

بيرم التونسي
الأعمال النثرية

بيرم التونسي

في عيون الآخرين

دراسات نقدية ورؤى فنية وتحليلية

تقديم

محمد رامز

الطبعة الأولى

مكتبة جزيرة الورد

القاهرة - ميدان حلیم خلف بنك فيصل

شارع ٢٦ يوليو من ميدان اللوبرا

٠٢٢٧٨٧٧٥٧٤ - ٠١٠٠١٠٤١١٥

بطاقة فهرسة

حقوق الطبع محفوظة

مكتبة جزيرة الورد

بيرم التونسي

في عيون الآخرين

تقديم: محمد رامز

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٥١٠١

الطبعة الأولى 2011

التقديم

هذا الكتاب ..

يعد محاولة للحفاظ على تراث بيرم التونسي من الاندثار فبيرم التونسي .. ذلك النبع الغزير في اعتقادي .. يمثل جزءاً هاماً من الذاكرة العربية .

وما أثار قلقي .. أن بيرم التونسي معروف لدي الغالبية العظمى من أبناء هذا الجيل بأغانيه التي تغني بها الكثيرون .. وعلي رأسهم :

السيدة / كوكب الشرق «أم كلثوم»

وموسيقار الأجيال الاستاذ / محمد عبدالوهاب وفي حقيقة الأمر ..

أن تلك الاغاني .. لا تمثل سوي جزء من إبداع بيرم، والذي يتمثل فيما يلي :

١ - الأزجال .

والتي لم تترك منحى من مناحي الحياة .. وقد جُمعَ منها حتى الآن ٤٧١ زجلاً .

٢ - الأوبريتات الإذاعية والمسرحية .

وعلي رأسها «أوبريت شهر زاد» والتي قام بتلحينها العبقري سيد درويش .

٣ - الأعمال النثرية .

المقامات - السيد ومراته فى باريس - الفوازير .

٤ - الأعمال السينمائية .

سيناريو وحوار وأغانى الأفلام البدوية والتاريخية .

٥ - المقالات الصحفية .

٦ - القصة القصيرة

وجدير بالذكر ..

أن جريدة الجمهورية المصرية .. تعيد الآن بعض المقالات الصحفية التى يكتبها بيرم التونسى أثناء عمله بالجريدة، وذلك بدءاً من شهر أبريل ٢٠١٠ من خلال إصدارتها الشهرية «تراث الجمهورية» وصدر منها حتى يونيو ٢٠١٠ ثلاثة كتب .. برعاية الأستاذ الفاضل / صلاح عطيه .

الأمر الذى يعنى .. أن هناك من يعيد إحياء تراث هذا الرجل .. الذى تمثلت فيه الأمة العربية من محيطها إلى خليجها .. وأعتقد أننى لا أعالى فى هذا الوصف .

لهذا ..

ارتأيت أنه من واجبى ..

تجميع ماتم من دراسات نقدية ورؤى فنية وتحليلية وما أستطعت جمعه من تراث بيرم .. مع ذكر المصادر .

حيث إن بعض هذا التراث .. يعتبر فى حكم المفقود، كما سيتضح من الصفحات اللاحقة .

وآمل أنه سيأتى يومٌ تتضافر فيه الجهود للبحث عما تبقى من هذا

التراث.

فحاضر الأيام .. مولود من رحم الماضي .

والمستقبل .. بدون هويه .. سيضيع في الفراغ المطلق ..

وهذا مسئولية الأجيال السابقة، تجاه الأجيال اللاحقه .

وبالإضافة لما سبق ..

وانطلاقاً من المسئولية الأدبية ، فقد قمت بإعداد جزءٍ من هذا التراث

على وشك الإصدار ويتمثل فيما يلي :

١ - بيرم التونسي - الأعمال الزجلية .

٢ - بيرم التونسي - الأعمال النثرية - السيد ومراته في باريس .

٣ - بيرم التونسي - الأعمال النثرية - المقامات .

محمد رامز

من أحفاد بيرم التونسي

m_ramez51@yahoo.com

obeikandi.com

رؤية بيرم في العمل الفني

«العمل الفني الرائع، يظل جديداً، ما دامت
السموات والأرض، وتتكشف محاسنه،
كلما كثر المثقفون المبصرون...»
بيرم التونسي

رؤية بيرم في النقد

«النقد امتداد للنبوة، ولولا النقاد لهلك
الناس، ولطغى الباطل على الحق، ولامتطى
الأراذل ظهور الأفاضل، وبقدر ما يخفت
صوت الناقد، يرتفع صوت الدجال.»
بيرم التونسي

obeikandi.com

أولاً: بيرم فى عيون الآخرين

المصدر

الملحق الخاص بمجلة الإذاعة والتلفزيون الصادر بتاريخ
٢٠١٠/٣/٦ عن بيرم التونسى، مع شكر خاص
للأستاذة / هانم الشربيني.

obeikandi.com

أشعار بيرم التونسي في جامعة ميونيخ منذ الأربعينيات

بقلم: د / يسرى العزب

بيرم هو الرجال الوحيد الذي أعطاه النقاد والجمهور لقب شاعر الشعب منذ بداياته، هذا اللقب الذي لم يمنح لرجال آخر سواء كان معاصراً له أو تالياً عليه، لأنه الوحيد الذي يعرف معنى شعرية الكلمة حتى لو جاءت في إطار تقليدي، وقد أدرك أسرار اللغة العربية الفصحى واللغة العربية العامية، ونجح في خلق لغة جديدة تتضافر فيها الفصحى بالعامية، كما امتزج في أشعاره أكثر من إيقاع موسيقى دون نشاز أو خلل.

فقد كان لديه ثراء موسيقى غير عادي، بالإضافة إلى أنه نجح في إحياء المأثور الشعبي وتوظيفه في قصائده.

وعن علاقة بيرم التونسي بالأجيال التالية عليه من الشعراء..

لقد شجع كلاً من فؤاد حداد وصلاح جاهين تلميذه الحميمين على كتابة شعرهما بالتفعيلة، بل حاول أن يقلدهما في تسع من قصائده كي يرضيهما، ويثبت لهما أنه ليس ضد الشعر التفعيلي.. كما قام بمساعدة صلاح جاهين في كتابة أوبريت بعنوان « بنت السلطان » والذي عرض عام ١٩٦٢ على مسرح العرائس، وقد كاد هذا العرض أن يلغى، بسبب إصرار بيرم على أن يكتب اسم صلاح جاهين قبل اسمه، وإصرار جاهين على العكس.

ما تركه لنا بيرم يحتاج إلى عشرات الدارسين، كى يقوموا بدراسة هذا المنجز الثرى الذى تركه لنا .

لأنه كما قال عنه العقاد فى حفل تأبينه عام ١٩٦١ « عبقرية يضمن أن وجود الزمان بمثلها » .

فقد كان بيرم متعدد المواهب، لأنه كتب الزجل والشعر الفصيح والمقامات والأوبريت والمسرحية والرواية، وربما تكون كتابته للرواية غير معروفة، ولكنه كتب رواية بالعامية المصرية، وكانت من أوائل النصوص الروائية التى تكتب بالعامية، وكانت من جزئين وهى « السيد ومراته فى باريس » و« السيد ومراته فى مصر » .. وكان فى كل هذه الأنواع متميزاً .

وقد تفرغت أنا لدراسة أزجاله فى رسالتى للماجستير، والتى طبعت بعد ذلك فى هيئة الكتاب، وكانت أسرع رسالة تخرج من مطابع الدولة، بفضل المرحوم صلاح عبدالصبور، الذى كان يحثنى على الانتهاء من الرسالة، ومات يوم أن استلم أول نسخة تخرج من المطبعة يوم ١٢ أغسطس عام ١٩٨٢ .

وحول نفيه إلى الخارج بسبب أشعاره السياسية، فإن بيرم هو الشاعر الوحيد، الذى عوقب عقاباً حقيقياً وقاسياً بسبب إبداعه، فقد ظل لمدة ١٨ عاماً فى المنفى وتحديدأ من ١٩٢٠ وحتى ١٩٣٨ وعاش فى أسوأ الظروف، وامتهن أقل المهن وأوضعها لدرجة أنه أصيب بالربو وضعف البصر، وكاد أن يفقد بصره تماماً لولا أنه أجرى عملية جراحية فى عينيه فى سوريا، وكان يرسل بقصائده من باريس كى تنشر فى مصر، حتى يستطيع أن ينفق على أسرته، ولكن بعض الناس كانوا يأخذون المقابل المادى لهذه القصائد، ولا يعطونه لأهله .

ولكن الشاعر أحمد زكى أبو شادى، كان يقف إلى جواره ومتعاطفاً معه

وكان ينشر له فى مجلة «أبوللو» رغم أنها مجلة معنية بالفصحى أساساً، وحاول أن يستخرج قراراً بالعفو عنه، وكلما كان يسافر إلى باريس كان يذهب لزيارة بيرم، وقد كان أحمد شوقى يزوره أيضاً كلما سافر إلى باريس.

وعن علاقة بيرم بشوقى، بعد أن قال عنه شوقى «لا أخشى على الفصحى إلا من بيرم».. «لم يكن هناك عداً بينهما، وما قاله شوقى كان مجرد مداعبة بين صديقين» وقد قال بيرم مداعباً وقتئذ: «يا أمير الشعراء غيرك فى الزجل يبقى أميرك»..

وبالتأكيد كان بيرم وراء الأغاني العامية التى كتبها شوقى، لأنه كان يتمنى أن يكتب أغنية حلوة مثل التى يكتبها بيرم. وأنا قدمت بحثاً عن شوقى أكدت فيه أن أهم تجديدهات فى الشعر العربى، هو إسهامه فى إثراء المسرح الشعرى، وتميز ما كتب من أغنيات بالعامية.

وعن مدى استفادة بيرم، من ارتباطه بأم كلثوم التى غنت له عدداً من الأغنيات، لم يكن بيرم محتاجاً للنجومية، فمنذ كان عمره ٢٠ عاماً وهو مشهور، فمنذ أن نشر قصيدته «المجلس البلدى» وهو معروف للجمهور الذى حفظ القصيدة، مما اضطر الجريدة التى نشرتها إلى إعادة نشرها فى العدد التالى نتيجة الإقبال عليها، ولكن ارتباطه بأم كلثوم جعل فى استطاعته أن يجمع بعض الأموال لأولاده.

وللعلم فإن بيرم هو الذى سعى للصالح بين الشيخ زكريا أحمد وأم كلثوم، وقدم لهما أغنية «هو صحيح الهوى غلاب» كهدية تصالح، ولكنه مات قبل أن يسمعها، وغنتها أم كلثوم فى حفلتها الشهرية التى وافقت ذكرى أربعينية بيرم.

وللعلم فإن أكبر عائد من جمعية المؤلفين والملحنين فى باريس للأغاني

الأكثر تردداً من مصر، هي أغاني بيرم مع أم كلثوم، وما يأتي من باريس لأحفاد بيرم، أكبر مما يأتي لأي شاعر آخر.

وعن مدى تقدير الدولة بالنسبة لبيرم، فعندما اكتشف الرئيس عبدالناصر أن بيرم ليس معه أى جنسية، أعطى له الجنسية المصرية عام ١٩٥٤، كما منحه أعلى وسام فى الدولة عام ١٩٦٠ قبل أن تستحدث جوائز الدولة. وقد أصبح بيرم أكثر شهرة بعد رحيله، ويمكنك أن تجد صدى لأشعاره، فى قصائد الشعراء الحقيقيين ممن جاءوا من بعده.

وحول ما يحتاجه منا شعر بيرم قال د/ يسرى العزب:

إن شعر بيرم يحتاج إلى تأمل وبحث دائمين، كما يجب أن يحتل متركه لنا من أشعار وأزجال، مكانها الذى يليق بها فى المكتبات العربية كلها، ومكتبات الجامعات بصفة خاصة.

وأريد أن أذكر من يهمهم الأمر، بأن جامعة ميونيخ تدرس لطلابها منذ الأربعينيات وحتى الآن نصوص بيرم التونسى فى قسم المصريات حتى يتمكنوا من معرفة شخصية المواطن المصرى الذى بنى الآثار العظيمة.



عم بيرم الأب الروحي لكل شعراء العامية

بقلم: عبدالرحمن الأبنودي

الشتائم والتمزيق الذي تعرض له عم بيرم، جعلاني أشرع في كتابة كتاب عنه من وجهة نظر أخرى تماماً ومختلفة عن كل ما كتب عنه، ويحوى جميع المقالات السامة، التي وجهها كالسهام ضده الزجالون الفاشلون، وعملاء السلطة، تماماً مثلما نتعرض له أحياناً، ولقد آذى ذلك عمنا بيرم أذى قاسياً، إذ أن الرجل طرد وشرد ونفى وتحمل ما لا طاقة له به، ويتعيش من حمل أشولة الملح والفحم في مارسيليا وباريس وغيرهما من أجل مصر، ومن أجل تلك القصيدة التي كتبها في الملك فؤاد، وفي الوقت الذي كان ينتظر الحفاوة والإشادة والمؤازرة من الجميع، إذ بهؤلاء القوم النشاز، ضعاف الموهبة، الذين يتواجدون في كل مصر، يمزقون جسده بسكاكين باردة، في الوقت الذي كان يئن من الغربية، وحتى بعدما تعاملوا معه كأنه خائن ومجرم في حق مصر، نفس التهمة التي تتكرر في كل جيل وتوجه للمخلصين من أبناء هذا الوطن.

وكثيرون ممن نعرفهم، كتبوا هذه السموم في حق الرجل، الذي كان أحمد شوقي يخشى على الفصحى من أزجاله، وعمنا بيرم لم يكن زجالاً فقط ولا كاتب أغنيات، كما يحب البعض أن يلخصه تلخيصاً متعسفاً، وإنما كان كاتب حوارات أفلام بدوية، من الطراز الأول، وكتب مسرحيات كلاسيكية أشبه بالتراجيديا الإغريقية لا نعرف عنها هنا في مصر شيئاً، كما لن ننسى اهتمامه بفن السيرة، وبالذات السيرة الهلالية وكيف قدمها في الإذاعة بمشاركة الرائع الكبير زكريا أحمد والتي تغنت بها صباح، والتي كانت من ضمن أغنياتها «يا صلاة الزين على الأمرا يا صلاة الزين»، كما أنه وهو على ظهر السفينة التي اقتادته إلى المنفى، كتب كتابه النثرى «مذكرات في المنفى»، وكذلك عندما هرب إلى تونس نشر مجموعة من المقالات في

صحفها، ولم يجد ترحيباً من أهل أجداده التوانسة، فهرب مرة أخرى إلى مصر، وفيها قال قصيدته الأولى «قالوا عنى تونسى» .

ثم إن هذا الرجل هو التلخيص الأنقى لظاهرة فن الزجل، إذ كان من حوله مجموعة ضخمة من الزجالين، ومع ذلك فقد كان الأعلى صوتاً والألمع اسماً، ليس فقط بسبب نفيه، وإنما لاقتراب لغته من حياة المصريين، وإن كان فى كثير من الأحيان يحمل المصريين ذنب تخلفهم، متجاهلاً السبب فى ذلك وهو الحكومات الظالمة والاستعمار، ويلخص ذلك فى زجله «هاجن ياريت يا إخوانا ما روحتش لندن ولا باريس» .

ولا يجب أن ننكر أنه كان هناك مجموعة من الزجالين المهمين فى زمنه، من أمثال أبو بئينة وبديع خيرى، إلا أن بيرم لم يترك صغيرة أو كبيرة إلا وعبر عنها، وكان يجيد إفشاء أحوال الحارة المصرية بصورة عبقرية .

أما عن أغنياته فلا مجال للحديث عنها، لأن معظم الناس تعرفها، عدا أشياء المهمة جداً التى كتبها لسيد درويش ولزكريا أحمد، والتى تضمنتها الأفلام البدوية .

ويعتبر بيرم التونسى والد شعراء العامية الروحى، ويأتى فى قمة تسلسلنا جميعاً، صحيح أننا نقدم فناً مختلفاً عن فن الزجل وهو الشعر، والفارق كبير بين الزجل وشعر العامية .

فالزجل فن كان يسعى لمخاطبة الطبقة الوسطى، وهو نظام انتقادى يسعى للفكاهة والإضحاك فى معظم الأحيان، وإن كان بيرم ربطه بالحياة والأحوال السياسية .

إلا أن شعر العامية اشترك معه فى اللفظ والمعنى، والتى حولها فيما بعد إلى شعر حقيقى .

وعمنا بيرم الزجال الذى ربط الزجل العامى بالموقف السياسى، هو أول من سيس الكتابة بالعامية، وله نصيب فى كتابى «ديوان الزجل الكبير» وهو تأريخ لمرحلة التى كان فيها الزجل فى قمة دوره التنويرى والانتقادى .

بيرم التونسي أمير شعراء العامية

بقلم: فاروق شوشة

كان شوقي أمير شعراء الفصحى يقول:

« لا أخاف على الفصحى إلا من أزجال بيرم ».

ولم يحسن الكثيرون فهم مقولة شوقي، وظنوها تحمل هجوماً عنيفاً من شوقي، على فن بيرم الذى يسىء إلى الفصحى ويهددها، بينما عبارة شوقي - فى جوهرها - تحمل تقديراً لعامية بيرم، التى يراها مكافئة لبلاغة الفصحى ومنافسة لإبداعها.

ولا يمكن أن يكون شوقي وهو الذى أبدع العديد من قصائده بالعامية، ليتغنى بها محمد عبدالوهاب، فى مستقبل حياته الفنية - خصماً للعامية أو معادياً لها، وهو الذى تفوقت بعض إبداعاته بها مثل « النيل نجاشى » و« فى الليل لما خلى » على بعض قصائده الفصيحة.

وتراث بيرم التونسي - فى شعره ونثره - يقول لنا بوضوح، إن إبداع العامية هو الوجه المقابل والمكمل لإبداع الفصحى، وإن للعامية - فى هذا المستوى من الإبداع - بلاغتها الحية، ونفاذها الحاسم إلى وجدان المتلقى، وقدرتها الأكثر على التغيير والتطور والعصرية، بالمقارنة بالفصحى، الأكثر ثباتاً، والأبطأ فى معيار التغيير والتطور.

فضلاً عن أن عامية بيرم، التى تعد تطوراً حياً لأزجال ابن قزمان أول

زجال أندلسى فى تاريخ الأدب العربى، كانت إلهاماً رائعاً لشعراء العامية الرواد فؤاد حداد، وصلاح جاهين ومن بعدهما عبدالرحمن الأبنودى، وسيد حجاب، وأحمد فؤاد نجم، وسميـ عبدالباقي وغيرهم.

فبيرم التونسى هو، الريادة الحقيقية والأب الروحى فنياً، لكل هؤلاء المبدعين الذين حملت كتاباتهم تسمية شعراء العامية، بينما ظلت كتابات بيرم توصف «بالزجل» وتحمل بصمات انتمائه إلى ديوان الشعر العربى، استيعاباً وتمثلاً وقدرة على الاختراق والتجاوز.

كان بيرم - بحجمه الضئيل ورأسه الكبير، بركاناً من التمرد والغضب والثورة، حاداً عنيف الطبع والمزاج.

لم يكن ذلك بالمستغرب، من إنسان عاش ظروفه الصعبة المتقلبة، ومعاناته الطويلة القاسية، وحياته التى خلت من طعم الأمان والاستقرار، وكانت ثقته بالناس شبه منعدمة، كنت ألمح شواهدا من خلال مشاهدتى له فى مبنى الإذاعة القديم بشارع الشريفين، عندما يجيء لملاقاة محمد حسن الشجاعى - مستشار الإذاعة للموسيقى والغناء - الذى تحققت على يديه وخلال عمله الإذاعى، كنوز المختارات الغنائية، ومن بينها كثير مما أبدعه بيرم، ومحمود حسن إسماعيل المستشار الثقافى للإذاعة ورئيس لجنة النصوص الغنائية.

وكان يستفزه جداً أن يهتم أحدهما - الشجاعى أو محمود حسن إسماعيل بأدنى ملاحظة على ما صاغه من كلمات، وكان اعتزازه الشديد بفنه، ينم عن إدراك عميق لجوهر عبقريته الفذة فى الإبداع، وعن اختلافه وتمايزه وتفردته عن كل الآخرين، وعن إحساسه بصدقه العميق مع النفس.

فهو ليس تاجراً أو مهرجاً أو لابس أقنعة، يلبس لكل حال لبوسها، لكنه أولاً وأخيراً، وطنى صادق ومكافح عنيد، وشاعر يحترم نفسه وفنه، وساخر

كبير له تعليقاته اللاذعة، وسخريته المرة من كتابات الآخرين، التي تردد مفردات اللوعة والأنين والشكوى والتباكى لأنها - فى رأيه - تفتقد عواطف الرجولة، وكرامة المحبين، وتتوسل بالضعف والهوان، وهو ما يرفضه ويأباه.

وبالمقابل فإن محمد حسن الشجاعى ومحمود حسن إسماعيل ومعهما أحمد رامى - فى لجنة النصوص الغنائية - كانوا يحملون لبيرم وفنه، تقديراً عميقاً، يضعونه فى منزله رفيعة، ومكانة عالية، وكانوا يواجهون اعتداد بيرم واعتزازه بفنه، بروح الفهم والمودة، وكثيراً ما استمعت إلى الشجاعى وهو يطالبه بالمزيد، وبألا ينقطع كثيراً عن الإذاعة، فقد كان كثير الانقطاع والتوقف خاصة فى سنواته الأخيرة، التى بدأت فيه أحواله الصحية تضطرب وتسوء.

كما كان محمود حسن إسماعيل يتبسط كثيراً مع بيرم، وببالغ فى الترحيب به. وبأكثر مما يفعل عادة مع رامى، وعندما ذكّرت به بما كان يفعله مع بيرم ذات مرة - وكان ذلك بعد رحيله - أجابنى باعتزاز:

بيرم طينة أخرى، ليس فى فنة تصنع، ولا ترفق مفتعل، وعاميته وحشية مقتحمة، لأنها أكثر صدقاً وحياءً.

كما كان الشجاعى يتغنى فى ساعات صفائه، وخلو مكتبه من طلاب الحاجات من المؤلفين والملحنين والمطربين، بقصيدة بيرم «شمس الأصيل» ويضغط على كلماتها، بصوته «الأجش» الخالى من أية قدرة على التطريب، بالرغم من قدرته الفذة على التعبير:

شمس الأصيل دهبت خوص النخيل يا نيل

تحفة ومتصورة فى صفحتك يا جميل

أنا وحبىبى يا نيل نلنا أمانينا

مطرح ما يرسى الهوى ترسى مراسينا
والناى على الشط غنى والقودود بتدليل
على هبوب الهوى لما يمر عليل
والليل إذا طال وزاد تقصر ليالينا
واللى ضناه الهوى باكى وليله طويل

وعندما تغنت أم كلثوم برائعة بيرم « هوه صحيح الهوى غلاب » بعد الصلح مع الشيخ زكريا أحمد: وإنهاء القطيعة التى دامت بينهما عشر سنوات، كان الشجاعى أسعد الناس بالأغنية كلاماً ولحناً وأداءً، وكان يردد « أخيراً وجدت أم كلثوم القمة التى تبحث عنها ».

كان هذا قبل أن تقدم أم كلثوم رائعتها « الأطلال » بعدة سنوات، ولو أن العمر امتد بالشجاعى، واستمع إلى « الأطلال » التى اكتمل فيها إبداع إبراهيم ناجى ورياض السنباطى، لكان له رأى آخر!



نجيب محفوظ يعترف أنا الواد الرياليسست فى « عيادة الفن »

بقلم: إبراهيم عبد العزيز

قبل رحيله بسنتين، كان نجيب محفوظ دائم الحديث عن بيرم التونسي، خاصة فى ندوته بفندق سوفيتيل بالمعادي، وكان كلما أقبل حسين عبد الجواد أحد تلامذة وأصدقاء الأستاذ، كان نجيب محفوظ ينشد « مرمر زمانى يا زمانى مرمر » ثم يطلب من حسين أن يسمعه قصيدة بيرم التونسي وعنوانها « البامية السلطانى »، ولما سألت نجيب محفوظ عن حكاية مرمر ..

قال: إنها مطلع قصيدة لبيرم، والتي نُقى بسببها، وكان فيها تعريض صريح بالملك فؤاد، الذى قيل أيامها إن أبا « نازلى » الملكة فيما بعد - قال للسلطان فؤاد - قبل أن يصبح ملكاً - إنه سيقوم عليه قضية إذا لم يتزوج نازلى، ولما تزوجها بعد أن صار ملكاً، لاحظ الناس أنه أنجب مبكراً جداً، فانشد بيرم التونسي قصيدته المشهورة « البامية السلطانى » .

وقال نجيب محفوظ .. إن الناس، كانت على استعداد، للسخط على الملك فؤاد، الذى أثار غضبهم لتعاطفهم مع الخديو عباس حلمى .

ولذلك أتى الإنجليز بالسلطان حسين كامل الذى حاول أحد شباب الحزب

الوطني اغتياله، ولما مات تجدد الأمل بعودة عباس حلمي، ولكن الإنجليز أتوا بفؤاد، فكتب بيرم التونسي قصيدة بعنوان « مجرم ودون » .

**وقال حسين عبد الجواد .. إن لبيرم قصيدة، في تعظيم سعد زغلول إكباراً
لزعامته، في مقابل « مرمر » وما فيها من هجوم على الملك فؤاد خصم سعد .**
فعقب محفوظ: قال إيه عن سعد؟

فأنشد عبد الجواد حسين القصيدة التي عنوانها « قولوا لعين الشمس ما
تحماشي » بمناسبة عودة سعد من المنفى .

وقرأ أيضاً قصيدة لبيرم، بعنوان « عيادة الفن » جاء فيها:

الفن قالوا - رواية - تكشف الظلمات

والروحي بشرف، وغنوة تفتح السماوات

كدا قالوا لنا الأئمة الأربعة - البهوات،

سالم ويوسف وأنور والواد الرياليس

وفسر لنا حسين عبد الجواد، المقصود بهذه الأسماء:

سالم يقصد المخرج أحمد سالم، ويوسف هو الفنان يوسف وهبي، وأنور هو الممثل أنور وجدى .

وهنا قال نجيب محفوظ الرياليس .. عارف يبقى مين؟ أنا .

**وقال حسين عبد الجواد: توجد قصيدة أخرى، ذكر فيها توفيق الحكيم، في
قصيدته « فوضى الميكروفونات » جاء فيها:**

انطق يا توفيق « الحكيم » يا خويا، ياللى برجك عاج،

ياريت لنا برج: يك، من صفيح أو صاج .

ويذكر حسين عبدالجواد، ومحفوظ واقعة أغنية «الآهات» فبعد أن كتبها بيرم، عرضتها أم كلثوم على كامل الشناوى، فحذرهما من غنائها لأنها ستجعلها فى نظر الناس ندابة، ويكاد بيرم يشد فى شعره، وأم كلثوم تروى له رأى الكثير من النقاد والشعراء فى هذه الأغنية، فاستعان بيرم بزكريا أحمد، الذى أبدى حماسه لتلحينها، وتنبأ بأنها ستكون أغنية الموسم.



رسالة يحيى حقى التي أفلست بيرم

بقلم: يحيى حقى

كان احتفال البيت كله - الأب والأم والأولاد والصغار - بزجل جديد لبيرم - بالعامية - لا يقل - وهم من عشاق الفصحى - عن احتفالهم بقصيدة جديدة لشوقى .

وصول الصحيفة اليومية التي نشرت القصيدة بالتشكيل - فى صفحتها الأولى « فلشعر شوقى دون بقية الشعراء مكان الصدارة مهما تكن الحوادث والأخبار » .

أو المجلة الإسبوعية التي نشرت الزجل - بدون تشكيل طبعاً فى صفحة داخلية « لم تكن الصحف اليومية تنشر بعدُ شيئاً بالعامية، تركتها لبعض المجالات فعصر صلاح جامعين كان لا يزال فى عالم الغيب » .

يا لها من لحظة مضيئة فى حياتهم، إنهم تربوا على حب الكلمة، سواء مكتوبة أو منطوقة، والإعجاب بقدرتها حين تنزل منزلها الحق والمبتكر معاً، على إمتاع الذهن والروح معاً .

الأيدي تتخاطف انصحيفة أو المجلة، والحجة إما مقام الكبير أو دلال الصغير، خطف يعرض الورق للتمرق، ولكنه خطف فى نطاق الود لا العداء، فهو مصحوب بالضحك والمعاينة، إن كان هناك غضب عند الهزيمة فهو مصطنع سريع الزوال، ينتهى بالمهادنة لا يكفيهم أن يقرأها كل منهم بعينه، ولنفسه

بنفسه، لا بد لهم بعد ذلك، أن يتحلقوا حول من هو بينهم أكثرهم تمكناً من اللغة، وإجادة للإلقاء، وهياماً بالشعر، إلى حد أن تأخذه الجلالة ليتلو النص عليهم ملتزماً نغمة الإنشاد وحركة الخطيب، لتشارك الأذن أيضاً فى المتعة.

والعجب أن لسان السامع منهم، حين كان ينطق سراً فى فمه بالكلمات، وهو يقرأ النص بعينه ولنفسه بنفسه، لم يكن يحس له بهجة التلاوة، والتي يحس بها الآن وهو ساكت داخل الفم حين يسمعها تتلى عليه إنشاداً.

كانوا على غير علم منهم، شهداء بأن الشعر فن يزكو بالإنشاد المنغم جهرًا، ثم لا يجد تمامه ولا كمال رسالته، إلا إذا كان إنشاده على جماعة المستمعين المحبين له.

فهو فى الأصل فن خطابى غنائى جماعى، إنه يتطلب أن ينشأ تيار عاطفى متجاوب بين فرد وجماعة، كما يحركهم ويطربهم هو بأنغامه المبتكرة ومعانيه الفذة، ويرفعهم من هوم الأرض إلى صفاء ذرى الفن والجمال.

يحركونه هم بعناقتهم له والاستجابة له؛ فيثبتون إيمانه بموهبته ورسالته، شرفها ونفعها وبهائها.

