفون بأن مطلق كان له دور واضح في رفع مستوى شعر القلطة إلى معان أسمى وآفاق أوسع مثل معالجة القضايا السياسية والاجتماعية. كما أنه أحيا بعض الألحان القديمة الدارسة بالإضافة إلى ابتداع أشكال جديدة. ويعد مطلق من أبرع شعراء القلطة في توظيف الرمز وتغليف المعنى. يقول عن استراتيجيته في هذا الخصوص:

> الجمهور لازم يعرف لكن ما لازم يعرف كل شيء. أنا ليا بدعت القاف لازم افتح لهم الباب واضيء لهم المدخل، اوريّهم الطريق، امسّكهم طرف الخيط، بعدين هم على كيفهم. انت الى بغيت تعرف المعنى المطروح بالردّيه عند الشعّار الكبار اصحاب المعاني اللي يناقشون قضايا فانت تسمّع للوسيمة والبيتين او الثلاثة اللي بعدها. هذا هو المفتاح. بعدين لازم الشاعرين يغطّون المعنى ويدخلون في تفريعات من شان يتوّهون الناس اللي ما ودّهم يغوصون على معناهم لأنه قد يكون بين الجالسين اشخاص الشعرا ما يبونهم يعرفون معناهم. لكن كل شي يتبع البيوت الاوله. وبعض المرات الشاعرين يمشون في نفس الطريق وانت معاهم، ما دام دخّلوك في البداية مع الباب فانت ماشي معاهم. لكن هم في بعض الاحيان ما يبونك تمشي معاهم، فيه اشيا بينهم انت ما يبغونك تطيح عليها. من شان يتوّهونك يقومون يطلعون هم من الطريق هذا ويخلّونك انت ماشي فيه لحالك. تحسب انك ماشي معاهم بس انت تمشي لحالك لأنهم هم طلعوا من الطريق الاول وخشّو طريق ثاني انت ما تدري عنه. او يمكن انهم يموّهون عليك يخلّونك تحس انهم طلعوا من الطريق الاول ودخلوا طريق ثاني ويتوّهونك ثم يرجعون لطريقهم الاول. يعني يصرفون ذهنك لأشياء أخرى بعدين يعوّدون يبحثون الموضوع اللي يخصّم هم.

الارتجال في الشعر العربي

المبارزات الشعرية فن واسع الانتشار في أرجاء المشرق العربي وإن كان يوجد تحت أسماء مختلفة كالزجل في بلاد الشام شمالا والباله في اليمن جنوبا (Caton 1990: 79-108). وقد تختلف تفاصيل الأداء في هذا الفن من مكان إلى آخر لكنه عموما يقوم على عناصر الارتجال والغناء والتحدي والتضاد. ففي الزجل في لبنان أو فلسطين مثلا نجد الشاعرين المتبارزين يتبنى كل منهما قضية هي نقيض القضية الأخرى التي يتبناها الشاعر الخصم ويحاول كل منهما إثبات صحة موقفه وعدالة قضيته؛ فأحدهما قد يتبنى قضية القلم والآخر قضية السيف، أو الليل والنهار أو الحرب والسلام أو الحبس والحرية أو السمراء والبيضاء، وهكذا. وشاعر الزجل في بلاد الشام أو الباله في اليمن، مثل شاعر القلطة، يستعرض مهارته ويحاول كسب الجولة والتغلب على خصمه بطرح الألغاز التي يصعب حلها أو بتعمية المعاني أو بتعقيد الوزن والقافية. وتتميز هذه المبارزات أينما وجدت بما يتوفر للشعراء فيها من حرية التعبير والخوض في قضايا وأمور لا يسمح البحث فيها في غير هذا الموقف.

هذا الانتشار الواسع وهذا الثراء في الشكل والمضمون أوضح دليل على أن فن المبارزات الشعرية فن عريق يضرب بجذوره في أعماق التاريخ. ولا شك أنه مر بمراحل من التطور قبل أن يتبلور ويستقر على الوضع الذي هو عليه الآن ويصل إلى هذا المستوى من الصقل والتهذيب في الشكل والمضمون والأداء. ومن الصعب تحديد بدايات فن المبارزات الشعرية وتتبع مراحل تطوره، خصوصا في غياب التدوين حينما كانت المنطقة العربية، وخصوصا جزيرة العرب، تعيش عصور المشافهة. ومما يزيد الأمر صعوبة أن شعر المبارزات ليس شعرا يحفظ ويردد مثل القصيد. وحينما نسأل الإخباريين عن بدايات هذا الفن يؤكدون بأنه قديم جدا لكن ما منهم من يستطيع إيراد أي تفاصيل بهذا الشأن. وحينما نلح في السؤال يوردون أسماء شعراء لا يزالون على قيد الحياة أو لم تمض مدة طويلة على وفاتهم. ولا مناص لنا حينما نحاول التأريخ لهذه الظاهرة أن نعول على نماذج مبتسرة وشواهد ضئيلة غير موغلة في القدم.

