

## أحمد فؤاد نجم : الشاعر والشعب

محمد ابزيكا

انسجاماً مع قناعتنا في دفع البحث العلمي بالمغرب نحو مراقي التجنيز ،  
نشرنا دراسة جامعية في السابق حول « ناس الفيوان » ( الاعداد 5 / 6 /  
7 ) ، وننشر اليوم دراسة لمحمد بزيكا ، كان قد تقدم بها ، في كلية الآداب  
بالرباط ، لنيل الإجازة في الآداب العربي ، حول « تجربة أحمد فؤاد نجم »  
تحت إشراف الاستاذ أحمد المداوي . هذه الدراسة ليست الا مقدمة لما يمكن  
أن يصل اليه اجتهاد الباحث ، ومع ذلك نقدمها كاملة ، حتى نعطي امكانية  
للاطلاع على ما يبذله طلبة كلية الآداب لتدعيم ثقافتنا الوطنية التي هي  
بالناكيد جزء من ثقافتنا العربية ، بالإضافة الى ذلك نعتبر نشر مثل هذه  
الدراسة تضامناً رمزياً مع الشاعر المناضل أحمد فؤاد نجم ، الذي يعني  
لمستقبلنا القادم من الماء الى الماء .

« المجلة »

### 1 - الإطار التاريخي للتجربة

كان حلول هزيمة 67 بمثابة تعرية عميقة للبنية الاجتماعية للوطن العربي  
عموماً ، والامة المصرية خصوصاً ، وقد أسفرت هذه التعرية عن تجريد كثير  
من القيم المفتعلة والعلاقات المصطنعة من اتقنتها ، لتضعها وجهاً لوجه أمام  
الحكم التاريخي في قفص الاتهام ولتنتدر على الشعارات التي كانت تشكل  
عقد قران بين الحاكمين والمحكومين ، ولا يسك احد ان المحكومين هم أكثر  
الطرفين فجاعة بالنكسة التي كشفت بشاعة واقع كانوا مسخرين لبنائه  
وتكريسه بان دفاعية الايمان وغفلة الثقة .

كان حتمياً اذن ان تنهار قيم على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي  
والسياسي والفكري ، لتحل محلها قيم أخرى ، ولتنتهي هذه القيم الجديدة  
للاقتصاب على ركاب 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 ، إيماننا منا بأن الفن يرتبط بالواقع ارتباطاً جدياً ، 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 الأخرى التي تأثرت بالهزيمة، لنهيء مناخاً ملائماً لدراسة تجربة أحمد فؤاد نجم التي تدخل في صنف الشعر العامي . وسنقتصر من بين هذه الفنون على المسرح والقصة القصيرة والشعر .

(أ) لقد كان المسرح من بين الفنون الأدبية التي تأثرت بالهزيمة . وكان التأثير واضحاً في إبداعات 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 قننظم جيل النكسة ، وأثار الجمهور المصدوم . أما صلاح عبد الصبور فقد استجاب بمسرحية « الأميرة تنتظر » ليرفض واقعا مهزوزا ، ويطرح بديلاً للعلاقات السائدة المفروضة . أما يوسف ادريس فتمتخص معاناته عن مجابهة متحفظة يتخذها وسيلة للدلاء برأيه في الصراع القائم حول السلطة ، ولتصوير استلاب الإنسان العربي ، ولإعطاء القضية بعداً تجريبياً في مسرحية « الفرافير » (I) .

وإذا اكتفينا بهذه النماذج الثلاثة لإبراز التغيير الذي مست به النكسة المسرح في مضمونه ، فإنتفاً لا بد أن نلتفت الى التغيير الموازي الذي عرفته الصياغة الدرامية للمسرحية العربية .. فقد أسححت النكسة المجال لظهور المسرح الطلائعي بقوة في وجه المسرح الكلاسيكي ، وسمحت كذلك بدخول تجارب فنية في المسرح تصدم الذوق المسرحي المؤلف : فصلاح عبد الصبور مثلاً قدم لجمهوره تجربة « برانديلو » ( التمثيل داخل التمثيل ) في مسرحية « الأميرة تنتظر » . ويوسف ادريس « يحطم الجدار الرابع » ليشارك الجمهور في تركيب النص المسرحي في « الفرافير » . بينما يجمع سعد الله ونوس بين التجريبتين في « حفلة سمر من أجل 5 حزيران » ليطرح اختياره ورؤيته الأيديولوجية عبر تجربته .

(ب) في مجال القصة القصيرة التي تعتبر الوجه الأدبي المرشح للسيادة على حساب الرواية نجد الاتجاه التجريدي يطفو فوق الاتجاهات السابقة كالتمثيلية 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 المثقفي بأسئلة ميثافيزيقية حول الزمن الغول الاسطوري الذي يبتلع أبناءه دون رحمة ، وتحث عن السلطة والقانون كاساطير مكتملة تهيم بكيفية سحرية على الحياة المصرية اليومية » (3) ، فهذا الاتجاه اذن يتخذ أصحابه منها فنيا لمشاركة الجمهور في المازق التاريخي الذي يتنفس فيه بعد النكسة . ويبرز هذا الاتجاه عند قصاصين شباب امثال ابراهيم اصلان ، ويحيى عبد الله ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الفيضاني ، وابراهيم منصور ، ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ... (4) وكلهم يستلهمون الواقع المر في تحديد مسارات انتاجاتهم ، ويتخونون من ظلاله ، ظلال النكسة ، اصباغا واليانا لتشكيل تجاربهم ، وقد نجح هذا التيار في جرف بعض رواد القصة الذين اسكتتهم النكسة ، مثل نجيب محفوظ الذي « تشعب برائحة المناخ الجديد فواكب هذه التجارب المتطورة » (5) .

ج - اما في حقل الشعر الذي يمثل مركز الثقل في الادب العربي ، ومحور الاهتمامات الابداعية ، والواجهة الأكثر استمراسا 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 بنايات قائمة ، وتتيح الفرصة لبروز بنايات كان محكوما عليها من قبل ان تظل مغمورة في ركاب التراث الشعري الذي أسسه 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 ، فتعهد به 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 « يفهون للقومية 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 معطينين :

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

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

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

غير ان الصمت الذي خلفته الهزيمة أم 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 التجديري أسس تجربته ومواد ابداعه ، ويمارس الشعر كفن يستمد قوته من نفسه ، كفن يعبر باستمرار عن رؤية جديدة للحياة وللانسان من خلال التحولات التاريخية للأواقع الاجتماعي ، « لان الفن الذي يعجز عن هذه الرؤية الجديدة لا يفقد مضمونه الانساني التقدمي فحسب ، وإنما يصبح عائقا في وجه التقدم ، والشعر العظيم كان دائما ثورة مستمرة تستمد أصالتها وقوتها من ثورة الانسان على شروطه للراثة 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 وإنما يثير » (11) .

أما أمل دنقل « فيجمع بين استفاقته من التراث وحواره مع الحاضر ، انه يتلاعب مع الظاهر الذي يصل الى فضحه ، ويسمح له بنزع قشرته وبلوغ الجوهر في فيه ، وهذا ما جعله شاعر الرفض والقطعية ، قطعية الخدام الذين يحتضنون العفونة في هذا العالم ، وهو لا يقترح علينا عالما بجديلا وإنما 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 - اللغة - من الشعر . ومن جهة أخرى يبدع كثير من الشعراء ، او المتشاعرين شعرهم ليغنى .

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

(1) - الاغاني الموجهة لتزكية النظام وعضده ، وهي ان جاز وصفها بالاغاني الملتزمة ، تنتشيب 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 المصرية 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) - 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 التفرير 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 قضايا المطروحة بنيقظ ، هي نفس الاغنية التي انتصبت تزق غداة النكسة من أجل :

- ملء الفراغ الذي خلفته النكسة على الصعيد الادبي ، وهو فراغ رهيب لا يحتمله النظام الذي يشعر بتوجه أصابع الاتهام نحوه .  
- 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 المرير ، 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 ينقصر العرب ،

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

فقد غنت أم كلثوم بعد النكسة ببضعة شهور « راعيتها » : « 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 :

وإذا كان الشعر يرتبط بالاغنية كما أشير الى ذلك في فقرة سابقة ، فإن الشعر العامي هو أكثر الاتجاهين - الفصيح والعامي - تأكيداً لهذا الارتباط : والذي يهمننا 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 :

I - حلقة ما قبل الثورة وبتزعهما 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 يزيغ ، ولم يخن ... » (17) .