الوحى للشاعر حمى لا يتبرد منها، إلا إذا استحتم فى تيار عاطفى جماعى يتجاوب له، وهو الذى فجره.

ومع أن اللغة العامية كانت هى خبزهم اليومى، فإنهم كانوا أقدر على قراءة القصيدة بالفصحى وإجادة إنشادها منهم على قراءة الزجل بالعامية، دع عنك إنشاده، فحركات التشكيل والتنوين مساعدة على التنغيم والحرف فى الفصحى ثابت لا يتبدل، أما فى العامية فالحرف يتبدل، كالهزمة بدل القاف، والتاء بدل الشاء، والكلمات رغم صحة الوزن فى البيت تبدو منثورة فرادى كأنها غير مترابطة.

لذلك كان يرسخ في أذهانهم من القصيدة أبيات، على الأقل بيت واحد، يكون هو بيت القصيد، أما عن الزجل فلا يبقى منه شيء فكان بحثهم ومتعتهم وظفرهم في قصيدة شوقى هو النغم والمعنى المبتكر، أما في زجل بيرم فهو النكتة، خفة الدم واستجلاء سر عبقرية اللغة العامية، ظرفها ولطفها وبراعة كنياتها، وكانت بضاعتهم من النصوص العامية قليلة وقديمة.. كتاب يضم مجموعة أزجال الشيخ القوصى، وزجل قرأوه مرة وبقي شبحه ماثلاً في أذهانهم للأستاذ عبدالله النديم ألقاه 'رتجالاً' في سباق مع الأدبانية في طنطا، أيام الصعلكة.

ولكن كل هذا، كان له طعم الأكل البائت، ذوق العامة تحول، إنه سريع التحول، فلم يجدوا من يعبر عن حلابة العامة في عصرهم إلا في أزجال بيرم لا يدانيه شاعر آخر، البهم إلا إذا استثنوا حسين شفيق المصرى، فقد كان هو أيضاً محبوباً عندهم، ولكنهم لا يدرون لماذا قدموا بيرم عليه.

لعل السبب أن حسين كان يطلع عليهم مرة بزجل العامية ومرة بقصيدة بالفصحى، فهو موزع الإخلاص، لا يثبت على حب.

أما بيرم فقد كرس نفسه - كل نفسه - لحب واحد هو حب العامية، كان عندهم هو اللغة العامية في عصرهم، وكانت هذه اللغة هي بيرم.

كانوا شهداء على غير علم منهم، بأن الفن هو شديد الغيرة، لا يقبل غريباً.

ولا ينسى ابنهم الثالث إلى اليوم خيبة الأمل التي ضعفتها، مرة كانوا قد فرغوا من قراءة زجل بيرم جماعة، وانتشروا جميعاً بما فيه من ظرف وخفة دم.

فأخذه وطار به إلى صديق له، وقا له، جئتك بشيء عجب ينشرح له صدرك، استمع وفرد الصحيفة، وبدأت السمكة التي خرجت من بحرهما، تقرأ

وإذا لسانها يتلوثم وإذا النغمة متأبية عليه، هوى الرجل من شاق، ووصل إلى
أذن صاحبه مهزوماً مهمشاً فلم يتجاوب له .

ونظر إلى السمكة مندهشاً حائراً، من تفسير لهفتها وفرط العجب، وأخذ
صاحبنا يقلب الورق، ليبحث عن الظرف واللفظ، وخيل إليه أنهما سقطا
منه فى الطريق .

فكان شاهداً على غير علم منه، بأن أزجال بيرم لا تزكو، إلى إذا جاشت
لغته من قبل عواطف التلقين، إنها ضرب من الفن يحتاج إلى ألفة، ودربة قبل
أن يتم تذوقه .

وعاد إلى بيته مدلل الأذنين، وقد باخ تحفزه وتثلجت لهفته، وإن زاد
حبه لأهل بيته وحمده لربه أن نشأ بينهم .

وظل البيت وفيماً لبيرم باقياً على حبه والإخلاص له، يحزنهم أشد الحزن أن
يفلت منهم زجل له، وظلوا يتتبعون أخباره، ويرثون له وهو يتلطم فى غربته فى
فرنسا، ويضحكون معه وهو يروى لهم حكايات « سيد ومراته فى باريس » .

ما أشد اعتزازهم باحتفاظهم بأعداد مجلة « المسلة »، التى كان يصدرها
ويعجبون بفضلها بجرأته ووطنيته، وإن ضاق صدرهم قليلاً ببعض التلميحات
العامية الفجة من قوله: « البامية الملوكى والقرع السلطانى » تحية لمولد ولى
العهد، حقاً إن الخط الفاصل بين رقة الذوق وفجافته فى العامية، وثيق
كالصراط يوم الحشر، وكانت أعز أمنية لهم أن تكتحل عيونهم برؤية بيرم،
حبذا الجلوس إليه ولو مرة أما الاختلاط به ومصادفته فأمل بعيد المنال، لأن
فيهم بطبعهم عزوفاً عن الهجوم على الناس ورمى الجئت عليهم .

أما إذا جاءهم إنسان، فأهلاً وسهلاً يعوضون بالإغراق فى الحفاوة به والإسراع
إلى مصادفته، ما فاتهم من الروابط التى عجزوا هم عن توثيقها بجهدهم .

ولما جاءهم ذات يوم، خبر عمدة بيرم لمصر ونجاته من البوليس، كان هذا اليوم عندهم يوم عيد «وبيرم كلمة تركية معناها: العيد تنطق بفتح الباء وتسكين الياء».

يرجع مرجوعنا كبر الابن الثالث وبدأ يكتب كلاماً فى الصحف والمجلات، لم يعجب وإن كان من العجيب أنها قبلت نشره، فتمطع ذات يوم وكتب مقالاً يشيد فيه ببيرم وآزجاله، وعده أيضاً إماماً فى فن القصة القصيرة، إغاظه لمن يكتبونها بالفصحى، وظهر المقال فى مجلة، فتمطع رحزمها وأرسلها بالبريد المسجل إلى بيرم وهو مقيم فى باريس، بعد أن حصل على عنوانه من الصحيفة التى ينشر فيها مذكرات «سيد ومراته فى باريس».

كانه يريد أن يقول له: فى مصر إنسان يحبك ويعجب بك ويشيد بفنك، ويهمه أن يبلغك هذا احب وأنت فى غربتك.

الحقيقة أنه كان يريد أن يقول له قبل كل شىء: انظر إننى بدأت أكتب أصبحت أسير فى ركابك.

لم يحدث أن اقطع نداء من ناشئ لأستاذه ما قطعته هذه المجلة من مسافات عبر البر والبحر؛ ومع أنه كتب عنوانه تحت إمضائه فإنه لم يتلق رداً.

يقول وهو يغالط نفسه، إنه لا يطمع أن تصله كلمة شكر، كل الذى يرحوه سطر واحد يحمل من «بيرم» تحية، ليتمتد بين الاثنين جسر ولو فى الهواء.

ومع ذلك فمن فرط حبة لبيرم لم يحزبه أنه أغضى عنه وأهمله، دون أن يدرى أن نفقة إرسال المجلة بالبريد المسجل كلفت المحب نصف مصروفه الشهرى.

ومرت شهور وربما أعوام ونسى حكاية المقال والمجلة.

وذات يوم ابتسم له الحظ، والتقى بيرم، فذكره بحكاية المقال والمجلة، وأول

كلام أعذره فقد كان لا يزال في ميعة الصبا، متلهفاً على شهادة بأدبه، تخرجه من الظلام إلى النور.

سأل بيرم هل وصلته المجلة؟ هل قرأ المقال؟ فإذا به لشدة دهشته، لا يجد من بيرم شكراً ولا حناناً، بل وجده قد أربد وجهه واغبر وفاجأه بقوله:

هو أنت؟ الله يخرب بيتك.

ثم روى له أنه كان في باريس يشكو من الجوع، ليس في جيبه من الفرنكات ما يكفي لأكله في يومه، إنه ينتظر على أحر من الجمر، أن يصله بالبريد أجر بعض مقالاته، فلما وصله إخطار من البريد أنه له عنده طرداً مسجلاً هرع إليه كالمجنون، إذن جاء الفرج وأيقن أن الأمر اختلط على البريد، فالذى وصله ليس طرداً مسجلاً، بل مطروفاً مسجلاً داخله شيك على بنك، وإلا فإن صديقاً في مصر قد حن عليه، فأرسل له بعض الملابس أو بعض الماكولات، ومنى نفسه بدفء أو شبع، فإذا به يفاجأ بالبريد يطالبه بدفع أرضية، لأنه كان قد غير عنوانه أكثر من مرة فلم يصله الإخطار إلا بعد تأخير.

وسأل عن المبلغ المطلوب، فإذا به يستنفد كل ما في جيبه لو دفعه لا يبقى فيه فلس واحد، والجوع باق يحدق فيه، فنسى نفسه وحصافته من شدة اللهفة، ودفع المبلغ، فإذا به يستلم طرداً ما كاد يفكه حتى وجد فيه مجلة قديمة فوق البيعة، رماها على الأرض من فوره، وهو يلعن ويسب من أرسلها له وتسبب في دفعه للغرامة، وهي كل ما يملك.

ثم أنهى روايته وهو يقول: تعلم الآن أنني لم أقرأ مقال حضرتك يا سيدى.

وكانت قد ارتسمت في ذهنه لبيرم - غيباً - صورة رجل ظريف، بحبوح، ابن نكتة، سريع الإقبال على جلسه ويهش له، رجل يكره الغم والنكد، ناجٍ من الأحقاد، لا يحب الشكوى، سعيد بالمكانة التي بلغها، فإذا به لشدة

دهشته، يجد بيرم حين التقاه على نقيض هذا كله .

وجده إنساناً يحب العزلة، من الصنف الذى يكره أن تلمس يد غير يده ذراعه أو كتفه، يطيب له أن يجلس وحده فى مقهى بلدى فى حى شعبى، منقبضاً مكوراً على نفسه والتكور أيضاً صفة جسده ورسم وجهه، ملامحه تكاد تنطق بأنه يتكتم زمجرة ترتكض فى أحشائه، خيل إليه أنه يحز على أسنانه .

ولما جلس إليه، أحس أنه لا ينتظر منه إلا الحديث المقتضب كلمة ورد غطاها، ليس له صبر ولا مرارة على اللت والعجن .

فإذا تحدث هو لم يكن حديثه إلا عن شكوى من مطربة أكلت حقه، وعن الإذاعة التى أهملت أوبريتاً له، فى صوته نغمة الشكوى من ظلم واقع عليه، وأن حقه مهضوم .

لا يستطيع أن يجزم أن هذا هو طبع بيرم الغالب عليه فى جميع حالاته، مع جميع الناس، ولكنه يستطيع أن يشهد أنه هكذا وجده فى المرات القليلة التى جلس فيها إليه .

ثم صار بعد ذلك يتحاشى اقتحام خلوته لأنه لم يفلح - كما كان يتمنى - فى أن يمد جسراً بينه وبينه، هذه المرة على الأرض، لا عبر السر والبحر ليجد فى نهايته بيرم الذى تغنى بأزجاله مراراً قارئاً وسامعاً، فكان يسكر طرباً للطفه وخفة دمه .

وظل يتتبعه من بعد، ثم بدأ يضع يده على قلبه خشية أن يغتال تحول ذوق العامية السريع، أمام العامية فى عصره، فيسبقه الزمن، ومصطحات جديدة توافق عصرًا جديدًا يقدم بخيِّله ورجاله وسلطانه وهيمانه .

١٩٦٨

خيرى شلبى هو الشاعر المصرى الأول فى القرن العشرين

علاقتى ببيرم التونسى علاقة تذوق أكثر منها علاقة معرفة، فقد رأيتُه عبر لحظات عابرة، مرة فى جريدة الجمهورية، وقت أن كنت محرراً صحفياً شاباً، ومرة عند صديقنا حسن إمام عمر، ومرة على مقهى فى السيدة زينب، الكلام كان قليلاً بيننا فهو لم يكن اجتماعياً.

فكان بطبعه يحب العزلة، فقط يتأمل الناس والحياة من حوله، والذى كان يجلس معه، لا بد أن يجلس صامتاً ولا كلام فى جلساته، إلا إذا كان هناك كلام يستحق الذكر، فقد كان دماغه ممتلئة بالكثير من الموضوعات مزدحمة دائماً، لا وقت عنده للمزاح أو الترفيه.

وحسه الفكاهى ولد من كثرة مشاهداته لقاع الحياة فى مصر، ومعاشرته للطبقة الغنية فى المجتمع، والتي ولدت عنده مفارقة الفكاهة، فيمسك بمنطقة السخرية، فيما بين الفقر المدقع والأغنياء.

من يعاشر بيرم التونسى يعرف أنه يعاشر رب أسرة تقليدياً، فهو مثل أى مصرى كان يدخل البيت وفى يده شنطة فاكهة أو لفة لحمة ليفرح أولاده.

كنت بالنسبة له محرراً صحفياً ناشئاً وهو العملاق، فجدير بالذكر أن بيرم التونسى هو الشاعر المصرى الأول فى القرن العشرين، فإذا كان أحمد شوقى الشاعر العربى، فإن بيرم التونسى شاعر مصرى خالص، يكتب باللغة

المصرية، عن هموم مصرية، عن السياسة المصرية، وعن الفقر المصري، فكان مصرياً حتى النخاع، فشعره شعر مصري لا يخفى على أحد، وهذا شيء عظيم في الواقع.

فمن يريد دراسة شخصية مصر، والواقع المصري، عليه أن يقرأ أزجال بيرم التونسي.

بيرم التونسي هو شاعر مصري خالص، ساعدني على فهم شخصية بنت البلد عن طريق أزجاله، ومنه تعلمت كيف أعبر عن الحالة المصرية بكل حذافيرها، ومنه تعلمت لغة الحياة في الشارع المصري، إلى جانب الاختصار في التعبير، فأنا من عشاق شعره، وكنت أسيراً وما زلت، لكل حرف كتبه.



أم كلثوم: بيرم موسوعة كبيرة ..ومتصوف

أيام في حياة أم كلثوم، سجلها الإعلامي الكبير وجدى الحكيم، في ثلاثين حلقة مع كوكب الشرق، تحدثت خلالها عن الشعراء الذي تعاملت معهم ومنهم بيرم التونسي.. وقد جرى الحوار عنه بين أم كلثوم ووجدى الحكيم على هذا النحو:

- في حلقة اليوم، نلتقى مع كوكب الشرق أم كلثوم، وأيام جديدة، التقت فيها بالشاعر الشعبي محمود بيرم التونسي.
- أم كلثوم: سى بيرم ده كان موسوعة كبيرة.
- بيرم.. حضرتك كنت معجبة به؟
- أم كلثوم: جداً.
- بزجله، يمكن هو زجل، ما هواش شعر.
- أم كلثوم: لا.. شعر.. يعنى بس بلغة عامية.
- كنت تحبين لقاءاتك مع بيرم؟
- أم كلثوم: كنت أحب أقعد معاه، كان راجل عالم كبير ومتصوف، وكان قارئاً كثيراً جداً، يعنى الواحد لما يقعد معاه يستفيد.
- وتحدثت أم كلثوم عن بعض عاداته: مثلاً عامل أغنية، أنا كنت أضرب

له تليفون، وهو كان له حاجة غريبة جداً، عمره ما يقول آلو.. على طول يضرب التليفون: أنا بيرم.. وما يقولش سعيدة ولا حاجة أبداً.

أقول له: بتعمل كده ليه؟ يقول:

التليفون ده معمول، علشان الواحد ياخذ خبر بحاجة، مش يقعد يرغى.

● يمكن كان له صور نقدية كتير فى كتاباته؟

أم كلثوم: لا.. ده كان راجل عظيم، بيرم ده كان شاعر كبير.

- برضه حضرتك بتحرصى حتى لما بتغنى زجل، أن يكون اللي كاتب

هذا الزجل شاعر.

أم كلثوم: طبعاً.

● برضه الشعر؟

أم كلثوم: مفيش شك هو أبقى، يعنى لما تيجى دلوقت تقول إيه اللي

حيبقى فى كلام الأغاني؟ هو الشعر، أطول عمراً وأبقى، ولغة كل البلاد العربية، العالم العربى هو ده عالمنا إحنا.

● من حيث الشعر، يعنى حضرتك رأيك فى عظمة الشعر، إن جزءاً منه

يبقى فى كل عصر.

أم كلثوم: لما تقرا نت لبيرم أو لرامى أو لشاعرنا العظيم شوقى، تجد شعره

فى كل وقت، يعبر عن الوقت وعن الساعة، اللي انت بتقراه فيها الآن.

● لذلك حضرتك وضعت بيرم وسط الشعراء؟

أم كلثوم: طبعاً، ده شوقى كان بيقول أنا أخشى على العربية من بيرم،

كان عظيم، يعنى اللي أثروا فياً حقيقى رامى وبيرم، واللى أكثر بقى شوقى.

استخدم لغة الحياة للتأثير على النفوس والوصول إلى القلوب

بقلم: أمين الخولى

إن «حياة بيرم» الحافلة، شاهد على الحاجة الماسة الدافعة إلى استعمال لغة الحياة فى مختلف الفنون، من مسرحية، وصحفية، وعملية.. إذ كان الرجل مع الطاقة الفصيحة، التى أثبتتها أقوى الإثبات وأبرعه، يعمد إلى استعمال لغة الحياة، ويؤثرها ويبلغ بها من التأثير على الدنيا ذلك المبلغ الكبير، وتلك فيما يستبين - شهادة - للغة الحياة لا يطعن فيها ولا تُجحد.

وأحسب أنه لا موضع للممارسة فى جدوى استعمال لغة الحياة، بعد هذه التجربة الطويلة، بل إن هذه التجربة لتشهد أنه لا حياة للغة الرسمية، إلا بقدر ما تستطع أن تكونه لغة الحياة.

«وحياة بيرم» تجربة فى هذا شهادة، ينبغى أن تقدر دلالتها، على أن اللغة العامية، لا تقدر الكفاية للتعبير عن كرائم المعانى، وكبار الأهداف، وجلائل الأغراض، بل إنها باستطاعتها التأثير على النفوس، والوصول إلى القلوب، تستطيع ما لا تستطيع اللغة الأخرى من ذلك، وتبلغ فيه مبلغاً لا تبلغه الأخرى، وتنطلق إلى آفاق فسيحة، كريمة، تؤثر أن تعبر عنها بتلك اللغة الحيوية، فيسعفك تأثيرها على الإقناع بها.

وليس مما يصح كثيراً، القول بأن «لغة الحياة» هى دائماً وأولاً لغة الأغمار الجهال، الذين لا يعرفون من الحياة، إلا ما يقوم به بناؤهم الجسمى وكيانهم

الحيوانى، ولا يد لهم بشيء من المعانى العالية، ولا تستطيع لغتهم التعبير عن أغراض سامية.

وليس المعرفة ولا الخبرة، بل ليست الحكمة نفسها موقوفة على القارئ الكاتبين، بل إن الذين يمارسون الحياة ممارسة عامة، والذين لم يقرأوا ويكتبوا، قد يتهيا لهم من المعرفة والثقافة، ما لا يتهيا شىء منه، للذين وقفت معرفتهم بالدنيا، عند فك الخط، وقراءة الرقة.

وحسبنا استطراداً فى الحديث عن طاقة العامية، فإنما كان القصد الأول إلى بيان ما لبيرم، من قدرة على الانتفاع بطاقة العامية، والحكمة الاجتماعية، والنقد السياسى والأدبى، وغير ذلك: مما ترك فيه آثاراً شاهدة بطاقة لغة الحياة، التى آثر استعمالها وأجاد.

ومما نحن فيه من وقوف عن تجارب الأدب الشعبى، الوقوف عن بلاغة لغة الحياة، فى آثار الرجل، ومدار تلك البلاغة وأساسها، وما يخفى من معرفة مواطن تلك البلاغة فيها، على من يحاولون استعمالها الفنى اليوم، فلا يتهيا لهم ذلك القول البليغ بها، إلا لقلّة محدودة فيهم.

وبلاغة العامية، لا تكتسب بالمدارسه والتلقى المتعلم، لأنها لا تجد فرصة من التعليم والتلقين فى مدرسة أء فى معهد، بل هى محرومة من ذلك تماماً. فلم يبق سبيل إلى معرفتها واكتسابها، إلا الممارسة المجربة المزاولة، يسعفها الذوق الموهوب، واللاحظة الحساسة، والوجدان الشفاف.

حتى يتهيا من كل أولئك مجتمعة، ما يرجى من الشعور بوقع التعبير، وتمثله بالحواس كافة؛ فتحسه وتظفر منه بالإدراك الحسى، كما يقول النفسيون.

ويصل الأمر، بصاحب الموهبة الدوقية الممارس، إلى أن يرى الكلمات، شاهدة، ويسمعها معبرة، ويذوقها ذات طعم، ولا يبعد عليه، أن يتبين

للكلمة، ملامح وقسمات محببة خفيفة الدم، أو ثقيلة الظل، كأبناء آدم الذين يراهم فى أوضاع من ذلك متفاوتة، ويسمعها كذلك نغماً رناناً صافياً، أو أجش كائياً، كأنغام الموسيقى فى التوقيع والتلحين، ويذوق الألفاظ طعماً حلواً أو مرّاً كالطعوم والأشربة، وهو يشمها كذلك عطراً وطيباً، أو خبثاً ورتناً.

وإذا كان الأمر فى كسب بلاغة العامية، ودقة الحس بها، على نحو ما، تهيأ لأديب الشعب «بيرم» فإننا لا نلفت الراغبين فى شىء من القول البليغ بهذه اللغة العامة، إلا إلى تلك الممارسة المجربة، يهتدون بها.

وفى فن بيرم الشعبى، وتجربته الحيوية، فى استعمال اللغة العامية، ما يفسر كل الذى نريد أن نقوله هنا، عن بلاغة العامية وطريق إدراكها وكيفية إحساسها وتذوقها؛ فقد كان أديب الشعب، من أكثر الناس توفيقاً، فى التذوق اللغوى.

وعن هذا التذوق النفاذ، كان يتخير عباراته، ويواتيه من التخير تدفق منطلق، حتى لا يحوجه الوزن إلى تغيير الكلمات وتأليف الجمل فى اللغة العامية، فتحمل كل ما لها من تأثير ووقع، وهى فى نظمه من زجل أو موال، أو أغنية، كأنها تجرى فى الحديث العادى المرسل.

وكذلك تقدم تجربة «بيرم» الفنية، المثل والشاهد ووسيلة الإيضاح، التى نلتمسها فى بيان بلاغة العامية.



صلاح جاهين فى رثاء بيرم

بقلم: صلاح جاهين

قالت عريس الشعر للموجوع
مين اللي مات يا شب، قل لي يا خويا
قالت عروس الشعر، ليكون أبويا ..
أنا قلت أبونا كلنا يا صبيه
وجنازته ماشية آهه فى شارع السد
والنعش عايم فى الدموع فى عينيا

جاية عروس الشعر م البغالة
بملاية لف وكف متحنى
شافت صوان وحبال وناس شغالة
وأنا بابكي جنب الباب ومستنى
والشمس تقطر حزن ع الصبحية
مين اللي مات يا شاب يا بو دموع



رشدى صالح

■ إن بيرم كان يمكن أن يكون رساماً كبيراً.. فالكلمات تخرج من فمه.. كأنها عذارى جميلات.. يلبسن أفخر الثياب.

* * *

د. على مصطفى مشرفة

■ لو قيس فن بيرم بمقياس الفن الأوروبى، لوجب أن يكون فى مقدمة شعراء العالم، من كبارهم لصغارهم، مثل سينسر واليوت بل وشكسبير.

obeikandi.com

ثانياً: بيرم فى عيون الآخرين

المصدر

بيرم التونسى فى ذاكره المؤوية
« ١٨٩٣ - ١٩٩٣ » وزارة الثقافة
« الهيئة العامة لقصور الثقافة ».

obeikandi.com

تصدير

لم يكن بيرم مجرد كاتب، عبر فى حياة مصر، كان - رحمه الله -، ظاهرة فريدة لا تتكرر، توحدت فيه القدرة الفنية مع النزعة النضالية، وأصبحت كلماته، سوطاً على ظهور أعداء الوطن، وعلى كل ما يعوق التحرر والتنمية.

وقد دفع بيرم ثمن شجاعته، من راحتته وراحة أسرته، وعاش منفيًا شريداً، لكنه ظل مثلاً حياً على النضال، من أجل الحرية أينما ذهب، وحمل قلمه سيفاً، فى وجه الاحتلال فى سوريا وتونس وغيرهما، مثبتاً أنه ليس تونسياً فقط، ولا مصرياً فحسب، بل مواطناً عربياً، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ.

وبيرم قبل هذا كله، هو الفنان الشامل، فهو زجال لا يبارى، وهو كاتب مسرحى رائد، مثله مثل توفيق الحكيم، وأحمد شوقى، ومحمد تيمور، وروائى من جيل المؤسسين للرواية العربية، وكاتب مقامة من طراز متميز، وكاتب أغنية، أثر فى وجدان الشعب العربى، كله من المحيط إلى الخليج.

لقد كان بيرم، عاصفة من الفن، تجسدت فى شكل رجل، لكنه عاش مظلوماً، ومات دون أن يوفى حقه من التكريم، وما أصدق كلماته حين قال:

الأوله مصر .. قالوا تونسى ونفونى .. جزاة الخير وإحسانى

والتانيه تونس .. وفيها الأهل جحدونى .. وحتى الخل ما وافانى

والتالته باريس .. جهلونى .. وأنا مولير فى زمانى

الأوله آه

والتانيه آه

والتالته آه

إننا نرجو أن نرد لبيرم، شيئاً من حقه في التكريم، من خلال هذه الدراسات الجادة، التي توفر عليها نخبة من أساتذة الجامعات المصرية، والنقاد، والمبدعين.

وفي النهاية .. أتوجه بالشكر.. لكل الذين ساهموا في هذا الكتاب.

وعلى الله قصد السبيل

حسين مهران

رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة

بيرم التونسى خلاصة عصر

بقلم: د. محمد حسن عبد الله

الرجل.. والعصر

بين عامى ١٨٩٣ فى حى شعبى بالإسكندرية، و١٩٦١ بضاحية حلوان القريبة من القاهرة، قطع بيرم رحلة العمر «المكتوب» بكل ما فيها من أفراح الظفر ومباهج الرضا القليلة، ومتاعب الغربة الجسدية، والاعتراب الروحى، والمعاناة بنوعيتها: المادية والفنية.

وفى هذه المساحة الزمنية عاش العالم حربين عالميتين مهولتين، أكلتا «فى بلادنا» الأخضر واليابس، واعتصرتا الرجال والأموال، وعصفتا بآمال التقدم والتحرر. وفى هذه المساحة الزمنية ذاتها، عاشت مصر محكومة بالخدوي، ثم بالسلطان الذى أصبح ملكاً، فأعقبه ملك، أصبح «الملك السابق».

ثم بزغت «حركة الجيش المباركة، لتتحول إلى الثورة، ويعلو نجم عبدالناصر رئيس جمهورية مصر، ثم رئيس الجمهورية العربية المتحدة، وقبل أن يافل نجم «المتحدة» بالانفصال، وتعقبه أهوال وأهوال، يثوى نجم بيرم، فى تراب مصر المحروسة، ويأخذ مكانه المستمر، وقد استراح من الترحال، والتعلق بالآمال، ليصبح قطعة فنية مضيئة فى تراثها الأدبى الحى، المتجدد فى هذه المساحة الزمنية ذاتها.

بدأ بيرم طالباً أزهرياً فى المعهد الدينى، فحولته عاصفة قدرية «موت

الأب» إلى صبي يقال، فقادته البقالة إلى مهن يدوية متنوعة، كانت عذاب حياته، ورمز تقلباته الاضطرارية القادمة، كما كانت سند انتمائه العظيم لقوافل الكادحين، وقدرته الفذة، على إدماج تجربته المعاشة الفريدة، في أبواب هوانها، بتجاربههم ابائسة الباحثة عن خلاصها، وكما كانت البقالة مدخله إلى حياة العمل، كذلك كانت المثير المباشر، الذي حول القلق والسخط إلى قصيدة، ثم تدافعت المراحل. وتحول بيرم إلى كرة بلياردو تنغزها أطراف العِصِيّ - برحمة أو بقسوة، حسب ما يتطلب الوضع - وتتبادلها أركان وأسوار صلبة، ما بين القاهرة، ومرسيليا، وليون، وباريس، ودمشق، وبيروت، وبورسعيد، والقاهرة، ولم يكن حظه مساوياً لحظ «كرة البلياردو»، إلا في انعدام التوقف، لكن طريقه لم يكن مفروشاً بالجوخ الأخضر، ولا حتى بالعَبْكَ، أو اللباد، بل لم يترك للطبيعة كما خلقها الله، يتجاور فيه الورد والشوك، أو الصخر والرمل.

لقد تدخلت - في مراحل كثيرة، أيد «إنسانية» غير رحيمة، نزعت وزرعت وادعت، وبددت، وبيرد لا يتوقف عن العمل، بغير في الوسيلة، يجدد في الشكل، يلعب باللغة، ويتفنن في ابتداع الصور، ولكن الهدف يبقى راسخاً، في موقعه ثابتاً، شامخاً، لم يختلف باختلاف العصور، أو المدن، أو الحكام، أو القراء، أو أداة الاتصال.

فليس من المبالغة، أن نقول، إن بيرم خلاصة عصر، معنى أن هذا الرجل الوحيد، المختلّف على جنسيته، الذي يجد في كل موقع يحل فيه، من يتحمس له ويصطفيه، ومن ينكر ويشى به، أو يتقرب إليه حتى يستغلّ منه، ثم يباعده ويقليه، هذا الرجل الوحيد، اختزل في شخصه ومعاناته، كل طبائع زمانه ومشكلاته على المستويات: الشخصية، والاجتماعية، والسياسية، والفنية.

