أحمد فؤاد نجم : الشاعر والشعب

محمد ابـزيـكـا

انسجاما مع قناعتنا في دفع البحث العلمي بالمغرب نحو مراقي التجذر ، نشرنا دراسة جامعية في السابق حول « ناس الغيوان » (الاعداد 5 / 6 / 7) ، وننشر اليوم دراسة لمحمد بزيكا ، كان قد تقدم بها ، في كلية الآداب بالرباط ، لنيل الاجازة في الادب العربي ، حول « تجربة احمد فؤاد نجم » تحت اشراف الاستاذ أحمد المعداوي . هذه الدراسة ليست الا مقدمة لما يمكن أن يصل اليه اجتهاد الباحث ، ومع ذلك نقدمها كاملة ، حتى نعطي امكانية الاطلاع على ما يبذله طلبة كلية الآداب لتدعيم ثقافتنا الوطنية التي هي بالتاكيد جزء من ثقافتنا العربية ، بالاضافة الى ذلك نعتبر نشر مثل هذه الدراسة تضامنا ورمزيا مع الشاعر المناضل احمد فؤاد نجم ، الذي يغني لمستقبلنا القادم من الماء الى الماء .

« المجلة »

1 ـ الاطـار التـاريخـي للتجـربـة

كان حلول هزيمة 67 بمثابة تعرية عميقة للبنية الاجتماعية للوطن العربي عموما ، والامة المصرية خصوصا ، وقد اسفرت هذه التعرية عن تجريد كثير من القيم المفتعلة والعلاقات المصطنعة من اقنعتها ، لتضعها وجها لوجه امام الحكم التاريخي في قفص الاتهام ولتتندر على الشعارات التي كانت تشكل عقد قران بين الحاكمين والمحكومين ، ولا يشك احد ان المحكومين هم اكثر الطرفين فجاعة بالنكسة التي كشفت بشاعة واقع كانوا مسخرين لبنائه وتكريسه باندفاعية الايمان وغفلة الثقة .

كان حتميا اذن ان تنهار قيم على الصعيد الاجتماعي والاقتصـادي والسياسي والفكري ، لتحل محلها قيم أخرى ، ولتتهيأ هذه القيم الجديدة للانتصاب على ركام الماضي / الحاضر المرفوض ..

وسنحاول في بداية هذا البحث رصد تأثير الهزيمة على الجانب الفكري، لمعرفة مدى نجاحها في زلزلة هذا القطاع لتقويض قيم وتأسيس قيم أخرى . ولنأخذ من الجانب الفكري بعده الفني ، ايمانا منا بأن الفن يرتبط بالواقع ارتباطا جدليا ، يصارع هذا الواقع فيعكسه ويخلقه ، يؤثر فيه ويتأثر به .

وقبل أن نتصدى لتناول أحد أبعاد الفن الذي هو موضوعنا هنا يجدر بنا أن نلتفت التفاتة عابرة الى الجوانب الفنية الاخرى التي تأثرت بالهزيمة، لنهيء مناخا ملائما لدراسة تجربة أحمد فؤاد نجم التي تدخل في صنف الشعر العامي . وسنقتصر من بين هذه الفنون على المسرح والقصة القصيرة والشعر .

ا) لقد كان المسرح من بين الفنون الادبية التي تأثرت بالهزيمة . وكان التأثير واضحا في ابداعات سعد الله ونوس ، وصلاح عبد الصبور ، ويوسف ادريس ، وسعد الدين وهبة ، والفريد فرج ، وعلي سالم ، ومحمد دياب ...

فسعد الله ونوس استجاب لمفعول النكسة بمسرحيته الجريئة « حفلة سمر من أجل 5 حزيران » حيث فضح الواقع الخالق للنكسة ، وعرى العلاقات التي تنتظم جيل النكسة ، وأثار الجمهور المصدوم . اما صلاح عبد الصبور فقد استجاب بمسرحية « الاميرة تنتظر » ليرفض واقعا مهزوزا ، ويطرح بديلا للعلاقات السائدة المفروضة . أما يوسف ادريس فتتمخض معاناته عن مجابهة متحفظة يتخذها وسيلة للادلاء برأيه في الصراع القائم حول السلطة ، ولتصوير استلاب الانسان العربي ، ولاعطاء القضية بعدا تجريديا في مسرحية « الفرافير » (I) .

واذا اكتفينا بهذه النماذج الثلاثة لابراز التغيير الذي مست به النكسة المسرح في مضمونه ، فاننا لا بد ان نلتفت الى التغيير الموازي الذي عرفته الصياغة الدرامية للمسرحية العربية .. فقد افسحت النكسة المجال لظهور المسرح الطلائعي بقوة في وجه المسرح الكلاسيكي ، وسمحت كذلك بدخول تجارب فنية في المسرح تصدم الذوق المسرحي المألوف : فصلاح عبد الصبور مثلا قدم لجمهوره تجربة « براندييللو » (التمثيل داخل التمثيل) في مسرحية « الاميرة تنتظر » . ويوسف ادريس « يحطم الجدار الرابع » ليشرك الجمهور في تركيب النص المسرحي في « الفرافير » . بينما يجمع سعد الله ونوس بين التجربتين في « حفلة سمر من أجل 5 حزيران » ليطرح اختياره ورؤيته الايديولوجية عبر تجربته .

ب) في مجال القصة القصيرة التي تعتبر الوجه الادبي المرشح للسيادة على حساب الرواية نجد الاتجاه التجريدي يطفو فوق الاتجاهات السابقة كالتعبيرية والسوريالية والواقعية الكلاسيكية والاشتراكية ، ويمتاز هذا التجريد بأنه « واقعي بخطوط كثيفة وتكوينات قريبة من الذاكرة الواعية » (2) حيث تتعايش العناصر الذاتية والعناصر الواقعية الخارجية ، وتطغى

الشخصية المتوحدة التي « تصل الى ربط العلاقة بالآخرين دون التحاور معهم ، وتقلق المتلقي بأسئلة ميتافيزيقية حول الزمن الغول الاسطوري الذي يبتلع أبناءه دون رحمة ، وتحدث عن السلطة والقانون كأساطير مكتملة تهيمن بكيفية سحرية على الحياة المصرية اليومية » (3) ، فهذا الاتجاه اذن يتخذه أصحابه منهجا فنيا لمشاركة الجمهور في المأزق التاريخي الذي يتنفس فيه بعد النكسة . ويبرز هذا الاتجاه عند قصاصين شباب أمثال ابراهيم اصلان ، ويحيى عبد الله ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الغيطاني ، وابراهيم منصور ، ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ... (4) وكلهم يستلهمون الواقع المر في تحديد مسارات انتاجاتهم ، ويتخذون من ظلاله ، ظلال النكسة ، أصباغا وألوانا لتشكيل تجاربهم ، وقد نجح هذا التيار في جرف بعض رواد القصة الذين اسكتتهم النكسة ، مثل نجيب محفوظ الذي « تشبع برائحة المناخ الجديد فواكب هذه التجارب المتطورة » (5) .

ج) ـ اما في حقل الشعر الذي يمثل مركز الثقل في الادب العربي ، ومحور الاهتمامات الابداعية ، والواجهة الاكثر استعراضا لفعاليتنا الثقافية وحضورنا الفكري ، فان مفعول النكسة يبدو صارخا . فاذا كانت نكبة 48 هي التي أفرزت الشعر الحر وفرضته ، فان نكبة 67 قد زلزلت هذا الشعر نفسه لتقوض بناءات قائمة ، وتتيح الفرصة لبروز بناءات كان محكوما عليها من قبل ان تظل مغمورة في ركام التراث الشعري الذي اسسه الرواد وفرضوا تصاميمه على كل المحاولات البنائية التي تتلمس طريقها للبروز والانتصاب ، فماذا حدث في الشعر ؟

هذا السؤال سيضطرنا الى ان نشطر الاجابة شطرين : الشعر الفصيح، والشعر العامي ..

ففي الشعر الفصيح صدمت النكسة جيلا نشيطا في الميدان ، هو جيل الستينات ومن خلفه جيل الخمسينات ، أو بعبارة أخرى « جيل الثورة » الذي نظر اليه النظام القائم باسم الثورة والاشتراكية كوليده الشرعي ، فتعهده بنوع من الرعاية والتشجيع والتوجيه الذي يصل الى حد التدجين ليحمي به وجوده ومكتسباته . وغير خاف ان الصراع القائم قبل الثورة حول التجربة الفنية الجديدة لم ينته بمجيء الثورة ، وانما استمر ولو بشكل اقل حدة ليعبر عن « استمرارية » وجود انصار الشعر الخليلي واحلاف الشعر الحر على المستوى الفني ، وليعكس الصراع الايديولوجي المختفي وراء ذلك باعتراف الحساني حسن عبد الله ، لان أصحاب الشعر الحر كما يعترف « يفهمون القومية العربية حق الفهم ، وهم انصار الاشتراكية ضد أعدائها الرجعيين ، وينبغي التماس العذر لهم في التقلب الفكري والسياسي ، لانهم في الاصل مخلصون » (6) .

وتضع هذه القولة بين أيدينا معطيين :

(1) ــ ان هناك علاقة بين الشعر الحر كحركة فنية فكرية ، وبين الهزيمة كحدث اجتماعي ، وهي علاقة جدلية مفسرة في المقال .

(2) ــ ان حركة الشعر الحر قبل الهزيمة لم تستطع ارساء قيم سياسية وفكرية ثابتة نهائية ، وهي بالتالي « لم ترس قيما شعرية قارة » (7) ، اما لغموض الرؤيا المستقبلية ، واما لوجود رقابة سلطوية أو رقابة ذاتية .

على أي ، فان الهزيمة قد كشفت القناع عن « الحقيقة » السياسية الاجتماعية التي يحوم حولها النشاط الشعري ، وأحدثت فراغا مهولا في الادب المصري الذى أحس بفقدان غاية وجوده (8) . ومن أحد مظاهر هذا الفراغ صمت جيل الخمسينات وكفه عن العطاء ، « اذ لم يجد ما يقوله ، وامامه الكثير مما قال كان وهما ، فرثى الجيل عمره بالصمت » (9) ، وانهار الجيل الآخر انهيارا عصبيا وهو جيل الستينات الذي حرك الثورة الادبية كتابة وسلوكا ، وهو جيل الوجودية المتمردة على القدرية والركود .

غير ان الصمت الذي خلفته الهزيمة لم يكن ليطول ، بل ان حيزا كبيرا من هذا الصمت قد خصص لنقد ذاتي تمخض عن امتصاص كثير من مخلفات الهزيمة وسلبياتها ، فخلق مثقف جديد يجسم وجوده ذلك الجدل الذي عرفته الساحة الادبية قبل الهزيمة ، والذي يدور حول الثقافة التقدمية والثقافة المحافظة أو الرجعية ، هذا المثقف الجديد هو « المثقف الثوري » ، وهو في حقل الشعر « شاعر ثوري » يتجاوز الثورة بمفهومها السطحي الانقلابي ، ويستلهم من الثورة الحقيقية بمفهومها التجذيري أسس تجربته ومواد ابداعه، ويمارس الشعر كفن يستمد قوته من نفسه ، كفن يعبر باستمرار عن رؤية جديدة للحياة وللانسان من خلال التحولات التاريخية للواقع الاجتماعي ، « لان الفن الذي يعجز عن هذه الرؤية الجديدة لا يفقد مضمونه الانساني التقدمي فحسب ، وانما يصبح عائقا في وجه التقدم ، والشعر العظيم كان دائما ثورة مستمرة تستمد أصالتها وقوتها من ثورة الانسان على شروطه للراهنة باتجاه شروط أكثر انسانية » (10) . ويندرج في هذا التيار محمد عفيفي مطر وأمل دنقل في مصر . فعفيفي مطر « انحنى الى المونولوجات الطويلة حيث تختلط الازمنة في مجال درامي وقوة تسفه وتفضح القمع بكل أشكاله ، فهو لا يحكي وانما يثير » (11) .

اما أمل دنقل « فيجمع بين استفادته من التراث وحواره مع الحاضر، انه يتلاعب مع الظاهر الذي يصل الى فضحه ، ويسمح له بنزع قشرته وبلوغ الجوهري فيه ، وهذا ما جعله شاعر الرفض والقطيعة ، قطيعة الخدام الذين يحتضنون العفونة في هذا العالم ، وهو لا يقترح علينا عالما بديلا وانما يدفعنا لنرى بوضوح الكفاح الذي يجب أن نخوضه ضد العدو الداخلي والخارجي » (12) .

الاغنية والشعر العامي :

لا جدال في ارتباط الاغنية العربية بالشعر العربي منذ نشأة هذا الشعر ، ويقوم هذا الارتباط على علاقة تكافؤية : فمن جهة ، تأخذ الاغنية مادتها الخام ـ اللغة ـ من الشعر . ومن جهة أخرى يبدع كثير من الشعراء أو المتشاعرين شعرهم ليغنى .

ويمكن تصنيف الاغاني التي كانت مستهلكة في مصر قبل النكسة ، من حيث المضامين ، الى نمطين :

(1) ـ الاغاني الموجهة لتزكية النظام وعضده ، وهي ان جاز وصفها بالاغاني الملتزمة ، تتشبب بالثورة والاشتراكية ، ويضطلع بعضها بتثبيت ديكتاتورية الحاكم باعتبارها « ديكتاتورية عادلة » مثل أغنية :

ناصر يا حرية / ناصر يا وطنية / يا روح الامة العربية / يا ناصر .

ويضطلع البعض الآخر بالدعاية لهذا النظام عبر الالتزام بالقضايا المصيرية واختيارات جماهيرها ، كقضية فلسطين ، وبناء المجتمع الديموقراطي الاشتراكي . ويمثل صلاح جاهين أحد أصواتها المدوية التي تنتشر عبر حنجرة عبد الحليم حافظ ، وكانت آخر هذه التشبيبات أغنية :

راجعين كما رجع الصباح / من بعد ليلة مظلمة (15)

(2) ـ الاغاني المنطلقة التي تدور حول العواطف الرخيصة وتكرر نفسها معتمدة على دغدغة العواطف وتمييع العلاقات الانسانية . ويؤدي هذه المهمة أغلبية ساحقة من المغنين والمغنيات ، سواء كانوا « نجوما » أو « كواكب » .

في هذا المجال ، مجال الاغنية ، الكلمة الملحنة المنطوقة المسموعة ، يتعذر الاقرار بأن النكسة قد أثرت نفس التأثير الذي لمسناه في الفنون السابقة ، بل يسوغ الاقرار ان هذه الاغنية التي ساهمت قبل النكسة في تخدير الجمهور العربي وتهميشه وصرفه عن مواجهة قضاياه المطروحة بتيقظ ، هي نفس الاغنية التي انتصبت تزعق غداة النكسة من أجل :

ـ ملء الفراغ الذي خلفته النكسة على الصعيد الادبي ، وهو فراغ رهيب لا يحتمله النظام الذي يشعر بتوجه أصابع الاتهام نحوه .
ـ المساهمة في تخفيف الصدمة النفسية التي أصابت الامة تحت شعار « الفن في خدمة المعركة » .

وقد سخرت السلطات الحاكمة جميع الامكانيات لهذه الاغنية التي شكلت نوعا من « التسامي » على الواقع المريض ، وربما من هذا المعطى ينطلق كمال النجمي ليستنتج ان الكوارث الماحقة التي نزلت بالامة العربية لم تستطع ان تغير اتجاه الاغنية العربية (16) .

وباستثناء فريد الاطرش الذي غنى بعد النكسة مباشرة انشودة قومية « المارد العربي » ونذر ان لا يغني للحب الا بعد ان ينتصر العرب ،

ـ ولم يلتزم بنذره ، اذ غنى بعد صمت لم يحتمله اغنية تشكل امتدادا لاغانيه قبل النكسة ، وهي اغنية « عش أنت » ـ باستثناء فريد نجد الباقي من خدام الاغنية يتمسك بالخط الذي رسمه له الحرص على العيش وتوجيه النظام من الخلف .

ـ فقد غنت أم كلثوم بعد النكسة ببضعة شهور « رائعتيها » : « الف ليلة وليلة » و « هذه ليلتي » . وغنت شريفة فاضل في نفس الفترة « الشيخ مسعود » ، وغنى عبد الحليم حافظ « زي الهوى » و « موعود » وغنت ليلى نظمي « حرام أنساك » .. وكلها أغاني تعبر عن « ارتباط ! » هؤلاء «الفنانين» بواقعهم الذي يحتضنهم .

الشعر العامي :

واذا كان الشعر يرتبط بالاغنية كما أشير الى ذلك في فقرة سابقة ، فان الشعر العامي هو أكثر الاتجاهين ـ الفصيح والعامي ـ تأكيدا لهذا الارتباط : والذي يهمنا من هذه الاشارة هو استشفاف أثر النكسة على هذا الجانب من الشعر العربي ، وهذا يقتضي القيام بعملية رصد سريعة لمسيرة الشعر العامي في رحلته التاريخية المتاخمة للنكسة ، واستكشاف تسلسل الشعر العامي ، وسنقوم بذلك من خلال ثلاث حلقات مترابطة :

1 ـ **حلقة ما قبل الثورة** ويتزعمها بيرم التونسي ، الذي يعتبر مدرسة متميزة في الشعر العامي العربي، ورائد حركة هذا الشعر بمصر «الحديثة» ، ولا نجد وصفا لهذه المدرسة أحسن من اعتراف أحمد فؤاد نجم نفسه ، « ان بيرم هو الشاعر الوحيد الذي وظف الشعر العامي في مكانه الصحيح ، وأعطى له نغمته السليمة نغمة الرفض لكل السلبيات ، والالتزام بالتعبير عن أشواق وأحزان ومشاكل الناس ، بيرم كان أعظم شعراء عصره ، وعند ما توقف عن الشعر سنة 1952 كان صادقا ، لم يزيف ، ولم يخن ... » (17) .

2 ـ **حلقة جيل الثورة** : وشعراؤها كانوا في غالبيتهم ملتزمين بمساندة الثورة ، ويشكل صلاح جاهين الذي سبقت الاشارة اليه أجهر أصواتها ، وهو باعتراف أحمد فؤاد نجم « ذو موهبة فنية وحس مرهف ، لكن شعره العامي كان مزيفا ، لان صوته موافق على كل شيء وغير معترض على اي شيء » (28) ، وهذا ما يفسر سكوت صلاح جاهين بعد الهزيمة على آخر قصائده المشبعة بالثورة والاشتراكية « راجعين كما رجع الصباح » .

وفي هذا التيار يندرج شعراء آخرون أمثال عبد الرحمان الابنودي ، والسيد حجاب ، وزكي عمر ... غير ان هؤلاء لم تسكتهم النكسة كما اسكتت صلاح جاهين ، لكنهم دخلوا في منعطف خطير هو ظاهرة التقريع ، وذلك انسجاما مع جو التأنيب الذي يسيطر على الحياة النفسية للشعب المصري ولم يكن تقريع هؤلاء الشعراء ذاتيا ، وانما كان موجها لزملائهم السابقين أو المتواجدين معهم ، وهكذا دخلت قواميسهم الشعرية كلمات نابية عارية

جارحة وظلوها حجارة للتراشق وتبادل الاتهامات حول أسباب النكسة ، ومعاول يهوون بها على بعضهم للتخفيف من حدة العصاب الذي خلفته النكسة ، حتى كاد الاتهام يصبح قيمة ثابتة في أشعارهم (19) .

