محاضرات في

الأدب الشعبي

إعداد

الأستاذ الدكتور

قرشي عباس دندراوي

أستاذ الأدب وعميد كلية الآداب الأسبق

الأستاذ الدكتور

غريب محمد علي

أستاذ الأدب ووكيل كلية الآداب الأسبق

جامعة جنوب الوادي

العام الجامعي

٢٠٢٤-٢٠٢٥م

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب بقنا

الفرقة: الرابعة

التخصص: لغة عربية

عدد الصفحات: ١٤٠

أستاذ المقرر: **أ.د.قرشي عباس دندراوي**

أهداف المقرر

١- التعرف على أهم مصادر الأدب الشعبي.
٢- جمع أساليب ومناهج دراسة النصوص في الأدب الشعبي .
٣- تمكين الطالب من مهارات جمع النصوص الشعبية وتصنيفها .
٤- الوصول إلى مصادر الأدب الشعبي باستخدام شبكة المعلومات العالمية.

مقدمة

ظلت هذه الألوان التراثية التي نقدمها بين يدي القارئ حبيسة الأدراج فترة طويلة من الزمن، فلقد قمت بجمع بعضها منذ سنة ١٩٧١ عندما كنت طالبا في كلية الآداب – جامعة القاهرة، وكان أستاذنا الأستاذ الدكتور/ احمد مرسي قد شجعنا كثيرًا على جمع شيء من الأدب الشعبي المتناثر في بيئتنا، وعندما قدمت له شيئًا من ذلك سر سرورًا بالغًا، وشجعني بكلمات طيبة ما زال لها أثرها في نفسي حتى اليوم، فتحفزت لهذا الأمر، وكنت من قبل أحب هذه الألوان التراثية وأعشقها، وأجلس إلى الرواة ساعات وساعات، وألهث وراء شعراء الربابة، وأنصت إلى نساء القرية عندما يعددن في الجنائز وأندهش لذلك كثيرًا، وأتساءل في استغراب عن تلك الموهبة الرائعة.

وكنت أتمنى أن يكون هناك مركز لجمع هذا التراث في صعيد مصر تكون نواته في كلية الآداب– جامعة جنوب الوادي– وقد تحقق هذا الأمر أخيرًا بفضل من الله تعالى ثم بتعاون الجهات المختصة .

ولا أنسى هنا أن أشكر أستاذي الجليلين د/ أحمد موسى ود/ أحمد شمس الدين الحجاجي قطبي الأدب الشعبي لا في مصر فحسب بل في العالم العربي.

ولا أنسى أيضًا أهل قريتي الذين أمدوني بهذه المادة الشعبية فلهم مني كل الشكر على ذلك العطاء الفياض دون انتظار لأجر أو ثواب.

وإن أنس لا أنس فضل أخي الكريم أ. د/ خالد أبو الليل أستاذ الأدب الشعبي بكلية الآداب جامعة القاهرة فهو الذي حفزني على طبع هذه الألوان التراثية مرة أخرى، واليوم يتفضل بنشرها فله مني خالص الشكر والتقدير.

أ. د. غريب محمد على أحمد
كلية الآداب بقنا

الأدب الشعبي:(مفهومه، حدوده، مجالاته، مسئولياته).

مفهوم الأدب الشعبي:

عرّف الأدب الشعبي بتعريفات كثيرة، وقدمت فيه مفاهيم عديدة، منها:

١- الأدب الشعبي لأمة من الأمم ما هو إلا أدب عاميتها الشفاهي المجهول المؤلف المتوارث جيلا بعد جيل.

وهذا المفهوم أدى بالبعض إلى أن يتساءل عن موقف العامي الحديث الذي تنشره وسائل النشر الحديثة، وموقعه على خارطة هذا التعريف، خاصة أنه غير مجهول المؤلف، وغير متوارث، وأنه مكتوب في أغلب الأحيان، وقد أدى هذا التساؤل إلى إيجاد التعريف التالي.

٢- الأدب الشعبي: هو الأدب العامي سواء أكان شفاهيا أم مدونا أم مطبوعا، وسواء أكان مجهول المؤلف أم معروف، وسواء أكان متوارثا عن السلف أم أنشأه معاصرون معروف.

فالمهم في هذا التعريف اللغة العامية التي يؤلف بها هذا الأدب. وقد وجّه إلى هذا المفهوم انتقادات واعتراضات، لعل أهمها: أن هذا المفهوم يُدخل أشياء كثيرة لا تمثل الشعب(العامة) في مجموعه ولا تعبر عن وجدانه ولا تلائم اتجاهاته وأفكاره؛ لسبب بسيط هو أن هذه الأشياء قد ألفت بالعامية، ولا ينظر هذا التعريف إلى أن العمل الشعبي لا يستوي أثرا فنيا إلا بعدما يتفق وذوق الجماعة، ويجري على عرفها، ويعبر عن مشاعرها، ومن ثم وجد التعريف التالي.

٣- الأدب الشعبي: هو الأدب المعبر عن مشاعر الشعب وأحاسيسه، المستهدف منه تقدمه الحضاري، الراسم لمصالحه، يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية، والأدب الشفاهي والأدب المطبوع، والأثر المجهول والمعروف المؤلف.

وقد عيب على هذا التعريف أنه يقوض الفواصل ما بين الأدبين الفصيح والشعبي، ويترك أمر الفصل بينهما لمزاج الدارسين وأهواء القارئين، فبينما يرى البعض أن هذا النموذج أدب شعبي، فإذ يراه الآخرون أدبا رسميا ذاتيا لمجرد أن هذا الادب يعبر عن المشاعر الشعبية والأحاسيس الجمعية.

ولكن يمكن أن نخرج من خلال التعريفات السابقة بتعريف نراه في اعتقادنا جامعا شاملا لمفهوم الأدب الشعبي، وهو:

الأدب الشعبي: هو الأدب المعبر عن وجدان الشعب وأحاسيسه، الممثل لمستوياته الحضارية واتجاهاته المتعددة، وهو متوارث جيلا بعد جيل، وليس شرطا أن يكون مجهول المؤلف، وهو في الأغلب الأعم شفاهي عامي.

العرب ومصطلح الأدب الشعبي:

على الرغم من أن مصطلح الأدب الشعبي مؤلف من ألفاظ عربية خالصة صرفة، فإن العرب القدماء لم يلفظوا به، وإنما هو من ابتكارنا نحن عرب العصر الحديث، ولا يبعد أن تكون العبارة قد جرت على ألسن بعض القدماء، ولكنهم لم يكونوا يقصدون هذا المفهوم الذي نقصده في العصر الحديث.

والحق أننا استعرنا هذا المصطلح أو تلك العبارة من الكلمة الغربية(Folklore)، وهذه الكلمة مكونة من مقطعين(Folk)بمعنى الناس أو الشعب، و(lore)بمعنى معرفة أو حكمة، أي" معارف الناس أو حكمة الشعوب"، وقد ترجمها مجمع اللغة العربية بالقاهرة إلى مصطلح "المأثورات الشعبية".

نشأة مصطلح الفولكلور ومفهومه:

يرتبط مصطلح الفولكلور من الناحية التاريخية ومن ناحية ابتداعه بالعالم الانجليزي**(وليم جون تومز)**، فهو أول من صاغ هذا المصطلح ليدل به على دراسة العادات المأثورة والمعتقدات، وما كان معروفا بالآثار القديمة، وكان ذلك سنة ١٨٤٦م، كما يرتبط هذا المصطلح بجمعية الفولكلور الانجليزية التي تأسست سنة١٨٧٧م ، التي كان من أهدافها جمع ونشر المأثورات الشعبية والأغاني الروائية الأسطورية، والمعتقدات الخرافية، والعادات القديمة.

وقد أشار التقرير الأول لمجلس هذا الجمعية إلى أن الفولكلور يمكن أن يطلق على كل ما يشمل جميع ثقافة الشعب، التي لا تدخل في نطاق الدين الرسمي ولا التاريخ، وأشارت هذه الجمعية فيما بعد إلى ان الفولكلور هو دراسة مخلفات الماضي الذي لم يدون.

وقد رجّح بعض العلماء ان الفولكلور هو ترجمة للكلمة الألمانية(Volkskunde) "فولكسنكده"، ويدعى هؤلاء أن الكلمة كانت موجودة منذ عام ١٨٠٦، ومنذ ذلك التاريخ بدأ العلماء يقدمون تعريفات عديدة لهذا المصطلح(الفولكلور)، منها:

- البحث في الثقافة الشعبية.
- فحص الموروثات في الثقافة الشعبية.
- دراسة نفسية الشعوب.
- دراسة القرويين ومأثورتهم.
- دراسة الناس.
- فحص الحياة الشعبية ودراستها.
- دراسة مخلفات الماضي الذي لم يدون.
- علم الموروثات من العادات البدائية والمعتقدات.
- الموروثات غير المدونة.
- بقايا القديم وثقافة ما قبل التدين.
- جميع العقائد الشعبية القديمة والعادات.
- الجانب المأثور من الثقافة الشعبية.
- الثقافة التي انتقلت مشافهة.

ولعل أحدث تعريف للفولكلور هو: المأثورات الروحية الشعبية، وخاصة التراث الشفوي، وهو العلم الذي يدرس هذا التراث".

وهذا التعريف يساير ما وضعه"وليم حون تومز" في سنة ١٨٤٦م، حين قال: إن الفولكلور هو: القائد المأثورة وقصص الخوارق والعادات الجارية بين الناس.

وبناء على أحدث التعريفات فإن اهم مقومات الفولكلور: الناس والتراث، ويجب ان نلاحظ أن ليس ثمة فارق كبير بين مفهوم الأدب الشعبي، ومفهوم الفولكلور، فغالبا ما يسمى الأدب الشعبي بالأدب الفولكلوري.

حدود ومسئولية ومجال الأدب الشعبي:

كان أول من نادى بضرورة استقلال علم الدراسات الشعبية الباحث الألماني **"ريل"**، الذي يعد مؤسس الفولكسنده العلمية الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي.

وبمجرد أن صنع"ريل" ذلك، بدأ الباحثون يغوصون في مشكلات هذا العلم ويتجادلون حولها.

وكان من البدهي أن يتساءل الباحثون حول حدود ومجالات ومسئوليات هذا العلم، خاصة بعد أن استقل عن علم الحضارة والاجتماع وعن علم الأنثربولوجيا، الذي يعني دراسة الإنسان أو أصول الحياة الإنسانية، وعلم الأنثولوجي الذي يعني علم الإنسان أو دراسة الإنسان ككائن ثقافي، وهو

الدراسة المقارنة للثقافة، وكان يقصد به إلى وقت قريب الدراسة التاريخية ومقارنة الشعوب البدائية.
وعلم الأنثوجرافيا الذي يقصد به وصف الشعوب عامة وعاداتها وتقاليدها، ويقصد به في بعض البلدان الأوربية(فنلندا) دراسة الثقافة المادية. من الباحثين من تحدث عن مسئولية هذا العلم(الأدب الشعبي) بصفة عامة، فذكر أن مهمته الأولى هو دراسة الشعوب المعاشة أي الحاضرة من جميع جوانب حياتها.
دفعهم هذا إلى السؤال عن مفهوم الشعب، وهل الشعب يعني جميع الطوائف؟ أم يعني طبقة بعينها؟
ومن هنا انقسم الدارسون آراء وشيعا، فمنهم من قال: إن القطاع الشعبي الذي يدرسه علم الدراسات الشعبية هو الذي يعيش مرتبطا بالأرض الأم، وهي تلك الأرض التي تنشأ عليها جميع الطوائف ثم تبتعد عنها بعد ذلك، ومنهم من رأى أن الشعب هو الطبقات الدنيا، ومنهم من ذهب إلى أن الشعب هو الجزء المحافظ في داخل الحضارة، ومن من قال إن الشعب هو المجتمع الصغير المنعزل الأمي المتجانس الذي يؤلف بينه إحساس قوي بالتضامن الجماعي، ومنهم من ذهب إلى أن الشعب الذي ينسب إليه التراث الشعبي هم العامة من الناس القرويين، أو سكان الريف بصفة عامة، وأيضا الطبقات الشعبية في المدن، ومن الباحثين من عارض ذلك كله ونادى بأن يكون الشعب كله بكافة مستوياته موضوعا للدراسة الشعبية، ومعيار الدراسة في هذه الحالة ما في الإنسان من قدر شعبي أيّا كان مستواه الاجتماعي أو الحضاري أو الثقافي، والحق ان الرأي الأخير هو أوجه الآراء وأكثرها قبولا.
وحاول بعض الدارسين أن يحدد مجال الدراسة في هذا العلم، فذكر أن مجال الدراسة ينحصر فيما يلي:

١- اللغة:

وتشمل اللهجات والأساليب، والتعبيرات الدارجة، وأشكال الإبداع الشعبي: أمثال وألغاز ونكات وحكايات وسير شعبية وموال وأساطير وخرافات وأهازيج ونداءات وبكائيات.

٢- المعتقدات:

وقد قسمها الباحثون إلى معتقدات حية ومعتقدات ميتة، أما الحية في التي ترتبط بالتصورات الشعبية وعلاقتها بشئون الحياة كالتفاؤل والتشاؤم

والاهتمام بالسحر وأشكاله. والمعتقدات الميتة هي التي أصبحت أشبه بالطقوس التي يحرص الشعب على أدائها دون أن يفهم مغزاها أو السبب الأول في الاحتفال بها.

٣-الأعمال والحرف اليومية:

وأهم ما يلفت نظر الباحث فيها هو دراسة المادة التي يستخدمها الإنسان في حياته وأعماله والأدوات المستخدمة في هذه الحرف ونتاج هذه الحرف والأعمال في التراث الشعبي، وهذا النتاج يصبح متوارثا. والحق أن هذه الأعمال والحرف تحتاج إلى خلفية تاريخية واسعة. فحرفة النجارة وما فيها من أدوات لها أثر في التراث الشعبي، كأن نقول(باب النجار مخلع)، ومهنة الحدادة أيضا لها تأثير كأن نقول:(اللي يجاور الحداد ينكوي بناره)، وهكذا كل حرفة ومهنة وصناعة شعبية، وما لها من أدوات لها تأثيرها في التراث الشعبي.

٤- الشخوص والأمكنة والنباتات والحيوان والجبال:

وهذا مبحث واسع في علم الدراسات الشعبية لما يحتوي عليه من تصورات ومعتقدات وفنون قولية شعبية.

٥- العادات وما يتخلف عنها من إبداع شعبي:

وذلك مثل العادات المتعلقة بالميلاد والحمل والوضع والسبوع والزواج والوفاة والأعياد الدينية والقومية والمواسم الزراعية والمراسيم الاجتماعية(الاستقبال والتوديع والعلاقات الأسرية والمأكل والمشرب ومجالس العرب).

٦- المعارف الشعبية:

مثل الطب الشعبي، والسحر، والرقى.

مناهج دراسة التراث الشعبي وجمعه ومشكلات العمل الميداني:

أولا: مناهج الدراسة:
توجد عدة مناهج لدراسة الأدب الشعبي، أهمها:

١- المنهج التاريخي:

ساد هذا المنهج-في البداية- عملية جمع التراث الشعبي ودراسته، وهو يعين البحث عن الحضارة الاولى لشعب من الشعوب وما تخلف عنها من إبداع شعبي ما زال الشعب يحصّله ويرويه.

وعلى الدارس حسب هذا المنهج أن ينبين أن الرواسب الاعتقادية المتبقية في هذا الإبداع، والتطور الذي أصابه، والتغير الذي اعتراه عبر التاريخ.

وكان أول من استخدم هذا المنهج الاخوان جرم في ألمانيا حينما بحثا عن الحضارة الأولى للشعب الألماني خلال دراسة الحكايات والأساطير الألمانية القديمة.

وقد ادى هذا المنهج في دراسة الأدب الشعبي إلى دراسة لغوية، كما أدى إلى ضرورة البحث عن العادات والمعتقدات، وعيب عليه أنه لا يهتم بالبيئة وارتباطه بها وبيان أثرها فيه، ولا يوضح وظيفة هذا التراث وما يحمله من تعبير عن نفسية الشعب ومشاعره. لهذا كان لابد من مناهج أخرى فظهر المنهج الجغرافي.

٢- المنهج الجغرافي:

ظهر هذا المنهج كرد فعل للمنهج التاريخي، واستجابة لرغبة ملحة في دراسة حضارة الإنسان وارتباطها بالمكان، وتوضيحا لطبيعة البيئة التي تكوّن شعبا من الشعوب وتميزه عن غيره، وتبيان أثر البيئة في التراث الشعبي.

ونتيجة لإدراك الباحثين لهذه الحقيقة، وهي أثر البيئة في التراث الشعبي؛ بدأوا بعمل ما يسمى بالأطلس الفولكلوري؛ ليتبينوا مقدار الاختلاف الذي يصيب شكلا من أشكال التراث الشعبي في أماكن مختلفة، ومقدار ما تلعبه البيئة في هذا التراث من تأثير.

وترجع أهمية الأطلس الفولكلوري إلى أن يوضح مواقع انتشار الألوان المختلفة لهذا التراث، كما يبين مدى اختلاف اللون الواحد من مكان إلى مكان، بالإضافة إلى أنه يُظهر بعض الظواهر، ويخدم بعض العلوم المرتبطة بالتراث الشعبي، وفي سبيل هذا العمل وهو تدوين الظواهر الفولكلورية كان على الدارسين وفق هذا المنهج أن يوزعوا بطاقات على الجامعين الميدانيين ليسجلوا عليها هذا الظواهر الفولكلورية، ثم تسليم البطاقات إلى المكلفين لتوزيعها جغرافيا على خرائط حسب إشارات ورموز معينة يتفق عليها وتفسر على هامش الخريطة.

والحق أن هذا المنهج ساعد على إبراز معالم الإنسان المرتبط بها. ولكن عيب على هذا المنهج عدم الاهتمام بالنواحي التاريخية، وعجزه عن تدوين كل أشكال التعبير الشعبي، وعدم قدرته على تفسير الظواهر الفولكلورية وبيان ما يصيب الظواهر الفولكلورية من تغييرات عبر العصور.

٣- المنهج الجغرافي التاريخي:

يجمع هذا المنهج بين دراسة التراث الشعبي تاريخيا وجغرافيا، وكان هدفه الاهتداء إلى الأصل الأول للون الشعبي زمانا ومكانا.

وعيب على هذا المنهج أن لا يستطيع الوصول إلى أصل كل لون، وأنه لا يهتم بالراوي، ولا بتفسير الظاهر الفولكلورية نفسيا واجتماعيا، لهذا كان لابد من ظهور مناهج أخرى.

٤- المنهج النفسي:

يهتم الدارس – حسب هذا المنهج- بدراسة الرواسب الاعتقادية المتبقية من العصور البدائية التي تعيش مع الإنسان المتحضر إلى اليوم، ويقوم بتحليلها نفسيا؛ لتبين الدوافع الروحية والمعنوية لشعب من الشعوب وارتباطه ببعض الأشياء نفسيا، ويبحث عن التجارب النفسية والعناصر المكونة للاشعور الجمعي والدافعة للإنسان إلى الوصول إلى ما يسمى بالنمط النموذجي.

ومعنى هذا أن هذا المنهج يركز على الكشف عن التجارب النفسية الجمعية ومغزاها وعلاقتها بالحضارات الأولى.

وكان أهم ما أثاره الدارسون وفق هذا المنهج موضوع(**الأرض الأم**)، وهم يقصدون بها الأرض التي نشأ عليها الإنسان البدائي في بداية حضارته، وارتبط فيها بمعتقدات معينة، ومن ثم أخذوا يبحثون عما ترسب في الفرد الشعبي من رواسب لهذا المعتقدات في ألوان التراث الشعبي.

والحق أن أصحاب هذا المنهج قد بالغوا في قيمته؛ حتى إنهم ادّعوا أن علم الدراسات الشعبية ما هو إلا علم الدراسات النفسية للشعوب، وكان من أظهر المدارس التي تخصصت في اتباع هذا المنهج وتطبيقه مدرسة(يونج تلميذ فرويد).

ولكن هذا المنهج لم يستطع أن يستقل بنفسه، بل استعان أصحابه بدراسات أخرى تساعدهم على تحقيق ما يصبون إليه، كما أنهم لم يجهدوا أنفسهم في تحديد المجتمع الشعبي مجال الدراسة، ولم يهتموا بالتراث الشعبي زمانيا ومكانيا واجتماعيا.

٥- المنهج الاجتماعي:

يركز أصحاب هذا المنهج على البحث عن البيئة التركيبية للمجتمع الشعبي وعلاقاتها بالتراث الشعبي وحملة التراث.

وقد اهتموا في دراساتهم بالقرية ومجتمع الفلاحين؛ لأنهم يمثلون مفهوم الجماعة التي ترتبط باللغة والعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية، وتنمو نموا طبيعيا، ولا يربطها غرض سياسي أو هدف نفعي محدد.

وقد فرضت عليهم طبيعة الدراسة حسب هذا المنهج الاهتمام بالعمل الميداني والتركيز عليه والاهتمام بحملة التراث؛ لانهم يعبرون عن وجود الجماعة والاهتمام بمراقبة عملية رواية التراث في ظل الظروف الاجتماعية المتغيرة، وفي كل الظروف، وكان أهم أصحاب هذا المنهج الباحثة الفنلندية(هيما جرانفكست).

وعيب هذا المنهج أنه ينقصه البحث عن وظيفة التراث في حياة الناس؛ لذلك حول أصحابه الاستفادة من المنهج الوظيفي الذي بدأ يظهر إلى جانب منهجم.

٦- المنهج البنائي"المورفولوجي":

هو المنهج الذي يتعرض لدراسة اللون(الشكل- المضمون) الشعبي، بوصفه عملا كليا بعد تحليله إلى عناصره الصغيرة.

والحق انه تعددت الاتجاهات في هذا المنهج، أو كثرت طرق تطبيقه في الدراسات الشعبية، ولكن يمكن حصر اهمها في اتجاهين، هما:

أ- اتجاه يهدف إلى وصف الشكل(اللون) الشعبي حسب التتابع الزمني للأحداث، ويعتمد على التسلسل والتكرار والتصاعد وربط الاحداث ببعض في شكل حلقات تؤدي كل حلقة إلى الاخرى، مع بيان السبب بالمسبب، وهذا ما يمكن تسميته بالاتجاه الأفقي، وقد سمي **"بالتحليل البنائي للتركيب"**. وكان من أهم رواد هذا الاتجاه العالم الروسي**(فلاديمير بروب)**، الذي بحث عن مورفولوجية الحكايات الشعبية، والحق أنه اتجاه تجريبي يعتمد على الاستقراء والنظر إلى الشكل من الخارج.

ب- اتجاه يهتم بالاشتقاق اللغوي ومجموعة الألفاظ التي تدل على أصل واحد، وقد تزعمه(ليفي شتراوس)، الذي يهتم بالبحث في التركيب اللغوي، وقد توسع الباحثون فيما بعد، فأصبح هذا الاتجاه يعني بالبحث في الصيغ ذات التركيب اللغوي المتشابه ومجموعة التراكيب أو الألفاظ المترابطة كالمترادفات والمتضادات.

ومعنى ذلك ان هذا الاتجاه يهتم بالنظر إلى النص من الداخل لا من الخارج، ويستخدم ما يسمى بالنظام الرأسي في ترتيب عناصر الشكل، وهو منهج تأملي استدلالي. ويتسم هذا الأمر بالتعقيد وعدم وضوح النتائج؛ ولذا ساد الاتجاه الأول في الدراسات الشعبية لسهولته.

وعيب هذا المنهج أنه اهتم بالشكل دون الاهتمام بالنواحي النفسية والتاريخية كثيرا.

وأمام كل هذه المناج حاول البعض البحث عن منهج يغطي جوانب النقص الموجودة في المناهج السابقة.

٧- المنهج الوظيفي التكاملي:

يعد هذا المنهج أحدث المناهج وأكثرها عقما، فلقد أدرك الباحثون أنه من الضروري الإفادة من المناهج السابقة والاستعانة بها.

فإذا أراد الباحث أن يحقق نتائج علمية قيمة في دراسة الأدب العبي، فعليه أن يدرس ظواهره وأشكاله عبر التاريخ، وأن يقوم بتوزيع هذا الأشكال جغرافيا ، وهو في حاجة إلى علم النفس لتفسير هذا اللون، كما أنه يحتاج بالضرورة إلى البحث عن النواحي الاجتماعية لحياة الشعب الذي تعيش في بيئته تلك الإبداعات الشعبية، وأن يبحث عن الجوانب المورفولوجية لأي لون من ألوان التراث الشعبي، وعليه أن يسأل عن مهمة التراث ووظيفته في حياة الشعب.

والحق أن الدارسين حسب هذا المنهج يراعون الزمان والمكان والحياة الاجتماعية والروحية والنفسية وبنية الشكل التراثي وتركيبه، كما يهتمون بالبحث عن العلاقة التي تربط بين حامل التراث والشعب.

وعلى الباحث هنا ان يطرح عدة أسئلة: متى وأين وكيف ومن ولمن وما؟

ومن ثم يتميز هذا المنهج بالعمق والشمولية والتكامل وهو الآن أكثر المناهج قبولا.

ثانيا: مناهج جمع التراث:

على من يقوم ع التراث الشعبي أ يتهيأ لعملية الجمع بعجة أمور منها:

١- الاطلاع على المؤلفات والنشرات المتعلقة التي سيجمع منها، مثل: المجموعات الفلكلورية السابقة لعملية جمعه، والدراسات الثقافية والاجتماعية، والدليل السياحي، والنشرات الحكومية العامة، وتاريخ المنطقة(ميدان البحث)، ومعاجم اللهجات المحلية الخاصة بهه المنطقة.

٢- الاتصال بالجامعين الميدانيين السابقين والإفادة مما جمعوه.

٣- الإفادة من الوثائق، والأفلام الوثائقية الخاصة بالمنطقة.

٤- المعدات والتجهيزات(أجهزت تسجيل صوتية وفيديو).

وإذا استعد ، وأراد ان يبدأ عملية الجمع، فعليه أن يتبع منهجين، هما:

أولا: منهج الملاحظة:

وهذا المنهج يتطلب من الجامع الميداني ألا يقف على بعد من الناس يلاحظ سلوكهم وأعمالهم ومأثورتهم الشعبية، بل يجب أن يعيش مع الناس مراقبا كل ذلك وواصفا مناسباتهم، سواء أكانت هذه المناسبات رسمية(احتفالات الميلاد، الزواج، الوفاة) أو شبه رسمية(ما يروى من تراث شعبي) أو مصطنعة(كأن يقيم الجامع الميداني حفلا ويدعو فيه أهل الأدب الشعبي.

وعلى الجامع أن يستغل هذه المناسبات فيدون أشكال التراث الشعبي الذي ريد جمعه، وعليه أيضا أن يترك الرواة يقولون ما يريدون، وأن يخرجوا ما لديهم من تراث بتلقائية وعفوية.

ومن المفيد أن يعيش الجامع في مكان تتمركز فيه أنشطة أهل المنطقة، ويستغل بعض الأوقات التي تكثر فيها التجمعات، وتظهر فيه بعض الانشطة مثل أوقات خروج الناس إلى العمل وعودتهم.

ثانيا: منهج المقابلة:

ليس معنى هذا المنهج ان يجلس الجامع الميداني إلى الرواة يأخذ منهم أكبر قدر ممكن من المادة الشعبية التي يود جمعها، وإنما يضاف إلى ذلك محاولة استكشاف العالم الداخلي للفرد الشعبي(مشاعره وأحاسيسه ونفسيته، وحكمه على العمل الشعبي)، وذلك عن طريق طرح بعض الأسئلة غير المباشرة على الرواة وحاملي التراث، كأن يسأل عن وظيفة هذا التراث، والمغزى الذي يتضمنه، وأحاسيس الراوي تجاهه، ولماذا

يحملـه، ومـا اهميتـه عامـة وأهميتـه بالنسـبة لـه، وسـبب تفضـيل روايـة علـى روايـة، والظروف التي تمرس فيها الراوي على الرواية، وهل يصدق في هذا التراث أم لا، وسبب تفضيل لون على لون، وكيفية انتقل هذا اللون إليه؟

ويجب أن يسجل الجامع حسب هذا المنهج بعض المعلومات عن الراوي مثل: الاسم- السن- العنوان- مكان الميلاد- عدد أفراد الأسرة- تاريخ الأسرة- الأمكنة التي زارها، وأقام بها.

ومن المستحسن أن يختار الجامع بعض الأدلاء من أهل المنطقة، وأن يختار الرواة الذين يجمع منها المادة، وأن يهتم بالرواة الأكبر سنا، وأن يلاحظ الحياة الشعبية ومظاهر الفنون الشعبية فيها، ويلاحظ السلوك الاجتماعي للأفراد ويدون ملاحظاته كلما سنحت له الفرصة، وأن يدرك أن كل ما يسمعه له قيمة وأن ينصت جيدا للرواة، ويسجل النص بكل دقة.