2 - 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 أي شيء » (28) ، وهذا ما يفسر سكوت صلاح جاهين بعد الهزيمة على آخر قصائده المشيبة 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 التائب الذي يسيطر على الحياة النفسية للشعب المصري ولم يكن تقريع هؤلاء الشعراء ذاتيا ، وإنما كان موجها لزملائهم السابقين أو المتواجدين معهم ، وهكذا دخلت قواميسهم الشعرية كلمات نابية عارية

جاذبة وظلوما حجارة للتراشق وتبادل الاتهامات حول أسباب النكسة ،  
ومما يهزون بها على بعضهم للتخفيف من حدة العصاب الذي خلفته  
النكسة ، حتى كاد الاتهام يصبح قيمة ثابتة في أشعارهم (19) .  
وفي هذا الجري يندرج قول الشاعر عمر زكي :

أنا شفت الشاعر اياه / شفتوه ؟ شفناه / يبيع حذوته امله بنص  
فرنك / أنا شفته بينهش لحم كتاف اصحابه / ويبصب اخوه في غيابه /  
وبيشرب دم أبوه كنيك (20) .

وهذا الابنودي الذي ينشد قبل النكسة متفائلا :

بكره يعودوا حبايبي / خدامي / ويدقوا فوق صدري على بابهم /  
ويفتح في قلب ميت شبك .

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 يكن 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 فأتوا لكن راخيبن اللجام / بانسى وباركب في  
الاسى حصان الكلام .

الى ان يقول :

تبكي ومانيش عارف تبكي مين / قلبي ولا الشعرا اللي عرفوا فشبر طين (22)

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

3 - 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 التي افرزتها  
النكسة ، ويمكن تحديد ملامح هذه الخصوصية في :

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

- توظيفها الموسيقي والغناء للعبور الى المتلقين على مختلف درجات  
وعيمهم واهتماماتهم .

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

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

الملح الثالث من ملامح خصوصيتها .

## 2 - الأطار الاجتماعي للتجربة :

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

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

### (1) - 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 ما 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 جنحت وسائل الاعلام للقيام بعمل من شأنه ان 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 كأن يتم في حس ميت (24) .

ويمكن تشخيص أعراض هذه الصدمة فيما يلي (25) :

- الانضمام الى الطرق الصوفية ، خصوصا في أوساط الشباب .
  - الاقبال على المخدرات بنهم ، سواء منها المهدئات أو المهيجات .
  - التهافت على استهلاك المنشطات والمثيرات الجنسية ، هروبا من الواقع الى كهوف الجنس .
  - ارتفاع عدد المصابين بالامراض النفسية والعقلية من 50 الفا سنة 66 ، الى 66 الفا سنة 67 ، الى 79 الفا سنة 68 ...
  - الجنوح الى العدوان والسادية تجاه الذات والآخرين والسلطة .
- وفي هذا المناخ الذي يسيطر فيه الشعور بالاحباط والفجيرة وفقدان الثقة في الماضي والمستقبل والعودة الى خناق الغربة تندرج زفرة عبد المعطي حجازي (26) .

هذه آخر الارض لم يبق الا العراق / زمن الغزوات مضي ، والرفاق / ذهبوا ورجعنا ينامي / هل سوى زهرتين اضعهما فوق قبرك / ثم أمزق عن قدمي الوثاق / انفي قد تبعتك من أول الحلم / من أول اليأس / حتى نهايته ووفيت

الذماما / ولقيتكم أنت الذي قلت لي / عد الى غربتك / وادع اهل الجزيرة  
أن يتبعونني .

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

## (2) الصورة الاجتماعية :

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  
ان العلاقة بين الساطة والجماهير علاقة بين شركتين اجتماعيتين متناقضتين  
هما البورجوازية المقنعة بالاشتراكية والثورية والتقدمية ، والبروليتاريا  
التي انساق معظمها - خصوصا جيل الثورة - مع اللعبة التي تعتمد ميكانيزم  
النفق الثوري والتضليل الايديولوجي لحماية مكتسباتها من الامبريالية  
العالمية بصور الجماهير الكادحة . هذه اللعبة التراجيكية التي فضحها  
احمد فؤاد نجم في أنشودته « حلاويلا » (27) .

الثوري الثوري الكلمنجي / هلاب الدين / شسطنجي / قاعد في الصف الاكثني /  
شكلاطة وكراميل / بيتهمكس بعض الايام / بيتهمكس بعض الايام /  
وبصاحب كل الحكام / وبسناشر ملة .

هذه العلاقة خلقت وضعية اجتماعية تتلخص في :

- نشوء طبقة البورجوازية « المدنية » المؤلفة من البيروقراطية  
« 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 اجل محافظة هذه الشريحة على مكاسبها  
وتحصين مواقعها تستخدم تكتيك « النفق الثوري » المعتمد على مخاطبة  
الجماهير بلغتها ، وتضليلها بالشعارات التي تتحسس لها من جهة (28) ،  
وخلق حاجز بين هذه الجماهير والقيادة السياسية العليا ، والى ذلك يشير  
احمد فؤاد نجم بقوله :

ما رايبكم دام عزكم يا أنتيكات / يا غرقانين في الماكولات والجلبوسات /

يا دفيانين وهولعين الدفائيات / يا محفلطين يا ملهمين يا جيمسنيات /  
يا بتقوع نضال آخر زمن في العواصمات (29) .

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

كما ان 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 خرب معمل من معامل القطاع العام ولفقت التهمة ضد أحد أفراد الشعب المتمردين على عفونة النظام ، وقد اغتنمت الطبقات الطفيلية فراره لتصفية المعمل تغطية لفضيحة مؤكدة شبيهة بفضيحة « المحصول الذي اكلته العصافير » .

- وبموازاة هذه الطبقة ، طبقة البورجوازية المدنية ، تكونت في 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 طريقتها من جهة ثانية لتشكل قوة تعادل أو تفوق قوة البورجوازية المدنية التي حد يمكن القول معه انها تكون دولة في قلب دولة ، ولئن كان سلوك البورجوازية المدنية قد قاد الى الهزيمة ، فان تركيبة البورجوازية العسكرية هي المسؤولة بصفة 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 الخارج 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 صفار الجيش . اما الشاعر أحمد فؤاد نجم فقد سجل في ذاكرته بعض اللقطات الفظيعة عن هذه الطبقة ، وباح ببعضها الذي يعود الى 1956 ، وبالضبط الى حدث ناميم القنائة 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 بهذه الطبقة :

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

تهوب هناك / تودر حياتك، بلاش المهالك / لذلك إذا عزت توصف حياتهم /  
 تقول الحياة عندنا مش كذلك / بس وممكن تشوفهم في وسط المدينة /  
 إذا 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 .

— كنتيجة للوضع المذكورة ، تعيش طبقة أخرى من الامة وضعية  
 اجتماعية مناقضة لوضع 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 نتعشش نفسك في شغل السياسة /  
 وشوف أنت شغلك بهمة وحماسة / وعود عيالك فضيلة الرضا / لان نحن  
 طبعا عبيد القضا (35) x

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

لكن التحليل السوسيولوجي للمجتمع المصري أو جيل النكسة - وهذا  
 ليس موضوعنا - يكشف عن وجود تناقض طبقي صارخ ، خصوصا في البداية  
 وذلك بشهادة أبناء 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 ، ويجور هذا الصراع حول الشعارات والقيم والأطروحات  
 التي جاء بها النظام كالاشرابية 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 أن تسكت كي  
 لا تعرقل برامج هذا النظام ، والا اتهمت بالعقوق والردة والتخريب ، وكان  
 على البورجوازية المدنية - وهي تدرك ان هذه الجماهير المسحوقة تعي  
 وضعيتها - ان تحاول تشويه وعيها الطبقي بوعي مضاد يرتكز في بعض  
 الجوانب على الفكر الغيبي . والى هذا أشار الشاعر أحمد فؤاد نجم في  
 قصيدته « يعيش اهل بلدي » والتي عرضت مقاطع منها أعلاه ، وقد دعمها

نشرا 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 الفناعة في انتظار ثواب الآخرة » (38) .

والآن وقد عرضنا بايجاز الصورة الاجتماعية لجيل النكسة ، يتحتم ان تسال 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 - 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 اخلال تغيير أعمق على الخارطة النفسية للجماهير العربية ، اذ كنست عاصفتها خيام الخرافات والازليات في أدمغتنا ، وأدخلت كل ما قيل وما أنشد وما غنى قبل 5 حزيران الي متحف التاريخ ..

وتغير الخارطة النفسية للجماهير يعني ان تتحول خطوط عريضة في تفكيرها الى خطوط وهمية ، وتتحول الوهمية الى عريضة . ويدخل تغيير ظفيف 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 بالجيش 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 أحد الخطوط التي حولتها النكسة الى عريضة . أما التغيير الجوهرى الذي مس الحدود فهو الذي يعيننا أكثر من غيره في الخارطة النفسية لجيل النكسة ، لانه بشكل تاشيرة المرور الى مجال تجربة أحمد فؤاد نجم .. فهو ذلك 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 واسواط ، أما الطرف الثاني فهو مخلوقات أبرز ما فيها الأذان والاكف المرتقعة في استعداد للتصفيق (39) .

