

الغناء التقليدي والشعر الشعبي العربي سيمون جارجي

الانحناء على مشكلة الغناء التقليدي العربي او ، بتعبير اصح ، على الموسيقى العربية التعبير ، انما هو معالجة موضوع هو من التعقيد بحيث يصعب معه كل تحليل موضوعي صائب وكل محاولة تأليفية جامعة . وتزداد هذه العملية صعوبة حالما نتعرض لمعالجة لون خاص من ألوان التراث العربي ، عنيت به الغناء التقليدي الذي يرتبط به الشعر الشعبي ارتباطاً حميماً . ذلك ان القضية تختلف اختلافاً بيناً وفق مواجعتنا نشأة الفن الشعبي وتطوره في الغرب من جهة او في الشرق ، وبخاصة الشرق العربي ، من جهة ثانية . يبدو أكيداً انه لم يكن بعد ، في المجتمعات البدائية ، حسب تعبير غاستون باريس احد الاختصاصيين بشعر العصر الوسيط ، « هذا التمييز الهائل بين المتعلمين والاميين ، وهو ثمرة تعليم مختلف ، من شأنه اليوم ان يقسم الشعوب طبقتين تكاد احدهما تكون غريبة عن الاخرى . فالطبقة الاولى هي محرومة من الادب تقريباً ، والطبقة الثانية تحتقر وتجهل ما ليس مطابقاً لقواعد أغمتها » .

في الغرب ، بعد ظهور البوليفونيا والهرمونيا وتطورهما ، تميز الغناء الشعبي ، اكثر فاكثر ، عن فن يفوقه تطوراً وتهذيباً تشترك فيه الطبقات المثقفة والمراكز المدنية . وهكذا « فقد بقيت الاغنية مقصورة على القرويين بينما اقتصرت الموسيقى المحركة التأليف على الطبقات العليا المستنيرة » . الا ان الغناء الشعبي في الغرب ، نظراً للأوضاع الاجتماعية ولعدم توفره على حياة خاصة شأنه في الشرق ، تحجر في صيغ جامدة فاصبح ، مع جميع مخلفات الماضي ، جزءاً من التراث الفولكلوري لكل بلد ولكل قطر ولكل جماعة عنصرية . اما في الشرق العربي ، حيث يحتفظ الغناء والشعر الشعبيان بحياة متميزة عن الموسيقى والشعر المدعويين « علمين كلاسيكيين » ، فيصعب تاريخياً تحديد الكيفية والوان الذين تم الانفصال فيها ، كما يصعب القول بأن الانفصال الحقيقي قد وقع فعلاً .

ويبدو أكيداً ان الغناء الشعبي العربي لم يبصر النور فجأة وبطريقة سحرية مع ظهور الاسلام . فنحن نعرف ان الجاهلية كانت ميداناً لتظاهرات خطيرة تسم ما للقبائل العربية من حياة اجتماعية بميسم قوي . فثمة تظاهرات بعيدات الدلالة ، هما الطواف حول الكعبة

في مكة وهو احتفال كان يجمع بين السحر وعبادة الاصنام لدى عرب الجاهلية ، وسوق عكاظ التي انما هي سوق ادبية كان يتبارى فيها الرواة والشعراء .

وما لبث النثر المسجع ان افسح في المجال للشعر الكلاسيكي الذي بلغ ، منذ ذلك الحين ، درجة من الكمال لم يتجاوزها فيما بعد . فالمعلقات السبع التي وصلتنا هي في عداد روائع الادب العربي . والحال ان هذه القصائد كانت تغني دون شك . فالتعبير العربي الشائع منذ البداية هو التالي : « انشد الشعر » . ومن هنا قولهم : « الشعر الغنائي » بصدد مختلف الألوان الكلاسيكية .

على انه اذا كان لتحليل القصائد العربية الاولى ان يوقفنا على شكلها وايقاعها الادبي ، فليس له ، نظراً لفقدان العلامات الخطية والتنويطات الموسيقية ، ان يساعدنا على معرفة ما كانت عليه من سياق وايقاع ميلودي . وكل ما يمكن قوله في هذا الباب هو من قبيل النظريات . يشير المؤرخون العرب في العصر الوسيط الى ان « الحدااء » هو مصدر الغناء في الصحراء . والحدااء هو الغناء الذي كان يقلد به الجمال وقع خطي الجمل « ويعمد اليه ليبحث الجمل على السير طويلاً في الصحراء » . الا انه ما من شيء يرشدنا الى شكل الحدااء الميلودي او الادبي . وقد عرفت الجاهلية ، علاوة عن الحدااء ألواناً عديدة أخرى من فوكلور الصحراء : كالغزل والهجاء والمديح والمحاسة والرتاء . وهذا التبويب هو ما لا نزال نحفظ به الى يومنا هذا في الادب الكلاسيكي .