مشكلات العمل الميداني:

يقابل الجامع الميداني بعض المشكلات، ويواجه بعض الصعوبات، أهمها:

١- مشكلة المناهج:

يجد الجامع الميداني مجموعة من المناهج فيحار في أي منهج يختار، فإذا ما جمع من الرواة تختلف أعمارهم، فإن ذلك يكون حسب المنهج التاريخي، وإن جمع من رواة عديدين من مناطق مختلفة، فإنه بذلك يتبع المنهج الجغرافي، وإن جمع من رواة مختلفي الأعمار وأماكن متعددة فإنه سيتبع المنهج التاريخي الجغرافي، وإذا دون مدى استجابة الشعب للون من ألوان التراث وحاول تفسيره نفسيا، يكون بذلك قد سار حسب المنهج بالنفسي، وإذا وصف الحياة الاجتماعية وتحدث عن البنية التركيبية للمجتمع وعلاقتهم وعاداتهم وتقاليدهم، فسيتبع بذلك المنهج الاجتماعي، وإن حاول تحليل النص التراثي وبنيته فإنه يتبع المنهج البنائي.

وبذلك يكون أمام مشكلة والحق أن حلها صار سهلا يسيرا، وهو ضرورة اتباع المنهج الوظيفي(التكاملي) الذي يجمع بين ميزات المناهج كلها مضيقا إليها أهمية التراث ووظيفته.

٢- مشكلة الرواة:

وهنا يسأل الجامع نفسه هل يجمع من راوٍ واحد أم رواة عديدين؟ وهل يجمع من الرواة كبار السن أم صغار السن؟

وحل هذا الإشكالية هو ألا يكتفي الجامع بارو واحد أو برواة مسنين على أساس ان هؤلاء هم حملة التراث الأصليون؛ بل عليه أن يتتبع عملية انتقال الرواية في أعمار مختلفة، يبدأ فيها من المسن حامل التراث حت يصل إلى الصبي الذي تستهويه عملية الرواية، فيأخذ في تحصيلها أملا في ان يصبح راويا متمكنا فيما بعد، فيجمع من الكبير والصغير ومن الرجال والنساء على حد سواء.

٣- مشكلة التراث وجمعه في عصر التكنولوجيا:

يرى البعض أن التكنولوجيا صارت شبحا مخيفا يهدد التراث الشعبي بالانقراض، ولذا يجي الإسراع في جمع ما تبقى منه.

ويرى آخرون أن مفهوم التراث قد انتهى بسبب التطور الذي أصاب الحياة في كل مظاهرها.

ولكن حل هذه المشكلة يكمن في عدة أمور منها:

١- أن نخلع عن أنفسنا الاعتقاد بان التراث الشعبي مهدد بالانقراض في عصور التكنولوجيا، فالتراث سيظل باقيا وعلينا أن نلاحظ التغيير الذ يصيبه من جراء التقدم.

٢- دراسة القديم والجديد، وملاحظة ما طرأ عليه من تطور، وتسجيل ذلك بكل دقة.

٣- المبادرة بجمع وتسجيل التراث من المسلمين وغير المسلمين.

٤- عدم العزوف عن جمع الروايات المتعددة والمختلفة.

٥- عدم الاقتصار على الأرياف.

٦- الاستعانة بجهد الطلاب من خلال الجمع الميداني.

٧- توظيف التقنيات الحديثة في حفظ التراث وتدوينه.

الأغنية الشعبية

تحتل الأغنية مكانا بارزا بين ألوان الإبداع الشعبي في مجتمعنا وفي غيره من المجتمعات، ولعل ارتباطها بالمناسبات العامة والخاصة التي يحتفل المجتمع ومسايرتها لدورة الحياة التي يمر بها الإنسان كان له أكبر الأثر في انتشارها وازدهارها واحتفاظ المجتمع بها وترديده لها.

وتختلف الأغنية الشعبية عن غيرها من عائلة المأثورات الشعبية في أنها تتكون نتيجة امتزاج وتزاوج النص الشعري مع اللحن الموسيقي.

والحق أن مصطلح الأغنية الشعبية يعد واحدا من المصطلحات الحديثة التي دخلت إلى اللغة العربية كترجمة للمصطلح الألماني(Volklied) والمصطلح الانجليزي(Folksong)، وقد انتشر هذا المصطلح منذ أن وضع العالم الألماني (هردر) سنة ١٧٧٩م كتابه(أصوات الشعوب من أغانيها)، وهو كتاب جمع فيه مجموعة من الأغاني الشعبية الألمانية خاصة الحياة التي تعكس حياة الشعب الألماني.

ومنذ ذلك الوقت بدأ الباحثون والدارسون يهتمون بجمع الأغنية الشعبية وتصنيفها ودراستها، وكانه هؤلاء الباحثون قبل استخدام هذا المصطلح يستخدمون كلمة(أغنية) فقط، ويطلقونها على كل الأغاني، وإن أضافوا في بعض الاحيان كلمات أخرى ليميزوا بين الأغاني المتعددة والمختلفة، وذلك مثل "أغاني العمال" أو "أغاني الفلاحين" أو "الأغاني الدينية".

وقد وجدت محاولات عديدة لتعريف الأغنية الشعبية، أهمها ما يأتي:

١ـ تعريف "كراب":

يقول كراب: إن الأغنية الشعبية هي: قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل كان تشيع بين الاميين في الأزمنة الماضية وما زالت حية في الاستعمال.

٢ـ تعريف بوليكافسكي:

يرى بوليكا أن الأغنية الشعبية هي المنسوبة إلى الشعب فهو صاحبها ومؤلفها وهي التي أنشأها الشعب، وليس ترديدها أو شيوعها هو الذي يضفي عليها صفة الشعبية.

٣ـ تعريف ريتشارد فايس:

يرى فايس أن الأغنية الشعبية هي التي يغنيها الشعب وتؤدي وظائف يحتاجها المجتمع الشعبي.

٤ـ تعريف هانز موزر:

يذهب موزر إلى أن الاغنية الشعبية هي التي يقوم المجتمع الشعبي بتعديلها وإبداعها وفق رغبته إلى أن صار يمتلكها، وهي خاضعة لوجدانه يغير فيها لتلائم التعبير عن حاجته المتعددة.

٥- تعريف جورج هرتسوج:

يقول هرتسوج إن الأغنية الشعبية هس الاغنية الشائعة الذائعة في المجتمع الشعبي، وانها تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفوية دون حاجة إلى تدوين أو طباعة. وإذا أردنا أن نضع تعريفا محدد للأغنية الشعبية يميزها عن غيرها من عائلة المأثورات الشعبية فإننا لا بد أن نضع في اعتبارنا ما يلي:

أ- الذيوع والشيوع والانتشار.

ب- المرونة التي تتسم بها الأغنية الشعبية(التغيير والتبديل).

ج- الرواية الشفوية.

د- الشعر والموسيقى.

هـ- التعبير عن الوجدان الشعبي.

و- تجهيل المؤلف.

وهذه هي أهم سمات الاغنية الشعبية، وبناء على ذلك يمكن أن نرتضي التعريف: الأغنية المردودة التي تستوعبها حافظة الجماعة التي تتناقل ادبها شفاها، وهي مجهولة المؤلف قابلة للتغيير والتبديل، يتزاوج فيها النص الشعري مع اللحن الموسيقي، وتكون معبرة عن وجدان الجماعة الشعبية، ومتعددة بتعدد مناسباتها.

أنواعها:

للأغنية الشعبية ألوان وأشكال عديدة منها:

١- الموال.

٢- أغاني الطفولة.

٣- أغاني الخطبة والزواج.

٤- أغاني العمل.

٥- الأغاني الدينية.

٦- البكائيات(المراثي الشعبية).

أغاني الطفولة

يشمل هذا النوع أغاني متعدد منها أغاني الميلاد وترقيص الأطفال والختان وألعاب الاطفال.

أ- أغاني الميلاد: تصاحب الأغنية الشعبية الإنسان منذ أيامه الأولى إذ يحتفل المجتمع المصري بمولد الطفل خاصة الذكور، وغالبا ما يكون هذا الاحتفال في ليلة السابع بعد مولده(ليلة السبوع)، وفيها تقد الهدايا(النقوط) وفي هذا المناسبة يغني الاطفال الصغار وهم يرددون حاملين الشموع مع السيدة التي ترش الملح قائلين:

حلقاتلك برجلاتك..... حلق ذهب في وداناتك

إذا كان المولود ذكرا أما إذا كانت أنثى فإنهم يقولون:

حلقاتها برجالاتها.....جلق دهب في ودناتها

وتغني السيدة التي ترش الملح قائلة:

يا ملح دارنا.....كتر صبيانا

يا ملح دارنا.....كتر عيالنا

وهناك عادات مصاحبة لهذه الأغاني مثل رش الملح ودق الهون ووضع الطفل في الغربال وهزه والاتيان ببعض الصواني ووضع القلل في وسطها وتقديم النقوط ووضع أموال فضية في الماء الموجود بالصينية وإيقاد الشموع وغير ذلك.

ومن الأغاني المصاحبة لهذه المناسبة، وهي تقال على لسان الأم:

لمـــــــــا قـــــــــالوا دا ولـــــــــد

انشـــــــــد ضـــــــــهري وانســـــــــند

وجـــــــــابولي البـــــــــيض مقشـــــــــر

وعليـــــــــه ســـــــــمن البلـــــــــد

لمـــــــــا قـــــــــالوا دي بنيـــــــــة

اتهـــــــــدت الحـــــــــيط علـــــــــيّ

وجـــــــــابوا البـــــــــيض بقشـــــــــره

وعلـــــــــى الســـــــــمنة ميـــــــــه

ومن أغاني الميلاد:

تســــــــــتاهلي يـــــــــا ام الولـــــــــد
تســــــــــتاهلي لبـــــــــة وحلـــــــــق
مـــــــا تســــــــتاهلي يـــــــا أم البنيـــــــة
مـــــــا تســــــــتاهلي حلـــــــق ولا عدنيـــــــة

ومنها أيضا:

لمـــــــــا قـــــــــالوا دا ولـــــــــد
انشـــــــــد ضـــــــــهري وانســـــــــند
وجـــــــــابولي الفطيـــــــــر بـــــــــالمرق
وقـــــــالو لـــــــي كلـــــــي يـــــــا ام الولـــــــد
لمـــــــــا قـــــــــالوا دي بنيـــــــــه
هالـــــــــت الحـــــــــيط علـــــــــيّ
وجـــــــــابولي الفطيـــــــــر بالميـــــــــه
وقـــــــالوا لـــــــي كلـــــــي يـــــــا أم البنيـــــــة

ومنا أيضا:

يـــــــا فرحتـــــــي لمـــــــا ادانـــــــي
نَعـــــــم علـــــــي وعطـــــــاني
بعـــــــدما كنـــــــت حزينـــــــة
لبســـــــــت مرجـــــــــاني

وإذا كانت هذه الأغنيات كما نلاحظ تعبيرا عن الفرحة بالمولود الذكر، وتحتفي به احتفاء بالغا فليس معنى ذلك أنه لا توجد أنان تعبر عن فرحة الام بالمولود إذا كانت أنثى، بل هناك أغان تعبر عن ذلك، منها:

لمـــــــــا قـــــــــالوا دي بنيـــــــــة
قلـــــــت يـــــــا ليلـــــــه هنيـــــــة
هـــــــتعجن لـــــــي وتخبزلـــــــي
وتكـــــــلا لـــــــي البيـــــــت ميـــــــه
لمـــــــــا قـــــــــالوا دي بنيـــــــــة
قلـــــــت يـــــــا ليلـــــــه هنيـــــــة
هتـــــــنكس لـــــــي وتفـــــــرش لـــــــي
وهتســـــــــتر تـــــــوبي علـــــــي
لمـــــــــا قـــــــــالوا دا غـــــــــلام
قلـــــــت يـــــــا ليلـــــــه ضـــــــلام

هكبـــــــــــــر وأســـــــــــــمّنه
وياخـــــــــدوه منـــــــي العظـــــــام
لمـــــــــا قـــــــالوا (بشـــــــراقة)
اديـــــــــت المبشـــــــــر ناقـــــــــة
أديتـــــــــه حلـــــــــة بغطاهـــــــــا
وســـــــبع معـــــــالق م الطاقـــــــة

وكذلك الأغنية:

لمـــــــــا قـــــــالوا عروســـــــــة
نـــــــدي المبشـــــــر جاموســـــــة
حلتـــــــــــين بغطـــــــــــاهم
وأربـــــــع صـــــــواني مرصوصـــــــة
تســـــــــتاهلي يـــــــــا دايـــــــــة
بدلـــــــــة حريـــــــــر وملايـــــــــة
تســـــــــتاهلي يـــــــــا لطيفـــــــــة
بدلـــــــــة حريـــــــــر وقطيفـــــــــة

ب- أغاني الختان:

الختان هو المناسبة الثانية التي تصادف الإنسان في حياته، وما زالت الأغاني التي تنشد في هذه المناسبة تشير إلى الحلاق أو المزين رغم تقدم الطب الحديث، إذ تقول الأغنية:

المغنية:

داري يـــــــــا مـــــــــــزين داري
ســـــــــمعني عيـــــــاط الغـــــــالي

المرددات:

داري يـــــــــا مـــــــــــزين داري
ســـــــــمعني عيـــــــاط الغـــــــالي

المغنية:

وآدي أمـــــــه قاعـــــــدة مجليـــــــه
وفـــــــي إيـــــــده الأســـــــاور بميـــــــه
وآدي أبـــــــوه ماســـــــك الصـــــــينية
بيفـــــــرق شـــــــربات الغـــــــالي

وهناك أغنية طريفة تقول كلماتها:

يـــــا صـــــحن فضـــــة والغطايـــــة زانتـــــه

والفرحـــة لأمـــه والحبيبـــة خالتـــه
والـــواد صـــغير قـــدموا لـــه طهارتـــه
يـــا صـــحن فضـــة والغطايـــا حلتـــه
والفرحـــة لأمـــه والحبيبـــة عمتـــه
والـــواد صـــغير قـــدموا لـــه فرحتـــه
رشـــوا قنـــاني العطـــر فـــي الطاقيـــه
وأبـــوه رايـــح يلبســـه الشـــهيه
وأمـــه دســـته مـــن العـــدو عشـــيه
رشـــوا قنـــاني العطـــر فـــي طربوشـــه
وأبـــوه رايـــح يلبســـه ملبوســـه
وأمـــه دســـته مـــن العـــدو ليشـــوفه

ويلاحظ أن هذه الأغاني لا تتعرض بالذكر لختان البنات، وذلك نابع من عادات المجتمع، في اهتمامه بالذكور، والخجل من الحديث في هذا الشأن عن البنات.

ج- ترقيص الأطفال:

وفيها تغني الأم لطفلها عندما يبكي أو عندما تريده ان ينام أو عند ملاعبته ومداعبته او ترقيصه وتعليمه الحركات.

وتتميز هذه الأغاني بالقصر ويحبها ترقيص الطفل وتحريكه وتحريك بعض أجزاء جسمه، أو اهتزاز الأم بنفسها، ومن ذلك الإنية المعروفة:

نينـــــا نام...نينـــــا نـــــام
وادبـــح لـــك جـــوزين حمـــام
يـــا حمـــام مـــا تخـــافش يـــا حمـــام
دا أنـــا بضـــحك علـــى حســـين لمـــا ينـــام

ومن أغاني ترقيص الأطفال:

ليلـــة مـــا جيـــت يـــا ولـــد
زغـــرت الـــوز علـــى الجـــرد
والحبيـــب لأمـــك فـــرح
والعـــدو بيـــت مـــا رقـــد
ليلـــة مـــا جيـــت يـــا غـــلام
بيـــت الـــوز علـــى الجـــردان
والحبيـــب لأمـــك فـــرح
والعـــدو بيـــت مـــا نـــام
ليلـــة مـــا جيـــت يـــا قـــانون

اللحـــــم بيـــــت علـــــى الكـــــانون
اللـــــي اتعشـــــى بـــــات بعشـــــاه
واللـــــي مـــــا تعشـــــي بـــــات مغبـــــون

ومن هذه الأغنيات أيضا:

نـــــام نـــــام يـــــا حمـــــام
وادبـــــح لـــــك جـــــوزين حمـــــام
ولا تكـــــاكي يـــــا فـــــروج
ولا تبـــــرجم يـــــا حمـــــام
الـــــواد رايـــــح ينـــــام
علـــــى فرشـــــة ريـــــش نعـــــام
بطلـــــوا حـــــديت وكـــــلام
الـــــواد رايـــــح ينـــــام
الـــــواد رايـــــح يرقـــــد
علـــــى فرشـــــة ريـــــش الهدهـــــد

د- أغاني ألعاب الأطفال:

وهي كثير ومتعدد، ومنها:

يـــــا طـــــالع الشـــــجرة
هـــــات لـــــي معـــــاك بقـــــرة
تحلـــــب وتســـــقيني
بالمعلقـــــة الصـــــيني
وانـــــا مـــــين يربينـــــي
ربـــــاني عبـــــد الله
وانـــــا زرت بيـــــت الله
لقيـــــت حمـــــام أخضـــــر
بيلقطـــــوه ســـــكر

ومنها أيضا:

المغنيـــــة المـــــرددات

وطلعنـــــا الجبـــــل يوحـــــه
بنقـــــي ســـــبل يوحـــــه
وقـــــابلني البيـــــه يوحـــــه
ادانـــــي جنيـــــه يوحـــــه

اجيـــــب بيـــــه ايـــــه	يوحـــــــــــــــــه
اجيـــــب بيـــــه وزة	يوحـــــــــــــــــه
والـــــــوزة تكـــــاكي	يوحـــــــــــــــــه
أجيـــــب لمـــــون	يوحـــــــــــــــــه
لمـــــون حـــــادق	يوحـــــــــــــــــه
والحـــــــــاج محمد	يوحـــــــــــــــــه
بـــــاع الجاموســـــة	يوحـــــــــــــــــه
بيعـــــد فلوســـــه	يوحـــــــــــــــــه

أغاني العمل

يرى بعض الدارين ان أغاني العمل هي الأصل الأول للأغاني، وذلك أن العمل هو أساس الحياة، وان وظيفته إعادة الوحدة والتناغم بين الفرد والجماعة.

وتهدف أغنية العمل إلى تنسيق الحركة وزيادة مقدرة العمال على بذل الجهد بتوقيع حركتهم في انتظام.

وتتسم اغنية العمل بسمات اهمها أن الإيقاع فيها يخضع لحركة العمل المنتظمة المتكررة، وان فيها كلمات ليس من السهل فهمها، مثل (هيلا بيلا)و(يا ليصا) و(لوبلي)، وان بعض أغاني العمل قد لا تتصل بالعمل الذي تغني أثناءه، إنما تتناول موضوعات ومشاعر مختلفة، مثل: الحنين والشوق وشكوى الزمن، ومثل الحديث عن الامل في تحسين الاحوال.

ومن أبرز الأعمال التي تغنى فيها هذه الأغاني: الصيد والحرث وجمع القطن والحصاد، والساقية والري والشادوف والبناء.

ومنها:

يـــا ســـاقية دوري يمـــين وشـــمال
واســـقي العنـــب والخـــوخ والرومـــان
لـــــوبلي يـــــا لـــــوبلي
ســـلامة الحمـــرا مـــن الســـكين
معيشـــــة الفقـــــر والمســـــاكين
لـــــوبلي يـــــا لـــــوبلي

ومن أغاني الصيد التي تتخذ شكل موال:

يـــا ريـــس البحـــر عـــديني قـــوام معـــدول

وافـــرط قلوعـــك دا انـــا شـــايف هـــواك معـــدول

والفكـــر والبـــال يـــا قاضـــي الغـــرام معـــدول

الأغاني الدينية

هي التي ترتبط بالمناسبات الدينية، وهي في الحقيقة تحظى باحترام شديد؛ لأنها تنبع من جلال المناسبة، ولأنها ترتبط في جوهرها بالمعتقدات الدينية.

وغالبا ما تزدهر هذه الأغاني في فترة الحماس الديني، وتغلب عليها اللغة الفصحى.

ومن المرجع أنها نشأت بين اواسط المتدينين، وأصحاب الطرق الصوفية، وهي تستغل شكل الموال وتستلهم سيرة الرسول(ص)، وحكايات الأولياء، كما تستلهم القرآن الكريم بما يتناسب مع إدراك العامة.

ولعل أهم المناسبات التي تقال فيها هذه الأغاني هي الاعياد الدينية والمولد النبوي الشريف ومناسبة الحج، ومن تلك الأغاني في صورة الموال:

العشـــق أصـــله حـــرام وفـــي حـــب النبـــي جـــايز
والقتـــل أصـــله حـــرام وفـــي ديـــن النبـــي جـــايز
واللـــي نظـــروا النبـــي النـــور عليـــه يبـــان
قلـــع الحريـــر ورمـــاه ولـــبس الخـــيش يـــا أخـــوان
دا فـــي أول الليـــل يطلـــب كـــريم حنـــان
وفـــي لآخـــر الليـــل يصـــلي فـــي حـــرم النبـــي العـــدنان

ومن الأغاني التي تنشد في المولد النبوي:

يـــا نفـــس لا ينفعـــك ولـــدك ولا مالـــك
لا تطمعـــي يـــا نفـــس وابكـــي علـــى حالـــك
رضـــوان يقـــول للنبـــي ادخـــل الجنـــة هنيالـــك
روى البخـــاري ومســـلم والامـــام مالـــك
كتـــر الصـــلاة علـــى النبـــي تمنـــع عـــذاب مالـــك

والمناسبة الدينية الكبرى الاخرى هي مناسبة الحج، وفيها ينظم كثير من الأغاني، وتتحدث عن شوق الحاج إلى زيارة النبي(ص)، والديار الحجازية والبيت الحرام، وهذا النوع من أغاني الحج تسمى(التحنين أو حنون الحج)، كما أن أغاني الحج ترسم صورة لمراحل الحج من الاستعداد للسفر حتى العودة.

وتتميز أغاني الحج ببساطتها في النية وسهولة ألفاظها، وتصوير الجماعة الشعبية إزاء هذه الشعيرة، وتعبر عن مشاعر عميقة.

البكائيات "العدودة"
فن الرثاء الشعبي

يخصّ الأدب الشعبي الوفاة بمكان ربما فاق ما يفرده للزواج والميلاد، وتبلغ البكائيات درجة من التجويد والصنعة الشعرية ومن ابتداع المعنى وطرافته ما ليست تبلغه المناسبات الأخرى.

ويجب أن نلاحظ أن مؤلفات هذا الفن نساء أميات لا يقرأن ولا يكتبن، وقد يرجع ذلك إلى الفراغ الديني والثقافي لديهن، وأن لديهن وقتَ فراغ يرددن قطعة بأية وسيلة.

كما يجب أن نشير إلى أننا ندرس هذا النوع كنوع من التراث يجب الحفاظ عليه، رغم اعتقادنا أنه مخالف تماما للعقيدة والدين مخالفة صريحة. فلا يظن ظان أننا نشجع على إذاعة أمر نص الدين على انه بعيد كل البعد عن العقيدة.

ومن الملاحظ أنه كلما كان الإنسان متدينا وكلما كان أكثر تحضرا، كلما مج هذا النوع من التراث، وما يتصل به من عادات وتقاليد.

والحق أن انتشار الوعي الديني وازدهار الثقافة وحركة التعليم الآن وسرعة الحياة والبحث عن لقمة العيش قد قللت من رواية هذا النوع من التراث وذيوعه.

مفهوم البكائيات:

تتسم البكائيات بسمات كثيرة أهمها:

١- ليس فيها تسليم بفكرة الموت إلا نادرا، ولعل أهم ما نلقاه فيها تعبيرات نادرة عن أن الموت حق، ولكن ماذا عن العالم الآخر، وعن الحساب والعقاب والقبر والقيامة والجنة والنار غير ذلك من المسائل التي يهتم بها الدين؟

إلا أننا نجد ردّا شافيا في هذه البكائيات، ولعل ذلك راجع إلى أن العامة لا يميلون إلى التجريد، وغنما يميلون إلى المحسوسات، فهم يحبون أن يلمسوا ما يتوهمون، ومن ثم نجد البكائيات تصف الموت بأن شر وطرد ونفي إلى عالم مجهول غامض، وأنه طير جارح ووحش كاسر ونسر حائم وصقر هائم وظلام مطبق ورحيل إلى عالم لا ندري عنه سيئا، ونهاية غير معروفة؟

إنه ظلم وعدوان وافتراس وهذا يدلنا على أن البكائيات تطفح بروح الوثنية والمعتقدات البدائية البعيدة كل البعد عن الدين جملة وتفصيلا، وذلك كما نرى في هذه البكائية عن طفل اختطفه الموت، وهو يخاطب أمه في عالمه البعيد:

يـــا امـــه خطفنـــي الطيـــر وراح بلـــده
وأبـــوي علـــى الـــديوان مـــا طـــرده
يـــا امـــه خطفنـــي الطيـــر برباشـــه
وابـــوي علـــى الـــديوان مـــا حاشـــه

وكما نرى في هذه البكائية:

خـــروف رومـــي وســـط الغـــنم نـــايم
مـــن خيبـــة امـــه كـــان الســـقاو حـــايم

خـــروف رمـــي وســـط الغـــنم نعســـان
مـــن خيبـــة امـــه مـــان الســـقاو حـــوام

فتشبيه الموت بذلك الطير المفترس أثر واضح من آثار المعتقد الشعبي القديم، الذي كان يرى أن الطير الجارح والوحش الكاسر والطبيعة الطاغية هي التي تقرر حياة الإنسان ومصيره.

٢- تصور البكائيات انقطاع الصلة المادية الملموسة والقضاء على المنفعة، كما تشير إلى إضعاف العصبة، فالإنسان لا يمكن أن تسير حياته كما كانت من قبل وفاة عزيز له، ومن المستحيل أن يدلل كما كان يدلله ذلك الميت في حياته.

ويتضح ذلك من بكائية البنت لوالدها، وهي تتصور أن أباها يخاطها، وكأنه ما زال حيا:

أنـــا كنـــت جلعانـــة وســـت الكـــل
صـــبحت ندمانـــة وشـــاربة المـــر
أنـــا كنـــت جلعانـــة وســـت الحـــريم
صـــبحت ندمانـــة وشـــايلة الطـــين

٣- تظهر البكائيات مكانة الميت ومنزلته، وكلما كان له مكانة في الأسرة كلما كثر البكاء أكثر، فهي تشبه الميت صاحب المكانة العالية بالسارية أو الصاري الذي هوى، وان الدار قد أصبحت كمركب تتقاذفها الرياح وتملؤها الوحشة والظلام الذي يفزع المارة، وهذه المعاني نجدها في البكائية القائلة:

داركـــم وســـيعة وبابهـــا كـــويس
يـــا ميـــة ندامـــة صـــبحت بـــلا ريـــس
داركـــم وســـيعة وبابهـــا عـــالي
يـــا ميـــة ندامـــة صـــبحت بـــلا صـــاري

كما تظهر حاجة الابناء الصغار الأيتام إلى رب العائلة ورأسها ومدبر أمرها، وإننا لنجد في البكائية التالية رجاء الأبناء الصغاء أن يأخذه رب الأسرة معه أينما سار، فهم لا يقدرون على شيء ولا يطيقون فراه، وهم لا يريدون أن يكلفوه شيئا فحسبه أن يأخذهم معه على طرف نبوته أو عصاه أو في مخلاته:

خـــدنا معـــاك علـــى طـــرف نبوتـــك
دا احنـــا صـــغار مـــا نقـــدر نفوتـــك
خـــدنا معـــاكم فـــي مخـــاليكم
والـــرأي مـــنكم والوفـــا لـــيكم

وإذا كانت المتوفاة رب البيت، فإن البكائية تركز على خراب الدار، وتشتت شمل الأسرة والأولاد:

ولـــدك عليـــكِ شـــرك اكمامـــه
أنـــت عمـــاد البيـــت وإمامـــه

راحـــــت وخلـــــت بيتهـــــا ســـــايب
كأنـــــه وكالـــــة وســـــيده غايـــــب

٤- تتعمق البكائيات وجدان السامع كأن تطلب البنت التي مات أبوها ألا تنطق البنات والنساء بجوارها كلمة(أبتي)، حتى لا يمزقن نياط قلبها:

وإن لبســـــوني الخلخـــــال أبـــــو ميـــــه
اللـــــي ببوهـــــا تعـــــيش قويـــــة
يـــــاللي ببـــــوكي مـــــا تقعـــــديش جنبـــــي
لتقـــــولي أبـــــوي تقطعـــــي قلبـــــي

٥- تصور البكائيا بعض عادات الميت، وما كان يفعله وما كان يحبه أو يكرهه، وما كان يفعله في حياته كشرب القهوة واجتماعه بأصدقائه:

يـــا بنيـــة مـــا تقـــومي حمصـــي بنـــه
فنجـــان صـــيني يحلـــي لـــك علـــى فمـــه
يـــا بنيـــة مـــا تقـــومي رصـــي فناجينـــه
وأبـــــوك داخـــــل هـــــو ورفاقينـــــه

٦- يصور هذا الفن كثيرا من العادات الاجتماعية والأخلاقية والأعراف السائدة، كما نرى في هذه البكائية التي تتحدث عن الزيارة التي كان يقوم بها الأب لابنته، حاملا عصاه رمز القوة والحماية:

يـــا مـــين يـــدق البـــاب بالشـــوبه
أنـــا أنـــزل عليـــه مـــن فـــوق مكروبـــه
يـــا مـــين يـــدق البـــاب بالزانـــه
أنـــا أنـــزل عليـــه مـــن فـــوق كربانـــه
يـــا مـــين يـــدق البـــاب أنـــا أفـــتح لـــه
ليكـــون أبـــوي القلـــب يفـــرح لـــه

٧- تصور البكائيات كثيرا من مراسم الغسل والجنازة والدفن، والعادات التي تصاحب هذه اللحظات من تجمع الرجال والنساء والاتشاح بالسواد والنوح والبكاء والعويل، وسلب العمائم:

يـــا بـــت هـــدي الجـــرد هديـــه
أبـــوك مـــا عـــاد يـــدخل ليـــه
يـــا بـــت هـــدي الجـــرد كلـــه
أبـــوك حلـــف مـــا عـــاد يدخلـــه

٨- تعطينا البكائيات صورة صادقة دقيقة للمشاعر والأحاسيس، كما أنها تدعو الباكيات إلى الاستمرار في ذلك المشهد الجنائزي الرهيب، وتهيب بالنساء أن يزدن اللطم

والحزن على الميت، وهي في كل الحالات تعبر تعبيرا صادقا عن حالة الحزن والحسرة والندامة التي تنتاب النساء:

لمـــــــي رجالـــــــك وانزلـــــــي روّي
كتـــــر الرجـــــال يـــــا خايبـــــة يقـــــوي
ولاد عمّـــــــه شـــــــرّكوا كحاليـــــــه
علـــــى عِمّـــــة كبيـــــرة غايبـــــة فـــــيهم
ولاد عمـــــــه شـــــــركوا عمـــــــايمهم
علـــــى عِمّـــــة كبيـــــرة غايبـــــة مـــــنهم

٩- تشعرنا العدودة أحيانا بأن ما تقوله المعددة مخالف للدين وتعاليمه، ولذلك فهي تستغفر الله قائلة:

اســـــتغفر الله قبـــــل أنـــــا لا أقـــــول
المـــــوت لينـــــا بـــــس الفـــــراق بيطـــــول
اســـــتغفر الله قبـــــل أنـــــا لا أبـــــدي
المـــــوت لينـــــا بـــــس الفـــــراق بيطـــــي

١٠- تظهر في البكائيات ظاهرة التخصص، ونعني بها أن لكل ميت أو حالة موت بكائية خاصة تناسبها وتلائم وضع الميت وسنه وجنسه، فما يقال في الوجيه لا يقال في الفقير، وما يندب به الشاب والصغير لا يندب به العجوز والكبير، وما يقال في الفتاة غير ما يقال في المرأة المسنة، وما يقال في موت الفجأة غير ما يقال فيمن مات بمرض، وما يقال في الغريق، وما يقال في الأخ أو الأخت أو الابن غير ما يقال في الأب والجد.