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

الثاني ، هو الشعب ، وأم يفه الشعب غداة النكسة بكلمة الطلاق : لان مفاجأة الطوفان أفقدته القدرة على الكلام : الا ان الحاكمين الذين جزف 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 الطبيعة ويبقى للرأس هو ، فقد كان لا بد أن تمنح حقا بسيطا يمهذ لانقزاع حقوق جوهرية أخرى ، كان هذا الحق البسيط هو رفع الوصاية عنها وفتح المجال امامها 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 ، مثلا 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 والجرذان / 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 لترويح 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 اصول أغلبيتها الى الفلاحين والعمال فان وضعيتها الثقافية وتطلعاتها المجتمعية لا تشكلان ضمانا 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 ، ويسئلهم شعره من آلامها وآمالها ، يتروجع بأوجاعها ،

ويصرخ صراخا في حجم جرحها ونزيفها ...

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

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

فالهزيمة التي خلفت الادب الحزيراني والشعر الحزيراني على واجهة الفصحى هي التي خافت 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 وحببتي » والثاني « يعيش أهل بلدي » .

### 3 - مضامين اشعار 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 بصيغة التكرار ، بل سيكتسي الطابع التشريحي من أجل التعريف الكامل بمعالج التجربة من خلال جولة في حقولها المفهومية .

والغاية التشريحية هي التي تفرض تكسير التجربة وتوزيعها على حقول مفهومية ، والا فان التجربة حقل واحد تزويه نقمة الجماهير على واقع مهتري، مرفوض ، ويخصبه ايمان الشاعر بقيمة هذه الجماهير ووزنها على كفة التاريخ ، ليقدّم تلامح الطرفين محصولا ذا نكهة وطنية وطعم سياسي . واذ 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 التراجيكية بمقد لاذع ، وكشف مؤلم ، يأخذان ضمانتهما من « حرية التعبير » النسبية التي « منحتها » 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 المرحلة تغيير 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 .

لنا 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 ان نتعامل من خلال حقولها المفهومية التي تتحدد معالمها في : الموقف من القضية القومية ، وأخلاق المؤسسات الحاكمة ، وفضح التناقض الاجتماعي ، وتمجيد قوة الجماهير .

#### ١ - الموقف من القضية القومية :

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

يا مرحرح خالص مالمص / ولا سائل في التانيين / مرعوب كده ليه يا-حلاوة /  
ومفاصلك ليه سايبيين / وتموت في الدبلوماسية / وتخلف م الفدائيين /  
وتشوف الحل السلمى / في الراديو و ف الجرائين (44) ...

صورة حية عن هذه الطبقة المرعوبة المهزوزة المتطارحة على اعتاب الحلول الدبلوماسية ، العارية من الحلول التي يفرضها منطلق التاريخ وسياق الواقع ولا تآلو جهدا في تسخير مؤسساتها الاعلامية لفرض هذا الاختيار مع محاولة تبريره بتبريرات 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 الفطاحه / والبقرة حلوب / تحلب  
قنطار / لكن مسلوب / من اهل الدار / ( ... ) / البقرة انقهرت  
في القهر انصهرت / وقعت في البير / طب وقعت ليه / وقعت م الخوف /  
والخوف يجي ليه / من عدم الشوف ..

فالشاعر يرفض الحكاية ومخطئها ويجعل البقرة / مصر نطاجة 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 ، يعول الشاعر :  
يساندونا صحيح يا سي يعجر / عشان دول عالم مجانين / احنا حالتنا  
منين نديهم / ونسددهم بالماليين.

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

بصراحة يا اسناذ ميكي / نك رجعي ونشككي / قاعد لا مواخذه تهلفنا  
وكلامك رومانتيكي / ولا ناوي تبطل نكتب / بصراحة كلام بوليتيكي /  
عن دور الحل السلمي / واستعماله التكتيكي .

فهو يشير هنا الى الصحافي الكبير « ميكل » الذي تبني تمرير الحل  
الديبلوماسي المحمول في مقترحات روجرز وسيسكو ، وتوقيف حرب  
الاستنزاف ، ولا يتردد الشاعر في الادانة والعزل والانتهاج بالعمالة :

بصراحة ولا انت معايا / ولا طائل من شبابكي / وكانك مثلا موميلا /  
للسلطان الانتيكي / احياها لاستعمالها / رجعت على هيئة ميكي .

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

مبدأ مين ؟ / وركايب مين ؟ // هي ذي عالم تفهم مبحأ / دولا باتوك ناس  
مجانين / عملو السد العالي وغيره / عشان نبقى اشتراكيين / ...  
اشتراكية هناك في بلادهم / واحنا في بيتنا نعيش حرين / عابزين الفلاح  
الجاهل / يتساوي بالمحترمين ... / شغل ملاحدة وعالم كفره / ومخالفين  
احكام الدين ..

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

ما تخلينا يا عم / مالنا وصال الفدائيين / هو احنا اللي نهبنا بلادهم /  
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 مغتصبين حادثة اغتيال وصفي التل في القاهرة :

دول عالم صيغ فاقدين / قتلوا لرجل عند الشيراتون / واحنا اللي طلعتنا  
القائكين .

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

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

سرفت يا نيكسون يا بابا / يا بناع الوونزكيت / عملو لك قيعة وسيما /  
سلاطين القول والزيت / فرشو لك أوسع سكة / من راسي / اثنين على مكة /  
وهناك تنفذ على عكة / ويقولو عليك حبيت .

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 نتو 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 احمد بهاء الدين ومصطفى بهجت بدوي ، وكامل زهيرى وحسين عبد الرزاق وعبد العال الباقوري ، ومحمد ابو الحديد وصلاح عيسى ... وغيرهم كثير ممن اتهموا بالانتماء الى تنظيم شيوعي ممول من السفارات الشيوعية ، وذنوب هؤلاء في الحقيقة انهم لا يعادون الشيوعية ولا يتحسسون للتهجم على الناصرية ولا يتشبهون بأمريكا .. وحتى في مجال الفن اليجورجوازي لا تتورع السلطة عن تفتيق تهمة « الشيوعية » ضد أي صوت ناقد للاتجاه السينمائي الجديد الذي يمثلته فيلم « خلي بالك من زوزو » ، أو ناقد لامقاييس 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 شطخ قال ع الضحية جاسوس / ثاني قضية نطخ سمى الرعية  
جاموس / ثالث قضية انكشف وأخذ عليها فلوس / رابع قضية حكم بالحبس  
ع المحبوس .

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

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

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

ما تقوليش الجيش مسؤول / جيش من غير شعب ما يميش (48) .

وهو لا يدافع هنا عن الجيش في أشخاص ضباطه الكبار ، وإنما يدافع عن الجيش الذي يحكمه هؤلاء الضباط ، الجيش الذي ينحدر من البروليتاريا الزراعية في الريف ... فالجيش انحدر في الحرب ، لأنه معزول ومفصول عن الشعب ، لأنه جيش النظام ، تخضع تحركاته لروى البيروقراطية والتيكنوقراطية العفنتين . ولذلك فإن المطلوب :

ما تقوليش / ما تعيدليش / حرب الشعب / وغيرها مفيش (50) .

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

قالو البلد عايزة ولد / ياخذ بنار 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 بالنار ، 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 النقدية للجيش المرابطة على القتال ، فموت هذا الضابط برصاص اسرائيل لم يثر الجزع أكثر من اثارته للغضب ، واهاج المطالبة بالنار :

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

فالشاعر هنا لا يمجد عبد المنعم رياض الضابط ، وإنما يمجد الموت في ساحة القتال ، انه يعانق في هذه المأساة أمل الشعب وتطلعه الى التضحية ، فعبء 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 تمبيح / ملعون أبوك يا نوم / ... / ملعون أبوك يا خوف (53) .