ولكن ثمة مسألة لم يتم طرحها الى الآن بطريقة واضحة ، الا وهي وجود أناشيد شعرية اقليمية متنوعة المصادر والايحاء تدور حول هذا الشعر الوليد في الصحراء العربية . عنينا بذلك تلك الاناشيد الدينية والعلمانية التي كانت مزدهرة ، قبل الفتح الاسلامي ، في القسم الشرقي من الامبراطوريتين الرومانية والفارسية . فهناك نصوص تاريخية تشير الى وجود هذه الاناشيد في بعض الحواضر السورية كالرها وانطاكية . ففي الرها خاصة ، وهي مركز ثقافي آرامي عند تحوم المدينتين السامية والاغريقية ، في بلاد ما بين النهرين المنفتحة على صحراء العالم البدوي ، يحدثنا المؤرخون عما كانت تلاقه الاناشيد المانوية والادرية من رواج حوالي سنة ٢٢٣ مسيحية ، بفضل الاناشيد التي ألفها اثنان من رؤساء هذه الشيعة ، برديسان وابنه هرمونيوس ، نالا حظوة بأعين الجماهير الشعبية في تلك الناحية . ويبدو ان هذه الاناشيد ، رغم نزعتها العقائدية ، قد نخطت النطاق الديني واصبحت

ذات مرمى شعبي . ففي ذلك العصر تقريباً ، وفي ذلك المركز بالذات من مقاطعة الرها الرومانية ، نشهد مجهودات شاعر مسيحي اسمه افرام الرهاوي الذي ناوأ تأثير برديسان بأناشيد الفها وفقاً للمعتقد الرسمي . حتى انه لمن المحتمل ، على ما شهد به مؤرخو ذلك العصر كسوزومان ، ان افرام الرهاوي اقتصر على « تطبيق كلمات مستقيمة العقيدة على اغاني الهراطقة الشعبية » . فالأناشيد التي نظمها افرام باللغة السريانية ، والتي تناقلها التقليد الشفوي ، لا تزال حتى يومنا هذا تراث الموسيقى الدينية الشعبية في الكنائس السريانية . وقد تمكن أحد العلماء الفرنسيين ، الراهب البندكتاني دون جانين ، الذي باشر في أواخر القرن الماضي بتنويط هذه الأناشيد ، تمكن في دراسة محكمة النقد من التقريب بين هذه الأناشيد وبين ما نعرفه من التجديد الادري السحري من جهة ، ومن جهة ثانية بين النشيد الغريغوري وموسيقى التروبادور في الغرب .

انه مثل على الشعر والفناء التقليديين الدينين المنتقلين الى النطاق العلماني . ففي الشرق خاصة ، حيث العاملان الروحي والزمني وثيقا الارتباط ، يحل التعبير الشعري الموسيقي جميع الفواصل . حتى اننا نرى في بعض الانحاء ، كبلاد ما بين النهرين مثلاً ، ان الانغام الدينية لا تزال ترافق التظاهرات الشعبية ، مما يؤدي احياناً الى قصائد متأرجحة بين الروحي والزمني وهي من صميم الفوكلور الخاص بشعوب تلك الناحية . فتختلط فيها ، مثلاً ، اسطورة تدور حول يوسف بن يعقوب مستمدة من الكتاب المقدس ، وسيرة عنتره العبسي المستمدة من الملحمة العربية القديمة . كما اننا نرى ، فيما هو للعصر المسيحي ، قصة القديس جورج يوس قاتل التنين .