وفي هذا الجو يندرج قول الشاعر عمر زكي :

أنا شفت الشاعر اياه / شفتوه ؟ شفتاه / يبيع حدوته أهله بنص فرنك / أنا شفته بينهش لحم كتاف اصحابه / وبيصلب أخوه في غيابه / وبيشرب دم أبوه كنيلك (20) .

وهذا الابنودي الذي ينشد قبل النكسة متفائلا :

بكره يعودوا حبايبي / خدامي / ويدفوا فوق صدري على بابهم / وينفتح في قلب ميت شباك .

يتمرد بعد النكسة ويعلن الطلاق من النظام :

ما تحبليش يا أرضنا بحبهم / طول عمرها الناس ما تعرف حبنا / ولا عمرنا حاتميل قلوبنا سنة واحدة لحبهم (21) .

ولم يكتف بهذا ، بل اتجه بغضبه وتجريحه لشاعر مثله هو صلاح جاهين في قصيدة « شبر طين » حيث يقول :

ولما بشوف شاعر يموت / أو شعرا عرفوا الراحة والنوم والبيوت / أو شعرا عرفوا وانكسروا / أو شعرا فانوا لكن راخيين اللجام / بانسى وباركب في الاسى حصان الكلام .

الى ان يقـول :

تبكي ومانيش عارف تبكي مين / قلبي ولا الشعرا اللى غرقوا فشبر طين (22)

وفي نفس الاتجاه سار الشاعر سيد حجاب ، خصوصا في قصيدة « أربع بلالات ومئذنة » (25) .

3 ـ **حلقة التصحيح** : وهو التيار الذي سار فيه الشعر العامي بعد هزيمة يونيو 67 ، وهو موضوع هذا البحث ، متمثلا في أحمد فؤاد نجم ، والذي تعتبر تجربته احدى المعطيات التي افرزتها النكسة على الصعيد الفني ، وهي تتميز بخصوصية تميزها عن باقي التجارب الاخرى التى افرزتها النكسة ، ويمكن تحديد ملامح هذه الخصوصية في :

ـ افترانها بالممارسة ، لتأكيد فعالية الفن في التغيير واعطاء نموذج عن الشاعر بديل عن النموذج المتعارف عليه .

ـ توظيفها الموسيقى والغناء للعبور الى المتلقين على مختلف درجات وعيهم واهتماماتهـم .

ـ التصاقها بالطبقة الكادحة والصعاليك المصريين وتعبيرها عن واقع هذه الطبقة وتطلعاتها .

وقبل أن نتعرض لدراسة هذه التجربة للاطلاع على موروثها الفنـي والفكري ، نرى أن نمهد لذلك بوضع التجربة في اطارها الاجتماعي لتوضيح

الملمح الثالث من ملامح خصوصيتها .

2 ـ الاطار الاجتماعي للتجربـة :

ان وضع التجربة في اطارها الاجتماعي يعني ممارسة عملية كشف واعية مسؤولة للأرضية الاجتماعية التي خرجت التجربة من صلبها ، وتبلورت في مناخها ، تاكيدا لما أشرت اليه سابقا في الملمح الثالث من خصوصيات هذه التجـربـة .

ولا شك ان اثارة هذا الموضوع يضع أمام الانسان العربي الملتصق بالقضية القومية ، كثيرا من الصور السمعية والبصرية بالاضافة الى الصور المكتوبة التي تدخل في نطاق تحليل أسباب الهزيمة ومعطياتها . ولـربط الهزيمة بالانسان نقول : ان هذه الصور ـ ومن بينها أعمال أحمد فؤاد نجم . تعكس ملامح جيل النكسة . تلك الملامح أو الصور التي يمكن تصنيفها كالآتي:

(1) ـ الصورة النفسية :

لقد أصابت النكسة بصدمة عنيفة الانسان العربي والانسان المصري على الخصوص وأحدثت خرابا مريعا في نفسيته ، ولاشك ان الخراب النفسي أخطر في الحروب من خراب المعدات والمنشآت ، اذ من السهل تعويض مـا دمرته الحرب من دبابات وطائرات . ولكن النفوس المحطمة يصعب تعويضها أو ترميمها الا ببديل ينفي عامل خرابها ، وقد وصلت هذه الصدمة الى حدود تدخل الاجهزة الرسمية ، اذ جندت وسائل الاعلام للقيام بعمل من شأنه أن يمحو أو يخفف حالة الاكتئاب التي تمزق المواطنين ، ولم تجد هذه الاجهزة امام السكوت والفراغ اللذين أشرت اليهما سابقا الا نوعا من الفن السوقي الممجوج لكن ضحك الشعب المصري كان يتم في حس ميت (24) .

ويمكن تشخيص أعراض هذه الصدمة فيما يلي (25) :
ـ الانضمام الى الطرق الصوفية ، خصوصا في أوساط الشباب .
ـ الاقبال على المخدرات بنهم ، سواء منها المهدئات أو المهيجات .
ـ التهافت على استهلاك المنشطات والمثيرات الجنسية ، هروبا من الواقع الى كهوف الجنس .
ـ ارتفاع عدد المصابين بالامراض النفسية والعقلية من 50 الفا سنة 66 ، الى 66 الفا سنة 67 ، الى 79 الفا سنة 68 ...
ـ الجنوح الى العدوان والسادية تجاه الذات والآخرين والسلطـة .

وفي هذا المناخ الذي يسيطر فيه الشعور بالاحباط والفجيعة وفقدان الثقة في الماضي والمستقبل والعودة الى خناق الغربة تندرج زفرة عبد المعطـي حجازي (26) .

هذه آخر الارض لم يبق الا الفراق /زمن الغزوات مضى ، والرفاق / ذهبوا ورجعنا يتامى / هل سوى زهرتين أضعهما فوق قبرك / ثم أمزق عن قدمي الوثاق / انني قد تبعتك من أول الحلم / من أول اليأس / حتى نهايته ووفيت

الثماما / ولقينك انت الذي قلت لي / عد الى غربتك / وادع أهل الجزيرة أن يتبعـونـي .

من المقاطع الاخيرة لحجازي نتبين ان النكسة ، كانحدار جيش عربي ضخم أمام جيش اسرائيلي ضئيل العدد مقارنة معه ، وما أعقب ذلك من احتلال للأرض واستشهاد لآلاف أبناء الشعب وضياع آلاف أخرى في صحراء سيناء ، أقول ان الهزيمة متمثلة في كل هذا لم تكن وحدها المسؤولة عن تركيب الصورة النفسية المشار اليها ، بل ان العلاقات التي تنتظم بنيات هذا المجتمع هي المسؤولة عن هذه الحالة ، وهي ـ قبل ذلك ـ المسؤولة عن الهزيمة . ولكي نلقي على هذه العلاقات مزيدا من الضوء ، ينبغي أن نقف عند الصورة العامة للمجتمع .

(2) الصـورة الاجتماعيـة :

ان العلاقات السائدة بين بنيتي المجتمع ، التحتية والفوقية ، هي التي تحدد وضعية الفرد داخل هذا المجتمع ، وتوجه فاعلياته الحضارية في اتجاه معين ، ولتطبيق هذا المنظور على المجتمع المصري ، أو جيل النكسة ، نجد أن العلاقة بين السلطة والجماهير علاقة بين شركتين اجتماعيتين متناقضتين هما البورجوازية المقنعة بالاشتراكية والثورية والتقدمية ، والبروليتاريا التي انساق معظمها ـ خصوصا جيل الثورة ـ مع اللعبة التي تعتمد ميكانيزم النفاق الثوري والتضليل الايديولوجي لحماية مكتسباتها من الامبريالية العالمية بصدور الجماهير الكادحة . هذه اللعبة التراجيكوميدية التي فضحها أحمد فؤاد نجم في أنشودته « حلاويلا » (27) .

الثوري النوري الكلمنجي/ملاب الدين إشفطنجي/قاعد في الصف الاكلنجي / شكلاطة وكراميلا / بيتمركس بعض الايام / بيتمسلم بعـض الايـام / ويصاحب كل الحكام / وبستناشر ملة .

هذه العلاقة خلقت وضعية اجتماعية تتلخص في :

ـ نشوء طبقة البورجوازية « المدنية » المؤلفـة من البيروقراطيـة « الاشتراكية » والطبقات الطفيلية الانتهازية وهي تلك التي استثمرت حاجة النظام الى خدماتها وعطاءاتها فالتفت بشعاراته البراقة واستغلت انتماءاتها على الصعيد الاجتماعي لتحقيق وضع اقتصادي تحسد عليه عن طريق امتصاص الفوائد التي تتحقق عن بعض الانجازات والاصلاحات التي جاء بها النظام كالتأميم والاصلاح الزراعي ، ومن أجل محافظة هذه الشريحة على مكاسبها وتحصين مواقعها تستخدم تكتيك « النفاق الثوري » المعتمد على مخاطبة الجماهير بلغتها ، وتضليلها بالشعارات التي تتحمس لها من جهة (28) ، وخلق حاجز بين هذه الجماهير والقيادة السياسية العليا ، والى ذلك يشير أحمد فؤاد نجم بقوله :

ما رأيكم دام عزكم يا أنتيكات / يا غرقانين في المأكولات والملبوسات /

يا دفيانين ومولعين الدفايات / يا محفلطين يا ملمعين يـا جيمسنـات / يا بتوع نضال آخر زمن في العوامات (29) .

فهذه الطبقة مثلا تبرر امتصاصها للفوائد المذكورة بدعوى ان الاستيلاء على فائض القيمة لا يعتبر استغلالا ، وانما الاستغلال هو ما تحدد القيادة السياسية العليا أنه كذلك (30) ، وعند ما تحس بخطر الافتضاح لا تتردد في قمع الاصوات المعارضة أو الافكار الحرة أو تصفيتها باسم المحافظة على النظام (31) وتلفيق تهم الشغب والتحريض ضد هذا النظام كما وقع للشاعر أحمد فؤاد نجم نفسه والذي سجل ذلك في قصيدته « المخبر » (32) .

كما أن القوة المذكورة لا تتردد في تخريب منشآت الامة من أجل اسدال الستار على فضائحها ، كما وقع مثلا في قصة معمل الاسمنت التي عرضها يوسف شاهين في فيلم « العصفور » ، حيث خـرب معمـل من معـامـل القطاع العام ولفقت التهمة ضد أحد أفراد الشعب المتمردين علـى عفونـة النظام ، وقد اغتنمت الطبقات الطفيلية فراره لتصفية المعمل تغطية لفضيحة مؤكدة شبيهة بفضيحة « المحصول الذي أكلته العصافير » .

ـ وبموازاة هذه الطبقة ، طبقة البورجوازية المدنية ، تكونـت فـي الجيش طبقة البورجوازية العسكرية التي تتشكل من كبار الضباط ورجال الاستخبارات . وقد استغلت هذه الطبقة شعور النظام بالحاجة اليها ضمن استراتيجيته الداخلية والخارجية من جهة ، وقبامه عن طريقها من جهة ثانية لتشكيل قوة تعادل أو تفوق قوة البورجوازية المدنية الى حد يمكن القول معه انها تكون دولة في قلب دولة ، ولئن كان سلوك البورجوازية المدنية قد قاد الى الهزيمة ، فان تركيبة البورجوازية العسكرية هي المسؤولـة بصفـة مباشرة عن هذا المأزق التاريخي الخطير ..

وقد كشفت الهزيمة عن بنية هذه التركيبة وعن سلوكها . واذا جاز استبعاد الصور المقدمة لنا عن سلوك البورجوازية العسكرية من الخـارج لاعتبارات استراتيجية . فان كشوفات ابناء مصر كافية في هذا المجال ، فقد نجح يوسف شاهين في عرض صورة حية عن الجيش المصري حيث كشف عن الميوعة واللامسؤولية والارتجال ، أو ما سماه توفيق الحكيم « الانفعال ورد الفعل » (33) من جانب كبار الضباط ، والسذاجة والانسحاق اللذين يطبعان صغار الجيش . أما الشاعر أحمد فؤاد نجم فقد سجـل في ذاكرتـه بعـض اللقطات الفظيعة عن هذه الطبقة ، وباح ببعضها الذي يعـود الـى 1956 ، وبالضبط الى حدث تأميم القناة عندما « قام كبار الضباط والمديرين بأكبر عملية نهب وخطف للمعدات وقطع الغيار الي بيوتهم (34) . وقد تفجرت هذه الذكريات بعد النكسة في قصيدته « يعيش أهل بلدي » حيث يعرض بهـذه الطبقـة :

يعيش التنابلة في حي الزمالك / وحي الزمالك مسالك مسالك / تحاول تفكر،

تهوب هناك / تودر حياتك، بلاش المهالك / لذلك :ذا عزت توصف حياتهم / تقول الحياة عندنا مش كذلك / بس وممكن نشوفهم في وسط المدينة / اذا مر جنبك اوتوموبيل سفينة / قفاهم عجينة / كروشهم سمينة / جلودهم بتضوي / دماغهم تخينة / بياكلوا الحديد / ما دام نهرو وارد / وجاي م الصعيد / تزيد الموارد / كروشهم تزيد .

ـ كنتيجة للوضعية المذكورة ، تعيش طبقة أخرى من الامة وضعية اجتماعية مناقضة لوضعية البورجوازية المدنية والعسكرية ، ويتعلق الامر بالطبقات الشعبية المكونة للأغلبية الساحقة والتي تعيش في فقر وحرمان ، سواء منها البروليتاريا الصناعية أو الزراعية التي عرض أحمد فؤاد نجم معاناتها في صيحته المتعاطفة :

يا غلبان بلدنا / يا فلاح يا صانع / يا شحم السواقي / يا قحم المصانع / يا منتج يا مبهج يا آخر حلاوة / ما تتعبش نفسك في شغل السياسة / وشوف أنت شغلك بهمة وحماسة / وعود عيالك فضيلة الرضا / لان :حنا طبعا عبيد القضا (35) .

وقد يبدو انه من المجازفة استعمال مصطلح « البروليتاريا » و « البورجوازية » تحت ظل نظام يستمد مشروعيته من قيامه على اساس تحقيق العدالة الاجتماعية في ظل الاختيار الاشتراكي لمحو الطبقية والاقطاع الذي كان يسود قبل ثورة 1952 .

لكن التحليل السوسيولوجي للمجتمع المصري أو جيل النكسة ـ وهذا ليس موضوعنا ـ يكشف عن وجود تناقض طبقي صارخ ، خصوصا في البادية وذلك بشهادة ابناء الشعب ومنهم أحمد فؤاد نجم الذي يصرح ان « القهر الواقع على الفلاحين هائل وغير محتمل (36) .

وحتمي أن يؤدي هذا التناقض عندما يتوافر الوعي الطبقي الى صراع ، لكن القيادة السياسية والطبقات الطفيلية في مقدمتها وجهت مجرى الصراع وجهة أخرى وهي وجهة الثقافة ، حيث دفعت الطبقات المثقفة الى صراع حاد على المستوى الفكري ، ويدور هذا الصراع حول الشعارات والقيم والاطروحات التي جاء بها النظام كالاشتراكية والثورية والتقدمية والقومية والوحدة مقابل قيم أخرى كالرجعية واليمين واليسار المتطرف والحركة الاخوانية (37) .

اما الطبقات الامية لفظيا أو فكريا فانها لا تستطيع أن تثور ضد نظام مفروض فيه أنه قائم لتحريرها من الفقر والتخلف ، فكان لا بد ان تسكت كي لا تعرقل برامج هذا النظام ، والا أتهمت بالعقوق والردة والتخريب ، وكان على البورجوازية المدنية ـ وهي تدرك ان هذه الجماهير المسحوقة تعي وضعيتها ـ ان تحاول تشويه وعيها الطبقي بوعي مضاد يرتكز في بعض الجوانب على الفكر الغيبي . والى هذا أشار الشاعر أحمد فؤاد نجم في قصيدته « يعيش أهل بلدي » والتي عرضت مقاطع منها أعلاه ، وقد دعمها

نثرا عندما قال : « ... وكان الفقير فقيرا حقيقيا ، وكان الغني غنيا حقيقيا لدرجة تفوق الحلم والروايات ، وكانوا يصلون جميعا معا في وقت يشعر فيه الفقير ازاء غنى الآخرين ان تلك قسمة الله ، وكانوا يتعلمون القناعة في انتظار ثواب الآخرة » (38) .

والآن وقد عرضنا بايجاز الصورة الاجتماعية لجيل النكسة ، يتحتم أن نتساءل عن رد الفعل ، أي عن الحركة الاجتماعية التي ترادف الوضع المذكور - قصد التجاوز والتغيير ، فما هو هذا الرد ؟ او بعبارة أخرى : ما موقف الجماهير الشعبية التي كانت الضحية الاولى للهزيمة ؟

4 ـ موقف الجماهير :

ان النكسة التي أعلنت عن افلاس القيادة البورجوازية بجناحيها المدني والعسكري ، واغتالت حلم الانسان العربي ، هذه الهزيمة التي أدخلت تغييرا على الخريطة الجغرافية والسياسية للوطن العربي / مصر، قد نجحت في ادخال تغيير أعمق على الخارطة النفسية للجماهير العربية ، اذ كنستها عاصفتها خيام الخرافات والأزليات في أدمغتنا ، وأدخلت كل ما قيل وما أنشد وما غنى قبل 5 حزيران الى متحف التاريخ ..

وتغير الخارطة النفسية للجماهير يعني ان تتحول خطوط عريضة في تفكيرها الى خطوط وهمية ، وتتحول الوهمية الى عريضة . ويدخل تغيير طفيف أو كاسح على الحدود بينها وبين مجموعة من القيم والتصورات التي كانت تشكل هوية انتمائها الحضاري .

كان من جملة التغيرات التي طرأت أن الخطوط القديمة القائمة على الثقة بالجيوش النظامية ، وتصدير الثورة ، ورمي اليهود في البحر ، قد تحولت الى خطوط وهمية على الصعيد الخارجي أما على الصعيد الداخلي فقد تلاشى الادعاء بالاشتراكية والعدالة الاجتماعية وكشفت الهزيمة عن أنها نقط مراقبة بلا حراس .. وكان التناقض الطبقي هو أحدالخطوط التي حولتها النكسة الى عريضة . اما التغيير الجوهري الذي مس الحدود فهو الذي يعنينا أكثر من غيره في الخارطة النفسية لجيل النكسة ، لانه بشكل تاشيرة المرور الى مجال تجربة أحمد فؤاد نجم .. فهو ذاك الذي يتمثل في تخلخل العلاقة بين الحاكم ، والمحكوم ، وهي علاقة كانت قبل النكسة مبنية على البطريركية التي يمكن توضيح طقوسها في صورة كاريكاتورية ، أحد طرفيها يمتلك فما كبيرا يقف أمام الميكروفون وخلفه مجموعة من الكلاب والذئاب تحمل لافتات وأسواطا ، أما الطرف الثاني فهو مخلوقات أبرز ما فيها الآذان والاكف المرتفعة في استعداد للتصفيق (39) .