وإنه لحكم صحيح الحثيات، دقيق الدلالات، أن نكتشف الخليقة، والطبيعة، والمستوى، من خلال شبكة العلاقات، فإلى من؟ وإلى ماذا؟ امتدت خيوط علاقات بيرم، عبر مراحل عمره، المضنى بالمطاردة والترحال؟

ولنضع فى الاعتبار أنه لم يشغل «أبدأ» منصباً، أو يحتل موقعاً، يستطيع أن «يقايض» على بعض منافعه وخيراته، ولم يكن نجماً مبهرًا، تتولى جاذبيته الكاسحة، «تنويم» الحالمين والطامحين، إلى الاقتباس من بهرجته وتهاويله. فلم يبق إذا، إلا أنه فنان صادق فى أداء رسالته، حاذق فى السيطرة على أدوات صناعته، خلوق عظيم التواضع فى بذل وده، ومسلكه.

من هم أصدقاء بيرم، أو الطرف الآخر فى التعامل مع فنه؟

إنهم الشيخ سيد درويش، وقد كتب له «أوبريت شهرزاد»، وبعض أغانيه، منها أشهر أدواره: «أنا هويت» وأجل معانى وطنيته: «أنا المصرى كريم العنصرين»، وقد أخرج الأوبريت عزيز عيد - عميد المسرح فى زمانه.

وينطلق من سيد درويش وعزيز عيد إلى أم كلثوم فيكتب لها على أحمد باكثير قصة فيلم «سلامة» و«دنابير» ويشارك بيرم فى كتابة الحوار، وينفرد بكتابة الأغاني، وإذا كنا نعرف أن جمهور أفلام أم كلثوم إنما يذهب إلى السينما، ليشاهدها وهى تغنى، أى ليسمع أصلاً، فقد عرفنا أن فن بيرم كان المرتكز الأساسى، والجزء الباقى فى وجداننا إلى اليوم، من هذه الأفلام، حين كتب أغانيها.

على أن صحبته لصوت قمة الغناء الشامخة عبر مراحل فنها، حتى لم يسبقه فى استمراره، وعدد ما كتب لها من أغنيات، غير أحمد رامى، لتدل على أصالة ما يمثله بيرم فى حقل الأغنية، يكفى أنه صاحب: أهل الهوى، وأنا فى انتظارك، هو صحيح الهوى غلاب، شمس الأصيل، حبيبى يسعد أوقاته،

وغير ما كتب لها فى أفلامها، وبعض أفلام أخرى لمشاهير نجوم السينما .

وليس هدفنا الإحصاء، أو حتى رصد الملامح الفنية، فهذا يحتاج إلى اهتمام خاص، إننا نعرف بشبكة المتعامين مع كلمات بيرم، لنعرف على أى مستوى كان يبدع بيرم، وموقعه فى حركة الفن العربى المعاصر، فى مجالات المسرح، والأوبريت، والأغنية، فضلاً عن الفن القصصى، الذى قدم فيه جهداً، يستحق عناية خاصة أيضاً.

لم تنحصر صلة بيرم بفن المسرح، بهذه المحاولة المبكرة، التى قام ببطولتها الشيخ سيد، وأخرجها شيخ المخرجين، وهى «أوبريت شهرزاد»، وإنما قدم عزيز عيد أوبريت «كتبه بالاشتراك» بعنوان «ليلة من ألف ليلة»، وثالثاً بعنوان: «عقيلة»، وقد مثلتهما فاطمة رشدى وفرقتها، وأخرجهم عزيز عيد أيضاً، وفى عام رحيله، قدمت له الفرقة القومية، أوبريت «يوم القيامة».

بصفة عامة، يمكن أن يقال، إن تنوع الأشكال الفنية، التى قدم فيها بيرم إبداعاته، ما بين أزجال، وأغان، وأوبريتات، وبعد ذلك، تمثيلات إذاعية، وتليفزيونية، وفوازير، لا يدل على غزارة الموهبة وحسب، وإنما يدل أيضاً على الإصرار على الهدف، وهو التعبير عن الشعب، والاتجاه إليه بالخطاب، ومقاربتة فى الأسلوب والتصور ولهذا لن يتصادم عمل إبداعى عند بيرم، مع عمل آخر، ولن تكون أغنية نقياً لأوبريت، أو مضادة لما دعا إليه فى تمثيلية أو مسلسل .

إنه - على تنوعه - يصدر على مشكاة واحدة، واختلاف القالب التفاف ذكى «لتمريرة» الهدف «الصعب» حياناً، واقتحام قطاعات أخرى يهمله أن يصل إليها «حتى كتب لمسرح العرائس وللطفل»، والإفادة من أدوات وأجهزة اتصال مستحدثة، كالإذاعة حين أنشئت، والتليفزيون حين أسس، والمسرح منذ البدء .

إنه فى مذكراته، يتألم من انعدام أو ضعف الوسيلة الممكنة أو المتاحة، لتوصيل رسالته إلى جمهوره الطبيعى، الذى ينجم عنه، كما الغصن فى الشجرة، لأن هذا الجمهور تغلب عليه الأمية، وليس من سبيل إليه غير الكتابة « فى الصحف » لقد كان الاتجاه إلى اللهجة العامية، وإيثار الزجل والموشح والموال، بعد أن كانت بدايته الشعر الفصيح، بأوزانه وتقاليد الفنية الراسخة، يهدف إلى أن يلتقى بالناس، العامة البسطاء، الأميين الذين إذا عدموا القدرة على القراءة، فإنهم يملكون الفهم وحاسة التذوق، والعامية هى الأداة الممكنة، لإبلاغ الرسالة، إلى من يهمه أمرهم.

ويكتمل التعرف على شبكة أصدقاء بيرم، المتعاملين مع فنه، أو بفنه من المعاصرين له، بالتعرف على نوع آخر من الأصدقاء « المنابع » المكتنزة فى صفحات التاريخ، الصانعة لتراثنا الشعرى الخالد، لقد أشار إلى بعض أسماء، عبر مذكراته، ودواوينه، وشف فكره، ودلت استخداماته الفنية على أسماء أخرى، والجميع من أصحاب المقدرة وصانعى التحولات الفكرية والأدبية، من أمثال المتنبى، وأبى العتاهية، وأبى تمام، والمعرى، وابن الفارض، وابن عربى، فضلاً عن أصحاب الموسوعات من مستوى الأصفهاني - صاحب الأغاني.

فإذا وضعنا فى اعتبارنا:

النشأة الأولى - الأزهرية - والأساس المعجمى - القرآن الكريم، وشاغل المرحلة: الوطنية، والعروبة، عرفنا - تقريباً - مؤسسات وحيثيات هذا المزج النادر الرائع، الذى يضفر فى جديلة واحدة، ويشكل فى سبيكة ذهبية أخاذة، لغة عربية فصيحة، قد تصل حد الجزالة، بلغة عامية ملحونة، قد تصل حد الابتذال، ومع هذا، تحافظ على حيوتها، وتدققها، وشخصيتها المنبثقة من شخصيته، وهى فى جميع الأحوال: لغة فنية.

مسائل شخصية جداً

على أغلفة بعض كنبه تظل صورته، ابن بلد حقيقي، بعيد عن التكلف، لم يضع رباط عنق، ياقة القميص مفرودة فوق الجاكتة، كأي «أسطي» نظيف، تخلص حالاً من ملابس الشغل، وارتدى أحسن ما عنده، ليجلس وسط أصحابه على القهوة، تطل من عينيه، وعلى شفثيه ابتسامة ابن بلد، تجدها على وجه من يسعى إلى إقناعك، للثقة به لتشتري من بضاعته، خالية من الافتعال، ومن التعالي، ومن ادعاء الغموض والسرطان في البعيد.

في النظرة والابتسامة، بساطة وكياسة معاً، وهما مفتاحان إلى عالمه: البسيط، الكيس، في نفس الوقت.

من كياسته، أنه لم يترك لأحد، أن ينبش في طوايا حياته، ويسجل بطولات زائفة، تدعى اكتشافه، ثم يقل إنه نشأ في بيت علم، وأن مكتبة والده، كانت المؤثر الأول، أو حتى الأخير، بل قال ببساطة إنه كان ابن «صناعي» يملك حصة في مصنع، وأنه بعد موت الأب «افترس» العم وأولاد العم حقه، فتحول إلى صبي يقال!! ولم يتجاهل أن أمه تزوجت بعد رحيل أبيه، مع أنه كان في السابعة عشرة - وهي سن الحساسية الشديدة في العلاقة بالأم، بل يقول إن زوج أمه دفعه إلى تعلم مهن يدوية مختلفة، قليلة العائد، وبقدر ما يعنى هذا أنه كان قليل الحيلة، غير قادر على الاختيار لنفسه، أو التمرد على سلطة دخيلة على مكان الوالد، فإنه يعنى التعلق بالأم وتقبل التضحية «الممكنة» من أجلها، ولعله يعنى - داخلياً - نفسياً - أنه لم يعط الأمر كله أهمية لأنه يشعر «أو أن لا شعوره يشعر في الحقيقة» بأن المرحلة كلها مؤقتة، وأنه في غير مكانه، وفي غير عمله الذي يطمئن إليه.

ما يؤكد هذا الاحتمال أو يقويه، أنه بمجرد أن «فرقت» - فحاة، ودون

سابق إرهاب - قصيدته الهجائية في المجلس البلدى، حتى طبعت مستقلة، بعد نشرها في صدر مجلة، صفى مهنته البقالية، مع أنه - هذه المرة - صاحب دكان، وليس مجرد عامل، وأسس مجلة «المسلة» ١٩١٩م - المزدوجة الرمز: المسلة المصرية رمز حضارة القدماء، والمخراز في عين أعداء الوطن والفساد، وحين أغلقت بسبب قصيدته التي فضحت الملك فؤاد، أقام على أنقاض المسلة «الخازوق» - مجلته البديلة»، والعنوان لا يحتمل ازدواجية الرمز، إنه مباشر جداً، وفاضح تماماً في هجائه ومواجهته لخصوم المسلة.

وكما تعرض بيرم لمحنة «زوج الأم» فقد تعرض لمحنة «زوج الزوجة»، لقد ارتكبت السلطة الملكية تجاه بيرم، ما ارتكبته السلطة الخديوية مع «جمال الدين الأفغانى» من قبل، حين تضيق بالنقد، وعندما تفضح الأعياب الساسة، وتتكشف الادعاءات العريضة عن أضدادها.

فإن الجالس على هرم السلطة، يفكر في ضحية، ويحدد هدفه.

بأن يجتث الأساس، وينشر الذبول في الفروع، ويسرع بقتل البراعم في حركة واحدة، هكذا بليل، تنبّهت السلطة أن الأفغانى ليس مصرياً، ولا يحق له البقاء!! وفي ليلة مثلها، تحركت القنصلية الفرنسية، لتريح دماغ ملك مصر، من المشاغب التونسى، الذى تدل أوراقه الثبوتية على أنه من رعاياها!

عَنوة، يحمل إلى تونس، بكل مرارة الضياع والغربة من جانبه، والازدراء وإيثار السلامة من جانبهم، يتنكر له أولاد العم، فى وطن، غادره جده شبه مطرود، منذ عهد ليس بالقريب، هكذا يغادر بيرم تونس، إلى شاطئ فرنسا.

وهناك، فى المدن الإقليمية، يعمل حمالاً، وعاملاً يدوياً، وخادماً، وأى شىء من أجل طبق حساء، أو عشة من الخشب العفن أو الكرتون، لكنه لا يحيد عن هدف العودة، لينازل خصمه المحتمى بقلاعه وحصونه، ينازله بقلمه لا غير.

وهكذا بحيلة صغيرة، يحور اسمه، ويتمكن من ركوب سفينة عائدة إلى الوطن، فى بورسعيد ينزل، إلى بيته القديم يقصد، ترفض زوجته استقباله، لقد مضى على ترحيله عامان، حصلت فيهما على حكم بالتطليق، ثم تزوجت!

ويستمر الرحيل.. المتخفى إلى الإسكندرية، فى يده قلمه وفى قلبه أحزانه وهزائمه الشخصية، فى ضميره نضاله وتصديه وتحديه، شعاره ما قال شعراء قبله: «لابد لابن الأيك أن يترنما» رغم أن المطلوب هو الاختفاء تماماً، وليس مجرد التخفى، ولكنه مثل أنشهر العشاق قيس، يجد فى إنشاد الشعر علاجه الوحيد، وإن يكن الموت هو اثنى: «وما أنشد الأشعار إلا تداويا».

وتفطن أنوف الثعالب، وعيون الذئاب، ومناقير الحدأة إلى «عودة الغناء» فترسم خطاه، ويشى به واحد من أهل الحرفة.

فتؤكد المعاناة، أن الثقافة، والهن، والإبداع، مهما حاربه الآخرون وتنوعت أسلحتهم، لا يتمكنون من إلحاق الأذى به، قدر ما يتمكن أهل الثقافة، والفن، والإبداع، من إنزاله بأنفسهم، حين يكيد بعضهم لبعض، ويحسد بعضهم البعض.

وبعد هذه الوشاية الخسيسية بأربعين عاماً، كتب بيرم مسلسلًا شعبيًا للإذاعة عن «الظاهر بيبرس»، فوجد من يعترض عليه، ويأمر بإيقافه، ولا يصرح بيبرم عن الأسباب، ولكننا لا نحتاج إلى جهد فى اكتشافها.

لأن أمر الاستمرار فى الإذاعة، جاء من عبدالناصر شخصيًا.

وإذا فالتهمة سياسية، تناقش معنى البطولة، والعلاقة بين الملك الظاهر بيبرس، وشعبه، وأهداف معاركه.. وفى هذا ما فيه من تنوير الوعى السياسى، وإيجابية العلاقة، بين الشعب.. وحاكمه.

فى ليلة أخرى حالكة قبض على بيرم، وأبعد - مرة ثانية - إلى فرنسا، فلاقى من الأهوال ما جعله يفكر فى الانتحار، ولم تكن أهواله صناعة فرنسية خالصة، سببها أنه مهاجر من المستعمرات، ليس له حق العمل، وليست موضوعية تماماً ترجع إلى جهله أو ضعفه فى اللغة الفرنسية، مما يقلل من إمكان الاندماج، والقدرة على المعيشة والتكسب .

بعض هذه الأهوال، صناعة عربية «عريقة» فكم للمستدرج للكتابة بمجلات، استغلت اسمه فى زيادة توزيعها، وتزكيه موقفها الوطنى، بأن تدفع له وعدا معسولاً، أو «عربوناً» محدوداً، فيرسل ويرسل ويرسل، وينتظر، وينتظر، وينتظر، فلا يتجاوز الأمر ما سبق بذله من وعود، أو دفعة من مقدمات الاتفاق، وأسرته فى مصر لا تكف عن طلب المال، وهو فى باريس يعانى الأهوال وخيبة الوعود وبعثرة الآمال .

لم تختلف فى كاذب الوعد، صحيفة تصدر فى دمشق، عن أخرى مقرها مصر، أو بيروت أو تونس!!

ثم يكون الوجد أشد، حين تأتى الضربة ممن عقدت عليه الأمل فى العون، إنها هزيمة الحلم، وخيبة المثال، وهبوط من رومانسية الشاعر، إلى واقعية المصالح، ومن فخامة الزعامة، إلى حذر السياسة .

حدث هذا مرتين، من مؤسس الوفد، ثم من خليفته سعد، وكان المسرح باريس فى المرتين .

يقول بيرم فى «مذكراته»، ببساطته، وكياسته المنوه بهما :

«فكرت فى الاستقرار نهائياً بفرنسا، وصرت أرسل لأولادى بمصر مصاريف شهرية منتظمة، بدلاً من المصاريف المتقطعة، التى كنت أوفرها من قوتى! ولكن ها هو «سعد زغلول» يمر بباريس، فى طريقه إلى لندن، لإجراء

مفاوضات مع الإنجليز، بأمل الوصول إلى اتفاق، يكفل استقلال مصر.

فقابلته، شرحت له جهادى فى سبيل مبادئ الوفد، فذكر لى بألفاظ مقتضبة، أنه يعلم قصتى ويعلم قصائدى الرنانة فى مدحه، ثم سكت بعد ذلك، فرجوته أن يساعدى فى العودة إلى مصر، فأخذ يرفعنى ويخفضنى ببصره، ثم أشار إلى الباب، دون أن يرد على كلامى، نعم، أو، لا..

ثم ها هو «النحاس» خليفة «سعد» يمر بباريس، فى طريقه إلى لندن، لتوقيع معاهدة ١٩٣٦ التى سماها معاهدة الشرف والاستقلال، فاتصلت به، وأفهمته قصتى، فوعدنى خيراً، وطلب منى الحضور إلى السفار المصرية، فى ميعاد حدده للتوصية فى حضورى، على تسهيل عودتى إلى مصر، ولكن لم أكد أدخل إلى السفارة فى الميعاد المحدد، حتى وجدت البوليس الفرنسى فى انتظارى يقودنى إلى مركز البوليس، ثم يقوم بتفتيشى بحثاً عن سلاح معى، ويخبرنى أن هناك بلاغاً «!» من رئيس وزراء مصر برغبتى فى اغتياله!!.

لم يكن باستطاعتنا أن نشير إلى هذين الحادئين الغربيين، على تباعد زمنهما - نسبياً - واختلاف طبيعة الزعيمين، واتفاقهما فى النتيجة رغم اختلاف الطريقة، إلا أن يكون هذا بقم بيرم نفسه وبالفاظه، فمن الجائز أن هذا فهمه الخاص لما جرى، مع الوضع فى الاعتبار حساسية المغترب، المدل بجهاده الوطنى، المعتز بالثمن الباهظ «النفى» الذى يدفعه، المتمسك بحقه المكتسب، من تأييده لزعيم وطنى دبح فيه المدائح من قبل.

ولكننا نعرف ما تؤدى إليه حسابات رجال السياسة الخاصة، وقدرتهم الرهيبة، على التنكر لآى شىء، وأى وعد، وأى شخص، تقول حساباتهم، إن تقريره لا يفيد فى شىء، وقد يعطل أو يضر.

والطريف أن يبرم التمس العذر لسعد، ورأى فى صمته وإشارته ونظرته

المزدرية بعض الحصافة السياسية، أو بعد النظر في التدبير، وسكت مؤقتاً عن وصف فعلة النحاس.

لكنه ما لبث أن أشهر الشماتة بسعد، فقد «انتهدت حياته، دون أن يحقق، أى رجاء للأمة، وشاع عنه أن قال: «ما فيش فايده».

أما النحاس، فقد دار الزمن دورته، وبعد عامين، من القبض على بيرم على باب السفارة المصرية بباريس، استطاع أن يهرب من سفينة ترحيله من منفاه فى تونس، إلى موقع جديد بجنوب إفريقيا خاضع لفرنسا، ومست قدماه أرض بورسعيد، فاخفى عند ابنته المتزوجة - كان قد غادرها وهى فى الثالثة من عمرها، وأفاد من نكسة هروبه السابقة، قبل ستة عشر عاماً، فلم يشرع قلمه للنزال، فقد اختلف الحال، وسقطت خصومات بالتقادم، وأخرى باكتساب حكمة الزمن، ولوعة التجريب والتغريب، والتجريم والتغريم.

من ثم بدأ «يتصل» ويتحسس الاتجاه على حذر، «فاتصل بى من قبل الحكومة، من يبلغنى، أن ثمن بقائى فى البلاد، هو هجاء «النحاس».. ووجدت أن «النحاس» و«فاروق» سواء، فلا مانع من مداعبة النحاس، وداعبت النحاس بقصائد، وروايات فكاهية لاذعة، ولكن لم أستمرفى ذلك طويلاً، فقد شفيت غليلى فيه.

وجاء عيد ميلاد «فاروق» فمدحته بقصيدة، أعجب بها عندما سمعها شخصياً، وسأل المحيطين به عن سبب البحث عنى.

فقالوا له بلباقة: «إنه كان بينى وبين والده خلافات سياسية».

فقال: «وأنا لا شأن لى بسياسة أبى».

«وكان هذا فصل الخطاب، فى مسألة بقائى فى مصر».

بساطة الصديق، وكياسة الاعتراف بالمساومة، ودفع الثمن الذى ما منه بد، ليكون له بيت ووطن، بعد الضياع الذى يوازى السجن المؤبد ١٨ عاماً، وإن شمله العفو عن ربع المدة لحسن سلوكه، المعلن فى قصائده الهجائية للنحاس، ومديحته فى فاروق .

وإن كان لهذه المدحة وجه آخر، يقول التحليل اللغوى لمفردات القصيدة، وصورها وإشاراتها .

إنها تذكرنا بمدائح «المتنبى» «لكافور»، يمكن أن تنقلب إلى هجائيات مقذعة، إذا ما انكشف الغطاء الشفيف، عن بعض المعانى الظاهرة، وتحدد مدى بعض الإشارات الغامضة، ولو أن «فاروق» وجد من يوضح له ملابسات هجائه القديم لأبيه، وكيف كان مولد الطفل فاروق نفسه نقطة الوثوب المتقدم، ما عفا عنه .

ولكن من يجروء، أن يحدث ملكاً، عن شرف أمه، ونزاهة أبيه؟!

فليكن الأمر إذا محصوراً فى دائرة الخلافات السياسية، التى يتسع مداها للغفران، وللنسيان، ولاختلاف الملابس والأزمان!!

وبعد ثورة يوليو وجد من يذكُر له، ويُذكُر أصحاب القرار بمديحه لفاروق، ولم يجد من يذكُر له بسالته فى مهاجمة الفساد، ونزاهته فى توجيه النقد، ووفائه فى التعبير عن أحلام اشعب وأمانيه، وكيف لم يتخل عن رسالته وهو مبعّد عن أهله ووطنه، محارب فى أمنه ورزقه .

مع هذا، تبددت سحب الريب «الثقافية» وسقطت تسنجات أصحاب البطولات الوهمية، ورسخت أقدام فنان الشعب بيرم التونسي، فأنهى اغترابه - على الورق - بالحصول على الجنسية المصرية عام ١٩٥٤، وبنيله جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٠ وتسلم وسامها الرفيع من يد جمال عبدالناصر، استقر له

على المستوى الرسمي، ما كان مستقرّاً له منذ زمن طويل، فى وجدان أمتة .

أنه زعيم من زعماء الكلمة، الشريفة، ورائد من رواد الفن الصادق، فى صدورهم عن صاحبه، وإحاطته بآمال شعبه، ثم بما تحقق لهذا الفن من جماليات التعبير، ودقة التصوير، وصحة التفسير، وبهذا، استحق أن يكون أدباً باقياً، وأن يكون صاحبه أديباً باقياً، إلى اليوم، والغد .

الشعر والواقع

كما أشرنا من قبل، بدأ بيرم رحلته الفنية، شاعراً باللغة العربية، التى جرى العرف العام على وصفها بالفصيحة أو الفصحى، هذه البداية تناسب تكوينه الثقافى، وتطلعه إلى القدوة الفنية، فهو من حفظة القرآن، وقضى بضعة أعوام فى المعاهد الأزهرية، فضلاً عن مفاهيم راسخة فى المجتمع عن الأدب والأدباء، ومنزلتهم المتدنية إذا ما كتبوا بالعامية، البداية «الفصيحة» لها دوافعها، وإغراؤها .

ولكنه ما لبث أن زواج بين الأسلوبين أو اللغتين، فكتب أشعاراً عربية، وأشعاراً عامية، ثم خرج من هذا الأزواج، إلى نوع من التوحد، فكتب بالعامية وحدها، لأسباب ذكرها، أنه يتوجه إلى عامة الشعب .

ولكن عامية بيرم، تقف عند حدود اللهجة، أو روح اللهجة، لأنه يطعمها بكثير من الجمل والتراكيب والمفردات الفصيحة، بل الراقية الجزلة، وتتجلى مهارة بيرم، أن يختار لها السياق الذى يوضح معناها، بل يتطلبها كعنصر أقوى فى الدلالة، وأشد أسراً فى التركيب، وأوضح موسيقية .

هذه إضافته الأولى، على أسلوب الشعر العامى، وهو مسبوق بآخرين مشهود لهم بالمهارة، مثل عبدالله النديم، ولكن بيرم تجاوز سابقه فى هذا الجانب .

أما الإضافة الثانية، فإن العامية عنده أداة توصيل، أو مستوى فى التوصيل اللغوى .

أما المعانى، والصور، وبناء القصيدة، وطاقه التخيل فيها، فإنها ترقى إلى مستوى الصناعة الرفيعة، للشعر الفصيح .

نذكر أن بدايته المدوية، كانت قصيدته الزجلية، عن المجلس البلدى، الذى ضايقه « إذ يملك محل بقالة » بفرض رسوم عالية، دون أن يؤدى خدمات، يستحق من أجلها ما يأخذ من مال .

فى هذه القصيدة الشهيرة جداً، سجد اللغة العربية « الفصيحة » تكاد تكون عامية، فهى فصيحة فى مفرداتها، ولكنها عامية فى تراكيبها، وعامية أيضاً فى معانيها الساخرة :

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله

والنصف أجعله للمجلس البلدى

يا بائع الفجل بالمليم واحدة

كم للعيال وكم للمجلس البلدى

كأن أمى أبل الله تربتها

أوصت وقالت : أخوك المجلس البلدى

والطريف أن هذه القصيدة الشهيرة جداً، التى حملت اسم بيرم إلى آفاق القراء فى الإسكندرية، ثم فى مصر كلها، ليست الوحيدة له فى موضوعها .

فهناك أخرى أكثر جدية وأقل شهرة، لأنها أكثر تصنعاً وأقل سخرية، إنها تقلب بين خدمات المجلس البلدى لمنوحة للأحياء الراقية، وإخماله للأحياء الشعبية، رغم قسوته فى جباية الضرائب منها، أما تلك الأحياء الراقية التى

يسكنها الغرباء - غير المصريين، فإنها لا تدفع شيئاً، وتنال كل شيء:

وحول منازل الغرباء منا
وأخضلت الغصون لهم سماء
وما قرموا للحم الطير حتى
تفجر تحت أرجلهم عيوناً
وترضى عنهم وتصد عنا
فمر بها علينا كل عام
ترى الوحلات جاثمة وفيها
إذا كنت الطبيب ونحن مرضى
غرست الورد ثم الياسمين
ومهدت الرخام الجذع فينا
منحتهم الأوز العائمين
وتفقا وسط أعيننا عيوناً
وقد سخطوا ونحن الشاكرون
بحى الأشقياء البائسين
بنات قد تعلمن العجينا
فأوص الناس خيراً بالبئينا

إن الموازنة الفنية بين القطعتين، تحكم للأولى بالسبق، مع أن هذه الأخيرة تنطوي على التهكم، والصور الساخرة، وروح التعبير الشعبى .

لكن العبارات المغرقة فى التفاصيل مثل: أخضلت، قرموا، تصدعنا .

عطلت الإحساس بصورة أطفال الحارات، يتعلمن العجيين فى وحل الطريق، والطريقة الشعبىة فى إعلان اليأس، من الإصلاح، وتمنى الموت لذلك: «وصيتك العيال» أو: أوصى الناس خيراً بالبئين!!

أما القطعة الأولى، فقد أدى التكرار فيها وظيفة فنية، إذا ترسخ المصطلح، وتحدد الدور الهدام، مع اختلاف المواقف، وكأن هذا المجلس البلدى قدر لا فكاك منه، يلقانا، أو نلقاه، ونتعرض لأذاه أينما كنا!!

وإذا، فقد انتهى بيرم، إلى قناعة «فنية» مهمة جداً، وهى أن «العامية» ليست ألفاظاً، إنها إحساس وفكر، ومن ثم، يمكن أن يكتب بالفاظ عامية،

وعبارات متداولة، ومع هذا يقدم فناً رفيعاً، فيه التصور النادر، والفكر المقنع، واللغة الممتعة، والإيقاع اللذيذ المطرب، ويرتكز هذا كله على منطلق التجربة الخاصة.

إن خصوصيتها وجدتها، هي المدخل الصحيح إلى تكويها المبتكر، فإن كان المنظرون للشعر، قد وجدوا تناقضاً أو حرجاً في الجمع بين الشعر والواقع، بمعنى أن الشعر، تصور مفارق للواقع: ورؤية خاصة عبر الذات، وليست موضوعية كما هي مشاهدة من الآخرين.

فإن بيرم في جمعه بين اللهجة الشعبية، ودقة التصوير، وعمق الإحساس وصدقه، استطاع أن يقدم لنا مستوى نادراً من الشعر، ويتأكد هذا بأن نستعرض بعض المعاني، والصور، التي خاض إلى أعماق النفس الإنسانية ليستخرجها، وإعانتة موهبته على صياغتها، واختيار سياقها، وتشكيلها موسيقياً بما يقوى الشعور بها.

إننا نعرف أن القدرة على تتبع الحالات وتقلباتها، والتفطن للفروق الدقيقة ودلالاتها، والخروج بوصف المشاهد من العام الذي يدركه كل الناس إلى الخاص الذي لا يراه إلا الفنان، ومجاورة السطح، بالغوص إلى الأعماق، لاستخراج الدفائن، هو المحك الحقيقي لقياس قدرة الشاعر، وطاقته الشعرية في كلامه، ثم يأتي التصوير والإيقاع مجسدين لرؤيته، ليرتفعا بالتلقى، إلى مستوى الأداء، وبهذا وحده يأخذ اشعر مكانه - أو مكانته - في ذروة التجربة الإنسانية الحية.

إن بيرم الناقد الاجتماعي، أو «الانتقادي الاجتماعي» يختلف كثيراً عن بيرم الشاعر المصور، إنه في انتقاداته تلتقط عينه موضع الخلل أو الخطأ، فيضرب بفرشاته الماهرة، كلماته الماكرة، أقل عدد من الضربات، الكلمات، فتبرز الملامح على الفور، ويتجلى العيب ظاهراً، مقنعاً، لا يجد من ينكره، أو يدافع عنه.