اما فيما هو للاغاني الشعبية العربية الاداء ، فان هذه النقطة لا تزال بحاجة الى الدرس . ذلك ان لقاء ما نعتقده النواة الاولى للاغاني البدوية في جزيرة العرب بالموسيقى المسيحية والعبرانية والوثنية في القطاعات الرومانية او الفارسية ربما كان من شأنه ان اثار المبادلات . ونحن نعرف ، دون ان نتحدث عن الجاليات المسيحية واليهودية التي كانت تعيش في الحجاز ، المركز الثقافي العربي ، ان عدداً من القبائل قد اعتنقت الديانة المسيحية . فالتاريخ قد احتفظ بذكر المملكة اللخمية الفارسية ، وخاصة بذكر المملكة الفسانية . وهذه المملكة كانت تؤلف المقاطعة الرومانية في جنوبي سوريا وقد عرفت حياة دينية عظيمة الازدهار . ثم ان المسيحية تغلغلت ايضاً حتى القبائل البدوية عند تخوم النواحي الصحراوية . فهؤلاء البدو الذين اسلسوا قيادهم للمرسلين والكهنة الاراميين والذين تبناوا

باكثرتهم اللغة السريانية كان لهم ولا شك ان يعرفوا اناشيد الرها وانطاكية الشعبية وان يستخدموها. ولكن بما ان الوثائق المكتوبة تعوزنا، يبقى ان التحليل الداخلي وحده يتيح لنا تحديد اواصر القربى بين الاغاني الشعبية العربية وبين الموسيقى الدينية الشرقية الراهنة. لقد سبقنا عدد من المستشرقين الكبار الى تحليلات نقدية ممتازة في هذا المضمار، فاخذنا على نفسنا ان نقوم ببعض التحقيقات والتنقيبات التي لا تزال في مرحلة المحاولات الأولية. ولا يسعنا الآن ان نتبسط في ما نعتقده عناصر داخلية لاستقلال الغناء والشعر الشعبيين عن الموسيقى والشعر الكلاسيكيين، لذلك نكتفي هنا بالتنويه باحدى سمات الشعر الشعبي الجوهرية التي تحدد فذويته داخل الاطار العربي والربط التي تشده الى بعض الألوان الادبية السامية وغيرها. نعني بذلك تركيب القصيدة الشعبية نفسه. فبينما نرى الوزن في البيت الكلاسيكي يستند الى الكمية او الى الاسباب والاوزان، وبينما يستند الايقاع الى الحركات والسواكن، نلاحظ ان الشعر الشعبي الذي تتألف وحدته الأساسية من «الرباعيات» يرتكز اساساً على عدد المقاطع.

بعد ظهور الاسلام تطور التعبير الشعري والموسيقي العربي باتجاهين، وذلك بتأثير محلي او اقليمي خلفته البلدان المحتلة. فتحت تأثير بعض العناصر المستمدة من الموسيقى اليونانية - الفارسية نشأت، خصوصاً في بلاط الخلفاء وفي المدن، موسيقى ازدادات تطورا واحكاماً قاطعة الربط التي تشدها الى غناء البدو البدائي الذي تأصل في الارياض فتمثل الألوان الوطنية المحلية وتشعب اصنافاً شعبية مختلفة. وهذا الغناء الشعبي المتجمل في بساطته وخشونته ورتابته استمر بمعزل عن جميع تطورات التعبير الحضري. ولكن بما انه بقي ملتصقاً بالحياة اليومية، فقد اقتصر في ادائه على اللهجة العامية الحية في كل اقليم وكل محلة متجاهلاً لطائف الفن المدني الذي تفرد وحده باللقب «الكلاسيكي او العلمي». وهكذا فقد نشأت طوال العصور هذه الازدواجية الادبية والموسيقية التي تميز الثقافة العربية.

لنضع، بادىء بدء، كبدأ عام ناتج عن اعمال المؤرخين واصحاب النظريات الذين انحنوا على اصول الغناء والشعر الشعبيين وعلى تركيبها، ان البيت الشعري والميلوديا هما متلازمان متداخلان بنوع ان ما نقوله هنا بصدد الاغنية أو الموسيقى الشعبية العربية ينطبق، برأينا، على الشعر الشعبي العربي نفسه.

فالغنية ، على حد تعبير جوليان تيارسو احد الاختصاصيين بالاغنية الشعبية ، « انما هي الشكل الأول الذي عرفت فيه الشعوب في بداياتها الشعر والموسيقى . صدرت الاشعار والميلوديات معاً عن الهام واحد كأنما قد توالدت عن بعضها البعض ولم تكن منفصلة في البدء . ليس الشعر هو الوسيط الطبيعي بين الكلام والغناء ، وهو الذي ينطوي على عنصر الغناء الحيوي الاساسي ، اعني الابقاع ؟ ... كل شعر بدائي هو انشاد » .