هذه المخلوقات / الآذان لا تملك الالسن ، وذلك الفم لا يملك الاذن . العلاقة إذنَ تكافؤية تفرض التزواج بين الطرفين من أجل تحقيق التكامل . لكن النكسة جاءت بورقة طلاق ، وكان المطلق (بكسر اللام) هو الطرف

الثاني ، هو الشعب ، ولم يفه الشعب غداة النكسة بكلمة الطلاق : لان مفاجأة الطوفان أفقدته القدرة على الكلام : الا ان الحاكمين الذين جرف الطوفان أوراقهم هم من تطوع لاعلان الطلاق : فقد أعلنت البورجوازية العسكرية ذلك بانتحار المشير عامر، وأعلنت عن ذلك البورجوازية المدنية باقدام عبد الناصر على الاستقالة قبل أن يمر على النكسة أسبوع .

لكن الجماهير ما كانت لتقبل الطلاق بهذه السهولة قبل اجراءات ومحاسبات ، ولانها لم تجعل الطلاق ثلاثا لشخص ، وانما أرادت أن تطلق سلوكا قاد الى النكسة ، ولانها لا تريد أن تتغير القبعة ويبقى الرأس هو هو ، فقد كان لا بد أن تمنح حقا بسيطا يمهد لانتزاع حقوق جوهرية أخرى ، كان هذا الحق البسيط هو رفع الوصاية عنها وفتح المجال أمامها للتعبير الحر ، وكان ضروريا ان يطرح هذا المطلب في جو النقد الذاتي الذي فرضه الواقع الجديد ، وتكفي قصة الجهاز الحاكم مع قصيدة « هوامش على دفتر النكسة » لنزار قباني ، مثالا للحدة التي طرح بها هذا المطلب ، : حرية التعبير

يا سيدي السلطان / لقد خسرت الحرب مرتين / لان نصف شعبنا ليس له لسان / ما قيمة الشعب الذي ليس له لسان ؟ / لان نصف شعبنا محاصر كالنمل والجردان / لو أحدا يمنحني الامان / من عسكر السلطان / قلت له لقد خسرت الحرب مرتين / لانك انفصلت عن قضية الانسان (41) .

النقد الذاتي ، الحوار البناء ، حرية التعبير ، هي اذن مطالب مطروحة بحدة في غمار جو الهزيمة ، ولا شك ان تحقيق المطلب خطير على الجهاز الحاكم لانه يشكل خرقا لحصانته ، ويؤدي في نهاية المطاف الى ادانته وعزله . لهذا كان لا بد أن يكون الحل نصفيا ، ان تقتصر الحرية على الطبقة المثقفة خصوصا تلك التي يثق بها الجهاز ، والتي سميناها في الفصل الاول « جيل الثورة » لانها الابن الشرعي لهذه الثورة ، وهي التي اندفعت بايمان وثقة لترويج شعارات الثورة والدفاع عنها . هذه الطبقة التي مجدت قبل النكسة نظامها هي التي تستحق نقد هذا النظام بعد النكسة (24) .

وقد أشرنا الى رد فعل هذه الطبقة في الفصل الاول في مختلف فنون الادب ، هذا الرد الذي أدخل الادب العربي في منعطف جديد ، هو الادب الحزيراني .

ورغم ان هذه الطبقة تنتمي أصول اغلبيتها الى الفلاحين والعمال فان وضعيتها الثقافية وتطلعاتها المجتمعية لا تشكلان ضمانة أكيدة للتعبير عن آراء الشعب تعبيرا انعكاسيا وخلقيا ، ومعنى هذا ان الطبقة البروليتارية الامية ستكون محرومة من لعبة النقد ، أي سيبقى الحصار مضروبا على أصواتها ، وذلك معناه استمرارية التهميش والتسطيح .

لذلك كان من الضروري تاريخيا أن يخرج من صلب هذه الجماهير ابن شرعي يتكلم باسمها ، ويستلهم شعره من آلامها وآمالها ، يتوجع بأوجاعها ،

ويصرخ صراخا في حجم جرحها ونزيفها ...

كان هذا الابن الشرعي ، هذا الشاعر الشعبي ، هو أحمد فؤاد نجم .. وهو لم يكن صوت البروليتاريا فحسب ، وانما كان لسان البروليتاريا المرثة من مساحي الاحذية وبائعي أعواد الثقاب والسجائر وبائعات البخور في حي الحسين (43) .

هذا الشاعر العامل وابن العامل نصب شعره قبل النكسة وبعدها للشعب في أدق حدوده . لكن النكسة أطرته تأطيرا لامعا وحولته من شاعر يغني قبل النكسة بلغة الشعب للكرة والضبا الى شاعر رافض مارد يقطع الطرق ويقتحم البيوت والمؤسسات ليسمع موقف الشعب واختياراته في المأزق التاريخي الذي أدت اليه النكسة .

فالهزيمة التي خلفت الادب الحزيراني والشعر الحزيراني على واجهة الفصحى هي التي خلفت الشعر الحزيراني على واجهة العامية ، وهي التي قدمت لنا شاعرا يكتب ليعري في المسكن والشارع والسجن على السواء ، ويغني شعره على الحان الشيخ (امام) .

وتجربة أحمد فؤاد نجم الشعرية بعد النكسة يضمها ديوانان شعريان أولهما « بلدي وحبيبتي » والثاني « يعيش أهل بلدي » .

3 ـ مضامين أشعار أحمد فؤاد نجم :

ان عملية استكشاف المضامين الشعرية لتجربة أحمد فؤاد نجم تشكل تأكيدا للاشارات المتقدمة في « الاطار الاجتماعي للتجربة » ، لكن التأكيد هنا لن يصطبغ بصبغة التكرار ، بل سيكتسي الطابع التشريحي من أجل التعريف الكامل بمعالم التجربة من خلال جولة في حقولها المفهومية .

والغاية التشريحية هي التي تفرض تكسير التجربة وتوزيعها على حقول مفهومية ، والا فان التجربة حقل واحد ترويه نقمة الجماهير على واقع مهتريء مرفوض ، ويخصبه ايمان الشاعر بقيمة هذه الجماهير ووزنها على كفة التاريخ ، ليقدم تلاقح الطرفين محصولا ذا نكهة وطنية وطعم سياسي . واذا تفحصنا هذا المحصول المقدم الينا في الديوانين المذكورين نخرج بانطباع تصنيفي تقسم التجربة بمقتضاه الى مرحلتين تاريخيتين هما . مرحلة الستينات ، وقصائدها وليدة نكسة 67 ، ويطغى عليها طابع « الانعكاسية » ، اذ تتركز حول تعرية الواقع المريض عاكسة المتناقضات التراجيكوميدية بنقد لاذع ، وكشف مؤلم ، يأخذان ضمانتهما من « حرية التعبير » النسبية التي « منحتهما » القيادة الحاكمة . اما المرحلة الثانية فهي مرحلة السبعينات ، وتتميز بتصاعد نبرة الرفض المصحوب بالاشارة والتحريض والبحث عن البديل ، اي أن هذه المرحلة « ابداعية » أكثر منها « انعكاسية » ، وقد كيف هذه المرحلةتغير نوعي في الواقع السياسي . فمثلا في انتقال السلطة الى قيادة جديدة مدانة بالردة الايديولوجية من جهة ،

واضطهاد الشاعر من طرف هذه القيادة بحرمانه من الحرية مرتين من جهة أخرى .

اننا أمام تجربة ملتزمة التزاما صريحا ، وذات رؤيا شفافة للواقع الانساني ، لذلك يبدو من التعسف ان نتعامل مع مضامينها بالتقسيم التاريخي لان التجربة تبتلع هذا التاريخ وتتجه نحو تحريكه ودفعه ثم تجاوزه ، لذا كان من اللائق أن نتعامل من خلال حقولها المفهومية التي تتحدد معالمها في : الموقف من القضية القومية ، وأخلاق المؤسسات الحاكمة، وفضح التناقض الاجتماعي ، وتمجيد قوة الجماهير .

١ ـ الموقف من القضية القومية :

فبخصوص الموقف من القضية المصيرية ينشطر الموقف الى اختيارين : اختيار انهزامي استسلامي تتبناه المؤسسة الحاكمة دفاعا عن امتيازاتها ومكاسبها وسعيا لتكريس الواقع وتمريره بالاتجاه نحو الحلول الاستسلامية التنازلية ، وقد شهر الشاعر بهذا الموقف في اكثر من قصيدة ، فهو يقول مثلا متهكما من أنصار هذا الموقف :

يا مرحرح خالص مالص / ولا سائل في التانيين / مرعوب كده ليه يا حلاوة / ومفاصلك ليه سايبين / وتموت في الدبلوماسية / وتخاف م الفدائيين / وتشوف الحل السلمي / في الراديو و ف الجرائين (44) ...

صورة حية عن هذه الطبقة المرعوبة المهزوزة المتطارحة على اعتاب الحلول الدبلوماسية ، العارية من الحلول التي يفرضها منطق التاريخ وسياق الواقع ولا تألو جهدا في تسخير مؤسساتها الاعلامية لفرض هذا الاختيار مع محاولة تبريره تبريرات مثبطة لتطلعات الطبقة المحكومة ، ومن هذه التبريرات مثلا ذلك المنطق التخويفي الذي يصور مصر في صورة بقرة في مواجهة ثور (أمريكا) وقد رفض الشاعر هذا « المنطق » في قصيدة ساخرة « بقرة حاحا » ؟

ناح النواح والنواحه / على بقرة حاحا النطاحه / والبقرة حلوب / تحلب قنطار / لكن مسلوب / من أهل الدار / (...) / البقرة انقهرت في القهر انصهرت / وقعت في البير / طب وقعت ليه / وقعت م الخوف / والخوف يجي ليه / من عدم الشوف .

فالشاعر يرفض الحكاية ومنطقها ويجعل البقرة / مصر نطاحة ذات قرنين تستطيع بهما مواجهة الثور ، الغول الاسطوري ، لكن حرص الحاكمين على مكاسبهم ومصالحهم هو الذي جرد البقرة من فاعليتها ، النطح ، وأوقعها في البئر ، الهزيمة .. كما تطرح هذه الطبقة تبريرا آخر هو التشكيك في نوايا القوات التقدمية في العالم مع محاولة لربط الهزيمة بتخلي هذه القوات عن مساندة مصر . وقد عكس الشاعر هذا الموقف في قصيدته المطولة « ورقة من ملف القضية » التي كتبها في السجن وصاغها على شكل استجواب أجراه

معه المحقق القضائي .. وعلى لسان هذا المحقق ، السلطة ، يقول الشاعر :

يساندونا صحيح يا سي بمجر / علشان دول عالم مجانين / لحنا حالتنا منين نديهم / ونسددهم بالملايين.

ويصل التشهير بهذا الموقف في قصيدة « ميكي » (45) .

بصراحة يا أستاذ ميكي / انك رجعي وتشكيكي / قاعد لا مؤاخذة تهلفط وكلامك رومانتيكي / ولا ناوي تبطل تكتب / بصراحة كلام بوليتيكي / عن دور الحل السلمي / واستعماله التكتيكي .

فهو يشير هنا الى الصحافي الكبير « هيكل » الذي تبنى تمرير الحل الدبلوماسي المحمول في مقترحات روجرز وسيسكو ، وتوقيف حرب الاستنزاف ، ولا يتردد الشاعر في الادانة والعزل والاتهام بالعمالة :

بصراحة ولا انت معايا / ولا طالل من شبابيكي / وكانك مثلا موميا / للسلطان الانتيكي / أحياها لاستعمالها / رجعت على هيئة ميكي .

ويلاحق الشاعر هذا الموقف الانهزامي الذي تصاعد لدى أصحابه في السبعينات الى درجة اعتبار السند الذى تقدمه القوات التقدمية لمصر سندا تاريخيا محضا ، مجردينه من وجهه المبدئي :

مبدأ مين ؟ / وركايب مين ؟ / هي ذي عالم تفهم مبدأ / دولا باقولك ناس مجانين / عملو السد العالي وغيره / علشان نبقى اشتراكيين / ... اشتراكية هناك في بلدهم / واحنا في بيتنا نعيش حرين / عايزين الفلاح الجاهل / يتساوي بالمحترمين ... / شغل ملاحدة وعالم كفرة / ومخالفين أحكام الدين ..

فالشاعر هنا يربط بصراحة الموقف الاستسلامي بالحرص على الامتيازات التي حصلت عليها المؤسسة الحاكمة ولا يمنعها هذا الحرص عن الردة والتنكر للأصدقاء والمبادي ... بل والى خيانة القضية الفلسطينية التي هي مركز الازمة التاريخية باسم الامر الواقع :

ما تخلينا يا عم / مالنا ومال الفدائيين / هو احنا اللي نهبنا بلدهم /

هذا الموقف يحمل انذارا بعزلة مصر ، وتحولها من مصر العربية الى مصر الفرعونية ، من مصر القومية الى مصر الاقليمية ، ولذلك فلا عجب ان يجرؤ دعاة هذا الاتجاه على محاولة تشويه النضال الفلسطيني ووصفه بالارهاب مغتنمين حادثة اغتيال وصفي التل في القاهرة :

دول عالم صيع فاقدين / قتلوا الرجل عند الشيراتون / واحنا اللي طلعنا القاتلين .

ولا عجب كذلك ان يتقربوا الى من كانوا يسبونهم بالامس بالامبريالية تارة ، والثورة الغول تارة أخرى ليصالحوهم ويمنحوهم الثقة المسحوبة من المعسكر التقدمي ، وتتبلور هذه الثقة في استقبال رئيس أكبر دولة امبريالية عدوة للأمة العربية .. وقد أعلن الشاعر حضوره أمام هذا الحدث حيث استقبل

الرئيس بباقة من السخرية الجريئة ، سخرية من هذا اللقاء الذي يشكل عقد قران بين النظامين (46) .

نسرفت يا نيكسون يا بابا / يا بتاع الووتركيت / عملو لك قيمة وسيما / سلاطين الفول والزيت / فرشو لك أوسع سكة / من راس لتنين على مكة / وهناك تنفذ على عكة / ويقولو عليك حجيت .

انها صرخة احتجاج مدوية في وجه المهزلة التي يلعبها الحكام باستقبال جزار الامة العربية ، والقربان المقدم لمباركة هذا القران يتمثل في محاصرة الوطنيين القوميين وتطويق التحركات التقدمية خصوصا منها التيار الشيوعي .

انت شيوعي ؟ / .... / انتو مصايب منتو بلاوى / كل الشيوعيين امثالك / آخر غلبة وقلة ذوق (47) ..

انها تهمة وسبة تواجه كل صوت معارض حتى ولو كان من أقصى اليمين ما دامت يمينيته لا تصفق لتبارك زواج النظام بالامبريالية ، وقد ذهب ضحية هذه التهمة كثير من كتاب مصر وشعرائها امثال أحمد بهاء الدين ومصطفى بهجت بدوي ، وكامل زهيري وحسين عبد الرزاق وعبد العال الباقوري ، ومحمد أبو الحديد وصلاح عيسى ... وغيرهم كثير ممن اتهموا بالانتماء الى تنظيم شيوعي ممول من السفارات الشيوعية ، وذنب هؤلاء في الحقيقة انهم لا يعادون الشيوعية ولا يتحمسون للتهجم على الناصرية ولا يتشبثون بأمريكا .. وحتى في مجال الفن البورجوازي لا تتورع السلطة عن تلفيق تهمة« الشيوعية » ضد أي صوت ناقد للاتجاه السينمائي الجديد الذي يمثله فيلم « خلي بالك من زوزو » ، أو ناقد للمقاييس المعتمدة في توزيع جوائز الدولة على الفنانين ، كما وقع لسعاد حسني وحسن الامام (48) ، والى جانب هذه التهمة توجد تهم أخرى معابة تقدم حسب درجة التورط في المعارضة.

أول قضية شطح قال ع الضحية جاسوس / تاني قضية نطح سمى الرعية جاموس / ثالث قضية انكشف وأخذ عليها فلوس / رابع قضية حكم بالحبس ع المحبوس .

يفسر النص هذه التهم الاخرى ، اتهام المعارض بالتجسس ، أو الغفلة (جاموس) أو العمالة (فلوس) ، ولكن المصير واحد هو السجن ، السجن المصغر (الزنزانة) داخل السجن الكبير (النظام) ..

وازاء هذا الموقف الرسمي الانهزامي ينمو موقف شعبي مضاد ، موقف يتحدى الهزيمة ويحاول تجاوزها ، ليعلن ان الجماهير منكوبة ، لكنها غير مهزومة ، مهدمة نفسيا لكنها لم تفقد الامل .. وقد نصب الشاعر نفسه ليطرح موقف الشعب وسط ساحة الاجل البيزنطي المحتد حول القضية .

ففي المناقشة التي تدور حول الجيش والاسلحة والاستراتيجية وغيرها من مختلف أطروحات الهزيمة يتدخل الشاعر ليعلن :

ما نقوللِيش الجيش مسؤول / جيش من غير شعب ما يمشيش (48) .

وهو لا يدافع هنا عن الجيش في أشخاص ضباطه الكبار ، وانما يدافع عن الجيش الذي يحكمه هؤلاء الضباط ، الجيش الذي ينحدر من البروليتاريا الزراعية في الريف ... فالجيش اندحر في الحرب ، لانه معزول ومفصول عن الشعب ، لانه جيش النظام ، تخضع تحركاته لرؤى البيروقراطية والتيكنوقراطية العفنتين . ولذلك فان المطلوب :

ما نقوللِيش / ما نعيدليش / حرب الشعب / وغيرها مفيش (50) .

الحرب الشعبية هي اختيار الشعب ، لان « ابن البلد » هو الذي يخوضها لا « خائن البلد » :

قالو البلد عايزة ولد / ياخذ بتار المظلومين / ولد يعوض اللي راح / ويعلا فوق كل الجراح / ... / هو فين ؟ هو مين ؟ / ابن البلد ،،، (51) .

فالشعب اذن لم يستسلم بل هو يطالب باستمرار الاخذ بالثأر ، وشاعره يعلن عن هذه المطالبة في كل المناسبات والظروف ، حتى ولو كانت ظروفا قاسية تستدعي « الهدوء » مثل الظرف الحرج الذي ولده موت عبد المنعم رياض في جولته التفقدية للجيوش المرابطة على القنال ، فموت هذا الضابط برصاص اسرائيل لم يثر الجزع أكثر من اثارته للغضب ، وأهاج المطالبة بالثأر :

جدع ما شفنا من جدع / عيط عليه القمر / والنجمة في البدري / يا ابن البلد يا عزيز / بكيت عيون الولد ... (52)

فالشاعر هنا لا يمجد عبد المنعم رياض الضابط ، وانما يمجد الموت في ساحة القتال ، انه يعانق في هذه المأساة أمل الشعب وتطلعه الى التضحية ، فعبد المنعم يتحول عند الشاعر الى أمل :

يا ريتني كنت معاك / وشربت نفس الكاس .

ثم يتحول الامل والتمنى الى ادانة ، ويولد التمرد في نطفة المأساة :

يا ليل يا عين يا نضال / ملعون داء البكم / بعد الوطن ما اندهس / ... / لا سلم لا تمييع / ملعون أبوك يا نوم / ... / ملعون أبوك يا خوف (53) .

وأمام هذا الاختيار الشعبي يتحرك الجهاز الحاكم في فراغ لمجاملة عواطف الجماهير ، فتسخر وسائل الاعلام لملء الفراغ ، ولتمثيل البطلة على الخشبة لا على أرض الواقع .. لكن اللعبة لا ترضي ، والمراوغة لا تجوز :

الجدع جدع / والجبان جبان / بينا يا جدع / تنزل الميدان / ... / عايزين الصباح ؟ / قد امكو الميدان (54) .