لكنه فى تصويره الشعرى يرسم لوحة حية، ليست كارىكاتورية، إنها لوحة بالألوان الطبيعية، بل إنها تتجاوز قدرات الألوان مفردة، وممزوجة، متداخلة ومتدرجة، كثيفة وشفافة، لأنه يضيف إلى ألوانه الطبيعية ألوان ما تبطنه الطبيعة أو تخفيه إنه يجمع فى تصويره بين المنظر، والحركة، والدافع وراء الحركة.

بل لعله يضيف بعداً لم يفكر فيه «رسام» قبله، وهو بعد التلقى، أو كيف تقع هذه الحركة على الآخر، «كيف تراه» وليس.. «كيف يراها»!

فى قصيدة «العيون» يرسم ستة عشر نوعاً من العيون النسائية، وفى رسمه، لم يقف عند الوصف الحسى، الذى يمكن الإحاطة به دون اختلاف عليه، لم يتكلم عن العيون العسلىة أو الخضراء أو البنية، لقد وصف العيون من زاوية ما تقول العيون، لغة العيون، وهذا ما يناسب مقدرة شاعر يغوص وراء الدوافع، ويترجم المحسوس، إلى نفسى وعقلى.

وبذلك صنع إحدى بدائعة الفريدة، وقد تحقق لهذه القصيدة، المستوى الجمالى المتميز، ولم يتخل عنها المدلول الاجتماعى الأخلاقى، فلغة العين النسائية، تدل على طبيعة صاحبته، وموقعها، ورأيها فى نفسها، وفى الآخر، بل فى الحياة ذاتها.

افتتاحية عامة، دعوة للمشاهدة، مع تنبيه إلى الخطر، واستدراج بالإغراء:

من العيون يا سلام سلم.. شوف واتعلم

تحت البراقع تتكلم.. والدنيا نهار

ثم تنثال الصور، سريعة متعاقبة، كأنها مجموعة من الشرائح، رصت فى جهاز «البروجكتور» ضغطة على الزر، يظهر المشهد جلياً مبهرأ، ضغطة أخرى يختفى، ويظهر غيره:

وهكذا توالى «عيون تقول لك قصدك إيه» و«عيون تقول لك أنا عارفك، والنبي ما انساك» و«عيون تقول لك روح يا رذيل» و«عيون تقول لك أنا جيت»، و«عيون تقول إن شاء الله ما جيت»، و«عيون تقول لك بالمحسوس، أنا عايزه فلوس»، و«عيون تقول لك أمشى يا واد»، و«عيون تقول لك عندى ميعاد»:

وعيون بسر الحب نبوح .. كذا بالمفتوح

وتعرف القلب المجروح .. ما عليهش ستار

وعيون تسبل فوق الحد .. دى جد فى جد

وعمرها ما تكلم حد .. عيون أحرار

وعيون تحقق فيها بشوق .. تهرب على فوق

بتقول لك ابعده عنى بذوق .. نظراتك نار

ثم تأتى العيون التى داهمتها أثقال الحياة، فخلت من كل تعبير «عيون ما تعرف زعلانة، أو فرحانة، والعيون المنافقة، التى تضللك عن حقيقتها المفترسة الكاسرة، ومن بعدها العيون الخائنة، ثم تكون العيون «الغجرية»، والعيون المتبجحة، آخر المطاف.

هذه القدرة الفذة على قلب الصور، أو تشويق المعانى، هى صميم فن الشعر، بل صميم المقدرة الأدبية بوجه عام، وهى - عند بيرم - تأخذ شكل الظاهرة فليست قليلة أو نادرة.

مثلاً فى قصيدة: «مراقص الزنج» - وهى من مشاهداته فى مدن فرنسا،

حيث ينتشر زنوج المستعمرات ليلاً فى الحانات، مع فتيات المدينة، ويدور الرقص . لقد تتبع حركات الراقصين، وترصد نظراتهم، وفسر إشاراتهم، وحلل مشاعرهم، ورسم ملامحهم، ودل كل هذا على ما يرى، وشعوره بالحرمان لعجزه عن المشاركة، وأسفه للتناقض .

وفى قصيدة «جران بولفار» يرسم - على طريقة الإسكتش - بأقل الخطوط صوراً لعدد من نساء:

شوف الخفة - أم الشعور اللفة فوق اللفة

غير أم شعر طويل

والمقصوعة - وأرجلها فوق أختها مرفوعة

تستنظر الطوموبيل

والحرانة - من المعاصم للكتاف عريانة

زى اللى غاسله غسيل

والملفوفة - باين عصبها والنهود مكشوفة

ما خلت إلا قليل

والمختارة - بالشنطة والشمسية والنضارة

رايحة على التمثيل

والغندورة - تحسبها لولا مشيها صنيورة

ولا أم خصر نحيل

طالع نازل - لولا ماهو ماسكه ذراع الراجل

من لمسة واحدة يميل

قصائد كثيرة، تقوم على هذه المقدرة الفنية المتميزة: تقليب الصور، تشقيق المعانى، رعاية الفروق الدقيقة، رصد النماذج، ثم إعادة الكثرة إلى الوحدة، بمعنى أنه بعد أن يقلب أوراقه، أو يرسم شخصياته المتعددة، يحاول - فى النهاية - أن يعيدها إلى مبدأ واحد، أو خليقة عامة، فكأنه فيلسوف يرى التعدد والاختلاف، فيفطن إليه، ويحدده بوظيفته أو دلالاته، لكنه لا يشغله عن سبر أعماق هذا التعدد ليكتشف فى أعماقه مصدره الواحد، أو نوعه الواحد.

ونحن نعرف أن الشاعر فى عصور قديمة، كان لا يختلف عن الكاهن، والساحر، والفيلسوف؛ كلهم يملكون قدرة غير عادية، لأنهم يرون أشياء لا نراها، أو لا يرون الأشياء كما نراها، أو يرون من الأشياء ما لا نراه.

ولتكن هذه الإضافة « القومية » لمستنا الأخيرة فى مجال شعر بيرم، وكيف جمع بين الشعرية والواقعية.

ومع ما نعرف من غلبة الاهتمام، بطبائع الإقليم، وقضاياها الشاغلة، على الفنون الشعبية، فإن مواويل بيرم، لم تتخل عن هذه الملمح الأساسى، ومن مهارته، أن جعله على رفاق مع تطعه القومى، وحلمه العربى الشامل.

فكان بهذا الوعى الخاص مصرياً عربياً، ينطلق من الغيرة المصرية، إلى الأمل العربى، لا نقول: دون تناقض، لأن هذا التناقض.. غير موجود.. وإذا ألح عليه البعض هناك أو هنا، فهو زائف مصطنع، لتحقيق أغراض مرفوضة، تحت عنوان « الشرق »، (وهو التعبير المألوف عن الوطن العربى أواخر القرن الماضى، وأوائل هذا القرن، نجده عند « الكواكبي »، و« النديم »، كما عند « شوقى » و« حافظ »).

يكتب بيرم مستفزاً قارئه، الذى لابد أن يأخذ موقعاً « مع » أو « ضد »، ولا يمكنه أن يكون سلبياً:

من قبل ما اكتب أنا عارف .. القول ضايع
والأجر بالتأكيد ذاهب .. حسب الشايع
والشتم حايجينى مسو جر .. من واد صايع
مهما انكويت بالنار والزيت .. برضك فنان

فى الافتتاحية قدر من التحدى، وإذا صدقناه فى القول، بأنه لا ينال أجراً
على ما يكتب، بل ربما جاءته شتائم مؤكدة «موصى عليها» فإننا نعرف مغزى
ما تعنيه عبارة «القول ضايع»، إنها استفزاز لكل القراء، لأنها «تنذير» بمن
يُسمعهم نقده، ولا يجدى فيهم، و«تحريض» لمن يتوجه إليهم، ويرغب فى
تبصيرهم بعيوبهم:

يا مصرى وأنت اللي هامننى .. من دون الكل
لكنه بعد هذا المقطع، سيخاطب الشامى:

واللى آلنى وبكأنسى .. إنت يا شامى
وأهل المغربي العربى:

والمغرب المسلم راخر .. أبو زر فاشوك
ثم يأتى دور العراقى:

روح العراق راخر قول له .. كيف الأحوال

لقد التقط من حياة كل قطر مشكلته الأساسية، ما بين سلبية فى العمل،
وانصراف إلى العبث واللهو، أو تهالك على الكسب المادى، أو عدم تقدير
لمصادر الثروة القومية، وأهمية الحفاظ عليها.

ثم يعقب بإظهار وجه المفارقة، وكأنه يحدد بدايته الاستفزازية، بإثارة

فكرية، لا يتوقف بها تأمل مغزى المِزال عند جزئياته، أو ما صور من عيوب جزئية، لأن هذه المفارقة تشمل الجميع.

يا شرق فيك جو منور.. والفكر ضلام
وفيك حرارة يا خسارة.. وبرود أجسام
فيك سبعميت مليون زلة.. لكن أغنام
لا بالمسيح عرفوا مقامهم.. ولا بالإسلام
هى الشموس بتخلى الروس.. كدا هو بدنجان؟

هكذا غلب البلاء على كل البلاد. لكل قطر بلاؤه الخاص، لكنه يجتاز هذا التعدد، يكتشف تحت هذا الاختلاف، العلة الواحدة، المسبب الواحد. ومن المؤكد، أنه لم يكن يبحث عن سبب علمى، أو منطقى، إنه شاعر، شاعر انتقادى ساخر.

لهذا اكتفى بأن وضع أمامنا، صفحة من تناقضنا، كشف عن هول المفارقة بين البلاد المضيئة بشمس الله. المظلمة بعبت أصحابها، البلاد التى قدمت للعالم ما يفخر به ويرتقى: الدين، ولكن، دينها، لم يرفعها عن التردى، الذى تستسلم له، وكأن رؤوس أهله، مجرد «بدنجان»، لا يحمل فكراً، ولا يدفع إلى «نخوة»!

إننا لم نرد فى هذا التناول السريع، لجانب من فن بيرم، فى الشعر خاصة، أن نرصد أو نحصى مميزات شاعريته: فهذه تحتاج إلى مزيد من التفصيل والتدقيق، إنما أخذنا من حياته، ما يشير إلى صدق معاناته، فيما عرض له بكتاباتة الثرية والشعرية على السوء، وأخذنا من شعره، ما يؤكد عمق حسه، وصدق استبطانه لذاته، وشمول نظرتة، لما يخضعه للتصوير الفنى.

وأنه بهذا تمكن بالارتفاع بالقصيدة العامية، إلى مستوى الشعر الحق،
الحافل بالمشاعر العميقة، والتصوير الفنى الدقيق .

وختاماً

فإن المدخل، الذى طغى على تجربة بيرم الحياتية، اكتسح تجربته الفنية
- فى نظر نفسه - وكان شعره وكتاباتة النثرية فى المقامات، والمقالات، والقصة،
والرواية، والمسرحيات، لم تكن إلا صدى، لحياته ومعاناته المباشرة، وهذا حق
- بوجه عام - بالنسبة لبيرم، بقدر ما أنه حق بالنسبة لغيره من الأدباء .

ولكن الجانب السلبي، لهذا الانطباع الأولى، أنه يصرف الاهتمام عن
بيرم، كإنجاز فنى فى القصيدة العامية .

وقد أشرنا من قبل، إلى جهده، فى جعل العامية ثوباً لغوياً، وليست
المدى الفكرى أو الانفعالى أو التصويرى للقصيدة، إنها ترتقى بكل هذه
الجوانب إلى مرتبة الشعر الرصين .

إن اختزال حياة بيرم فى أنه «فضح الملك فؤاد»، أو حتى تصدى للفساد
الاجتماعى والسياسى، أو حارب الاستعمار وندد به، ينطوى على قدر من
الصواب، وقدر أكبر من القصور والنقص، فليس بيرم وحده الذى فعل هذا،
وقد لا يكون «أهم» أو أقوى أثراً بين من فعلوا هذا .

وفى تصورنا أن دوره فى إدخال الأدب، إلى دائرة اهتمام الإنسان العادى،
هو الذى يعطيه الحق فى المنزلة الخاصة، التى يستحقها فى أدبنا الحديث .

لقد سبقه «عبدالله النديم» فى مجال الشعر العامى، والنقد السياسى،
والنقد الاجتماعى .

ولكن، ماذا بقى فى الوجدان الشعبى من النديم غير اسمه والذكرى

الطيبة؟ ليس هذا افتئناً على النديم، وأثره العظيم قبل «عرايى»، ومصاحباً لثورته، وبعد إخفاقه فى الدفاع عن بلده.

وليس السؤال موجهاً لخاصة دارسى الأدب الحديث، إنما أعنى القارئ العام، والمستمع العام، الذى لا يعرف القراءة.

إن بيرم سيتقدم قافلة الأدب الشعبى، دون منازع، لهذه الخصوصية الفنية التى أبحث إليها، فالمضمون الثورى موجود، والنقد الاجتماعى متوافر. ولكن الفن لا يخلو بمضمونه الثورى أو نقده الاجتماعى، وإلا لذهبت آثار من الآداب لا تحصى، لأنها لا تدعو إلى ثورة، ولا تنقد مجتمعها أو أى مجتمع آخر.

إنما يخلد الفن بما يحرص عليه من جماليات، تمتع المتلقى وتلذه، وتثير دهشته، وتضىء أعماقه بما تكشف أمام بصيرته من خبايا نفسه، ومفارقات سلوكه، وتناقضات أحكامه وتصوراته، وقد كان بيرم بارعاً كل البراعة فى تصيد الصور والتجارب، التى تبرز هذه الجوانب، ثم يأتى أسلوبه التهكمى الساخر، ليجعلنا أقدر على تقبلها، أى تقبل أنفسنا أو تقبل انتقاد أنفسنا، واستبقائها فى نفس الوقت.

وكما كان بيرم مسبقاً بالنديم، ومحمد عثمان جلال، وإمام العبد فى حقل الزجل، فقد كان مسبقاً بالمويلحى، وحافظ إبراهيم، ولطفى جمعة فى حقل المقامات.

ومن حق مقامات بيرم، أن تتقدم «حديث عيسى بن هشام» و«ليالى سطيح» و«ليالى الروح الحائر»، لأن مقامات بيرم - فى عبارة واحدة - التحمت بالحياة، وقدمت صور الواقع، ورصدت التطور، ونوعت فى النماذج، ومستويات المجتمع، وأدمجت الشعر فى لغة السرد، ووظفته حوارياً فارتقى إلى

الحس الدرامي، وهذه جوانب فنية، نجد منها قدراً محدوداً جداً في حديث المويلحي، ويتراجع هذا القدر في ليالى حافظ إبراهيم، ولا نجد غير الأسي والعدمية والأسي الرومانسي عند لطفى جمعة.

هذا يعنى، أن المقامات الفصيحة عند الثلاثة السابقين، لم تصلح أن تكون أساساً لنشأة الرواية، وغاية ما نتسامح به في الحكم عليها، أنها كانت مرحلة انتقالية، وعجزت عن تطوير نفسها.

وإذا استدعينا مبادئ ثورة ١٩١٩ وانعكاسها على الأدب، ونشأة مدرسة الحقائق، أو الواقعية الأولى عند طاهر لاشين وخيرى سعيد، وعيسى عبيد وأخيه، ومحمد تيمور.

سنجد أن بيرم الذى بدأ يرسل مقاماته من فرنسا في أعقاب نفيه عام ١٩٢٠ كان أسبق من هؤلاء جميعاً، فى تطبيق منهج الواقعية، والنزول بالأدب إلى حياة الناس، والاهتمام بالشخصية الشعبية، وأنه استمر ملتزماً بنهجه الفنى، الذى يرتفع بالعامية إلى مستوى اللغة الوسط، والفصاحة الفكرية فى نفس الوقت.

أما الدرس العظيم حقاً، الذى ألقاه بيرم علينا، منذ رحيله وإلى اليوم، وهو درس سيظل يلقيه على الأجيال، مهما تطاول الزمن، فهو درس حياته ذاتها.

إن الشجاع «يموت مرة واحدة»، والجبان «يموت كل يوم»، وإن الثقافة كرامة، والأدب رسالة شعبية أصلاً، وليست ترفُّعا وليست ترفاً، وأن الفن الحق، يبدأ من الحياة.

من قراءة «الناس» قبل قراءة «الكتب»، وينبغى أن يعيش بين الناس وفي قلوبهم وعقولهم، قبل أن يتربع على أرفف المكتبات الرطبة.

بناء الزجل عند بيرم التونسي

بقلم: زكريا عناني

ربما كان ضروريا، رقبل الولوج إلى العالم الزجلي لبيرم التونسي، أن ننسبه، لما يكتنف مفهوم الزجل من غموض، عند كثير من المحدثين إلى حد أنهم يجعلونه قريبا لمعنى الشعر الشعبي تارة، وللشعر العامي ترة أخرى.

ولكن هذا اللبس، لم يكن قائماً عند القدماء، الذين وجدوا في كتابات الدارسين إضاءات حددت، ولو على نحو مجمل، مسارات الأنواع الأدبية الشعرية غير المعربة، وهناك في هذا الصدد جمل أساسية، لعل أبرزها قول صاحب «العاطل الحالى»:

ومجموع فنون النظم، عند سائر المحققين، سبعة فنون، لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد، وإنما الاختلاف بين المغاربة والمشاركة في فنين منها.. وهى: الشعر القريض، والموشح، والدويت، والزجل. والمواليا، والكان وكان، والحماق.

وأهل العراق، وديار بكر ومن يليهم يثبتون الخمسة منها، ويبدلون الزجل، والحماق.. بالحجازى، والقوما، وهما اخترعهما البغاددة للغناء بهما فى سحور شهر رمضان، خاصة فى عصر الخلفاء الراشدين من بنى العباس.. فأما عذرهم فى إسقاط الزجل.. فلأن أكثرهم لا يعرف الفرق بين الموشح، والزجل، والنزم.. فاخترعوا عوضه لحجازى، وهو وزن بيتين من بحر السريع بثلاث قواف، كما اقتطع الواسطون الموايا بيتين من بحر البسيط، وهذا يشابه

الزجل في كونه ملحوناً، وأنه أقفال، تحل أربعة منها بيت، ويخالفه بكون القطعة منه لو بلغ عدد أبيات ما بلغ، لا تكون إلا على قافية واحدة.

وليس من شأننا هنا الخوض في هذه الأشكال، ولا في بيان مدى صلتها بالزجل، وإن كان بعض منها لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكاله خاصة الحماق، فهذا المصطلح أطلق «على ما تضمنه الهجر والنكت من الزجل»، والصلة ظاهرة بين معنى الحمق ومدلول هذا اللفظ في الاصطلاح.

والإضاءة الثانية الجوهرية الهامة، تأتي من «ابن خلدون» في مقدمته التي قدم فيها نظرية تجعل ترتيب الفنون الشعرية يبدأ بالشعر «الفصيح» ثم الموشح، ويأتي الزجل بعد ذلك، الذي ينبثق من الموشحات.

وهو ما يخالفه كثير من الدارسين المحدثين الآن، والذين يجعلون الزجل، شكلاً سابقاً في الظهور على الموشح، ولهذا الموضوع مجال مستقل.

والمهم أن عبارة «ابن خلدون» تربط بصورة حاسمة بين الموشح، والزجل، وهاكم نص عبارته:

«ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا فيه بطريقتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعراباً، واستحدثوا فناً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال، بحسب لغتهم المستعجمة.

وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية «أبو بكر بن قزمان» وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر جلالها، ولا انسبكت معانيها، واشتهرت رشاقته إلا في زمانه.. وهو إمام الزجالين.. على الإطلاق».

لكن «ابن خلدون» لم يذكر شيئاً عن بناء الزجل، كذلك لا يأتي عند

« ابن سعيد المغربي » صاحب « المقتطف من أزهير الطرف » - وهو المصدر الذى عول عليه ابن خلدون - شىء ذو باء حول هذه النقطة، وينطبق هذا القول على كل ما نعرف من مصادر أندلسية، وهكذا لا يبقى من سبيل إلا الدعوة لركيزتين أساسيتين هما « العاقل الحالى » الذى نوهنا به قبلاً، وهو يخدم هنا فى مجال « النظرية » وأما الركيزة الأخرى، فتتمثل فى « ديوان ابن قزمان » والذى نستمد منه « الرؤية التطبيقية ».

والعودة « للعاقل الحالى » حتمية، على اعتبار أنه المصدر الأول حول الزجل، ومع ذلك، فإن هناك تحفظات لا حصر لها، حول العديد من القضايا المثارة فيه، خاصة فيما يتصل بالمواد الأندلسية، وبعيداً عن الخوض فيها نقول إن هذا شىء طبيعى لأن الرجل « توفى سنة ٧٥٠ هـ » متأخر بقرنين من الزمان، عن الفترة التى شهدت « ابن قزمان » واشتهار الزجل بالأندلس، وانتقاله للمغرب ثم إلى المشرق، حيث بدأ رحلته « من الإسكندرية فيما نرجح ».

وكان من شأنه ما كان، على أبدى أجيال المبدعين، منهم « ابن قلاقس الإسكندرى » فى القرن السادس الهجرى و« جمال الدين بن النبیه » فى القرن السابع و« جمال الدين بن نباتة » فى القرن الثامن... إلخ.

وتظهر أسماء، لا تقترن شهرتها بالمؤلفات أو القصائد واموشحات، بل بما أبدعوا وجودوا فى الأزجال، ومن هؤلاء « إبراهيم المعمار » « توفى ٧٤٩ هـ » و« شرف الدين بن أسد » « توفى سنة ٧٣٨ هـ » و« على بن مقاتل الحموى » إلخ... إلى أن نصل إلى « بيرم التونسى » ومن تألقوا من بعده إلى زماننا هذا.

وأما الوقفة أمام « ابن قزمان » فتأتى من منطلق محاولة تحديد الشكل « التقليدى » للزجل، لأن المتفق عليه، أن هذا الفن أندلسى النشأة من ناحية، وأن « لابن قزمان » نصيب الأسد، فى إرساء دعائمه من ناحية أخرى، وإذا كانت مقدمة ديوانه لا تعين كثيراً فى هذه النقطة، فإن فى النصوص الكثيرة

التي وصلت إلينا، مجموعة في هذا الديوان أو غيره، ما يعين على معرفة كنه هذه الصورة التقليدية، التي نسعى لتحديدها.

وبداية نقول إن بناء الزجل عند «ابن قزمان» وعند غيره، ممن وصلت إلينا أزجالهم من أهل الأندلس، يشبه بناء الموشحة إلى حد كبير، ورغبة في الإيجاز نقول إن هذه البنية قوامها عدد محدود من الأقفال «في الغالب سبعة» ذات نسق متجانس، من حيث عدد الأجزاء ونظام التقفية، يتخللها عدد من «الأدوار» - في الغالب ستة - متجانسة كذلك، إلا أن القافية تختلف من دور لآخر، وقد يتحد الوزن بين الأقفال والأدوار، وقد لا يتحد.

مع ملاحظة أن للموشحات حرية كبرى في الوزن، تفوق حرية كل ما سبقتها من أشكال، وهذه الحرية تبلغ مداها في المقطع الختامي للموشحة، والذي كان كثيراً ما يأتي في لغة غير معربة بل بالأعجمية الأندلسية أي بلغة الدومنتي، مما يضعنا أمام تركيبة فريدة غير مسبوقة، تفتح مجالات كبرى، للحديث عن أصل هذا الموشح وفصله، مما ينأى بنا عن موضوعنا.

وعلى هذه الشاكلة، سارت الأزجال الأندلسية أو بالأحرى أزجال «ابن قزمان» مع اختلافات يسيرة في البناء، لعل أبرزها، أن الزجل كثيراً ما يكون القفل الأول فيه «المطلع» مكوناً من جزئين، لكن سائر الأقفال لا تتضمن إلا جزءاً واحداً فقط، ومن أمثلة ذلك:

يامن إذا ريت جـان فـرح
لا بد من كـبش ما نضح
لسن نبق خايب من أهتـبالك
والأمر لاشك مكتوب في بالك

أعوذ بالله وبجـلالك
لو أن يكن اسم من ممح
لو أن طنش لو أن كـرار
لس بالله نفع لذبح مكار
كن ذبح قبل كل جـزار
وإنما لن يحل ذبح

وهكذا دواليك إلى آخر الزجل... وتتبدى الظاهرة نفسها في قول ابن قزمان
أيضاً:

يا جـوهر الجـلال يا فخر الأندلس
طول ما نكون بجـاهك لن نشتكى ببسوس

وبإزاء هذا القفل المركب من أربعة أجزاء تأتي سائر الأقفال مكونة من
جزئين فحسب:

وولت المكاره بوجهها العبوس

وقد سار المشاركة على هذا السق، وإن جاءت بعض الأجزاء، ملتزمة
بالبناء المألوف في الموشحة، والذي يحرض على اتساق الأجزاء في الأقفال دون
تغيير، ومن ذلك قول صفى الدين الحلبي:

حبي والكاس والزهر والرازوق والطيور والسحاب
سنة في مجلسي ثلاث تضحك وثلاث في انتحاب
جيت صباح نستجلى وجه الراح على وجه الحبيب
وبقيت نجتلى من الفاظ كل معنى غريب

ريت عشر تشيا تنقسم قسمين اش قريب من قريب
در ثغرو ولفظو والأقراط والأقحاح والحباب
وشعاع خدو والشفق والكاس والشقيق والشراب
و«لابن قلاقس الإسكندري» - الذي ذكرنا اسمه منذ قليل، ونرجح أنه
صاحب أولى المحاولات المشرقية في الزجل، وله:

هم يعذلوا من يسمح من كلام من عداله
أنا الشيطان عشقى فى المحبة مارد
وعذولى يضرب فى حديد بارد
وليس بردى زاهد وليس بردى عائد
خلق الإنسان وخلق أعماله
من عدول ليس يسمع من عدول ليس يعقل
وعذولى المسكين فى المحبة جاهل
نام فى باله أنى بكلامه أعمل
وإنى ليس أعمل بما يقوم فى باله
أنى لاعشوق أن من لا يهوى ويعشق
الجمل حين يسكت والحمار حين ينطق
والله إنى صادق ولقد قلت الحق
وكشيراً من قبلى مثل قولى قالوا

ولكن هذه الصورة التقليدية للموشحات والأزجال، لم تلبث أن

اضطربت في العصور المتأخرة، ونتج عن هذا تقارب الشقة بين الفنين، بحيث ساد «الترنيم» واهتز البناء كذلك فامتلاً النص بأجزاء استطرادية، ودخلت مصطلحات لم تكن معروفة، مثل «الدرج» و«الحانة» و«اللازمة».. إلخ.

وإذا كان بعض المحدثين، قد أُلّف، على غرار الموشحات الأندلسية، فإن غيرهم كتب ما أطلق عليه اسم «الترويض العصري» الذي لا يلتزم بجوهر بناء الموشحة، وإنما هو أقرب ما يكون إلى الخمسات والمسمطات ويعتمد في الغالب الأعم على النظام «المقطعي» في النظم، وغالباً ما تكون هناك «أدوار» متغيرة القوافي، وتأتي أحياناً مقاطع تشبه الأقفال، ولكن البناء في مجموعته، لا يتفق، وتقاليد الموشحات الأندلسية.

ولذا فإن التأليف الزجلي في فترة ما قبل بيرم التونسي سيكون متأثراً بذلك التيار، بحيث يمكن القول بأن العالم العربي شهد «أزجالاً عصرية» على غرار الموشحات العصرية، وهذا كله كان بين يدي بيرم التونسي وهو يكتب أزجاله، التي صنعت شهرته وجعلت اسمه على رأس المبدعين في هذا الفن.

الزجل عند بيرم - تكوينات عامة

من العبارات المتداولة، أن بيرم قرأ في فترة شبابه، أزجال أعلام هذا الفن في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، من أمثال «محمد جلال» و«القوصي» و«النجار» و«إمام العبد» و«عبدالله النديم» لكن المراجع صممت تماماً عن قراءات بيرم في مجال الأدب الشعبي، أو الزجل القديم، ولعله لم يتصل بالفعل بشيء من كتابات القدامى حول الموضوع، خاصة وأن معظم المواد في هذا الموضوع، كانت لا تزال مخطوطة، أو بعيدة عن متناول القراء في مصر. والناحية الثانية التي نضعها في الحسبان، أن الرجل كان نزاعاً إلى التجديد منذ حداثة سنه، واستمرت نزعة الابتكار حية عنده، وقد تمثلت في اقتحامه

لأنواع مختلفة من الأدب، مثل المقالة والقصة القصيرة والأوبريت والمطاولات والمقامات والدواية والمذكرات، وأيضاً الشعر الفصيح المعرب، حيث نرى له، ومنذ الثلاثينيات، تجارب في شكل الشعر إلى الذي لم يكن مساره قد اتضح في هذه الآونة، ومن هذا المنطلق، نتوقع ألا يكون بناء الزجل عنده عادياً تقليدياً.

وقد حدد د / «يسرى العزب» في أطروحته عن أزجال بيرم التونسي ثلاث مراحل لإنتاج الزجل عند بيرم:

فالمرحلة الأولى تبدى مع بداية نشره لأعماله بالإسكندرية اعتباراً من سنة ١٩١٦ وتمتد إلى تاريخ نفيه إلى تونس وفرنسا سنة ١٩٢٠ ولم يكن إنتاج بيرم في الزجل فيها غزيراً إذ أن معظم كتاباته آنذاك كانت بالفصحى.

أما المرحلة الثانية - وتمتد من سنة ١٩٢٠ حتى سنة ١٩٣٨ واتسمت بغزارة الإنتاج، وتعليل ذلك «أنه عاش منفاه»، وقد اكتملت أدواته الفنية إلى حد كبير، كما وضعته التجربة أمام واقع حضارى وثقافى جديد، وفى أتون تجارب ذاتية جديدة خارجة عن تجربة النفى «ومع ذلك فيلاحظ أن المجموعة التى قدمها د. «الجابرى» فى دراسته عن «بيرم فى المنفى» لا تتضمن أيّاً من الأزجال»، مما يقطع بأن هناك قصوراً فى هذه الناحية، على الرغم من أنه يقول فى المقدمة:

«كما قمت بجمع وتحقيق، مختلف ما نشر له، فى الصحف التونسية المختلفة، من مقالات وقصائد وكتابات أخرى مختلفة.. وذلك قصد توفير مصدر للباحثين، الذين لا يستطيعون الحصول، على هذا الإنتاج المشتت، بين عدد من الصحف التونسية، بعضها يتعرض للتلف والاندثار».