ليس بمقدورنا الآن ان نسهب في تفصيل هذه النقطة الخطيرة ، بل نقصر منها على القول بان ما يصح في الفن الشعبي الغربي يصح بالاحرى في الشرق العربي الذي يحتفظ لسانه الشعري الموسيقي ، نظراً لانعدام التطور الهرموني والسمفوني بسبب اولية التقليد الشفوي التي لا تقبل الجدل ، بهذه الطراءة الفطرية التي يتحدث عنها علماء الموسيقى .

ولكن بما ان الغناء الفردي ووحدة الاصوات لا يزالان يهيمنان على الموسيقى العربية ، العلمية او الكلاسيكية ، وعلى الغناء الشعبي ، فليس من السهل التوصل الى التفريق بينهما بوضوح . فلا تزال الحدود بين هاتين الطريقتين في الاداء غائرة القسماً والتقاطيع معقدة التخطيط حتى بالنسبة لذوي الاختصاص .

كيف نتوصل الى التمييز بين الموسيقى العلمية والغناء الشعبي ؟ كيف نتعرف في هذا غناء الى ما هو تقليدي والى ما استحدثه احد المؤلفين العصريين ؟ ومع ذلك فمن الضروري ان نستند الى مقياس ، اذا شئنا ان نتجنب الاخطاء الفادحة في اسناد المصادر وفي تأويل التعبير الميلودي والشعري كما يحدث في كثير من الاحيان .

ثمة دلالة اولى يمكننا العثور عليها في استعمال اللغة الكلاسيكية التي تسمى الفصحى ، أو في اللغة المحكية التي تسمى العامية . الغناء الشعبي بـ«كليته» في اللغة المحكية .

هذا المقياس جوهري ، ولكنه ليس مطلقاً . فالموسيقى «العلمية» العصرية ، خصوصاً في الوانها الخفيفة ، تعتمد الى العربية الدارجة اكثر منها الى الفصحى . أضف الى ذلك انه ، على هامش الشعر الشعبي التقليدي الذي يغنى بالعامية ، قد نشأ في بعض المراكز العربية ادب عامي الفه شعراء كلاسيكيون او ، على الاقل ، شعراء خيرون بتنميق العربية المحكية . هذا الادب يستعير من الشعر الشعبي بعض ألوانه . وهذا ، في لبنان خاصة ، حال ادب غزير باللغة العامية يعرف بالزجل ، وهو في الواقع زجل متعمل غايته اكثر الاحيان القراءة واللقاء ، يطلق فيه المؤلف العنان لقريحته الخلاقة ، وتختلط فيه الصيغ والالوان . والجدير بالذكر ان ثمة شعراء كلاسيكيين ممتازين بمقدورهم ان يتفوقوا في هذا

الفن ؛ نذكر منهم ، في لبنان ، سعيد عقل وميشال طراد ، وفي مصر بيرم التونسي وصلاح جاهين .

وبما ان مقياس الدارجة والفصحى ليس كافياً وحده ، هل يمكننا القول بأن الغناء الشعبي يتميز عن الغناء الكلاسيكي بإيقاعات والحان بسيطة او بموضوعات مستمدة من حياة الشعب ؟

هنا أيضاً نتعرض للانزلاق في الخلط والتشويش الناتجين عن لون من الادب الشعري الموسيقي القديم المظهر . فهذا الادب ، ربما سعيًا منه وراء استهواء الجماهير بطريقة اسهل ، يقلد الموسيقى الشعبية متلبساً بإيقاعاتها والحانها ، لا بل خصائص الشعر الشعبي الصوتية ، فيأتينا هكذا بأغنيات « شبه شعبية » تحمل خطأ اسم « الاغاني البلدية » .

علينا ، مع ذلك ، ان نفرّد محلاً خاصاً للون ادبي آخر قد نسميه « شعبياً مستحدثاً » ، وهو ادب بعض الشعراء والموسيقين الشعبيين الأصليين المتشعبين من التقاليد الفوكلورية القديمة ، ولكنهم حريصون على تطبيقها على اوضاع يبتثّم المعاصرة واهتماماتها . انه ضرب من الغناء الشعبي العصري الذي له قيمته الخاصة ، الا انه يجب الا نخلط بينه وبين الغناء التقليدي . فهذه مثلاً حال اغنيات سيد درويش في مصر وعمر الزعني في لبنان اللذين نذكرهما لكونهما من اشهر واقدم اصحاب هذا اللون الغنائي .