وعندما تجرب القيادة الحاكمة مراوغة أخري تتمثل في استضعاف قوة الشعب ، يتصدى لها الشاعر بوثيقة مستلهمة من نضال الشعوب ، ويأخذ هذه الوثيقة من السجل التاريخي لشعب فيتنام كنموذج يجب ان يحتذى وتؤخذ منه العبرة التاريخية :

خلي الشعوب والدول / تتعلم البطولات / بلد الملاحم بكى / نزلت دموعه دانات / ع الظالم المفتري / حلفت عليه ما يبات .... (55)

وفي مواجهة الدعوة الى « السلام » المؤسس على التنازلات والاستسلام، المؤسس على الكرامة ، سلام ينجز في مركز الشعور بالقوة ، لا سلاما يمنح في مركز المضعف :

قد ايه القلب يعشق / لو سمع غنوة سلام / قد ايه الغنوة تعلا لو بدينا سلام (56) .

فالامة العربية تريد السلام ، لكنه سلام يفرضه المعتدى عليه ، لا سلام يفرضه دعاة الخط الانهزامي ، أو سلام يفرضه العدو وليحجب به عن انظار العالم بربريته ونازيته :

زوقوك الناس يا دنيا / بالكلام عن السلام / والكلام غير الحقيقة / والعمل غير الكلام (57) .

ب ـ التناقض الاجتماعي :

وكما تقدم لنا أشعار أحمد فؤاد نجم تناقضا حول الاختيارات المصيرية القومية منها والوطنية ، فان هذه الاشعار نفسها تطرح بصفة تأكيدية تناقضا آخر هو التناقض الاجتماعي ، حيث نلمس من مضامينها تعايش طبقتين ، احداهما تقود وتسير وتستغل وتستبد بكل شيء ، والاخرى تنقاد وتتحول جهودها الى أرباح لفائدة الطبقة الاولى :

وطريقة معالجة هذه القضية عند الشاعر تعتمد نمطين من العرض ، فهو تارة يستعرض صورة المستغلين (بكسر الغين) ساخرا حانقا فيقابلها بصورة المستغلين (بالفتح) ، ناقلا بذلك الصراع الاجتماعي الى تضاريس القصيدة . وتارة يستعرض صورة الكادحين وحدها في نفس درامي يفجره غالبا بالتحريض ، فعندما يستعرض صورة الطبقة الاولى يقول مثلا :

يا مرحرح خالص مالص / يا رقيق جدا وسمين / يا بوكرش مدور كور / من لحم البني آدمين / يا صباح الخير يا لفندي / يا نهارك زي الطين (58).

ان الشاعر في هذا المقطع يصب حنقه في قالب السخرية على المغتنين على حساب الشعب ، ويشخص موقف الكادحين من البورجوازية الوطنية ، وبالخصوص موقف البروليتارية « الرثة » ، ذلك النموذج الذي يقابل « الافندي » ببشاشة مصطنعة وسيل من كلام الملاطفة والدلع ، ويكن له في العمق حقدا واحتقارا : (نهارك زي الطين) ، لانه يدرك بيقين ثابت :

والناس كلها عارفين مين / مين اللي خان بهية / ومين قتل ياسين / ومين بهدل بلدنا ؟ ... (59) .

فكل كادح اذن يحمل التهمة ضد هذا النموذج الذي خان مصر وخان القضية وخنق صوت الشعب وسحقه ، ومما يعمق هذا الحقد وهذا الاحتقار أن يحاول المستغلون تقنيع أوجههم لمغالطة المسحوقين :

وتسمع وتسلم / بان التنابلة أو الاخالين / حيسمح حبيرهم / ويعمل مقابلة مع الفلاحين / ويحصل تحالف ما بين الجميع / ونملا المصارف بحم السبيع/اطيع الحيفة / اطيع والديك/أطيع التنابله / دا مفروض عليك (60)

ن الخداع وفرض الطاعة والانضباط إسلوبان يتم بهما استحلاب القيم الفائضة وعرق الكادحين .. وقد عرض الشاعر سلم الطاعة بتسلسل تصاعدي (الخليفه ، الابوان ، التنابلة) من أجل تشخيص محنة الانسان ، محنة ميتافيزيقية فوقية تساند محنة مادية تحتية عبر الاسرة / المؤسسة التي تمرر هذه الطاعة وتكرسها لتحفظ استمرارية القمع الممنهج ، استلاب هائل مروع ، يسبح الشاعر في جاذبيته ، وفي كل دورة من دورات المعاناة والاستكشاف يعتصر ذبذبات يبثها في موجات طويلة ، خصوصا اذا تعلق الامر ببعث صورة الكادحين .

من صغر سني / شجيان ، لكني / مالط سني غير بصبارة / ... / وفي كل حارة / عليت عمارة / وسط المعاول / بنا ومناول /بس المقاول / كلني بشطارة / ولا خلى صرة / ولا لقمة حرة / والعيشه مرة / اخر مرارة (61) .

ويستبدل الشاعر الصورة بأخرى يشحنها بصراع تاريخي ، يستحضر تفاصيلها الدرامية من الغيب ، ينزل بها من سماء التجريد الى أرض الحقيقة العارية مثلما يفعل الساحر :

يحكي ان / ولازم يحكي / وكان يا ما كان / قبل الجنة / كان فيه بيضة وفرخة كمان / ديحو ،لفرخة طبت صارخة / قامت البيضة / طقشت فقست فرخ فصيح / يدن ويهلل ويصيح / يفضل يدن لما يموت (62) .

صورة رائعة للصراع التاريخي بين القوتين ، البيضة / الوطن تعطي دائما الفرخ الخصب ، الانسان ، المواطن الشريف ، كلما ذبح لها فرخ أعطت فرخا آخر والفرخ لا يسكت لحظة واحدة من حياته ، انه دائما يصيح ، يحتج في انتظار ان يحرر من مصير الذبح .. وتنتهي هذه الصورة الى لعبة ، أية لعبة ؟ :

فتح عينيك / تلقى اللعبة دي خفة يد / ... / حابس حابس / عفريت كابس / ينزل قالع / يطلع لابس (63) .

ان العلاقة الاجتماعية قائمة على نفس الميكانيزم الذي يستثمره المشعوذ أو الساحر لتضليل زبنائه ، انها خفة اليد ، المكر والخديعة ، هذه العلاقة هي التي تخلق المعجزة ، (عفريت ينزل قالع يطلع لابس) ، متسلق سلم السلطة من مستنقع الفقر ، يتخل المنصب عاريا ، ويطل من الشباك رافلا في الحرير على حساب :

اللي بيرقص على المسامير / واللي بابرة ينحت بير

على حساب الذين ينتجون ولا يتمتعون بقيمة ما ينتجون ، ان هذا

المقطع يذكرنا ببقرة حاحا الحلوب ، والتي لا يذوق صاحبها احليبها .. ان قصيدة الحاوي ، والاشارة الى « خفة اليد » يستدرجان الى معالجة قضية أخرى تمس الموضوع مسا مباشرا ، وهي القوة التي يستعملها المستغلون لتكريس الاستغلال ، وتتشكل هذه القوة في « الوعي » المضاد الصادر من أعلى لعقارمة المد انتطلعي عند المسحوقين ، وقد أشرنا الى هذا الوعي الذي يرمي الى تسطيح عقلية الجمهور وبالتالي تهميشه . ومن عادة الشاعر عندما يثير هذه القضية ان يتناولها متكلما من الاسفل لا من الاعلى ، جالسا وسط شريحته الاجتماعية ، لا واقفا منعزلا عنها ، فهو يبدأ بتوجيه اللوم والتقريع الى اذقان السذج الغافلين ، ثم يعالج المشكلة الى ان يقف على مصدرها ، يشخص المرض الى أن يكشف عن السبب ، يقول مثلا :

اذا الاديب الادباتي / غايظني حال بلدياتي / وغلبت أوحوح وآهاتي / لكن بلدنا / سمعها تقيل / الله الله يا بدوي / هات الشخاليل / شرم برم / والناس غافلة / والغفلة ع الاذهان / قافلة (64) .

انه يعلن عن غيظه لكنه لا يصل الى حد الاحتقار ، وينتهي من التقريع ولوم شعبه على غفلته بتشخيص السبب :

عرق الغضب فينا تملي / بالجهل نافر والتضليل (65) .

ان الجهل هو السبب ، لكن الجهل مفروض (التضليل) ، فالشعب لم يختر الجهل ولكنه وضع في كهوفه ، ان الشاعر هنا يقف موقف الام التي تعاتب وتلوم وتخاصم ابنها على تصرف لا يرضيها ، وتفرغ غضبها في كلمة ختام : « ... لكن انا أعرف من جرك الى هذا السلوك ... » .

واذا كان الشاعر يشجب التضليل والتجهيل بانفعال التألم والتقريع في هذه القصيدة ، فانه يعالجه في قصيدة أخرى بطريقة مخالفة :

قالك اكل الفول بيقوت / قالك حشو المعدة يموت (1) .

انه هنا يفضح استغلال البورجوازية للعالم من أجل استغلال الانسان وحصره في دائرة لا يتسع محيطها ، فاذا كان العلم يقر أن حشو المعدة يؤدي الى التسمم والاختناق وغير ذلك من مواصفات الطب ، فلتطبق هذه النظرية على المسحوقين ، وليتجهوا الى الفول ، لأن العلم اكتشف انه غذاء نباتي رخيص من مزاياه تقوية العضلات وانعاش الجسم .. اذن الفول للشعب ، والاحسن منه لمستغليه .. والنتيجة بعد ذلك هي التي نسمعها على لسان الشاعر في عيادته :

ذي مواطن يا ولداه / زاده الفول / لازم تلقاه / عنده البنكرياس بطال / والامساك فوق الاسهال / عنده الرهقة / عنده الدوخة / عنده انيميا / عنده عيال .

نتيجة الكشف هي المرض الناتج عن الجهل ... والجهل المفروض هو الذي يفتح أمام المحرومين أبواب الغيب ، فينصرفون عن الارض الى السماء :

قال لك تصبر عالمكتوب / زي ما صبر النبي ايوب / يعني تسلم للميكروب/ ياخذ رزقه بفضل الله .

ويقف الشاعر وقفة طويلة أمام الثالوث الاجتماعي : الجهل والجوع والمرض، ليصف ويحلل ويركب ويستنتج ، ثم ينتهي الى النتيجة :

وجع الراس حانعالجه بايه ؟ / قالك ندي الناس القوت ...

ان معالجة الفقر تكمن في توفير الغذاء للفقراء ، لكن هذه المعالجة مؤقتة، لانها حل مسكن ترقيعي .. الانسان لا يولد وهو يحمل قابلية للفقر أو الغنى ، بل العلاقات الاجتماعية هي التي تصنف الناس هذا الصنف . وبناء على هذا فلا بد ان يتوفر الناس على وعي بحقوقهم وواجباتهم ... وفي غيبة الوعي لا يجدي الحل الترقيعي لانه لا يكتسي سوى طابع المنح والتبرع من الفئة الحاكمة للمحكومة :

قالك طب والجهل يا بيه / قالك سيب الكلمة تفوت / قالك حتفوت ازاي / قالك لما الظلمة تموت / قال والظلمة تموت من ايه / قالك لازم بالنبوت .

القضاء على الجهل هو العلاج ، والقضاء على الجهل يتطلب القضاء على القوة / الظالمة التي أسدلت ستر الجهل ، ولكن بم يقضى عليها ؟ باستنبات انسان يتحدى الجهل والتضليل ، لكن كيف يتم هذا الاستنبات ؟

والنبوت حانجيبه منين ؟ / قالك لما نهز التوت / قالك قمر حقنا نهز / قالك نشرب صيغة يوت / حنطهر ايوب من صبره / وتفجر كبت المكبوت / وتفوق يونس من نومته / ويفلفص من بطن الحوت .

اذن هناك اختياران ، اما احداث زلزلة خارجية لتغيير الواقع الخارجي (نهز التوت) ، واما ممارسة الزلزلة الداخلية لتغيير النظر الى الواقع الخارجي ، ومن المنتظر في الاجراء الاخير (شرب الصبغة) ان يذيب الرواسب السلبية التي تعشعش فيها الخرافة والجمود (صبر ايوب) ، وذلك هو الطريق الى الخروج من بطن الحوت .

لكن ما هي حدود هذه الامكانيات المزلزلة على سلم الواقع ؟

يطرح هذا السؤال أمام وجود قوة مضادة لمفعول الزلزلة والتفجير المنشودين . قوة تخترع باستمرار وسائل اكتساح الغام التفجير ..

ج ـ اخلاقية الطبقة المسيطرة :

ان هذه الوسائل هي ما اصطلحت عليه في بداية هذه الفقرة باخلاقية الطبقة المسيطرة ، وتتشكل في تضاريس القصيدة عند أحمد فؤاد نجم نتوءات مدببة بارزة ، وفي حياته النضالية مسامير وأشواكا وأسواطا ومشانق منصوبة في طريقه . وما كان عمره الزمني والشعري الا سلسلة من المعاناة ومواجهة هذه التحديات ، وكل من التزم طريقه يتعرض لنفس التجربة . ان من بين ملامح هذه الاخلاقية ، ان لم نقل أبرزها ، النفاق الثوري ، الذي تستخدمه القوة المسيطرة وثيقة شرعية لتضليل المحكومين ، وباسم هذه

الوثيقة ـ الثورة ـ يباح لهذه الطبقة أن تفعل كل شيء محتمية بشعار « الاخلاص للثورة » . ولقد عرضنا لهذا حين حديثنا عن « الاطار الاجتماعي للتجربة » . وقد حرص الشاعر على تمزيق هذا القناع في جل قصائده ، خصوصا منها قصائد : « يامرحرح » ، « يعيش أهل بلدي » ، « ميكي » ، « حلا ويلا » « الحاوي » ...

ويلخص الشاعر احساسه تجاه هذه الاخلاقية وموقفه في قوله :

بادينا ورجلينا / اسسنا وعلينا / وعملنا اللي علينا / جيل يطلع وراه جيل / وأخيرا ولا آخر / أخلاقنا بتتأخر / ومهازل ومساخر / وهزيمة وتضليل (66) .

ان استعمال الـ « نحن » يتضمن التزام الشاعر بالخط الثوري ، ومعنى هذا أننا لا يجب أن نفهم من قوله « أخلاقنا بتتأخر » أن التهمة معومة ، مما يرشحها لان تدخل في اطار الاصلاح والوعظ ، فالظروف التي قيلت فيها القصيدة هي التي استوجبت استعمال « النحن » لتعويم التهمة ظاهريا ، والتلميح الى الادانة التي يظهر المقصود بها عند قوله : « وهزيمة وتضليل » .

ويتجرأ الشاعر على تمزيق القناع في فترة لاحقة ، وتسمية الاشياء بمسمياتها ، تسمية الثورة البورجوازية بالكذب :

يا ليل يا عين ما اعرفش اكذب / طب واكذب ليه / عدم المواخذة لنا باكتب / ولا أبصر ايه / لا لنا احتراقي اشتراكية / ولا عندي نزعة رجعية / لكن شايف بعينيه / بر الامان بان / والمركب / راح تـرسى عليه / وأنا حاكذب ليه (67) .

ان الشاعر هنا يتبرأ من الكذب ، أي تضليل الجماهير بشعار الاشتراكية ، ويعلن عدم التزامه بهذا النوع من الاشتراكية التي حولها أصحابها الى حرفة ، ولكي لا يتهم الشاعر بعداء الاشتراكية أعلن أنه ليس عدوها « لا عندي نزعة رجعية » ، ان الشاعر بهذا يعلن انه ملتزم التزاما حقا بقضايا الانسان العادلة ، دون أن تقيد نفسه ببرنامج يجعله مهرجا وبوقا لاصحابه ، خصوصا اذا كن هذا البرنامج مبنيا على المغالطة ، مثل هذه الاشتراكية التي هي في الحق صراع بين البورجوازية الثورية والامبريالية العالمية على حساب الجماهير الكادحة التي لم تستفد الا الكدح وسط هذا الصراع :

وسط العواصف مركبة / بين ريح شمال وريح يمين (68) .

لكن هناك ضمانة للوصول ، لانقاذ الوطن من الانهيار الذي خلقه التطاحن بالشعارات ، ان الخلاص يكمن في اسناد السفينة الى ابن البلد ، المواطن ، والوطني المخلص :

ولد يعوض اللي راح / ويعلا فوق كل الجراح / ... / ابن البلد / الوقت وقتك يا ولد (69) .

وتكشف لنا اشعار أحمد فؤاد نجم ملامح أخرى من اخلاقية الحاكمين ، كالمحسوبية واستغلال النفوذ (قصيدة جوازة) (70) ، وتحيز القضاء للبورجوازية (قصيدة كلب الست) (71) ، وقمع الاصوات المعارضة ، والافكار الحرة في مخابر البوليس وزنازن السجون واقفاص المحاكم .... .

فهذا القضاء الذي قال عنه الشاعر نجيب سرور: «عدل يلبس طرابيش » قال أحمد فؤاد نجم مفسرا :

المجال فيه قاضي / كل قاضي ولد حرام / والشهود نسيوا الشهادة / والقضية والنظام / والقفص مليان ضحايا / والهلالي لما قام / قلعوه روب المحامي / لبسوه ثوب الاتهام / والنيابة ع الغلابة /طبقت بند اللجام .

المحاكم ـ طبقا لهذا المقطع صورية ـ أحكامها جاهزة ، ولا تنطبق الا على «الغلابة» «المسحوقين» ومن غريب المحاكم هذه أن الدفاع فيها (المحامي) لا يسلم فيها من التهمة الموجهة لموكله ... فقانون « اللجام » يطبق على الكل

ويأخذ الشاعر نفسه كنموذج للمضطهدين ، ليقدم لنا صورة عما يجري في المعتقل (1972) على شكل حوار بينه وبين المحققين (74) :

وانتهى الحلم الجميل / وابتدا الهم الثقيل / ـ فين امام ؟ / ـ انتومين ؟ / ـ احنا ناس مكلفين / تيجي سالك / مش حتتعب / واحنا طبعا معذورين / ـ لنتو دود الارض / والافه المخيفة / انتو ذرة رمل في عنين الخليفة / انتو كرباج المظالم والمآسي / انتو علة في جسم بلدي / انتو جيفة / ـ سكتوه ابن الكلاب / سفقوه من التراب / فتشو كل الاماكن / طلعوا رفوف الدولاب / كمموني يا حبيبتي / قوموني / قعدوني / ... / وانتهى التفتيش / مفيش / صدقيني / ما تخافيش / هو فيه يا عزه عندي ممنوعات ؟

اذن فهذه « المناسك » القمعية تبحث عن ممنوعات ؟ أية ممنوعات ؟ مخدرات ؟ سلاح ؟ مناشير ؟ انها ليست :

غير باحب الناس / وباكره السكات .

حب الوطن وما يستدعيه من رفع صوت المعارضة في وجه الظلم هو الممنوع ، هنا تصبح كلمة الحق حشيشة تصادر ويحجز متداولها في الزنزانات والمخابر .