ولم أجد في مصادر الشعر الجاهلي إلا إشارة واحدة لما يمكن اعتباره مثالا لهذا اللون وذلك في ديوان امرئ القيس الذي حققه محمد أبو الفضل إبراهيم حيث أورد محاورة بين امرئ القيس وعبيد بن الأبرص (إبراهيم ١٩٦٩ : ٤٦١) جاء فيها:

ع: ما حبة ميتة أحيت بميّتها ... درداء ما أنبتت سنا وأضراسا
ق: تلك الشعيرة تسقى في سنابلها ... فأخرجت بعد طول المكث أكداسا
ع: ما السود والبيض والأسماء واحدة ... لا يستطيع لهن الناس تمساسا
ق: تلك السحاب إذا الرحمن أرسلها ... روى بها من محول الأرض أيباسا
ع: ما مرتجات على هول مراكبه ... يقطعن طول المدى سيرا وإمراسا
ق: تلك النجوم إذا حانت مطالعها ... شبهتها في سواد الليل أقباسا
ع: ما القاطعات لأرض لا أنيس بها ... تأتي سراعا وما يرجعن أنكاسا
ق: تلك الرياح إذا هبت عواصفها ... كفى بأذيالها للترب كناسا

إلى آخر المحاورة التي اقتبسها المحقق من **كتاب الأغاني**. وليس من المستبعد أن يكون هذا من الشعر المنحول. إلا أنه حتى لو افترضنا أن هذه المحاورة منتحلة فإنها تشير إلى أن شكلا من أشكال شعر المحاورة كان قديما قدم انتحالها ولا بد أنها انتحلت وفق نموذج متعارف عليه ومتوارث من قبل. والمصادر التي أوردت هذا المثال لا تورد أي معلومات عن ظروف الأداء ومناسبته وملابساته؛ أي هل كان هناك جمهور وصفوف من المرددين وهل أقيمت في حفل عرس أو ختان؟ ومن الملفت للنظر في هذا المثال أن عبيد بن الأبرص يطرح ألغازا على امرئ القيس الذي يقوم بحلها. ويورد أبو الفرج الأصفهاني في **كتاب الأغاني** محاورة شعرية بين حماد الراوية وأبي عطاء السندي يطرح فيها حماد ألغازا يقوم أبو عطاء بحلها. وكان قصد حماد الاحتيال على أبي عطاء ذي الأصل السندي ليقول كلمات تبين عجمته وعيبه اللفظي

في نطق بعض الكلمات العربية. يقول أبو الفرج:

أخبرني الحسن عن أحمد بن الحارث عن المدائني أن يحي بن زياد الحارثي وحمادا الراوية كان بينهما وبين معلى بن هبيرة ما يكون مثله بين الشعراء والرواة من النفاسة، وكان معلى بن هبيرة يحب أن يطرح حمادا في لسان شاعر يهجوه. قال حماد الراوية: فقال لي يوما بحضرة يحي بن زياد: أتقول لأبي عطاء السندي أن يقول في زُجّ وجرادة ومسجد بني شيطان؟ قال: فقلت له: فما تجعله لي على ذلك؟ قال: بغلتي بسرجها ولجامها. قلت: فعدِّلها على يدي يحي بن زياد. ففعل وأخذت عليه موثقا بالوفاء. وجاء أبو عطاء السندي فجلس إلينا وقال: مرهبا مرهبا هياكم الله. فرحبت به وعرضت عليه العشاء فقال: لا هاجة لي به وقال: أعندكم نبيذ؟ فأتيناه بنبيذ كان عندنا فشرب حتى احمرت عيناه واسترخت علابيه، ثم قلت: ياأبا عطاء إن إنساناً طرح علينا أبياتا فيها لغز ولست أقدر على إجابته البتة، ومنذ أمس إلى الآن ما يستوى لي منها شيء، ففرج عني، قال: هات، فقلت:

أبن لي إن سئلت أبا عطاء ... يقينا كيف علمك بالمعاني

فقال:

خبير عالم فاسأل تجدني ... بها طبا وآيات المثاني

فقلت:

فما اسم حديدة في رأس رمح ... دوين الكعب ليست بالسنان

فقال أبو عطاء:

هو الزز الذي إن بات ضيفا ... لصدرك لم تزل لك عولتان

قلت: فرج الله عنك، تعني الزج. وقلت:

فما صفراء تدعى أم عوف ... كأن رجيلتيها منجلان

فقال:

أردت زرادة وأزن زنا ... بأنك ما أردت سوى لساني

قلت: فرج الله عنك وأطال بقاءك، تريد جرادة وأظن ظنا. وقلت:

أتعرف مسجداً لبني تميم ... فويق الميل دون بني أبان

فقال:

بنو سيطان دون بني أبان ... كقرب أبيك من عبد المدان

قال حماد: فرأيت عينيه قد احمرتا وعرفت الغضب في وجهه وتخوفته. فقلت: ياأبا عطاء هذا مقام المستجير بك، ولك النصف مما أخذته. قال: فأصدقني، قال: فأخبرته فقال لي: أولى لك قد سلمت وسلم لك جعلك خذه بورك لك فيه ولا هاجة لي فيه، فأخذته وانقلب يهجو معلى بن هبيرة (أصفهاني ١٩٨١/١٧ : ٢٤٩-٥٠).

ومعلوم أن التلغيز كان يحتل حيزا ملحوظا في شعر القلطة، وحتى عهد ليس ببعيد كان طرح الألغاز شائعا كجزء من العملية التعجيزية حينما كانت نظرة الشعراء والجمهور تجاه هذا الفن مختلفة عما هي عليه اليوم. كان شعر القلطة في الأزمنة السابقة وسيلة للتعبير الصريح المكشوف عن مشاعر العداء والتحدي والتحقير والتشهير والإصرار على التسيد والتفوق وعلى اكتساح الخصم وإذلاله أمام الجمهور وكانت القلطة أقرب إلى الملاسنة منها إلى المساجلة. وهذا يذكرنا بشعر النقائض الذي شاع في صدر الإسلام ومن أشهر فرسانه جرير والفرزدق والأخطل والراعي النميري وعمر بن لجأ التيمي وأبو النجم والعجاج. ويتفق شعر النقائض مع

شعر النظم في البناء الفني والشكل العام لكنه يتشابه مع شعر القلطة من حيث الوظيفة الترويحية وكارنفالية الأداء وسياقه الجماهيري. وخير من تحدث عن الخاصية الشعبية لشعر النقائض وسياقه الأدائي هو الدكتور شوقي ضيف الذي قال عنه في كتابه **الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور** إنه كان "ملهاة للشعب". يقول الدكتور ضيف إن "جمهور البصرة في سوق المربد وكذلك جمهور الكوفة في سوق الكناسة كانا يتحلقان حول الشاعرين المتناقضين للفرجة عليهما وللهو والتسلية. ويورد عليهما الشاعران من الهجاء المقذع الساخر ومن الفكاهات اللاذعة ما يجعلهما يغرقان في الضحك. وكثيرا ما يفضي الجمهور إلى التصفيق حين يعجبه بيت عند الشاعر، وقد يفضي إلى الصفير والصياح. وعلى هذه الشاكلة كانت النقائض فنا يراد به تزجية أوقات الفراغ لسكان البصرة والكوفة"(ضيف ١٩٧٧: ٤١). ومما يؤكد على مسرحية الأداء في شعر النقائض اعتناء الشاعر المؤدي بهيأته وملبسه وكان مكان الأداء في السوق يعد إعدادا مسرحيا بحيث يهيأ مجلسا مخصصا للشاعر والجمهور يتحلق حوله. وتختلف النقائض عن القلطة في أنها لا تنظم ارتجالا وهي تشبه القصيدة في شكلها الشعري وطريقة نظمها وإلقائها لكن جمهور النقائض وأجوائها الاحتفالية تشبه جمهور القلطة وأجوائها الاحتفالية وكلاهما يقوم على الخصومة وعلى عنصر الفتل والنقض وقلب السحر على الساحر. واكتساح جرير للراعي النميري في بيته الذي يقول فيه "فغض الطرف إنك من نمير// فلا كعبا بلغت ولا كلابا" واكتساح أبو النجم للعجاج في قوله فيه "شيطانه أنثى وشيطاني ذكر" يذكرنا بقولهم في شعر القلطة أن فلانا من الشعراء سرّى فلان، أي أرغمه على ترك الملعبة ومغادرة المكان.

وترد في **كتاب الأغاني** وغيره من المصادر القديمة بعض الإشارات إلى ما يشبه المبارزات الشعرية التي تقوم على البديهة والارتجال مثل ما حدث بين الفرزدق وجرير عند بشر بن مروان. يقول أبو الفرج الأصفهاني:

> اجتمع جرير والفرزدق عند بشر بن مروان، فقال لهما بشر: إنكما قد تقارضتما الأشعار وتطالبتما الآثار وتقاولتما الفخر وتهاجيتما. فأما الهجاء فليست بي إليه حاجة، فجددا بين يدي فخراً ودعاني مما مضى. فقال الفرزدق:
>
> نحن السنام والمناسم غيرنا ... فمن ذا يساوي بالسنام المناسما
>
> فقال جرير:
>
> على موضع الأستاه أنتم زعمتم ... وكل سنام تابع للغلاصم
>
> فقال الفرزدق:
>
> على محرث للفرث أنتم زعمتم ... ألا إن فوق الغلصمات الجماجما
>
> فقال جرير:
>
> وأنبأتمونا أنكم هام قومكم ... ولا هام إلا تابع للخراطم
>
> فقال الفرزدق:
>
> فنحن الزمام القائد المقتدى به ... من الناس، ما زلنا ولسنا لهازما

فقال جرير:

فنحن بني زيد قطعنا زمامها فتاهت كسار طائش الرأس عارم

فقال بشر: غلبته ياجرير بقطعك الزمام وذهابك بالناقة. وأحسن الجائزة لهما وفضل جريراً (أصفهاني ١٩٨١/٨: ٣٦).

ويورد الأصفهاني (أصفهاني ١٩٨١/ ٩: ١٣١-٢) أيضا هذه المحاورة الشعرية بين الأحوص وسلامة المغنية المشهورة والتي تبدأ بقول الأحوص:

ح: أمسى فؤادي في هم وبلبال من حب من لم أزل منه على بال
س: صحا المحبون بعد النأي إذ يئسوا وقد يئست وما أصحو على حال
ح: من كان يسلو بيأس عن أخي ثقة فعن سلامة ما أمسيت بالسالي
س: والله والله لا أنساك ياسكني حتى يفارق مني الروح أوصالي
ح: والله ما خاب من أمسى وأنت له ياقرة العين في أهل وفي مال

وما تذكره المصادر الأدبية عن المراجزة يقودنا إلى الاعتقاد بأن هذا الفن كان قريب الشبه بشعر القلطة من حيث الارتجال ومتطلبات الأداء وسياقه. من ذلك أن أبا الفرج الأصفهاني في وصفه للشماخ بن ضرار يقول عنه إنه "أرجز الناس على البديهة" (أصفهاني ١٩٨١/ ٩: ١٥٧). والمثال التالي من الأغاني يدل على أن الشعراء يرتجلون الرجز ارتجالا:

عن عروة بن زيد الخضري عن أبيه قال: كنت في ركب فيهم صخر بن الجعد ودرن مولى الخضريين معنا، ونحن نريد خيبر، فنزلنا منزلا تعشينا فيه، فهيجنا إبل صخر، فلما ركبنا ساق بنا واندفع يرجز ويقول:

لقد بعثت حاديا قراصفا

فردده قطعا من الليل لا ينفذه ولا يقول غيره، ثم قال لنا: إني نسيت عقالا، فرجع يطلبه في المتعشى، ونزل درن يسوق بالقوم فارتجز درن ببيت صخر وقال:

لقد بعثت حادياً قراصفا من منزل رحلت عنه آنفاً
يسوق خوصاً رجفا حواجفا مثل القسي تقذف المقاذفا
حتى ترى الرباعي العتارفا من شدة السير يزجي واجفا

قال: فأدركه صخر وهو في ذلك، فقال له: يابن الخبيثة، اتجترئ على أن تنفذ بيتاً اعياني؟ فقاتله فضربه حتى نزلنا ففرقنا بينهما (أصفهاني ١٩٨١/٢٢: ٤٨-٩).

والمثال التالي الذي نقتبسه من **كتاب الأغاني** يدل على أن المراجزة، مثل القلطة في الزمن السابق، قد تقود إلى الشغب والعنف، وربما سفك الدماء:

اصطحب هدبة بن خشرم وزيادة بن زيد وهما مقبلان من الشام في ركب من قومهما، فكانا يتعاقبان السوق بالإبل، وكان مع هدبة أخته فاطمة، فنزل زياد فارتجز فقال:

عوجي علينا واربعي يافاطما ما دون أن يرى البعير قائما

أي ما بين مناخ البعير إلى قيامه.

الا ترين الدمع مني ساجما حذار دار منك لن تلائما
فعرجت مطرداً عراهما فعما يبذ القطف الرواسما

مطرد: متتابع السير وعراهم: شديد، وفعم: ضخم، والرسيم: سير فوق العنق، والرواسم: الإبل التي تسير هذا السير الذي ذكرناه.

كأن في المثناة منه عائما إنك والله لأن تباغما

المثناة: الزمام، وعائم: سائح، تباغم: تكلم.

خـــوداً كـــأن البـــوص والمآكـــمـــا منهـــا نقـــاً مـــخـــالط صـــرائمـــا

البوص: العجز، والمأكمتان: ما عن يمين العجز وشماله، والنقا: ما عظم من الرمل. والصرائم: دونه.

خـيـر من اسـتـقـبـالك السـمـائمـا ومن مناد يبـتـغي مـعـاكـمـا

ويروى: ومن نداء تبتغي أي رجلا تنادينه أن يعينك على عكمك حتى تشده.