وامام هذا الاختيار الشعبي يتحرك الجهاز الحاكم في فراغ لمحاكمة 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 أخرى تتمثل في استضعاف قوة الشعب ، يتصدى لها الشاعر بوثيقة مستلهمه من نضال الشعوب ، وياخذ هذه الوثيقة من السجل التاريخي لشعب فينتام كنموذج يجب ان يحتدى وتؤخذ منه العبرة التاريخية :

خلى الشعوب والدول / تتعلم البطولات / بلد الملاحم بكى / نزلت دموعه  
دانات / ع الظالم المفترى / 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 الضعف :

قد ايه القلب يعشق / لو سمع غنوة سلام / قد ايه الغنوة تغلا لو بيدينا  
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 ببربريته ونازيته :

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

### ب - التناقض الاجتماعي :

وكما تقدم لنا اشعار احمد فؤاد نجم تناقضا حول الاختيارات المصرية  
القومية منها والوطنية ، فان هذه الاشعار نفسها تطرح بصفة تأكيدية  
تناقضا آخر هو التناقض الاجتماعي ، حيث تلمس من مضامينها تعايش  
طبقتين ، احدهما تقود وتسير وتستغل وتستبد بكل شيء ، والاخرى تنقاد  
وتتحول جهودها الى ارباح لفائدة الطبقة الاولى :

وطريقة معالجة هذه القضية عند الشاعر تعتمد نمطين من العرض ، فهو  
تارة يستعرض صورة المستغلين (بكسر الغين) ساخرا حائقا 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 مخرج خالص مالص / يا رقيق جدا وسمين / يا بوكروش 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 المغتنيين  
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  
بهذل 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 ان  
يحاول المستغلون تقنيع اوجههم لمغالطة المسحوقين :

وتسمع وتسلم / بان التناوب أو الاكاليين / حيسمح خبيرهم / ويعمل مقابلة  
مع الفلاحين / ويحصل تحالف ما بين الجميع / ونملا المصارف بدم  
السيح / اطيع الخيفة / اطيع والديك / اطيع التناوبه / دا مفروض عليك (60)

ان الخداع وفرض الطاعة والانضباط اسلوبان يتم بهما استحلاب القيم  
للفائضة وعرق الكادحين .. وقد عرض الشاعر سلم الطاعة بتسلسل تصاعدي  
( الخليفة ، الابوان ، التناوبه ) من اجل تشخيص محنة الانسان ، محنة  
مينافيزيقية فوقية تساند محنة مادية تحتية عبر الاسرة / المؤسسة التي  
تمرر هذه الطاعة وتكرسها لتتحفظ استمرارية القمع الممنهج ، استلاب هائل  
مروع ، يسبح الشاعر في جاذبيته ، وفي كل دورة من دورات المعاناة  
والاستكشاف يعتمر ذبذبات يبيثها في موجات طويلة ، خصوصا اذا تعلق  
الامر ببعث صورة الكادحين .

من صفر سني / شجيان / لكني / مالط سني غير تبصارة / ... / وفي كل  
حارة / عليت عمارة / وسط المعاول / بنا ومناول / بس المقاول / كلني  
بشطاره / 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 الساجر :

يحكي ان / ولازم يحكي / وكان يا ما كان / قبل الجنة / كان فيه بيضة  
وفرخة كمن / دبحو لفرخة طبت صارخة / قامت البيضة / طقت فقت  
فرخ فصيح / يدن ويهال 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  
اعطت 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 ،  
اية 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 زبائنه ، 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 احليها .. ان تصيدة الحاي ، والاشارة الى « خفة اليد » يستدرجان الى معالجة قضية اخرى تمس الموضوع مسا مباشرا ، وهي القوة التي يستعملها المستغلون : تكريس الاستغلال ، وتتشكل هذه القوة في « الوعي » المضاد الصادر من أعلى : مقاومة المد التطلعي عند المسحوقين ، وقد أشرنا الى هذا الوعي الذي يرمي الى تسطيح عقلية الجمهور وبالتالي تهميشه . ومن عادة الشاعر عندما يثير هذه القضية ان ي تناولها متكلماً من الأسفل لا من الأعلى ، جالساً وسط شريحته الاجتماعية ، لا واقفا منعزلاً عنها ، فهو يبدأ بتوجيه اللوم والتقريع الى اذقان السذج الغافلين ، ثم يعالج المشكلة الى ان يقف على مصدرها ، يشخص المرض الى ان يكشف عن السبب ، يقول مثلا :

اذا الاديب الادبائي / غايظني حال بلدياتي / وغلبت أوجوح وآهاتي /  
 لكن بلدنا / سمعها نقيل / والله الله يا بدوي / هات الشخايل / شرم برم /  
 والناس غافلة / والغفلة ع الأذهان / قافلة (64) .

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

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

ان الجهل هو السبب ، لكن الجهل مفروض ( التضليل ) ، فالشعب لم يختار 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 ، ، ، » .

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

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

انه هنا يفصح استغلال الدورجوازية للعالم من أجل استغلال الانسان وحصره في دائرة لا يتسع محيطها ، فإذا كان العلم يقر أن حشو المعدة يؤدي الى التسمم والاختناق وغير ذلك من مواصفات الطب ، فلتطبق هذه النظرية على المسحوقين ، وليتجهروا 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 :

أي 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 القيب ، فينصرفون عن الأرض الى السماء :

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

ويقف الشاعر وقفة طويلة أمام المثلوث الاجتماعي : الجهل والجوع والمرض ،  
ليصف ويحل ويتركب ويستنتج ، ثم ينتهي الى النتيجة :

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

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

قالك طب والجهل يا بيه // قالك سيب الكلمة تقوت / قالك حنقوت 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 / الظلمة التي أسعلت ستر الجهل ، ولكن بم يقضى عليها ؟ باستنابات  
انسان يتحدى الجهل والتضليل ، لكن كيف يتم هذا الاستنابات ؟

والنبوت حنجبه مزين ؟ / قالك لما نهز التوت / قالك قدر حقنا نهز /  
قالك نشرب صيغة بيوت / حنظهر ايوب من صيره / وتقجر كبت المكبوت /  
وتفوق يونس من نومته / ويفلخص 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 تخرع باستمرار وسائل اكتساح الغام التفجير ..

### ج - اخلاقية الطبقة المسيطرة :

ان هذه الوسائل هي ما اصطاحت عليه في بداية هذه الفقرة باخلاقية  
الطبقة المسيطرة ، وتشكل في تضاميس القصيدة عند أحمد فؤاد نجم نتوءات  
مدبية بارزة ، وفي حياته النضالية مسامير واشواكا واسواط 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 - الثورة - 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 » ، « ميكى » ، « حلا ويلا » « الجاوي » ...

ويخلص الشاعر احساسه تجاه هذه الاخلاقية وموقفه في قوله :

بادينا ورجلينا / اسسنا وعلينا / وعملنا اللي علينا / جيل يطلع  
ورا جيل / واخيرا ولا آخر / اخلاقنا بتتاخر / ومهازل ومساخر / وهزيمة  
وتضليل (66) .

ان استعمال الـ « نحن » يتضمن التزام الشاعر بالخط الثوري ، ومعنى هذا أننا لا يجب أن نفهم من قوله « اخلاقنا بتتاخر » ان التهمة موعمة ، مما يبرئها لان تدخل في اطار الإصلاح والوعظ ، فالظروف التي قيلت فيها القصيدة هي التي استوجبت استعمال « نحن » لتعويض التهمة ظاهريا ، والتلميح الى الادانة التي يظهر المقصود بها عند قوله : « وهزيمة وتضليل » .

ويتجرا 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 المواخذه لنا باكتب/  
ولا ابصر ايه / لا لنا احترافي اشتراكية / ولا عندي نزعة رجعية / لكن  
شايف بعينيه / بر الامان بان / والمركب / راح ترسى عليه / وانا  
حاكذب ليه (67) .

ان الشاعر هنا يتبرا من الكذب ، أي تضليل الجماهير بشعار الاشتراكية ، ويعلم 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 لأصحابه ، 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 التلاحن 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) .

وتخشف لنا اشعار احمد فؤاد نجم ملامح اخرى من الاخلاقية الحاكمين ،  
كالمحسوبة واستغلال النفوذ ( قصيدة جوازة ) ( 70 ) ، وتحيز القضاء  
للبيروقراطية ( قصيدة كلب الست ) ( 71 ) ، وقمع الاصوات المعارضة ،  
والافكار الحرة في مخابير البوليس وزنازن السجون واقفاص المحاكم ....

فهذا القضاء الذي قال عنه للشاعر نجيب سرور: «عدل يلبس طرايبش»  
قال احمد فؤاد نجم مفسرا :

المجال فيه قاضي / كل قاضي ولد حرام / والشهود نسيوا الشهادة /  
والقضية والنظام / والقصاص مليون ضحايا / والهلاكي لما قام / قلعوه روب  
المحامي / لبسوه ثوب الاتهام / وللنيابة ع الغلابة / طبقت بند اللجام .