الموال (فن الغناء الشعبي)

فن الموال فن قديم، وقد اختلف حول مفهومه ونشأته ، لماذا سمي بذلك ومتى وأين نشأ؟

وقد قيل إنه سمى بالموال لأن بعض قوافيه يوالي بعضًا، أو لأن بعضهم كان إذا نعى مواليه قال "يا مواليا"، وقيل إنه سمي بذلك لأن جواري البرامكة نعين بني برمك في نكبتهم التي أصابتهم زمن الرشيد فكن يقلن في نهاية كل بيت "وامواليا" وذهب البعض إلى أنه سمي بذلك لأن ثمة صلة صوتية تربط بين كلمتي الموال "والولولة".

ولكن سيظل للرأي الأول وجاهته وقبوله.

وكما اختلف حول التسمية فقد اختلف حول النشأة فمن قائل: إنه نشأ في مدينة واسط بالعراق حينما كان العمال يتغنون هناك بأبيات في أثناء عملهم، وكان يختمون كل بيت بكلمة "يا مواليا" ومن أشهر النماذج التي حفظتها لنا المصادر قولهم.

منازل كنت فيها من بعدك درس ... يا مواليا
خراب لا للعزا تصلح ولا للعرس ... يا مواليا
فأين عينيك تنظر كيف فيها الفرس ... يا مواليا
تحكم وألسنة المداح فيها خرس ... يا مواليا

وذهب البعض إلى أن الموال نشأ في بغداد يوم أن رثت إحدى جواري البرامكة مواليها في النكبة التي أصابتهم على يد الرشيد، وكانت هذه الجارية تختم كل بيت بكلمة "وا مواليا" ويظهر هذا في شعر منسوب إليها تقول فيه:

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس ... وا مواليا
أين الذين حموها بالقنا والترس ... وا مواليا
قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدرس ... وا مواليا
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس ... وا مواليا

ومهما يكن من أمر فقد انتشر الموال في البلاد العربية وانتقل إلى مصر، لكن لا ندري على وجه اليقين الزمن الذي انتقل إليها وإن كنا نعتقد أن مصر هي التي احتضنت فن الموال وأفرغت عليه من شخصيتها وطبعته بطابعها، وأضافت إليه من روحها حتى لقد صارت معروفة به.

ومع مرور الزمن صار للموال قواعد وأسس تكاد تكون ثابتة متعارف عليها عند الفنانين الشعبيين إذا يطلق على الأبيات الثلاثة الأولى "عتبة

الموال" وهي تمثل القاعدة أو المدخل ويسميها البعض "بفرشة الموال" وأما البيت الأخير فيطلق عليه "القفل" أو غطا الموال" لأن هذا البيت الأخير هو الذي يتم به المعنى ومثال ذلك الموال التالي:

البين جاب لي طبيخ حنضل وقال لي كل **كل يا متيم وفرق على الغلابة الكل** **من بعد ما كانت في لمه وزاين الكل**	**عتبة الموال أو القاعدة أو الفرش**
صبحت غلبان ومسكين ومستحمل كلام الكل	**غطا الموال/ القفل/ الطاقية**

هذا في الموال الرباعي أما في الأكثر من الرباعي فإن الأبيات الثلاثة الأولى تسمى بنفس المسمى ثم ياتي ما يضيفه الفرد الشعبي بينها وبين البيت الأخير فيسمى هذا الجزء المضاف بالموضوع أو "الرجزة" أو الردفة ثم يأتي البيت الأخير فيحمل الاسم نفسه الذي أطلق عليه في الموال الرباعي وهو "غطا الموال" ويظهر ذلك في الموال التالي:

ليه يا عيوني دمعك من زمن خالي **كل إنسان له علة من الزمن خالي** **أوعى يغرك تقول عمي ولا خالي**	**عتبة الموال**
راعي لعملك لكن خلي النظر في البيت **واحفظ كرامتك وأدب للولد في البيت** **لو تعرف اللي هيعملوه في البيت**	**الموضوع "الرجزة"**
هيوقع البيت ما دام الأساس خالي	**غطا الموال**

وأما أشكال الموال وأنواعه فلقد تعددت وتباينت وقد نظر الكثيرون إلى ناحية الكم وأقصد بها عدد أبيات الموال وهنا قسموه إلى ما يلي:

أ- الرباعي (البغدادى):

وهو المكون من أربعة أبيات ويطلقون عليه الموال البغدادي ويكون المعنى فيه مكتملاً وقوافيه موحدة في الأغلب الأعم وذلك مثل هذا الموال:

يا دنيا يا هلس خليتي الأسود كلوا
صحنتي لهم الصبر من كتر الجفا كلوا
اللي تحبيه تديه وظيفة بيه كلوا
عملت أنا إيه لما تجازيني بدا كلوا

ب- الخماسي:

وهو المكون من خمسة أبيات ويسمى بالأعوج أو الأعرج أو المعوج وفيه تتحد قوافي الأبيات الثلاثة الأولى مع قافية البيت الأخير غالبًا وذلك مثل هذا الموال:

إن هبك الشوق من دمياط روح لقصر
بلغ سلامي لأبو الحجاج وناس لقصر
إسنا سعيدة لكن المجدعة فاي لقصر
إن هون الله وجاني منيتي وطبلي
لا دق طبلي وأرسى مركبي في لقصر

ج- السباعي أو "السبعاوي":

وهو المكون من سبعة ابيات ويسمى أحيانا بالنعماني، وفيه تكون قوافي الأبيات الثلاثة الأولى متحدة مع قافية البيت الأخير وأما قوافي الأبيات الثلاثة التي يطلق عليها الرجزة فغالبًا ما تحمل قافية مخالفة ويتضح ذلك في الموال التالي:

والله ما كان أملي يا دنيا يا دون مايله على الأصيل كسراه
وبذلي في السبع لو كان ابن الملك كسراه
بتعتب على الزول ليه ما دام ربايته على الكسراه
أنا خايف أضحى للدون تتبهدل العيله
وتصبح ديارنا خراب وتبقى ملعبة عيله
شوف الزمان الردي خلاني كبير عيله
وشيلني الحمول التقيلة على دراعي اليمين كسراه

وقد يقل الموال عن ذلك وقد يزيد في عدد أبياته فهناك مواويل تتكون من ثلاثة أبيات، وهناك مواويل يبلغ عدد أبياتها ثلاثة عشر بيتًا وأحيانا يبلغ تسعة عشر بيتًا.

وهناك ما أرى أن يسمي بالثنائيات أو المزدوجات وفيها تتفق قافية البيت الأول مع قافية البيت الثالث كما تتفق قافية البيت الثاني مع قافية البيت الرابع في الأغلب الأعم وذلك مثل هذا الموال:

أيام أشرب من الدن وحدي
وأيام تسكرني وقيه
وأيام أحارب الألف وحدي
وأيام تغلبني وليه

وثمة تقسيم آخر للموال وذلك من حيث الموضوع وأهم هذه الأنواع ما يلي:

أ- الموال الأخضر:

وقد قيل إنه سمي بذلك لأنه موال يعبر فيه الفرد الشعبي عن روح المرح والفرح والمودة وعاطفة الحب والهيام والعشق والغرام وفيه يصف كل ذلك وصفًا هادئًا وذلك مثل هذا الموال الذي يقول:

عجبي على جوز غزال زين ع القنا جاري
ليهم عيون سود لا يفصلهم خطيب ولا قاري
ليهم صلب مبروم يشبه بنات الروم البكاري
وكيف أبات محروم وبيت الطبيب جاري

ب- الموال الأحمر:

وهو الذي يعبر عن الثورة والعنف والغضب والانفعال والحيرة وغالبًا ما يتكون من أربعة أو خمسة أبيات وذلك مثل هذا الموال:

شوف الزمان اللي بطلت عداليه
وهموم متشيلها ش مراكب
جه السبع يطلب عدل ليه
لقي الكلب ع التخت راكب

ويندرج تحت هذا الموال ما يسمى **بفن الواو**، وقد اختلف في سبب تسميته فقال البعض إنه عرف بذلك لأن الفرد الشعبي حينما يروي هذا النوع من المواويل يقول "وقال" ثم يذكر موالاً ثم يكرر "وقال" ويذكر موالاً آخر وهكذا يتكرر حرف الواو.

ويرى البعض أنه عرف بذلك لأنه يحير سامعه ويحتاج إلى كد ذهن وإعمال فكر وفيه نلمس البراعة اللغوية والمهارة والتحدي واستعمال التورية وكأنما مؤلفه يلتوي به في معانيه كما يلتوي حرف الواو، وهذا النوع يحتاج إلى حل ولذلك يمكن أن نطلق عليه **"الموال اللغز"** وذلك مثل قولهم:

خشب المراكب من السنط
والبحر ياخد مهاجه
واجب على الأصيل يتعلم السنط
لما الخسيس ياخد مهاجه

ويمكن أن يندرج تحت هذا اللون ما أسميه **بالردود الشعبية أو المناقضات الشعبية** وهي التي تدور بين الشعراء الشعبيين وفيها يكون

التحدي والصنعة في فن القول، وهذا النوع يذكرنا بفن النقائض في الشعر العربي.

وهناك المواويل القصصية التي يبلغ عدد أبياتها مئات الأبيات وهي تحكي لنا قصة، وهذا النوع يحفظه المغنون الشعبيون المحترفون وتصاحبه الموسيقى غالبًا.

أنواع الموال

أولاً: الموال الرباعي

١- **العقل تاه مني مش سامع كلام منك**
لو كان معاك مال مرتك تخاف منك
لو خف منك المال متسمعش كلام منك
تصلحها في العصر ، في المغرب تهج منك [١]

٢- **البين جاب لي طبيخ حنضل وقال لي كل**
كل يا ميتم وفرق على الغلابة الكل
من بعد ما كنت في لمة وزاين الكل
صبحت غلبان ومسكين ومستحمل كلام الكل [٢]

٣- **أمانة يا طبيب تعال للدار طببني**
جناحي مكسور لكن أكل العيش جابرني
لا طبيب زين ولا أخو شقيق يطببني
دا الرب موجود قادر يطببني [٣]

٤- **حبيب حبيته فرط لي على الجنينة شاش**
بدي أحوش الهوى والهوى لم ينحاش
وحياة من حرم الخمرة وشرب الكاس
ما أفرط في حبيبي ولا أتبع كلام الناس

٥- **أنا أعمل إيه لقليل الأصل عاداني**
أكل مالي وخاصمني وعاداني

---

[١] مرتك: زوجتك ، تهج : تهرب.
[٢] البين: الفراق: الموت، لمة: جماعة.
[٣] يطببني: يشخص العلة ويصف الدواء وبمعنى آخر يعالجني.

سـمحت لـك مـا مضـي ودا كـل شـئ فـاني
لـو مـت علـى كلمـة التوحيـد تكفـاني [1]

٦- يـا رب إيـش العمـل والـنفس مالكـاني
والكـدب والـزور شـغله زاد مالكـاني
ماشـي مـع الجـد وعنـد الـزور مالكـاني
سـمحت لـك مـا مضـى ودا كـل شـئ فـاني [2]

٧- تضـحك علـيَّ ليـه وحِمْلـك مـن وراك مايـل
قـرِّب تعـال لجـاي شـوف حالـك صـبح مايـل
ضـحكوا عليـك العـواذل يـا فتـى (مايـل)
وصـبحت أدور عليـك فـي الكـون يـا مايـل [3]

٨- إن كنـت بـدك تعـيش بنـاس وتحظـى بنـاس
انظـر لعيبـك مـا تنظـرش لعيـب النـاس
ليلـى تجلـت علينـا وفـي يـدها قرطـاس
فضـة نقيـة وتظهـر بعـد نـوم النـاس

٩- أصـل المحبـة جـرت مـنكم وصـديتوا
كنتـوا جـواهر، صـبحوا نحـاس وصـديتوا
أنـا خبطـت علـى البـاب مـا رديتـوا
اشـمعنى غيـري خـبط علـى البـاب رديتـوا [4]

١٠- يـا دنيـه يـا هلـس خليتـي الأسـود كلّـوا
صـحنتي لـيهُم الصـبر، مـن كتـر الجفـا كلـوا
اللـي تحبيـه تديـه وظيفـة بيـه كلـوا

---

[1] عاداني: من العداوة.
[2] مالكاني: أي تملكني.
[3] في البيت الثالث: هناك راوية أخرى تقول ضحكوا عليك العواذل يا فتى وخسرت.
[4] صديتوا: أي ابتعدتم عنا، وصديتوا (الثانية) بمعنى الصدأ أي تغير حالكم.

عملت أنا إيه لما تجازيني بدا كلوا [1]

١١- بحر الظلمات وبحر النيل والمالح
رويتهم من دموعي ليلة امبارح
لا ركب جبل عالي واديهم رصاص جارح
جم يطلبوا الصلح نسيوا اللي جرى امبارح

١٢- أهلك فاتوك ليه يا حامي بلاوي الناس
فاتوك حيله وصغير ومعاك تعبت الناس
ياعيني خفى البكا ضحّكت عليك الناس
تريه الهوى فضاح بيبهدل ولاد الناس

١٣- عاشق رأي مبتلي قال له أنت رايح فين
حكى عليه قصته ، بكوا الاثنين
راحوا لقاضي الغرام يشتكوا الاتنين
(حمقوا) بكوا التلاتة وقالوا حبنا راح وين [2]

١٤- يا ريس البحر عديني قوام معدول
وافرط قلوعك دانا شايف هواك معدول
شوف ريس البحر ما عداني قوام معدول
دا الفكر والبال يا قاضي الغرام ما هو معدول

١٥- عجبي على جوز غزال زين ع القنا جاري
ليهم عيون سود لا يفصلهم خطيب ولا قاري
ليهم صلب مبروم يشبه بنات الروم البكاري
وكيف أبات محروم وبيت الطيب جاري [3]

١٦- يا حلو يا اللي بصداتك تعاديني

---

[1] كلوا: تعبوا، وكلوا "الثانية": بنفس المعنى، كلوا "الثالثة": أي كله.
[2] حمقوا: حزنوا إلى درجة أنهم كادوا أن يبكوا.
[3] جاء البيت الأول برواية أخرى هي (جمالات غزالات قاعدين ع القنا جاري) جاري: أي بجواري، قاري: قارئ، جاء في رواية أخرى للبيت الثالث (ليهم صلب مبروم كيف بنات).

مـــن نـــار غرامـــك خـــايف أهلـــي تعـــاديني
يـــا ريـــس البحـــر أفـــرط قلوعـــك وعـــديني
وأدردح قـــــوام علـــــى طـــــول عـــــديني [1]

١٧- عينـــي رأت جـــدع علـــى جـــرف البحـــر طـــراح
قـــال علـــى طيـــر طاطـــا يمســـكه طـــراح
قـــال لـــه أنـــت مجنـــون ولا العقـــل منـــك راح
تطـــرح علـــى طيـــر ومعـــاه صـــاحبه طـــراح [2]

١٨- يـــا قلبـــي ســـيبك مـــا دام أهليـــك بايعينـــك
دا الصـــحة أفضـــل، إلـــه العـــرش بايعينـــك
إن كنـــت غنـــي المـــال كلهـــا حبايبـــك تعينـــك
وإن صـبحت فقيـر الحـال تلاقـي الكـل بايعينـك [3]

١٩- قلبـــي هـــوى طيـــر صـــغير الســـن يـــا حـــلاوة
طلبـت منـه الوصـال قـال مـش عيـب يـا حـلاوة
إن كـــان بـــدك وصـــالي روح لبـــوي الـــدار
اقعـــد حليلتـــك طـــول العمـــر يـــا حـــلاوة

٢٠- أنـــا بـــا مـــدح اللـــي خطـــر ع الرمـــل لـــم علـــم
قـــرا الهجايـــة ولا جالـــه خطيـــب علـــم
واجـــب علـــىّ أمدحـــه مـــن قبـــل مـــا اتكلـــم
لانـــه رب العبـــاد ع المصـــطفى ســـلم [4]

٢١- مالـــك يـــا عـــين بيـــك شـــوق ولا حنـــين زايـــد
قالـــت لابـــي شـــوق ولا حنـــين زايـــد
دا صـــعبان علـــىّ حبيبـــي قطـــف ورد خـــدي

---

[1] جاء البيت الثالث والرابع في رواية أخرى كالآتي: يا ريس البحر ادردح قوام وعديني وافرط قلوعك على البحر عديني
[2] جرف: شاطئ.
[3] بايعينك "الأولى": أي استغنوا عنك، الثانية: يساعدك.
[4] لم علم: لم يظهر له أثر، علم: أي علمه.

وخلـــــــي معـــــــاي الانـــــــين زايـــــــد

٢٢- عينـــــي رأت بنـــــت بيضـــــة والنـــــدى نـــــازل
والشـــعر محلـــول علـــى كتـــاف الجميـــل نـــازل
حطيـــت إيـــدي علـــى قلبـــي وأنـــا نـــازل
قالـــت ياقتيـــل المحبـــة شـــوف النـــدى نـــازل [١]

٢٣- الحلـــــو شـــــيع وقـــــال ع العيـــــد تكســـــيني
علشـــان يـــا أخـــي يعجبـــك لـــوني وتلـــويني
قلـــت لـــه القرشـــين اللـــي حوشـــتهم برمـــوا
وصـــبحت مـــن عشـــرتك أنضـــف مـــن الصـــيني [٢]

٢٤- أوعـــى تحـــزم علـــى الـــدنيا ولا تشـــيل هـــم ليهـــا
دا شـــــب شـــــملول كـــــان قـــــايم وهـــــم ليهـــــا
تســـعة وتســـعين بغلـــة لقـــارون شـــايله المفـــاتيح
آخـــــر الزمـــــان غرتـــــه الـــــدنيا وهـــــم ليهـــــا [٣]

[١] جاء في رواية أخرى للبيت الرابع (يا قتيل الملاح) بدلا من (يا قتيل المحبة).
[٢] شيع: أرسل وبعث، برموا: ضاعوا او انصرفوا.
[٣] تحزم على الدنيا: تغتر بها، شب: شاب، هم ليها: استعد لها، هم ليها "الثانية": تركها.

ثانيا: الموال الخماسي

١- إن هبك الشوق من دمياط روح لقصر
بلغ سلامي لأبو الحجاج وناس لقصر
إسنا سعيدة لكن المجدعة في لقصر
إن هون الله وجاني منيتي وطبلي
لا دق طبلي وأرسى مركبي في لقصر [١]

٢- كل المجاريح طابوا بس أنا فاضل
وطبيب لجراح دوا الناس وانا فاضل
أنا قلت يا طبيب ما عندكش دوا فاضل
عسس على القلب والتفت قال لي
روح يا قتيل الملاح ما عاد لك دوا فاضل

٣- يا عيني روحي لحمال الأسى وشوفيه
يا هل ترى مات ولا الروح لسه فيه
قالت لي العين حبيبي ربنا يشفيه
يخطر السوق مثل عاداته جمل المراحيل
برك شمتت كل الأعادي فيه [٢]

٤- يا صاحب العقل ممعاكش تبيع منه
دا أنا معاي ربع عقل لكن مين كسب منه
والبيت اللي كتر دوسك فيه خف القدم منه
لو غابت حاجة حيتهموها فيك
يبقى أنت المتهوم وغيرك كسب منه

٥- ضربت ع الباب طلع لي الحلو من جوه
حالل شعوره في صحن البيت بيتهوه
أنا قلت القمر فوق ، وايش أنزله جوه

---

[١] لقصر: الأقصر، هبك: جاءك الشوق بشدة، طبلي: "الأولى" طاب لي.
[٢] المراحيل: جمل يحتمل تعب الرحلات والسفر.

حمـــوا المكـــاوي وقـــالوا ميـــل تـــع اتكـــوه
أنـــا قلـــت إيـــه يعمـــل الكـــي للـــي بلوتـــه جـــوه [1]

٦- يـــا طالـــب الســـعد مـــن غيـــر وعـــد تعمـــل ايـــه
تطلـــب مـــن العبـــد ، هـــو العبـــد بيـــده إيـــه
غيـــرك بنـــي وعلـــىّ خـــد مـــن المبـــاني ايـــه
ربـــك وســـيع الكـــرم يعطيـــك يـــا شـــاطر
مـــا دام انـــت شـــاطر بعـــدم البخـــت تعمـــل ايـــه

٧- عاشـــرت لـــي نـــاس بجعلهـــم يعلـــوني
عاشـــرتهم يـــوم، تـــاني يـــوم علـــوني
فـــي البحـــر مـــا فـــتهم، فـــي البـــر فـــاتوني
بـــالتبر مـــا بعـــتهم بـــالتبن بـــاعوني
ضـــحكوا علـــى العـــواذل وجـــم يعزونـــي [2]

٨- يـــا خاطـــب البنـــت اخطـــب البنـــت لقرانهـــا
خـــد بنـــت أصـــل العـــرب والمجـــد لقرانهـــا
تعـــيش علـــى الملـــح ولا تحكـــيش لجرانهـــا
أمـــا الرديـــة مـــا تركـــب معـــاك بالراحـــة
دي تخـــرب البيـــت وتجيـــب العـــار لجرانهـــا [3]

٩- غزالـــة بـــدلال لكـــن بختهـــا كـــداب
كتبـــوا كتابهـــا علـــى راجـــل كبيـــر كـــداب
قالـــت نصـــيبي كـــده وغيـــر النصـــيب كـــداب
أهـــرب أروح ويـــن مـــن المكتـــوب يـــا حبايـــب
راجـــل يحـــرر مـــره ، يبقـــى البعيـــد كـــداب

١٠- طبيـــب يـــا غـــالي تعـــال ورد علـــى

---

[1] صحن البيت: وسطه، اتكوه: بمعنى تكوي بالنار لتشفي علتك.
[2] يعلوني "الأولى": يرفعون من قدري، الثانية: أمرضوني وأتعيوني بالتبر: بالذهب.
[3] لقرانها: لزواجها.

وهـــات أحســـن دوا عنـــدك ورد علـــى
أنـــا كنـــت أقـــول يـــا ولـــد، ميـــه تـــرد علـــي
لمـــا اضعضـــع حـــالي أحبـــابي تمنـــوا لـــي المـــوت[١]
ولمـــا وصـــلت للمـــوت ولا واحـــد جـــه رد علـــى

١١- قلبـــي هـــوى طيـــر ماشـــي فـــي ميـــدان عابـــدين
ماشـــي يهـــز الفلـــك وبجـــواره حـــرس عابـــدين
والعباســـية اشـــتكت قالـــت الـــدقيق علامـــاه
وشـــبرا بكـــت كمثـــل اليتـــيم علامـــاه
كشـــبه نـــاس علامـــاه، فـــي الجبـــال عابـــدين [٢]

١٢- شَـورت عقلـي ، قـال لـي مـن الخسـيس سـيبك
تعطيـــه لله ، يـــاجي فـــي الســـكة ويســـيبك
ياكـــل فـــي خيـــرك ، وســـط النـــاس ويســـيبك
أوعـــى تماشـــي قليـــل الأصـــل وتعليـــه
مهمـــا تعليـــه يـــرق لأصـــله ويســـيبك [٣]

١٣- أهلـــك فـــاتوك ليـــه يـــا حـــامي بـــلاوي النـــاس
فـــاتوك حيلـــه وصـــغير ومعـــاك تعبـــت النـــاس
يـــا عـــين خفـــى البكـــا ضـــحّكت عليـــك النـــاس
دا أنـــا عملـــت لـــك تليفـــون بجـــرس علشـــانك
تريـــه الهـــوى فضـــاح بيبهـــدل ولاد النـــاس [٤]

١٤- غزالـــة مـــن التـــرك لابســـه زمـــام علـــى علـــه
أصـــله ذهـــب بنـــدقي لابســـاه علـــى علـــه
بحـــر الغـــرام عـــوم يامـــا غـــرّق ســـفاين فيـــه
حـــب بـــلا مـــال شـــمت عذولـــه فيـــه

[١] أضعضع الحال: ساء الحال.
[٢] علاماه "الأولى": كما هو، "الثانية": على أمه، "الثالثة": علماء.
[٣] يسيبك "الأولى": يتركك ولا يساعدك، "الثانية": يسبك ويشتمك.
[٤] ورد هذا الموال في النوع الرباعي وهنا أضاف الفرد الشعبي بيتا.

طمع الهفيه فيه بدون أسباب ولا علـه [1]

١٥- غزالة من الشام طبت مصر عربية
طلبت منها الوصال قالت لي عيب عربية
وإن كان يا جميل عجبك حسن عربية
روح لبوي في البلد قاضي
وتدفع لي بدل الجنيه ميه

١٦- عيني رأت جميل نازل من المنزل
ماشي يهز الفلك ع الأرض يتزلزل
لو رمش بعينه لكبار البلد تهزل
وبسبب رمشه أنا تاهت مني أفكاري
غريب يا عيني ودلوني على المنزل

١٧- يا دنيه الشوم برضك في الدار تاني
واللي غدرتيه رجل شهم مشي تاني
كان يعظم الضيف ويعود الورد من تاني
متى يسمح الدهر بزيه واحد جدع تاني
عمرك رأيت زول سكن لحد رجع تاني [2]

١٨- اوعى يا غلبان تروح لجمال تشكي له
يغرك اللون والمظهر وتشكي له
ياخد كلامك ويروح لغيرك ويشكي له
راعي لعيوبك وسيبك من عيوب الناس
وادي معظم الناس عند الذل تشكي له [3]

١٩- جوزة من الهند وعليها غاب
ومدندشة من الذهب ومجمعه الأحباب
أنا خدت منها نفس، عقل الذكي غاب

---

[1] على علة: أي سبب معين، الهفيه: السفيه – السئ.
[2] الشوم: الشؤم، مشي تاني: مشي يئن ويتألم.
[3] لجمال: أي شخص جميل المنظر والمظهر.