وعلى ان ننوه (دون ان يمكننا التبسط اكثر فاكثّر في المقاييس التي تخولنا التمييز بين الغناء الكلاسيكي والغناء الشعبي) بان التحديد الذي حاول « مؤتمر الموسيقى العربية » المنعقد في القاهرة سنة ١٩٣٢ ان يعطيه للغناء الشعبي يبدو لنا قريباً من الحقيقة . فهذا المؤتمر ، الذي اشترك فيه علماء موسيقى وعلماء اصول الشعوب ولغويون عرب ومستشرقون ، والذي اسهم فيه ايضاً ، فيمن اسهموا ، المؤلف الموسيقي المصري الشهير بيلا بارتوك ، كان له شرف السبق الى لفت انظار العالم العربي الى وجود ادب شعبي مستقل عن الادب الكلاسيكي . جاء في قرار المؤتمر :

« قررت لجنة التسجيلات ان تشير الى اهمية الموسيقى الريفية والاغاني المتصلة بالحياة اليومية . فورا الموسيقى المتطورة في المدن ، هنالك ضروب من الموسيقى البسيطة (اغاني العمل ، اغاني الملاحين ، هدهدات الأطفال ، صراخات الشارع ...) . انها انشيد لم تتم دراستها اكثر الاحيان بطريقة عميقة وهي معرضة للضياع نظراً للتطور السريع الحالي . ليست اهميتها في كونها تقليداً عريقاً وطنياً وحسب ، بل انها ، نظراً لقدمها ، قد تدبج

لنا فهم الموسيقى الكلاسيكية بطريقة افضل ... فهذه الاغاني السهلة التأليف والتي يستطيع الشعب ان يرددها فور سماعه اياها ، تهدف الى اشاعة الاخلاق الحميدة والى مساعدة العمال في اشغالهم .

وعليه فقد يكون اقرب الى الصواب قولنا ان الغناء التقليدي والشعر الشعبي المرتبط به في الشرق العربي يجب ان نبحت عنهما ونلفيهما في نبعهما الاصفى حيث استمرأ بمزمل عن التأثيرات الاجنبية : في الصحراء والجبلى والريف . انهم البدو الرحل ، الحضرو المتحضرون ، الفلاحون والجبليون ، هم الذين على ما يبدو قد احتفظوا افضل من سواهم بتقاليدهم العريقة .

وتحولنا ملاحظة هذه الاغاني في حالتها الحاضرة ودراسة اشكالها وتراكيبها الادبية والميلودية ان نلخص في بعض نقاط خصائص الشعر الشعبي العربي :

١ - هذا الشعر هو جوهرى شىء لا شخصى : نظراً لفقدان المستندات الخطية يستحيل تحديد اصوله بطريقة دقيقة ومعرفة مؤلفيه الحقيقيين .

٢ - يقتفل خاضة عن طريق التقليد الشفوي . فالذاكرة ، رغم وصول بعض الوثائق الينا ورغم كون بعض الدواوين قد بدأت تنشر في ايامنا ، تستمر القيمة على التراث الشعبي . انها هي التي تختار فطرياً ما هو جدير بالبقاء وتنحي ما سيسقط آجلاً أو عاجلاً في زوايا النسيان .

٣ - يظهر الشعر الشعبي المغنى ، علاوة عن ذلك ، بمظهرين يبدو ان للوهلة الاولى متعارضين الا انها في الواقع متكاملان : هنالك صيغ نموذجية وفاقاً لتراكيب عروضية وايقاعية وميلودية فذة يجب ان يتقيد بها الشعراء او المغنون في جميع الأزمنة والعصور . على ان هذا الشعر يستمر في الآن نفسه ثمرة الارتجال ويعود الى اصل مشترك تتعاقب عليه اجيال الشعراء والمغنين فتريده نغم ، الا ان كلا منهم يستطيع ان يستمد الهامة منه .

٤ - اخيراً نجد الشاعر او القوال كمحور لكل شعر شعبي . انه شاعر ، مرتجل ، مغن ؛ وهو شخص طريف جذاب في فوكلور الشرق العربي . اما في الغرب حيث عفى الزمن على التروبادور والتروفار والمينستريل ، فقد يبدو من الخطل التاريخي التحدث عن استمرار هذا التقليد بشكل عصري . والحال ان الشعر الشعبي هو مدين للشاعر وحده ببقائه على ما هو عليه من الحيوية .