ويستعرض الشاعر الى جانب هذا تجارب رفاقه في النضال من شعراء وكتاب وصحفيين وسينمائيين وأساتذة وطلبة وعمال .. اذ لم تخل المعتقلات يوما من المثقفين التقدميين أمثال كمال عبد الحليم ، أحمد عز العرب ، ابراهيم فتحي ، الابنودي ، رؤوف نظمي ، سيد حميس ، صلاح عيسى ، لطفي الخولي ، عمر مكاوي ، محمود عزمي ... وتتصاعد حملة الاعتقالات في السبعينات ، فتصل في شهر واحد من سنة 73 الى اكثر من مائة صحافي وكاتب ، بل انه في نفس السنة احيل هذا العدد على المعاش

وهم في شرخ الشباب (73) ، ووسط هؤلاء وداخل السجن يقول شاعرنا :

أنا رحت القلعة وشفت ياسين / حواليه العسكر والزنازين / والشوم والبوم وكلاب الروم / يا خسارة يا ازهار البساتين / عيطي يا بهية على القوانين .

ان ياسين الاسطي ـ وهو أحد المناضلين المشهورين ، الذين انتهى مصيرهم بالاغتيال ـ يتخذه الشاعر رمزا لكل الثوريين المحاصرين : بما فيهم الطلبة :

أنا شفت شباب الجامعة الزين / أحمد وبهاء وجميعي وزين / حارمينهم حتى الشوف بالعين / وف عز الظهر مغميين / عيطي يا بهية على القوانين .

والى جانب الطلبة يكبل العمال ، تلك الطبقة التي فجرت الصمت في انتفاضة حلوان والاسكندرية سنة 72 ، والتي لا تزال طليعة الانتفاضات الشعبية الى اليوم :

وقابلت سهام / وكلام انسان / منقوش ومأنرف الجدران / عن مصر وعن عمال حلوان / مظاليم العهد المعتقلين .

بيد أن ممارسة القهر والقمع ضد هذه القوى الثورية ما كان لينجح في صنع أي احباط نفسي اذا نجح في احباط الحركة :

واطلق كلابك في الشوارع / واقفل زنازنك علينا / ... / وانقل علينا بالمواجع /احنا اتوجعنا واكتفينا / وعرفنا مين سبب جراحنا (74) .

ان المنافي ـ على العكس من ارادة الحكام ـ تشكل مدرسة لصقل شخصية المناضل وتعميق ثوريته كما تشكل أندية التعارف بين « المنفيين »:

وعرفنا روحنا والتقينا / عمال وفلاحين وطلبة / دقت ساعتنا وابتدينا (75) (...) / اوعوا تفتكروا / انا تبنا / مهما فرقونا ،،، (76)

د ـ تمجيد قوة الجماهير :

ويلاحظ القارئ لاشعار أحمد فؤاد نجم نغمة تكاد تكون لازمة لاناشيده، وهي الايمان بقوة الجماهير الشعبية والتأكيد على هذه القوة : تارة بالاخبار ، (قصائد ابن البلد ، هوشي منه ، الجدع جدع ، الغربة ، السندباد ، ..) ، وتارة بالتحريض والاثارة : (قصائد : الطنبور ، غيفارا مات ، القضية ، صبر ايوب ...) ، وتارة بالمساندة (قصائد : رجعو التلامذة ، سلام مربع للطلاب ، تحية لابطال الثانوي ...) .

فالشاعر يؤمن بأن الشعوب هي صاحبة الكلمة ، هي القوة المحركة للتاريخ ، هي المبتدأ والخبر في مركب الحضارة ، ويكثف الشاعر هذه القوة في كلمة « الوطن » :

مصر يا أمة يا بهية / يا ام طرحة وجلابية / الزمن شاب / وانتي شابة / هو رايح وانتي جاية / جاية فوق الصعب ماشية / فات عليك ليل ومية / واحتمالك هو هو / وابتسامتك هي هي / ... / مصر يا امة يا سفينة / مهما كان البحر عاتي / فلا حيلك ملا حيلك / يزعقو للريح يواتي . (77)

فقوة الشعب ، مصر ، فوق الزمان ، وسفينته فوق ارادة الرياح ، وصاحب الكلمة هو الانسان الكادح الذي بنى مصر بعرقه ودمه ، هو القوة التي تنتج وتبني ، هو شحم السواقي وفحم المصانع (78) . واذا أحس الشاعر بخطر تزوير هذه الحقيقة ، أو حجبها يحرض ويثير :

يا شغالين يا محرومين / يا مسلسلين رجلين وراس / خلاص خلاص مالكوش خلاص / غير بالبنادق والرصاص (79) .

ان الشاعر وهو يعكس صورة واقعية من أرضية شعبية موحلة ، وينقل للمتلقي هذه الصور الملونة بالتضحية والنضال والتناقضات ، انه وهو يفعل ذلك يعلن حضوره الدائم لمعايشة هذا الواقع معايشة الصراع ، اي انه لا يكتفي بأن يعكس ، بل يصبح عنده الانعكاس محاولة الخلق والتجاوز، محاولة التغيير كما رأينا .

لكن ما هو الاعتماد المقرر لهذا التغيير وهذا التجاوز ؟

انه الكلمة التي يؤمن الشاعر بقيمتها ، الكلمة الشريفة البناءة الموظفة للتنوير والتوعية . وايمانا بقيمة الكلمة ، الشعر ، خص الشاعر كثيرا من قصائده بتقرير هذه الحقيقة ، فهو مثلا يصدر ديوانه « يعيش أهل بلدي » بقصيدة « الاهداء » ، حيث يعلن التزامه بخط بيرم التونسي ، خط النضال بالكلمة الحرة الشريفة :

يا عيون الشعر يا تونسي / يا بحور هايجين ، مايجين / ماشيين في طريقك دايما / وحنفضل كده ماشيين / ع الدرب اللي انت رسمته / بالليل والناس نايمين .

على هذا الدرب المرسوم يسير الشاعر أحمد فؤاد نجم صحبة الشيخ امام يوزعان الكلمة النور ، ويضيئان للمعذبين في الارض طريق الخلاص :

دور يا كلام على كفيك دور / خلي بلدنا تعوم في النور / ارمي الكلمة في بطن الظلمة / تحبل سلمى وتولد نور / يكشف عيبنا / ويلهبنا / لسعة في لسعة / نهب نثـور (80) .

شاعرنا يؤمن بأن الكلمة الملتزمة هرمون فعال في اخصاب التاريخ ، ونسغ حيوي لتنشيط حركته ، الكلمة تفجير للمتناقضات ابتداء من العالم الداخلي (يكشف عيبنا يلهبنا) وانتهاء بالعالم الخارجي (نهب نثور) .. وعبورا بالاقتناع الذاتي للشاعر بقيمة الكلمة ، يعمل الشاعر لترسيخ هذا الاقتناع لدى الآخرين :

وان كنت ناصح وفهمت المجالة / فهمها يـا بنـي اللي مـا فهمشـي / بسيطـة (81) .

والكلمة سيف ذو حدين ، أو قميص يمكن أن يلبس مقلوبا ، يمكن ان تستغل لغاية نبيلة مثل امكانية استغلالها لغرض دنيء ، يمكن ان تكون منبها أو تكون مسكنا ، يمكن أن تكون حقنة تنشيط ، أو قرص تخدير :

مر الكلام / زي الحسام / بقطع مكان ما يمر / اما المديح / سهل ومريح / يخدع لكين بيضر / والكلمة دين / من غير ادين / بس الوفا / ع الحر (82)

الشاعر يدين الكلمة المهرجة ، الكلمة المتملقة ، لانها المخدر ، لانها رماد العيون ، ومع الادانة يضع المسؤولية على أعناق أصحاب الكلمة ويعتبرها دينا يجب الوفاء به ، والوفاء يعني تسخيرها لمصلحة الانسان المسحوق .

ويتوجه بعد الادانة المجملة ، الى ادانة تجار الكلمة ، الى الشعراء الوصوليين ، الى المهرجين المحتالين على الكلمات ، الى البهلوانيين الذين يرقصون على الكلمة ، وعلى الشعارات ، حتى اذا القموا الخبز سكتوا وتشرنقوا :

شاعر بيتخن من بوزو / ممكن تخوف به عيالك / نازل يازاز أزأوزو / حنتك يمينك وشمالك / بقى مليونير واللي يعوزو / يصبح في ايده عقبالك (83) .

ان الشاعر هنا يتصدى لظاهرة الشعراء الوصوليين الذين يبيعون الكلمة ليأكلوا من هنا وهناك (بازازو) ، ويجعلون من مسودات اشعارهم تصاميم لبناء القصور والفيلات ،،، انها مأساة الشعر الذي عفر على اعتاب البلاطات ، مأساة الشعر العربي من « فانك شمس والملوك كواكب » الى آخر قصائد صالح جودت قبيل النكسة ، الى الذي يأتي ويأتي :

دا انتي اللي زيك مشي (المقصود أم كلثوم) / يا مرضعة قلاوون / مدحتي عشرين ملك / وميت وزير ورئيس / مروان وعبد الملك / والمفتري ورمسيس / بتغني بالزمبلك / والا انتي صوت ابليس / من أول المبتدا حتى نهاية الكون (84) ..

وبموقف الشاعر من الكلمة كقوة من قوى النضال ، نكون قد انهينا جولتنا السريعة في المضامين التي تزخر بها أشعار احمد فؤاد نجم المقدمة الينا في الديوانين « بلدي وحبيبتي » و « يعيش أهل بلدي » ... مع العلم ان الحركة الابداعية عند الشاعر ما تزال مستمرة ، وما زال ينتج قصائد تواكب الحركة التاريخية في بلده ، ومن أشهر قصائده اللاحقة : « اراغون » ، « نوارة » ، « سايغون » ، (85) ، « ممنوعات » . ان الانطباع الذي يحمله المتجول في هذه الاشعار هو أنها مسرح لصراع أفقي ، صراع الانسان مع الانسان ، صراع الانسان مع واقعه المادي ، وتشكل كل قصيدة عرضا لجانب من جوانب هذا الصراع ...

4 ـ التجربة على المستوى الفني :

التجربة كما رأينا تتمحور حول المسالة الوطنية بجميع أبعادها ، وهذا قد فرض عليها الطابع التقريري والمباشرة كما رأينا ، ومن هذا المعطى يمكن الانطلاق لاصدار حكم بتجريد التجربة من القيمة الفنية التي هي لب كل عمل

أدبي خصوصا العمل الشعري الذي ليست مهمته أن يعكس فقط ولكن ان يعكس الواقع بالانفعال به ومعاناته عبر الذات المبدعة .

لكن عندما نتصدى لتجربة أحمد فؤاد نجم من هذه الوجهة ، يجب أن نستحضر الاعتبارات التالية :

(أ) ان التجربة شعبية ، وليدة معاناة مبدع موضوع في خانة معينة من المجتمع ، ملتصق أشد الالتصاق بالواقع المكشوف ، يخاطب متلقيا في نفس الخانة ، تربط بينهما نفس المعاناة ونفس الاحساس .

(ب) كون التجربة نابعة من صميم المعاناة الشعبية ، يفترض ان تكون مادة بنائها لغة شعبية لضمان التواصل المنشود ، ومعنى هذا اننا ازاء عمل يفترض تغيير المناظير والمعايير التي نواجه بها عملا فنيا مبنيا باللغة الفصحى، أو تكييف هذه المناظير والمعايير تكييفا يسمح بالتواجد والتعايش مع التجربة .

(ج) تقدير الظرف الزماني للتجربة بوضعها في اطارها التاريخي ، وقد أشرنا في فقرة « الاطار التاريخي للتجربة » بعض معطيات هذا الظرف ، عندما أشرنا الى وضعية الشعر في خارطة الادب الحزيراني ، حيث يظهر أحد أوجه هذه الوضعية في اتجاه الشعر نحو التقريرية والمباشرة بكيفية تجعله أقرب الى العمل الصحافي .

ان هذه الاعتبارات وما يلحقها أو يسبقها من اعتبارات أخرى لا تمنع المتواجد من التجربة في مضامينها بالاقتناع او الاعتناق ، ان يبحث لحاسته الفنية في ظلالها مجالا لاغناء التواجد المحقق على المستوى الفكري .

وتحقيق هذه الغاية يفترض دراسة التجربة على ضوء التقسيم التالي : وضعية التجربة داخل حركة الشعر العامي بمصر ، وصياغتها ، ومعماريتها، وموسيقيتها ...

1 ـ وضعية التجربة داخل حركة الشعر العامي :

يعني هذا الاجراء محاولة للبحث عن عناصر نستطيع في ضوئها ان نميز ملامح التجربة في وسط رخام الوجوه الشعرية في هذا الحقل ، والبحث عن خصوصية التجربة ـ ان كانت ـ يفترض عملا مقارنا ليس هذا مجاله : لهذا فاننا سنكتفي برأي الشاعر نفسه في تجربته مع اتباع ذلك باشعاعات خاطفة لاختبار رايه . ان الشاعر احمد فؤاد نجم يعترف : « ... انا امداد طبيعي لبيرم التونسي ، وأنا سعيد بذلك » وظفت الشعر في درجته الطبيعية ... أعطيت له صوت الصدق ، وحاولت ان اطور في الاشكال والمضامين ، لان عصري يختلف عن عصر بيرم ... » (86) .

وهو يؤكد هذا الاعتراف شعريا بقوله :

يا عيون الشعر يا تونسي / ... / ... / ماشيين في طريقك دائما / ... / وان كنا نقول ونغير / ونجدد في المضامين / بيكون الفضل لبيرم / اسس

واحنا الطالعين (87) .

لقد كفانا الشاعر بهذا التصريح بعض عناء البحث في هذه المسألة ، فبيرم مثاله ورائد تجربته ، والاختلاف بينهما ليس الا زمنيا مثل الاختلاف الموجود بين شوقي والبارودي من جهة ، والبحتري وابن زيدون من جهة أخرى ، أي ان قيمة أحمد فؤاد نجم الفنية تتحدد في الجهد الذي بذله لتطوير الشعر العامي الملتزم ، وللوقوف على بعض معالم هذا الجهد نقف عند نموذج من تجربة بيرم ، وهو مقطع شعري من قصيدة « بخمسين قرش » (88) .

بخمسين قرش ترفع ميكروفونك ... لوش الفجر وزيادة شويه
وخمسين قرش توضع نصف درهم ... في جيب خصمك وترميه بليه
وخمسين قرش تاخذ لك شهادة ... بموت خالتك وخالتك لسه حيه
وبخمسين قرش يعفيك المفتش ... من الغرامات ويشطب لك قضيه
وبخمسين قرش اكتب لك مقالة ... بأنك من رجال العبقريه

فالشاعر يرى أن المال يتحكم في علاقات المجتمع تحكما فظيعا يصل الى درجة استعباد الانسان وتجريده من قيمه الانسانية ، بينما يتناول أحمد فؤاد نجم الموضوع من منظور آخر ، منظور طبقي ، فهو يقول مثلا في قصيدة « كلب الست » :

انت فين والكلب فين / انت كده يا اسماعين / طب دا كلب الست يا ابني / وانت تطلع ابن مين ؟ .

القصيدة منسوجة من حادث وقع في حي من الاحياء البورجوازية ذهب ضحيتها اسماعيل الصعلوك الذي عضه كلب سيدة ثرية ارستقراطية ، وكان موقف المحكمة لصالح السيدة ، ان بيرم جعل المال بطل الدراما ، بينما جعله أحمد فؤاد نجم هو الانسان ، أي ان العلاقة الاجتماعية هي التي تقرر وضعيتنا تجاه المال ، نملكه أو يملكنا ، ان نجم اذن ينظر الى المتناقضات الاجتماعية من منظور الصراع الطبقي ، كما ان بيرم ينظر الى العلاقات الانسانية والسلوك البشري نظرة شبه مثالية ، فهو مثلا عندما يقدم صورة على الحانة في قصيدة « جريمة البار » يقول

الاوله آه ، كان معانا دين يعلمنا / حرام وحلال / وضيعناه
والثانية آه ، كان الحيا والخوف لامنا / كبار وعيال / وده نسيناه
والثالثة كان الادب والعقل عاصمنا / من الاوحال / وراخر شاه (89) .

ان بيرم يحكم مسبقا على ارتياد الحانة بالجريمة ، بينما نجد « نجم » يدخل الى الحانة لا ليعظ ويعطي وعدا أو عيدا ، وانما ليكشف ويربط نتيجة الكشف بالواقع الخارجي للمكشوف عليه :

ونزور بالليل دنيا الخمار / ونلاقي الكاس ع الناس دوار / ... /
شوف دا اللي هناك / قدامه كاسين / مع انه لوحده / ماهوش اثنين / ... /
وحاقولك ايه / واعيدلك ايه / راح يملا عيونه بحلم جميل / بياع السهد

ملا له عنيه (90) .

نتيجة الكشف تشير الى ان صاحب الكاس ينوء تحت ثقل هم ، ويحاول تخفيفه وتحقيق التكيف بينه وبين وجوده الهارب ، بالخمرة ، ان بيرم كما رأينا يعكس بينما نجم يعكس ويحاول التجاوز .

اما علاقة نجم بالشعراء العاميين الآخرين أمثال الابنودي وزكي عمر وصلاح جاهين ، فالشاعر يحدد هذه العلاقة عندما يقول عن أحدهم ، وهو صلاح جاهين ، كان المفروض فيه أن يكون امتدادا طبيعيا لبيرم بموهبته الفنية .. لكن هذا لم يحدث ، لان صوته في الشعر كان مزيفا ..، الا انه في لحظات صدق خرجت منه قصائد عظيمة ... » (91) .

مضمون الاعتراف هذا يؤكد تشابه نجم وصلاح جاهين في التجربة الشعرية على المستوى الفني وتنافرهما أحيانا على مستوى المضامين والرؤى .

ومن لحظات الصدق التي تحدث عنها نجم ، والتي يتشابه فيها مع صلاح جاهين ، قول الاخير بمناسبة زيارة نيكسون لمصر :

احنا العمال اللي انقتلوا / قدام المصنع في أبو زعبل / بنغني للدنيا وننلو / عناوين جرانين المستقبل / أدانة المستر نيكسون / يقتل الاسطي ياسين (92) .

فالتشابه هنا واضح سواء في البناء الشعري أو محتواه ، فقد أشرنا سابقا الى موقف احمد فؤاد نجم أمام هذا الحادث (يانيكسون ، يا بتاع الوتركيت) ...

الا ان الفرق يكمن في ان « نجم » يتجرأ على السخرية التي يثيرها كعادته من التناقض الموجود بين رئيس فضيحة ووتركيت ، ورئيس شعب فقير (سلاطين الفول والزيت) .. ليقول ان لقاء الحاكمين هو لقاء يتم في غيبة محكوميها ، انه لقاء شخصين ، لا لقاء شعبين ، ومن هذه المقارنة البسيطة نستنتج ان تجربة « نجم » تتميز في حقل الشعر العامي بخصوصية تستمدها من التصاقها المباشر بواقع الجماهير المسحوقة ، وكشف هذا الواقع بدون تحفظ أو لباقة ، أي ان خصوصيتها تظهر في جانب الصياغة اكثر من غيره ، فلنحاول اذن تأمل هذا الجانب .

2 ـ **الصياغة** : اذا كانت الصياغة هي التي تميز كل فن من فنون الكتابة عن بعضها ، فانها في الشعر تشكل مركز الثقل الذي تدور حوله كل ردود الفعل الانفعالية والنقدية التي يستثيرها العمل الشعري ، باعتبار ان الشعر ليس مجرد حقول مفهومية تترجمها الوحدات اللغوية ، ليس كلمة أو فكرة مموسقة ، وانما تكمن جوهريته في طريقة تبليغ الفكرة وايصال الموقف واظهار الحس .