فغضب هدبة حين سمع زيادة يرتجز بأخته، فنزل فرجز بأخت زيادة، وكانت تدعى -فيما روى اليزيدي- أم حازم، وقال الآخرون أم القاسم، فقال هدبة:

لقـــد أراني والغـــلام الحـــازمـــا نزجي المطي ضـــمـــرا ســـواهمـــا

من تظنّ القُلُص الرواســـمـــا والجلة الناجـيـة العـيـاهمـا

العياهم: الشداد.

يبلغن أم حـــازم وحـــازمـــا إذا هبطن مـســتـحـيـراً قـاتمـا

ورجع الحـادي لهـا الهـمـاهمـا ألا ترين الحـــزن مني دائمـــا

حـــذار دار منك لن تلائمـــا والله لا يشـفي الفـؤاد الهـائمـا

تماحل اللبـــات والمآكـــمـــا ولا اللـمـــام دون ان تلازمـــا

ولا اللثـــام دون ان تفـــاقـــمـــا ولا الفـــقـــام دون أن تفـــاغـــمـــا

وتعلو القـــوائم القـــوائمـــا

قال: فشتمه زيادة، وشتمه هدبة، وتسابا طويلا، فصاح بهما القوم: اركبا، لا حملكما الله، فإنا قوم حجاج، وخشوا أن يقع بينهما شر فوعظوهما، حتى أمسك كل واحد منهما على ما في نفسه (أصفهاني ١٩٨١/٢١: ٢٨٠-١).

ويشبه ذلك ما ذكره صاحب الأغاني عن المراجزة التي حدثت بين حكم الخضري ورماح بن ميادة:

تواعد حكم وابن ميادة عريجاء -وهي ماءة- يتواقفان عليها، فخرج كل واحد منهما في نفر من قومه، وأقبل صخر بن الجعد الخضري يؤم حكما، وهو يومئذ عدو لحكم لما كان فرط بينهما من الهجاء في أركوب من بني مازن بن مالك بن طريف بن خلف بن محارب، فلما لقيه قال له: ياحكم، أهؤلاء الذين عرضت للموت! وهم وجوه قومك! فوالله ما دماؤهم على بني مرة إلا كدماء جداية، فعرف حكم أن قول صخر هو الحق فرد قومه، وقال لصخر: قد وعدني ابن ميادة أن يواقفني غداً بعريجاء لأن أناشده، فقال له صخر: أنا كثير الإبل -وكان حكم مقلا- فإذا وردت إبلى فارتجز، فإن القوم لا يشجعون عليك وأنت وحدك، فإن لقيت الرجل نحر وأطعم فانحر وأطعم وإن أتيت على مالي كله. قال ريحان راويته: فورد يومئذ عريجاء ولم يلق رماحا ولم يواف لموعده، وظل ينشد يومئذ حتى أمسى، ثم صرف وجوه إبل صخر وردها. وبلغ الخبر ابن ميادة وموافاة حكم لموعده، فأصبح على الماء وهو يرتجز ويقول (أصفهاني ١٩٨١/٢: ٢٥٩):

أنا ابن مـــيـــادة عـــقـــار الجـــزر كل صـــــــفي ذات ناب منفطر

ونستشف من هذه القصة التي تروى عن جميل بثينة أن المراجزة كانت تتم وفق طقوس معينة وبحضور جماهير غفيرة تذكرنا بالجماهير التي تحتشد في شعر القلطة:

قال العباس بن سهل: قدمت من عند عبدالملك بن مروان وقد أجازني، وكساني برداً، كان ذلك البرد أفضل جائزتي، فنزلت وادي القرى، فوافقت الجمعة بها، فاستخرجت بردي الذي من عند عبدالملك، وقلت: أصلي مع الناس، فلقيني جميل، وكان صديقاً لي، فسلم

بعضنا على بعض، وتساءلنا، ثم افترقنا. فلما أمسيت إذا هو قد أتاني في رحلي، فقال: البرد الذي رأيته عليك تعيرنيه حتى أتجمل به، فإن بيني وبين جواس مراجزة، وتحضر، فتسمع. قال: قلت: لا! بل هو لك كسوة، فكسوته إياه، وقلت لأصحابي: ما من شيء أحب إليّ من أن أسمع مراجزتهما. فلما أصبحنا جعل الأعاريب يأتون أرسالاً حتى اجتمع منهم بشر كثير، وحضرت وأصحابي، فإذا بجميل قد جاء وعليه حلتان ما رأيت مثلهما على أحد قط، وإذا بردي الذي كسوته إياه قد جعله جلا لجمله، فتراجزا، فرجز جميل، وكانت بثينة تكنى أم عبدالملك، فقال:

يأأم عبد الملك أصرميني (يعقوب ١٩٩٢: ٢١٠).