وأما المرحلة الثالثة فتمتد من تاريخ عودته من المنفى، حتى تاريخ وفاته سنة ١٩٦١، وكانت بدورها فترة خصوبة فنية فى الإنتاج الزجلى لبيرم.

وأما من حيث الكم، فإن بيرم بشير إلى أن جملة ما نشره في الصحف الكبرى وحدها « لا يقل عن ألف قطعة » في حين يحدد « د / العزب » أن المجموع منها في دواوينه يصل إلى « ٣٤١ قصيدة زجلية ».

مع ملاحظة أن « د / العزب » لم يشأ التفرقة، بين الزجل . . والموال، على أساس أن الموال « هو قالب القصة الشعرية العامية، التي تجرد هوى في نفوس الفلاحين والعمال، فمس الطبيعي أن يجعله بيرم قالباً لقصصه، التي بلغت ثمانياً وثلاثين وشغلت ١١٪ تقريباً من أزجاله ».

وامتداداً للنقطة السابقة، يضيف الزجال الكبير « كامل حسن » في دراسة حديثة طلية له عن « بيرم التونسي والموال » أنه استطاع أن يحصر لبيرم « ٢٢٧ مقطوعة من بحر الموال (البسيط) و ٢٣٤ قصيدة من البحور الأخرى التقليدية والمولدة، أي أن النسبة المئوية لما كتبه بيرم من الموال تقترب من ٤٩,٢ من مجموع أزجاله ».

وبيرم نفسه يقول في مذكراته عن « فن الزجل بأكمله » « تركت ثقافتى واستعدادى وموهبتى الشاعرة: أمانة في ذمة الأيام إلى الزجل، أنظم به المسرحية والموال والأغنية ».

وأيا كان الأمر، فإن نهجنا في هذه الكلمة، الاكتفاء بما كان من جنس الزجل - في صورته التقليدية - أو ما جاء في شكل ما يمكن أن يسمى بـ « الزجل العصري » على غرار تسمية « لتوشيح العصري ».

وربما جاز هنا أن نضيف، بأن (الفن هو الفن) مهما اختلفت التسميات وتعددت الصور، وإذا كنا نقتصر على « الزجل » فما هذا إلا لتسليط الضوء على ملمح من ملامح العبقرية البيرمية، وما تركنا للموال إلا لأن له ظواهر عروضية تميزه، فضلاً عن أنه عادة ما يأتي في شكل « دور » - كوبليه قائم بذاته، على العكس من الزجل عند بيرم.

ملاحظات فنية:

هناك، فيما تيسرلنا فحصه من أعمال بيرم، ما يمكن اعتباره بصورة أو بأخرى جارياً على صورة الزجل التقليدي، فمن ذلك زجله « تعيش الناس في هيستريا » وأوله:

تبات الناس تتجادل	في هم الحرب وتخمن
وأنا الملحوس أبات مأنوس	وخالي البال ومطمئن
ليكون الموت قضا مكتوب	ولا يخفش القضا مؤمن
وكوني حافض الطخنة	وعارف آخرة الهيرية
خالتنا المجلترا شافت	أخيراً نفسها واهية
وشايفه الأمريكان والروس	عليها الآمرة الناهية
وحاطة ركها الاثنين	لايد يروحوا في داهية
وتصبح من جديد في الكون	وهي البايعة والشارية

وبقية الزجل تسير على نسق: ج د ج هـ ح لنتقابل بعدها مع القفل:
وراح للسبع ماك أرثر علم أزرق على سارية
ثم « مقطع » آخر يسير على نسق ز ح ط ح ي ح ثم القفل:

وغير نهر وحاتتوسط كمان عمان أو سورية
فهذا زجل يوافق البنية التقليدية « الأندلسية » والاختلاف الأساسي،
يتمثل في عدم الالتزام بالقافية، في الجزء الأول من القفل.

وهناك زجل آخر عنوانه « الجيش وقع في نص ساعة أسير » سار فيه كذلك
على نسق الأشكال المألوفة في الأندلس، وهو يبدأ بالدور مباشرة:

كان نفس صاحبنا بتاع النبيت
يجعل بلاد الدولة مستعمرة
هجم عليها ابن الأنيتة الأنيت
لقاها أمة كاملة متحضرة
ياريت يا روتر بالخبر ما دريت
ولا ضربت السلك فى لندرة

ثم يأتى القفل :

الجيش وقع فى نص ساعة أسير
والنص فى ساعة إلا ربع انهزم
ويتضمن الزجل بعد ذلك، دوراً يصور فشل هجوم اليونان على تركيا
فشلاً ذريعاً، أمام القوات التى كان يقودها « كمال أتاتورك » :

دى ساعة كان ناوى عليها الملك
يدخل أيا صوفيا يشيل الهلاك
مسك بإيده مفتاح زمبلك
اتلخفن العقرب ودارت شمال
كان يحسب اللى يملك يملك
والملك للقهار وبعده كمال

ثم القفل :

البرلمان تخته وسيف الوزير

يطيع أوامره من نهار ما حكم

ويأتى بعد ذلك دور له نظام تقفية متجانس مع ما قبله :

س ن، س ن، س ن، لنصل بعده للقفل الأخير:

عمل بشورة عزرائيل المشير

اللى ما يعرفش الجيوش م الغنم

وبذا يمكن القول، بأن هذا النص، أكثر اتفاقاً مع شكل الزجل الأندلسى

من النص الأول .

ولبيرم أكثر من زجل يتكون فيه القفل الأول « المطلع » من جزئين، فى

حين تاتى سائر الأقفال من جزء واحد، وقد رأينا من قبل أمثلة لذلك عند

« ابن قزمان » وغيره من زجالي أهل الأندلس، ومن أمثله نماذج كثيرة من

الأعمال التى نشرت لشاعرنا - زجل عنوانه « السرعة » أوله :

كل يوم أرجع سليم للبيت أصلى ركعتين

اللى رجلى هى رجلى والإدين هم الإدين

سيارتنا كل شارع تحسبه ميدان سباق

واحدة فيها ست هانم تنطلق زى البراق

من وراها واد معاكس فى طريقها فات وفاق

من وراهم « حبيب » حانوتى ينحشر بين البنين

والترام الله يزيحه عن قريب من الوجود
ينطلق من الخطة زى مقذوف البرود
اللى واقف ع اللى قاعد يتنظر نظر القرود
واللى راكبين ع الجوانب يسقطوا من الناحيتين

ومن الأشكال الأخرى عند بيرم أزجال تبدأ بقفل - مطلع» ثم يأتى الدور
الذى يليه ملتزماً بنفس نسق التقفية، وهذا مغاير شيئاً ما لما هو مألوف فى
الأزجال السائرة، ومن هذ الطراز زجل «الصحافة» وأوله:

بياضها الأبيض الناصع	فى طهر السيدة العدرا
وأول من بدأ بيها	إله العزة والقـدرة
ومن سابع سما نزلت	لنا نشرة ورا نشره
فسبحان الذى أوصى	وسبحان الذى أسرى
جعلها ربنا للناس	عليها الحق يتسطر
وفى الظلمات وفى الأخطار	تشق السكة وتنور
وصوتها يرتفع عالى	ويرشد كل متحير
منارة للأبد تشعل	ونعمة من زمان كبرى
شوف النازلة من لعالى	بقت عاليها سافلها
لصوص السمسرة والمال	بأموالها تشغلها
ويوم القرش يحييها	ويوم القرش بقتلها
ولما تتوب وتتعفّف	تروح تعلن عن الخمرة

وقد يعمد بيرم إلى وضع القفل في صورة «اللازمة» المتكررة وهذا لم يكن معروفاً في أزجال المتقدمين، ولكنه شاع في أزجال «وموشحات» المتأخرين، ومن أجمل نماذجه عنده نص يحمل عنوان «حاتجن ياريت يا خوانا مارحتش لندن ولا باريز»:

حاتجن ياريت يا خوانا مارحتش لندن ولا باريز
دى بلاد تدمين ونضافه وذوق ولطافة وحاجة تغيظ
ملاقتيش جدع متعافى وحافى وماشى يقشر خص
ولا شحط مشمرخ أفندى معاه عود خلفه ونازل مص
ولا لب أسمر وسودانى وحمص وانزل ياتقزقيز
حاتجن ياريت ياخوانا ما رحتش لندن ولا باريز
ولا حركة فى نص الليل دايرة بالحيل وساحبها بوليس
قدامها جدع متجرجر وشه معور قال دا عريس
الخلق أهي بتتجوز واشمعنى إحنا ما فيش تمييز
حاتجن ياريت يا خوانا ما رحتش لندن ولا باريز

وانظر من هذا النمط أيضاً زجل «الفاخرة لمحمد على» وزجل «يا ولاد الحلال» وتكرر في نص مشهور له لازمة تقول «يا أهل المغنى دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله» وزجل «يا قلبى» وهو يبدأ بالدور ثم يعقبه قفل:

لما فرق قلب العاشق اللى أنا أهواه

الحسن جنة لو يجمع الأدب ويأه

وفى بعض الأحيان، يكون هناك تكرار للقفل، لكنه ليس ثابتاً، ولعل

أوضح نماذجه زجل ساخر عنوانه: «حموات مودرن وترللى» يقول فيه:

أقول لك إيه تقولى حموات مودرن وترللى

حموات زمان كانوا الواحدة تصوم وتصلى

ومن الحسين للمدبولى.... للمتولى

عشت ورأيت حموات اليوم قاعدين بالكوم

متلطين بمايوه نصين فى سيدى ساتنلى

يجى ابنها بشىء لمراته عايزاه رخره

وع الخصوص لو كان صنف الروج والبودره

تبدأ تلمع ضوافرها الحمر العشره

معناها نينتك لاح تطبخ ولا حاتغسللى

إلى أن يقول فى ختام الزجل:

بيت فيه حما عمره ما تبطل منه الهوجة

ولو تكون أم لفندى ولا الزوجة

العيلة تتمنى رضاها ودايماً عوجه

عوجتها أما الأفرشكا أو عشانللى

أقول لك إيه ولا تقوللى حموات مودرن وترللى

ومن هذا القبيل أيضاً «فلوس الست» ومطلعها:

فلوس الست فلوس الست هيه اللى عشانها أنا تجوزت

وهذا المطلع يمثل الركيزة المتكررة مع كل قفل، وبه أيضاً تنتهى القطعة:

تعيش وياه ع العيش واللفت فلوس الست فلوس الست

هى اللى عشانها أنا اتجوزت

فلوس الست

ولبيرم زجل جميل عنوانه « الخالق الرزاق » - يبدو للوهلة الأولى وكأنه تقليدى البناء، لكن هيكله يتضمن جزئيات تجعل منه صورة مبتكرة حية:

طالبين من الطباخ يطبخ حمام وفراخ
على شرط من غير نار لأن سيد الدار
من الحارة داخ

الخالق الرزاق قال للحارة تزيد
عاشان يطيب الموز ويشهدوا العناقيد
وينضج الرمان وتستوي الكيزان
ولمين؟ لناس قاعدين مضمضمين ساخطين
يقولوا: حر فظيع وجوزفت شنيع

زيدهم يارب بواخ

خيرات بلا أتمان توهبها يا منان
للكافر الإنسان الملعن الكفران
في يوم يقول حران ويوم يقول بردان
والكلب والتعبان والبق والفيران

لا يجيبها فوقنا طراخ

أو نقلب أمساخ!

فهذا التشكيل غير مألوف في الزجل الأندلسي، بمعنى أننا نفتقد هنا ركيزة «القفل» الأساسية، ذات الأجزاء المتساوية والقافية الموحدة، ولا تتساوى الأدوار في هذا الزجل، أو تلتزم بنمط تقفية متوائمة.

القصيدة الزجلية عند بيرم

تطلق تسمية الزجل الآن، على الشعر غير المعرب، الذي تراعى فيه وحدة الوزن والقافية، وهذا خلافاً لما هو معهود عند «أبي بكر بن قزمان» في كل ديوانه، وخلافاً لما يرد لزجالي الأندلس، من نصوص في الكتب التي اعتنت بهذا اللون، مثل «المغرب في حلى المغرب»، و«المقتطف من أزهار الطرف»، و«بلوغ الأصل في فن الزجل»، و«عقود اللآل في الموشحات والأزجال»، و«العداري المائسات في الأزجال والموشحات».. إلخ.

ولكننا في المقابل، نجد في قصائد «العاطل الحالى» عبارة هامة تأتي في معرض الحديث عن نشأة الزجل:

«وأدى ما نظموا الأزجال جعلوه قصائد مقصدة، وأبياتاً مجردة في أبحر عروض العرب، بقافية واحدة كالقريض، لا يغيره بغير اللحن واللفظ العامي، وسموها القصائد الزجلية، وذكر من أمثله زجلاً لمذغليس:

مضى عنى من نحو وودع

ولهيب الشوق فى قلبى قد أودع

لو رايت كيف كنا نشايعوا بالعين

وم ندرى أن روى نشييع

من فضاة ذا البصير كنا نعجب

حتى رأيت أن الفراق منو أصعب

لس نشك أنو حمل قلبى ماعو
فايش ذا فى صدرى يضرب ويوجع
لا صبر عنى ولا نوم ولا عيش
ولا محبوب قل لى: لى حيلة نرجع
وأورد لمدغليس كذلك عدة قصائد زجلية من هذا الطراز.

أما «ابن خلدون» فنص ما قاله فى هذا الصدد:
«وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد، هى فن العامة بالأندلس من الشعر،
وفيهما نظمهم، حتى إنهم لينظمون بها فى سائر البحور الخمسة عشر، لكن
بلغتهم العامية، ويسمونه الشعر الزجلى» وضرب من أمثله عندهم:

دهر لى نعشق جفونك وسنين
وأنت لا شفقاً ولا قلب يلين
حتى ترى قلبى من أجلك كيف رجع
صفحة السكة بين الحد أدين
الدموع ترتش والنار تلتهب
والمطارق من شمال ومن يمين

وابن خلدون «توفى سنة ٨٠٨ هـ» متأخر بأكثر من قرنين عن زمن «ابن
قزمان» و«مدغليس» وأضرابهما، وعبارته - على العكس من كم الصفى الحلى -
لا تنسب شكل القصيدة الزجلية لهؤلاء المتقدمين من الزجليين، ولنا
أن نسلم على كل حال بما نسبه الحلى من قصائد زجلية عدها من نظم
«أبى عبد الله مدغليس»، خاصة وأنه حدد بصورة جازمة أن ديوانه يضم

« ثلاث عشرة قصيدة منها، « على أوزان العرب » وهو لم يكتف بذلك، بل جعل التنوع في القوافي، مرحلة تالية لقصائد الزجلية موحدة انقافية والوزن: « وهذه القصائد لما كثرت واختلفت، عدلوا عن الوزن الواحد العربي، إلى ترقيع الأوزان المتنوعة، وتضعيف نزومات القوافي، ليكون ذلك فناً لهم بمفردهم، وذلك لأنهم لما لحنوا تلك القصائد بالحن طيبة السماع، رائقة في الأسماع.. وضعوا على وزن كل جزء منها كلاماً يوازنه في الثقل والخفة، ويقوم مقامه عند الترم والغناء، وسموها في اتصالها بأقفال الزجل: الخرجات، ومع تجريدتها عنها ملا الزخيمات، وسموا ما قبلها بالأغصان والأقفال، ومجموعها بالأبيات، ثم خالفوا بين الأوزان، من غير أن يخسروا الميزان، فانتقلت تلك القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع، بحسب الطبع والتفريع، والترصيع والتصريح.

هذا نص كلام « الحلبي » وفيه ما فيه مما يثير الحيرة، ويبعث على التساؤل، وبعيداً عن الخوض في التفصيلات.

فإننا نتفق مع قول « د / إحسان عباس » منه أن:

« بحث « الصنفى الحلبي » في الأزجال، مفيد من بعض نواحيه، غير أنه ملئ بالأوهام، الناجمة عن البعد المكاني، وعن التباين في اللهجات.. وآخر وهم وقع فيه « الحلبي »، وهو أنه عد قصائد « مدغليس » الثلاث عشرة التي وجدها في ديوانه أزجالاً، ولم يتنبه إلى أن الأندلسيين كانوا يسمون هذا اللون: شعراً ملحوناً، وأن الزجل لديهم ذو دلالة مخالفة ».

وقد آثرنا نحن أن نسميه بالقصائد الزجلية أو بالشعر الزجلى - بحسب ما سماه « ابن خلدون » - واعتدنا شكلاً من أشكاله، فأين هو من إنتاج بيرم؟

إن الثابت في أن شاعرنا كان يؤثر التلوين القوافي، ولكنه كتب مع ذلك

عدة قصائد زجلية، منها قصيدته «الحنال» وتتكون من ثلاثة عشر بيتاً، على
قافية الباء كلها، ومنها قصيدة «الدبلوم» التي يقول فيها:

يقول الفتى التلموذ بتاع المدارس

العايق الكابتن بتاع التيم

يا من يبادلنى وياخذ شهادتى

بجلبية ولا بالطوق قديم

واخذ شهادتين ابتدائى و ثانوى

ومش عارف أكسب ولا مليم

إلى أن يقول:

حافض بروجرام الصياغة الموضب

توضيب مهندس مستخبي لئيم

يطلع التلميذ بين البنت والولد

لا هو صاحب صنعة ولا هو غشيم

ومن أمثلة ذلك أيضاً قصيدة زجلية «من الوافر» فى «حرب الترك والروم»

ومطلعها:

أصلى على النبى العربى محمد

وأسمى ع المسيح عيسى النصرارى

يقول المصطفى الغازى حبيبى

وسيف الشرق من طنطا لبخارى

بعث الجيش يا جنرال مخالي

رجع لك عيش ملدن في الغرارة

المربعات والخمسات وما شاكلها

لسنا هنا بصدد التاريخ لهذه الأشكال في الأدب العربي، لأن الشغل الشاغل في هذه الكلمة حول أشكال النزجل عند بيرم التونسي، الحديث يقتضى، فيما نتوهم، التعرّيج على المربعات والخمسات في الشعر العامي ومعرفة ما إذا كانت من النزجل أو لا.

وهذه النقطة الأخيرة ترتبط بدورها بمكان تلك الأشكال «المحدثة» في الشعر بعامة، وهي قضية طرحت منذ القرن الثاني الهجري، عندما بدأ شعراء مثل «بشار بن برد» و«أبي العتاهية» و«أبي نواس» و«أبان بن عبد الحميد اللاحقي» يجددون في كل شيء: الموضوعات والصور والديباجة وكذلك الشكل.

وقد نسبوا «لبشار» أنه كتب المربع والخمس، كما ترد في بعض مخطوطات ديوان «أبي نواس» مخمسة فريدة في بابها.

أما «أبان» فإن «ابن أنديم» يقول: إن أكثر شعره مزدوج ومسمط.

وأما «أبو العتاهية» فقد نسبوا إليه أنه قال:

للمنون دائرات يدرن صرفها

هن ينتقيننا واحداً فواحداً

وقد درجوا على الاستشهاد بهذا الشاهد في مجال الابتكار العروضي، ولكنه في الوقت ذاته شاهد مبكر. إن صحت نسبته «لأبي العتاهية» على التحرر في القافية منذ ذلك التاريخ، والمسار لهذه الأشكال - ولأشكال أخرى من الجنس ذاته كالمسمطات مثلاً - ظن محكوماً عليه، على كى، على اعتبار أنه من ظواهر «الضعف».

بيرم بين «زجالي» عصره

بقلم: فؤاد قاعود

إذا نحيت جانبي، المشكلة التي لم أجد لها حلاً في حياتي، وهي التفريق بين الشعر المكتوب بالعربية المصرية وما يسمى بـ... «الزجل».. وهو الصفة التي جاءت في عنوان هذه الورقة «العنوان اقترحته مسئولة فاضلة عن هذا المهرجان» فإنني أبادر إلى القول، بأن مكانة محمود بيرم التونسي بين زملائه من معاصريه.. هي بدون أدنى شك.. مكانة الشمس، بين الكواكب التي تدور حولها.

لقد سبقه في هذا الفن عمالقة، من أمثال إمام العبد، ومحمود رمزي نظيم، وعاصره فطاحل، من أمثال بديع خيرى، وسعيد عبده، وغيرهما.. ولكنه ظل أعلى قمة من الجميع.

لقد كان بيرم شاعراً لمرحلته ولمراحل أخرى، جاءت بعده، مثلما كان مواطنه سيد درويش، في مجال الموسيقى.

لست مجبراً على تقديم مقارنات، لنماذج من كتابات الآخرين، وأخرى لبيرم في هذه الورقة الموجزة، ومن يريد أن يفعل ذلك فليتفضل.. أما أنا فيكفيني القول.. بأننى لم أصدر أحكامى عن جهل بأعمال من ذكرت أسماءهم.

ولا أريد أيضاً لهذه الورقة، أن تصدرها عناصر الموضوع، ثم تمضى فى سرد أكاديمى.. فأنا معادٍ لهذه الطريقة.. كما أننى كما يعلم الجميع.. رجل.. لم يتعلم أبداً!

هناك شيء آخر.. لقد كان عدالله النديم هو الرائد الأول.. ولكنى
أجسر على القول، بأن القيمة السياسية الكبرى، التي مثلها النديم، ودوره
البطولي في الثورة العربية، هما العاملان اللذان صنعنا، تلك المهابة التي
استحقها عن جدارة في نفوسنا.. ولكننا إذا ما ووجهنا بمقارنة بين شعر
الرجلين، فأنا في هذه الحالة.. وبراحة ضمير.. أضع بيرم بوصفه شاعراً.. في
مكانة أعلى.

ولابد لي لكي أدلل على هذا الحكم، أن أتطرق لقضية هامة، تتعلق
بطبيعة الفن.. لنسأل أنفسنا.

ما هي أهم خصائص الشعر الجيد؟

للإجابة على هذا السؤال أقول:

إن أهم هذه الخصائص، هي المتعة الساحرة، التي يمنحها الشعر الجيد
لروحنا.. وأنا لا أستطيع وصف طبيعة هذه المتعة بالكلمات.. كما أن الدراسات
العويصة لعلم الجمال، لم تتوصل لتوصيف قاطع، يحدد طبيعة هذه المتعة.. ومع
ذلك فإن هذه المتعة المجهولة الكنه، حقيقة لا تخطئها الروح في الشعر الجميل.

إن أكثر أعمال بيرم من ذلك النوع اراقى.. إنه يخرج من قلب الشاعر
كالسهم المجنحة، ليرشق في قلوب المتلقين، دون أدنى انحراف.

يقول في قصيدة عن الغربة في فرنسا:

قضيت حياتي غريب في أرض فرنسا

يا ويله من يدخل فرنسا غريب

لقيت كلام القوم شهد مكرر

لكن عيونهم تشتعل لهاليب

مليون أوتيل مفتوح يتاوى جتتنا
وخدماتينها كل واحد ديب
ياما انجليزى اتشال بدفتر شيكاته
وياما هندي رجعوه سنديب
من راح لهم غدوه بنص اليوميه
بشربيه سايطه والفروته زيب
كام مغربى مسلم نطق بالشهادة
وياما جيرمان صلبوا تصليب
أتعس عبادة الله هناك الأجانب
أقولها والمولى عليا حسيب !!

وفى قصيدة أخرى، بالغة الروعة بعنوان «عزرائيل» وهى رؤية شعرية عميقة ومؤثرة، تقف بجدارة على قدم المساواة، بين أعظم قصائد الشعر العالمى.. حيث يتخيل الشاعر عزرائيل وقد أتاه فى منامه، على هيئة خواجة، يحمل ملامح مشتركة من كل دول أوروبا، التى سيطرت جاليات منها على مقدرات مصر، فى ذلك الوقت.. فقد كان هؤلاء الأجانب، هم أصحاب البنوك، وسماسرة البورصة ومالكو أهم المصانع.

لقد نسوا وهم رعايا دول أوروبية مختلفة، كل تناقضاتهم، وتحالفوا على استغلالنا، والتحكم فى اقتصادنا وحياتنا.. وفى القصيدة جو سحرى سريالى، أبدعته عبقرية بيرم الشعرية.. فقد كان بيرم فى هذا النص، سابقاً بشكل مستقبلى، كل نماذج الإبداع المصرى الحديث، بأكثر من نصف قرن:

ف النـنوم رأیت عــــزرائیل
مـــــرکـــــیـــــز أوزوبایوی
ضـــــوفـــــره انجلـــــیـــــزی طویل
مـــــعـــــووج و ســـــبـــــعـــــاوی
وناب یشـــــیل ألف فیـــــل
أزرق فـــــنـــــرنـــــســـــاوی
والفم یبلع قـــــبـــــیل
فی مـــــجـــــره نمـــــســـــاوی!

* * *

علیه قمـــــیـــــص من ســـــواد
فأشـــــیـــــست طلیـــــانی
وجنبـــــه منجم حـــــصاد
من صلب جـــــرمـــــانی
وف خـــــرجـــــه زواده وزاد
من بمب بریـــــطـــــانی
ومـــــعـــــاه خناجر بولاد^(۱)
من دقـــــه یونانی!

* * *

(۱) بولاد... فولاد.

قـرـيـتـ عـلـيـهـ السـلام

قـامـ رـدـ بـلـغـارـي

طـلـبـتـ مـنـهـ الـكـلام

كـلـمـنـيـ بـاـفـارـي

شـاورـتـ بـالـيـدـ قـام

شـاورـليـ هـنـغـارـي

صـحـيـتـ أنـامـ المـنام

أقـرضـ فـ أظـفـارـي!!

لقد استيقظ من غفوته، مذهولاً قارضاً أظفاره، في قلق ورعب، حيث تجسدت له السيطرة الأجنبية، المتعددة الجنسيات، جامعة كل مفردات قوتها الجبارة، في فرد واحد.. ولن يكون هذا الفرد سوى «عزرائيل» نفسه، حيث من المؤكد، أننا سنلقى حتفنا على يديه.

هذا هو الشعر الخالد الذي لن يموت، لا لمضمونه، ولكن لما هو أهم، وهو الإبداع الذي يقدم في طيه المضمون.. إنه سحر الشعر الخالد الباقي من عصور البشرية السحيقة، حيث كان السحر، واقعاً ملموساً في الحياة البدائية للإنسانية، كما كشف لنا علم الأنثروبولوجي.. لقد خرج الفن من السحر، ثم حل محله، فبقيت آثار منه فيه.. وتظهر هذه الآثار في أعمال المبدعين، بدرجات متفاوتة ولكنها تتجلى بقوة في أعمال العباقرة.. هذه هي المتعة، التي لا تخطئها الروح في شعر العظماء.

هناك ميزة أخرى، يتميز بها ذلك الشعر الملهم.. هي أنه شعر لا يموت بموت المناسبة التي قيل فيها.. وحتى وإن كان المضمون الذي يحمله ذلك الشعر، لم يعد مما يهتم به الناس الآن.. إلا أن السحر، الذي أودعته العبقرية

فيه أثناء خلقه، يظل يانعاً داني القطوف!

هناك أمثلة كثيرة، في إيداعات بيرم: تحمل، هذه الخاصة.

من هذه الأمثلة، مقطوعة بالغة القوة، كتبها حين أراد بعض الرادكاليين الليبراليين المصريين فى العشرينيات فى هذا القرن، الدعوة إلى إقامة جمعية تعاونية أهلية، تنشأ وتدير جمعيات تعاونية استهلاكية، لحماية الجماهير من الجشع والاستغلال، مما أثار السفارة البريطانية، الحاكمة لمصر فى ذلك الوقت، والتي قالت إن نظام الجمعيات التعاونية، هو نظام اشتراكى، سيفضى بالضرورة إلى الشيوعية الملحدة، فى بلد الأزهر الشريف!

وبإيماءة من الإنجليز قام.. للأسف الشديد.. أحد رجال الأزهر المواليين للاحتلال ليفتى بأن الجمعية التعاونية الاستهلاكية، هى كفر بالله، ومروق عن الدين! وقبل أن أختار لكم بعضاً من الكلام المعجز، الذى جادت به عبقرية بيرم، فى هذا الأمر، أريد أن أوضح شيئاً.. يعرف أبناء هذا الجيل، أن الجمعيات التعاونية الاستهلاكية.. نشأت.. ونجحت.. وخدمت.. ثم شاخت وفسدت.. أى أنها كظاهرة أتمت دورتها الجدلية كاملة.. وعلى الرغم من ذلك، ظل شعر بيرم بعد انتهاء المناسبة، وبعد اكتمال دوره الظاهر.. قوياً ومبهرًا!

يقول بيرم، مخاطباً ذلك المعمم، الذى انبرى مدافعاً، عن وجهة نظر الاحتلال، مبيناً له الشريعة الإسلامية الصحيحة، التى يتناساها:

لا ف الجوامع رأيت مثلك ولا ف الدير

عالم ومسلم وبتعارض ف فعل الخير

مادام فضيلتك بتاكل كستليته وطيير

خلى الدريس والدره والفجل للخرفان!

* * *

طب وانت مالك بتتفلحس وتتفلسف
وتخش ف اللي ما هو لك ليه وتتكشف
هيه نهار البلد دى لما تتبلشف

ح يجردوك م القاووق والجبه والقفطان!

لا والتلامه بتستشهد لنا بالدين
إنه أمر يبقى نص المسلمين جعانيين
إن كنت فاكسر شريعة العدل عن لينين
أنظر شريعة نبينا نازلة ف القرآن!

كان النبي والصحابة يقعدوا ع الأرض
ما فيش لهم حد لا بالطول ولا بالعرض
متجمعين .. والغنى عند الفقير له فرض
والكل لكل إلا ف الحرام إخوان!

ولما تتوزع الحنطة وصاع التمر
كان اللي ياخده بلال قد اللي ياخده عمرو
والأمر لله لوحد .. هوه صاحب الأمر
ينزل سماوى لا ديكريتو ولا فرمان!