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

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

وانتهى الحلم لجميل / وابتدا الهم الثقيل / - فين امام ؟ / - انتومين ؟ /  
- احنا ناس مكلفين / تيجي سالك / مش حنتعب / واحنا طبعا معذورين /  
- لنتو دود الارض / والافه المخيفة / انتو ذرة رمل في عين الخليفة /  
انتو كرجاج المظالم والمآسي / انتو علة في جسم بلدي / انتو جيفة /  
- سكتوه ابن الكلاب / سفوه من التراب / فنتشو كل الاماكن / طلعو  
رفوف الدولاب / كمونني يا حبيبتني / قومونني / قعدونني / ... /  
وانتهى التفتيش / مفيش / صدقيني / ما نخافيش / هو فيه يا عزه عدي  
ممنوعات ؟

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

غير باحب الناس / وباركه السكات .

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

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

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

أنا رحت القلعة وشفقت ياسين / حوالبه العسكر والزنازين / والشوم واليوم  
وكلاب الروم / يا خسارة يا ازهار البساتين / عيطي يا بهية على القوانين .

ان ياسين الاسطي - وهو أحد المناضلين المشهورين ، الذين انتمى  
مصيرهم بالاعتقال - يتخذ الشاعر رمزا لكل الثوريين المحاصرين : بما فيهم  
الطالبة :

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 وماترف الجدران / عن مصر وعن  
عمال حلوان / مظالم العهد المعتقلين .

بيد ان 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 زنازك علينا / ... / وانتقل علينا  
بالمواجع / احنا اتوجعنا واكتفينا / وعرفنا مين سبب جرائنا (74) .

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

وعرفنا روحنا والتقينا / عمال وفلاحين وطلبة / دقت ساعتنا وابتنينا (75)  
(...) / اوعدوا نقتكروا / انا تبنا / مهما فرقونا ، ، ، (76)

#### د - تمجيد قوة الجماهير :

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

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

مصر يا أمة يا بهية / يا ام طرحة وجلابية / الزمن شاب / وانتي شابة /  
هو رايح وانتي جلية / جاية فوق الصعب ماشية / فات عليك ليل ومية /  
واحتمالك هو هو / وابتسامتك هي هي / ... / مصر يا أمة يا سفينة /  
مهما كان البحر عاني / فلا حينك ملا حينك / يزعفوا 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 شخم السراقي وفحم المصانع (78) . واذا أحس  
الشاعر بخطر تزوير هذه الحقيقة ، أو حجبها يحرض ويثير :

**يا شغالين يا محرومين / يا سلسلين رجلين وراس / خلاص خلاص مالكوش  
خلاص / غير بالبناق 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  
سه 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 البناء الموظفة  
للتنوير والتوعية . وايماننا بقيمة الكلمة ، الشعر ، خص الشاعر كثيرا من  
قصائده بتقرير هذه الحقيقة ، فهو مثلا يصدر ديوانه « يعيش اهل بلدي »  
بقصيدة « الامداء » ، حيث يعلن التزامه بخط بيرم التونسي ، خط النضال  
بالكلمة الحرة الشريفة :

**يا عيون الشعر يا تونسي / يا بحور هايجين ، مايجين / ماشيين في  
طريقك دايمها / وحفضل 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 للمعذيين في الارض طريق الخلاص :

**دور يا كلام على كفيك دور / خلي بلدنا نعوم في النور / ارمي الكلمة في بطن  
الظلمة / تحبل سلمى وتولد نور / يكشف عيينا / ويلهلبنا / لسعة في لسعة /  
نهب نشور (80) .**

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

**وان كنت ناصح وفهمت المجالة / فهمها يا بنسي اللي ما فهمشي /  
بسيطة (81) .**

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

مر الكلام / زي الحسام / يقطع مكان ما يمر / اما المديح / سهل ومريح /  
يخدع تكين 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 اعناق اصحاب الكلمة ويعتبرها دينا يجب الوفاء به ، والوفاء يعني تسخيرها لمصلحة الانسان المسحوق .

ويتوجه بعد الادانة المجملية ، الى ادانة تجار الكلمة ، الى الشعراء الوصوليين ، الى المهرجين المحتملين على الكلمات ، الى اليهلوانيين الذين يرقصون على الكلمة ، وعلى الشعارات ، حتى اذا القموا الخبز سكتوا وتشرنفوا :

شاعر بيتخن من بوزو / ممكن تخوف به عيالك / نازل يازاز ازاووزو /  
حتنتك 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 ( بازاووزو ) ، ويجعلون من مسودات اشعارهم تصاميم لبناء القصور والفيلات ، ، انها مأساة الشعر الذي عفر على اعقاب 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 ام كلثوم) / يا مرضعة قلاوون / مدحتي  
عشرين ملك / وميت وزير ورئيس / مروان وعبد الملك / والمفتري  
ورمسيس / بتقني بالزمالك / والا انتي صوت ابليس / من اول المبتدا حتى  
ذهاب الكون (84) ..

وبوقف الشاعر من الكلمة كقوة من قوى النضال ، نكون قد انهينا جولتنا السريعة في المضامين التي تزخر بها اشعار احمد فؤاد نجم المقدمة لنا في الحيوانيين « 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 » ، « سايفون » ، (85) ، « ممنوعات » . ان الانطباع الذي يحمله المتجول في هذه الاشعار هو أنها مسرح لصراع انفي ، صراع الانسان مع الانسان ، صراع الانسان مع واقعه المادي ، وتشكل كل قصيدة عرضا لجانب من جوانب هذا الصراع ...

#### 4 - التجربة على المستوى الفني :

التجربة كما رأينا تتمحور حول المسألة الوطنية بجميع أبعادها ، وهذا قد فرض عليها الطابع التقريبي 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 أن يعكس الواقع بالانفعال به ومعاناته عبر الذات المبدعة .

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

(أ) أن 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 أن تكون مادة بنائها لغة شعبية لضمان التواصل المنشود ، ومعنى هذا أننا إزاء 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 الزمني للتجربة بوضعها في إطارها التاريخي ، وقد أشرنا في فقرة « الأطار التاريخي للتجربة » ، بعض معطيات هذا الظرف ، عندما أشرنا إلى وضعية الشعر في خارطة الأدب الحزيراني ، حيث يظهر أحد أوجه هذه الوضعية في اتجاه الشعر نحو التقريرية والمباشرة بكيفية تجعله أقرب إلى العمل الصحافي .

إن هذه الاعتبارات وما يلحقها أو يسبقها من اعتبارات أخرى لا تمنع المتواجد من التجربة في مضامينها بالاعتناق أو الاعتناق ، أن يبحث لحاسته الفنية في ظلها مجالاً 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 - وضعية التجربة داخل حركة الشعر العامي :

يعني هذا الإجراء، محاولة للبحث عن عناصر نستطيع في ضوءها أن نميز ملامح التجربة في وسط رخام الوجوه الشعرية في هذا الحقل ، والبحث عن خصوصية التجربة - إن كانت - يفترض عملاً مقارناً ليس هذا مجاله : لهذا فإننا سنكتفي برأي الشاعر نفسه في تجربته مع اتباع ذلك باشعاعات خاطفة لاختبار رأيه . إن الشاعر أحمد فؤاد نجم يعترف : « ... أنا امداد طبيعي لبيرم التونسي ، وأنا سعيد بذلك » وظفت الشعر في درجته الطبيعية ... أعطيت له صوت الصدق ، وحاولت أن أطور في الأشكال والمضامين ، لأن 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 / يكون الفضل لبيرم / أسس

لقد كفانا الشاعر بهذا التصريح بعض عناء البحث في هذه المسألة ،  
فبيرم مثاله ورائد تجربته ، والاختلاف بينهما ليس إلا زمنيا مثل الاختلاف  
الموجود بين شوقي والبارودي من جهة ، والبحثري وابن زيدون من جهة  
أخرى ، أي أن 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  
وخمسين قرش توضع نصف درهم  
وخمسين قرش تأخذك شهادة  
وبخمسين قرش يعفك المفتش  
وبخمسين قرش اكتب لك مقالة  
لوش الفجر وزيادة شويه  
في جيب خصمك وترويه بليه  
بموت خالتك وخالتك لسه حيه  
من الغرامات ويشطب لك قضيه  
بانك من رجال العبقريه

فالشاعر يرى أن المال يتحكم في علاقات المجتمع تحكما فظيما 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 / انتم كده يا اسماعين / طب دا كلب الست يا ابني /  
وتنت تطلع ابن مين ؟ .

القصيدة منسوجة من حادث وقع في حي من الاحياء البورجوازية ذهب  
ضحيتها اسماعيل الصعلوك الذي عضه كلب سيده ثرية ارسنقراطية ، وكان  
موقف المحكمة لصالح السيدة ، ان بيرم جعل المال بطل الدراما ، بينما  
جعله أحمد فؤاد نجم هو الانسان ، أي أن العلاقة الاجتماعية هي التي تقرر  
وضعتنا تجاه المال ، نملكه أو يملكننا ، 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 معنا دين يعلنا / حرام وحلال / وضيعناه  
والثانية آه ، كان الحيا والخوف لامنا / كبار وعيال / وده نسيناه  
والثالثة كان الادب والعقل غاصمنا / من الاوحال / وراخر تاه (89) .