وتحفظ لنا كتب الأدب الكثير من المقطعات القصيرة والأحديات التي تقال على أوزان معينة وفي مناسبات معينة والتي يبدو أنها كانت ترتجل ارتجالا وذلك قياسا على نظائرها في الشعر النبطي. من تلك المقطعات المرتجلة الأهازيج التي يتغنى بها الرعاة منذ العصر الجاهلي وحتى عهد قريب أثناء حفرهم للآبار أو حينما يوردون إبلهم ويمتحون لها الماء بالدلاء من الآبار العميقة، وكذلك الأهازيج التي تنشدها النساء أثناء المعارك يشجعون بها رجالهم على الاستبسال في الدفاع عن أعراضهم وأموالهم وكذلك الأراجيز التي يرتجلها الفرسان في أوقات النزال والمبارزة. وإذا ما جاز لنا أن نقيس الماضي على الحاضر وأن نسترشد بالنتائج التي نتوصل إليها بدراسة العصور القريبة منا في فهم ما كانت عليه الأوضاع في العصور الغابرة فإنه من غير المستبعد أن أهازيج العمل والأغاني الجماعية كانت في بعض الأحيان ترتجل ارتجالا بحيث تندمج فيها عمليتا البدع والأداء في عملية واحدة. نلاحظ مثلا أن الأجناس الشعرية المغناة مثل الهجيني والعرضه تنظم أساسا لتؤدى وتنشد جماعيا، مثلها مثل القلطة. ولكن القلطة تتميز عن القصيدة والأشعار المغناة الأخرى في أنها دائما تنظم أثناء عملية الأداء وأنها من بدع شاعرين أو أكثر. وقد يحدث أحيانا أن تتم عملية البدع أثناء عملية الأداء في الأجناس المغناة مثل العرضة والهجيني أو حينما يكون البدع مصحوبا بالعزف على الربابة. هذا يعني أنه إذا كان الغرض الأساسي من النظم الشعري هو الأداء الغنائي فإن النظم يمكن أن يتم أثناء عملية الأداء لأن ما يتخلل الإنشاد من عزف على الربابة أو قرع الطبول أو غناء المرددين يعطي الشاعر فرصة للتفكير والنظم أثناء الأداء.

ويلاحظ أن شعراء القلطة، وخصوصا شعراء الحجاز، حينما يتحدثون عن القلطة يربطون في حديثهم بين هذا اللون الشعري وبين لون آخر يسمونه حداوي أو زواميل أو نقلات. المرافعات القضائية والأحكام عند البدو كانت، وحتى عهد قريب، عادة ما تصاغ على شكل كلام مسجوع يذكرنا بسجع الكهان أو أهازيج قصيرة مرتجلة. ومن عادة قبائل اليمن والحجاز أنه حينما ترسل أحد القبائل وفدا إلى قبيلة أخرى للمطالبة بحق أو لطلب الصلح أو المساعدة أو اللجوء أو ما شابه ذلك فإنها تضمن طلبها في أحدية، أو نقله، تعد لهذه المناسبة، ويسمونها في اليمن زامل (Caton

(1990: 12, 65-76, 127-154). ويتقدم أعضاء الوفد ينشدون النقلة على ظهور الإبل وحينما يقتربون من ديار القبيلة التي يقصدونها ويصبحون على مسمع منهم يقابلهم صبيان الحي ليستظهروا النقلة ويعودوا بها إلى أهل الحي الذين يتدارسون الطلب الذي تتضمنه النقلة ويعدون لها ردا مناسبا. وفي العادة لا ينيخ أعضاء الوفد ركائبهم ولا يترجلون عنها حتى يسمعوا الرد ويقررون على ضوئه إما أن ينزلوا أو يعودوا أدراجهم. وقد يتقابل الجمعان وتنشد المجموعة الأولى نقلتها بشكل جماعي ثم ترد عليها المجموعة الثانية بنفس الطريقة، وغالبا ما يصاحب الإنشاد رقصة تسمى الدوّار يرقصها الرجال وهم يطلقون النار من بنادقهم والتي يعبئونها بالملح دون رصاص. ومن الأمثلة على النقلات/الزوامل التي تقتصرعلى الترحيب قول الشاعر:

سلام ياضلعٍ من الضلعان نايف مستقلّي — يامن به الخايف ويرقد في ذراه ولا يذلي
في عيسر الايام والا في رخاها ما بِكِلي — وثماره الياقوت والعنبر شتا والا ربيع
جينا كما نوٍّ نهار الحاديه صدّق وْهَلّي — نوّاض برّاقه جلى هم الغناوي والمقلي
هلّ البرد يخزي بليس صبيح مع وقت المصلي — ياطا النبا سيله وضاق ابه المسيل اللي وسيع