يـــا رب تـــوب علينـــا يـــا رب يـــا تـــواب
مـــن شـــرب الجـــوزة وضـــرب الغـــاب [١]

٢٠- أنـا باشـكي م الـزمن اللـي خلـي السـبوعه نـاموا
واحتـــاجوا لوقـــت ، حـــدا بيـــت الـــردى نـــاموا
بـــاتوا علـــى الطـــل مـــن غيـــر الغطـــا نـــاموا
أخـس الأصـناف عامـل علـى السـبوعة أصـل
واللـي بـلا أصـل علـى أعـز الفـراش نـاموا [٢]

٢١- طبيـــب لجـــراح، عقلـــي راح وانـــداري
لمـا خـف معـاي النضـر عملـت للعـين نضـارة
مـش عيـب عليـك يـا طبيـب تنكـر دواي، ومعـاك
دا الخـــرج مليـــان، كلامـــك كتيـــر ومعـــاك
دا أنـا فـي عين الهـلاك صـابر علـى وعـدي واداري[٣]

[١] هذا الموال يتحدث عن الدخان والآلة التي يدخنون بها هي "الشيشة".
[٢] حدا: عند.
[٣] الخرج: نوع من القماش المتين الذي يوضع على ظهر الدواب ويوضع به بعض من البضاعة المشتراه، وهنا استعارة / إذ يقصد أن لديه كلاما كثيرًا.

ثالثا : الموال السباعي

١- والله ما كان أملي يا دنيا يا دون مايله على الأصيل كسراه
وبذلي في السبع لو كان ابن الملك كسراه
بتعتب على الزول ليه ما دام ربايته على الكسراه
أنا خايف أضحى للدون تتبهدل العيلة
وتصبح ديارنا خراب وتبقى ملعبة عيلة
شوف الزمان الردي خلاني كبير عيلة
وشيلني الحمول التقيلة على دراعي اليمين كسراه [1]

٢- ليه يا عيوني دمعك من زمن خالي
كل إنسان له علة من الزمن خالي
أوعى يغرك تقول عمي ولا خالي
راعي لعملك لكن خلي النظر في البيت
واحفظ كرامتك وأدب للولد في البيت
لو تعرف اللي هيعملوه في البيت
هيوقع البيت ما دام الأساس خالي

٣- يا حلو سلامات من العام اللي قات بهلال
يجيى لي شهرين باستنظر لقاك بهلال
يا حلو ليه تحرمني م القعاد بهلال
طمن فؤادي دانا مشتاق للقعاد وياك
ومهما تمشي لامشي واروح وياك
ألفين تحية وسلام للي حاضرين وياك
يا للي الجمر من جمالكم اتبدل لي بهلال

٤- الدنيا دي كام يا ماليها السيطرة واحكام
تحكم على الحر وتجيب له م الهموم أحكام
بقى يبكي وينوح ومش عارف يقول أحكام

[1] كسراه "الأولى": أي أذلته الدنيا، و"الثانية": بمعنى الملك كسرى، والثالثة: أي اللقيمات.

غـــرت كتيـــر نـــاس وملتهـــا مـــن الـــدهب متقـــال
صـــــبحوا غلابـــــة ومتـــــى حملهـــــم متقـــــال
بقيـــــوا يخـــــدموا النـــــدل وكلامـــــه متقـــــال
ســـمعنا المثـــل قـــال ويامـــا للضـــرورة أحكـــام [1]

[1] متقال "الأولى": مثقال، "الثانية": لا يحتمل، "الثالثة": يقال وينفذ.

رابعا: الموال المكون من ثلاثة عشر بيتا

١- الحـــب مـــن نـــار وولعـــه مـــن الكبريـــت
والبـــدره بـــتغش وحاســـب مـــن الكبريـــت
فـي مصـر شـوف العجـب لـو تمشـي علـى الكبريـت
شـــوف بنـــات مصـــر بيجـــيهم الأكـــل بحـــاري
نـــوم الســـرير راح وبقـــي الأكـــل بحـــاري
شـــوف نســـانا اليـــوم الواحـــدة مـــنهم
بـــتحكم علـــى البيـــت وراجلهـــا [1]

وطالعـــة تصـــطاد وحـــارس البيـــت راجلهـــا
شـــوف الـــزمن اليـــوم خلـــي النـــدل راجلهـــا
ســـألت علـــى راجـــل جـــد فـــي العلـــوم داري
فضـــــــــلت أداري فضـــــــــلت أداري
لمـــــــا علتـــــــي كبريـــــــت [2]

[1] الكبريت: في البيت الثاني: النساء الكبار العجائز، الكبريت: في الثالث: الكباري.
[2] أداري: الأول: أي يدري ويعلم، داري: الثانية: أي اسكت ولا تتكلم.

خامسا: الموال الأحمر

١- عليـــــل يبكـــــي والطبيـــــب جلعـــــان
وجرحـــــه مـــــا قابـــــل مشـــــارط
حتـــــى تمرجيـــــه جلعـــــان
والعليـــــل مـــــن عنـــــده مشـــــارط [١]

٢- تعـــــال يـــــا طبيـــــب شـــــوف حـــــالتم
وحـــــالتم علـــــى الوســـــايد
جـــــه الطبيـــــب وكشـــــف حـــــالتم
ورش الـــــدواع الوســـــايد [٢]

٣- تـــــوب الصـــــبية صـــــبغناه
وراســـــمه علـــــى الكمامـــــات طـــــواري
بـــــين الحجـــــارة صـــــبغناه
ايـــــس حـــــال لضـــــربها فـــــي الطـــــواري [٣]

٤- يـــــا درب طريقـــــك مـــــر علقـــــم
وفيـــــه آف رابـــــط بطولـــــه
مســـــك الفتـــــى مـــــر علقـــــم
ولا حـــــد قـــــادر يطولـــــه [٤]

٥- جـــــاني طبيبـــــي فـــــي عقـــــب ليـــــل
ورش الـــــدوا بالدناشـــــي
قـــــال لـــــي دواك فـــــي عقـــــب ليـــــل

---

[١] جلعان "الأولى" أي يتدلل ويتبختر، "الثانية": جاء ألعن منه مشارط "الأولى": جمع مشرط، "الثانية": مشي يثرثر.

[٢] حالتم "الأولى": حالة أمي، "الثانية": حول كامل أي لها سنة مريضه، حالتم "الثالثة": حل اللثام، الوسايد: جمع وسادة.

[٣] طواري: اي راسمه طيور على الأكمام، في الطواري: الطار أو الدف صبغناه "الأولى": وضعنا عليه صبغة ليتغير لونه، صبغناه "الثانية": صبي غنى هذا الموال.

[٤] آف: ثعبان كبير، مر علقم "الثانية" أي مزقه لقما وقطعا.

وان مـــــــت مـــــــا بيدناشـــــــي [1]

٦- خشـــــــيت الســـــــوق بعمـــــــه
وبعينـــــــي عمـــــــا أشـــــــابي
ملقيـــــــتش واحـــــــد بعمـــــــه
مـــــــن مصـــــــغري لمشـــــــابي [2]

٧- خشـــــــب المراكـــــــب مـــــــن الســـــــنط
والبحـــــــر ياخـــــــد مهاجـــــــه
واجـــــب علـــــى الاصـــــيل يـــــتعلم الســـــنط
لمـــــا الخســـــيس ياخـــــد مهاجـــــه [3]

٨- فتنـــــا علـــــى روض فيـــــه اتنـــــين مجـــــانين
وكـــــل مجنـــــون فـــــي ايـــــده اتنـــــين مجـــــانين
لـــــيس يـــــا قليـــــل الـــــدراهم تعشـــــق الحلـــــوين
وتفـــوت علـــى دربهـــم تعمـــل عليـــل وتنـــين [4]

٩- عليـــــــل الوســـــــايد علجنـــــــاه
وحيـــــــاة زنـــــــدي وعهـــــــودي
مـــــــا أغيـــــــر ذمتـــــــي علجنـــــــاه
ولـــــو كـــــان صـــــاحبه يهـــــودي [5]

١٠- جـــــاتي طبيبـــــي لحـــــد الـــــدار وأنـــــا بيـــــت
وحلفـــــت الرديـــــة مـــــا تهـــــاود
وإن كـــــان دواهـــــا فـــــي الخـــــل ونابيـــــت

---

[1] في عقب ليل "الأولى": في أواخر الليل، وأما "الثانية": في بقية لية الدناشي: أجزاء صغيرة، ما بيدناشي: ليس هذا الأمر في مقدورنا.

[2] أشابي : أوفع يدي وأشير، بعمه "الأولى": بعمامة، "الثانية": باع أمه لمشابي: إلى أن كبرت وشبت.

[3] السنط "الأولى": نوع من الشجر معروف بمتانته وقوته، "الثانية": السكوت مهاجه "الأولى": هيجان البحر وأمواجه، مهاجه "الثانية": أي يتكلم ويفعل ما يريد.

[4] وتنين: أي تئن وتتألم.

[5] علجناه الأولى: قدمنا له الدواء والعلاج، علجناه الثانية: بسبب جنيه.

تـــــــروح ســـــــقر مـــــــا تعـــــــاود [١]

١١- شـــــوف الزمـــــان اللـــــي بطلـــــت عداليـــــه
وهمـــــــــوم متشـــــــــيلهاش مراكـــــــــب
جـــــــه الســـــــبع يطلـــــــب عداليـــــــه
لقـــــي الكلـــــب علـــــى التخـــــت راكـــــب [٢]

١٢- فـــــــراق الضـــــــنى فرطـــــــق العـــــــين
وانـــــــا اللـــــــي حمـــــــولي تقيلـــــــه
علـــــى اتنـــــين اخـــــوة فرطـــــق العـــــين
ولا بـــــــي المقـــــــادير حيلـــــــه [٣]

١٣- عيـــــون تبكـــــي فـــــي جهنـــــوم
وجفـــــون صـــــبحت مـــــرايض
عيســـــى بـــــن مـــــريم جهنـــــوم
فـــــي ولادة البـــــدر طـــــه [٤]

١٤- عليـــــل والطبابـــــة طـــــردهم
ولا فـــــيش بـــــرهم شـــــفاهم
وأهـــــل بيتـــــه لمـــــا طـــــردهم
بـــــردت جروحـــــه وطابـــــت [٥]

١٥- خبيـــــر شـــــد بلزنـــــاق
وراكـــــب ناقـــــة عشـــــاري
دخـــــل المدينـــــة بلزنـــــاق

[١] وأنا بيت: وأنا رفضت وامتنعت، ونا بيت: اى النبيذ.
[٢] عداليه الأولى: العدالة، الثانية: مقصده أو هدفه.
[٣] فرطق: جعل العين تعمى من كثرة البكاء.
[٤] في جهنوم الأولى: في جهنم، أي بسبب المشقة ، جهنوم الثانية: جاء مهنئا.
[٥] الطبابة: الأطباء، طردهم الأولى: جعلهم يخرجون طردهم الثانية: صاروا ينفقون بلا حساب.

وأدى البضـــــــاعة يـــــــا شـــــــاري [١]

١٦- خبيـــــــــر شـــــــــد ولا تـــــــــاه
ومعـــــــاه مـــــــا خـــــــد بضـــــــاعة
دخـــــــــل المدينـــــــــة ولا تـــــــاه
كســـــــبت معـــــــاه البضـــــــاعة [٢]

١٧- ديـــــــن النبـــــــي حـــــــق وســـــــبات
ومـــــــين يقـــــــول مكـــــــة كهانـــــــه
فرعـــــون مضـــــى بـــــدين الكفـــــر وســـــبات
وســـــــبات ديـــــــن الكهانـــــــه [٣]

١٨- صـــــــابونة العـــــــدو متـــــــرغيش
وإن رغـــــــت يـــــــا الله الســـــــلامه
اقعـــــــد جـــــــار العـــــــدو متـــــــرغيش
لمـــــــا تقـــــــوم بالســـــــلامه [٤]

١٩- طبيـــــــــي جـــــــــاني شـــــــــاكلته
وفجـــــــت منـــــــه روايـــــــح
يـــــا مـــــا راجـــــل مغلـــــواني شـــــاكلته
دواه مـــــا يطيـــــب الجـــــرايح [٥]

٢٠- شـــــيخ العـــــرب فـــــض مشـــــكل
وأقـــــول قـــــولتي وأخشـــــى الفضـــــيحه
جـــــابوا لـــــه فـــــض مشـــــكل

---

[١] بلزناق: بلا حزام أو هودج على الناقة أو بمعنى آخر هو أنه حمل معه لوزا نقيا صافيا، بلزناق الثانية: أي في أضيق الوقت.
[٢] ولا تاه الأولى: لم يضل الطريق، ولا تاه الثانية: ولي جاء إليه
[٣] وسبات الأولى: ثبات الحق، سبات الثانية: ثبت عليه، سبات الثالثة: آسيا زوجة فرعون تركت الكفر، كهانة الأولى: مثل هنا، كهانة الثانية: دين الكفر.
[٤] مترغيش الثانية: لا تتحدث كثيرا وتثرثر.
[٥] شاكلته الأولى: بشكله وشخصه، شاكلته الثانية: تعاركت اي اقام معه معركة.

مـــــــا محلاتـــــــه ألا الدبيحـــــــه [١]

٢١- علامـــات وشـــرق النبـــي حطـــوا علامـــات
وعلامـــــــات هـــــــي حجـــــــاره
ونـــــــادوا الصـــــــحابة علامـــــــات
ومـــــــوت الســـــــبوعة خســـــــاره [٢]

٢٢- حبيبـــــــة رقـــــــادي تعبـــــــك
وفـــــــراش الهنـــــا بـــــات دا يـــــب
لمـــــــي حبايبـــــــك تعبـــــــك
صـــــعيب يـــــا فـــــراق الحبايـــــب [٣]

٢٣- عليـــــل مـــــن العلـــــل كلـــــف قصـــــور
ولا فـــــــيش بـــــــرهم شـــــــفاهم
دارع البلـــــــد كلـــــــف قصـــــــور
وإذا راد ربـــــــي شـــــــفاهم [٤]

٢٤- فـارس رمـح فـي أرض جرجـوب وزاد المتـيم فراسـه
دخـــــل ع الملـــــك فـــــرد جرجـــــوب
جـــــاب المتـــــيم وداســـــه [٥]

٢٥- يـــــا طبيـــــب شـــــوط تـــــع حـــــداي
علـــــى الفرشـــــه مـــــا لاقـــــى راحـــــاتى
دود الـــــــبلا دش لحـــــــداي
ولحـــــداي شـــــم راحـــــاتي [٦]

---

[١] فض مشكل الأولى: أنهي مشكلة، فض مشكل الثانية: فضلة أو بقية من المش وهو أكلة شعبية معروفة.
[٢] علامات الأولى: أى إشارات تدل على المكان، الثانية: أي على مات.
[٣] تعبك الأولى: أتعبك، الثانية: تعالي ابكي، وجاء البيت الثاني في رواية : وسراج الهنا بات قايد.
[٤] كلف قصور الأولى: أصيب بعلل كثيرة، الثانية: وكل فقيه يقرأ سورة.
[٥] أرض جرجوب: أرض يصعب السير فيها، فرد جرجوب: بمفرده ويحمل معه مسدسا بجنبه.
[٦] شوط: زرني: تع حداي: تعال عندي أو بجواري.

٢٦- يـــــا عـــــد جينالـــــك تلاتـــــين
ولاد عـــــم عـــــزوه وقرايـــــب
نزلـــــوا علـــــى العـــــد تلاتـــــين
لا شـــــربوا ولا ملـــــوا القرايـــــب [١]

٢٧- جرحـــــي انتســـــع بـــــلا حـــــدود
وكيـــــف العمـــــل يـــــا طبابـــــه
قـــــالوا دواك فـــــي بلـــــح دود
واحتـــــاروا فيـــــه الطبابـــــه [٢]

[١] العد: البئر، القرايب الثانية القرب جمع قربة "المزادة".
[٢] بلا حدود: ليس له حدود، بلح دود: أي في بول حدأة.

سادسا: الثنائيات
أو "المزدوجات"

١- عمـــركم مـــا لـــيكم فـــي الحـــرب مجـــرور
وتســـــموا مـــــن الرجـــــال الهتـــــاير
تفلحـــــوا تقـــــروا علـــــى القبـــــور
يـــــا مكتـــــر وكلكـــــم فـــــي العقـــــاير [1]

٢- محـــــدش خـــــالي مـــــن الهـــــم
حتـــــى قلـــــوع المراكـــــب
مـــــن قـــــال يـــــا عـــــم تعبـــــان
لـــــو كـــــان ع الســـــرير راكـــــب

٣- أيـــــام أشـــــرب الـــــدن وحـــــدي
وأيـــــام تســـــكرني وقيـــــه
وأيـــــام أحـــــارب آلاف وحـــــدي
وأيـــــام تغلبنـــــي وليـــــه

٤- عليـــــل بســـــط أيديـــــه
لـــــرب العـــــرش وشـــــكاله
ســـــالم صـــــبح مبتلـــــى
ضـــــحك العليـــــل عليـــــه

٥- حـــــزين مـــــن عـــــاش فـــــردي
ودمعـــــه ع الخـــــد ســـــايح
وأبـــــو رجـــــال ع الشـــــر مرمـــــي
يفـــــتح ضـــــبيب اللحايـــــد [2]

٦- شـــــق التريعـــــة المضـــــوي
م العصـــــر تنـــــبح كلابـــــه
وليـــــه كـــــل شـــــهبة تضـــــوي

---

[1] مجرور: ليس لكم دراية أو خبرة في الحرب، العقاير: الأكل في المأتم وخاصة في الثالث بعد الوفاة الوفاة وفي يوم الأربعين.

[2] فردي: بمفرده، ضبيب اللحايد: بمعنى يقتل أناسا فيجعل أبواب القبور مفتوحة ليدفن فيها من يقتله.

تـــــدوس الـــــدكر مـــــا تهابـــــه [١]

٧- دنيـــــا غـــــرورة وعقصـــــه
زي السـمك فـــــي المـــــداور
كـــــل واحـــــد تديلـــــه رقصـــــه
ولمـــــا تمشـــــي مـــــا تشـــــاور [٢]

٨- قـــــوم فضـــــك منهـــــا بـــــلاوي
واتـــــرك معـــــاني هـــــوا هـــــا
ان صـــــبحت شـــــايل الهـــــم
بـــــراك تـــــرمح وراهـــــا [٣]

٩- جـــــاني طبيـــــب معشـــــاي
وأبـــــيض ظريـــــف المعـــــاني
وان زاد الســـــكر علـــــى الشـــــاي
ولا يبقـــــى لـــــه كيـــــف ولا معـــــاني [٤]

١٠- مـــــين تِغْلَـــــبْ كِيـــــف غلبـــــي
وانـــــا اللـــــي غَلَبـــــي كـــــواني
حطـــــوا المحـــــاوير علـــــى صـــــلبي
تقـــــدم خصـــــيمي كـــــواني [٥]

١١- يـــــا بـــــه الكـــــل منيـــــه بيخـــــاف
وان تـــــاع يـــــأذي كـــــل الخلايـــــق
وان ألّـــــف يركـــــب جبـــــل قـــــاف
تخـــــاف منـــــه جميـــــع الخلايـــــق [٦]

١٢- ابـــــن الفـــــويجر مالـــــك بيـــــه

---

[١] شق: ناحية، التريعة: الترعة، المضوي: المضئ، وليه: ولماذا.
[٢] عقصه: قصيرة العمر (أي مهما طال عمر الإنسان فهو قصير) المداور: ما ينصب لصيد السمك من شباك وخلافه. وخاصة في الأماكن التي يكون فيها دوران للماء.
[٣] براك: كلمة تقال لمن يفعل فعلا أو يقوم بعمل وهو لا يدري لماذا فعل ذلك وقد تقال للتأنيب أي لماذا فعلت ذلك؟
[٤] معشاي: أي تناول طعام العشاء.
[٥] جاءت كلمة (دهري) بدلا من (غلبي) في البيت الثاني في رواية أخرى وجاءت كلمة (المجامير) بدلا من (المحاوير) في البيت الثالث. وجاءت كلمة (تقرب) بدلا من (تقدم) في البيت الأخير في رواية أخرى.
[٦] هذا الموال عبارة عن لغز في الثعبان، يا به: يا أبي، ألف يركب جبل قاف: أي أن الثعبان حينما يلتوي فإنه يشبه حرف القاف.

ماشـــــــــــي معنجـــــــــــر وهـــــــــــايم
لمـــــــــا زمانـــــــــه عـــــــــدل ليـــــــــه
يقـــــــــول ع الســـــــــبوعة بهـــــــــايم [1]

[1] معنجر: شامخا بصدره رافعا رأسه لاويا رقبته مصغرا خده وهذه الكلمة كناية عن التكبر والتبختر والغرور.

سابعا: الردود
أو "النقائض الشعبية"

١- سلامات يا جيب جعفر
وألفين كله حدانا
كان ليك جد م الجوع فر
ما لقيش عيشة إلا حدانا

الرد: أنا أشرب من الدن وأكرع
وألفين عزوة رجالي
لا يهمني خالد ولا كراع
ولو تعلقوا برجالي [١]

٢- إن كنت في القول هواش
وتقول الفن بلباقه
هات لي البحر في قعر فنجان
والجبل فوق ناقه

والرد: معلوم في الفن هواش
واقصد كريم بس واحد
عد لي السما كام فدان
ونجوم السما كام واحد [٢]

٣- على وين يا راكب المحداي
يا بو شاش ع القرن مايل
والليله عزومة حداي
خليها تروح جمايل

الرد: حقيقي راكب المحداي
والشاش ع القرن زينه
وحياة المشرف نبينا
ما ادكمه بالركابات

---

[١] يا حبيب جعفر: يا ابن جعفر: الدن: إناء، أكرع، أشرب كثيرًا. كراع: اسم شخص ينتمي إليه بني كراع وهم عائلة عريقة في المطاعنة بإسنا، رجالي الأولى: الرجال، رجالي الثانية: أى برجلي قدمي.
[٢] هواش: مخيف.

مـــــا ابـــــات إلا فـــــي وادينـــــا [1]

٤- سـلامات يـا للـي طحنـك الـبص لمـا دبـت
وبقيـــت لـــم تـــدري معـــاني
مـــا قـــالوا لـــي عليـــك م الكيـــف تبـــت
وايـــش رجّعـــك عليـــه تـــاني

الرد: لقيتـــه أخضـــر يســـلي
وظريـــف فـــي المعـــاني
لمـــا بطلتـــه عيـــا فـــي الجـــوف حصـــل لـــي
أدي ســـبب رجـــوعي عليـــه تـــاني [2]

[1] المحداي: الحصان، بالركابات: اى بالركبة.
[2] البص: الجمر، الكيف : يقصد بها: شرب الدخان.

المثل
(فن الحكمة الشعبية)

إن تلك الأمثال التي يضمها هذا الكتاب لتعبر تعبيرًا صادقًا عن الأحاسيس والمشاعر والمواقف والتجارب التي مر بها الآباء والأجداد وتعبر عن حكمتهم ونظرتهم إلى الحياة.

ويلاحظ القارئ الكريم – حينما يفرغ من قراءتها – عدة ملاحظات أهمها ما يلي:

١- الترتيب الألفبائي للأمثال: وقد آثرت هذا النمط من الترتيب ليسهل العثور على المثل سريعًا.

٢- يضم هذا الكتاب أكثر من ألف مثل، وهي ليست كل الأمثال التي يستعملها الفرد الشعبي بل هي الأمثال الأكثر دورانًا وشيوعًا.

٣- الكثير من هذه الأمثال – رغم أنها صعيدية البيئة – فإنها تتفق مع كثير من الأمثال المصرية عامة، ومعنى ذلك أن هناك قاسمًا مشتركًا في التجربة والموقف والنظرة إلى الحياة لدى الإنسان المصري مما يدل على التفاعل بين البيئات في التراث الشعبي.

٤- تحمل بعض الأمثال خصائص البيئة الصعيدية: لغة وفكرا ونطقا وتجربة.

٥- أن هناك تطورا يطرأ على الأمثال في كل فترة، إذ يلاحظ القارئ أن هناك أمثالاً لم تكن موجودة منذ عشر سنوات أو عشرين سنة، قد فرضتها ظروف الحياة والمجتمع نتيجة المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ويتضح ذلك من لغتها ومن المواقف المعبرة عنها.

٦- قِصر الأمثال وإيجازها مع اشتمالها على معان كثيرة ومعبرة عن حكمة الإنسان وتجاربه.

٧- الأمثال هي أكثر الألوان الشعبية دورانا على لسان الفرد الشعبي، وهي تدل دلالة صادقة على مدى ما يحمله الفرد من قدر شعبي مهما ارتقت مكانته وعلت منزلته؛ لأنه لا يمكن أن يستغني عنها.

٨- تعبر الأمثال عن القيم والمبادئ الأخلاقية والاجتماعية السائدة في بيئة ما إذ من خلالها يمكن أن نتعرف على كثير من هذه المبادئ.

٩- إذا كان هناك تناقض بين بعض الأمثال فذلك ناتج عن الموقف الذي يعايشه الفرد الشعبي والتجربة التي يمر بها.

١٠- تدل الأمثال على شخصية الفرد الشعبي وحكمته وتجربته لكن من الملاحظ أن هذه الحكمة . ليست عميقة وأن التجربة تجربة بسيطة في عمومها.

١١- الأمثال عامة تختصر الموقف في كلمات موجزة لتعطي العبرة والعظة وتقدم النصح والإرشاد، ويدعو الكثير منها إلى الصبر والتأني، كما أنها تفرغ حكمة الآخرين أمام عقولنا في سهولة ويسر لنستفيد منها.
١٢- تعبر الأمثال عن كل المواقف وتتصل بكل جوانب الحياة اتصالاً وثيقًا، إنها تعبر عن كل شيء: تعبر عن الأسرة والأولاد والزواج والطلاق والحب والمرأة والرجل والمهن والجهد والمقاومة والتفاؤل والتشاؤم والتندر والحياة والموت والبنية التركيبية للمجتمع وطبقاته ووظائف تلك الطبقات وعلاقاتها ببعضها كما تعبر عن السلوك الروحي والديني والخلقي وعن الآمال والآلام والصبر والتأني وعدم التسرع وتعبر عن الفقر والغنى والنفاق والخداع والصدق والكذب والعادات والتقاليد السائدة في المجتمع.

إنها – بمعنى آخر – تعبر عن كل دقيقة من دقائق المجتمع وكل لحظة من لحظاته، ولا تكاد تترك شيئًا إلا عبرت عنه، ومن ثم يمكن القول إن المثل مرآة المجتمع التي تعكس كل تفاصيله وجزئياته ومناسباته.

١٣- هناك أمثال لم يدونها هذا الكتيب، ومن ثم فإن عملية الجمع ستظل قائمة حتى تأتي طبعة أخرى لتضيف ما جمع من أمثال في فترات لاحقة.

وجدير بنا في هذه المقدمة القصيرة أن نقدم – قبل الانتهاء منها – تعريفًا للمثل ونبرز أهم خصائصه التي يتميز بها.

والحق أن ثمة تعريفات كثيرة قدمت في مفهوم المثل منها أن المثل هو "عبارة عن كلمات موجزة شائعة تعبر عن تجارب وفكر الجماعة الشعبية واتجاهاتها".

ومنها أن المثل هو "فلسفة الفرد الشعبي وحكمته في الحياة.

ولكن التعريف الذي يمكن أن نرتضيه هو أن المثل الشعبي: "قول موجز يلخص تجربة أو فكرة ويتميز بطابع شعبي، تعليمي، وشكل أدبي، وهو سام عن الكلام المألوف".

وهذا ما تشير إليه أ.د. نبيلة إبراهيم في كتابها أشكال التعبير في الأدب الشعبي وترتضي خصائصه التي تقدمها نقلاً عن فريدريك زايلر الألماني في كتابه "علم الأمثال الألمانية".

وتقدم د. نبيلة إبراهيم بعد ذلك تفصيلاً لهذه الخصائص التي يتميز بها المثل.

وتشير إلى أن المقصود بالطابع الشعبي – كما ذكر زايلر – الانتشار بين طبقات الشعب والحق أن المثل كفرد من عائلة المأثورات الشعبية لا يعني

فقط الانتشار بين طبقات الشعب بل يعني أنه مصوغ في أسلوب شعبي ويدركه الشعب كله وهو ملك للشعب والشعب هو الذي ألفه وصاغه، ويعود إلى روح الشعب وإحساساته الروحية الجمعية.
وأما المقصود بالطابع التعليمي: أن المستمع يأخذ العبرة والعظة ويحصل منه على خلاصة تجارب الآخرين فيتعلم من أخطائهم ومواقفهم.
وأما أن له شكلا أدبيا مكتملا وأنه سام عن الكلام المألوف فالمقصود بها أن له تركيبة فنية معينة كاملة غير تركيبة كلامنا العادي رغم أنه مكون من لغتنا العادية، وهو بذلك يسمو عن الكلام العادي المألوف والكلمة فيه تحمل أكثر من معنى وأكثر من دلالة وله استخدام فني بعيد عن كل تحديد لغوي.
ومن أهم ما يميز المثل – كما تشير إلى ذلك د. نبيلة إبراهيم – ما يأتي:
١- يعرض لقطات متنوعة من التجربة دون تسلسل في الترتيب والفكرة وذلك مثل:
- أردب ما هو لك/ ما تحضر كيله/ تتعفر دقنك/ وتتعب في شيله.
- ما ينوب المخلص/ إلا تقطيع هدومه.
- الكلب كلب/ لو دارت وراه النقاره/ لا ينسى جوعه/ ولا رقدته في الخرارة.
٢- يصور متناقضات الحياة ويربط بين المقدمة والنتيجة وذلك مثل:
- عاز الغنى شقفة/ كسر الفقير زيره.
- كتر السلام/ يقل المعرفة.
- في الوش راية/ وفي القفا سلاية.
- لبس البوصة/ تبقى عروسة.
٣- الحركة الإيقاعية: إذ يتميز بنغمة موسيقية وجرس لفظي وذلك مثل:
- العبد في **التفكير**، والرب في **التدبير**.
- اجري جري **الوحوش**، غير رزقك لم **تحوش**.
- قعاد **الخزانة**، ولا جواز **الندامة**.
- العين **بصيره**، واليد **قصيره**.
- زي **الفريك** ، ميحبش **شريك** .
٤- الاستعانة بأسلوب التكرار:
- حبيب ما له، حبيب ما له، عدو ما له، عدو ما له.
- **الواطي واطي** لو ركب قلعة.
- من بره **طق طق**، ومن جوه فاش وبق.
- **الجعان جعان** لو جاه الطوفان.