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

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

نتيجة الكشف تشير الى ان صاحب الكاس ينوء تحت ثقل هم ، ويحاول تخفيفه وتحقيق التكيف بينه وبين وجوده الهارب ، بالخمرة ، ان يبرم 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 الأخير بمناسبة زيارة نيكسون لمصر :

احنا العمال اللي اتقتلوا / قدام المصنع في أبو زعبل / بنغني للنديا ونتلو /  
عناوين جرائين المستقبل / اذانة المستر نيكسون / يقتل الاسطبي  
ياسين (92) .

فالتشابه هنا واضح سواء في البناء الشعري أو محتواه ، فقد أشرنا سابقا الى موقف احمد فؤاد نجم أمام هذا الحادث ( يانكسون ، 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 القول والزيت ) .. ليقول ان لقاء الحاكمين هو لقاء يتم في غيبة محكوميا ، انه لقاء شخصين ، لا لقاء شعبيين ، ومن هذه المقارنة البسيطة نستنتج ان تجربة « نجم » تتميز في حقل الشعر العامي بخصوصية تستمدتها من التصاقها المباشر بواقع الجماهير المسحوقة ، وكشف هذا الواقع بدون تحفظ أو لباقة ، أي ان خصوصيتها تظهر في جانب الصياغة أكثر من غيره ، فلنحاول اذن تأمل هذا الجانب .

2 - **الصياغة** : اذا كانت الصياغة هي التي تميز كل فن من فنون الكتابة عن بعضها ، فانها في الشعر تشكل مركز النقل 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 مومسقة ، وانما تكمن جوهريته في طريقة تبليغ الفكرة وايصال الموقف واظهار الحس .

وازا، تجربة احمد فؤاد نجم تحث المناقشة حول الصياغة الى ان

تصل الى حد نفى الطابع الشعري عن التجربة وتصنيفها في اطار التعليق الصحافي (93) . ولاشك ان حكما كهذا ينطلق من منظور المقارنة بين التجربة العامة وشقيقتها الفصحى ، وينطلق كذلك من اصداء المناقشات التي تجري حول التجربة الشعرية بالفصحى في العالم العربي عموما ومصر خصوصا ، تلك المناقشات 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 - في نظري - اما عن خصوم ايديولوجيين يحسون بخطر فاعليتها التحويلية (94) ، واما عن خصوم فنيين - ان صح التعبير - واتصد بهم شعراء الفصحى الذين يرون ان ليس من مهمة الشاعر ان يوضح ، وانما عليه ان يلمح ، ليس له ان يلقن ، وانما عليه ان يحلم ويجعلك تحلم معه . وبعبارة أوضح : ليس عليه ان ينزل الى مستوى الجمهور العادي وانما على هذا الجمهور ان يرقى اليه ، ويمثل الاتجاه اونييس (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 المتناقين ، فمقولة « الشعر للشعر » تدافع عن فداسة 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 ، وفتوخى هذه المقولة التقرب الى الجمهور في اللغة والصياغة . . وهي مقولة تجد موطنها الشعري في مجتمع يعاني من الامية بنوعها ، 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 - الذي يعي ابداعه - 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 ، والمناقضات المتكاثفة فيه ومنه مصر ، تكون مبررات لاستمرار هذا الاتجاه (98) ، واذا

تم التجاوز من جانب شعراء الفصحى ، فإن الشعر العامي ممثلا هنا في تجربة نجم لا يزال يجد في الاتجاه الواقعي وسيلة للتعامل مع الواقع المضري ، خصوصا وأنه أدب وطني ملتزم ، « وكل أدب وطني إذا كان تقدما يفترض توحيد 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 أن ينطلق الشاعر في هذه الوضعية لتحقيق هدفه التقدمي .

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

وإذا 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 إلى التحقيق الصحفي (100) ، فإن هذه المزايا تتوفر في تجربة أحمد فؤاد صياغة ، وإذا عدنا إلى المضامين التي سبقنا نماذج منها نجد أن هذه المزايا تشكل مادة الهامه وحافز أبداعه في شعره الحزيراني .

وقد نعثر على بقايا الآثار الرومانسية في شعره مثل الغربة والشعور بالضيق والوحدة ، واختيار المرأة الساقطة نموذجا للضياع ، ، وتحسس هذه الأنفاس الرومانسية في هذه المقاطع ، حيث يتألم الشاعر من :

للليل ملاح / نايه سواح / لا ييوصل 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 :

لقبتها يمامة وكاسرة الطوق / ورتني جراح تحت الخناجين / وقالت لي زمان  
الحب ما راح / ... / خد مني الليل / واداني الليل / (102) ورغبت له

الغالي بسعر زهيد ..

والحلم المضرب :

وأنا شاردا اسرح واتصور / وغمرني القجر وصحائي / على كون سكون /  
حايكون بكره منور .

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

غير ان اهم 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 - وأصلها في العمل المسرحي - 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 ، أو  
الموضوعية ، يعد من أبرز سمات العمل الدرامي ، حيث يدرك الفنان ، للشاعر  
ان ذاته لا تنفك معزولة عن بقية الذات الأخرى (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 والتمرديين ، 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 - كما قلت - 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 يخفي التحالف يعيش /  
تعيش كل طائفة / من الثانية خائفة ...**

فالشاعر يبدأ بتقديم منظر سناتيكوي تجريدي ( يعيش اهل 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 مفهى ريش**

ثم يحركه حديثا كالآتي :

**محفظ مزفط كثير الكلام / عديم الممارسة عو الزحام / بكام كلمة قاضية /  
وكام اصطلاح يفبرك حلول المشاكل قوام .**

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

**وحى الزمالك / مسالك مسالك / تحاول تفكر تهوب هناك / تودر حياتك /**

## بالاش المهالك .

فيخرج القرى 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 حلوة / 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 قصيدة :  
« شرم برم » :

**انا الاديب الاديبي / غايظني حال بلدياتي / وغلبت ، اوجوح ودهاتي / لكن  
بلدنا سمعها ثقيل ..**

او في قصيدة « وعد الحر » ، حيث تتداخل الدراما بالمونولوج :  
**الخط دا خطي / والكلمة دي ليا / غطي لورق غطي / بالدمع يا عنيه .**

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

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

**- انت شيوعي ؟ / - انا مصراوي / - انتو مصايب انتو بلاوى ..**

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

في النسيج القصصي تواجهنا القصيدة / الحدوثة ، في سرد متسلسل  
يعتبه تدخل الشاعر ، وهو سرد ينطبق عليه مصطلح « التحقيق الصحافي »  
كما نجد مثلا في « بكائية يناير » التي سبق أن أشرنا إليها :

سرد :

**انا رحمت القلعة وشفقت ياسين**

**حواليه العسكر والزنازين**

تدخل :

**عيطي يا بهية على القوانين**

او في قصيدة « بلدي وحببتي » :

**الليلة دي جم خدوني يا ملاكي / جوز تنابله ونص دسته من التيران / ... /  
وانطلق في الجو فجأة / يا حببيني / صوت مفاجأة / صوت يخلي الدم يجمد/  
« اصحى يا احمد / وانتهى الحلم الجميل / ...**

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

فيه الصياغة الاحسن ضمانا للتبليغ ، وبالإضافة الى ذلك فهو يتسجم 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 تراجيكميديا يضرب فيه مرارته على الواقع ويتخلص - فنيا - من جمود التقريرية وارتقاع نبرة الخطابة .

وإذا 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 انفيكات / يا غرقانيين ، في الماكولات ، والمبوسات /  
يا بتوع نضال آخر زمن ، في العوامات .

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

واسماعيل دا يبقى واحد / م الجماعة الغلبانيين / اللي داخو في المعاهد /  
والمدارس من سنين / ... / انت فين والكلب فين / انت كده يا سماعين /  
طب دا كلب الست / وانت نطلع 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 « ميكي » ، حيث يصور الشاعر أحد كبار السياسة الرسميين بالفار « ميكي » . وقد يلحق تفصيلات بالصورة الكاريكاتورية المزعجة كما نجد مثلا في قصيدة « يعيش أهل بلدي » ، « حلاويلا » ، « يامررح » ...

ففي « حلاويلا » مثلا يتصدى للنموذج الاشتراكي الاحترافي :

يا حلو لولو شفنته زمان / مهموم بقضايا الانسان / يتكنك لا نقول بركان /  
ولا بوطاكار 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 يزوج بين السخرية والتحريض . اما العنصر الآخر من عناصر الصياغة عند نجم والذي يستحق الالتفات فهو تعامله مع التراث .