ومن النقلات اللي تتضمن طلبا قول الظوافرة من بني عبدالله يطلبون العاني من سليم:

سلام جينا بامّهات الحارس — اللي لها فعلٍ جديد ودارس
نشبع بها ذيب الخلا اللي فارس — نهار فى المرقاب شَبّت نيره
اللي مضى راس القرا منزلنا — عز الرفيق وعز من يزبنّا
واليوم حادينا حوادي منّا — مطلوبنا العاني وامان الديره

هذا ويتضمن شعر القلطة في مضامينه وطرق أدائه انعكاسات وأصداء للقيم الثقافية والتقاليد الاجتماعية التي كانت سائدة بين القبائل في عصر الفروسية الممتد منذ عصر الجاهلية حتى أفول البداوة في الجزيرة العربية. كان سلاح البادية حتى عهد قريب يتألف من الفرس والسيف والرمح والدرع والطاسة وما شابهها من أدوات السلاح الأبيض التي تتيح المجال لاستعراض الفتوة والفروسية عن طريق المبارزة والنزال والكر والفر دون حدوث خسائر فادحة في الأرواح. وكان البدو مولعين بالمبارزة والنزال لما فيهما من إثارة ولأنهما يفسحان المجال أمام الفارس ليبرز شجاعته ويدل بنفسه ويتميز بين أقرانه. وقبل احتدام المعركة تقف الجيوش المتحاربة في صفوف متقابلة يفصل بينهما مساحة واسعة يتبارز فيها الفرسان ويصولون ويجولون ما بين هتافات التأييد والتشجيع وصيحات التبكيت والتقريع. وفي الطريق إلى المعركة أو عند ملاقاة الخصم أو بعد العودة منتصرين يرتجل الفرسان على ظهور الخيل بأحديات يرتجزون بها ويفتخرون فيها بشجاعتهم ويتوعدون خصومهم ويعلنون عن تحديهم لهم. والأحدية قطعة شعرية قصيرة لا تتعدى البيتين أو الثلاثة

يرتجز بها الفرسان على ظهور الخيل أثناء الغارة أو حينما يعودون من غزواتهم منتصرين. وليس من الصعب ارتجال هذه الأبيات البسيطة وحفظها. ومن أمثلة أحادي الخيل هذه الأحدية لهذّال ابن فهيد الشيباني:

شيخ الجحادر في جناب عصيل — من رمح ابن عامر قزا
يوم الهلالي كَبّ تالى الخيل — في قاعة الهضبه وزا

وهذه أحدية لعفاس ابن محيا:

انتم على اللي كنهن وحوش — وحنا على مثل الادام
عابٍ لكم ما قدّم الناتوش — وشلفٍ يقصّن العظام
ياحرب وين الفارس المدغوش — ذياب قوّاد الجهام

وهناك لون من ألوان الشعر المرتجل يسمى الدحّيه أو الدحّه وهي تقوم مقام القلطة عند عرب الشمال وبادية الشام وفلسطين وتشبه القلطة في أوجه وتختلف عنها في أوجه أخرى. تشبه الدحية القلطة في أنها تقوم على الارتجال وصفوف المرددين وجمهور المستمعين وتقام في نفس المناسبات وفي ظل نفس الظروف التي تقام فيها القلطة، كما تقام كذلك إثر الانتصارات الحربية. لكن الدحية لا تمثل مبارزة شعرية بين شاعرين خصمين بل إن البدع الارتجالي يمكن أن يقوم على شاعر واحد فقط وربما على أكثر من شاعر لكن مع غياب عنصر المنافسة بينهم. يقول عبدالكريم الحشاش:

> كثيراً ما يبدع في الدحيّة بدّيع واحد، وقد يشاركه آخر أو اثنان، وذلك بأن يرفع البدّيع الجديد يده مشيراً إلى رغبته في المشاركة أو مستأذناً، وقد يدخل في الصف إلى جانب البدّيع الأول ويهمس في أذنه أو يهمزه في كتفه ليفسح له المجال (حشاش ١٩٨٦ : ١٥).