٥- استخدام الصورة البلاغية والتصوير الفني لتجسيد الفكرة وإبراز الحقيقة، وذلك مثل:
- زى القط ياكل وينكر.
- زي المعزة العياطة.
- زي زعابيب أمشير.
- اللي له ضهر مينضربش على بطنه.
الحيطة الواطية كلها تنطها.

٦- الإيجاز والقصر ومع ذلك فإنه يحمل من المعاني والدلالات الشئ الكثير فنحن حينما نقرأ هذا المثل "بينفخ في قربة مقطوعة"، نرى هذا الإيجاز في العبارة والألفاظ القليلة ومع هذا فهي تحمل عدة معان ودلالات وكذلك هذا المثل "الردي يردي" وهذا المثل "الجوع كافر" وغير ذلك.

هذا هو المثل الشعبي أكثر أفراد عائلة المأثورات الشعبية دورانًا على الألسن، المعبر دائمًا عن تجارب الآخرين وفكر الجماعة الشعبية واتجاهاتها ونظرتها إلى الأشياء، إنه فلسفة الفرد الشعبي وحكمته في هذه الحياة.

والحق أنه يجدر بنا – في نهاية الحديث عن المثل – أن ندعو دعوة حارة صادقة إلى الإسراع والمبادرة إلى جمع تلك الألوان التراثية وتدوينها والحفاظ عليها ودراستها؛ لأنها الصورة الصادقة المعبرة عن أحاسيس الجماعة الشعبية وفكرها أصدق تعبير.

حجاج الباي
قراءاتٌ في ديوانه

’حكاية عروس البحر‘

بِقَلَم
أ.د / قرشي عباس دندراوي

تصدير
حكاية شاعر وعروسة البحر
تصدير
'حكاية شاعر وعروسة البحر'

جاء حجاج الباي (محمد أحمد الباي) إلى الدنيا في ١٩٣٥/١٢/٢٤م بمدينة إدفو ـ محافظة أسوان، وتلقىٰ تعليمه الأول بمدينة إدفو، ثم كوم أمبو، وحصل علىٰ دبلوم الزراعة في مدينة دمنهور عام ١٩٥٨م، وقد دفعته بيئته الصغرىٰ المُفْعَمَة بالموروث الشعبي والأسطوري والديني، وانفتاحه على مكتبة جدة أن يُسَجّلَ بواكير قريحته الشِّعْرِية، متمثلةً في شعرٍ فصيحٍ عموديٍّ ثُمَّ حرٍّ، بيد أنه تنكب لهذه الأداة فكتب أُولَىٰ قصائده باللهجةِ العامية عام ١٩٦١م، وقد صهره وكوكبة من شبان الجنوب قصر ثقافة قنا (الجامعة الشعبية) أمثال يحيى الطاهر، وأمل دنقل، وعبدالرحيم منصور، وعبدالرحمن الأبنودي، ومحمد عبدالنبي، الذين قرروا الهجرة إلى العاصمة، فانتقل الباي ثُمَّ محمد عبدالنبي، وعبدالرحيم منصور، ثُمَّ الأبنودي، فيحيى الطاهر عبدالله.

ولم يستطعْ الباي البقاء في مدينة 'الموت الجميل'، فآثر العودة إلى أسوان، وقد أشرك نايه الأثير المسرح المدرسي ومسرح الطفل، والأوبريت والمسرح الغنائي، وانشغل بالتحرير الصحفي في صحافة الجنوب، مشاركاً في كافة المؤتمرات التي تُعْقَدُ، وقد حصل على الجائزةِ الأولىٰ في الشِّعْرِ الغنائيّ في مؤتمر أدباء الشبان (الزقازيق١٩٦٩م).

لم يكنْ الباي منذ أن انفلت من بين يديه مارد الشعر بالرجل 'الترضي' قصائده، فقد اصطدم بتوجهات رجال الثورة، بالرغم من كونه مغموساً بأفكارها وأحلامه فيها، وتسربت أشعاره هنا وهناك تُنَبِّهُ الناسَ على 'الطوفان' الذي سيحل بهم، ولم يستبِنْ الناس نصحه إلا ضحى الخامس من يونيه (أيلول الأسود).

وانكفأ الباي يرجع حزنه حيناً وأمله في عودة الكرامة مرةً أخرىٰ، حتىٰ كان نصر أكتوبر الذي اغتاله الانفتاح والتمزق العربي والتَّشَظِي القومي، وأُهمِلَ الباي إهمالاً إلىٰ أن كُرِّمَ في مؤتمر أدباء الأقاليم الأول (المنيا ١٩٨٤م).

وفي عام ١٩٨٦م يصدر ديوان الشاعر الأول 'حكاية عروس البحر' الذي نُقَدِّمُ فيه هذه القراءة النقدية، وهناك أعمالٌ إبداعيةٌ مخطوطةٌ لم ترَ النورَ بعد.

ولقد تعرفت على الباي عام ١٩٨٨م أثناء حضوري مؤتمر أدباء الأقاليم الثالث (الجيزة)، وأستطيعُ أن أُجزِمَ أنني ما خرجت بشيءٍ ذي بالٍ من حضوري هذا المؤتمر سوى معرفتي بالباي إنساناً، ومصاحبتي له أيام المؤتمر، استبدالاً بما هو أدنىٰ، واستماعاً إلى قصائده، وتجربته الشِّعْرِيَّة، وظلال سيرته.

ويشاء الله ألا تُعَمِّرَ تلك الصحبة، فيرحلَ الباي من عالمنا (إبريل ١٩٩١م)، لاحقاً برفقاء (جامعة قنا الشَّعبية) يحيى الطاهر عبدالله ١٩٧٩م، أمل دنقل ١٩٨٣م، محمد عبدالنبي (لم ينلْ أي اهتمام)، عبدالرحيم منصور ١٩٨٤م.

رحل حجاج الباي بعد أن سرق المرض العضال جسده شيئاً فشيئاً، حتى كاد لا يراه مخاطبه إلا صوتاً، رحل الباي بعد رحلةٍ شاقةٍ سابحاً ضد تيارات الزيف والتضليل والتغيب، من أواخر خمسينيات القرن العشرين حتى لاقىٰ ربه، رحل الباي بعد أن ترك لنا محددات شخصية إنسان تَخَلَّقَ بأطيبِ ما في الجنوب من عناصر، وأروعِ ما في الشَّمَالِ من مؤتمراتٍ، رحل الباي بعد أن قَدَّمَ نموذجاً للشاعر الأصيل المعاصر، ذي الخصوصية والبصمة الإبداعية، موقفاً وأداءً، رحل الباي وقد استراح جسده من المتكالبين على صوته قهراً وإبعاداً، ولما تسترح روحه المستعرة تدق هدأة سارقي الوطن، وترش الأفئدةَ معزوفاتٍ فنيَّةٍ، ورؤىً تبحث عن أوردةٍ تنساب فيها.

وأخالني ونحن نُؤَبِّنُ العزيز الراحل[1] مقدماً هذه القراءة النقديَّة لديوانه أن روحه لا تزال تنظر إلينا بعتب، فلم يلقَ الديوان اهتماماً نقدياً منذ صدوره (إشراقات العدد الثالث نوفمبر ١٩٨٦م) وما القراءة النقدية التي ألحقها الدكتور/ يسري العزب على ديوان الشاعر الأول إلا أول غيث، وهو أهلٌ لأن تشملَه دراساتٌ، وأن يتبوأ مكانه اللائق بين كبار مبدعي

(١) أُلقي هذا البحث في تأبين الباي في مركز الإعلام بقنا يونية ١٩٩١م، ونُشِرَ جزءٌ منه 'فاعلية التصوير بالألوان في ديوانه حكاية عروس البحر' بمجلة جمعية الرواد قنا - يناير ١٩٩٢م.

العامية في مصر، وأن تكف الهيئات المسئولة عن تجاهلها لهذا المبدع الكبير، فترى أعماله الشِّعريَّة والمسرحية طريقها للنشر والذيوع.

وقد حوى ديوان الشعر خمساً عشرين قصيدة، سجَّلَ الشاعر نهايتها تاريخ كتابتها، والنظرة العابرة في توقيت قصائد الديوان وأحجامها تشير إلى نقطتين هامتين:

الأولى: هناك ستة عشرة قصيدة كُتِبَت في الستينيات، منها خَمْسُ قصائدَ في عام ١٩٦٣م، وأربع في عام ١٩٧٠م، وقصيدتين في السبعينيات، وصبع قصائدَ في الثمانينيات (منها خَمْسُ قصائدَ في عامٍ واحدٍ، بل كانت ثلاث قائدَ منها في شهرٍ واحدٍ نوفمبر ١٩٨٤م).

الثانية: أن حجم القصيدة لديه لا يتعدى بضع سطورٍ تارةً، ويجتاز المائة سطرٍ تارةً أخرى.

واللافت للنظر أن أكثر قصائد الشاعر في الفترة الأولى (١٩٧٦ ـ ١٩٧٠م) جاءت مكثفةً تكثيفاً شديداً، ومُحْكَمَةً إحكاماً جيداً، ومتميزةً أداءً وموقفاً، بينما جاء قصائد السنوات الأخرى (وخاصةً في الفترة الثالثة (١٩٨٠ ـ ١٩٨٥م) فضفاضةً، طويلةً إلى درجة الترهل، صبغها الرصف الشِّعرِي والثرثرة والمباشرة والخطابية والإعادة والتكرار، فقصائده 'في حُبِّ مصر' ٩٤ سطر، 'العودة' ٨٤ سطراً، 'المسيخ الدَّجَّال' ١٠٨ سطراً، وقد كان لتجاهل الوطن والناس الرجل، الموقف الشِّعرِيَّ، وريس الكلمة ـ على حَدِّ تعبيره ـ أثرٌ واضحٌ في هذا الانفلات الشِّعْرِيِّ النرجسيِّ الذي كتبه عام أن كُرِّمَ في المنيا، إن كان تكريماً يليق.

وقد اكتفيت في هذه القراءات بهذه الهالات التي أضاءت سماء قريحة الشاعر في هذا الديوان على أمل أن ندرسَ شِعْرَ الباي كله حين يرى النور، فأفردت الحدث عن شاعرية الباث ومفهوم 'الكلمة' لديه، وطنية الباي متمثلةً في رؤيته لصورة البطل ومفاهيم البطولة وفاعلية التصوير بالألوان، والأبعاد الرمزية لصورة القمر ودلالات الغراب والغول وسيماء بنيته العروضية، والصورة الشِّعْرِيَّة، وخصوصية المكان والموروث الشَّعبي.

وقد رأيت أن أجنحَ إلى التطبيق دون أن أُثْخِمَ الدراسة بمقتبسات مصادرٍ أو مراجعٍ معينةٍ لها، وتساهلت في إيراد شواهدَ من شِعره دون الإحالةً إلى ديوانه ليُعِينَ الناشئةَ على تلقي كنه قريحة الباي وأسراره الفنية، واتساق خصوصيته الجمالية، علني أكونُ قد رفعت إلى روحه

الطاهرة فاتحةً ثانيةً تتنزلان علىٰ مثواه شآبيب رحمةٍ ونورٍ، وإلىٰ ذكراه يراه بما قَدَّمَ وتكريماً لما أوفىٰ.

الفصل الأول
الكلمة وشاعرية الباي

الشِّعرُ ـ كما قيل ـ لُبُّ المرءِ يعرضه علىٰ الناسِ، وهو جزءٌ مِن ذات الشاعر، وأقربُ نسباً بقائله مِن غيره، ولذلك تجدُ ـ كما قال الجاحظ ـ "فتنةُ الرَّجُلِ بِشِعرِهِ وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميعِ نعمه" وذلك لإحساس الشَّعَراء بأنهم 'منظمو العالَم'.

وما الباي إلا رجلاً ساح مجاهداً مكابداً في مدارج الكلمة ومنازلها حتى تحقَّقَ في عينِ حروفها، وفنىٰ إليها وبها، متواجداً فيها، وكان هو هير، ففاض بنورها على من كان صداه الحي فيهم، معطياً النوالة من كان قاب قوسين أو أدنىٰ من إشراقاتها، أو مَن هيئ لِجَلِيِّ فيوضاتها، أو يقيمها حجاباً بينه وبين من أبىٰ واستكبر، فحقَّ عليه القول، فكان ولياً للضياع وخديناً للحياة السقر.

وتبدأ رحلة الكلمة لدىٰ شاعرنا بأبعادها التوقيفية / الاصطلاحية حرفاً وصوتاً، أصلاً وفرعاً، شكلاً ومعنىٰ، فيقول:

- وعندي الكلمة مصرية وعربية.
  وعندي الكلمة أصل الكون
  يكن فيكون وعلوية
  (ص٨٢)

وتقف الكلمة عنده موقفاً مقدَّساً تتوحد وموروث الإنسانية الديني:

- وعندي الكلمة حكمة موسىٰ في الألواح.
  بشارة عيسىٰ في الإنجيل
  براءة يوسف الصديق
- وعندي الكلمة حكمة م الإيمان
  حروف قرآنٍ وسبع مثان
  (ص٨٢/٨٣)

إن الباي لا يرجع تلك المعاني البديهية والمُسَلَّمَات، إلا ويتخذ من مساراتها شريعة، والويل كل الويل لمن ضلَّ عنها، أو صبأ عن حظيرتها، فها هو ذا يصف الذي كفر تلك المعاني، واستبدل الذي هو أدنىٰ بالذي هو خير، وعاض بمن كان أصلها ثابتاً وفرعها في السماء بمن اجتثت فما لها وما له من قرار، يقول الباي واصفاً مثل هؤلاء:

- رديء الطبع والإحساس

جميع من داس على الكلمة وفضاها
وزيف نبل معناها
وخلاها هلامية
وشرقية وغربية
وساعاتٌ بلا دين
(ص٨٢)

إن الكلمة عند الباي هي الموقف والطرقة، هي عوالم المثل والحقيقة، هي أداة الخروج من المحن، هي المُخَلِّصُ المنتظر للإنسان والوطن، وقد انعكس هذا المحور على مضامين قصائده فحسب، بل تعداه إلى عناوين قصائده، ومن تلك العناوين 'الكلمة / كلمتين / كلام لبلدي / كلام لأهل بلدي' وما يتصل بها من مترادفاتٍ عنده مثل 'كتاب النيل / حكاية عروس البحر / المغنواتي / النغم الحزين'.

الكلمة عند الباي ـ عيون زرقاء اليمامة ـ ترىٰ ما لا يراه الرَّمَدُ في زخارف ثورة يوليو وأضوائها الاحتفالية، ولأنه لا يستطيع أن يخبئَ ما بقلبه جاء يقول لحبيبته مصر كلمتين، مع تسويف رفاقه عن إفصاحه لها بها، بل وانخداع محبوبته بذلك، يقول الباي:

- .....
جيت أقولك كلمتين
كلمتين اتنين وأمشي
كلمتين اتنين يا شابة
شلتهوملك تحت رمشي
تسمعيهم؟! اسمعيهم
بس لا ماتقاطعنيش
من زمان والود ودي أفضيهملك
الرفاقه ما طاوعونيش
قالوا سيبها لما تكبر
(ص١٥)

ويستمر الشاعر في تبيان مكانتها لديه وحبه لها، وهيامه بها، ويخيف الشاعر مصر قائلاً:

- جيت أقولك كلمتين افهميهم واحفظيهم

خرص في ودانك يا شابة علقيهم
من زمان قبل ما يئون الأوان
- والغيطان تطرح لمون
والسنابل تبقى إلى ف الجرون
قبل ما يزهر على غصونه اللمون والبرتقال
شفت في عنيكي الأماني شكل تاني
فجرهم لأخضر معادش أخضراني
فجرهم لأخضر ما هواش الزماني
اللي كان طالع يشقشق ع المداين..
مطرح الفدادين وريحة الطين ودخان المداين
(ص١٨)
ما الذي "شافه" الباي وبماذا فسر الحلم هذا اليوسفي
- شفت فيهم هم باين
فرح ضايع
- شفت فيهم فرح باهت
لونه مايع
حلم موش باين يا شابة
والعيون مليانة غربة
(ص١٨)

الكلمة عند الباي الحرية التي تعاني من طواغيت القهر، وزبانية السلطة، سواءً في العصر الناصري أم فيما تلاه، فيقول الباي:

- لا دا الحمام والقمري دي العصافير مشنوقة على التوتة
دي الكلمة مكبوتة والضحكة فوق الوش منحوتة
(ص

وها هو فارس الستينيات / الشاعر / المهزوم / قهراً وكبتا

- وف بقه طراطيش كلام
كان القمر عايز يقول له كلمتين.
لكنه ما قدرش يقول.

حتى القمر من خوفه ما عرفش الأصول
(ص٣٦)
لِمَ، إنه قدَّمَ كل شيء، ولكنه لم يستطع أن يعبر عما يحسه

- وطفحت مع اللقمة الكوتة، ما لحقت أقول الحدوتة ولا حتى
(ص٢٠)

والكلمة عند الباي، شاعريته، أمانيه، حلمه، حزنه، الكلمة عنده غناؤه، فرحا كان أم أسيفا، الكلمة متوحدة مع حبيبته المنشودة.

- وحبيبتي كانت نسمة فوق الشط
تسرح مع المواويل، وتحط مطرح ما الرياح بتحط

الكلمة عند الباي شاعريته، عروس البحر التي جذبته إلى غوايتها، المستحيل الممكن الذي عاض به عما دونها من ممكنات.

- كان ياما كان
سمعت عروس البحر مواله
في المغنى شهدت له، م الميه طلعت له
شقت جبال الموج وراحت له
قالت له قلبي ارتاح لغنيتك
يا شاب وهويتك
وبَنِت له قصر كبير على ربوة
الربوة في الميه
والخير حواليها
ألوفات كنوز ع الرمل مرمية
(ص١٢)
- الواد عشق سكان قرار البحر
ساكن في قصر كبير
عايش كأنه أمير
وعيال عروسة البحر حواليه
(ص١٣)

الكلمة عند الباي هي الأرض / الوطن

- عشقتك ملحمة شاعر وندابة
ولحن ربابة غلابة
(ص٥)

إنها الكلمة / الحرية التي كبِتَتْ، وإنه المغنواتي الذي يخاطب موضحا سبب هزيمة العرب في أيلول الأسود قائلاً:

- قول يا مغنواتي قول
وتر وسمعنا
لما الربابة تئن
يمكن قلوبنا تحن
والشوق يجمعنا
قول يا مغنواتي قول
والله ما ضيعنا
إلا سكات الطير على المغنى
والليل ما لوش معنى
إلا الرباب إن قال
واتسحب الموال على جرح يوجعنا
(ص٦٧)

ويرسم حجاج الباي شعراء طريقهم الوحيد لتحقيق رسالتهم:

- واعشق لسان شاعر
طاهر عفيف وشريف
ما نطقش بالتحريف

ويواصل قائلاً:

- يأسرني قول فنان
واعي ذكي ونضيف
ولا أحبش الوشاش والزايدة ما اقبلهاش
وأموت فدا الكلمة ولا أخونهاش
(ص٦٦)

ويجد الشاعر وهو يؤبن أحد أصدقائه مواصفات الشاعر المنتظر، فيقول مخاطبا إياه:

- يا طيب الكلمة / كاتم ف صدرك كل أحلامك
مهزومة أنغامك / مطوية أعلامك
(ص٩.؟)
- يا غنوة الصبر الحزينة / يا شاعر الكلمة
(ص٤٠)

- قوم يا بن والدي غني للعصافير / وغني للأطفال
غني لضمير الأطفال وسير
(ص٤١)
- يا فارس الكلمة
قود حملة التبشير
ناشد خير الإنسانية الحي
صحي ضمير العالم النائم
يمكن يعود للخير
وغنى للزهرة والفلة
ومية القلة ولمة العيلة
قسم على الأرغول
غني يا صاحبي وقول
(ص٤٢)

ويواصل الباي رسم الصفات التي استحق صاحبه بها معالم الشاعرية التي يتبناها الباي، ويتخلق هو بها فيقول:

- تبصق في وش الندل والغادر
كلامك القادر
أصلك يا صحبي كنت شيء نادر
وشيء طاهر
لا كنت بتاجر ولا كنت يوم فاجر
ولا كنت تتظاهر بأنك بطل
ولا كنت بتنافق ولا توافق
ولا كنت يا صحبي خيال في الضل
وكنت فوق الكل سيد الكل
أبي بياض الفل طاهر عفيف وشريف
ما نطقتش التحريف ولا التخريف
ولا كنت يا صاحبي النبيل بتغش
وكنت ضد الزيف
لا كنت كاذب ولا كنت بمليون وش
يا ما كلت دود المش
وطلعت سلم مجدك العالي خطوة ورا خطوة

لا كنت بتعايش في مد وجزر
ولا كنت بتمد الإيدين للشر
ولا كنت بتماين
ولا كنت يوم خاين قضايا العصر
(ص٤٣-٤٤)

ويبدو أن صديقه هذا - في رأيه - كان استثناء، فإن الباي قد اختبر معاصريه فوجدهم - إلا من استثنى - يتعاملون مع الكلمة أداةً "للتعايش" فاضطر إلى أن يلجأ كثيراً إلى تسليط الضوء على "أناه" فقال موضحاً ملامح شخصيته:

- وأنا شاعرٌ طويل الباع
بأقول الكلمة بألف دراع
وأقول الحكمة زي شراع
لا خداع ولا بداع
ولا بياع حديث الإفك والتضليل
ولا وناس ولا خناس
ووقت سكوت كثير الناس
بأقول الكلمة مطلوبة ومرغوبة
لا ملوية ومقلوبة ولا موهة ومعطوبة
ولا خايفة ومرعوبة
ولا مرعوشة رعشة طويلة في أمشير
هجير الحر يلفحني أقول كلمة
رياح الشر تسفحني أقول حكمة (ص٨١-٨٢)

ويعاود الافتنان النرجسي بنفسه وبأداته فيقول:

- وأنا سواح
لانا مداح ولا قداح
ولا مرتاح على شلتة لافندية
وأنا ملاح
بحور الشعر عندي براح
وأنا صعيدي
ومربط كلمتي ف إيدي
وأنا فلاح

وعندي الكلمة من الإيمان
حروف قرآن وسبع مثان
لاهي مداليه ولا نيشان
ولا هي وسام
ولا في الجد هزلية
ولا في الهزل جدلية
وأي كلام (ص٨٣/٨٤)

ويتتايه الباي كثيراً بتميز جرأته، وصدق أداته:

- وأقول الكلمة فتاكة بألف لسان وأتحدى
وأقول الحكمة هتاكة لسر الكون
وكن فيكون وفي المليان
(ص٧٤)

ليس هذا رعونةً ونوْكاً منه، فلا خيار أمامه، ما أن تكون الكلمة، وإما ألا تكون، إنها الكلمة التي تساوت وما صنعه المصري لحظة العبور:

- آن الأوان نتلم، ونعدي بحر الدم
لجل الرصاص ما يون
ويشن في المليان
(ص٧٢)

ويواصل الشاعر رحلته مع الكلمة التي توقف عنها، إن لم نقل أوقف عنها بضع سنوات من الجفاف، ويعود فيلقي باللائمة على حبيبته، عاتباً عليها، وقد أهملته إنساناً، وجهلته فناناً، وعطلت بيان قلمه، وأتخمته الماء، وأثخنته جراحاً، ومع هذا كله لا يزال سياراً في عطائه:

- ولكني وقبل النوم وبعد اليوم أنا حزنان
لأني فارس الكلمة وريسها حبستيني ورا الجدران
وأنا
ولا يكفي الشاعر
خطورة المنتفعين
بيد أن رحلة الكلمة
- قول يا شاعر قول
عمر الكلام ما يفيد

الفصل الثاني
صورة البطل ومفاهيم البطولة

بالرغم من موقف الباي من مظاهر ثورة يوليو الذي يثير حفيظة الناصريين، الناصريون المزيفون "أمات زراير دهب، أمات كلام جعجاع" على حد تعبير الباي، إلا أنه رسم صورةً لعبدالناصر تمثل الركيزة الأساسية، والإطار النمطي لمحددات البطولة ومكوناتها حين ارك في رثائه.

فقد كتب الشاعر قصيدة 'الندهة' يتمثل فيها مكونات اسم عبدالناصر وشخصيته، وهي شخصيةٌ تختلف من بُعدين ممتزجين: الأصالة والمعاصرة، وأبان في البُعد الأول خروج عنصر هذا البطل، وتختلف في تاريخ مصر، وتغنيها بآلامها، وباستدعاءات الرموز البطولية عربية وإسلامية وشعبية مثل "أدهم الشرقاوي - أبوزيد خليفة، عنترة، بيبرس البندقداري - ياسين - صلاح الدين الأيوبي - وأحمد عرابي" الهاتف بالقسم الأعظم في وجه العصر (ص٥١)، وقد ذكر أسماءً أخرى في غير تلك القصيدة مثل عمر مكرم وغيره.

وفي البُعد الثاني يركز على أن صورة هذا البطل ومحدداته جاءت:

- من معنى الرفض وقوله لأ.

من زند الحق
من ذل يتيم
من دمعة طفل وحرقة أم ودم شهيد
اتولد المعنى
وكان الاسم وكنت
عبدالناصر.....
(ص٥١/٥٢)

وسوف نتوقف في هذا المبحث أمام الثنائية المتوحدة في للوطن والبطل وأسماء هذا البطل، وتعددية الأبطال: البطل الفردي، البطل الجمعي، البطل (المنتظر) أو المطلوب، البطل / المنكسر / المتأزم / المنسحق / والبطل المنتصر/ القاهر، والأبطال الأدعياء / المزيفون.

ولقد عرفت فيما مضى أن الشاعر كان يحلو له أن ينادي حبيبته بـ يا حبيبة، يا بنية، يا شابة، يام العيون الطيبة،... "غير أنه كثيراً ما ارتكز

وهو يشير إلى ملامح البطولة ومفاهيمها على نداءات "يام الولاد وإن كان يضمن نداءاته "يا ست البنات، يام البنات".

ويجب أن ننبه - بدايةً - إلى أن الشاعر يفرق في استخداماته بين لفظة "الواد" في شعْره وبقية مشتقاتها، ففي استخدامها جمعاً تأتي في أغلب أحوالها معبرةً عن أبناء الشعب المصري العامل المكافح الحُر الشريف الذين يعانون صنوف العذاب والقهر، وهو ما يمثل ركيزة البطل الجمعي. فيخاطب مصر واصفاً إياها:

- يام الولاد الشقيانين العرقانين.

يام البنات الموحلين في الطين سنين.

(ص٣٥)

ويقول لها:

- لاجلن ما يطيب لولادك عيش

(ص٢١)

ويبشرها أن أولادها - حتماً سوف يعلو شأنهم.

- يا أم الولاد
- بكرة الولاد رح يكبروا

وجاءت على ندرة شديدة بمعناها اللغوي وهي أولاده، يقول مخاطباً ومعاتباً إياها على إبعاده عنها بأمورٍ صغيرةٍ في نظره:

- شغلتيني بمعاش لولاد

(ص٨)

وتأتي لفظة "الواد" ومصاحباتها تارةً عن الشاعر والفارس والحاكم.