وازاء تجربة أحمد فؤاد نجم تحتد المناقشة حول الصياغة الى ان

تصل الى حد نفي الطابع الشعري عن التجربة وتصنيفها في اطار التعليق الصحافي (93) . ولاشك ان حكما كهذا ينطلق من منظور المقارنة بين التجربة العامية وشقيقتها الفصحى ، وينطلق كذلك من اصداء النقاشات التي تجري حول التجربة الشعرية بالفصحى في العالم العربي عموما ومصر خصوصا ، تلك النقاشات التي ترافق تطور الاتجاهات التعبيرية في الشعر من المرحلة الكلاسيكية التجديدية ، الى الرومانسية الكلاسيكية فالرومانسية الاشتراكية ثم الواقعية الاشتراكية والواقعية التجريبية ، وهي اتجاهات تبادلت التعبير عن الحركة الدينامية للمجتمع العربي في مصر .

ومحاولة انتزاع القيمة الفنية ، أو الصفة الشعرية . عن تجربة نجم . تصدر ـ في نظري ـ اما عن خصوم ايديولوجيين يحسون بخطر فاعليتها التحويلية (94) ، واما عن خصوم فنيين ـ ان صح التعبير ـ وأقصد بهم شعراء الفصحى الذين يرون ان ليس من مهمة الشاعر أن يوضح ، وانما عليه أن يلمح ، ليس له ان يلقن ، وانما عليه أن يحلم ويجعلك تحلم معه . وبعبارة أوضح : ليس عليه أن ينزل الى مستوى الجمهور العادي وانما على هذا الجمهور أن يرقى اليه ، ويمثل الاتجاه ادونيس (95) .

والواقع ان هذه الاثارة تضع السؤال التقليدي : هل الشعر للشعب أم الشعر للشعر ؟ ، ان الاطروحتين ليس بينهما تناقض في حد ذاتهما ، وانما التناقض موجود على مستوى المتلقين ، فمقولة « الشعر للشعر » تدافع عن قداسة الشعر وتخشى عليه من التدجين ، وتجد هذه الاطروحة دعامتها في مجتمع لا يعاني من الامية سواء كانت لفظية أو فكرية .

اما مقولة « الشعر للشعب » فهي تهدف الى تسخير الشعر كأداة ثورية لتوعية الجماهير بواقعها ودفعها الى تغييره والسيطرة عليه ، وتتوخى هذه المقولة التقرب الى الجمهور في اللغة والصياغة .. وهي مقولة تجد موطنها الشرعي في مجتمع يعاني من الامية بنوعيها ، معاناة تحرمه من التفاهم مع التجارب الشعرية « النخبوية » . والمجتمع العربي ومنه المصري يعاني من هذه الامية ، ومن هذه المشكلة ، مشكلة عدم تواصل الشاعر مع قاعدته .

ولا شك ان أحمد فؤاد نجم يعي تجربته وعيا تاما ، ويتوفر على دعم فكري وثقافي ورؤيا ناضجة عند الابداع ، وهو ليس بمعزل عن هذه المناقشات ولا بغائب عن التيارات التي تجري على الساحة الادبية (96) .

وبما ان كل ابداع يهدف الى التجاوز والتغيير ، فانه يتضمن اختيارا ، وشاعرنا ـ الذي يعي ابداعه ـ يتخذ الاختيار الواقعي في صياغته ، وهو اختيار متأثر بالادب السوفييتي ، وبالاخص ادب مكسيم غوركي (97) .

ولا شك ان الاتجاه الواقعي في الصياغة الشعرية قد تجاوزه الشعراء اليوم ، رغم ان مرحلة التحول التي تجري في الوطن العربي ، والمتناقضات المتكاثفة فيه ومنه مصر ، تكون مبررات لاستمرار هذا الاتجاه (98) ، واذا

تم التجاوز من جانب شعراء الفصحى ، فان الشعر العامي ممثلا هنا في تجربة نجم لا يزال يجد في الاتجاه الواقعي وسيلة للتعامل مع الواقع المصري ، خصوصا وانه أدب وطني ملتزم ، « وكل أدب وطني اذا كان تقدميا يفترض توحد الكاتب أو الشاعر مع عصره ، مع بيئته المحيطة ، ومع شعبه ... » (99)

وهذا الشعب الذي يفرض على الشاعر « نجم » أن يتوحد معه ، شعب تتفشى فيه الامية ، وثقافته التي يتوفر عليها ثقافة شفوية سمعية ، فكان لا بد ان ينطلق الشاعر في هذه الوضعية لتحقيق هدفه التقدمي .

فواقعية أحمد فؤاد نجم أقرب الى جمهوره من الكادحين وأقدر على دفع التاريخ الى الامام .

واذا كانت الواقعية الاشتراكية في الشعر الفصيح بمصر قد استفادت من بعض مزايا الواقعية الاشتراكية السوفيتية كالتحدي ومحاولة التغيير ، واحلال النموذج البشري المسحوق اجتماعيا محل النموذج الرومانسي الضائع عاطفيا ، واحلال ديكور الفقر والبؤس والتعاسة محل الرقة العذبة والمرارة الهائلة ، مما جعل هذه الواقعية تميل في الصياغة الى التحقيق الصحفي (100)، فان هذه المزايا تتوفر في تجربة أحمد فؤاد صياغة ، واذا عدنا الى المضامين التي سقنا نماذج منها نجد أن هذه المزايا تشكل مادة الهامه وحافز ابداعه في شعره الحزبراني .

وقد نعثر على بقايا الآثار الرومانسية في شعره مثل الغربة والشعور بالضياع والوحدة ، واختيار المرأة الساقطة نموذجا للضياع ، .. وتتحسس هذه الانفاس الرومانسية في هذه المقاطع ، حيث يتألم الشاعر من :
الضيـاع :

الليل ملاح / تايه سواح / لا بيوصل شط / ولا بيرتاح (101) ..

والاستسلام :

دنا عمري ان ضاع / مش حابحكي عليه / بس انا لا بودي / ولا بيدي / دا قدر مقسوم .

واختياره المرأة الفاشلة نموذجا للضياع الانساني :

لقيتها يمامة وكاسرة الطوق / ورتني جراح تحت الجناحين / وقالت لي زمان الحب ما راح / ... / . خد مني الليل / وادانى الليل / (102) ورميت لـه الغالي بسعر زهيد ..

والحـلم المضبب :

وانا شارد اسرح واتصور / وغمرني الفجر وصحاني / على كون سكون / حايكون بكره منور .

غير ان هذه الانفاس الرومانسية لا تشكل سوى زفرات تتخلل الهياج الحاد الذي تشكله بقية القصائد ، بالاضافة الى أنها ليست تهربية ، وليست علامة على جزر للمد الثوري الغاضب في شعر أحمد فؤاد نجم ..

غير ان أهم مميزات هذه التجربة على مستوى الصياغة هي النزعة الدرامية التي تلخص كل قيمة من قيمها التعبيرية ، وقد المحت الى هذه الخاصية في ختام الفقرة السابقة بذكر الصراع .

ان الدراما في العمل الادبي ـ وأصلها في العمل المسرحي ـ تعني من جهة الابتعاد عن الغنائية الذاتية ، ومن جهة أخرى تعني استغلال الصراع ، سواء كان صراعا داخليا بين المبدع ونفسه ، أو خارجيا بينه وبين واقعه ، وسواء كان هذا الصراع الخارجي عموديا أم أفقيا .. فكرة تقابلها فكرة ، ظاهر ويختفي تحته باطن ، مما يكسب الشعر حياة وحركية مستمدة من الحدث الذي يستلزمه الصراع .

ولا شك ان ما أشرنا اليه في بداية هذا الفصل باسم الواقعية ، او الموضوعية ، يعد من أبرز سمات العمل الدرامي ، حيث يدرك الفنان ، الشاعر ان ذاته لا تقف معزولة عن بقية الذوات الاخرى (103) .

فالشاعر يعرض أمامنا التناقض الطبقي ، ويفتت هذا التناقض الى صراع مجزأ على مساحة الحياة العامة كلها بين المستغلين والمستغلين ، بين البوايس والمعارضة ، بين القضاء والمتمردين ، بين الفكر النقدي والفكر الرجعي ، بين الشاعر الملتزم والشاعر الانتهازي ، ويرد هذا الصراع كله الى المادة ، حيث يشعر احد الطرفين انه محروم ويحرص الطرف الآخر على الاحتفاظ بمكاسبه وتنميتها على حساب حرمان الطرف الاول .

هذا العمل الدرامي الممثل في الصراع ، يكسب ـ كما قلت ـ التجربة حركية تعكس حركة الصراع وحرارته ، فاذا أخذنا قصيدة مثل قصيدة يعيش اهل بلدي ، نجد العمل الدرامي يبدا هكذا :

يعيش اهل بلدي / وبينهم مفيش / تعارف يخلي التحالف يعيش / تعيش كل طايفة / من الثانية خايفة ...

فالشاعر يبدأ بتقديم منظر ستاتيكي تجريدي (يعيش أهل بلدي) ، ثم لا يلبث ان يحركه ويستصدر منه مناظر دينامية متحركة : نفي التعارف ، نفي التحالف ، الانقسام الى طوائف ، الصراع .

وعن المثقف يقدم بنفس الطريقة منظرا ثابتا مختزلا :

يعيش المثقف على مقهى ريش

ثم يحركه حدثيا كالآتي :

محفلط مزفلط كثير الكلام / عديم الممارسة عدو الزحام / بكام كلمة فاضية / وكام اصطلاح يفبرك حلول المشاكل قوام .

وعن البورجوازية العسكرية ، يلتقط أولا صورة مكبرة للحي (يعيش التنابلة في حي الزمالك) ، ثم يتحرك الشريط في صور حركية يدخل بها القاريء الى الحي :

وحي الزمالك / مسالك مسالك / تحاول تفكر تهوب هناك / تودر حياتك /

بالاش المهالـك .

فيخرج القريء من هذا الحي ، هذه المشاهد ، يلهث من العياء والرهبة .. ويقدم لنا الشاعر في نفس القصيدة الكادحين في هذه الحركة :

يا فلاح يا صانع / يا شحم السواقي يا فحم المصانع / يا منتج يا مبهج يا آخر حلاوة / يا هادي يا راخي يا عاقل يا قانع .

انها حركة دائبة محمومة في المصانع والحقول ، تنتج الخبز وتنتج البهجة في الواقع ، كما تنتج في القصيدة حدثا وحركية ..

ويقدم الشاعر هذا العمل بأسلوب مبطن بالسخرية كما في قصيـدة : « شرم برم » :

أنا الاديب الادباتي / غايظني حال بلدياتي / وغلبت ، اوحوح وهاتي / لكن بلدنا سمعها ثقيل ..

أو في قصيدة « وعد الحر » ، حيث تتداخل الدراما بالمونولوغ :
الخط دا خطي / والكلمة دي ليا / خطي الورق خطي / بالدمع يا عنيه .

يثبت حضور الانا وغياب الغير شعورا بنوع من الغربة ، أو بوجود هوة بين الشاعر والعالم الخارجي .

غير ان الديالوج هو أكثر سمات هذا العمل الدرامي ، حيث تتضخـم المواجهة وتمتد الحركية ، ويصل في هذا الاتجاه الى حد شغل بعض القصائد كلها بالحوار المتبادل ، كما نرى في قصيدة « ورقة من ملف القضية » :

ـ انت شيوعي ؟ / ـ انا مصراوي / ـ انتو مصايب انتو بلاوى ..

وتندرج في طي هذا العمل الدرامي قيم فنية أخرى كالنسج القصصي ، ونزعة السخرية ، وتوظيف التراث ...

في النسج القصصي تواجهنا القصيدة / الحدوتة ، في سرد متسلسل يعقبه تدخل الشاعر ، وهو سرد ينطبق عليه مصطلح « التحقيق الصحافي » كما نجد مثلا في « بكائية يناير » التي سبق أن أشرنا اليها :

سـرد :
انا رحت القلعة وشفت ياسين
حواليه العسكر والزنازين
تدخـل :
عيطي يا بهية على القوانين

أو في قصيدة « بلدي وحبيبتي » :
الليلة دي جم خدوني يا ملاكي / جوز تنابله ونص دسته من التيران / ... / وانطلق في الجو فجاة / يا حبيبتي / صوت مفاجاة / صوت يخلي الدم يجمد/ « اصحى يا احمد / وانتهى الحلم الجميل / ...

انه عمل قصصي يمتاز بحضور القصاص / الشاعر دائما ـ وهو اتجاه يتوجه فيه الشاعر في بعض فترات حياته خصوصا فترات الاعتقال ، ويرى

فيه الصياغة الاحسن ضمانة للتبليغ ، وبالاضافة الى ذلك فهو ينسجم مع المباشرة التي تتسم بها قصيدة نجم .

اما السخرية فهي اجراء فني يستخدمه الشاعر في وقت احتداد الصراع، ليعكس الشعور بالكارثة ، والاحساس بالحنق ، فيقدم عملا تراجيكوميديا يضبب فيه مرارته على الواقع ويتخلص ـ فنيا ـ من جمود التقريرية وارتفاع نبرة الخطابة .

واذا كانت السخرية في العمل الادبي ، ومنه الشعر ، « تشكل منفى ، فيه يشك الشاعر بالآخرين (104) » ، فان هذه الحقيقة تجد تأكيدها في عمل شاعرنا .

فالشاعر مثلا عند ما رأي نفسه متناقضا مع نموذج المناضلين « الفولكلوريين » . انطلق ساخرا :

ما رأيكم دام عزكم ، يا انتيكات / يا غرقانين ، في المأكولات ، والملبوسات / يا بتوع نضال آخر زمن ، في العوامات .

وكما يجعل هذا المنفى الشاعر يسخر من الآخرين ، فانه يجعله كذلك ساخرا من نفسه :

واسماعيل دا بيقى واحد / م الجماعة الغلبانين / اللي داخو في المعاهد / والمدارس من سنين / ... / انت فين والكلب فين / انت كده يا سماعين / طب دا كلب الست / وانت تطلع ابن مين ؟ !!

ان الشاعر هنا يسخر من نفسه في صورة اسماعيل ، سخرية تصل الى حد جعل الانسان أدنى قيمة من الكلب .

وقد تتطور السخرية لتصل الى العمل الكاريكاتوري كما نجد مثلا في قصيدة « ميكى » ، حيث يصور الشاعر أحد كبار السياسة الرسميين بالفأر « ميكي » . وقد يلحق تفصيلات بالصورة الكاريكاتورية المجملة كما نجد مثلا في قصيدة « يعيش أهل بلدي » ، « حلاويلا » ، « يامرحرح » ...

ففي « حلاويلا » مثلا يتصدى للنموذج الاشتراكي الاحترافي :

يا حلو لولو شفته زمان / مهموم بقضايا الانسان / يتكنك لا تقول بركان / ولا بوطاكاز ولا حلة ...

ان النزعة التحريضية في الشعر لها جانبها السلبي وهو الوقوع في التقريرية الجامدة ، وجانبها الايجابي الذي يستهدف الاثارة .
ولكي يتخلص الشاعر من سلبيات هذه النزعة يلجأ الى السخرية ، ولكي يحافظ على الجانب الايجابي يزاوج بين السخرية والتحريض .
اما العنصر الآخر من عناصر الصياغة عند نجم والذي يستحق الالتفات فهو تعامله مع التراث .

ونحن عندما نتكلم عن التراث هنا ننطلق من مفهوم ان التراث هو كل ما تجاوزناه زمنيا حتى ولو كان مستمرا في الحاضر ، باعتبار ان كل تجربة

ابداعية في الامس تصبح بالنسبة لنا اليوم تراثا ، وابداع اليوم الحاضر يصبح غدا تراثا ...

وعلى ذلك فان تعامل نجم مع التراث يتجاذبه قطبان : التراث الشعبي، والتراث الثقافي العصري .

ففي القطب الشعبي يسترعي انتباهنا رصيد من التعابير الشعبية التي درج المغنون والزجالون على تداولها كقوالب فنية للتعبير عن احساس أو شعور بكيفية مباشرة أو رمزية .

فنحن نصادف مثلا في جولتنا عبر فصائده هذه المعالم التراثية الشعبية :

(1) استهلالات موالية : يا ليل يا عين (ق . التوبة) ، (ق . عبد المنعم) ، ومن أشهر هذه الاستهلالات « الاولة آه » ، وهي من التقاليد الفنية الشعبية التي يوظفها شعراء العامية كبيرم الذي يقول مثلا في قصيدة « جرعة البار » :

الاولى آه ، والثانية آه ، والثالثة آه .

اما نجم فيوظفها على هذا الشكل في قصيدة « الاولة بلدي » وفي هذا التوظيف تطوير يستحق التنويه ويوازي عملية تجديد ناجحة :

الاولى بلدي والثانية بلدي ، والثالثة بلدى .

(2) عبارات غزلية : **رماني الشوق / مشيت سواح / اهو دا اللي بنظرة عين شبكوه / عدى الهوى عدى / ميل هنا وهدى / آه م الهوى ومنهم / يا حبايبنا ، وحشتونا ، لسه فاكرينا ...**

واستعمال الاسمين العلمين « بهية » ، « ياسين » كروميو وجولييت في دراما الغرام بالادب الشعبي المصري :

يا بو خال عالخد / يا بوتيه ودلال / شوف الحكاية يا وله / عشق الصبايا يا وله

وهي تعابير مألوفة تنقلها الينا حناجر المطربين الشعبيين المصريين ..

(3) عبارات منحدرة من الميثولوجيا الشعبية ، وابرز ما وظف فيها الشاعر ظاهرة «الحاوي»، وهو في اللغة العامية المصرية يعني مرقص الحيات الذي يعتمد على التهريج وخفة اليد : فالشاعر ينقل الظاهرة بحركيتها :

توت حاوى ، حاوى توت / عفريت كابس / ينزل قالع / يطلع لابس .

وكلمة « توت » اشارة إلى صوت تلك الزمارة التي يستعملها الحاوي لترقيص الحيات ، وهي شبيهة بما يعرف عندنا في المغرب بـ « طوطو » .

وعبارة (توت حاوي ، حاوي توت) متداولة على المستوى الشعبي في مصر خصوصا في الاوساط التي تتعاطى السحر أو تدعي ذلك كنوع من التعزيم (106) ..

(4) عبارات مستمدة من التراث الديني ، وهي نادرة في الديوانين ، اذ

لا نكاد نعثر الا على قصيدتين يبرز فيهما هذا التوظيف ، ففي قصيدة « على الربابة مثلا » نطالعنا هذه العبارات :

اصلي على النبي قبل البداية / نبي عربي مشفع في البريا

وفي قصيدة عبد المنعم رياض : « بعد الصلا ع النبي » .

أو كلمة « الجنة والنار » في قصيدة الحاوي (كان يا مكان قبل الجنة والنار) .

أو اقتباس قصة يونس الذي التقمه الحوت في القرآن : (ويفوق يونس من نومته / ويفلفص من بطن الحوت) ..

(5) عبارات شعبية مستهلكة على نطاق واسع في الحياة العامة سواء منها ما يدخل في نطاق اللباقة : (**صباح الخير عالورد اللي فتح / صباح العندليب / صباح الفل والياسمين** /) أو التي تستعمل في موقف الغضب والتشنج (يا خراب البيت / يا نهار الشوم / من شرب الطين) ، وهذه العبارة الاخيرة سبق ان أشرنا الى ان الابنودي عنون بها قصيدة له « شبر طين » ...