ويقول أيضاً، عن أعضاء المجالس النيابية فى عهده، حيث يقدم بيرم هنا نموذجاً حياً، ما زلنا نراه بيننا بعد مرور عقود كثيرة على رصده له:

ف البرلمان اللى فات عدينا كام سمسار
السمسرة صنعه أصلى .. والنيابه ستار
سمسار معاه الحصانه .. والحصانه جدار
يستر جرايم تدخل مرتكبها النار!

* * *

سمسار ف جيبه قضايا الناس ف أجنده
عن عمدہ ينشال وغيره يتعمل عمدہ
ومهندس الرى يترحل لأوغنده
وإذن تصدير يصدر ألف طن خضار!

* * *

سمسار بهيبه وكرامه يدخل الوزارت
يقفوا له صفين من هوات ومن باشوات
ويعين ابنه الجهول فى أرفع الدرجات
ولا تقولش الحكومة .. موظفينها كتار!!

* * *

وفى عمل آخر بعنوان « المنبوذين » حين اشتهرت حملة غاندى فى الدفاع عن منبوذى الهند، يقول فيه إن المنبوذين المصريين أكثر بؤساً .. ثم يدير بيرم

أمام عيوننا شريطاً سينمائياً، نرى فيه مشاهد متتابعة لقوافل التعساء، من الفئات المصرية فى ذلك الزمن، والناجحة عن التخريب غير الإنسانى، للمجتمع المصرى، من قبل الاستعمار الإنجليزى :

يا منبوذين الهند كفوا دموعكم

دى مصر فيها المنبوذين ملايين

من منبوذين حافيين يلموا سبارس

ومنبوذين ماسحين جزم دايرين

ومنبوذين شبان معاهم شهايد

حرم عليهم يدخلوا الدواوين

ومنبوذين .. نسوان .. وظابط مباحث

داير وراهم من كمين لـ كمين

ومنبوذين ف البيت عشاهم فلافل

فى العيد .. وأيام السنة جايعين

يا غاندى يكفى صوم تعالى بلدنا

شوف اللى فيها من زمان صايمين

بلد دهبها انشال ودهبان حالها

ولسه فيها الإنجليز قاعدين !!

وعن البيروقراطية، الباقية في مصر منذ آلاف السنين.. إلى الآن..
يستعرض بيرم أضاير البيروقراطية، المكونة في الأرشيف، منذ نصف قرن،
دون بت:

في دى الدوسيهات أشغالك وأشغالى
بقى لها خمسين سنة فى وضعها الحالى
فيها معاش أرمله قالت يابو عيالى
وعرض حال شاب بئس م العمل خالى
ومشكلة وقف فاتها خورشيد الوالى
حاططها صاحبك وبيقول لك ونا مالى
دا حسنى بيه المدير العام باعتهاالى
ولسه عايزه لها إمضة مستشار على
آدى النظام اللى خارب كل بيت مالى
ومركب الفقير ءمثالك وأمثالى!!

ولا ينسى بيرم العظيم، أثناء المسح الذى يقوم به، لسلبيات المجتمع
المصرى، أن يبدع قصيدة عن الصحافة.. وعلى الرغم من أنه أحد النجوم
المتألفة فى سمائها، لكنه لم يعفها من العقاب على سلبياتها، وهو يشير بفهم
ملهم، إلى الأصل السماوى للصحافة، حيث إن لله عز وجل هو الذى أصدر أول
الصحف.. ويتعجب بيرم من تدهورها، بالرغم من نشأتها السامية!:

بياضها الأبيض الناصع ف طهر السيده العذرا
وأول من بدأ بيها إليه العززه والقدره

ومن سابع سما نزلت لنا نشره ورا نشره
فسبحان الذي أوصى وسبحان الذي أسرى!

شرف النازله من العالي بقت عاليها سافلها
لصوص السمسره والمال بأموالها تشغلها
ويوم القرش يحييها ويوم القرش يقتلها
ولما تتوب وتتعفف تروح تعلن عن خميره!

ولابد أن أذكر هنا، أن علاقة بيرم بالصحافة انتهت نهايةً مأساوية.. حيث طرد من الجريدة اليومية القومية الكبرى، التي كان يعمل بها، وقام بطرده كاتب أغاني متوسط القيمة، يعمل رئيساً للتحريض.. ولم يعترض أحد!!
ولا يدهشنا هذا الأمر.. في مجتمع جاحد.. ومعادٍ.. لكل ما هو أصيل وجميل.

ولكن حب بيرم الذي لا يحد لوطنه، لم ينقص ذرة واحدة إزاء العوائق التي ألقيت في طريقه.. ويظل يقوم بدوره العظيم في تغذية الوجدان المصري، بالإبداع الشعري البالغ الرقى، والذي يقوم في نفس الوقت، بدور تنويري باهر.
ويلخص بيرم في موال مؤلم، وفي وقت مبكر، العلاقة الحقيقية.. بين الغرب وإسرائيل.. دون أوهام.

فيقول مخاطباً إسرائيل، بلسان الاستعمار الغربي، الذي زرعتها، والذي سيحمي أفعالها الإجرامية، على المستوى الدولي:

وقالوا يا إسرائيل ملكك ما لهش حدود
والمسلمين اللي حولك من جيرانك .. دود
أما السلاح تحت أمرك بالبلاش موجود
لو تدبحي المسلمين واحد ورا التانى
مين اللي يحكم عليكى والأحبة شهود!

* * *

وعلى طريق التنوير، والتثقيف السياسى، يقدم بيرم عملاً عن رأس المال
الجبان، الذى يرتعش من أية اضطرابات بسيطة، متوهماً، أنها الضربة القاتلة
التي ستنزل على أم رأسه، فى أية لحظة! .. ومن نوعية الخفاة التي اختارها بيرم
للتدليل على ذلك الجبن .. ندرك، دون أن يخبرنا الشاعر صراحة، بأن رأس
المال لا يحس الأمان بسبب شعوره الداخلى بأنه لص!:

جبان يفزع ويتخبي إذا هب النسيم هبه
ولما تعصف الأرياح يخلي حبه قبه

* * *

ولما يقولوا دي مظاهره بريئة من بنات طاهره
بنوك القطر والقاهرة يحطوا القفل والضربه!

* * *

ولو عيل بزماره نفخ في أيها حاره
يقول الليله فيه غاره ونا اللي ح آكل الضربه!

* * *

خطيب يخطب ف شيء تاني
ف موضوع مصري سوداني
تقول البورصة آه يانى
ويا ويلي من الخطبة

* * *

تجاوبها برص تانيه
ولو في آخر الدنيا
وتتراذل بريطانيا
وأمرريكا وأوروبا!!

* * *

وفى عمله الفذ.. «توت عنخ آمون».. يلطم بيرم المصريين بدافع الحب
الجارف، كما تلطم الأم ولدها، لكى تدفع به إلى الأمام.. و«توت عنخ آمون»
قصيدة، قد لا يوافق على نشرها.. رؤساء تحرير الصحف الحاليون.. بالرغم من
مرور أكثر من ستين سنة على كتابتها، وذلك لأن كلام بيرم فى هذه القصيدة،
سيجىء على «الدمل» كما يقول المصريون، فى فصاحة وبلاغة نادرتين.

يقول بيرم عن اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون مخاطباً فرعون:

فى عهد ما كتفوك فى القبر يا فرعون
داست بلادك دول من كل شكل ولون
وخلصوا منا تار موسى وتار هارون
وبعد جور الزمان واللى جارى فينا
ظهرت لما بقى لك فى المنامه قرون!

* * *

فى مصر كنت الملك لك جيش ولك حاميه
وف دوله غير دولتك.. ما تتعمل موميا

وأمه غير أمتك .. ما تزرع الباميه
ولما خشوا عليك المقبره يلاقوك
نايم مفتح .. ولا كن في بلد عميا !

وهكذا يجيء إبداع بيرم المتميز، وهو يحمل دائماً مضموناً وطنياً وثورياً أصيلاً .. ولكن المضمون الوطني، لا يكفي لخلود الشعر، كما لم يشفع للنديم دوره المبهر في الثورة العربية، في جعله أكبر الشعراء .

لقد كان مضامين شعر بيرم، كلها تصب في تيار حركة التحرير والتنوير، التي حمل مشاعلها، أفذاذ من أبناء الوطن من نهاية القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين .. وكان بيرم، فارس الحلبة لحقبة كبيرة، من عمر هذا الوطن . ونعلم جميعاً أنه حكم عليه بالنفي .. ولولا أسباب بيروقراطية، في مجال العلاقات الدولية وقت ذلك .. لتمت تصفيته الجسدية دون إمهال .

ولا يقول أحد، إن السبب في هذا النفي، هو مجرد المضمون السياسي للشعر، الذي هجا به بيرم العائلة المالكة، فلو جاء هذا الهجاء .. في شعر ركيك وباهت .. لما اهتم به أحد .. ولما اهتزت له الدولة على أعلى مستوياتها .. ولما تزلزلت بفعله قوائم العرش في مصر .

لم يكن بيرم متضرراً في مواجهته فقط لأعداء الوطن، من الإنجليز والسرايا .. فقد كان له بجانب ذلك، عداء أرباع المواهب، لذين يفوقون الهاموش عدداً في كل العصور، وفي كل المجالات، والذين يفرضون غوغائيتهم في كل محفل، جاهدين بكل ما لديهم من إحساس بالنقص والدونية، في محاولات ذنيئة، للتقليل من قيمة الموهبيين، ولعرقلة بروزهم بكل الوسائل

المنحطة، وهى الضريبة التى فرضها الله على عباده، الذين منحهم هبة التفوق .
يقول سيجموند فرويد .. بلسان حال هؤلاء الحاقدين، عندما يظهر بينهم
شخص متفوق :

«نحن نعلم أنه متفوق .. ولكن .. فليأخذ تفوقه معه ويذهب إلى الجحيم» .

وقد عانى بيرم أكبر المعاناة، من أشكال النكران والجحود التى حاصرته ..
وقد كان ذلك مفهوماً جداً، بالنسبة لشخص كبير .. يتمتع بموهبة كبيرة .. لم
يتحملها الكثيرون .

ويجرؤ أحد كبار المغتاضين من موهبة بيرم، على الدعوة لتنصيب شخص
باهت الموهبة، أميراً على الزجاليين .. يحدث ذلك، فى ذروة عنفوان موهبة
بيرم المتقدمة، مما ينتج عنه، ذلك البيت .. الشديد المرارة .. الذى يقول فيه :

ويبقى ابن أم بثينة أمير .. ونا .. م الرعيه !

ولبيرم أعمال أخرى مجيدة، لم يتسع الوقت لعرضها، وهى مقاماته
الفريدة، وقضية الاجتماعية المعجزة، والتى لم يأت أحد من بعده بنظير لها .

تبقى قصيدة، لابد من اقتحامها، لكثرة ما تحملت من مغالطات ومن
أحكام جائرة، وهى التفضيل غير العادل، للشعر المكتوب بالفصحى الرسمى،
على الآخر المكتوب بالعربية المصرية .

ومن حق أنصار الأخير، أن يقولوا بأن شعر العربية المصرية، هو الأكثر
قيمة، لأنه يكتب باللغة الحية الفاعلة فى حياتنا، والسائرة نحو تطور دائم .

أما أنا فأقول : إن الشعر هو الشعر .. أيا كانت اللغة أو اللهجة التى قيل
بها .. نحن لا نستطيع أن نفضل قصيدة فرنسية على أخرى إيطالية أو إنجليزية
بسبب اللغة .. إن الفيصل فى تفضيل شعر على آخر، هو القيمة التى عليها

موهبة الشاعر، وهو القدر من السحر الجميل، الذى منحته لروحنا القصيدة،
مههما كانت اللغة المكتوبة بها.

ولذلك فأنا لا أرى أى خطأ فى ن أقارن بين أعمال بيرم المصرى، وبين
أعمال تشوسر الإنجليزى أو دانتى الإيطالى أو ابن الرومى العربى

إن المفاضلة بين بيرم، وبين ما يسمون بـ «زجالى» عصره، ليست إلا
حصراً غير مبرر، فى ركن واحد من أركان المكان الأربعة.

لهذا.. فأنا أرى أن المفاضلة يجب أن تكون بين بيرم، وبين كل من
عاصروه من شعراء، بما فيهم شعراء اللغة الرسمية.

إن العربية المصرية، التى يكتب بنا بيرم وشعراء آخرون ليست لغة أجنبية
عن العربية.. ولكنها لهجة فقط.. لهجة تحمل بعض الاختلافات الطفيفة..
وأزعم أنها أقرب اللهجات إلى اللغة الأم، وأن الفارق بينهما ليس إلا فارقاً فى
النطق فقط.. إن المترادفات وطريقة بناء الصور الشعرية وبحور النظم عند
شعراء العربية المصرية.. هى عربية.. عربية.

كنت قد قلت فيما سبق، إننى لن أعقد مقارنات بين نماذج لبيرم ونماذج
لآخرين.. ولكنى فى نهاية هذه الدراسة، وجدت إغراءً كبيراً فى أن أرجع فى
كلامى مرة واحدة فقط.. والذى جعل ذلك الإغراء شديداً، هو أننى سأقارن
بين عمليين شعريين فى موضوع واحد.. أولهما.. لأكبر شعراء الفصحى
أحمد شوقى.. والآخر لسيرم التونسى.. وسأحاول أن أنتقى بما بدا لى، أنه
أهم الأبيات والمقاطع، اتى جاءت فى القصيدتين.

يقول شوقى فى الزعيم الهندى الأشهر المهاتما غاندى:

بنى مصر ارفعوا العار

وحـــــوا بطل الهند

وأدوا واجباً واقضوا
حقوق العلم الفـرد
أخروكم فى المقاساة
وعـرك الموقف النكد
وفى التضحية الكبرى
وفى المطلب والجهد
وفى الجرح وفى الدمع
وفى النفس من المهـد
وفى الرحلة للـحق
وفى مـرحلة الوفـد
قفوا حيـوه عن قرب
على الفلك ومن بعد
وغطوا البـر بالأس
وغطوا البـر بالورد

سلام النيل يا غاندى
وهذا الزهر من عندى
وإجلال من الأهرام..
م.. والكرنك والبـردى

ومن مشيخة الوادى

ومن أشبه باله المرء

سلام حالب الشاة

سلام غازل البرء

ومن صعد عن الملح

ولم يقبل على الشهد

سلام كلمنا صلي....

ت... عريانا وفى اللبد

وفى زاوية السجىن

وفى سلسلة القيد

ويقول بيرم:

من هنا ليوم القيامه

بعد عهد المرسلين!

تطلع البورصات وتنزل

لانكشير الغزالين!

السلام لك السلامه

ياللي أظهرت الكرامة

ياللي من لعبك بمغزل

فوق دماغ.. لندن وتغزل

* * *

كل فلسفتك فى نولك

بالمكاكيك شغالين!

فيلسوف ما يخيش قولك

والتلاميذ اللي حولك

* * *

لنجليز عايشين ف لذه عندهم أسطول وعـزّه
وأنت تضربهم بمعـزه سودا بنت أربع سنين

* * *

من هنا تيجي المقالب واللي مغلوب يبقى غالب
واللي مطلوب يبقى طالب والهزيل ياكل السمين!

* * *

لنجليز تاخذ ما تدي بالحفان من كل هندي
واتنبح صوتك يا غاندي ما التقيتش المنصفين!

* * *

قول مادام الحق ضايع والغرض بيع البضايع
الحرام ساتر وسايح ولا نمشي عـريانيين!

* * *

يا زعيم الهند صومك حبيب العالم في قومك
وانتهت حجة خصومك إـللي باتوا ملبـوخين!

* * *

كلهم واقعين في حيره يعقدوا جلسات كبيره
فوق موائد مستديره يعني لسه محلقين!

* * *

يغضب الحاكم لنضحك يحبسك ويعود يصلحك
وأنت تستعجب وتضحك ع الجبابرة القحطانين!

يحبسوك طالب جراهيه ترعبك هزة عصايه
يلتقوك يا غاندي آيه في الجهاد صايم سجين!

* * *

كام زعيم ف الدنيا مثلك يرضى ياكل زي أكلك
ولا يلبس زي شكلك كلهم متحفلطين!!

* * *

في كلمة سريعة عن الفرق بين العاملين أقول:

إذا تجاوزنا عن الشكلية التقليدية، التي تلتصق بالشعر الرسمي العامودي كقدر.. وبين السهل الممتنع، الملازم لجمال العربية المصرية.

فإن شوقياً ذكر السجن ومرحلة الوفد ومعركة الملح والمعاناة، في حياة الزعيم الهندي، بشكل عام وسريع..

أما بيرم فعلاوة على الشعر البالغ الجمال، فقد قدم تفاصيل كثيرة واعية، تؤكد معرفته الوثيقة بحركة «ساتيا جراها» التي تزعمها غاندي.. كما دل عمله، على متابعة مسئولة، لأحداث حركة النضال الهندي، ضد الاستعمار البريطاني.. وهذا ليس غريباً على شاعر مثل بيرم، تركزت كل همومه الحياتية، في الدفاع عن قضية تحرير شعبه، من الاحتلال والتخلف.

ولا ينهى شاعر الشعب قصيدته الرائعة، دون أن يقتنص فرصة المقارنة بين.. غاندي.. الزعيم الناسك.. الذي ضرب المثل في الزهد وإنكار الذات.. وبين زعمائنا الباشوات.. فهم كلهم.. «متحفلطين!» وهي مقارنة لن تخطر بالبطع على بال.. شوقى بك.. ربيب السراي.. الذي قال عن نفسه:

أأخون إسماعيل في أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيل!!

ويقول شوقي قولته المشهورة: «إننى أخشى على العربية من بيرم!.. وأنا أرى أنه لم يخش على العربية.. بل خشى على نفسه!».

إذا كنت قد أعلنت فيما سبق، فى هذه الورقات المتواضعة، أننى لا أعلى من شأن شعر على آخر، بسبب اختلاف اللغة أو اللهجة، ولكنى أفعل ذلك فقط، بسبب المتعة الروحية، التى منحها لنا الشعر، بما هو كذلك.

فإننى أقول:

أنا لا أعرف، مقدار ما لرأى من قيمة عند البعض، كبيرة أو متواضعة ولكنى أعلنه مرتكزاً على قاعدة الصدق.. والرأى عندى بأمانة، هو أنه من الظلم مقارنة بيرم بزجالى عصره فقط.. ويجب مقارنته بكل من كتب الشعر فى مرحلته.. ولن يكون خاسراً.

وعلى هذا الأساس.. فأنا أعلن فى النهاية.. وبقوة.. أن بيرم التونسى هو أكبر الشعراء، الذين ظهوروا فى ذلك النصف الأول من القرن العشرين.. على أرض مصر.



السخرية فى أزجال بيرم التونسى

بقلم: د/ كمال نشأت

يقول أحد الفلاسفة: لا وجود للضحك فى الطبيعة .. فالأشجار، والحيوان، والجبال كذلك .. لا يضحك إلا البشر .. لا يضحك إلا الإنسان .

ونكمل فنقول وهو الساخر، وخلق النكتة الباعثة على الضحك، لأنه قد يضحك من غير نكتة، ولا سخرية لفظية، فووق شرطى بزبه الرسمى فى طين الشارع، باعث على الضحك، والووق هنا حدث تم فى الواقع، بغير إرادة قاصدة .

ولكن السخرية .. فعل عقلى فنى إرادى، يستهدف الإضحاك لأسباب كثيرة، فهناك السخرية لعدوانية، وهناك السخرية التى تستهدف كشف العيوب، رغبة فى الإصلاح، وهى موهبة خاصة يتمتع بها فنانون، ويحرم منها عدد كبير منهم، وهى - فى أغلب حالاتها - تعتمد على المبالغة، وتجسيم العيوب، والرسم بالكلمات، مثلما يفعل فن الكاريكاتير، ولها وسائل خاصة فى مجال الكتابة الفنية، ولقد عرف أدبنا العربى فن السخرية قديماً وحديثاً، ويكفى أن نشير إلى أن الجاحظ .. ناثراً، وإلى ابن الرومى .. شاعراً .

وفى هذه الدراسة، سنحاول أن نكشف هذا الفن، فى أزجال شاعر الشعب العظيم بيرم التونسى .

على أننا ابتداء، لابد أن نشير إلى موهبة السخرية، تحتاج إلى ثقافة واسعة، وخبرات بالحياة متعددة، وروح مرحة، وذكاء للاح، وليس من شك، أن

هذه العناصر مجتمعة مع النشأة فى حى «السيالة» بالإسكندرية - وهو حى فقير أغلب ساكنيه من صيادى السمك - قدمت لبيرم المادة الخام التى اتخذ منها أغلب صورهِ الساخرة - فقد كانت حياة البسطاء من الشعب، الميدان الذى جال فيه قلمه .

إن السخرية، تهتم برسم واقع جديد، هدفه «الانتقاص» كفكرة عامة، وهى تعتمد أكثر ما تعتمد على الكاريكاتير - كما سبق القول - وهى نوعان:

١ - السخرية الضاحكة .

٢ - السخرية المرة .

والسخرية الضاحكة، تلجأ إلى الرسم، معتمدة على المبالغة، وهى كثيراً ما تتحقق على مستوى «الهجاء» الشخصى أو «الهجاء العام» الذى يستهدف غرضاً إصلاحياً، وبيرم - كشاعر ملتزم - يعرف أنه إذا انتقد ساخراً فيستعرض للشتم، ولذلك يقول مؤكداً التزامه:

من قبل ما أكتب أنا عارف	القول ضايح
والأجر بالتأكيد ذاهب	حسب الشايح
والشتم حايجينى مسوجر	من واد صايح
مهما انكويت بالنار والزيت	برضك فنان

فهو مثلاً يتتبع زفة المطاهر، بكل تفاصيلها الشعبية، وهى احتفال تخطاه أبناء البلد الحاليون، ولم يعد له وجود منذ سنين عديدة، وأبياته التالية تسجله كعادة من عاداتنا الشعبية القديمة .

وبذلك أصبحت الأبيات وثيقة تاريخية، فضلاً عن كونها أثراً أدبياً مرموقاً، ومن خلال الرسم الكاريكاتورى بالكلمات، تتلاحق الصور لزفة

المطاهر، الدالة على عين لاقطة، ومعرفة أصيلة بعادات أولاد البلد، وروح
ساخرة، قادرة على إشاعة الضحك :

بشوف يوماتي بعنيه
موكب وفيه ١٠٠ عربيه
تعدي قبله الحماله
والنقـرزان والرجاله
وبعد منها جمل أزعر
قدامها شيبوب يتمخطر
بعدين تفوت الرفاعيه
والنشالين والحراميه
وبشوف بقى آخر الزفه
وعربجي ومملوك خفـفه
وفيه ولد جربان أعور
وزر طربوشه أزعر
أبو الولد شايل الرايه
والمـلح شايلاه الدايه
يبقى الولد زي النسناس
تعالى ساعدني بمداس
وبعد يوم من دي الغاره
في السكة ساعة العصريه
راكبين عليها عيال حافيين
والطبله فوقها شغاله
من الفتوات الصايعين
وفوقه عبله مرات عنتر
وف وسطه طزينه سكاكين
المجذوبين والسطليه
وبتوع أبو زعل رخرين
حنطور عليه كشمير لفه
عليه زواق ورد وياسمين
قاعـد يـمـخـط ويبربر
وكل حاله زي الطين
وأمه شايله الدفـايه
تطس في عيون الماشيين
وتخاف عليه من عين الناس
ورن أصحابنا تسعين
تلقي المطاهر في الحاره

يعجن وسخ في الفخاره وإديه على الوحله لازقين
والخنفيه في إيده تلعب أما الدمامل شيء أعجب
القرد إن شافه يهرب ويفتخرع البنأدمين
الواد بييجي حدي بدي والحاج عيسى الحلاق جي
أعمى نظر ما يشوفشي الضي وكلبتينه مصدين

والحق أننا لسنا في حاجة إلى إشارة، تدل على التمكن القادر من رسم الصورة المرئية، بألفاظ مأخوذه مما يجرى على ألسنة أبناء البلد، وذلك حين تراجع هذا الشريط الوصفى لموكب المطاهر، مع الدقة النادرة، في تحديد ملامح الصورة، فالموكب فيه ١٠٠ عربية، راكبين عليها عيال حافيين، ويرم يتابع تفاصيل الموكب، فالحمالة .. بعدها .. الطبله، والنقرزان، والرجاله من الفتوات الصايعين، ثم يأتي بعد ذلك جمل أزعر الخ ..

ونحن إذا دققنا في الصورة المرسومة، نكتشف اللمسة التي تأتي «وصفاً» لتسبغ جوا انتقادياً ساخراً.

فالعربات عليها عيال، وكان من الممكن أن يسكت هنا، ولكنه يضيف (حافيين) فتصبح (عيال حافيين)، وهو في متابعته للموكب يتحرى الدقة في تحديد مكان كل طائفة.

وحين يأتي دور النقرزان والرجاله يضيف إلى الرجاله «من الفتوات الصايعين» . حتى الجمل لا يتركه في حاله .. وكان يكفي أن يكون هناك جمل .. أى جمل، ولكن قلمه الساخر، يضيف إليه وصف «أزعر» فيكون شطر البيت «وبعد منها جمل أزعر» .

وتصل السخرية إلى مداها، حين يشبه الراكبة فوق الجمل بـ «عبلة مرات

عنتر»، وقد مشى أمامها «شيبوب يتمخطر» وكان من الممكن هنا أن تتم الصورة الساخرة.. وهى المفارقة، بين طفل مطاهر فى موكب شعبى عادى، وبين ذكر عبلة وعنتر، وما يجره ذكرهما من إشعاع تراثى، يشى بالحب والفروسية، مما استقر فى النفس، من قصة هذا الفارس الشجاع وحبه المحروم، ولكنه إتماماً للصورة الساخرة، يضيف إليها شيبوب الذى يتمخطر «وف وسطه طرزينة سكاكين».

أما الولد، فله هذه الصورة المقرفة، للسخرية من هذا الاهتمام المبالغ فيه، الذى تمثله هذه الزفة، بينما المطاهر جريان أعور وحاله زى الطين:

وفيه ولد جريان أعور قاعد يميخط ويبربر
وزر طربوشه أزعر وكل حاله زى الطين
ويأتى النقد الساخر، ليكمل الصورة السابقة:

يبقى الولد زى النسناس وتخاف عليه من عين الناس
تعالى ساعدني بمداس ورن أصحابنا تسعين
وبعد يوم من دي الغاره تلقى المطاهر فى الحاره
يعجن وسخ فى الفخاره وإديه على الوحله لازقين
والخنفيه فى إيده تلعب أما الدمامل شيء أعجب

ينتقل النقد الساخر إلى الحاج عيسى الحلاق، وهو رجل أقرب إلى العمى، ومع ذلك سيقوم بالطهور «أعمى نظر ما يشوفش الضى - وكلبتين مصدين».

إن هذه «البانوراما» المتكاملة للموكب الشعبى، الذى يمثل زفة المطاهر، والتي اهتمت بتفاصيل التفاصيل فى دقة وإعجاز، فى أسلوب العامية، وفى

طاقة قوية قادرة على السخرية، تؤكد ريادة بيرم في هذا المجال، الذى يقوم على الهجاء الاجتماعى، المستهدف غرضاً إصلاحياً.

وإن كان قد سبقه غيره، ولكنه بهذه الطاقة الفذة، يفرض نفسه رائداً.. دون منافسة.

ومن هذا القبيل الأبيات التالية، التى يسخر فيها من تخلف العرب، وهو يعتمد فيها على معلوماته عن المغاربة ولهجتهم، وسترى فيها مثلما رأيت فى «زفة المطاهر» صوراً مما رأى، وسمع وجرب وما أكثره:

والمغربي المسلم راخر	أبو زر فـاشـشـوك
لما انتقدته فزع قال لي	يلعن.. بوك
وأنا اللي قصدي أشوف قيده	يصبح مـفـكـوك
لقيته فرحان به راضي	طيب مـبـرـوك
خليك فقير دق البنادير	وكل التـعـبـان

وهكذا تستعلن هذه الصور الساخرة، بما يلبس المغربي «أبو زر فاشوك» الذى شتمه «يلعن بوك» حين انتقده لإصلاح حاله، وإذا به يراه مسروراً بقيوده لغفلته، فتركه يرتع فى هذه الغفلة قائلاً له «مبروك عليك غفلتك» ولتستمر فى حياة الجهلاء، تدق البنادير وتاكل الأفاعى.. هنا تحددت السخرية بالمظهر الخارجى «أبو زر فاشوك» وباللكنة المغربية «يلعن بوك»، ومن حقيقة التفكير المتخلف «لقيته فرحان به راضى - طيب مبروك».

ومن اليأس من إصلاحه «خليك فقير دق البنادير - وكل التعبان» وبذلك تستوفى الصورة أبعادها الساخرة.