- والليل براح والواد بيتمايل

(ص١٢)

- الواد عشق سكان قرار البحر

(ص١٣)

- يا شاب وهويتك

(ص١٢)

وتارةً عن الإنسان المصري في مختلف أطواره، وحالات واقع وطنه:

- الطفل مستكين والشاب مستهين
(ص٤٦)
- وانهد مع الولد التمثال
(ص٢٠)
- أخواتي في السد ـ اعرفوا مليون ولد

ومن ألقاب البطل الفرعية "السندباد"

- قالوا عليه السندباد
لكنه صنف من الولاد بيعض في الأرض الموات
(ص١٦)

ومن ألقابه "الغالي"

- لكن أمي
طرحتها السودة بتنقر عين الشمس
من طول ما الغالي بعيد
(ص٢٠)

ومن ألقابه الفرعية أيضاً: "ابن الكرام":

- حين الميزان يختل.
ابن الكرام ينذل
(ص٢٨)

غير أن ألقاب البطل الأصلية [١] الجدع "الأسمر" [٢] الشاب الأسمر [٣] الواد، وفي حالة الأبطال يلقبهم بـ "الولاد السمر"، وحيث يضع نفسه موضع أي نوعٍ من هذه الأنواع، فإنه يستخدم ضمير المتكلم على نحو ما سيمر بنا. ومنْ هذه الأمثلة:

- كان فيه جدع صياد
(ص١٨)
- كان الجدع صياد ومشهود له
(ص١١)
- وأجدعها ولد في هواكي انداس
(ص٥٧)

البطل الجمعي:

يأتي البطل الجمعي عند الباي بديلاً عن البطل الفردي، حين يتعرض الأخير بطريقةٍ أو بأخرىٰ لألوانٍ من التعتيم أو الضياع، أو أن يفقدَ بريقه، حينئذٍ يلجأ الباي إلى تعددية البطل الي يمثل في نهاية الأمر قوىٰ تحالف الشعب كما جاء في مبادئ الثورة.

انظر إليه وهو ينادي أهل بلده:

- يا أهل بلدي يا قوتها الحقيقية
من خلف ستر الغيب بناديكم
واندە عليكم وين ما تكونوا
يا مثقفين يا فلاحين
يا جنود ويا عمال
يا أصل التحالف ويا شكله ومضمونه
بدي أرسيكم وأقول ليكم
(ص٩٦)

والشاعر هنا يمثل المير الأعلى لهذا البطل الجمعي، الناصح له، الذي يقوده إلى مسارات الصواب ويحذره من عبودية الأبطال المزيفين الذين أوصلوه إلى الهزيمة والنكسة والانكسار.

ويؤكد أن مثل هذا البطل الجمعي يمثل قوة مصر، وبإمكانه أن يحقق ما يصبو إليه الوطن من طموحاتٍ وآمال.

- يا أهل بلدي قوتها وعزوتها
يا ري ميتها يا نبت تربتها
(ص٧٠)
- يا أهل بلدي يا قوتها وراس مالها
شبانها ورجالها، نسوانها وعيالها
يا اللي انتو مصر ومصر بيكم تكون
أيوه العسير بيهون بس التمن غالي
يمكن يكون مليون أكتر أقل لنصر بيه مرهون

لكن أكيد مضمون

(ص٧١)

ويعطينا الشاعر صورة للبطل الجمعي وتعدديته، ويصفهم دائماً بالولاد السُّمر، فهم من ذوي العزيمة والإرادة والبناء، في المدرسة، الحقل، المصنع، والمعمل:

- والولاد السُّمر أمات العزايم
اللي غاويين المدارس والفوارس
يوم ما ينداس طرف توبك
يجعلوا صدورهم متارس
ما يخافوش
ما يهابوش الموت ولا يهابوا السجن

(ص١٧)

نوعان من الأبطال - إذن - إيجابيان:

النوع الأول: أبطال ما يسمىٰ بالجبهة الداخلية، وهو يضم أكثر الأنواع السابقة، مثل عمال السد، الزُّرَّاع / الفلاحين / الطلاب / الموظفين، شريطة توفر الطهارة والعفة والشرف والانتماء، ومن ثَمَّ يهديهم السلام:

- واهدي سلامي للي علا السد
واللي بنىٰ مصنع
واللي زرع فدان في جوف صحرا
وشال الفاس
وكل يد تنباس
واللي فتح كراس علم واتعلم
واللى على مكتبه كتب حكمة وخدم الناس
باحبكم كلكم
طاهرين وشرفا وجد
ويتشقوا ع اللقمة
وبتلبسوا الهدمة بعرق الزند

(ص٦١/٦٢)

النوع الثاني: أبطال الجبهة الخارجية، هم البطل الجمعي العسكري المقاتل، الذي يحضهم:

- لكني باحني الرأس
واجعل كتوفي مدارس
للي حمل مدفع وشال دانة
وداس على الشط والمينا
وعدىٰ علىٰ المعدية
وخطىٰ فوق تراب سينا
(ص٦٢)

البطل المنتظر "السوبرمان":

بالرغم من تعددية البطل في شِعر الباي إلا أنه يحاول ـ جاهداً ـ أن يسلط الأضواء على صورة البطل المنتظر أو المطلوب، أملاً أن يتخلق بمكوناته الأبطال الجمعيون.

ومن البدهي أن تكونَ إحدىٰ غايات هذا البطل أن يقدم المهر إلى حبيبته، ذات الجمال البارع الفتان، ذا المجال العالي، فتنصهرَ وشبقية هذا "القوي الأمين".

وعليه أيضاً أن يتحمل ما لا يستطيع حمله الأبطال العاديون وما دونهم، من أبطالٍ مترددين أو منكسرين أو منشطرين، ففي قصيدة 'كتاب النيل' يوضح البايِ أن جميع "الولاد" بل "وأجدعهم قد وقعوا صرعى في هوى المحبوبة (مصر)، وقد أصيب هو نفسه بذلك، فمن ذياك الولد ذكر النحل، الذي يستطيع أن يطوي بإرادته وإمكانته صوت "الملكة" حتى يحقق فيها وطريها، ويخلق فيها فجراً أخضر وغداً أبيض.

- عرقك دساس
يا ما ذليتني رقاب الناس
واجدعها ولد في هواكي انداس ... إلخ
(ص٥٧)
- أنا قلبي في ديك الليلة انصاب
انغرست فيه شجرة لبلاب
بترش الضل على الأصحاب
على كل ولد قال في الصابي أفديكي يا مصر

على كل بنية متحنية في ساعة عصر
على كل عروسة متجلية ومستنية يعود الواد
(ص٥٧)

يا له من بطلٍ يمتطي فرسه [الإرادة / العزيمة] يعد سراج الليل / واقعه، متحدياً "الغولَ أبوناب".

- والواد في الصاب على هر المهر.
ماسك بيمينه زمام الليل.
..... إلخ.
(ص٥٨ / ٥٩)

وإذا كان الباي قد رسم صورةً لهذا البطل / السوبرمان عام ١٩٦٤م فأي بطلٍ منتصرٍ عام ١٩٧٠م، والمظاهرات تخنق العهد الناصري ومن ثَمَّ فإنه يوزِّع لون هذا البطل في بطلٍ محددٍ هو الذي يخلِّص مصر من "آثار النكسة والعدوان" إن لم نَقُلْ "نتاج القهر والطغيان" يوزع هذا البطل على كل أولاد مصر وعشاقها، رجالاً، نساءً، شباباً، فتياناً، كهولاً، مثقفين، فلاحين، عمالاً، طَلَبة، ويرغبهم وهو عاشقوها - بأن مصر - الجميلة الفاتنة، ترغب في عريسٍ، ومهرها غالٍ:

- بلدي عروسة مهرها غالي
صاحبة مزاج عالي

فها ذي صفات ذلك البطل / الفارس الكمي المقاتل / الفارس العسكري / الفارس "الخَيَّال" المتوحد مع الفارس "القوال" أي هو فارسٌ قلباً وقالباً، جوهراً ومخبراً، وكأنه لفظ الفارس الأحادي الذي فرضه عسكر الثورة.

- طالبة العريس بالمقاس تفصيل
أسمر وشارب من عكار النيل
القلب شفافي والدم خفافي
قوال يقول مواويل
لكنه في الصابي مجدع ومتعافي
لا يون في إيده لحام
فارس

ولا ع الركاب بيميل
مقدام فداوي أصيل
لو دق على بابه في سواد الليل

هذا هو الفارس البطل، المطلوب الذي لا بد أن يقدم "كتاب النيل" مهراً لحبيبته، والمهر غالٍ، وهو "ثمن وضريبة الرباط النيلي"، به ستحقق الأماني، ويهون كل عسير.

- أيوة العسير بيهون
بس التمن غالي
يمكن يكون مليون، أكتر أقل
النصر بيه مرهون
لكن أكيد مضمون

هذا هو البطل المنتصر، الفارس الذي "لا يون في إيده لجام"

- لجل الرصاص ما يون
ويشن في المليان
لجل اللي كان ما يكون
ويصحي مالطة أذان

وهذا أمرٌ لم يتحقق إلا بعد ثلاث سنواتٍ على يد البطل المنتصر.

البطل المنكسر:

تتفاوت حالات البطل في هذا الشق ما بين الابطل المهزوم، المأزوم، المنكسر، المنطر في داخله شظايا طائشة، وما بين البطل المتردد / المغترب، الهارب.

ويغرق البطل - هنا - في رومانسية حالمة بتحقيق المراد، فهو تارةً سندباد يبحث عن محبوباتٍ، يقضي وطره هنا وهناك:

- لكين في يوم ما حس قلبي بالأمان
ملقاش نبع يمنحه الحنان، وفي مفترق طريق
صديق هداني للبلد دي
(ص٥٤)

هو رومانسي يصاحب القمر، ويقيم علاقاته بين مصادر الحضارة الريفية، يصادق النجوم، السهر، يعشق الأغاني ، يحنُ للسمر، يعشق الصحارى والحضر، تهزه تغريدة الكناري على الشجن.

- لكين بخاف من لحظة الفراق
وباترعب من ضحكة القمر
واتذل لو يوم سمعت بوم
(ص٥٤)

ومِنْ ثَمَّ فإن محاولاته للتماسك والنفاذ تبدو فاشلةً وذائقة الموت:

- ومرة من حوالي ألف يوم
ركبت ع البراق، سريت كما نبي
مريت بألف بيت، دخلت ألف دار
ولما ودع النهار
صادفت مولد الغزالة ف الغروب
ومشيت معاها للغروب
ويا دوب دفنتها وجيت
(ص٥٤/٥٥)

لكن من بديهات هذا البطل وأولى محددات شخصيته التخلص فوراً مما ينوء به، فيستطرد في طروح هروبية قالاً:

- نفضت إيدي منها وانتهيت
وصدقيني لما أقول بكيت
لأني حتى بالبراق كإني ما غزيت
(ص٥٥)

هذه هي نوعية التحملات، والأسباب الملفقة التي يتعلل بها، ويقدم أعذاره ومظاهر حبه، مكتفياً بالبكاء على موت الغزالة، الهدف أياً كان ذاتياً أو وطنياً. ويواصل الشاعر تقديم صورةٍ أخرى لهذا البطل الذي أدمن العذاب:

- ومرة شدني العذاب
أخدني فوق جناح من الرياح
وصَّلني للسحاب

سوحني في العلالي في العلالي
توهني في الفضا
ولكل نجم كان يبالي في الليالي قاللي روح
وراح زمانه راح زمانه وانقضى
(ص٥٥)

ما أزعج الباي حينما ينهي قصيدته بهذه السطور التي نخرها الإحباط، وهذه الشخصية المتهالكة المستسلمة.

- ونقط السحاب مطر
ونزلت ويا نقطة في البراري والحضر
وسمعت ضحكة القدر
بتشدني لجبانة البشر
وشفت ألف قبر
لألف شاب ضل زيي وانتحر
(ص٥٦)

وإن كان الباي يختم القصيدة "السراب" بمحاولة العودة والتماسك ويطالب المحبوبة أن تمنحه الوصال، إذ أن:

- حبه حبه حبه
يتحقق المُحال
(ص٥٦)

كيف يتحقق المُحال لألف شاب مثله، ضل وانتحر، والواقع يجثم على الشاب أن يكون مهاناً، والطفل ذليلاً.

- الطفل مستكين والشاب مستهين
إذ نصبوا الحق غفير على موائد الترف
بيدبح الشرف ويبيعه في المزاد
ويلهف الإيراد.. يحقق المراد
ويعترف أمام محاكم الضمير
بأنها الأوامر العلية

وأنها الإرادة السنية

(ص٤٦ / ٤٧)

من أين له أن يكونَ بطلاً واعياً والبطل الحقيقي "الغالي" بعيد، حين يبتعد هذا "الغالي".

- لكن أمي طرحتها بتنقرها عين المس
- طول ما الغالي بعيد

(ص٢٠)

من أين له والنماذج المقدسة قد تكسرت أمام عين هذا البطل المتفتت.....

- وطفحت مع اللقمة الكوتة، ما لحقت أقول الحدوتة
ولا حتى لحقت أشوف السد
واهد مع الولد التمثال

(ص٢٠)

من أين لهذا البطل حين يقسو عليه الزمان

- حين الزمان يندار يحزن غريب الدار

(ص٢٧)

فنرى صنفاً ثانياً من الأولاد، يتحدث عنه قائلاً:

- والتاني واد
أخته الشريفة الحرة جابت واد زنا

(ص٣٦)

ويرسم الشاعر صورةً أخرىٰ لهذا البطل الذي قد نعته "بالجدع"، ولكنه "جدع" منهزم منكسر، مغترب، مهان في "زمن الشدائد الصعيب" على حد قوله:

- ضهر الجدع ينحني حتىٰ الهموم تكتر
وتزيد محاميله ولا مين يحاميله
عود الجدع يتني تحبل مواويله
تطرح ضلوعه آه وينخ من جواه
ويدب فيه العفن

وتهب ريح العطن تطفي قناديله
(ص٢٧)

ويقدم الشاعر ما آل إليه أبطال الحقيقيون على يد العهد الناصري عام ١٩٦٧م مهزومين منكسرين بالجبهتين الداخلية والخارجية فالأولىٰ البلد [البلد]

- ف الصباح
الحمام راجع يلاوع في الرياح
الحمام يا حسرة مكسورة الجناح
البلد كلتها سفت م التراب
جودة واد عبدالمعين
كيف يخلص م الديون الفدانين
واسماعين
جاع وباع الهدمتين
(ص٨٩)

وأما الجبهة الخارجية، جنود كنانة الله في أرضه:

- الولاد السمر راجعين الليلادي
راجعوا راخيين الأيادي
الوشوش متعفرة
والقلوب متكسرة
والعيون متنقرة
نقرتها لهم مناقير الحدادي
(ص٩٠)

ويقدم الشاعر صوراً أخرى لهذا البطل المتشظي بعد ارتداد صُناع أكتوبر، وقيام الانفتاح والتطبيع..

- حين الميزان يختل ... ابن الكرام ينزل
أيام بيرب عسل
وسنين حايشرب خل
(ص٢٨)

وما أروع وما أوجع الشاعر حينما يستدعي عام (٨٠) في إسقاط واضح صورة الأبطال الشعبيين في صورة أبطال مهزومين منكسرين:

- لما الزناتي وقع
وديابٍ طلع سكه
لادهم قعد ع الدكة يتحكىٰ
حكة ورا حكة، جرحى الزماني اتزمن
بكت قناني الدم كام بكه
لون المساقي دم
صوت السواقي هم
الجرح لم يتلم
واتلمت الحكة
نزت ضلوعي آه
صوت الربابٍ تاه
تاهت خطاوي الخلق ع السكة
لم يفتحوا عكة
(ص٦٣ / ٦٤)

البطل المنتصر:

بالرغم من عدم اقتصار مفهوم "البطل المنتصر" في إطار الانتصار العسكري، إنما يتعداه إلىٰ ما يوجهه من مواقف وطنية كانت أو ذاتية، إلا أن البطل المنتصر عسكرياً كان شغل الباي، وحلمه المرتجي.

والطريف أن الشاعر كتب قصيدته "الطوفان" عام ١٩٦٢م ليُبَيِّنَ لمحبوبته (مصر) حقيقة السلام الذي تعيشه، وإن بين الرماد وميض جمر يوشك أن يكونَ له ضرام، فيخاطب مصر واصفاً إياها إبان تلك السنة.

- حتىٰ العذاب في عيون حبيبتي الطيبة
ست البنات
اللي التتار زرعوا في عنيها الخوف سكات

أي عذابٍ تعانيه مصر سنتئذٍ؟! وأي تتار أصبيت بهم؟! وعن أي شيءٍ سكتت؟! يواصل الشاعر قائلاً:

- يا حبيبتي يام قناع حزين
يام العيون كحل جفانيها السواد
طول ما الإيدين فوق الزناد
ما تصدقيش النار في يوم تصبح رماد

ما أروع الباي حساً وحدساً واستشراقاً؟! ها هو ذا يحذر من الطوفان القادم وكله أمل أن تلتف مصر إلى نصحه، ولم تستبن نصحه إلا ضحىٰ يووم...

- ما تصدقيش
بكرة يعود السندباد
والبدر ياما يرش نوره ع الغيطان
يام الولاد
بكرة الولاد رح يكبروا
والجرن يكبر زيهم
دي الحبة في التربة استوت
والأرض بالغل ارتوت
والشاب لاسمر عند حد الغيط حويط
واقف في إيده سنبلة وغصنينزتون
لكن عنيه متفتحين
طالعين علىٰ الدرب اللي جاي منه الطوفان

الحق لم تكن عيناه مفتوحتين على الطوفان القادم بعد لقائه بالجنود في سيناء ببضعة أيام، إنما خال إليه أنه هو طوفان سيدمر العدو تدميراً.

ومن ثَمَّ فإن الباي يقصر هذا المفهوم على "أولاد النيل الذين لم ينحنوا لتيار" يقصر هذا المفهوم على الجندي الباسل الذي نعته "بالجندي الأسمر" - كان السواد مفرود على بلدي.

- والبحر ما له قرار
ياما ولاد عياق
نزلوه وما قدروا
لكن جدع أسمر

عامه وجاب الشمس في حجره
(ص٩٤)

أما يستحق هذا "الجدع الأسمر" ساعتها أن يجعل الباي كفه "مداساً" له يمر به بعد عودته من جهاد المقدس، وينحي له "الرأس" إجلالاً وإكباراً.

- ولكني بحني الرأس
واجعل من كتوفي مداس
للي حمل مدفع وشال دانة
وداس ع الشط والمينا
وعدىٰ ع المعدية
وخطىٰ فوق تراب سينا
(ص٦٢)

البطل المزيف:

اصطدم الباي مع رجال الثورة إبان عهدها الذهبي، ورأى أكثرهم دجالين، وأبطالاً مزيفين، قتلوا صباح مصر وغدها، فيوجه منشوره الثوري قائلاً:

- يا مثقفين يا فرحين
يا جنود ويا عمال
يا أصل التحالف وشكله ومضمونه
بدي أرسيكم وأقول ليكم
إن الصباح مخنوقٌ بلا دية
أمات زراير دهب
وياقات منشية
وأمات كلام جعجاع
حملة شعار الاشتراكية
والأصل هما البرجوازية
لفوا الكلام حوالين رقبته حبال

سقط الصباح مخنوق بلا دية
يا بلاديا

ويكتب قصيدته الطويلة "مسيخ دجال" ليبين هذا البطل الدعي الذي يصفه بالندل الذي لا يعرف أن كرامة الإنسان هدفٌ أسمىٰ ورباني.

- لأن الندل طبعه شرير وحقده مرير
إذا جرحه أصاب مقتل ولم يقتل
حيتوارىٰ ويدارىٰ لكن إلى حين
ويظهر والولاد نايمين
يخش الحفلة على غفلة ومتنكر
باسم جديد وكم جديد ورسم جديد
يكون أراجوز يكون على لوز
لكين هو دراكولا

أتراه هو صاحب ذلك "الكلام الجعجاع" عن الاشتراكية أيام العهد الناصري، والذي يتغير بتغير الأوضاع السياسية.

- خدوا بالكم حاييجي بكلمة مغرية وبسمة حب وردية
بجبة مرة أو قفطان وكوفية ومرة البيبة ملوية
ومرة قصيدة شِعْرِيَّة
بتنزف دمعة الحزنان على اللي كان
وبالإنجيل
وبالقرآن وكل كتاب
حايحلف إنه خدامك ومن خلفك وقدامك
لكين كداب، لكين نصاب
بيتمسكن ليتمكن ويهجم هجمة تترية
صليبية .....
(ص٧٨ / ٧٩)

إنه الحقير الذي "نصبوه"

- ... غفير على موائد الترف
بيدبح الشرف ويبيعه في المزاد

ويلهف الإيراد ... يحقق المراد
ويعترف أمام محاكم الضمير
بأنها الأوامر العلية
وإنها الإرادة السنية
(ص٤٦ / ٤٧)

إن الباي يقدم صورةً مفصلةً لهذه النوعية من فرسان الطليعة المزيفين الأدعيا، هم والعدو سواء.

- وفارس الطليعة بيركب الخطر
إذ أن كافة المسالك المحيطة
محاطة بالقلاع والنبال والسموم
لا تعرف الدفاع وتحسن الهجوم
تقدم السموم بكاس من العسل
براعة الخطيب مهارة البطل
والأخضر العجيب رهيب رهيب رهيب
بينط ع الحواجز ويدخل الحجر
ويعبر الموانى للريف وللحضر
ويخدر البشر ... إلخ
(ص٤٧ / ٤٨)

الأمر الذي حدا الباي أن يوجه نهاية قصيدته إلى رئيس الدولة قائلاً:

- يا سيدي الطيب
بلادنا الجميلة عليلة عليلة عليلة
مقدسات أمنا ذليلة
النجدة يا طبيب حياتنا مستحيلة
والعائلة النبيلة والعزوة والقبيلة
مهددين جميعاً في البذور والخلع م الجذور
بيتنصب شرك ومين يقف هلك
طوفان من الخطأ

بيعبر الزمان
ويدمر النقط
ويغرق المكان في الضد والغلط
يا سيدي العزيز
لا تركب الشطط أو
فاركب الشطط

البطل الشاعر:

لا تكاد تخلو صفحةً من صفحات الديوان تتحدث عن "أنا" الباي شاعراً مغترباً حيناً، حزيناً حيناً، متمرداً أحياناً أخرى، غير أنه يؤثر في نهاية الأمر أن يقدم صورته شاعراً بطلاً حينما لم يلم أبطاله المنتظرون بأمانيه لوطنه، وسنكتفي بأن نوردَ هذه السطور لنبين أنه لم يعد مناص من أن يكونَ "الشاعر" بطلاً منتظراًن مطلوباً، منتصراً لها هو الباي قد قرر

- أقول موالي بالعالي
وأفضح كلمة البهتان
وأهتك سرها البالي
ويحلالي
أكون إنسان مع الإنسان
وأكون شيطان مع الشيطان
وأكون طوفان
بيكسح كل عفن الزيف
وعطن الكيف ويحلالي
أكون قوال وأكون قتال
سلاحي الكلمة والموال
واسحب سيفي ع البطال
وع الدلال وع الأندال
وافتح صدري للنيران
أواجه فوهة البركان وأتصدى
وأقول الكلمة فتاكة بألف لسان وأتحدى
وأقول الكلمة هتاكة لسر الكون

وكن فيكون وفي المليان
(ص٧٣ / ٧٤)

أبطال مجتمعة منهم من نكص ومنهم من باع ومنهم من تحول إلا هو - وأمثاله فلا تزال نيران المواقف تصقل معدنه، وتكشف عن طيب عنصره، فلم لا يكون هو الشاعر البطر المنتصر الذ سيقاتل أعداء حبيبته قتالاً، فإما الفوز وإما الشهادة.

- حبيبتي في برجها العالي بتندالي
لادفع مهرها الغالي
واحررها من السجان
وافك أسها من تعبان
بينهش صدرها العاري
ويبقى الضرب ع المكشوف
ويبقى الضرب ع الحامي
أخلي سهامي قدامي
وأسدد رمحي بالمقتل كما عنتر
ياكون قاتل يانا المقتول
(ص٧٤/٧٥)

الفصل الثالث
فاعلية التصوير بالألوان

أكدت دراسات الباحثين في مدى فاعلية التصوير بالألوان في الشِعْرِ الحديث أن وظيفة الألوان في حركية الصورة الشِّعرِية لم تعد تشكيلية بحتة، بل غدت وظيفة إيحائية نفسية تجاوزت فيها الألوان دلالاتها الموحية إلى دلالة شعورية نفسية، بعد أن تم التفاعل بين عالَم التجربة الشِّعرِية الباطني، وبين معاني الألوان الوضعية في ذات الشاعر، ليصبح التوظيف بعد ذلك تجسيداً يؤلف بين العالَمين، أو تكثيفاً يتحول معه اللون إلى رمزٍ لأحاسيس الشاعر الداخلية، كما يصبح اللون من خلال هذا التفاعل عضواً حياً في وحدة النَّصِّ ممتزجاً امتزاجاً عضوياً بالتجربة العامة في القصيدة (انظر: سيد محمد علي، شِعر صلاح عبدالصبور الغنائي، رسالة دكتوراه جامعة القاهرة، ص٢٩١).

ويُعَدُّ التصوير بالألوان في ديوان حكاية عروس البحر ملمحاً بارزاً من خصوصيات الشاعر في تشكيل صوره، حين وهب بعض الألوان قدراً إضافياً من الدلالات والإيحاءات والرموز، جعلت خطابه الشِّعري فعلاً شعرياً نابضاً موحياً، خلاقاً حيناً، مجنحاً حيناً آخر، وإن عثرنا عليه ميتاً أو معلولاً في بعض الأحايين.

ويجيء اللون الأخضر محور ارتكاز استخدمه الشاعر ـ بداهة ـ من طبيعة بيئته التي نشأ فيها، وعمله الذي أنفق فيه عمره، وحلمه في الحضارة الريفية المدنية، وخصوبة الحياة واخضراراها في العهد الذهبي لثورة يوليو، وهذا ما يؤكد كثرة ورود اللون الأخضر في شِعْرِ الستينيات، وندرة وروده في شِعْرِ الثمانينيات، وتغير دلالته ـ أخيراً إلى الضد.

ويبرع الشاعر حينما يُشكِّلُ صوره بفاعلية اللون الأخضر، فيعادل بدلالات هذا اللون ورموزه معاني البراءة / العطاء / الحلم / الخلاص / الأصالة.

ويحلو لنا أن نتدرج مع استخدام الشاعر هذه الأداة من الفاعلية المجنحة، فكثيراً ما وضع الشاعر هيامه باللون الأخضر، وجاء هذا الهيام وصفياً مباشراً هشاً، لا روح له ولا نبض إلا استاتيكية الدلالة المعجمية، والجدير بالتنبيه هنا أن هذا التصوير البدائي جاء في شواهدٍ شِعرِيَّةٍ ينتمي أكثرها إلى شِعْرِه في الثمانينيات. يقول الشاعر مخاطباً مصر:

- وباعشق الصحارى وباعشق الحضر
(ص٥٤)
ويحلالي خضار الريف
(ص٧٤)
وتوديه أخضر أخضر
ع النسماية بيتمخطر
(ص٤٢)

وقد صبغ الشاعر معاني الحلم باللون الأخضر، سواء كان هذا الحلم ذاتياً أم كان رؤيةً جماعيةً للحياة آنذاك (أكثر الشواهد من الشِّعر الناصري إن جاز التعبير).

- وينشر الأحلام بساط أخضر
(ص١٣)
- حلم أخضر يحلموه كل الصغار
ص٨٧)
- كنت بالمح في العيون لون المصانع والمزارع
فجر طالع أخضر أخضر
(ص١٧)

ويلون الشاعر "القمر" القمر الذي توقفنا مع دلالته ورموزه، (كان القمر معادلاً موضوعياً عن الشاعر نفسه، عن الفارس المستباح، عن الحلم المصري الموؤد). يلون هذا القمر باللون الأخضر، فيقول ملاحظاً تفاعل الإيقاع مع صيغ التصغير والنسب:

- كان قمرنا صغيراني أخضراني
(ص١٦)

ويصل ولع الشاعر بهذا اللون إلى أنه لا يختار من أسماء الأعلام إلا ما اشتُقَّ من هذا اللون، بعد أن وسع اللون وموازياته خصوبة الحالة النفسية الحالمة والتي تواجد بها:

- كان صغير أخضراني
لما خضره بنت عم الشيخ حمد جابت ولد
(ص٨٧)

ويضاف إلى هذا الولع أنه يعشق في محبوبته (مصر) عيونها الخضر:

- لجل عمري ما كنت باعشق غير سمارك
  والعيون الخضر والتوب الحزايني
  (ص١٦)

ويتحدث الشاعر عن قومه في حزنٍ شديدٍ قائلاً:

- فجرهم لاخضر ما عادش أخضراني
  فجرهم لاخضر ما هواش الزماني
  ص(١٧)

إذ استطاع "أمات زراير دهب من حملة دعاة الاشتراكية" على حد تعبيره، وقد ساندهم المزيفون الدجالون في العصر الساداتي أن يُحَوِّلوا هذا اللون ودلالاته إلى ضده، فيقول في مفارقةٍ واضحةٍ واصفاً كبير هؤلاء الدجالين:

- والأخضر العجيب رهيب رهيب رهيب
  ينط ع الحواجز ويدخل الحجر
  ويعبر الموانى للريف وللحضر
  ويحذر البشر ..... إلخ
  (ص٤٨،٤٧)

ويأتي اللون الأبيض في أكثر شواهده ما يشير إلى البراءة والصفاء والجمال، وإن لم يتمكن من استخدام هذا اللون، فجاء كثيراً ذا دلالاتٍ معجميةٍ سطحيةٍ. يقول الباي:

- بياض الفل في نهارك بيفرحني
  (ص٥)
- أبيض بياض الفل
- البنت بيضة شعرها ضاني
  (ص٢٨)
- والدنيا كانت
  بيضا كما التراتيل وقلبت النيل

ويُمَوِّج فاعلية هذا التصوير اللوني، فَيُلَوِّن الغد بالبياض:

- أشم فيه بكرة أبيض بلا تزييف
(ص٦٦)

ويصف صديقه عبدالرحيم منصور:

- القلب شفافي والدم خفافي
(ص٧٠)

ويؤكد الشاعر قدرته على تشكيل صورةٍ تقوم على المفارقةِ بين حالتين، حالة السكون، وحالة الحركة، حالة الموت وحالة الحياة، فيتخذ من اللون الأبيض قدرةً رائعةً للموازنة بين هاتين الحالتين، فيقول مخاطباً عبدالرحيم منصور:

- قوم يا كبير القلب اطرح رداك الأبيض
واركب حصان أبيض
(ص٤٢)

ويكسر الشاعر "اللون الأسود" إلى لونين: اللون الأسود واللون الأسمر، ويأتي اللون الأسود معادلاً به عن الحزن والهزيمة والتزييف والإحباط والموات، ويأتي مصاحباً لليل والحزن والجرح، وجاءت بعض صوره هشة، وبعض صوره الأخرى خلاقةً ومبتكرةً.