اما بالنسبة للتراث الثقافي العصري ، فان الشاعر يعلن عن حضوره وموازاته للكتابة العربية العصرية بالفصحى ، بتعامله مع التراث تعاملا مشاكلا لتعامل الشعراء والكتاب بالفصحى معه .

ففي التوظيف الميثولوجي نجد الشاعر يستعمل ايوب كرمز للصبر (قصيدتا التوبة ، صبر ايوب) . وفي التوظيف التاريخي نجده يستلهم المعالم التاريخية لتكييفها دلاليا مع مقتضى تجربته ، سواء كانت هذه المعالم أشخاصا مثل التتر ، التركمان ، المنبوذين (في كلب الست) ، هولاكو ، صلاح الدين الايوبي ، المسيح ، يهوذا ... أو كانت أحداثا مثل قصة بيع الارض من طرف الاسرة الهاشمية لليهود (ق . على الدبابة) .

وفي قصيدة « الشربة العجيبة » نجد الشاعر يستعمل « صبغة اليوت » لتطهير شعبه من الخوف ، مثلما استعمل قبله يوسف السباعي ذلك المحلول الطبي لتطهير الناس من النفاق ، في روايته « أرض النفاق » ...

غير ان تعامل الشاعر مع التراث ليس تعاملا فولكلوريا سلبيا اجتراريا بل انه يوظف التراث توظيفا ثوريا توظيفا ينطلق من مراكز هضم هذا التراث واستيعابه من أجل تجاوزه ، والتجاوز يتم بطريقة استغلاله من أجل التثوير ، انه وهو يوظف التراث يخاطب جماهيره بلغتها ، لا من أجل مجاملتها وتملقها ، ولكن من أجل تثويرها تثويرا معتمدا على الفهم الحقيقي للتراث .

فهو مثلا عندما يستعمل الاستهلال الموالي « الاوله آه » ، يفرغ التعبير من مضمون الدلال والميوعة ، ليشحنه بمدلول جدي « الاوله بلدي » . فكلمة « بلدي » المحددة الملموسة تحل محل « آه » الاثيرية المجردة .. بعبارة أوضح : انه ينزل « آه » الانفعالية الموهمة لوجود صراع غير مرئي الى

الارض « بلدي » حيث الصراع الحقيقي .

ويستعمل الشاعر « بهية » ، « ياسين » كرمزين حيين مستمرين في عكس مأساة الانسان ، بهية مصر ، مصر المتحدية للزمان ، بهية هذه لا يلبسها القطائف أو يعطرها أو يوشى ظفائرها بالفل كما يفعل الزجالون عادة، وانما يقدمها في وجهها الحقيقي خشنة في مستوى خشونة الزمان ، يلبسها الطرحة والجلباب (مصر بامه يا بهية ، يا ام طرحة وجلابية) .

وياسين ليس الفتى الغرير ، ليس جميل بثينة ، ولا روميو چولييت ، وانما هو عاشق بهية / مصر . هو الانسان المصري الذي يترجم عشقه بالعطاء والتضحية ، ويدفع ثمن حبه سجنا وتغريبا وصلبا .

انا رحت القلعة وشفت ياسين حواليه العسكر والزنازين .

ويوظف الشاعر التراث الديني توظيفا تكتيكيا ، فلو وقفنا عند القصيدة التي ترشح أكثر من غيرها بالتعابير الدينية (على الربابة) ، لوقفنا على سر هذا التوظيف ، فالقصيدة حماسية يظللها المناخ الملحمي ، والموقف الملحمي عند العرب المسلمين يرتبط بالدين لى اليوم ، فلا تزال عبارة « الله اكبر » هي صيحة الجندي الذي يركب الدبابة ويستعمل صواريخ سام . مثل جده الذي يركب الفرس ويستعمل الحسام ، ان الشاعر وهو يستعمل عبارة « اصلي على النبي » يحقق غاية مزدوجة : غاية فنية وهي تذكير المتلقى الشعبي بذلك الشاعر الزجال الذي يحمل الربابة ويبدأ بنفس العبارة لينشد ملحمة عنترة أو أو أبي زيد الهلالي ، وغاية فكرية تهدف الى استفزاز اولئك الذين يتخذون الدين أفيونا للتخدير ، أولئك الذين يستضيفون الخبراء والتقنيين الشيوعيين لتدريب الجندي العربي على استعمال الاسلحة ، وفي نفس الوقت يوزعون مرشدين دينيين يحذرون الجيوش من الشيوعية عدو الدين ! فكأني بالشاعر يتهكم على هذا التناقض وهذه المهزلة ، وتتأكد هذه الغاية عندما نتوغل في القصيدة الى نهايتها ، عندما يربط الشاعر ربطا مباشرا بين الدين كمقولة والدين كممارسة ، عندما يشير الى الخلافة اشارة غير مباشرة بقوله : « وايش بعد المسيرة الهاشمية » .

ان استعمال كلمة « الهاشمية » في نفس السياق يثير حساسية شديدة بالخلافة ، كتقليد من التقاليد السياسية المدعمة بالدين .

وعند اقتباس الشاعر – ان صح انه اقتبس – صبغة اليوت المشار اليها من يوسف السباعي . نجده يقوم بعمل تصحيحي شبيه بتصحيح ماركس لديالكتيك هيجل ، ذلك ان يوسف السباعي في قصة « أرض النفاق » يعلل الازمة الحضارية بمرض النفاق ، وهو تعليل مثالي أخلاقي ، يطبق تهمته على الجميع ، وبذلك فانه لا يقدم للانسان شيئا بهذا التعميم ولا يحقق التطهير الذي ترمي اليه قصته : في حين ان نجم يشكو من الخوف – عوض النفاق – خوف المواطن الاعزل من حاكم مسلح ، ولذلك يقترح صبغة اليوت كشربة

عجيبة لتطهير هذا المواطن من الخوف .. نجم وقف هنا يرى ان الخوف هو الازمة ، خوف الاعلى على مكاسبه يملي عليه ان يضغط ، وخوف الاسفل على روحه يفرض عليه ان ينضغط .

بهذا نكون قد انتهينا من الصياغة ونحن نسجل للشاعر اصالة تتمثل في تشكيل عمله الشعري على نفس درامي يجعل تجربته الشعرية تساير الاتجاه الشعري العصري في الفصحى . كما ان تعامل الشاعر مع التراث ينبيء عن وعي كامل بأهداف العملية الابداعية ، ووعي بمقتضيات الحركة التاريخية .

وبعد هذه النظرة العاجلة الى الصياغة لا يبقى الا ان ننظر الى التجربة من جانب آخر هو الجانب الهندسي والموسيقي ، وهو ما سنجمله في اطار معمارية القصيدة .

3 ـ معمارية القصيدة عند نجم :

يميل التصميم الجمالي لقصائدأحمد فؤاد نجم الى احتضان النموذجية الحديثة في الشعر العربي ، وينأى عن النموذجية القديمة التي نجدها عند بيرم مثلا .. وربما يكون هذا التعديل في شكل القصيدة هو ما يؤكد قول الشاعر الذي أشرنا اليه سابقا من انه يطور في الاشكال .

ويتجلى هذا التطور في اتخاذ الشاعر السطر الشعري كوحدة اساسية في بناء القصيدة عوضا عن البيت الشعري ذي الشطرين كما هو مألوف عند بيرم ، وربما فرض على نجم هذا التعديل شعوره بعدم امكانية عصر مشاعره وتقديمها في البناء القديم .

وان نظرة خارجية الى هذا النظام الذي بنيت به القصيدة تلتقط صورتين للقصيدة من الناحية المعمارية ، هما القصيدة القصيرة ، والقصيدة الطويلة .

واذا كان النقد الحديث يضع القصيدة القصيرة في اطار الغنائية لكونها تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا (107) ... فان هذا الحكم يصعب ان يطبق على القصيدة القصيرة عند نجم : الا باعتبار ان هذه القصيدة يسهل تلحينها وغناؤها .

انها تطرح على العكس من ذلك موقفا فكريا قد يبدو ذاتيا من الناحية التركيبية ، كما نجد مثلا في قصيدة « بروفوج » .

يا ليل يا عين / ما اعرفش أكذب / طب واكدب ليه ؟ / عدم المواخذة / لا انا باكتب / ولا ابصر ايه / لا اذا احتراقي اشتركية / ولا عندي نزعة رجعية / لكني شايف بعينيه / يا فلاحين يا صنايعية / بر الامان بان .

هل طغيان الانا الذي أشرنا الى مبرره فنيا هو العنصر الذي يحكم على التجربة بالذاتية ؟ ان الانا رغم انها تظهر شكليا انعزال الشاعر عن الغير ، الا انها في العمق النفسي تحمل دلالة معانقة الشاعر للغير ، والقصيدة تؤكد ذلك ، فالشاعر يلخص عبر ذاته موقف غالبية المسحوقين الذين يرفضون احتراف الشعارات الخالية من مدلولاتها على مستوى الممارسة ، ورفضهم

لا يدينهم بمعاداتها .. اذن فالشاعر هنا غير معزول عن الذات الجماعية التي ينتمي اليها .. وهو أيضا لا يعالج موقفا عاطفيا حتى بافتراض ان العاطفه تكون مخدع افراغ لمواقف فكرية ، ان الشاعر هنا يطرح موقفا فكريا عاريا . وتتميز القصيدة القصيرة عند نجم بنفس مميزاتها في الفصحى ، فهي تبدا غالبا بشعور مجمل مضبب ، ثم ينكشف هذا الشعور / الموقف تدريجيا الى ان ينتهي بافراغ . ففي قصيدة « التوبة » مثلا نجد البداية :

أتوب ازاي وانا ايوب

ان الشعور ، الموقف ، يبدو مجملا ، شعور بطول الصبر ... ويتضح هذا الطول في بقية السطور الشعرية :

سنين ماشي ور الافكار / ... / رماني الشوق مشيت سواح / ،،، / غريب الاهل والاوطان / يقوم وقت البدر بدار / وعند القسمة مش محسوب

ثم يقع الافراغ :

وانا ويا الجميع مشتاق / ليالي الوصل يا محبوب

فالصبر الطويل الذي بدأ به مفسر بـ (عند القسمة مش محسوب) ، والموقف المطروح هو التطلع الى الخلاص (ليالي الوصل) .

ويتخذ الاطار البنائي للقصيدة القصيرة عند نجم شكلين : القصيدة الدائرة ، والقصيدة الحلزونية .

ففي الشكل الاول ، القصيدة الدائرة ، نجد القصيدة تنتهي بما ابتدأت به ، سواء كانت النهاية لفظية كما نجد مثلا في قصيدة « التوبة » المشار اليها ، حيث البداية والنهاية هي (اتوب ازاي وانا ايوب) ، او كانت النهاية معنوية كما في قصيدة « برولوج » حيث البداية : (يا ليل يا عين ما عرفش أكذب) ، والنهاية : (وأنا حاكذب ليه) فالبداية نفي للكذب ، والنهاية استفهام انكاري للكذب .

اما في الشكل الثاني ، الحلزونية ، فاننا نجد القصيدة تتألف من مقاطع أو دفقات تنتهي كل منها بنفس الوحدة الدلالية كما في الموشحات (القفل) ، لتبدأ الاخرى بداية شبيهة بالبداية الاولى ، كما نجد مثلا في قصيدة « غيفارا مات » ، فبداية المقطع الاول هي :

(**غيفارا مات غيفارا مات**) ونهايته : **غيفارا مات غيفارا مات**) ، واتمد حبل الدردشة والتعليقات) .

ولا يحرص الشاعر على أن تكون بدايات المقاطع ونهاياتها لفظية ، فقد يلوح تنويعا من شأنه المحافظة على الصلة بين هذه النقط (البداية والنهاية)

ففي نفس القصيدة ، نجد بداية المقطع الثاني هي (مات المناضل المثال) والثالث (ما رأيكم دام عزكم) ، والرابع (يا شغالين يا محرومين)، فهناك صلة شعورية بين البدايات كما توجد بين المقاطع ... (غيفارا مات)، (مات المناضل) ، (ما رأيكم دام عزكم) في هذا الموت ، (يا شغالين يا

محرومين) لقد مات مثالكم ...

واذا لاحظنا في القصيدة القصيرة انها تكثف موقفا وشعورا معينين ، فان القصيدة الطويلة عند نجم ـ كما عند غيره ـ تحلل هذا الموقف وتجزئه الى عناصر فكرية متجاذبة متصارعة متكاملة متجاوبة .

فاذا أخذنا على سبيل المثال قصيدته الطويلة « ورقة من ملف القضية » لوجدنا ان القضية العربية يفتتها الشاعر ويحللها الى قضايا جزئية تكون روافدا أو انسجة للقضية الكبرى .. فهو يثير علاقة الحكام بالمحكومين (مصر العشة واللا القصر ؟) ، والعلاقة بين مصر والعرب مع الدول التقدمية في العالم (ايه رايك في سفارة كوبا ؟) ، والعلاقة بين العرب فيما بينهم مشخصة في مشروع الوحدة : (مصر في وحدةمع سوريا وليبيا) ، وموقف القيادة الحاكمة من الفكر الشيوعي (كل الشيوعيين أمثالك / آخر غلبة وقلة ذوق) ، وموقفها من الانتفاضات الاجتماعية (ايه رايك في حكاية الطلبة) ، والموقف من القضية الفلسطينية (مالنا ومالفدائيين ؟) ، وموقف الجماهير من الحرب ...

انها قضايا جزئية ترتبط فيما بينها ارتباطا متكاملا مثلما ترتبط ارتباطا عضويا بالقضية الكبرى .

وقد تتخذ القصيدة الطويلة عند نجم شكلا حلزونيا ، مثلما نجد مثلا في قصيدة « يعيش أهل بلدي » حيث يجمع تناقضات التعايش في وطن واحد، فيعرض هذا التعايش مجملا في المقطع الاول (يعيش أهل بلدي / وبينهم مفيش / تعارف يخلي التحالف يعيش) .. انه منذ البداية يحدد للمتلقي جو القصيدة ، وهو جو التناقض والتنافر ، جو التواجد لا الالتحام .

لذلك ينطلق في المقاطع الاخرى ليجسم مضمون المقطع الاول ، فيعرض صورة كل فصيلة في المجتمع ، وكل حلزونة تكاد تنتهي وتبتدئ بنفس الصدى الذي نشأ في المقطع الاول : (يعيش أهل بلدي / يعيش المثقف / يعيش التنابلة / يعيش الغلابة ...) وتقفل القصيدة بنفس الصدى .،، وتتميز هذه القصيدة عن الاولى بكونها برولوجا ، اذ يختفي تقريبا صوت الشاعر الاول ولا يظهر الا في اللازمة التي يتردد فيها ياء المتكلم (بلدي) .

بعد هذه النظرة الخارجية لمعمارية القصيدة نقوم بمعاينة داخلية لفحص مكوناتها انسجة وخلايا ...

لقد سبق ان اشرنا الى ان أحمد فؤاد نجم اختار السطر الشعري كوحدة أساسية ، أي انه حطم وحدة البيت التقليدي عند بيرم ، ولم يسلم نجم من المواخذة التي يحاسب عليها محطمو وحدة البيت عضويا من تحطيمهم لها دلاليا (109) ، فتتولد عن هذا التحطيم ظاهرة أخرى هي ظاهرة الجملة الشعرية . فنجم باختياره الشكل الجديد في بناء القصيدة يتعرض لنفس المأخذ وان كان نادرا في شعره . فاذا أخذنا مثلا مقطعا من قصيدة « جوازة »

نجده مكتوبا هكذا :

سالت الخضرية / وبتوع الدخان / ع الحكمة الالهية / في نظافة شعبان / وعرفت أن أخانا / شعبان ابن بهانة / اتجوز فنانة / واتعين فنان (110) .

فالمقطع يمكن اعادة تركيبه كالآتي :

سالت الخضرية وبتوع الدخان ع الحكمة الالهية في نظافة شعبان وعرفت ان أخانا شعبان اتجوز فنانة .
واتعين فنان . (وان كان ليس من حقنا ان نحاسب الشاعر على هذا الاختيار) . !

أي ان المقطع المؤلف هندسيا من ثمانية أسطر شعرية ، يتكون دلاليا من جملتين أو ثلاث شعرية .

وكذلك الشأن في هذا المقطع من قصيدة « القضية » :

الحكاية ان البلد / مش ملك ناسها / والخلايق في البلد / مش مالكة راسها / والبلد أصلا / بلدنا مش عليلة .

يمكن اعادة تركيبه فيصبح :

الحكاية ان البلد مش ملك ناسها / والخلايق في البلد مش مالكة راسها / والبلد أصلا بلدنا مش عليلة

فالمقطع مكون هندسيا من ستة أسطر شعرية ، ودلاليا من ثلاث جمل شعرية .

لكن تحطيم وحدة البيت كما رأينا له مبرر عند الشاعر ، مبرر نفسي وجمالي في نفس الوقت ، فنفسية الشاعر المبدع العصري كيفما كان تضع تصميما داخليا شعوريا قبل التصميم الاستاتيكي الخارجي، كل حالة شعورية تنعبأ عند المعاناة والمخاض الشعريين في قالب لغوي وشحنة موسيقية معينين ، وتأسيسا على هذا ، فان كل سطر من السطور الشعرية يعد شحنة شعورية قبل ان يكون مركبا دلاليا أو موسيقيا .. وينتهي هذا السطر اذن بافراغ الشحنة الشعورية .. وهذا يفرض على الشاعر ان يتوقف في حين يتطلب المعنى الاستمرار .

وهذا التوقف يحقق في نفس الوقت انجازا جماليا متمثلا في الايقاع الموسيقي ، وهذه الموسيقية هي عنصر آخر من العناصر التي تجتذبنا في معمارية قصيدة نجم .

ان الموسيقى تكون أحد عناصر جمالية القصيدة عند نجم ، وهي عنصر يفرض الاعتراف بأن الشاعر لم يضح بالجانب الفني لحساب الجانب الفكري.

والشاعر في هذا الجانب يوظف التراث الشعبي توظيفا قائما على الهضم والتمثيل، واهم لون من الوان هذا التراث الموظف هو الموال ، والتقليد النقدي المتعارف عليه في الموال ان مبدعه يقسم القصيدة الى مقاطع ، كل مقطع يتكون من أبيات موحدة القوافي ، ويختمها ببيت يخالف سوابقه في التقفية ،

على هذا المنوال :

الحسن ما هوش بالالوان	الحسن بالذوق والخفة
الحسن ما هوش بالميزان	يطلع وينزل بالكفة
الحسن ظاهر للاعيان	وخفة الارواح صدفة
والناس لها مذهب بالبيض	ومذهبي حب السودان (111) .

ولو عدنا الى المقطعين السابقين اللذين استشهدنا بهما في تفتيت وحدة البيت عند نجم لوجدناهما متطابقتين هندسيا مع هذا النموذج للامام العبد . ولنأخذ النموذج الاخير ، فنعيد تركيبه :

الحكاية ان البلد	مش ملك ناسها
والخلايق في البلد	مش مالكة راسها
والبلد أصلا	بلدنا مش عليلة

فالبيتان الاولان يشتركان في الصدر في الوحدة الموسيقية (لد) مثل اشتراك نظيريهما عند الامام العبد في (ان) ، بينما يشترك العجز في (ها) وعند الامام العبد في (فه) ، وكما ان البيت الأخير عند الامام العبد ينتهي نهاية موسيقية مخالفة للايقاع المعهود في سوابقه (بيض ـ سودان) فكذلك البيت الاخير عند نجم ينتهي نهاية مخالفة (اصلا ـ عليلة) .