ونحن عندما نتكلم عن التراث هنا نطلق 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 يتجاوزه قطبان : التراث الشعبي،  
واتراث الثقافي العصري .

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

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

(I) استهلاطات موالية : يا ليل يا عين ( ق . التوبة ) ، ( ق . عبد  
المنعم ) ، ومن أشهر هذه الاستهلاطات « الولة 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 « الولة بلدي » وفي هذا  
التوظيف تطوير يستحق التنويه ويوازي عملية تجديد ناجحة :

الاولى بلدي والثانية بلدي ، والثالثة بلدي .

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

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

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

وهي تعابير مألوفة تنقلها الينا حناجر المطربين الشعبيين المصريين ..

(3) عبارات منحدره من الميثولوجيا الشعبية ، وبرز 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 حاوي ، حاوي توت / عفريت كابس / يفرل قالع / يطلع لابس .  
وكلمة « توت » إشارة 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 او تدعي ذلك كنوع من  
التعزيم (IO6) ...

(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 » تطالعنا 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 نومه / ويفلص من بطن الحوت ) ..

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

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

ففي التوظيف الميثولوجي نجد الشاعر يستعمل ايوب كرمز للصبر ( قصيدنا التوبة ، صبر ايوب ) . وفي التوظيف التاريخي نجده يستلهم المعالم التاريخية لتكليفها دلاليا مع مقتضى تجربته ، سواء كانت هذه المعالم أشخاصا مثل القتر ، التركمان ، المنبوذين ( في كلب الست ) ، هولكو ، 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 الليوت » 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 تعاملًا فولكلوريا سلبيًا اجتراريا بل انه يوظف التراث توظيفًا ثوريا توظيفًا 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 تخويرها تنويرًا معتمدًا على الفهم الحقيقي للتراث .

فهو مثلا عندما يستعمل الاستهلال الموالي « الاول آه » ، يفرغ التعبير من مضمون الدلال والمبوع ، ليشحنه بمحلول جدي « الاول 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 او يعطرها او يوشى ظفانها بالفل كما يفعل الزجالون عادة ، وانما يقدمها في وجهها الحقيقي خشفة في مستوى خشونة الزمان ، يلبسها الطرحة والجلباب ( مصر بامه يا بهية ، يا ام طرحة وجلابية ) .

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

انا رحمت القلعة وشفقت ياسين حوالبه العسكر والزنازين .

ويوظف الشاعر التراث الديني توظيفا نكتيكيا ، فاو 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 بالحين لى اليوم ، فلا تزال عبارة « الله اكبر » هي صيحة الجندي الذي يركب الدابة 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 المنلقي الشعبي بذلك الشاعر الزجال الذي يحمل الربابة ويبدأ بنفس العبارة لينشد ملحمة عنتره أو أو أبي زيد الهلالي ، وغاية فكرية تهدف الى استفزاز اولئك الذين يتخذون الدين أميونا للتخدير ، أولئك الذين يستضيفون الخبراء والتقنيين الشيوعيين لتدريب الجندي العربي على استعمال الاسلحة ، وفي نفس الوقت يوزعون مرشدين دينيين يحذرون الجيوش من الشيوعية عو الدين ! فكاني بالشاعر يتحكم على هذا التناقض وهذه المهزلة ، وتؤكد 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 المدعومة بالدين .

وعند اقتباس الشاعر - ان صح انه اقتبس - صبغة اليوت المشار إليها من يوسف السباعي . نجده يقوم بعمل تصحيحي شبيه بتصحيح ماركس لديالكتيك هيجل ، ذلك ان يوسف السباعي في قصة « أرض النفاق » يعزل الازمة الحضارية بمرض النفاق ، وهو تحليل 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 كشرية

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

بهذا نكون قد انتهينا من الصياغة ونحن نسجل للشاعر اصابة تتمثل في تشكيل عمله الشعري على نفس درامي يجعل تجربته الشعرية تساير الاتجاه الشعري المعصري في الفصحى . كما ان تعامل الشاعر مع التراث ينبغي عن وعي كامل بأهداف العملية الابداعية ، ووعي بمفوضيات 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 - معمارية القصيدة عند نجم :

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

ويتجلى هذا التطور في اتخاذ الشاعر المسطر الشعري كوحدة اساسية في بناء القصيدة عوضا عن البيت الشعري ذي الشطرين كما هو مالوف 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 .

وإذا 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 « برولوج » .

يا ليل يا عين / ما عرفش أكذب / طب واكذب ليه ؟ / عدم المواخذه /  
لا انا باكتب / ولا ابصر ايه / لا انا احترافي اشتريكية / ولا عندي نزعة  
رجعية / لكني شايف بعينيه / يا فلاحين يا صنايعية / بر الامان بان .

هل طفيان الانا الذي اشرنا 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 العاطف تكون مخدع افراغ لمواقف فكرية ، ان الشاعر هنا يطرح موقفا فكريا عاريا . وتتميز القصيدة القصيرة عند نجم بنفس مميزاتا في الفصحى ، فهي تبدأ غالبا بشعور مجمل مضرب ، ثم ينكشف هذا الشعور / الموقف تدريجيا الى ان ينتهي بافراغ . ففي قصيدة « التوبة » مثلا نجد البداية :

### أتوب ازاي وأنا 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 والاطان / يقوم وقت البدر بدار / وعند القسمة مش محسوب  
ثم يقع الافراغ :

### وانا ويا الجميح مشناق / ليالي الوصل يا محبوب

فالصبر الطويل الذي بدأ به مفسر بـ ( عند القسمة مش محسوب ) ، والموقف المطروح هو النطع 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 وأنا 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 استنفهام انكاري للكذب .

اما في الشكل الثاني ، الحلزونية ، فاننا نجد القصيدة تتألف من مقاطع أو دقات 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 الحردشة والتعليقات ) .

ولا يحرص الشاعر على أن تكون بدايات المقاطع ونهاياتها لفظية ، فقد يتوعم تنويما 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 شغاليين يا محرومين ) ، فهناك صلة شعورية بين البدايات كما توجد بين المقاطع ... ( غيفارا مات ) ، ( مات المناضل ) ، ( ما رأيكم دام عزكم ) في هذا الموت ، ( يا شغاليين يا

محرومين ) لقد مات مثالكم ...

وإذا لاحظنا في القصيدة القصيرة انها تكثف موقفا وشعورا معينين ، فان القصيدة الطويلة عند نجم - كما عند غيره - 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 ويحلها الى قضايا جزئية تكون روافدا أو انسجة للقضية الكبرى .. فهو يثير علاقة الحكام بالمحكومين ( مصر العنسة واللا القصر ؟ ) ، والعلاقة بين مصر والعرب مع الدول التقدمية في العالم ( ايه راك في سفارة كوبا ؟ ) ، والعلاقة بين العرب فيما بينهم مشخصة في مشروع الوحدة : ( مصر في وحدة مع سوريا وليبيا ) ، وموقف القيادة الحاكمة من الفكر الشيوعي ( كل الشيوعيين أمثالك / آخر غلبة وقلة ذوق ) ، وموقفها من الانتفاضات الاجتماعية ( ايه راك في حكاية الطلبة ) ، والموقف من القضية الفلسطينية ( مالنا ومالالفدائيين ؟ ) ، 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 وتبتدي بنفس الصدى الذي نشأ في المقطع الاول : ( يعيش أهل بلدي / يعيش المثقف / يعيش التناقلة / يعيش الغلبة ... ) وتقتل 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 غؤاد نجم اختار السطر الشعري كوحدة أساسية ، أي انه حطم وحدة البيت التقليدي عند بيرم ، ولم يسلم نجم من المواخذ التي يحاسب عليها محطمو وحدة البيت عضويا من تحطيمهم لها دلاليا (x09) ، فقتولد عن هذا التحطيم ظاهرة اخرى هي ظاهرة الجملة الشعرية . فنجم باختياره الشكل الجديد في بناء القصيدة يتعرض لنفس المآخذ وان كان نادرا في شعره . فاذا أخذنا مثلا مقطعا من قصيدة « جوازة »

نجده مكتوبا هكذا :

سالت الخضرية / وبتنوع الدخان / ع الحكمة الالهية / في نظافة شعبان /  
وعرفت ان اخانا / شعبان ابن بهانة / اتجوز فنانة / واتعين فنان (110) .

فالمقطع يمكن اعادة تركيبه كالآتي :

سالت الخضرية وبتنوع الدخان ع الحكمة الالهية في نظافة شعبان  
وعرفت ان اخانا شعبان اتجوز فنانة .  
واتعين فنان . ( وان كان ليس من حقنا ان نحاسب الشاعر على هذا  
الاختيار ) . ١ .