- سواد ليلك بيجرحني
(ص٥)
- سواد الليل وأحزانه
- ياما العيون تكحل جفانيها أسود
(ص٩)
- كان دمه لاسود ع الجبل سايل
(ص١٢)
- العيد أهو جاي / لكن أمي
طرحتها السودة بتنقر عين الشمس
- من طول ما البعيد غايب
(ص٢١)

- من طول الليل الأسود
(ص٥١)
- لو دق على بابه فـ سواد الليل
(ص٧١)
- كان السواد مفرود
(ص٩٤)

لكن "السمار" يجيء مصاحباً لمعاني الجمال، جمال مصر، طبيعةً وشعباً، فحبيبته مصر ذات سمارٍ خلابٍ.

- لجل عمري ما كنت باعشق غير سمارك
(ص١٦)

وإله الفراعين الذي جعل مصر هبته الخالة ذو لونٍ أسمرٍ:

- وباعشق نيلك الأسمر
(ص٤)

وطميته المقدسة سمراء أيضاً:

- بتحرم طميته السمرة
(ص٧٦)

والبطل المصري، الشاعر / القائد / الجنود، الشاب سمر:

- الشاب الأسمر
(ص١٠)
- جدع أسمر
(ص٤٩)
- الولاد السُّمر
(ص٨٩)

وإذا كان الشاعر قد خص حبيبته باللون الأسمر طبيعةً وشعباً، فقد جانبه ذلك مرةً واحدةً، وهو يعدد محبوباته اللواتي عشقهن قبل أن يرى حبيبته السمراء، فوصف واحدةً منهن بأنها سمراء، ويُلحَظ أن الشاعر عادَلَ بِذِكْرِ الألوان وتعددها ـ هنا ـ ذكر الأجناس البشرية والشعوب الأخرى.

- أنا يا شابة عشت عمري سندباد

حبيت بنية شقرة
قضيت في حضن سمره ليالي سندباد
وعشقت كهرمان
(ص٥٣/٥٤)

ويجيء اللون الأخضر موازياً للكارثة والفجيعة والانتكاسة:

- لون المساقي دم
(ص٦٣)

هذا لا ينفي ورود هذا اللون في دلالاته السطحية:

- يا بو خد تفاحي فوق الطريق صاحي
(ص٢٤)

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر كتب قصيدةً عنوانها "النجم الأزرق" عادَل بمحتوى هذا العنوان الفجيعة التي تلقتها مصر من نجوم ثورتها الذين تحول بعضهم إلى زبانية ينهشون كرامة مواطنيها، وما أثمره ذلك من هزيمةٍ على يد الصهاينة. وتأتي بقية الألوان في صورها الوصفية المباشرة:

- سنابل قمحك الذهبي
ترابك رملك الأصفر
(ص٤)
- اليم توب أزرق ومفرود له
(ص١١)

وبالإمكان أن نورد قاموس الألوان عند الباي بما اتسع قانون الألوان عند العرب، الذي وصل إلى خمسمائة لون كما جاء في قاموس الألوان.

الفصل الرابع
الأبعاد الرمزية لصورة القمر
الأبعاد الرمزية لصورة القمر

ليس ثمة شكٍ في أن لفظة القمر من الفاظ الشاعر المحورية والأثيرة لديه، لا بوصفها أكثر ألفاظ الديوان وروداً ودوراناً، تحوطها حشودٌ من الألفاظ المستقطبة، مشتقات، ومترادفات، وأضداداً، وإنما لاتكاء الشاعر عليها واتخاذها ملمحاً فنياً في أدائه الشِّعري.

ويجدر بنا - بداية - أن نشيرَ إلى أن "الليل" يأتي لفظةً محوريةً مقابلةً للقمر، استقطب لها الشاعر مجموعةً من الألفاظ تؤدي معناها، وتفرد دلالاتها، وتجسد رموزها، ومن هذه الألفاظ المستقطبة والمصاحبات اللغوية لليل: "العتمة - السواد - الغروب - الظلمة - المغارب - المنام - ..." وكانت لفظة "السواد" أشد الألفاظ ارتباطاً بلفظة الليل، ومصاحبةً لغويةً لها.

وقد اتخذ الشاعر من الليل ومستقطباته رموزاً "القهر / الخوف الإنساني / القلق / الضياع / التشرد / الهزيمة / الغربة / الفقد الوجداني / ..." ويضم أيضاً معاني لحظات السعادة والسكينة والأمان، وساعات الفرح والسرور، وهنيهات الفرج والخلاص، وعلى استحياءٍ جاءت بعض الشواهد في دلالاتها المعجمية المستهلكة، فتراه يُكثِرُ من مرادفات "السهر / السهراية / السهرة". وهاك مجموعةً من شواهده على سبيل التمثيل:

- ولما الليل يضاجعنا ونتغطى بمواجعنا
  (ص٣)
- سواد ليلك بيجرحني
  (ص٥)
- وندهة دَيدَبان الليل
  (ص٥)
- سواد الليل وأحزانه
- وعشتك سهرة صباحي، قمر صاحي
  وسهراية مع حكاية عروسة وبحر
  (ص٧)

- يام العيون كحل جفانيها السواد
(ص٩)
- ولا يهمد جرح ف ليلة عيد
(ص٢٠)
- وحبيبتي خطفها غراب البين
ذات ليلة وطار
وقلبها مع التيار
ورماها في حلق الليل أسرار
(ص٢١)
- يحرم منام الليل على قليل الحيل
(ص٢٩)
- والليل براح والواد بيتمايل
(ص١٢)
- عماكم التفاخر بعزة السنين اللي فاتت
عن عتمة السنين اللي جاية
(ص٤٦)
- من ندهة مصر
من طول الليل الأسود والموال
(ص٥١)
- لو دق على بابه في سواد الليل
(ص٧١)
- ومضلماه في عينك
ومسلماه لليل والغربة زي أني
(ص٢٣)
- الفرحة لحظة بتتولد جوة القلب ويا دوب
ما بيواتي الغروب، ندخل تابوت الليل وتموت
(ص٣٢)

- ولما ودع النهار
صادفت مولد الغزالة في الغروب
ومشيت معاها لما للغروب
ويا دوب دفنتها
(ص٥٥)
- كان السواد مفرود علر بلدي
(ص٥١)
- واستنى البدر يبحتر نوره في ليلة قدر
أنا قلبي في ديك الليلة انصاب
(ص٥٧)
- دا الليل ما لوش معنى
إلا الرباب إن قال
(ص٦٧)

وطبيعياً كان النهار - الصباح - النجم - الشمس - الضي - النور - البدر - الفجر - القناديل .. ألفاظاً محوريةً ومستقطبةً للمعاني والدلالات والرموز التي أنشأها لليل ومشتقاته ومتعلقاته ومصاحباته، فهذه الألفاظ جاءت رموزاً لمعاني (البراءة - الأمل الاستقرار - الفرصة - الحلم - الانتصار - الرقي - الوصال - الحب العرفاني، وجاءت أيضاً في دلالات استياكيةٍ مستهلكة، كما جاءت معكوسة الدلالات في بعض الأحايين تدل على الخداع والوسام والنفاق. وهذه بعض شواهد من ديوان الشاعر:

- بكرة يعود السندباد
والبدر ياما يرش نوره ع الغيطان
(ص١٠)
- وفي قلب الطين استنى الفجر
واستنى البدر يبحتر نوره في ليلة قدر
(ص٥٧)
- بيبقى فجرنا البدري جوامعنا
(ص٢)

- بياض الفل في نهارك بيفرحني
(ص٥)
- غنا الأطفال ضيا القناديل
(ص٥)
- - أبعد نجمة ترقص في عنيا تخليني أشط
(ص١٩)
- لكن أمي
طرحتها السودة بتنقر عين الشمس
من طول ما الغالي بعيد
(ص٥)
- وناوية تسد عين الشمس
وتطمس طمس حلم الأمس
(ص٧٧)
- خد من ضفير الشمس وادني
(ص٢٨)
- جرح الحبيب قايد وما خافي
(ص٢٩)
- كنت بالمح في العيون لون المصانع والمزارع
فجر طالع أخضر أخضر
يملا كل الريف وبيفيض ع المداين
فجر كل الطيبين
(ص١٧)
فجرهم لاخضر ما عادش أخضراني
فجرهم لاخضر ما هواش الزماني
(ص٨)
- إن تشرق الشموس على مداين العدم

بتلتئم جراح على صديد
(ص٤٥)
وأخيراً يقول الشاعر:
- واتكفنت حقيق المسائل
بلمبة النيون وزهوة اليفط
(ص٤٧)
وهذا أمرٌ لا يمكن أن يسكت الشاعر عنه أو يتقبله، لذلك يقول:
- ويحلالي
أعدي بحور خداع النور بقلبٍ جسور
(ص٥٧)

واللافت للنظر في هذا الصدد أن الشاعر برغمك محاولاته الدؤب يجعل رموز البراءة ـ الأمل ـ الحلم ـ الفرصة ـ الانتصار مخلصاً للوطن / الإنسان من محنه وأحزانه، وضياعه وغربته، إلا أن رؤيته اتسمت بالكآبة والتشاؤم والإحباط، إن لم نقل إنه رصد المستقبل المصري والعربي برؤى استشرافية استمدها من قدرته الخلاقة على تحليل الأحداث، وتحديد مسارات تاريخنا، أمساً وحاضراً وغداً، حكومات وشعباً، وكان زرقاء اليمامة، وما أكثر زرقاوات الستينيات تبصر ما تخطته عيون الآخرين.

فلكم بكى ونعى بعد أن حَذَّرَ وأنذر وأبرق وأرعد، ووعد وتوعد، لكم بكى الشاعر (الصباح ـ البدر ـ الفجر ـ النجم) فما لاح الفجر مبتسماً ضاحكاً، إلا وانقض عليه جنود السلاطين وزبانية الحكام، المزيفون حقيقته المتعايشون على قتله، الآكلون حتى جيفته.

فتراه يندد بمزيفي الاشتراكية، مخاطباً الجنود والعمال والفلاحين والطلبة، وهم قوى الشعب المتحالفة قائلاً:
- بدي أرسيكم وأقول ليكم
إن الصباح مخنوق وبلا دية
أمات زراير دهب
وياقات منشية
وأمات كلام جعجاع
حملة شعار الاشتراكية

والأصل هم البرجوازية
لفوا الكلام حوالين رقبته حبال
سقط الصباح
مخنوق بلا دية
يا بلاد يا
(ص٦٩/٧٠)

ويكرر تارةً أخرى بأنهم شنقوا النجم، أياً كانت دلالات مفردة النجم، الحرية، الأمل، الكلمة، أو حتى سيد قطب.

- والنجم شنقوه ع القنا

(ص٢٦)

وتارةً ثالثةً يصف ذبحهم للبدر:

- والبدر كان مدبوح

ويبدو أن الشاعر وقد استهوته صورة "الصباح المخنوق" و"الفجر المشنوق" و"البدر المدبوح القتيل" اتخذ من صورة القمر محوراً أساسياً لتبان ما ألمَّ به وبالإنسان في ذلك العهد، فلم تخل قصيدةً من قصائدِ هذا الديوان من ذِكرِ "القمر"، بل خَصَّهُ بمجموعةٍ وفيرةٍ من قصائده، نتوقف أمامها تباعاً.

يذكر الشاعر بدايةً أنه "صاحب للقمر" و"خِلٌّ للنجوم" و"إلفٌ للسهر" ويقول مخاطباً مصر:

- أنا يا شابة صاحب للقمر
وخِل للنجوم وولف للسهر

(ص٥٤)

ويحلو لنا أن نتدرج مع قصائد الشاعر القمرية- إن جاز التعبير - زمنياً لنكشف عن تطور تقنيات الشاعر إزاء تلك التصاوير الرامزة، وأول هذه القصائد قصيدة "الحبال" التي كتبها عام ١٩٦١م، موجهاً حديثه فيها إلى حبيبته "سمر" وربما يكون هذا اسماً مستعاراً لفتاةٍ أسوانيةٍ كان الباي يعشقها، وهو لون محبوبته مصر، يتغني به الشابة السمرة - ليلاه - ...".

وعلى كلٍّ فإن دلالات القمر في هذه القصيدة هي الأمل - الغد - المستقبل - الوعد، سواءً كان ذاتياً أن بعداً وطنياً قومياً، وما الحبال التي

عَنْوَنَ بها قصيدته إلا أداة الليل في فتل القمر، الحبال أدانة سدنة الثورة المزيفين، الحبال التي طالما ندد بها قومياً ووطنياً، وعوقب بها أيضاً (رفض طبع ديوان الشاعر عام ١٩٦٨م)، ويبدأ الشاعر قصيدته قائلاً:

- لما القمر غاب واختفى
لما الشعاع اللي انعكس منه اطفى
عزف القدر لحن الوداع، كسر الوتر

لكن الشاعر يملؤه الأمل والإصرار والتحدي يواصل قائلاً:

- وأنا يا أسمر
بازرع في بطل الليل جنين وابدر حنين
واستنى يطرح عند باب الفجر حنة وياسمين

وما يلبث الشاعر أن يفاجأ بالإحباط والتردي مصوراً قتل هذا القمر (تجربة حب ذاتية، أمله في الشعر) على يد الليل:

- وآدي القمر مات يا سمر
الليل فحت له القبر جهز له الكفن
وفضل يزيح فوقه التراب لما اندفن
والليل ستار
إيد من حديد ترخي الحبال
تنزل على ضي النهار
تنزل تداريه ... تحجبه ...
(ص٩١)

ويصور الشاعر حاله لنا بعد غياب الحب ـ الأمل، وتفريق المشاعر الوجدانية، وأثر ذلك عليه وعلى قلبه:

- بحر الظلام بيحن قلبي ويرعبه
تتلون السِّكَّة في عيوني بألف لون
وفي كل لون ميت ألف حبل تشدني
أغرق وأتوه وسط الضباب
ميت ألف باب بيتفتحوا في قلب السنين

ويخر من بينهم عذاب .....

(ص٩١)

ولا ضير أن يؤكد في تلك القصيدة أن طريق الحب - الأمل في الشِّعْرِ هو طريق المحرومين، وتمنى لو أنه نصح نفسه ونظرائه عدم ارتياد هذا الطريق / الشرك.

- آه يا طريق المحرومين

آه يا طريق مدفون في سور جبانة الكون الحزين

لو كانوا صحابي الطيبين شافوا الوتر

ما كانوا مشيوك يا طريق

ولا كانوا مشيوك يا طريق

ولا كانوا عرفوا سكة الحر العميق

آه يا طريق مليان ألم

يا نبع وصحابي الغلابة ملقحين فوقك رمم

لو كان صحابي الطيبين

لو كان

يتساوى هنا حُب سمر فتاة أو وطناً أو أملاً في الشِّعْرِ، فالليل هو الليل الذي حال بينه وبين فتاته، وبينه وأن يكون.

وفي سنة ١٩٦٦م يكتب قصيدته "المدينة الحزينة" التي تُعَدُّ منشوراً صادقاً يسجل حقيقة ما آلت إليه مصر، ومُصَوِّرَاً بها الدكتاتورية الناصرية التي خنقت كل شيء، ففي:

- شرق البلد حداية مصلوبة، غرب البلد حداية مصلبوة

لا دا الحمام والقمري، دي العصافير مشنوقة ع التوتة

دا الكلمة مكبوتة، والضحكة فوق الوشوش منحوتة

إخواتي انكفوا على وشهم

لجلن ما يتدلى الأساس، ويرتفع فوق البنا ..... إلخ

(ص٣٢/٣٣)

فيصدر الشاعر هذه القصيدة الجريئة بصورةٍ من صور القمر الذي قتله الناصريون وقالوا خداعاً: إنه انتحر، ذلكم هو القمر / الحلم المصري

الموؤد في ثورة يوليو، الحلم الذي دُفِنَ قبل أن يأخذَ بعض حقه في التنفس، فالحياة فالبقاء:

- **طخو القمر بالنار**

صابوا العيار ما حط منطوقه
جم كفنوه بالصبر
حطوا عليه جرنان، دمه نشع فوقه
لموا القمر في حكاية كدابة
قالوا عليه انتحر وجابوا له ندابة
كانت مدينتنا بسبع تبواب
واحد عشان القمر
والستة لجلن يدخلوا الخطاب ..... إلخ
(ص٣١)

وفي عام ١٩٦٧م يكفي أن تقرأ مثلاً قصيدته "النجم الأزرق" التي يقول مطلعها:

- **كان صغير أخضراني**

لما خضرة بنت عم الشيخ حمد جابت ولد
وأما جاموسة الزناتي ولدت لتنين سوا
كان يا دوب بيتولد
من يوميها وهو غنوة كل دار
فرصة في عيون الكبار
حلم أخضر يحلموه كل الصغار
كان حبيبنا كلنا وكان أبونا وأمنا
في الميعاد بالضبط ييجي يتنتور الخير ع الغيطان
كان أخونا وأختنا
لما نرمي بحملنا فوق الميزان
والميزان الحر ميرضاش يطب
كان يعلمنا - بشرف إزاي نحب
والسنادي

ليه ماجالناش السنادي
يا ترى ضل الطريق
ولا خاف لما شاف ضل الحدادي .....
(ص٨٨)

وفي عام ١٩٧٠م والكيان العربي يتشظى، حرب استنزاف، تناحر عربي، أفول نجم عبدالناصر عبدالناصر شكلاً ومحتوى، قلق شبابي ونفور من هزيمة مخجلة، وتغيير إعلامي للجماهير، وتحلل أخلاقي، وفقد مصداقية في كل أمل، وسط هذا كله وقع الشاعر في نطاق الاغتراب والغربة، فيكتب في ذلك العام المذكور قصيدته الغربة، ويعادل القمر فيها نفسه التي تبحث عن ذاته، نفسه المغتربة في المكان الذي سرقت أطرافه، والزمان الذي انطفأت قناديله، فها هو ذا القمر الذي هجره وافترق عنه، وما يزال الشاعر ينتظره بالرغم من كونهما شيءٌ واحد، يتعرضان لشيءٍ واحد، ويتكونان من شيءٍ واحد:

- ماعرفش له يا قمر دايماً بتنساني
من شهر للتاني
أفرد لك أحضاني
وأستنظرك ما تجيش
يا هلتري بخطرك
ولا لآهات تعاريش
سادة الطرق حواليك
ومضلماه ف عنيك
ومسلماك لليل والغربة زيي أنا

إنه القمر / الشاعر، أحواله، أحزانه / قريحته الشِّعْرِيَّة التي يحاول أن تفيض عليه، فلا يجد ثمة ما يعين، أو أن يكتبها فلا يلقى إلا نفوراً وهَمَّاً مطيراً، ومن أين يأتي بالقصيدة والقلب مجروح، وأنى تبسم الأشعار والأوطان تبكي انكساراً وقهراً وضياعاً؟ كم من المواقف والأحداث حالت بين زمن الحلم وربقة الواقع:

- فين يا زمان يا قمر
كنا زمان أصحاب

وأكتر من الأصحاب
كنا كما الأحباب
كان الربيع لاخضر ع الدرب تالتنا
والبسمة كانت من رفاقتنا
والفرصة كانت بنت ضحكتنا .....
(ص٢٣/٢٤)

- من قد إيه - قوللي - راح الربيع ولا جاش
من قد إيه - يا خلي - ما فرحناش ولا ضحكناش
إحكيلي قوللي أمال
فضفض يا ولد الخال من ع القلب وارتاح
دنا ميت مسا وصباح
داير وراك سواح
والود ودي ألاقيك
ومرادي أعتر بيك
- يا بو خد تفاحي فوق الطريق صاحي .....
(ص٢٤)

ولم يجد الشاعر بداً من أن يرتب أوراقه، ويعيد حساباته، وينظم توجهاته، شأنه شأن هذه الأمة التي ابتليت بالهزيمة والانكسار والقهر.

- تحكيلي واحكيلك
وتغني أغنيلك
تسمع مواويلي واسمع مواويلك
وأما طريقنا يطول
تشكيلي واشكيلك
دنا يا بن عمي غريب
زيك وفرداني .....
(ص٢٤/٢٥)

وما هي إلا ثلاث سنوات وتنفرج السمار عن حرب أكتوبر فيكتب الشاعر قصيدته "الشمس طِلعت" وبالرغم من أنها غير

مؤرخة، إلا أنني أرجح أن الشاعر كتبها عام ١٩٧٣م، يصور بها عودة الشمس، القمر، الحياة، الحرية، الحق، الوطن السليب، الكرامة المهدرة.

- رجعت وليفتنا
رجعت حبيبتنا
أبداً ما سابتنا

ويؤكد الشاعر مراراً وتكراراً أن كل هذا نتاج حكمٍ سياسيٍ قاهرٍ وقاصرٍ:

-دي الحلوة لو فاتت سمانا تتوه
دول بس هما اللي الزمن قلبوه
دروه في عين الشمس حجبوها
لكن حبتنا
رجعت لنا تاني
من تاني ولدت فوق بلدنا نهار
حاضن ف باطه الموجه والمية
حاضن ولاد النيل مراكيبه
لم ينحنوا لتيار
خاص ولاد النيل صنايعية
نومة إيديهم ع المكن غية
دبة قدمهم ع الطريق إصرار ..... إلخ
(ص٩٣/ ٩٤)

الفصل الخامس

ملامح البنية الإيقاعية وجمالياتها

ملامح البنية الإيقاعية وجماليتها

تمثل هندسة الباي الموسيقية وبناه الإيقاعية خصيصة جوهرية في بصمته الإبداعية، أعتقد أننا سنظلم صاحبها - جد ظلم - حين نعالجها ونستشف كننها في تلك العجالة السريعة.

وقد عرفت فيما مضى أن ديوان الشاعر قد حوى خمساً وعشرين قصيدة، جاءت ست عشرة قصيدة منه في عهد عبدالناصر، وثلاث في عهد السادات (باحبكم كلكم ١٩٧٣م، والشمس طِلعت ١٩٧٣م، بكة الدم ١٩٨٠م)، وست قصائد في عهد مبارك، منها ثلاث قصائد كُتِبَت في شهرٍ واحدٍ (فبراير ١٩٨٤م)، وقصيدتان أخريان في ذلك، وآخر القصائد كتبها في عام ١٩٨٥م.

وإطلالةٌ عامةٌ إلى عوالم الباي الموسيقية نلحظ أنه شق لدواماته الشِّعرِيَّة مساراً خاصاً بها، إذ اتخذ من تفعيلة الكامل، وبحرٍ ممتزجٍ من الكامل والبسيط نهراً يهب قريحته النماء والازدهار، وهذا لا يعني أن روافد أخرى صاحبت نبل الباي، لاح بعضها في الفترة الأولى ثم اختفى، وانسرب مجرى في الفترة الثالثة، وكان أشبه ببحيرةٍ صناعيةٍ، اضطر أن يضع الباي فيها منتوجاتاً ذاتيةً، وأن يصدر بها أناه إلى من "أوصدوا" في وجه مكانته حقه، ويمكننا أن نقدمَ عرضاً سريعاً لتلك الروافد التي استوعبت أطراف تجربته الشِّعْرِيَّةِ وأطرافها.

ويأتي بحر المتدارك واحداً من تلك الروافد، فقد أجرى عليه ثلاث قصائد: كتاب النيل ٣٢ سطر عام ١٩٦٤م، تعريشة الأحزانِ ٤٢ سطر عام ١٩٦٦م، الندهة ١٦ سطر عام ١٩٧٠م، ومما يُلحَظ بدايةً أن الشاعر لم يستخدمْ هذا البحر بعد عام ١٩٧٠م.

ثانياً: إن متوسط حجم القصيدة لديه ٣٠ سطر، وهو حجمٌ أقرب إلى التكثيف منه إلى التطويل.

ثالثاً: إن حجم السطر الشِّعْرِي كان قصيراً مكثفاً على عكس ما كان عليه السطر الشِّعْرِي بعد عام ١٩٧٠م.

رابعاً: إن هناك انكساراً شعورياً كان يُلِمُّ بالشاعر، فأراد أن يجري هذا الشعور ذياك القالب، فالقصيدة الأولى تمثل صراعاً بين الممكن

والمستحيل، والثانية تتز إحباطاً وفشلاً وترديا، وترثي الثالثة واجهة محمودة من واجهات الأمل القومي (عبدالناصر).

وقد "فلت" الباي من تناقضية طبيعة البحر والموضوعات التي طرقتها قصائده الثلاث، فالتخفف الشديد من التقفية الخارجية والقوافي المتتالية والبعد عن خزائن البديع العربي الصوتية، واستخدام الجمل القصيرة المتوازية أن يصعب على "الخبب" ما اعتاد عليه.

(٢) بحر الوافي:

ما "مفاعيلن" الهزج إلا "مفاعلتن" الوافر معصوبة، وتضم هاتين التفعيلتين دائرةً واحدةً، وتجيء "مفاعلتن" في الشِّعْرِ العامِي معصوبةً لطبيعة التسكين التي تحكمه، والغنائية التي يجنح إليها الباي جنوحاً، ولذلك تقل الشواهد التي جاءت دونما عصب مثل:

- سنابل قمحك الذهبي
- قطعت لسان بيان قلمي وزاد ألمي ..... إلخ

ويلحظ أن الباي لم يُجْرِ أي قصيدة في الستينيات ولا السبعينيات على هذه التفعيلة، ولم تظهر في مدارات شعره إلا عام ١٩٨٤م، ذلك العام الذي قررت الأوساط الأدبية الالتفات - أخيراً - إلى منزلته الشِّعرِيَّة، وتكريمه مع نظرائه، فانفلتت قريحته تتغنى بمحددات شخصيته وتؤكد ولاءها للوطن، وتنبه إلى ما سيحل بالوطن من طوفان التحولات والدجالين، فكتب الشاعر قصائد (في حب مصر ٩٧ سطر)، و(مسيخ دجال ١١٠ سطر)، و(الكلمة ٤٩ سطر) في ذلك العام المذكور، بل وفي شهرٍ واحدٍ (فبراير ١٩٨٤م) كتب قصيدتين منهما أثناء حضوره مؤتمر أدباء الأقاليم الأول، وأردف بهما قصيدته الثالثة (في حب مصر) وكان متوسط حجم القصيدة هنا ٨٥ سطر، وسطره الشعري طويلاً مترهلاً يصل إلى ست تفعيلات.

(٣) الرمل:

هو بحرٌ استخدمه فقط في الفترة الأولى، وأجرى ٌعليه قصيدتين، الأولى (كلمتين ٦١ سطر عام ١٩٦٤م)، والثانية (النجم الأزرق ٥٦ سطر عام ١٩٦٧م) ومتوسط حجم القصيدة والسطر كانا متوسطين، وقد لاءم الشاعر بهذا البحر ما جاء في قصيدته الأولى من استشرافٍ رائعٍ لما

سيئول بالوطن بالمتحولين من رجال الثورة في سنوات عهدها الذهبي، والثانية يندب بها الوطن الشهيد، والكرامة المغتالة عام ١٩٦٧م.

(٤) الرجز:

كتب الشاعر على طبيعة هذا البحر قصيدتين، الأولى في الفترة الأولى (السراب ٥٩ سطر عام ١٩٦٣م)، والثانية في الفترة الثالثة (اعتراض ٦٦ سطر عام ١٩٨٥م)، ولم يكن حسه الموسيقي بادياً قدر ما كان مثقلاً بأوضاعٍ من النشاز والنتوء والقلق والترهل والجفاف والتصنع المجتر.

(٥) الكامل والكامل المختلط:

الكاملُ أن يكونَ البحر الرسمي لقريحة الباي في هذا الديوان، بل كانت نوعيةً منه، آثرها وشَكَّلَ قوامها أن تصنعَ معالِم هذا البحر لديه في الفترات الثلاث مجتمعةً.

ويجيء الكامل صافياً ليس مختلطاً في عدة قصائد، وترد التفعيلة صحيحة ومضمرة، ويجنح استخدامها مذالةً لضرورة هندسة التقفية المتتالية والسكتات العروضية داخل السطور، ويميل إلى قطفها في أحايينٍ كثيرةٍ.