ومؤدى هذه المقارنة ان الشاعر وهو يوظف التراث الشعبي يلتزم في جل اشعاره بالقافية .

لكن هناك خاصية أخرى تخرج بقصيدته عن اطار القصيدة العامية أو الزجلية ، الى اطار القصيدة الحديثة في الشعر العربي ، وهي الاعتماد على التفعيلة كوحدة موسيقية في ميزان الايقاع .. لكن هذا الالتزام مرن بحيث يظهر فيه الشاعر متصرفا منوعا في هذه التفعيلات ، سواء في القصيدة ككل أو السطر الشعري كجزء .

فاذا أخذنا مثلا مقطعا من قصيدة ، نجد توزيعها الموسيقي يتم كما يلي :

يا ليل يا عين ما عرفش أكدب	فعلان فعلان فعلن فعلن
ـطب واكدب ليه	فعلن فعلان
عدم المواخذه	فعلن مفعولن
لا انا احترافي اشتراكية	مستفعلاتن مفاعيلن
ولا عندي نزعة رجعية	فعولن فعلن فعلن فعلن

فنحن نلاحظ هنا أن الوحدات الموسيقية الموظفة هنا هي : فعلن فعولن ، مفعولات ، اي اننا باستعمال المقياس العروضي الخليلي نجد ايقاع المتدارك والمتقارب هما المتداولان في التاليف الموسيقي لهذه القصيدة ، مع ما يلحق هذا الايقاع تعديلات (زحافات وعلل) تقتضيها طبيعة اللغة العامية .

ونلاحظ كذلك ان الشاعر يميل الى التوقيع على الايقاعات السريعة الرشيقة (البحور الخفيفة) ، ويتأكد هذا الميل في أكثر من قصيدة ، ففي قصيدة « الربيع » مثلا نجد الوحدات الايقاعية البارزة هي « فعولن » :

مجـــرد امـانـــي	فعـولـن فعولـــن
يا قلبي يا والـــع	مستفعلـن فعلـــن
ما دام انت تاني	فعـول فاعلاتـــن
مخضـر وظالـــع	فعولـــن فعولـــن
بلـون الربيـــــع	فعولـن فعـــــول
يطـــوف الربيـع	فعولـن فعـــــول
صغيـر بـديـــــع	فعـــول فعـــــول

ان الشاعر في هذا المقطع يوقع على تفعيـــلات المتـدارك (فعلن) والمتقارب (فعولن) مستعملا التجزئة والتشطير .
وفي المقطع التالي من قصيدة « غيفارا مات »

غيفارا مـات	فعـولاتـان
غيفارا مـات	فعـولاتـان
آخر خبر في الراديوهات	مستفعلن مفعولاتان
وف الكنايس	مفـاعلاتـن
والجوامـــع	فـاعـــلان
وف الحواري	مفـاعلاتـن
والشـــوارع	فـاعـلاتـن

انه هنا يؤلف بين تفعيلات المقتضب (فعولاتن) والوافر (مفاعلتن) والرمل (فاعلاتن) مع التعديلات .
وفي قصيدة ابن البلد نجد الشاعر يوظف ايقاع الرجـز (مستفعلن) مجـزءا .

يا ابن البلد يا ابن البلـد	مستفعلـن مستفعلـــن
الوقـت وقتـك يـا ولـــد	مستفعلـن مستفعلـــن
يا قلب مصـر ونبضهـــا	مستفعلـن مستفعلـــن
يا نـ(و)ـر سماهـ(ا) وأرضها	مستـ(ا)فعلن مـ(و)ستفعلن

واذا قمنا بعملية ربط بين الواقع الخارجي للشاعر ، وواقعه الداخلي الذي تمخض عن الابداع : نجد ان اختيار هذه الاوزان السريعة الرشيقة تمليه حركة الاحداث المتلاحقة بسرعة ، حركة التاريخ بكل ما تزخر به من توتر وتشنج تترك صداها على التجربة هندسيا وموسيقيا ، اذا صح ان الحضارة العربية تساير حركة التاريخ المعاصر .
وهناك مقوم آخر من المقومات التي ينشكل منها البناء الموسيقي في قصيدة نجم وهو التجنيس بين وحدات الجملة الموسيقية . هذا التجنيس الذي يتخذ عدة اشكال لحاجة شعورية عند الشاعر :

أ ـ تكرار الوحدة الموسيقية كما نرى في هذا المثال :

ـ اطيع الخليفة / اطيع والديك / اطيع التنابلة

ـ يعيش التنابلة / يعيش يعيش / يعيش المثقف / يعيش أهل بلدي

حيث تتكرر لفظة (اطع) ولفظة (يعيش) ، اللتان تكونان ايقاعا رئيسيا يتموج في الوحدات الاخرى غير المتجانسة ، وما يكاد ينتهي التموج حتى تتكرر الوحدة الموسيقية ...

ب ـ تكتسي هذه الظاهرة شكلا آخر هو التسلسل ، حيث تترك نهاية الجملة الموسيقية صداها في بداية الجملة الاخرى الموالية ، وهكذا تتسلسل الوحدات الموسيقية لتكون ايقاعا جميلا يمكن تذوقه في هذا المثال :

لا تحطي على سطو حي / وسطو حي يطلع فدان / والفدان يحتاج مروي / والمروي عرق انسان / والانسان يحتاج ثروة / والثروة في غيط الفلاح / والعامل صاحب المفتاح / والمفتاح يفتح جنة / والجنة فيها حنة / يا حنة يا محنية .

فنحن نلاحظ ان نهاية كل سطر هي بداية السطر الآخر ، وهذه الظاهرة معروفة في الشعر العامي ، خصوصا منه المتداول بين الاطفال .

وفي داخل السطر الشعري نفسه عنصر موسيقي لا تغفله الحاسة الفنية العادية ، اذ ان الشاعر غالبا ما يؤلف بين وحدات لغوية ذات مخارج صوتية متقاربة ، تلتقطها الاذن كانغام وذبذبات متجانسة ، ويحدث ذلك على شكل توفير القافية الداخلية في السطر الشعري كما هو معروف في الشعر الفصيح .

ومشيت في الليل خجلان مكسوف / مع ان الليل عريان مكشوف / افراح الناس وجراح الناس / على صدر الليل عناقيد مصفوف / وعيون الليل والظلمة جبال / فاردين على وش السما غربال ...

اذ نستطيع اعادة هذه التركيبة الموسيقية على الشكل التالي لتوضيح ما أشرنا اليه :

ومشيت في / الليل / خجلان / مكسوف /
مع ان / الليل / عريان / مكشوف /
اف/ـراح / الناس /
وحـ/ـراح / النـاس /
على صدر / الليل / عناقيد / مصفوف /
وعيون / الليل / والظلـ/ـمة / جـ/ـبال /
فاردين على وش السـ/ـما / غـر/بـال /

ان الشاعر يوظف في كل سطر شعري وحدات لغوية تشتمل على فونيمات تجد لها تجاوبا في السطر الآخر :

فهو في السطر الاول والثاني جانس بين الفونيمات الآتية :

ليل ، ان ، سوف ، شوف .

وفي السطرين الثالث والرابع **راح ، ناس** ..

وفي السطرين الخامس والسادس **ليـل** .

وفي السطرين السادس والسابع **ما ـ بال**

واذا كانت هذه الموسيقى التي تمتعنا بها القصيدة عند نجم موسيقى خارجية ، تسمتع الاذن ، فان في القصيدة موسيقى داخلية تستمتع بها ، الحاسة الفنية والوجدان ، وهي تلك الموسيقى التي تحس بايقاعها الناشيء عن ربط الشاعر بين معاناته وشعوره من جهة ، وبين معماريـة القصيـدة والوحدات الدلالية والموسيقية المستعملة في هذه المعمارية من جهة أخرى . فارتباط الحالة الشعورية بالمعمارية قد أشرنا اليه في نهاية الكلام عن معمارية القصيدة عند قضية الاوزان .

والمتلقي هنا لا يستمتع بالموسيقى الخارجية الناشئة عن الايقـاع المكون من الوزن والقافية ، وانما يستمتع بموسيقى نابعة من ارتياحـه لانسجام هذا الايقاع وهذه الموسيقى الخارجية مع الواقع المعبر عنه ، ومع معاناة الشاعـر ...

اما ارتباط الشعور بالوحدات الدلالية فيمكن عرض نموذج له في مقطع من مقاطع قصيدة « في الليل » حيث يتحدث الشاعر عن الليل في المقطع الاول فيتوهم المتلقي انه ذلك الجزء الزمني المقابل للنهار . ولكن مـا يلبث ان يتساءل عندما يصل الى قول الشاعر وهو يضع رجله على عتبة الحانة :

ويموت الليل على باب الحـان .

أي ليل هذا الذي يعنيه الشاعر ؟ !

وعندما يخرج مع الشاعر من الباب الخلفي للحانة الى الشارع تبـدأ عملية ادراك حقيقية لليل :

الشارع نايم / تحت جناح همدان / وعيون النور/سهرانة بتتعس ع العمدان/ والكون ملفوف / بعباية نسجها الليل بالخوف / وف بحر الظلمة / رايت على بعد شبح انسان / حققت بعيني / لقيتها يمامـة وكاسرة الطـوق / كرابيج الليل ناقشينها جراح .

أليس الليل هنا هو الواقع المعتم ، القدر المسلط ، الذي جعل الشارع ، الحياة ، نائما ، والانسان الشريف ، عيون النور ، ساهرا ، نائما علـى الصليب .. في هذا الليل يبدو الانسان شبحا لانسان ، الانسان فقد هويته ، وفقـد بعـده ..

فالموسيقى التي نحسها ليست منحصرة في الايقاع الخارجي بقافياته وتفعيلاته ، وانما بالصلة التي تتحقق بين الشعـور والكلمـة ... لمـاذا اختار الشاعر الليل ، وعيون النور ، والعمدان ، شبح الانسان ، واليمامة ، والكرابيج ؟ .. انها وحدات دلالية يبررها السياق العام للقصيدة . ولكنها في نفس الوقت صدى لعالم داخلي يلتقي فيه المتلقي مع الشاعر المبدع ..

وبهذا التذوق السريع للموسيقى الداخلية نخرج من عمارة القصيدة عند الشاعر أحمد فؤاد نجم ، وقد انطبعت في احساسنا ملامح تلك العمارة التي تجمع بين النموذج الفني الشعبي ، وطموح القصيدة الحديثة مطبوعين بشخصية الشاعر واصالته .

6 ـ ان قيمة أي ابداع فني تتحدد في مدى توفير أو توفر القيم التي تواضع المجتمع الانساني على التعلق بها ، وهي الحق والخير والجمال .

وبالبحث عن توافر هذه القيم في شعر أحمد فؤاد نجم نتوقف على النتائج التالية :

1 ـ انه شعر ملتزم يقف الى جانب حق الانسان الباحث عن وجود مبني على الكرامة، ويعانق هذا الشعر آمال هذا الانسان وطموحاته واختياراته، والانسان الذي تلتزم التجربة الشعرية هذه بقضاياه هو الانسان العربي قبل كل شيء ، واهم قضية من قضاياه المصيرية هي قضية وجوده المهدد أمام العدوان الاسرائيلي والرجعي ، وقد كانت هزيمة 67 أهم دلائل هذا التهديد ، وبالتالى أهم بواعث شعر أحمد فؤاد نجم الملتزم .

2 ـ ان هذا الشعر الذي يأخذ من الهزيمة مادة معاناته وابداعه لا يكتفى بعكس مشاعر الانسان العربي المنكوب ، وانما يعمد الى تحليل أسباب الهزيمة على ضوء العلاقات الاجتماعية التي تسود العالم العربي ، أي انه يفتح عين هذا الانسان ـ جيل النكسة ـ على المشاكل والعيوب التي أدت به الى هذا المأزق في تاريخه .

3 ـ ان التجربة بقدر ما هي عكس لواقع مرفوض ، تحمل أسس تجاوز هذا الواقع وتغييره لا في وطنها الصغير مصر،بل وفي الوطن العربي الكبير كله.

4 ـ ان التجربة بناء على مضامينها تتجاوز حدودها الاقليمية لتكون تجربة قومية من جهة ، وتجربة انسانية عالمية من جهة أخرى .. وهذا ما جعل بعثة صحافية كوبية تطرق بيت الشاعر لتسجيل أشعاره عندما انشأ قصيدة « غيفارا مات » .

5 ـ التجربة تستمد قيمتها على المستوى الفني من تجريبيتها التي تتمثل في تطوير حركة الشعر العامي تطويرا يجعله بناء وسيطا بين القصيدة الزجلية والقصيدة العربية الفصيحة ، وتكون الى جانب ذلك رافدا من روافد حركة الشعر العربي الحديث ..

وفوق هذا فالتجربة ذات خصوصية تاريخية ، لانها ترجمت مدلولاتها الى الواقع ، فشاركت مشاركة فعلية في تغيير الواقع المادي ، كما شاركت في اعادة النظر الى التجربة العصرية في الشعر الفصيح . اذ لا يستبعد ان تكون الظواهر الموازية لها في اقطار عربية أخرى متأثرة كظاهرة نـاس الغيوان ، وظاهرة الشعر العامي الحديث الذي أصبح يجد له مكانا في الساحة الادبية بالمغرب ..

وربما من أجل هذا طرحت آراء في المؤتمر الثامن للرابطة العالمية للأدب المقارن ، من نوع الغاء كل الشعر الحديث بالفصحى واعتماد الشعر العامي بوصفه معبرا عن الحالة الاجتماعية للأمة العربية (112) ...

هـوامـش :

1 ـ محمود أمين العالم : الوجه والقناع في المسرح العربي المعاصر .
2 ـ غالي شكري : صراع الاجيال في الادب المعاصر ، سلسلة اقرأ ، ص 148 .
3 ـ الطاهر بنجلون : المحرر عدد 10 / 8 / 75 .
4 ـ الطاهر بنجلون و غالي شكري نفس المصدرين .
5 ـ ملحق الهلال عدد مارس 73 الحساني عبد الله .
6 ـ جلال فاروق الشريف : الموقف الادبي أكتوبر 74 ص 14 .
7 ـ الطاهر بنجلون نفس المصدر .
8 ـ 9 ـ صلاح عيسى ـ الثقافة العراقية يناير 76 ـ 79 .
10 ـ جلال فاروق نفس المصدر والصفحة .
11 ـ الطاهر بنجلون : نفس المصدر .
15 ـ صلاح عيسى نفس المصدر ص 179 .
16 ـ الهلال يونيو 72 .
17 ـ المحرر 3 / 3 / 76 استجواب اورينت بريس .
18 ـ نفس المصـدر .
19 ـ صلاح عيسى : نفس المصدر .
20 ـ صلاح عيسى : نفس المصدر .
21 ـ نفس المصـدر .
22 ـ نفس المصدر .
23 ـ نفس المصـدر .
24 ـ صلاح عيسى : نفس المصدر ـ ص 180 .
25 ـ نفـس المصـدر .
26 ـ نفـس المصـدر .
27 ـ ديوان بلدي وحبيبتي ـ ص 71 .
28 ـ عودة الوعي لتوفيق الحكيم .
29 ـ ديوان (يعيش أهل بلدي » ص 78 .
30 ـ صلاح عيسى ، نفس المصـدر .
31 ـ توفيق الحكيم نفس المصدر ص 29 .
32 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 9 .
33 ـ توفيق الحكيم ، نفس المصدر ص 39 .
34 ـ مقدمة ديوان بلدي وحبيبتي ص 7 .
35 ـ د. يعيش أهل بلدي ص 75 .
36 ـ 38 ـ مقدمة بلدي وحبيبتـي ص 8 .
37 ـ صلاح عيسى نفس المصـدر .
39 ـ توفيق الحكيم نفس المصدر .
40 ـ نزار قباني ـ قصتي مع الشعر ـ ص 237 .
41 ـ نزار قباني ـ هوامش ـ ص 26 .
42 ـ صلاح عيسى نفس المصدر ص 183 .
43 ـ نفس المصدر ص 185 .
44 ـ قصيدة يا مرحرح د. بلدي وحبيبتي ص 103 .
45 ـ ديوان يعيش أهل بلدي ص 26 .
46 ـ مجلة الثقافة المذكورة ص 180 .
47 ـ قصيدة « ورقة من ملف القضية » .
48 ـ مجلة الثقافة المذكورة ص 197 .
49 ـ 50 ـ قصيدة تصورات عن الحرب الشعبية « بلدي وحبيبتي » .
51 ـ قصيدة ابن البلد « يعيش أهل بلدي » .
52 ـ 53 ـ قصيدة عبد المنعم رياض ص 29 بلدي وحبيبتي .

54 ـ قصيدة (الجدع جدع) .
55 ـ قصيدة « هوشي منه » .
56 ـ 57 قصيدة « غنوة للسلام »
58 ـ 59 ـ د. بلدي وحبيبتي ـ قصيدة يا مرحرح ص 103 .
60 ـ د. بلدي وحبيبتي ـ ص 71 .
61 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 68 .
62 ـ 63 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 50 .
64 ـ 65 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 50 .
66 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 53 .
67 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 13 .
68 ـ 69 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 43 .
70 ـ 71 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 34 ـ 17 .
72 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 32 .
73 ـ صلاح عيسى نفس المصدر السابق ص 177 ـ 178 ـ 184 .
74 ـ 75 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 111 .
76 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 65 .
77 ـ د. بلدي وحبيبتي ـ قصيدة بهية .
78 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 71 .
79 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 78 .
80 ـ 81 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 13 ـ 119 .
82 ـ ديوان بلدي وحبيبتي ص 63 .
83 ـ 84 ـ ديوان بلدي وحبيبتي ص 123 .
85 ـ 86 ـ جريدة المحرر ـ العدد المذكور .
87 ـ قصيدة الاهداء ـ بلدي وحبيبتي .
88 ـ 89 ـ ديوان « على باب الجامع » ص 78 ـ 25 .
09 ـ 102 ـ قصيدة « في الليل » . يعيش اهل بلدي .
91 ـ ج. المحرر المذكور .
92 ـ 94 ـ صلاح عيسى المصدر المذكور ص 78 .
93 ـ 96 ـ 97 ـ مقدمة ديوان (يعيش اهل بلدي) .
95 ـ زمن الشعر ـ مقدمة للشعر العربي .
98 ـ 100 ـ غالي شكري المصدر السابق ص 127 .
99 ـ ج. العلم عدد 25 / 1 / 76 محمود درويش .
101 ـ ص 95 ـ د. بلدي وحبيبتي .
103 ـ د. عز الدين اسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر ... ص 280 .
104 ـ 105 ادونيس مقدمة للشعر العربي ص 39 .
106 ـ انظر رواية « اين عمري » لاحسان عبد القدوس .
107 ـ 108 ـ 109 ـ د. عد الدين اسماعيل المصدر السابق ـ فصل : معمارية القصيدة .
110 ـ ص 34 . ويعيش أهل بلدي .
111 ـ انيس المقدسي ـ الاتجاهات الادبية ـ ص 437 .
112 ـ الدكتور حسام الخطيب ـ العلم الثقافي عدد 26 /11 / 76 .