أما «الجماعيدة» فلهم صورتهم، المنتقاة تلك التى حددت تطلعهم

الطبقى، فأصبحوا فى حال غير الحان، والأبيات التالية تدل على خبرة بأتماظ السلوك الشعبى، ونوعية التفكير، يل بإيقاع الحوار، الذى يدور فى الأوساط الشعبية.. بين النساء:

لما الجماعيدة الفجر يتعلموا التمدين
ويركبوا الكهربا ويبطلوا انكوانين
الأرض تصبح سما والعيشة تصبح طين
يتوب عينا وعليك من رؤية السافلين
أبو على التونى صارت دينته دانيه
أول ما غير معيشته خدمه تانيه
والدنيا لوما الحظوظ والعنطرة فانيه
جاب الحواض الرخام واتعلم الفازلين
له بنت فى المدرسة نالت شهادتها
لكن عادات أهلها فضله وعاداتها
المريله والدفاتر لم أفادتها
تخش فى الفصل فى ديل الجنله عجيين
لو رحت بيتهم تشوف قال الصالون مفروش
على البوفيه القرايز جنب منها شاكوش
وعالبيانو رغيف جنب الرغيف طربوش
أما السبارس منافضه الأربعة طافحين

مرات أبوها اللي كانت فى الكرار تطبخ
والبت بالقيمة فى وسط الصالون تنفخ
ناس البصل خش فى عينها البصل تصرخ
وناس بنضاره تتفرج على المشيين
قالت نبيهه لسنيه فين أبوكي يشوف
بدعك وفجرك وشخلعتك على المكشوف
لكن سهل عليه ويكون فى عون خروف
ينطح مخالى العلف ويحن للسكين
قالت سنيه النبي تلمى هلاهيك
ووجهى همتك فى البيت لغسيلك
يكفانا من قعدتك جهلك وتغفيلك
وقال كمان البهايم يشتموا الراقين

وتبدو هنا، قدرة بيرم التصويرية الحارقة، التي مرت بنا فى النماذج السابقة، فالجعايدة الفجر، حين يرفعون مستواهم، يظنون كما هم فى عاداتهم وسلوكهم، وإن كان التغيير يتشكل غالباً فى زيجة جديدة، فأبو على التونى «وأما غير معيشتة خد مره تانيه»، والزواج الثانى، خصيصة شعبية، معروفة عند أغلب أبناء البلد، خاصة الحرفيين عندما يجرى القرش فى أيديهم، وبو على التونى نزولاً على مقتضيات معيشتة الجديدة، ركب الكهرياء، وبطل الكوانين «وجاب الحواض الرخام واتعلم الفازلين»، وفى هذه الشطرة تستعلن

السخرية اللاذعة، فبعد أن كان يصب على يده من إبريق أو كوز « جاب الحواض الرخام» وبدون علاقة من علاقات التداعى، أتت بعد « جاب الحواض» جملة « واتعلم الفازلين» لتنزل مكانها دون إكراه أو تعسف، وكلمة « الفازلين» تدل على الاهتمام الجديد بالوجاهة وحسن المنظر، وهو الشيء الطارئ على أبو على التونى، الذى يتشبه بالأفندية والبهوات.

وقد كان من الممكن أن يقول بيرم فى هذه الجملة « واستعمل الفازلين»، وكلمة « اتعلم» تؤدى معنى «استعمل»، ولكنها فى الوقت نفسه، تستقل بمعنى جديد، لا تحمله كلمة «استعمل» ف«تعلم» تحمل طعم السخرية المضحكة، لأنها تؤكد أن الفازلين.. شىء جديد طارئ على شعر (أبو على التونى)، ولذلك تعلمه بعد جهل به..!

أما ابنته «فقال نالت شهادتها»، ولكن، عادات أهلها فضله وعاداتها، فالتعليم لم يفدها، وهنا ينتقى بيرم الدليل على ذلك، فيقع على.. صورة دون عشرات الصور.. التى من الممكن أن تدل على عدم الاستفادة من العلم، وهى الصورة الأكثر دلالة على الإهمال والقذارة، وهى أن الابنة «تخش فى الفصل فى ديل الجنله عجيين»!

لو رحت بيتهم تشوف قال الصالون مفروش

على البوفيه القزايز جنب منها شاكوش

وعالبيانو رغييف جنب الرغييف طربوش

أما السبارس منافضه الأربعة طافحين

أما السخرية المرة، فهى تنفيس عن ألم، وهى تأخذ لون الهجاء، والهجاء تشويه واحتقار، لأنه إنزال الشيء من مكانته إلى أرض المهانة، وقد تستعمل

فيه الشتائم، وهى أدنى وسائله، ولعلنا نرى ذلك، فى هجاء بيرم للملك فؤاد،
فقد كان .. سببا فى نفيه عشرين سنة .. خارج مصر:

ولما عددنا بمصر الملوك جابوك الإنجليز يا فؤاد قعدوك
تمثل على العرش دور الملوك وفين يلقوا مجرم نظيرك ودون
وخلوك تخالط بنات البلاد على شرط تقطع رقاب العباد
وتنسى زمان وقفتك يا فؤاد على البنك تشحت شوية زتون
بدلنا ولسه بنبذل نفوس وقلنا عسى الله يزول الكابوس
ما شفنا إلا عرشك يا تيس التيوس لا مصر استقلت ولا يحزنون

إن الهجاء الشخصى الساخر، يكون فى الأغلب سافرا صريحا، مثلما
رأينا فى الأبيات السابقة .

ولكن .. هجاءه فى قصيدته المشهورة (القرع السلطانى) . . التى كانت
سببا فى نفيه وتشرده فى فرنسا، اعتمدت على بعض الرموز، للتخفيف من
ابتذال المعنى .

ذلك أن المجالين مختلفان، فشتيمته فى فؤاد، هى تنفيس لآلمه الكظيم
لمعاناة لا تنسى، وهى مزيج من الشتيمة والسخرية المرة .

ولكن أبياته فى الملكة وابنها .. قالها .. وأصحابها أحياء، يملكون البلد بما
فيها، ومن فيها، فكان التلميح الرامز الدال على ما يريد :

البنات ماشيه من زمان تتمخطر والغفله زارعه فى الديوان قرع اخضر
تشوف حبيبها فى الجاكتة الكاكي والسته خيل والقمشجى الملاكى
والوزه من قبل الفرحة مدبوحة والعطفه من قبل النظام مفتوحه

والديك بيدن والهائم مسطوحه
ياراكب الفيتون وقلبك حامى
تلقى العروسة شبه محمل شامى
وحط زهر الفل فوقها وفوقك
ونزل النونو القديم من طوقك
دا ياما مزع كل بدله وبدله
ولما جه الأمر الكريم بالدخله
تقرأ الحوادث فى جريدة كتر
حود على القبة وسوق قدامى
وأبوها يشبه فى الشوارب عنتر
وجيب لها شبشب يكون على ذوقك
ينزل فى طوعك لا الولد يتكبر
وياما شمع بالقطان والفتله
قلنا استكتوا خلى البنات تتستر

فهو منذ البيت الأون، يؤكد المعنى العام للأبيات، متخذاً رمزاً شعبياً
للغفلة والتغافل.. هو ('القرع).. (والغفلة زارعه فى الديون قرع اخضر)،
وهو يختار رموزه من حياة الشعب البسيطة، فيؤكد براعته الذكية، فى التقاط
هذه الرموز الدالة، دون التعبير المبتذل عن المعنى المراد.

فبدلاً من أن يقول.. إن العروس قد واقعها زوجها قبل ميعاد الزفاف،
يتخذ (الوزه) و(العطفه) ليشكل منهما رمزين لهذا المعنى:

الوزه من قبل الفرحة مدبوحه والعطفه من قبل النظام مفتوحه
وهو للتدليل على أن ابن السفاح قد ولد قبل (الأمر الكريم بالدخله) بمدة
طويلة قال عنه (النونو القديم)، وجعله كبير السن، إلى الحد الذى يمزق فيه
بدلة (دا ياما مزع كل بدله وبدله)، وقبل هذه الصور، سخر من العروسة..
الملتفة الفارعة، التى تشبه المحمل الشامى، ومن أبيها المغفل، الذى لا يشبه
عنتر إلا فى شواربه.. لا فى غيرته وشجاعته وفروسيته.

(تلقى العروسة شبه محمل شامى - وأبوها يشبه فى الشوارب عنتر)

حتى إذا جاء (الأمر الكريم بالدخلة - قلنا استكنوا خلى البنات تتستر) .
وتنزل كلمة (الكريم) صفة للأمر.. مكانها الملائم.. سخرية من الأوامر
السلطانية، التي تعود الناس أن يروها ملتصقة بكلمة أوامر..
ولكن مجيئها في هذا المجال، يجعل أطناناً من السخرية.. بها
وبأصحابها!..!

وهكذا تكون السخرية المرة، التي طالما اتخذت موضوعها من الحياة
العامّة، فلهذا لدعها الموجه كما رأينا، وكما نرى في الأبيات التالية، التي
يوجه فيها بيرم الحديث إلى توت عنخ آمون:

فى مصر كنت الملك لك جيش ولك حاميه
فى دولة غير دولتك ما تتعمل موميا
وأمه غير أمتك ما تزرع الباميا
ولما خشوا عليك المقبرة يلاقوك
نايم مفتح ولكن فى بلد عاميه

على أن بيرم، فى مجال سخريته التي تستهدف نقداً، غالباً ما يكون
اجتماعياً، يلجأ إلى أسلوب «المفارقة»، وهو وضع صورة رديئة تقابلها صورة
حسنة أو العكس، ومن خلال الصورتين، تؤكد «المفارقة» الهدف الذى
يسعى إليه ومن بث وعى، وتحريض على ترك شىء مرفوض.

فالفلاحة الفقيرة، الساعية إلى رزقها ورزق عائلتها، والتي تحمل ابنها
على كتفها، وفوق رأسها تحمل صاجاً به حلاوة يسحبها «أربع عساكر جبابرة
يفتحوا برلين»، والأبيات تحدد صورتين.

الأولى صورة تشي بالجبروت والقوة، وعناصرها أربعة عساكر «جبابرة يفتحوا برلين».

والصورة الثانية المقابلة لها، صورة متكاملة للفلاحة الفقيرة.

وحتى تتم المقابلة والمفارقة الحادة، لا يترك بيرم التفاصيل التي تدل على الضعف والفقير والمسكنة.

فالفلاحة المسكنة تحمل طفلها على كتفيها، وهو لا يكتفى بذلك، فيضيف «عنيه وارمين» كخط في اللوحة يؤكد بؤس هذه المسكنة، وتصل لفظة «ساحبين» إلى قمة لأداء، الدال على الجبروت والقسوة.

وتنتهى الصورة، بتعليق فيه إحساس بيرم الإنسانى، وشجبه لهذا الظلم.. الذى يتعرض له الفقراء المساكين:

أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين
ساحبين بتاعة حلاوة جايه من شربين
شايله على كتفها عيل عنيه وارمين
والصاج على مخها يرقص شمال ويمين
إيه الحكاية يا بيه.. جال.. خالفت الجوانين
اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين
يمزعوا فى الجيوب ويفتحوا الدكاكين
أسأل وزير الشئون.. ولا أكلم مين

وقد كان من الممكن، أن يقول عن هؤلاء العساكر الجبابرة أنهم «يفتحوا روما» أو «يفتحوا باريس».

ولكن بيرم وقع بحدسه الملهم على «برلين» لأنها مدينة منيعة، فالألمان مشهورون بقوتهم العسكرية، عبر تاريخهم كله، وفي مجال إثبات الجبروت قال «جبابرة» لتقف الكلمة بنطقها المفخم المتضخم، نقيضة لضعف الفلاحة البائسة. وللتدليل على القوة، التي يمثلها العساكر الأربعة لتتم المفارقة الساخرة بينهم وبينها، جعل هذه القوة، تصل إلى حد فتح برلين المنيعة، وهكذا تتم اللوحة الساخرة:

ونحن نرى اعتماده على «المفارقة» كذلك في مجال الحديث عن نساءنا، ونساء الغربيين، فتحس السخرية الخفيفة الظل، الهادفة إلى إلقاء الضوء على عيوب، يرجو أن تطلع عنها المصريات:

البنـت عـضـو فـي أكـادـيـمـيـا	وتـعـرـف كـيـمـيـا
خـلـيـنـا إـحـنـا فـي البـامـيـا	والفـقـر التـام
تـمـسـك يـا عـم إـيـد التـلـيـفـون	مـش إـيـد الـهـيـسـون
الـلـي تـسـمـع فـي الكـرـكـون	والنـاس حـسـاتـنـام
فـيـن الـلـي تـعـتـر فـي الـحـلـه	وتـكـسـر قـلـه
مـن الـلـي تـنـقـش تـانـتـلـه	مـن الـبـفـتـه الخـام
مـفـرودـه دـائـمـاً لـا تـبـوز	ولـا تـتـأـوز
عـازـبـه ولـما تـتـجـوز	تـعـمـل لـه مـقـام
يـوسـهـا قـدـام جـمـعـيـه	وتـبـسـوس هـيـسـه

لا كسكسا في الحرية	موسيو ومدمام
أما الأنيتة أم جلاجل	تاخذ الراجل
تركبه الفقير العاجل	وتجيب له لجام
عليها حته دين عرقوب	ولسان مسحوب
وصدغ أطول م المركوب	ونيباب قدام
وجوزها يشرب بنوره	وهيه طاطوره
تقبل وتولد بالطوره	زي الأغنينام
بيجوا العيال اللي يهرهر	واللي يبربر
ودا اللي أقرع واللي أعور	واللي له خزام .. إلخ

ومن صور هذه «المفارقة» الناجحة قوله:

تلاتين سنه يا مصر واحنا فى ضلمه
لما حاديتنا ربت الكتاكييت

والمفارقة بين صورتين، الأولى غير مذكورة لشهرتها، فالتاس يعرفون أن «الهدايات» تخطف الكتاكييت وصغار الطيور.

والصورة الثانية المذكورة، هي صور الهدايات، التي نستطيعها المتوحش - كما يتخيل بيرم - لطول الزمن الذى مر على مصر.. وهى فى ظلام!..
وأنت ترى المفارقة نفسها، فى قوله الجامع بين صورتين متضادتين:

ناس البصل خش فى عينها البصل تصرخ
وناس بنضاره تتفرج على الماشيين

وهكذا تصبح «المفارقة في أزجال بيرم وسيلة إلى السخرية اللاذعة.

ويزداد الإحساس بها، حين أقام في فرنسا عشرين سنة، فإذا به يلجأ إليها تعبيراً عُرف عنه منذ قديم، فأنت تراها في زجل «الزحام» في مجال المقارنة بين البشر والحيوانات، كما تراها في زجله المشهور «حاتجن» ومطلعه:

حاتجن ياريت يا خوانا ما رحتش لندن ولا باريز

وأنت تراها أيضاً في «صعيدى في باريس».

وهنا نراه يلجأ إلى اختيار بطله من جنوب مصر «صعيد»، وفي كفور ونجوع الصعيد أناس بسطاء، محدودو التجربة والعلم، ولأنه سيلجأ إلى السخرية، أملت عليه مواهبه، أن يختار واحدا منهم، لتكون المفارقة في أشد وأقوى حالاتها..

لقد تخيل بطله الصعيدى، ماشياً على ضفاف السين صيفاً، ليجرى على لسانه صوراً من المقارنة بينه، وبين امرأته ونساء الصعيد عامة، وبين الفرنسيات المضطجعات على الشاطئ، وبذلك تمت المفارقة الجادة، ومن الطبيعي، أن يتيح له هذا الاختيار، صوراً ساخرة تبعث على الضحك:

عجلى ملخبط يا خلایج	وعنييه مـزغللين
من نسوانك يا فرنسا	الببيض العسريانين
يا صلاة الزين يا ماشا الله	يا ولاد عالنساوين
علي شط السين يا محمد	نايمين وممددين
واحد عا تعوم في الميه	والتنايه في الكابين
لابسين خلجات للركبه	دايبين ومـجطعين

واللحم كزبد طريه	كاسياه الفساتين
وكممان وسط الرجاله	بالعينه مدفوسين
مطرح ما أروح وأطبخ	مالجاشي إلا عجين
ونا أتعجب يا خوانا	بحسب عجلي التخين
إشمعنى جفاهم أبيض	وجففايا زي الطين
يا خالج الصعايده	عفشين وممصعين
وأنا اسمي خليفه معوض	واسم الحلوين جوزفين
وعاطيهم نسوان عيضة	ناشفين ومجشفين

وفى بعض الأحيان، يعتمد بيرم، على ما يمكن أن نسميه «الانقطاع ثم المفاجأة غير المتوقعة»، ونحن قد تعدينا قانون السبب والنتيجة، والفعل ورد الفعل، وهو ما يتسق مع المنطق الذى نراه فى وقوع الحدث، بل نحن أسرع إلى الأكليشيه التعبيري، الذى يصبح نمطاً محفوظاً، يساعده على التعلق بالذاكره، ترابطه اللفظى مثل «حب الوطن» «المركز الاجتماعى» «بناة الهرم» إلخ..

فإذا مر بنا تعبير خاص ذكر فيه اللفظ الأول، أسعفتنا الذاكرة بم استقرار فيها من التعبير الاكليشيهى المحفوظ، فنكمل الجملة باللفظة الثانية من محفوظنا، والمثل أقدر هنا من الإيضاح من الشرح النظرى.

فقد كنت أقرأ فى «جريدة الأخبار» تحقيقاً عن المناطق لعشوائية، التى فرخت الإرهابيين، ومرت بى هذه العقرة «فمن الطبيعى أن نجد هؤلاء المرضى فى أوكار الدعارة، والمخدرات، وذلك لعدم وجود مسالك سوية».. «أخبار - ١٣/١١/١٩٩٣ تحقيق: ومن العشوائية نبدأ».

وحينما وصلت إلى نهاية الفقرة، وهي «المسالك السوية» قرأتها «المسالك البولوية» أريد أن أقول إن هناك منطقالاً - كما هو معروف - يربط أجزاء التعبير اللفظي، الذي هو انعكاس للتفكير المنطقي، وهو خصيصة ينفرد بها الإنسان، فإذا حدث الانقطاع، ثم المفاجأة غير المتوقعة، التي تبتتر التسلسل المنطقي وتوقفه، أحدثت خللاً في السياق، يستوجب الضحك، ويتمثل ذلك في توقف القراءة في الفقرة المذكورة، وإسقاط «المسالك البولوية» بدلاً من «المسالك السوية» فقد حدث الانقطاع، في فكرة الفقرة، ونزلت «المسالك البولوية» في سياق غير سياقها.. هنا يكون الضحك!

وبيرم - كما سبق القول - يعتمد على هذا القانون، فهو يقول في مطلع أبيات عنوانها «على الربابة»:

أول ما نبدي القول نصلي على النبي

نبي عربي.. يلعن أبوك يا بخيت

فهذا المطلع يبدأ كالعادة بالصلاة على النبي العربي في مفتتح الكلام، والصلاة على الرسول «ﷺ» قد سحبت جواً من الجلال والوقار على الكلام، وفجأة تحدث المفاجأة غير المتوقعة، والتي لا صلة بينها وبين الوقار والجلال، لأنها شتيمة سافرة في رجل اسمه بخيت:

أول ما نبدي القول نصلي على النبي

نبي عربي.. يلعن أبوك يا بخيت..

هنا يكون الضحك الساخر من بخيت..!

إن بيرم يملك، القدرة الفائقة، على تقمص شخصية بنت البلد، ساعة الإبداع، فهو خبير بنفسيتها، بعد أن عاشها في الأنفوشي والسيدة زينب،

مستوعباً طريقة حديثها، عارفاً مفرداته: وطريقة صياغتها للجملية ذات الطابع النسوي الشعبي، وأكاد أقول وأسلوب تلفظها لها، وهو مدرك لمرتكزات حديثها، من جمل هجائية، كثيرة الدوران على لسانها، وجمل دعاء تستجلب الأذى - في اعتقادها - المرروث، وهي كلها جمل خاصة، لا تجرى إلا على السنة النساء:

١ - قالت عدينه تنضرب في كمينك

هو العشا نوبتين حرام على دينك

جاك سم هارى إنشا الله فى مصارينك

مسروع وعيلتك كلهم حراميه

٢ - قالت عديله دا الراجل دا تعبنى

يايعيش معايا حلو ولا يسبنى

تلات سنين يادلعدى مغلبنى

وكايدنى ومغلت ليلاى عليه

٣ - إهى .. مهى .. ينضرب قادر ما يوعى بيات

إهى وينشك فى قلبه ولم يتغفات

وينضرب زى ما خلانى قاعده وفات

وشافنى من فوق لتحت الصايح الندمان

٤ - انشالله من جاب سيرتى ينضرب فى حشاه

وتخوض فى دمه اليهود والمسلم السكران

٥ - قالت نبيهه يا حرمه بترطني على مين

بتحسبينا بهاييم ولا مش فاهمين

كل البنات فى البلد عند أهلهم قاعدين

حسره عليه أنا اللي بخت بنتى خاب

ولعلنا نرى ثراء المصطلح، الذى يشمل أنواع الملابس النسائية وألوانها

«البدلة عنابى» و«الطو كمه سنجابى» و«المقور» فى البيتين الآتيتين:

قالت لها بنتها: دول غرب يا خرابى

دى مين دى يا أختى اللي لابسه بدله عنابى

ومين رخره أم بالطو كمه سنجابى

والتانيه دى اللي قاعده بالمقور فين

وهو يعرف أسماء ما تعرفه النساء الشعبيات مما يبيعه العطار، وهى أسماء

نادراً ما يعرفها رجل:

قالت لى أم المره انزل وهات لى قوام

رقم وتنفيل وإيد مريم وسنبل خام

وعكنه وفعات ومحلب عفصلى وخزام

ومخشبات هندی أزرق كل شىء رطلين

وتتجمع كل هذه الحصيلة من المعلومات، والمشاهدات، والخبرات، ليمنح^(١)

منها هذا العملاق، صوره الساخرة، وقد مر منها فى هذه الدراسة الكثير.

على أننا ونحن ندرس السخرية فى أزجاله، لابد أن نشير إلى أن أبناء البلد

(١) متح الماء: استخرجه من البئر.

رجالاً ونساء، كانوا مجالاً لسخريته، خاصة المرأة التي عاب عليها تخلفها وجهلها، وتملك العادات الذميمة لسلوكها، وليس من شك، في أن هذه المرأة قد قل وجودها في المجتمع المصرى الحالى، ولكن الذى يسترعى النظر «ولعل أول من يكتشف هذه الظاهرة» وهو سوء ظنه بالمرأة، فهو كثير الحديث عن خيانتها، بحيث هذا الحديث طاهرة لا تخفى على الدارس، والخائبات موجودات في كل جيل، ولكنهن في الإحصاء العدى قلة نادرة، وتشيع هذه الظاهرة في قصصه الزجلية، ولعله رائد كتابتها «أقصد كتابة القصة الزجلية» إن لم يكن بالأولوية في هذه الكتابة، ففي البراعة المتكاملة في إبداعها.

مثلما كان شوقى رائد المسرحية الشعرية بالكتابة المتفوقة، لا بأولوية الكتابة التي تحققت في لبنان.

والعلاقة بين الرجل والمرأة.. زواجاً وخيانة، ووفاء أو زواجاً متكرراً، مثلما كانت الحال إلى عهد قريب.. كانت موضوعاً خصباً لقلم بيرم الساخر، وقد سبق القول إن استبطانه لحياة أولاد البلد، قد أتاح له المادة الخام للانتقاد الساخر، وتحظى خيانة الزوجة، وغفلة الزوج بنصيب كبير من اهتمامه، ونحن نرى ذلك في زجله المعنون بـ «بيت رضوان»، ففيه يقول:

جاره عجوزه ولكن عايقه غندوره
حاطه السنان الذهب والقمطه عالقوره
أولادها جدعان تمانيه والبنات طوره
وجوزها مستهوي مقطوع النفس دهبان
الست بتحب سرراً واد مجاور شيخ
يومى على الله تدخل له بصحن طبيخ
راخر يجيب الهدية م الأجازة فسيخ
لا القرع يظهر.. ولا قشر الفسيخه يبان

ولن تفوتنا - مع توافر الصور - صورة الزوج الغلبان، هذه الصورة الكاريكاتير، التي شكلتها ألفاظ نعجب كيف اتفقت لبيرم، وهي «مستهوى» و«مقطوع النفس» و«دهبان»، ففي «مستهوى» طن من السخرية، و«مقطوع النفس» لها «إيحاؤها» القوي في مجال خيانة الزوجة، أما «دهبان» فهي على اندثارها في عامية اليوم غالباً، هي الفص اللامع في الخاتم، ولكل من هذه التعابير إشعاعاتها التي تؤكد أن الزوج لم يعد مثلما كان.

وتتطرد صورة خيانة الزوجة في أزجال أخرى، ففي قصة «أم فايق» وفي «تجار خضار» وفي «الفقر» وفي «تاجر دقيق» نلقاها معلنة عن ذاتها، وهو في بعض الأحيان يشير إليها، وإن كان موضوع الزجل غير موضوعها، نرى ذلك في قوله وهو يقارن بين المرأة الفرنسية والمرأة المصرية في «أطفال باريس»:

تدخل وتخرج ما تشاور عايزه أساور

ما تخلى شرطى ولا مجاور ولا واد خدام

وتراه يشير إلى الخيانة كذلك في قوله:

الأوله دخلت راجل وقالت ناس وحباب

والتانية كانت تبصص حتى للكناس ونا غايب

وهو يختم زجله - في بعض الأحيان - ناصحاً بعدم الزواج بعد أن يكون

قد سرد قصة زوجة خائنة:

إن كنت يابن العرب راجل فقير وضعيف

فوت الجواز للغنى واقعد وحيد وشريف

وهو يكرر النصيحة نفسها في الأبيات الآتية:

لو كنت يا طالب العفه حسبت حساب لأمورك

ما كنت قيدت نفسك بكتب كتاب
بمهورك وعشت سلطان زمانك سيد العزاب
وتزورك في منزلك ساعة الخلوه ثلاث غزلان

وهو ينصح العريس، ألا يذهب إلى المقهى، ويترك امرأته وحدها، فربما
زارتها جارة ومعها شاب صغير، فتكون الخيانة:

وحاسب لتسمع كلام الشيطان
وياخذك معاهم حسن وسليمان
لتدخل في بيتكم مرة من الجيران
بواد بغل بالغ وناقصه الطهور
يوز الوليه الشيطان اللعين

أما الزوج المغفل، فله هذه الصورة الساخرة:

يا بخت من كانت النسوان سعياله
مطرح ما يخرج فلان يدخل يلاقى عشاها

ولقد استطاع بيرم في قصصه انزجلية، التي قامت على خيانة الزوجة،
والتي ذكرنا سابقاً عناوينها وبعض فقراتها، أن يرتفع بفن السخرية، إلى
المستوى الذى وصل إليه فى نقده الساخر لبعض العيوب الاجتماعية، وقد
ذكرنا بعضها، ولا بأس ونحن نختم هذه الدراسة، من أن نشير إلى أبيات له
عنوانها «المجاري»:

جارتنا زينة المجاري في وسطها نهر جاري
بفضل مجلس بلدنا وفضل فيض المجاري

وجدنا حوض للسباحه	علم ولادنا الصراحه
وعند عرض المساحه	علم كبارنا الكباري
وبلاعات كنا عنها	غافلين ما نعرف مكانها
في كل بلاعه منها	يغرق عمود السواري
فيها ابن آدم بي فطس	ويقب يشهق ويعطس
قبل ابن آدم ما يغطس	فيه الظلمه البخاري
أما اللي طامس عينا	دبان يسودّ مدينه
وقالوا جايبين ما كينه	تصليحها في الورشه جاري
والهمه تصبح عظيمه	على خرابه قديمه
كوم الحجاره جريمه	يجي لها مأمور إداري



النقد الاجتماعى عند بيرم التونسى

بقلم: د / يسرى محمد سلامة

النقد الاجتماعى عند بيرم التونسى، يغوص فى أعماق المجتمع المصرى، الذى كان يعانى معاناة واضحة، من الفقر والجهل والمرض، وهم الأعداء الحقيقىون، الذين كانوا يتربصون بالمجتمع، ويفتكون به، ويدمرون آماله، فى غيبة النوايا الطيبة والصادقة للإصلاح، ومن هنا، كان بيرم يرصد كل زاوية، ويبين عن طريق فنه الهادف البناء، نواحي القصور فى كل زاوية من زوايا المجتمع، الذى يعن تحت وطأة الحاجة .

وقد عمد بيرم إلى « اللقطات » الماهرة، من زوايا مختلفة، بعين فاحصة متأنية، تجوب الحنايا والخفايا، وتبحث عن الموضوعات فى الشارع المصرى، فلم يلجأ إلى الحديث عن القضايا الكبيرة، التى تدخله فى متاهات الاقتصاد والسياسة والاجتماع، وذلك ليس عمل الفنان .

وإنما بحث عن الهموم التى تشغل بال الإنسان العادى، وصنع من النماذج البشرية العادية أبطالاً، فهذه « بائعة الفجل » المجاهدة فى سبيل رزق عيالها، القانعة بالرزق القليل :

بياعة الفجل أحسبها من الأبطال

اللى لهم فى المداين يتنصب تمثال

ويتخذ من ذلك مدخلاً ذكياً، لنقد أولئك الرجال الذين لا يعملون :

فبين الكرامة اللي ضاعت عندكم يا رجال
ياللى استجبتهم وفريتم من الأشغال

ويختار نموذجاً ثانياً للشقاء البشرى، فى صورة طفلة ذات سبعة أعوام،
تعمل خادمة، وتتبعها فى رحلتها من بلدتها الريفية إلى الإسكندرية، حيث
تعمل خادمة لعائلة كبيرة تقطن فى الطابق السابع:

سبع سنين عمرها جاينها من سباط
تخدم ثلاثين نفر ساكنين فى سبع كاط
هانم عجوزه تسوق الخدامين بسباط
عشان لمونه تنزلها سبع أشواط
وتحطها نص يوم تغسل فى صحون وبلاط
وبيه محال ع المعاش فى حالة اشمئناط
طول النهار تشتتري له أدويه ورباط
وواد مدلع تقيل ما ينقطع له عياط
يلزق على الكتف منها لزقة الوطواط
والشهر بريال ويمكن يندفع أقساط!!

لقد جعل بيرم من بائعة الفجل ومن الخادمة، مدخلين للنقد الاجتماعى
فهو فى الصورة الأولى يعقد مقارنة بين العمل البسيط المنتج.. والذين
استمرؤوا البطالة، وفى الصورة الثانية يبين شقاء الطفولة، التى ينبغى أن تنعم
بما ينعم به غيرها فى مثل سنها، غير أن حاجة أهل الريف، هى التى زجت
بأطفالهم فى مجال العمل الخدمى العنيف، بأزهد الأجور.