بيد أن الباي اختلط من الكامل نسقاً استهواه وفرغ فيه سطوته الشعورية، وأعني بذلك تجاوز تفعيلتين من الكامل، أولاهما صحيحةً، والثانية حذاء أو حذاء مضمرة (متفاعلن متفا) الأمر الذي يقربنا إلى قالب البسيط، ولذلك سوف يخلط الشاعر بين بحري الكامل حين يكون مجزوءً أخذ والبسيط المدور خلطاً رائعاً. انظر إلى قوله مثلاً في قصيدة الغربة حيث يقول مطلعها:

- ما عرفتش ليه يا قمر دايماً بتنساني
  من شهر للتاني
  أفرد لك أحضاني

يقول فيها:

- كان الربيع لاخضر ع الدرب تالتنا
  والبسمة كانت من رفاقتنا
  والفرحة كانت بنت ضحكتنا

من قد إيه - قولي - راح الربيع ولا جاش

وانظر إلى قوله في قصيدته 'زمن الشدايد'

- ضهر الجدع ينحني حين الهموم تكتر
  وتزيد محاميله ولا مين يحاميله
  عود الجدع يتني تحبل مواويله ..... إلخ

يقول فيها:

- أيام بيشرب عسل
  وسنين حايشرب خل
- البنت بيضة شعرها ضاني
  لميته بكفوفي
- قدمت له يدي قرب ولاقاني
- بَيِّنت له ودي مَيِّلْ ولافاني من خيره لافاني
- خدم من ضفير الشمس واداني

(ص٢٨)

ويخلط الشاعر أيضاً بين الكامل والوافر دون أن يشعر قارئه بتغييره البحر، أنظر إلى هذه السطور من قصيدته "بحبكم كلكم"

- لكني باحني الراس
  واجعل من كتوفي مداس
  للي حمل مدفع وشال ودانه
  وعدى ع المعدية
  وخطي فوق تراب سينا

(ص٦٢)

وبالرغم من تفنن الشاعر بأدواته العروضية وخزائن الإيقاع، إلا أن الشاعر قد أراد أحياناً أن يُظهر شيئاً من القلقلة الموسيقية والنشاز الإيقاعي، وقد كادت قصائد الفترة الثالثة أن تختص بهذه النتوءات، ولا يتمثل هذا في ميله إلى حذف أول الوتد المجموع في "مفاعلتن"، أو استخدامها مفاعلت أو مفاع داخل السطور. انظر إلى هذه الشواهد:

- بيكسح كل عفن الزيف

- يعزيني هواكي وأدوب ولا أقدر أتوب
- هويتك يا بلادي هوى ملعون قتلتيني بلا دية
- حين ما تحس بالغربة
- عشة وزرب فلاحي

وبالرغم من مجاهداته لضبط الوزن مثل قوله:

- لأنك مِصْرَ ولأني بحبك حب فوق الحصر

(ص٨)

إلا أن ثمة كسوراً لاحت هنا وهناك، نكتفي بقوله:

- طير السلام يرف فوقه بجناحات حنينة

(ص٩)

- النجم شنقوه ع القنا

مطرح الفدادين وريحة الطين ودخان المكاين

وللباي هندسةٌ رائعةٌ في الإيقاع الداخلي لشعوره، فالتقفية خارجية وداخلية تتوالى وتتوالد وتمتد معتمدةً على التوافقات الاستهلاكية والخلفية للألفاظ، وتناسق صيغها الصرفية لإحداثِ هذا النغم الجنوبي المتميز. انظر هنا إلى ألفاظ القوافي في أولى قصائد ديوانه:

- المعدية ـ الملالية / ..... / بلا ديه / الدمامية
- تلاوعنا ـ قلايعنا ـ يضاجعنا ـ مواجعنا ـ جوامعنا
- أنا مناك ـ ومن منك ـ تلوك همك
- قوانينك ـ بسلتينك ـ ميادينك ـ جرانيتك
- الدارس ـ الفارس ـ الحارس / الهراس ـ المنداس ـ أنداس ـ شماس ...
- وافي ـ متعافي ـ صافي ـ الدافي
- تدعكني ـ تنهكني
- عضامي ـ رامي ـ الدامي
- وأنا محزون ـ المجنون
- أخضر ـ أسمر ـ أصفر ـ اتخدر ـ اتعكر ـ اتكدر

- حنين - بين - الوالدين - ودين
- ندابة ـ غلابة
- يا بلادي - ولادي - زادي - زوادي
- رجالي - مالي - ترحالي - خالي
- بكتيني - فتيني - بليتيني / خذلتني - جعلتني - قلبتني - هجرتني
- أعون - أكون
- أداديكي - أحاديكي - فيكي - أناديكي - أوافيكي
- كفوفي - صوفي
- أدوب - مكلوب - مقلوب
- مجروح / الريح - مسيح - كسيح / بر ..... إلخ

الفصل السادس

خصوصية المكان واستلهام الموروثات

خصوصية المكان واستلهام الموروثات

كان الباي أول رفقاء 'جامعة قنا الشعبية' (قصر الثقافة) وصولاً إلى القاهرة، ثم تبعه محمد عبدالنبي، عبدالرحيم منصور، ومن بعد الأبنودي، وأمل دنقل، ومما يُذكَر أن عبدالرحمن الأبنودي ـ قد تمنى هذه المدينة التي بلا قلب قائلاً: أكون جربوع، واموت م الجوع، وأعيش في مِصْرَ. وتكيف الأبنودي بما وسعت له حيل "شطارته" مع متطلبات قاهرة الأدباء، حتى استحق ما نعته به أحمد فؤاد نجم، بل والباي نفسه، إن لم يكن تصريحاً فتلميحاً.

وصمد أمل دنقل ـ منبوذاً غير مرضي عن زرقاء يمامته، ولا عن كلمات محرر العبيد، رافضاً أن يصالح المزيفين. واستطاع عبدالرحيم منصور ـ أن "يستلقط" رزقه هنا وهناك.

ولم يجد الباي نفسه وازورت به أصالته أن يتحولَ مثل كثيراً مما يرى، ففر بشعره إلى الصعيد، معتصماً بأسوان، محققاً بمصادر الحضارة الريفية هناك نقطةً ثابتةً يوجه صواريخه وقنابله الانشطارية إلى أعداء الوطن والمتربصين به دوائر التخلف والهزيمة وإراقة الكرامة، في نفس الوقت الذي يُجْرِي صوتَه العذبَ الفرات في مياه النيل ليروي الدلتا أحلاماً خضراء، وغداً أبيض، وحياةً أصلها ثابتٌ وفرعها في السماء.

ومع عشرات المصادر التي شَكَّلَت المكان الجنوبي من مصادر طبيعيةٍ (ماء، وخضرة، وجبال، وشمس، و.....) ومصادرَ ثقافية متوارَثة ومكتسَبَة استطاع الباي أن يكونَ شِعره ذا خصوصية متوحدة بالمكان، منطلقةً به إلى فضاءاتٍ أرحب، ومداراتٍ أوسع وطنيةً وقوميةً وإنسانيةً.

من ذا الذي يأتي بقصيدةٍ إن لم نقل يأتي بسطرٍ إلا ويشم فيها رائحة الجنوب على كافة المستويات، على مستوى المفردة، والجُمَل، والتشبيهات، والبِنَى الجمالية والأنساق الأسلوبية، ونحاول أن نشيرَ في عجالةٍ إلى قدرة الباي الرائعة في استلهام الموروثات التي مَثَّلَت رفداً يعذي هذا المكان خصوصيةً وتمايزاً، استطاع الباي أن يجسده لنا خير تجسيد، يضاف إلى ما بَيَّنَهُ لنا في الصفحات السابقة واللاحقة أيضاً.

تشبعت طفولة الباي - شأنها شأن طفولة شبيبة الجنوب - بالخرافات والأساطير والقصص الحكائية عن أصحاب الخوارق والبطولات التي تراكمت في الذاكرة الشعبية في العصور الوسطى، الإسلامية، تلك العصور التي قدمت بما يمثل مخزوننا الثقافي الشعبي إجابات فنية تعويضية لتساؤلات الناس المضنية المُحَيِّرَة حول عجز اتباع الدين الحق، وانتصارات الكفرة، وفشل المماليك ثم العثمانيين لتحقيق أوجه الحياة لشعوب المنطقة، وفشل الأدب الرسمي والعامي أيضاً عن الإجابات الواعية.

ومن ثَمَّ وجد الباي في هذا المخزون المتوارث سبيلاً لآليات فاعليته الشِّعريَّة، فيعترف بدايةً بوجهٍ من وجوه علاقته بالمحبوبة الوطن قائلاً:

- وعشقتك سهرة صباحي قمر صاحي
وسهراية مع حكاية عروسة وبحر
عرافة خرافة وسحر

عروسة البحر تلك القصيدة الخرافية في موطن الشاعر التي خطفت فتىً من فتيان القرية والبدر محاق، وغاصت به إلى البحر، وأرته ما لا عين رأت، ولا أذنٌ سمعت من كنوز البحر، وقد عادل الشاعر بذكاءٍ شديد هذه الجنية (عروسة البحر) نداهة الفن / الحلم، فينقل إلينا في أسلوبٍ حكائيٍّ هذه القصة بمدلولاتها الجديدة.

- كان يا ما كان
كان الجدع صياد ومشهود له
البحر ساجد له والريح مهاود له
واليم توب أزرق ومفرود له
وفي يوم طلع يصطاد
البدر كان مدبوح قتيل ع التل
كان دمه لاسود ع الجبل سايل
والليل براح والواد بيتمايل
ويغني غنوة شوقه للميه
الريح جناح ينقلها لبنيه
ع الشط مستنية مرساله

وهنا يظهر الشاعر أحداث هذه القصة الخرافية:

- كان يا ما كان

سمعت عروس البحر مواله
في المغنى شهدت له م الميه طلعت له
شقت جبال الموج وراحت له
قالت قلبي ارتاح لغنيتك
يا شاب وهويتك
وبنت له قصر كبير على ربوة
الربوة في الميه
والخير حوالينا
ألوفات كنوز عل الرمال مرمية

ولا تزال عروسة البحر أو ليلىٰ تنتظر قيسها يعود، تراه سيان جاء بنوق العصافير أو:

- كان يا ما كان

مرجوعي لبنيه واقفة يوماتي تستنظر
في قلبها فرحة
وتبشر الأحلام بساط أخضر
بالتل والطرحة
وكتاب خلاص راح ينكتب ع الواد
والواد عشق قرار البحر
ساكن في قصر كبير
عايش كإنه أمير
وعيال عروسة البحر حوالينه

وتمضي القصة ويتعاقب انتظار "البنية" حتى عاد الجدع، جايب معاه خيرات قرار البحر، لكن البنية "فاكرها لسه هناك بتستنىٰ"

وينقلنا مستهلها إلى القصص السندبادية، فيعادل نفسه التي فرت العوالم الأخرىٰ وما فيها من مغريات ومغيبات بالسندباد الذي ارتحل بين عوالم وعوالم، ونقل إلينا مشاهد فنتازية، غير أن سندبادنا الشاعر يتمسك

بموطنه الذي فطر منه. يقول الباي متأثراً بمخزون قراءته في سيرة سيف بن ذي يزن:

- السندباد في رحلته شاف العجب
شاف الجزيرة المرجانية
اللي كان حاكمها جان
وشاف كمان
قصر الأميرة الشقرة أبو حطان دهب
أبداً ما حاجه هزته ولا شدته
أبداً ما حاجة اللي شاف قدرته تنسيه بلوته
السندباد دايماً غريب
م المستحيل يهداله زي الخلق سر يستقر
(ص٣٧)

وتستهويه هذه النوعية من الخيال القصصي الشعبي، بيد أنه يقلل من الفنتازية إلى مشارف الخيال العربي في العصور الذهبية:

- أنا جدع غريب بلف ع البلاد
أنا يا شابة عشت عمري سندباد
ويا ما شفت خلق شفت ناس
وعرفت من عباد
حبيت بنيه شقرة
قضيت في حضن سمره ليالي شهرزاد
وعشقت كهرمان
لكين في يوم ما حس قلبي بالأمان
ما لقاش نبع يمنحه الحنان وف مفترق طريق
(ص٥٢)

ويقول في المدينة الحزينة وهو يخلط بين الإيحاء الأسطوري والتصريح الواقعي:

- كانت مدينتنا بسبع تبواب
واحد عشان القمر

والستة لجلن يدخلوا الخطاب
أبداً ما حوم فوق بلدنا غراب
ولا حط فوق الشط صيادين
وأنا كان ليه جوا دي المدينة قصر
القصر كان بدورين
أبداً ما شفت الليل ع قصري
(ص٣١/٣٢)

وسوف نتعرض فيما بعد إلى دلالات الغرب والغول كما جاء في التراث الشعبي الإنساني، وها هو ذا يصور بأسلوبٍ متمكنٍ يمزج بين الموروث الديني التوراتي والفرعوني ما يعوق البطل المخلص من عقباتٍ تحول بينه وبين ما يصبو إليه:

- والواد في الصاب على ضهر المهر
ماسك بيمينه زمام الليل
حالف ما يعود إلا وف شماله المهر
والمهر يا حلوة كتاب النيل

والشاعر بدايةً مغرم بذكر مفردة الكتاب مثل قوله: "كتاب العشق"، "كتاب خلاص"، "كتاب الله"، فيواصل الشاعر واصفاً "كتاب النيل":

- مرسوم على أول صفحة الختم
في الصفحة التانية الوشم
من تالت صفحة كتابه قديمه رموز
ألوفات صفحات مليانة كنوز
خاتم سليمان
طلسان الحكم اللي بتسجد لموك الجان
وقسم داود
لكن بيقولوا ع السرداب كتبوا الكتاب
فوق ورق البردي حجاب
إن الداخل مفقود وإن الخارج مولود

واللي يعود الموعود
والويل الويل الويل
لو خش ولد م الباب ولا طلش كتاب النيل
يطلع له الغول أبو ناب
ياما فرق أحباب ضيع أصحاب
ياما وَدَّر في الصابي شباب
(ص٥٨)

مخزونٌ من القصص الخرافية المتوارثة والمعتقدات استطاع الباي أن يوظفها في قصائده توظيفاً جيداً، فيصور تناسخ الحية التي إذا ضربت ولم تُقتَل فستعاود الانتقام من ضاربها وتطارده أينما ذهب، يستلهم الباي هذا المعتقد الشعبي فيعادل به عميل الوطن الذي أفتى الباي بإهدار دمه، وعليه هو تنفيذ ما أفتىٰ به.

- وأسدد رمحي بالمقتل كما عنتر
ياكون قاتل يانا المقتول
يموت الغول وإن يقتل
تكون الضربة ملعوبة محسوبة
وإن ما مات تكون اللعبة مش هي
خداعية شراكية
خدوا بالكم يا فندية
يا شعرا يا كنانبيه
ساعتها الغول حايبقى عنيف
ويصبح ديب براوية
ويصبح كلبة سعرانة
ويصبح دبة عميانة وطرشانة
يطيح في الخلق لا يبالي
خسيس الطبع في الإنسان
ردي وجبان مايفهمش
ما يعرفش بإن كرامة الإنسان

هدف أسمىٰ ورباني
(ص٧٥/٧٦)

ويفصح عن معناه السابق فيواصل مستطرداً:

- لأن الندل طبعه شرير وحقده مرير
إذا جرحه أصاب مقتل ولم يقتل
حايتوارىٰ ويتداري لكين إلىٰ حين
ويظهر والولاد نايمين
يخش الحفلة علىٰ غفلة ومتنكر
باسم جديد وكم جديد ورسم جديد
يكون أراجوز يكون علىٰ لوز
لكين هو دراكولا
نيبانه طالعة من جوه بيتمسكن .. وإن أتمكن
حيضحك ضحكة زلزالة ويضرب ضربة قتالة وفعالة
عساكر جيشه من خفافيش وجاية تقش ما تخليش
(ص٧٧)

ومما يوظفه الباي من موروثاتٍ دينية بعض السياقات التعبيرية للقرآن الكريم فيقول:

- ألهاكم التكاثر أغناكم التناحر
عماكم التفاخر بعزة السنين اللي فاتت
عن عتمة السنين اللي جاية

ومما يوظفه الباي المثل الشعبي والأغنية الشعبية، وقد أشار إليها يشري العزب في تعليقه الملحق بديوانه، ونكتفي بأن نعرضَ لملمحٍ واحدٍ من مصادر الموروثات الشعبية، وأعني بها "العدودة".

العدودة:

قيل إن "العديد" فنٌ مصريٌّ أخذه النصارىٰ عن المصريين القدماء، ثم أخذه المسلمون عنهم فيما بعد، وذكر الدارسون أن الأدب العربي قد عرف "التعديد" أو "التعداد" في فنون الفخر والهجاء والرثاء، وإجمالاً فقد بات "العديد" فناً شعبياً خالصاً يؤديه النساء بمهارة لفترةٍ كانت تصر أربعين يوماً.

وكان من الطبيعي أن تظهر "العدودة" في شِعْرِ الباي تأثراً بخصوصية المكان الذي يزدهر فيه هذا الفن وتجد الجنوبيات فيه عوضاً عما تعانيه من قهرٍ وفقرٍ ورتباةِ حياة.

وقصائد الباي في مجملها بكائية حارة للوطن، الإنسان، والقيم ولذلك تلمح طعم "العديد" في قصائد الباي، أو بمعنى آخر يمكنك أن تمسرح قصائد الباي جنائزياً، لترى تعدد الأصوات الباكية في القصيدة، فانظر إلى قصيدته (زمن الشدايد) التي يرثي بها الحالمين في الوطن في تحقيق الذات ويستحضر في مطلعها "البدَّاية" بتشديد الدال، وهي التي تبدأ الأغنيات الجنائزية، يقول الباي:

- صعيب يا زمن الشاديد ... ع اللي قلوبهم حزينة
- ع اللي مراكبهم ما رسيت يوم على مينا

ويستطرد في موظف بنية العدودة، وأن يصدعها بجُمَلٍ غذائية زائدةٍ عن نسق الإطار الهيكلي للعدودة، فيقول:

- ضهر الجدع ينحني حين الهموم تكتر

وتزيد محاميله ولا مين يحاميله

عود الدع ينتني تحبل مواميله

تطرح ضلوعه آه وينخ من جواه

ويدب فيه العفن

وتهب ريح العطن تطفي قناديله

ويواصل سرد ما تم من فقدٍ واغترابٍ وما لحق بالمجتمع من عارٍ حتى يصل إلى "العدودة" المحورية، الكاشفة التي تلتزم بشكل العدودة في أقصى الجنوب، يقول الباي:

- يا موكب الشعراء يا متعفي

جرح العدا بارد ومتخفي

- يا موكب الشعراء يا متعافي

جرح الحبيب قايد وما خافي

ولذلك ترى الباي يقتبس بعض هذه البكائية الشِّعْبِيَّة، ويصدر "بعدودة" قصيدته في رثاء صاحبه "عبدالرحيم منصور" التي أسماها "العودة" وما تثير هذه التسمية من دلالات العدودة وهي:

- حطوا درع الشباب فوق الباب

لجل الأعادي يعملوا له حساب

حطوا درع الشباب ع العتبة

لو غاب ليلة يخسبوا الغربا

ويجب أن تُضَعِّف باء "العتبة والغرباء" فهي جمع على وزن "فعله" لـ عتبة وغراب. وهذه القصيدة تعداد لمحامد صديقه ومآثره، وبين البكاء عليه والافتخار به يورد أنساقاً بكائية محورية كقوله:

- اتوصوا بالمنزل واتعلموا بالهامه

ضيفكم كبير الحجم والقامة

ويعني بالمنزل هنا القبر، والهامة طول الشاهد. ويواصل لحنه العديدي قائلاً:

- وقفلت باب البيت سنكرته بالترباس

يا بو الكلام وناس يا خي كل الناس

ويورد في قصيدته "المدينة الحزينة" تعابيراً بكائية مثل قوله:

- شرق البلد حداید مصلوبة غرب البلد حداید مصلوبة

لا دا الحمام والقمري دي العصافير مشنوقة ع التوتة

دي الكلمة مكبوتة والضحكة فوق الوش منحوتة

ومع هذا فأعتقد أن مثل هذا الملح لا يظهر جلياً إلا حين نرى أعماله الشِّعْرِيَّة مطبوعة.

الفصل السابع
دلالات الغراب والغول

يتخذ الباي - بدايةً - من مفردات الطبيعة ومصادرها مادةً موحيةً لأدائه الشِّعرِي، وتحميله إياه فاعليته الفنية، ومضامينه التي تعتمل في صدره.

ولقد كان ذِكر الطير وأنواعه في شِعْر الباي يمثل ملحماً لغوياً بارزاً، وتجيء لفظة "الحمام" لفظةً محوريةً استقطب بها ألفاظ(الطير - الطيور - الطيرة - الكروان - الكناري - القمري - العصافير ...) في مقابل لفظة "الغراب" التي استقطب لها ألفاظ (الحدادي - البوم - الخفافيش ...).

وتجيء لفظة "الحمام" وما استقطب لها الشاعر من ألفاظٍ رامزةٍ لعوامل الحفز الشِّعْرِي، والخلق الفني، وللأمان والسكينة وللحب والسلام ومظاهره، وللاستقرار النفسي والاجتماعي ... إلخ.

فالبادي شاعرٌ فنانٌ يصاحب القمر والنجوم والسهر والسمر والأغاني والطبيعة وتهز قلبه وأحاسيسه أغاني الكناري والكروان على الأفنان:

- وتهزني تغريدة الكناري ع الشجر

(ص٥٤)

ونحن إزاء شاعرٍ تَعَلَّمَ لغة الطبيعة ومصادرها وتَوَحَّدَ فيها، فلا عجب إذن أن تراه يلقي السلام على النخل، ويرد النخل عليه التحية، ويهاديه الحمام والقمري والأغاني...

- تحت تعريشة جناحك كنت أنام

كان جريد النخل بيطاطي يرد السلام

والحمام والقمري يهدولي الأغاني ..... إلخ

(ص١٦)

وإذا تم له ما أرادت مخيلته في واقعه وفي وطنه، فإن السلام سيغدوا طيراً يغني:

- طير السلام يرفرف فوق بجناحت حنينة

(ص٩)

ومن ثَمَّ فإنه يعشق مصر نداء كروان ودعاء والدين:

- عشقتك ملحمة شاعر وندابة

ولحن ربابة غلابة
نداء الكروان دعا لوالدين
(ص٥)

إنه الحمام / السلام / المحبة / الغناء ، الأصالة / البراءة / الحرية / المجتمع. انظر إليه يخاطب روح صديقه عبدالرحيم منصور:

- رفرف كما رف الحمام والطير
والقمري والخضير
(ص٤٢)

وانظر إليه وهو يصبغ الحمام بالرموز السابقة:

- كان الحمام بينام في حضن الفجر
(ص٣٢)
- لا دا الحمام والقمري دي العصافير مشنوقة ع التوتة
دي الكلمة مكبوتة
(ص٣٢)
- ريتك يا طير اللي ما جيت
يا ريتني ما سمعتك ولا غنيت
دنت يا طير بتنوح
(ص٨٥)

وها هو الحمام يرمز للجيوش العربية التي انكسرت عقب حرب الساعات الست، وحينما يضيع السلام / الحب / معالم الحياة.

- الحمام راجع يلاوع الرياح
الحمام يا حسرة مكسور الجناح
البلد كلتا سفت م التراب
(ص٨٩)

وحينما يضيع السلام / الحب / معالم الحياة:

- تموت معاها غنوة الطير ع الشجر
(ص٣٢)

وها هو ذا البدر رمز الكرامة / الحياة / الحرية الذي:

- كان حبيبنا كلنا
كان أبونا وأمنا
في الميعاد بالضبط بيجي يتنتور الخير ع الغيطان
كان أخونا وأختنا
لما نرمي بحملنا فوق الميزان
والميزان الحر ما يرضاش يطب
كان يعلمنا - بشرف - إزاي نحب
والسنادي
ليه ما جالناش السنادي
يا ترى ضل
ولّا خاف لما شاف ضل الحدادي

والحدادي في شِعْر الباي رمز للحكام الجائرين، ورمز للطغيان الصهيوني، فيصور الجيش المصري بعد قرار الانسحاب.

- الولاد السمر راجعين الليلا دي
راجعين راخيين الأيادي
الوشوش متعفرة
والقلوب متكسرة
والعيون متنفرة
نقرتها لهم مناقير الحدادي

بيد أن الباي خَصَّ مفردة "الغراب" دَوَراناً ودلالات، الأمر الذي حدا به أن يعنون أحد دواوينه التي لم تطبع أو طُبعت في منتصف الستينيات طبعةً محدودةً بعنوان "الريح والنخل والغراب".

وترتبط مفردة "الغراب" بما يتصل بالقهر والظلم والاحتلال داخلياً أو خارجياً، ويستقطب لها ألفاظ "الخفافيش - البوم - الحدادي". انظر إليه وهو يقول:

- العيد أهو جاي
لكن أمي
طرحتها السودة بتنقر عين الشمس

م طول ما الغالي بعيد
لا حايهدى الشوق
ولا يمهد جرح ف ليلة عيد
وحبيبتي خطفها غراب البين
ذات ليلةٍ وطار
وقلبها عدلها مع التيار
ورماها في حلق الليل أسرار
من يومها ما شفت العد اتمد
ولا طال التوب قدمك يامه
من يومها ايدينك ما اتمدت وسك الممه
ولا كلتي مع العيلة في ماعون
ولا شفتك بدري حميتي الفرن
لجلن ما يطيب لولادك عيش
إيه راح أقولك
في أجدع مطرح نامت خفافيش
واتمدت تعريشة الأحزان
فردت جناحاتها ف كل مكان
(ص٢٠/٢١)

وقد خاب ظن شاعرنا في "مدينته" أو حلمه في القاهرة

- أبداً ما حوم فوق بلدنا غراب
ولا حط فوق الشط صيادين ... إلخ
(ص٣١)

وتكثر لفظة الخفافيش، "فالندل" على حد تعبير الباي

- عساكر جبشه من خفافيش وجايه تقش ما تخليش
وناوية تسد عين الشمس
وتطمس طمس حلم الأمس
(ص٧٧)

وتلمح أيضاً لفظة "البوم" بدلالته في الذاكرة الشعبية يقول:

- وانذل لو سمعت بوم

(ص٥٤)

(٢)

تختلف لفظة "الغول" ومصاحباتها اللغوية في أنساقها الدلاليه عند الباي في شِعر الستينيات والثمانينيات؛ فيقف "الغول" نقطة التماس فاصلةً بين الممكن والمستحيل، بين الوجود والعدم، بين الفوز بلقا المحبوبة والاحتراق في سرها.

فيحذر الباي البطل المصري / الفتى في رحلته لفك طلاسم التاريخ المصري، والدخول في غيابة الوطن، وصولاً إلى سر هذه المحبوبة، وهذا السر يتمثل في كتاب النيل ذلك، الكتاب الذي إذا لم يستطع الوصول إليه والتغلب على ما يحول وتحقيق غايته سوف يؤدي نفسه إلى التهلكة، فيقول الباي محذراً "أودوبي" مصر من ذلك "الحيوان الخرافي" (أبوالهول في أسطورة أوديب):

- لكن بيقولوا على السرداب كتبوا الكتاب

فوق ورق البردي حجاب

إن الداخل مفقود وإن الخارج مولود

واللي يعود الموعود

والويل الويل الويل

لو خش ولد م الباب ولا طلش كتاب النيل

يطلع له الغول أبو ناب

ياما فرق أحباب ضيع أصحاب

ياما وَدَّر في الصابي شباب

(ص٥٨ / ٥٩)

وَوَدَّرَ هنا بمعنى ذَهَبَ، والصابي بمعنى الشدة. فالغول هنا - إذن - يرمز لقوة الموانع التي تباعد بين الفتى ووصوله إلى حبيبته، أما الغول في شِعْرِ السبعينيات وما بعدها فيرمز لعدو الوطن، سواءً كان العميل أم تلك الشخصيات المتغيرة المتلونة التي تُضْعِفُ من شأن الوطن، يقول الشاعر مصوراً حاله النمطي كبطلٍ يحارب هذا الغول "ذا السمت الجديد المتلون".

- ويبقى الضرب ع الحامي

أخلي سهامي قدامي
واسدد رمحي في المقتل كما عنتر
ياكون قاتل يانا المقتول
يموت الغول وإن يقتل
يموت الغول وإن يقتل
تكون الضربة ملعوبة محسوبة
وإن ما مات تكون اللعبة مش هي
خداعية شراكية
خدوا بالكم يا فندية
يا شعرا يا كناتبيه
ساعتها الغول حايبقى عنيف
ويصبح ديب براوية
ويصبح كلبة سعرانة
ويصبح دبة عيانة وطرشانة
يطيح في الخلق لا يبالي
خسيس الطبع في الإنسان
ردي وجبان مايفهمش
ما يعرفش بإن كرامة الإنسان
هدف أسمىٰ ورباني