فالشاعر الشعبي لا يعتدّ بأنه شاعر او اديب . انه بدوي مغمور ، فلاح او جبلي ، لا تميزه عن سواء اية ثقافة أدبية أو موسيقية خاصة . انه راع او جمال او فلاح او صانع يدوي صغير او عامل بسيط اضطرتته الفاقة الى ارتياد المدينة . كيف يتوصل الى تأليف الاشعار وغنائها؟ لقد تعلم صحبة احد الشعراء الشيوخ ان يشغف بفوكلور بلده او قبيلته او قريته ، ثم نبعت من صميمه موهبة قول الشعر : « كأنما ذلك بتأثير من وحي الله » كما يقولون ساعة نطرح السؤال عليهم . وهكذا فليس من النادر ان نرى « شعراء » يظهرون موهبتهم وكفاءتهم منذ حداثتهم وينشدون الاغاني البلدية تكلامهم عين الشعراء المتقدمين في السن . ونجد تراثاً من اغنى التراثات الفوكلورية واكثرها حفظاً وبقاء في جبل لبنان ، الذي كثيراً ما يقدم لنا امثلة من هؤلاء الموهوبين الطريبي العود . فماكم ، تحت رعاية الشاعر الكهل وتشجيعه ، فتى من قرية بقرقات في الشال ، على مقربة من الارز ينشد « المعنى » بصوت لم يبلغ اشده بعد .

موضوع الحب الابددي هو هنا ، شأنه في القسم الاكبر من التراث الشعبي ، موضوع الشاعر ، والصياغة ساذجة جداً الا ان بساطتها ملأى بسوغان قديم فطري يذكرنا ببعض استعارات « نشيد الانشاد » او تتجاوب فيه اصداء « مراثي ارميا » :

اوف ، اوف ، ...

يا ناكرة المعروف وليالي الصفا

يا قاطعة بالهجر شريان الوفا

لو تقشعي حالة وليفك عالفراق

ما بظن جفنك بعدها يذوق الغفا

ربي خلق لي لسان بعمر ما التهي

عن ذكر ليلى قد ما يبشدها

لو اجبروني صلي بشهر الصيام

بصلي لأله نهارى والباقي لها

رافقتها عالبحر غني مطلعي

عالشاطي انصاعت لي من دون وعي

لما فقت ما لقيت ليلي يحاني

سألت عنها البحر صار يبيكي معي

يا ما الاطبا غرزوا يحسمي أبر

والولف ما عندو لا علم ولا خبر

يعقوب متلي ما حزن عا يوسفو

وايوب قدي عا جروحو ما اصطبر

عندي غزاة عشقتها وحببتها
وما بين عيني والجفن خبيتها
لكن لما دعست في سن الشباب
اختفت يا ضيعان ما ربيتها
بعمرو شباب ما شئت غيمتو
لا في حدا عالسطح نصب خيمتو
ويا دلي قلبي الما تغذى من الغرام
مثل الطفل البا رضع من ميمتو
مهما كل أهلي علي تخلقوا
ما بفوت حبك وحياة مولانا القدير
قلبي في حب قلبك معلقو
مثل ما علقوا حب المسبحة بخيط الحرير

قد نعجب لعنف هذه العواطف لدى شاعر لا يزال فتى يافعاً . الا اننا هنا في نطاق يصعب فيه التمييز بين ما هو تقليد وما هو ابداع شخصي ، بين ما هو من عمل الذاكرة وما هو من عمل الخيال . حتى ان الشاعر نفسه قد يحفل هل ما يغنيه هو من تأليفه ام انه نتيجة محفوظات لا واعية ورثها عن الشعراء الذين تأثر بهم ورسخت اشعارهم في ذاكرته . اما موضوعات الشاعر فانها تتسع وتتنوع اتساع الحياة وتنوعها في مختلف مظاهرها . على انها تستمر ، في خطوطها الرئيسية ، امينة للفنون الشعرية المطروقة منذ ايام الجاهليين . وقد وقعنا ، بين الكراريس التي يوزعها بعض الشعراء على اصحابهم ، على نسخة يلخص فيها احد فلاحي جبل العلويين الالوان الزجلية التي يتعاطاها . عنوانها وحده عميق الدلالة : « غدا الروح » . ان فيها وصفاً للمواضيع التي يجري فيها الهام الشاعر : « غزلي . حماسي . مديح امير المؤمنين وسيد العارفين وروحي له الفداء . وصف فتاة وشباب المحيط . محاورة ميجانا مع كسرة عتابا . الويل للعاشق . محاورة بين السمرا والبيضا . وصف البخيل . معاتبة الدهر الغدار . محاورة بين الشب والصبية . قصيدة الكر ونجيمة وما جرى لهم في الثلج . افتخاري رد الجواب اذا كنت تقدر على ذلك . مستعد الف خمسمائة جزء مثل هذا ... اقتصدنا بحيث الطبع غالي » .