ولا تحيد أبيات الدحية عن بحر واحد متعارف عليه على وزن مفعولاتن مفعولاتن كما أن قافيتها غالبا على نمط المربوع. (وقد نجد قصيدة نظم طويلة على هذا النمط من الوزن والقافية ويطلقون على هذا الشكل من القصائد مرجوده). وتختلف تفاصيل الأداء في الدحية عنها في القلطة لكنهما تتفقان من حيث أنه من الأساسيات التي يلزم توفرها لقيام الملعبة وجود الحاشي، أي الفتاة التي ترقص بين الصفوف، ويتغنى بها شاعر القلطة وشاعر الدحية على حد سواء. يصف طلال السعيد الدحية كما يلي:

> الدحة فن معروف لدى قبائل الشمال ومعروفة أيضاً ببادية الشام وبادية سيناء والمغرب العربي والسودان باسم الدحيّة أما طريقة أدائها فهي تعتبر من الفنون المختلطة والتي تشترك بها النساء مع الرجال بالرقص حيث تجلس النساء في زاوية بعيدة بعض الشيء.. ويقف الرجال صفاً يتقدمهم شاعر ويبدأ الشاعر بمدح فلان من الناس لكي يأتيهم بالحاشي والحاشي هي امرأة قريبة من هذا الرجل لكي ترقص بينهم ويردد مدحه كأن يقول:
>
> يابعد عيني يامعاشي — يجيب الحاشي يقوده

وانكانه مـــا جـــاب الحـــاشي ياروحي راحت مـــفـــقـــوده

بعد كل بيتين بمدح هذا الشخص الذي سوف يأتيهم بالحاشي يتوقف الشاعر ويردد خلفه الرواديد قولهم:

هـــلا هـــلا بـــك يـــاهـــلا ياصـــــدق فـــــويـهـك ياولـد

بمعنى أن الشاعر صدق بمدحه لفلان، ويستمر الشاعر بمدح فلان هذا حتى يروق له المدح وينتشي، فيقوم ويأتي بالحاشي، ويقف بوسط الملعب، وتجلس هي بقربه، وتكون مرتدية عباءتها، وبعد أن تجلس الحاشي يبدأ الشاعر بسوم الحاشي منه وهو ممسك بها، ويكثر الشاعر السوم ويجزل العطاء بالشعر على طريقة التمثيل. والرجل لا يطيع فيلجأ الشاعر للتهديد والوعيد، وأيضاً هذا الأسلوب لا يجدي معه ويرفض إطلاق الحاشي للرقص ويبحث الشاعر من طريقة أخرى، فلا بد من إطلاق الحاشي لكي تلعب وتعمر بذلك الدحة.

فيبدأ بالجاهيات حيث يسوق عليه وجوه الحاضرين أي جاههم.. فيأتيه بجاه فلان فيرفض. ثم فلان فيرفض وآخر وآخر وهذا ممسك بالحاشي والشاعر لم تجد محاولاته.. وهنا يلجأ الشاعر لأمير القبيلة فيسوق جاهه على الرجل، وهنا لا يجد الرجل بد من إطلاق الحاشي فيبتعد الشاعر عن الصف الذي خلفه ويبدأ الصف بالدحة فيتمايلون ويصفقون بأيديهم مع ترديد كلمة "دحة دحة" بدون أن تكون واضحة فلا تكاد تسمع إلا حرف "الحاء" مع ترديد أنفاس الدواحيح.

وعلى نغمات غنائهم وترديدهم كلمة "دحة" وتصفيقهم تبدأ الحاشي بالرقص وبيدها عصا أو سيف، ويراقصها أحد الموجودين، وكلما حاول الاقتراب منها أهوت عليه بما في يدها وهو يحاول تجنب ضرباتها، وهكذا حتى يتمكن منها أو تتمكن منه، فإن غلبها توقف "الدواحيح" وبدأ الشاعر بالقصيد من جديد.وإن غلبته هي برز لها غيره وهكذا حتى ينتهوا (سعيد ١٩٨١: ١٠٣-٥).

ولم يهتم الباحثون في المملكة ودول الخليج العربية بالكتابة عن الدحية ورقصة الحاشي ولا نجد لهما ذكرا الا لدى بعض الكتاب من بلاد الشام وفلسطين وبشكل مقتضب. فقد أورد نمر سرحان نبذة مختصرة عنها في الجزء الثالث من **موسوعة الفلكلور الفلسطيني** (سرحان ١٩٧٨/٣: ٢١٢-٤)؛ وذكرها روكس بن زايد العزيزي في الجزء الثاني من **قاموس العادات واللهجات والأوابد الأردنية** (عزيزي ١٩٨١/٢: ٢٤٨-٩)؛ وذكرها عبدالرحمن الحوراني في كتابه **التراث الشعبي في حوران** (حوراني ١٩٩٢: ١٥١-٥، ١٦٨-٩١)؛ كما وصفها عبدالكريم عيد الحشاش في كتابه **فنون الأدب والطرب عند قبائل النقب** (حشاش ١٩٨٦). ويورد موري Murray وصفا مختصرا لرقصة الدحية ورقصة السامر عند بدو سيناء (Murray 1935: 65-6). ويتشابه أداء الدحية في هذه المناطق المختلفة إلى حد كبير. وعموما، تشتمل الدحية ورقصة الحاشي المرافقة لها على معان رمزية وإشارات لا يتسع المجال هنا للخوض فيها.