أي ان المقطع المؤلف هندسيا من ثمانية اسطر شعرية ، يتكون دلاليا  
من جملتين او ثلاث شعرية .  
وكذلك الشأن في هذا المقطع من قصيدة « القضية » :

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

يمكن اعادة تركيبه فيصبح :

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

فالمقطع مكون هندسيا من ستة اسطر 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  
تنعجا عند المعاناة والمخاض الشعريين في قالب لغوي وشحنة موسيقية  
معينين ، وناسيسا على هذا ، فان كل سطر من السطور الشعرية يعد شحنة  
شعورية قبل ان يكون مركبا دلاليا او موسيقيا .. وينتهي هذا السطر اذن  
بإفراغ الشحنة الشعورية .. وهذا يفرض على الشاعر ان يتوقف في حين  
يتطلب المعنى الاستمرار .

وهذا التوقف يحقق في نفس الوقت انجازا جماليا متمثلا في الايقاع  
الموسيقى ، 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 للاعتراف بأن الشاعر لم يضح بالجانب الفني لحساب الجانب الفكري .

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

الحسن بالفوق والخفة  
يطلع وينزل بالكفة  
وخفة الأرواح صدفه  
ومذهبي حب السودان (111) .

الحسن ما هوش بالالوان  
الحسن ما هوش بالميزان  
الحسن ظاهر للاعيان  
والناس لها مذهب بالببيض

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

الحكاية ان البلد	مش ملك ناسها
والخلاق في البلد	مش مالكة راسها
والبلد اصلا	بلدنا مش عليا

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 الاخير عند الامام العبد ينتهي نهاية موسيقية مخالفة للايقاع المعهود في سوابقه ( بيض - سودان ) فكذلك البيت الاخير عند نجم ينتهي نهاية مخالفة ( اصلا - عليا ) . ومؤدى هذه المقارنة ان الشاعر وهو يوظف التراث الشعبي يلتزم في جل اشعاره بالقافية .

لكن هناك خاصية اخرى تخرج بقصبيته عن اطار القصيدة العامية او 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 اكذب	فعلان فعلان فعلن فعلن
نظب واكذب ليه	فعلن فعلان
عندم المواخذة	فعلن مفعولن
لا انا احترافي لاشتراكية	مستفعلاتن مفاعيلن
ولا عندي نزعمة وجمية	فعلون فعلن فعلن فعلن

فنحن نلاحظ هنا ان للوحدات الموسيقية الموظفة هنا هي : فعلن فعلون ، مفعولات ، اي اننا باستعمال المقياس العروضي الخليلي نجد ايقاع المتدارك والمتقارب هما المتداولان في التأليف 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 » :

مجرد امانى	فعولن فعولن
يا قلبي يا والسح	مستقلن فعلن
ما دام أنت تاني	فعول فاعلاتن
مخضر وطالع	فعولن فعولن
بلون الربيع	فعولن فعول
يطوف الربيع	فعولن فعول
صغير بديع	فعول فعول

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

غيفارا مات	فعولاتان
غيفارا مات	فعولاتان
آخر خبر في الراديوها	مستقلن مفعولاتان
وف الكنايس	مفاعلاتن
والجوامع	فاعلان
وف الحواري	مفاعلاتن
والشوارع	فاعلاتن

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

يا ابن البلد يا ابن البلد	مستقلن مستقلن
الوقت وقتك يا ولد	مستقلن مستقلن
يا قلب مصر ونبضها	مستقلن مستقلن
يا نور سماها (ا) وارضها	مستقلن (و) مستقلن

وإذا 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 فتترك صداها على التجربة هندسيا وموسيقيا ، اذا صح ان الحضارة العربية تساير حركة التاريخ المعاصر .

وهناك مقوم آخر من المقومات التي ينشكّل منها البناء الموسيقي في قصيدة نجم وهو التجنيس بين وحدات الجملة الموسيقية . هذا التجنيس الذي يتخذ عدة اشكال لحاجة شعورية عند الشاعر :

١ - تكرار الوحدة الموسيقية كما نرى في هذا المثال :

- اطبع الخليفة / اطبع والديك / اطبع التنايلة

- يعيش التنايلة / يعيش يعيش / يعيش المثقف / يعيش أهل بلدي

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

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

لا تحطي على سطو حي / وسطو حي يطلع فدان / والفدان يحتاج هروي /  
والهروي عرق انسان / والانسان يحتاج ثروة / والثروة في غيب الفلاح /  
والعامل صاحب المفتاح / والمفتاح يفتح حبة / والحبة 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 كأنغام 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 مكسوف / أفراح الناس  
وجراح الناس / على صدر الليل عناقيد مصفوف / وعيون الليل والظلمة  
جبال / فاردين على وش السما غربال ...

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

ومشيت في / الليل / خجلان / مكسوف /

مع ان / الليل / عريان / مكسوف /

اف-جراح / الناس /

وح-جراح / الناس /

على صدر / الليل / عناقيد / مصفوف /

وعيون / الليل / والظلمة / حمة / ج-جبال %

فاردين على وش السما / غربال /

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 **ليل .**

وفي السطرين السادس والسابع **ها - بال**

وإذا كانت هذه الموسيقى التي تمتعنا بها القصيدة عند نجم موسيقى خارجية ، تسمع الأذن ، فإن في القصيدة موسيقى داخلية تستمتع بها ، الحاسة الفنية والوجدان ، وهي تلك الموسيقى التي تحس بايقاعها الناشئ عن ربط الشاعر بين معاناته وشعوره من جهة ، وبين معمارية القصيدة والوحدات الدلالية والموسيقية المستعملة في هذه المعمارية من جهة أخرى . فارتباط الحالة الشعورية بالمعمارية قد أشرنا إليه في نهاية الكلام عن معمارية القصيدة عند قضية الأوزان .

والمتلقى هنا لا يستمتع بالموسيقى الخارجية الناشئة عن الأيقاع المكون من الوزن والقافية ، وإنما يستمتع بموسيقى نابئة من ارتياحه لانسجام هذا الأيقاع وهذه الموسيقى الخارجية مع الواقع المعبر عنه ، ومع معاناة الشاعر ...

أما ارتباط الشعور بالوحدات الدلالية فيمكن عرض نموذج له في مقطع من مقاطع قصيدة « في الليل ، حيث يتحدث الشاعر عن الليل في المقطع الأول فيتوهم المتلقى أنه ذلك الجزء الزمني المقابل للنهار . ولكن ما يلبث أن يتساءل عندما يصل إلى قول الشاعر وهو يضع رجله على عتبة الحانة :

**ويموت الليل على باب الحنان .**

أي ليل هذا الذي يعنيه الشاعر ؟ !

وعندما يخرج مع الشاعر من الباب الخلفي للحانة إلى الشارع تبدا عملية أدراك حقيقية لليل :

**الشارع نائم / تحت جناح همدان / وعيون النور/سهرانة ينتعس ع العمدان/  
والكون ملفوف / بعباية نسجها الليل بالخوف / وف بحر الظلمة / رأيت  
على بعد شبح انسان / حفتت بعيني / لقيتها يمامة وكاسرة الطوق /  
كرابيح الليل ناقشينها جراح .**

اليس الليل هنا هو الواقع المعتم ، القدر المسلط ، الذي جعل الشارع ، الحياة ، نائما ، والإنسان الشريف ، عيون النور ، ساهرا ، نائما على الصليب .. في هذا الليل يبدو الإنسان شبحا لإنسان ، الإنسان فقد هويته ، وفقد بعده ..

فالموسيقى التي نحسها ليست منحصرة في الأيقاع الخارجي بقافياته وتفعيلاته ، وإنما بالصلة التي تتحقق بين الشعور والكلمة ... لماذا اختار الشاعر الليل ، وعيون النور ، والعمدان ، شبح الانسان ، واليمامة ، والكرايبج ؟ .. إنها وحدات دلالية يبررها السياق العام للقصيدة . ولكنها في نفس الوقت صدى لعالم داخلي يلتقي فيه المتلقى 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 - ان قيمة اي ابداع فني تتحدد في مدى توفير أو توفير 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 :

I - 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 بقضاياها هو الانسان العربي قبل كل شيء ، واهم قضية من قضاياها المصيرية هي قضية وجوده المهدد أمام العدوان الاسرائيلي والرجعي ، وقد كانت هزيمة 67 أهم دلائل هذا التهديد ، وبالتالي أهم بواعث شعر أحمد فؤاد نجم الملتزم .

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

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

5 - 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 ناس 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 للادب المقارن ، من نوع الغاء كل الشعر الحديث بالفصحى واعتماد الشعر العامي بوصفه معبرا عن الحالة الاجتماعية للأمة العربية (II2) ...

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

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