على ان الغناء الشجين (ميلوبا) هو العنصر الرئيسي في موضوعات الشاعر ، لانه يغني الحب خصوصاً في الوانه جميعاً وفي معناه الارحب والاسمى . ذلك ان الحياء الشرقي يغلف الحرم الذي تؤلفه عواطف القلب البشري ، الى حد ان كلمة « وليف » او « ولف » ،

وهي الكلمة التي ليس لها مرادف في اللغات الغربية ، تشير الى كل كائن او شيء عزيز :
القريب والصديق والمرأة المحبوبة ، كما ينشد ذلك البدوي من قبيلة عنيزة على تخوم
الصحراء ، موقعا غناءه على الرباب ، في ابيات من العتابا المملأى بالحنين :

يا من عنده ذلول ابليل ماشت
يا من حجبه جواهر ذهب ماشت
غدا كلي عليهم شبه ماشت
حديد وشايه جمر الغضا
يا من عنده ذلول اشداد بالخف
او يلحجني بكاية الظمن بالخف
ذلولي صابها بسار بالخف
او عيه ما لحك ظمن الحباب
يا بوشعر على المتنين نازل
او حيلي من افراك الolf نازل
عمامي لا تبعدون المنازل
غريب الدار ومفارق حباب
مشوا ما جابههم صايح ولوماي
او لا ينفع بهم عدلي ولوماي
ارض وعره مروا بيها ولا ماي
ولا ردوا لي حبابي الجواب
رجبنا من سبايل خيل همل
عليهم يا دموع العين همل
دولا يا حسين الحمد همل
ابروس العيس ناموا للضحى
اريد اصعد جبل حمرين وحداي
وباري زمّل حلو الطول وحداي
اريد ابجي ويحي الناس وحداي
ويحي كلن فارك احباب
علامج يا حبيب صاد عني
او من جل الجوانب صاد عني
يا جلن هد طيره او صاد عني
وآني التيهت طيري بالضباب
لبس خصر عجيج وخصر ما روج
او روجني زماني كبل ما روج
بالله لا تخبط الماي يا روج

لمن ترثوي منه الحباب
يا حمرة على المسير جودي
على الشد وحنائه ابظهر جودي
سريت ولا حفظلي ماي جودي
ولا الخوان ناخوا لي الارجاب
ظعنهم شال على الخابور وأبعد
ابضلعي دكو البسار وأبعد
لحكت الظعن لن الظعن أبعد
وعضيت الواهد بالنياب
منصب يا دمع عيني منصب
أو عاللبريح كهوتهم منصب
الصواني صاحت التوبة منصب
أو عليها اشهود بسنين الفلا
على وادي الكصب زمزم ظعنهم
سهاره والليالي ضعضمهم
لفيت جل الظعون الا ظعنهم
ظعنهم تاه والمشل طفا

الا ان هذا الحب لا يبدو ابدأ مخفوقاً بالسعادة والفرح . من هنا هذه النبرة الشجية
الشجينة التي تلازم الموسيقى الشرقية . وتبلغ هذه النبرة الشجينة اقصاها في القصائد
الجنائزية التي انما هي مراثٍ مقصورة اكثر الأحيان على البكاءات اللاتي كثيراً ما يمزقن
اثوابهن وينتفن شعورهن ويقرعن صدورهن على ايقاع الشعر نفسه .
من ذلك هذا النشيد الفوكلوري العراقي البدوي الذي يدور حول وفاة بطل شاب :

يا حسين انت عتبة الباب
ويا طويداتي والمالي خنياب
ويا عجازتي والسكاع جبجباب
ويا سترتي من يطرك اشهاب
ويا حلتي بسنين الصعاب
ويا لهلبيتي ، حسين يا ياب
حسين امسى بالتراب
نجيل اللحد واظم السرداب
شد له على حمر الرجابات
ارجبها ولعد باب الحجم فات
تشى وراه دفعات دفعات

سلم وكامله الباشات
 يحسن ديمي يدخل داوات
 يود الثبت مربوط شجاعات
 اعلى الهزيمة احسن ما بات
 تصبير الظلم اعليه ما فات
 يسهلن على كلبه المهات
 عنده الزلم جانهن بنيات
 يبات الكلب يا حسين ملهود
 يجمع ابداه يخزن اجبود
 سادة وخزاعل كاعده اكمود
 شي تندعي وشي كلوها سود
 يا حسين جيف ابشار عبود
 عكبة تظل ازودها بنود

ولا يتبادرن الى الذهن ان الشاعر يقتصر على الغناء الشجين والمرائي . فثمة قسم كبير من التراث الفوكلوري العربي ينطوي على اغانٍ ذات ايقاع نزع موزون هدفها الاساسي اثاره الرقص ومرافقته . واخص ما نقصد بالرقص هنا تلك الرقصة الكثيرة الشيوخ في الشرق الادنى ، عنيها بها «الدبكة» التي يتحلق فيها الرجال والنساء مشبوكي الايدي ضاربين الأرض بايقاعات منتظمة . هنا يبلغ الحماس الذي يثيره الايقاع مبلغاً عظيماً ، فيصبح دور الكلام ثانوياً ولا يبقى منه سوى صرخات ونداءات وزغردات نساء .

هذا ، ولا يغفل الشاعر الشعبي العربي مختلف الالوان المشتركة بين جميع فوكلورات العالم : المهددات واغاني الاعراس والعمل والتعليم ، الخ .

فالهددات ، التي تسمى احياناً « هدي » او « هدايا » ، كثيراً ما تبدو لنا ذات طرأة ساذجة تجعل منها روائع يتساوق وزنها الشعري ورخامتها الموسيقية مع ايقاع الحياة نفسها ، كما هي الحال في هذا النموذج الصغير الذي نستعيظه من الفوكلور الريفي المصري :

جاد وجود	جاد علي ربي الموجود
جاد عليا	جاد واده لي
ربي الكريم	يخليه لي
يا فاتح جبري	بعامود
يا مكفني	يجعود
جاد وجود	جاد وجود

نام ونام	نام ونام
جاد عليا ربي المعبود	وجاد وجود
واداه لي	جاد عليا
يخليه لي	ربي الكريم
يحيب المصرية	ان بحر
يحيب العربية	وان غرب
يحيب الصعيدية	وان جبل
يحيب الشرجية	وان شرج
نام ونام	نام ونام

بمقدورنا ان نكثر من الامثال عن الوان شعرية اخرى في الادب الشعبي العربي الغني القوي الدلالة المتجدد دائماً ، وبخاصة فيما هو للناشيد الحماسية التي يخصها الشاعر بإيثاره على غرار شعراء الجزيرة العربية الكبار .

ولكن لا يمكننا هنا ان نقوم باي تبويب دقيق محدد . اننا في ميدان تتجمع فيه الألوان الشعرية وتختلط وتتجه شطر انشاء راسب كوني شامل ، هو التقليد الذي انما هو نتاج العبقرية الشعبية الجوهرية .

في النتيجة ، ان هذا التقليد الحي - مبرر وجود الغناء والشعر الشعبيين في الشرق العربي - هو الذي يصبح البوتقة التي تنصهر فيها تأليف الشاعر وينشأ فن يختلط فيه القديم والحديث . وعليه فن الصعب التفريق بين الشاعر الذي يرتجل وبين القوال وبين المغني ذي الذاكرة العجيبة الذي يردد بامانة التأليف التقليدية .

وهكذا فان هذه التأليف التي تلتكر لكل ادعاء ادبي او فني ، كما تجهل العروض والنحو ، والتي لم تجمع ولم تفسر ، تبصر النور بطريقة تفوقنا معرفتها ، دون اسم مؤلف ، حرة من جميع الاسانيد ، مكوّنة تراث الجميع . تكتفي ببقائها امينة للرقعة الصغيرة التي ابصرت النور فيها والتي لربما لن تغادرها ابداً ، اللهم الا اذا تحطت الحدود المحلية متنقلة بين قرية وقرية وبلد وبلد ، مطبقة احياناً ، مبتورة احياناً اخرى ، مزاداً عليها اكثر الاحيان دور أو لازمة يتناقضها الخلف عن السلف .

ليس المهم ان نقف على هوية اصحابها ، بل ان نعرف انها انبثقت من اعماق النفس وانها تمثل المحفوظات والوثائق الشفوية الحية لتاريخ البدوي والفلاح والجبلي بل ورجل الشعب الذي تصل ماضيه بمحاضره .