وتستمر رحلة بيرم، فى التقاط النماذج البشرية، من البائسين والمساكين، فيقارن بين منبوذى الهند، ومنبوذى المصريين، وفى جولة سريعة بالشارع المصرى:

يا منبوذين الهند كففوا دموعكم
دي مصر فيها المنبوذين ملايين
من منبوذين حافيين يلموا سبارس
ومنبوذين حرم عليهم يدخلوا الدواوين
ومنبوذين نسوان وضابط مباحث
ومنبوذين فى البيت عشاهم فلافل
في العيد وأيام السنة جايعين

فانتقلت عدسة بيرم بفن واقتدار، بين لمشردين، وماسحى الأحذية، والمثقفين المطحونين تحت أقدام البطالة، والداعرات والذين يعانون من الجوع، لكن الأمر عنده لا يحصر فى مجرد الرصد الفنى الباكى الحزين، وإنما ينتقل إلى التشخيص وبيان الأسباب، فيؤكد أن الاحتلال، هو الذى أدى إلى نضوب الخير:

بلد ذهبها انشال ودهبان حالها
ولسه فيها الإنجليز قاعدين

وهكذا يتدرج بيرم، من النظرة الجزئية للقضية، إلى النظرة الواسعة الشمولية، التى تبين حقيقة المشكلة الاقتصادية، المتمثلة فى انصراف المصريين إلى اللهو والمجون، وترك أمور المال فى أيدي الدخلاء، الذين نزعوا ثروة البلاد، فى غفلة من أهلها:

جرسوينيراتكم وعواماتكم
منيماكم طول النهار
والنهب داير فى منتجاتكم
من السماسرة ومن التجار
وربح نعيمه وميشيل طعيمه
وبابور خريمه وعذاب أليم
وليه شريف بيه يقوم لي بدري
لمصنع الصلب والحريير
ويسعى ليه عالفلوس ويجري
ويشغل العامل الفقير
ماهي الماهية - م الأبعديه
يوماتي جايه - واخير عميم

هذه النظرة الواعية الفاهمة، انفرد بها بيرم تعبيراً عن حس وطنى وقومى، وإدراكاً لقيمة العمل، فى نهوض الأمة واستقلالها اقتصادياً فى المقام الأول، فلا قيمة للشعارات المرفوعة، والعبارات الطنانة، دون اقتصاد وطنى مستقل، يعتمد على سواعد المصريين، وبيرم يشير هنا، إلى تسلط الشوام واليونانيين الذين أصبحوا «أخطبوطاً» اقتصادياً رهيباً يستنزف الثروات.

فهل نجح بيرم، فى إيقاظ الضمائر.. من غفلتها.. ودق ناقوس الخطر؟
لقد قارن بيرم بصفة دائمة، بين أصحاب الثروات الذين يتمرغون فى النعيم، وينفقون بلا حساب، ويسكنون القصور المشيدة، وقد أرهقتهم أموالهم، فهم يبحثون عن السعادة فى أى مكان، وحياتهم رحلات مستمرة، ليطردوا الملل عن نفوسهم:

فى فصل الصيف يفوت بيته لراس البـــــر أو لبنان
وفى فصل الشتاء يرحل من أكتوبر على أسوان
وتستعجب على الإنسان بكثر المال يعيش طهقان
لا هو طايق يكون حـــــران ولا طايق يكون بردان

أما بيرم الذى يمثل المصرى القانع ببساطته، الذى يمر أمام أبواب القصور المغلقة، فيسالها عن قاطنيها فترد عليه:

تقول يا قصر فىن صاحبك يقول لك من زمان سافر
فى كارلسبار إلى فيشي ومن فيشي إلى إيثيان

ويدع بيرم، أولئك الحائرين التعساء، فى قصورهم المهجورة، ليتجول بين غرفات بيته الصغير، بحثاً عن الدفء فى الشتاء، والنسمة العليلة فى الصيف:

أحب البـرد في طوبه وأحب الحـر في بؤونه
وعندي للشـتـا أوده وليلة الحـر بلكونه
وهكذا يكون «التصوير العماري» عند بيرم شكلا جديداً من أشكال
النقد، لطبقة مستنزفة مستغلة، وهو نقد لا يقوم على الشعارات أو العبارات
الطنانة أيضاً، وإنما يقوم على الرسم بالكلمات، فهذه القصور تحكى، وهذه
رموز البلاد الأوروبية، وتقابلها من ناحية أخرى، صورة البيت المصرى
البيسط، وشتان ما بين الصورتين، فالهوة كبيرة، والفجوة واسعة.

ولقد أدرك بيرم خطورة فئة السماسرة الطفيلية، التى أثرت ثراء فاحشاً،
دون أن تبذل جهداً حقيقياً، أو أن تقدم للوطن عملاً نافعاً:

لاهو بيحـرت ولا يبـدر ولا بيحـصد ولا بيجمع
وسيط بين البينين يدخل وهو السـسيـد المالك
وذا السـوق ارتفع سـالك وذا السـوق انضرب سـالك
وغير مسـؤول عن التالف وغير مسـؤول عن الهالك
وبالتليفون يجيب مليون وميت مليون ولا يشبع
وله يوم الصعود فرصه وله يوم النزول فرصه
وهدم بيوت وخلق تموت بحسره وهو متمتع!

وبين بيرم هوية هذه الفئة، فإذا بها من الدخلاء الذين شيدوا العمارات
الضخمة فى أرقى الأماكن:

تشوف عمارات شققها مئات وكل عماره وعماره
من الأعيان لها سكان تزيد عن أيها حاره
عمارات مين ياعم ياسين عمارات مسيو دواره
مفيش في مصرنا شكله ولا أشطر ولا أجـدع!

فإذا وقف بيرم مشدوهاً أمام عمارات مسيو دواره، يقف أيضاً متحسراً
أمام صورة المنازل التي تنهار فوق رعوس ساكنيها، في ضوء نقده المر لشخصية
المقاول النهم، الذي تمتلئ عمامته الزرقاء باللؤم والخسة، ويغطي الوشم صدغه
ويده، وحافطة نقوده متخمة، وهو يدعى الخبرة في الاقتصاد، وهو في الحق
خبير في غش الجبس والأسمنت، وفي زمن قياسي يعلو البناء:

مقاول عمته زرقه	وكل اللؤم ماليها
في صدغه فيه وحداشر	وإيده الوشم هاريها
ومحفظته على صدره	ووقة بنكنوت فيها
وداير يشترى خرابات	ويهدمها ويبنياها
في علم الاقتصاد دكتور	وفي الأوراق وفي العملة
بدال الجبس والأسمنت	هات يا تراب ويا رمله
وفوق السقف يبرها	وما بين الحيطان يملا
في شهر زمان يا عم فلان	سبع طبقات يعليها

حتى إذا ازينت البناية، وأخذت زخرفها الخارجى، لم تصمد أمام أمطار
الشتاء فى نوفمبر، أو حتى أمام طلقات مدفع الإفطار، فإذا بها تنهار رأساً على
عقب:

فرانداتها تسر العين	وياما أحلا شبابيكها
ياخذها المشتري في أبريل	وفي مايو يشيكها
ولما تنزل الأمطار	في نوفمبر تفرتكها
ويضرب مدفع الإفطار	تجيب عاليها واطيها

ويعمد بيرم إلى الهجوم المباشر والعنيف، على المجرم المجهول، الذى بنى هذه البنايات «الورقية» بلا ذمة ولا خبرة و«لا مراقبين ولا محاسبين».

وهنا يأتى دور المجتمع، الذى ينبغى أن لا يدع المجرم يفلت بجريمته وبل يمهد له السبيل - للأسف الشديد - للحصول على الرخصة، ويتخذ ذلك سبيلاً للشراء السريع ببيع هذه المساكن أو «الكلاكيغ» ويتخلص منها عقيب بنائها لأنه - أى السنكوح المجرم - يعلم ما تحتوى من بلوى وخراب ودمار:

عشر عمارات في المنيل	وعشرين بيت في شبرا
بناها المجرم المجهول	بلا ذمه ولا خبره
ولا مراقبين ولا محاسبين	يحاسبوه ع اللي راح يجرى
ياما مقاولين - فرج يا أمين	واوعى تقول وأنا مالي
بتسوع جنايات بنوا بنايات	وعقبالك وعقبى لي
يحبك سنكوح وأنت تروح	عاطي له الرخصة طوالي
وهو يبيع في دي الكلاكيغ	ويخلص من بلاويها

وكما كانت إحدى عينى بيرم على المدينة، كانت الأخرى على القرية المصرية البائسة، وكان يمر على الحقول فيرى:

فايت على القطن كان لسه ورق عالعود
واقفه عليه العذارى تحرسه من الدود
فقلت قادر إلهى يجعلك فى صععود
ون كنت مخلوق عنيفى يقلبك فرى جود

وينبه بيرم إلى الدور الحاسم، الذى يلعبه محصول القطن، فى الاقتصاد الوطنى، ويحذر الفلاح المصرى من الأجنبي، الذى يحمل فى يده « شنطة » للإيقاع بالفلاحين:

حاسب من اللى دخل بالشطنه يا فلاح
جايب شبك من بلاده والجودع طراح
وتبص آخر يناير تلتقيه تمساح
وتبقى جلسه ومحامى ومحضرين وشهود

ويتحمس بيرم للوليد الوطنى العملاق « بنك مصر » الذى كان على وشك الظهور، فيدعو الفلاح المصرى إلى دخول النقابات الزراعية، وتشجيع البنك الوطنى - بنك مصر - الذى سيعاونه فى ديونه، وأن يحذر تقلبات البورصة والأعيب السماسرة، وأن يترك المعاملات مع بناكى وخريمه:

ادخل نقابات الزراعة وهى دى تعينك
وبدل البنك مصرى ينقضى دينك
وخذ من البورصة بالك تنفتح عينك
البنط طالع ونازل والسماسره قروود
أمسك لهم يفتح الله واشترى الأسهم
وسيب بناكى وخريمه يوجعوا راسهم
والله الخواجه إن زادت له فتلتين قاسهم
اقفل يا شيخ الخازن من عامود لعمود

ولم يكن نقد بيرم للمجتمع المصرى، موجهاً للقضايا الاقتصادية، وقيمة

العمل المنهارة لدى المصرى، واستيلاء الأجنبي على مقدراته فقط، وإنما نقد سلوكيات الأفراد فى الشوارع، واعتبر هذا جزءاً خطيراً من تربية الشعب، ودليلاً على تقدمه، ومرآة لتفكيره وحرصه على بلده، وقارن بين سلوكيات المصريين، وسلوكيات الغرب، واستحسن ما يقوم به الغربيون، وهو حين يأتى إلى حضارة يأخذ منها جمالياتها.

حكاية يا شبـاب النيل عارفها كل متنور
يقولوا كل شيء اليوم جماله كله في المظهر
وفي وسط الطريق لازم عيوبنا كلها تستر
وكل أديب وكل لبيب من الفعل القبيح يحذر

ثم يتبع هذه السلوكيات واحدة واحدة:

أفندى ظريف ودمه خفيف وباطه تحمته خصايه
بيطويها ويفردها كأنه حامل الرايه
هذا سلوك «الأفندى المطربش» انذى ينبغى أن يكون قدوة.

أما الآخرون من عامة الشعب:

ودا بياكل بلح أمهات ودا بياكل دره نيلي
ودا شارى بصاغ ترمس وفوقه حلبه ومقيلي
وواحد يرمي قشر الفول ويقول لك مهوش فولي
وأخرتها تشوف الأرض منظر يخفى دا المنظر

ومظاهر الفوضى، فى الشارع المصرى كثيرة، تقض مضجع بيرم، ويأسف لهذا الاستهتار والانهيـار السلوكى، فهذا يرسم على الحائط بالطباشير، وذاك

يطلق النكات اللاذعة، وهذا يزاحم بمنكبه، وذلك يزاحم بدراجته، وهكذا يختلط الحابل بالنابل، وهى فى عرفه، جرائم يعاقب عليها عند الغربيين:

جرائم أهل أوروبا عليها يكتبوا محضر
ويقارن بين الحديقة المصرية، والحديقة الأوروبية، بأسلوب لاذع ساخر:

جناين لندره وباريس جمالها فى العيون جنه
تيجى لها الناس بأطفالها عشان ترتاح وتتهنى
ياخوفي ياهوه من السواح إذا شافوا جناينا
علب سردين وقشر فسيخ على سفح الحشيش لخضر

ويتناول مفهوم الحرية الفردية، فهو لا يحد من حرية الفرد فى أن يفعل ما يشاء، ولكن فى منزله وليس على حساب الآخرين:

يقول أنا حر.. طبعاً حر لكن حر فى المنزل
قمص قصب تقشر فول تطلع للسمما وتنزل

وفى مجال التربية السلوكية أيضاً، لا ينسى بيرم دور المرأة الأم، ويأتى بالصور، التى تعبر عن جهل بعض الأمهات، فى إدارة شعون المنزل وتديبره، فلا يجوز المبالغة فى الحنان الجاهل، بمضغ الطعام للطفل أو النفخ فى الأكل، أو شراء الحلوى، من الباعة الجائلين:

ما تمضغيش للعيال الأكل بسنانك
والنفخ فى الأكل سم فى عرض إيمانك
مره جهوله حماره خصلتك سوده
ما تسمعيش الكلام تنشكى فى لسانك

إن عيط الواد وقال لك أشترى نعناع
وحمصيه ونبوت الغفير وبتاع
إوعاك تطاوعى كلامه واعملى طرشه
دا السقم والسم أصله من إيد البسياع

ويحذر بيرم من تربية الطفل المصرى، على حكايات العفاريت والغولة،
وأثر ذلك على تخلف التفكير:

وبطلى قولة العفاريت والغولة
ليطلع الواد عبيط والبنت مهبولة
ما تعرفيش الكلام ده يتلف الأولاد
ويفرجوكى المرار وتعيشى مخبولة

هذه الرقائق اللطيفة عند بيرم، إنما تكشف عيوباً جسيمة فى جسد
المجتمع، وخطراً جسيماً فى التربية الاجتماعية، لا ينبغى التقليل من شأنه.

فالأسرة هى الخلية الأولى للمجتمع، فإذا صلحت صلح، وإذا فسدت انهار بناؤه.

وقد أدرك بيرم ثقل الضرائب التى يفرضها المجلس البلدى، الذى جعل
القلوب فى الأشجان والكمد، فصور هذا الحب المفقود بينه وبين ذلك المجلس:

قد أوقع القلب فى الأشجان والكمد

هوى حبيب يسمى المجلس البلدى

فهو يقسم معه الرغيف:

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله

والنصف أجعله للمجلس البلدى

وإذا رزق بالقرشين، فواحد له والثاني للمجلس البلدى:

أقول حتى لو أنى فى الطريق أرى

قرشين ذا لى وذا للمجلس البلدى

وكان أمه أوصته بأخوة المجلس البلدى أيضاً:

كأن أمى بلّ الله تربتها

أوصت وقالت أخوك المجلس البلدى

ولذلك فهو يقاسمه قدر الطعام:

ولم أذق طعم قدر كنت طايبها

إلا إذا ذاق قبلى المجلس البلدى

ويشاركه كسوة عياله صيفاً أو شتاء:

وما كسوت عيالى فى الشتاء ولا

فى الصيف إلا كسوت المجلس البلدى

والمجلس يلاحقه بخطابات يهزأ بها بىرم:

عندى قسائم أشواق مكدسة

وكلها من حبيبى المجلس البلدى

حتى لقد أصبح يخشى الزواج، فرمى يسلب منه عروسه أيضاً:

أخشى الزواج إذا يوم الزفاف أتى

يبغى العروس صديقى المجلس البلدى

لقد أصبحوا يعدون على الناس أنفاسهم:

أمشى وأكتم أنفاسى مخافة أن

يعيدها عامل فى المجلس البلدى

وهم واللصوص سواء:

وإن جلست فـجـيـبـى لست أتركه

خوف اللصوص وخوف المجلس البلدى!؟

ولم يرحم المساكين والفقراء:

يا بائع الفـجـل بالمليم واحدة

كم للعيال وكم للمجلس البلدى

ويبلغ قمة نقده وسخريته برجال المجلس البلدى:

هذا يقل المنايا فى حـقـيـبـتـه

وذا ينفذها قسراً بعدته

ثلاثة قد أقاموا تحت إمـرته

من كل جلف قفاه نصف جثته

كأنه صدغ باب المجلس البلدى

ولكن النقد البناء ليرم، لم يكن موجهاً فقط إلى السلطة التنفيذية العرجاء، وإنما كان - فى ذات الوقت - موجهاً إلى الطوائف التى يدافع عنها، والتى يطاردها رجال المجلس البلدى بالمكوس والضرائب، وهى طائفة الباعة، الذين يعمدون إلى الغش، فكما دافع عنهم، انتقد سلوكياتهم فى خداع الناس:

بيرم والمرأة

بقلم: د / نبيلة إبراهيم

ربما لم يحفل أحد من المبدعين لمحدثين، بتقديم صور ونماذج شتى للمرأة الشعبية القاهرية، كما فعل بيرم التونسي .

فالمرأة القاهرية، تشغل بأنماط سلوكها ومناحي تفكيرها، بالإضافة إلى لغة الحياة اليومية المتداولة الخاصة بها، تشغل حيزاً كبيراً في أزجاله .

والدارس لأزجال بيرم بصفة عامة، ينبغي عليه أن يولى القدر الخاص من أزجاله في المرأة، من الاهتمام ما يوليه لأزجاله السياسية، التي رصدت تاريخ مصر وأحداثها، في حقبة طويلة من الزمن الحديث .

وإذا كان الفنان ينطلق دائماً من وجهة نظر خاصة في أعماله، مهما تنوعت موضوعاتها، فإن البحث في أزجال بيرم التونسي، لابد أن يقودنا إلى أن اهتمامه بالمرأة، لم يكن مصدره الإعجاب بها، أو النقد لسلوكها، وأنماط تفكيرها في حد ذاته، بل إن موقفه منها واهتمامه بتقديم صور شتى من حياتها، لم يكن لينفصل قط عن اهتماماته السياسية، وعن مواقفه الوطنية الجريئة، التي أدت به إلى أن يُنقَى، وأن يعيش حياة فيها الكثير من المعاناة وشظف العيش .

ونحاول الآن أن نكشف وجهة نظر بيرم التونسي، في أزجاله التي تعد في جوهرها، نقداً صارخاً للحياة المصرية من كل جوانبها، وذلك من خلال أزجاله المتنوعة في المرأة .

ولنبداً بزجله فى بنت البلد، ويتوزع هذا الزجل بين الإعجاب ببنت البلد
إعجاباً يصل إلى حد الوله، والنقد الساخر اللاذع الذى كثيراً ما يثير الضحك .

وعندما يعبر بيرم التونسى عن إعجابه ببنت البلد، يتصاعد بهذا
الإعجاب، من خلال المقارنة بينها وبين أجمل نساء العالم، فإذا بنت البلد
تجبنهن جميعاً. يقول:

أحب بنت البلد من فرط خفتها
هليود على بدعها ما تجيبش عصبتها
ولا بنات لندرة تتلف لفتتها
أدى اللى جاب لى البلا أدى اللى هابلنى

إن بيرم هنا يقارن بين بنت البلد من ناحية، ونساء هليود، ويعنى بهم
المثلات الفاتنات، ونساء لندن كذلك من ناحية أخرى، وهنا نقف لتساءل:
لماذا لم يعقد بيرم المقارنة بين نساء هوليوود ولندن، ونساء مصر من الطبقة
الراقية، حيث إن المقارنة بين نساء هوليوود ولندن، وبنت البلد . . ليست عادلة .

إننا إذا أمعنا النظر فى أبيات الزجل، فإننا نجد أن بيرم يحدد أشياء بعينها
فى بنت البلد، وهى التى يتخذها موضعاً للمقارنة، وهى خفة الدم، وطريقة
حكيتها لعصبة رأسها، وطريقة لفها لملايتها، وهى كلها أشياء اشتهرت بها
بنت البلد، ولا يمكن أن تكون موضوع مقارنة مع نساء هوليوود ولندن .

فما الذى حدا ببيرم إلى هذه المقارنة، إذن، من الواضح أن بيرم لم يكن
يهدف إلى مقارنة جمال بجمال، إذ لم ترد أية إشارة إلى ملامح الجمال عن
نساء هوليوود ولندن، إنما تقول شطرات الزجل، إن نساء هوليوود ونساء لندن،
على الرغم مما عرف عنهن من جمال وفتنة، فإنهن لا يتفوقن قط على بنت
البلد فى خفة دمها، كما أنهن لا يستطعن، على الرغم من تفانيهن فى إبراز

جمالهن، أن يحبكن عصابة الرأس 'و الالتفاف بالملاية اللف، على نحو ما
تفعل بنت البلد .

فبيرم إذن يتعمد إبراز ثلاثة أشياء بعينها، خاصة بينت البلد دون غيرها،
وهو يبدى التحيز الشديد لهذه الخصال، لأنها تعد جزءاً من هوية شعب
مصر، وذلك في مقابل المرأة الأوروبية أو الأمريكية، التي تعد من ناحية أخرى
رمزاً للاستعمار، الذى يهدف إلى أن يفقد الشعب المصرى، والشعوب العربية
قاطبة، هويتها.. ولكن طالما أن امرأة هوليد و لندن، لن تستطيعا أن تبلغا
مبلغ خفة دم بنت البلد، أو تعجز عن أن تجيدا عصبتها، أو تتلف لفتها
بالملاية، فهى إذن لن تستطيعا أن تصمسا هوية بنت البلد.. أى هوية مصر.

ومرة أخرى يعقد بيرم التونسى المقارنة بين بنت البلد، ونساء أخريات فى
زجل آخر، وفى هذه المرة يصف مشهداً متكاملأ، بأسر بداخله حركة بنت البلد
القوية، التى تؤكد وجودها، الذى يهزم أمامه، وجود أى امرأة أخرى.. يقول:

فى الأتوبيس، قعدت قصادى مهندمه
لونها ارتوى من الشفق خمر السما
وشفتين مع العينين متبسمه
وحاجبين من غير قلم مقلمه
عنهم عمى سقراط يزيد ايده عمى
ما شفت لك يا آنسه
شبيهاه فى كل النسبا
نطت رحط جنبها فلقه قمر
قوام من القوقاز وأنف من مضر

وجيد نفرتيتى ولكن ده حجر
وخصر من سباط جعان جوع الفجر
تقول يا ربى دى ملاك والا بشر
ليه يالى كنتى كويسه
بقيتى زى الخنفسه
طلعت علينا بعد دول بنت البلد
داست على أهل البريمو يا ولد
والترسو كله انشال معاها وانهد
وكل راكبه وجهت نظرة حسد
والأولة والثانية راحوا فى الهدد
ربك جاعلها مدرسه
نتلقى فيهما الهندسه

فبنت البلد عالم له تفاصيله المحكمة المنسجمة بعضها مع بعض، عالم
يفوح منه عبير شديد الخصوصية.

ولهذا فقد تبرز أمام الرائي، امرأة عصرية تتمتع بجمال ربانى، وأخرى
ذات جمال مخلط، ولكنها أخذت أبداع الملامح من كل طرف، فقوامها من
القوقاز، ووجنتها من التتار، وأنفها من مضر، وجيدها من نفرتيتى، وخصرها
من خصور غوازى سباط اللاتى، اشتهرن بذلك.

وعلى الرغم من دقة الصنعة فى كل شىء، فإنها فى النهاية تبدو صنعة
بلا روح وبلا عبير مميز، حتى إذا ما برزت بنت البلد، توارى هذان النمطان

وتركزت الأنظار على بنت البلد .

ولنتأمل كيف يصنع بيرم المشهد، ويحصره في إطار زجله، الذى ينبض بلغته الحية، وندمة الزجل الخفيف السحري، والواقع أن المشهد لم يخترعه بيرم، ولكنه التقطه من بين مشاهد الحياة اليومية، وعلى الرغم من أن هذا المشهد جزئى ومحدود، فهو يمثل فى تكوينه بنية الحياة القاهرية فى عصر بيرم التونسى .

فالرجل الجالس فى الترام، كأنه جالس فى قلب مصر، التى فتحت ذراعيها، لكى تستقبل كل ما هو جديد، دون أن تفقد أصالتها، وهو يركز بصره على الصاعد والهابط، فكل صاعد وهابط، يعد نموذجاً فى قلب مصر .

ولكن تركيزه يشتد، بطبيعة الحال، حول نماذج المرأة التى تدخل عالم الترام، وهو يسلى نفسه بالمقارنة بين هذه النماذج، وهاله نمطان يصعب المقارنة بينهما، ولو لم تصعد بنت البلد الترام، لظل الجالس المتفحص، متعلقاً بهذين النموذجين المبهرين .

ولكن فجأة، يحدث التحول والتصاعد فى الانبهار، عندما تدب بنت البلد بقدمها وهى تصعد الترام، وعندئذ تنشط عملية المقارنة بين النموذجين السابقين من ناحية، ونموذج بنت البلد، من ناحية أخرى .

إن النموذجين السابقين، أشبه بالصورة الصامتة التى يعجب بها الإنسان، حتى إذا تركها انتهت العلاقة بينه وبينها .

أما بنت البلد، فهى ليست صورة، بل حياة تدب ناشرة معها عبير مصر، عبير الأصالة والتاريخ، ولهذا فقد داست على البريمو الذى يمثل الطبقة، التى تعيش على هامش الحياة الشعبية، هذا فضلاً عن أنه يشير إلى الطبقة الغنية المرفهة، ولهذا فقد داست بنت البلد، كما يدوس بيرم التونسى، على أهل البريمو بعناد وإصرار وثقة، ولما فعلت هذا نهض معها الترسو، وهو المقابل

للبريمو، والذي يشير إلى الطبقة الشعبية الخالصة.

والواقع أن كلمة «ينهض» تضعف كلية أمام تعبير بريم التونسي، بل التعبير الشعبي، الذي انتقاه بريم في هذا المقام.. وهو: انشال معاها وانهبدا.

وهكذا أصبحت بنت البلد، سيدة الموقف في الترام، وهي في هذه الحالة، ليست مجرد امرأة، تسلب العيون ببرقعها وطريقة حبكة ملاءتها، بل هي مدرسة تعلم الهندسة، تماماً كما أن مصر مدرسة، تعلم فنون الهندسة، التي رسخت في حضارتها العريقة.

إن بنت البلد، شأنها شأن ابن البلد، تُنسب لبلدها فهي مثل الرقص البلدي، والقهوة البلدي، والمأكولات البلدية، والعيش البلدي، ولا عجب أن يظل بريم متعلقاً بها وبابن البلد، مهما شرق أو غرب، يقول:

وأقول لكم بصراحه اللي في زماننا قليله
عشرين سنه في السياحه وأشوف مناظر جميله
ما شفت يا قلبي راحه في دي السنين الطويله
إلا اما شفت البراقع والطرحه والجلابيه

ويظل بريم متعلقاً بالمرأة، حتى تصبح رمزاً جاهزاً في شعره السياسي، فهي تصبح مصر أو سوريا اللتين أرهقهما المستعمر، مع غيرهما من البلاد العربية.. فهو يقول عن مصر:

مالك شهقتي على العالي ياللي مالك زند
مسالك يا وقفه طوالي في طريق الهند
يا مسلمة المسيو المالي يفق قرك بالعند
والقطن ينضاف عالفله جوا بيت المال

لقد كان هم المستعمر، أن يضاعف مكاسبه المادية، من البلاد المستعمرة، فمصر هي الطريق إلى الهند، وهى مع الهند يمثلان مكسباً مادياً وكنزاً لا يفنى، فمنهما كانت تسلب الثروات، ليمتلى بها بيت المال البريطانى، الذى حل محل بيت مال الخلافة الإسلامية فى أوج عظمتها، عندما كانت تجمع فيه ما يجبى من ثروات البلاد الإسلامية، أما عن سوريا فهو يمثلها امرأة يغازلها وينعى عليها فقدانها لجمالها. يقول:

يا أم الضفاير يا شاميه	يا جانطي خالص يا طريه
خوخك بكام ردي عليّ	وكلميني عن الرمان
ياما في أيام أفراحك	شبعنا من عض في تفاحك
أيام ما كان سنك ضاحك	ومحوظاه بزيب لبناني
خاتم الخطوبه في صباeck	جاب هو لك المسيو بتاعك
حطى دراعه في دراعك	وخشي وياه البستان
يا حلوه فين ورد خدودك	وفين معاصمك ونهودك
يعني الخواجه نحل عودك	وصبحك جالك عدمان
والخلخال اللي جالك مطلي	على سوم أصلي
لا يخلي رجلك ولا رجلى	تعرف تندار

وهكذا، يتلاعب بيرم الفنان، بالاستعارات والرموز، فهى من ناحية تشير إلى الفاكهة التى اشتهرت بها سوريا: الخوخ والرمان والتفاح والزيب، وهى فى الوقت نفسه، تشير إلى جمال المرأة، الذى يغرى الرجل بأكله وقضمه.

ولقد أغرت سوريا المستعمر فخطبها ليتزوج بها، ثم أهملها بعد أن

امتص حلاوتها، وتركها عوداً ناحلاً، ولهذا فإن الخلل المطلق الذي أهداه لها وفقاً للعادة الشعبية، لا يمكن أن تكون وظيفته الزينة، بل تصبح وظيفته القيد، الذي يحول دون حركتها، وحركة كل من يهواها ويعشقها، وعلى رأسهم بيرم التونسي.

على أنه لم يكن في وسع بيرم، الذي سخر قلمه للسخرية، من كل ما لا يرضى عنه في المجتمع المصري، والحياة السياسية في مصر، أن يظل يحيا في المثال منشغلاً بسحر بنت البلد، بحيث يعميه هذا السحر، عن إدراك سلبيات المرأة بصفة عامة، والحق أن ولهه بنت البلد من ناحية، ونقده الساخر من نواحي سلوكها المتخلف من ناحية أخرى، يرجعان معاً، كما قلنا، إلى مشاغل نفسية موحدة، هي عشقه لوطنه مصر، وعشق كل ما هو أصيل، وخوفه الشديد على مستقبله، إزاء مواجهته للمتغيرات السريعة المتلاحقة، التي تقتحم حياته دون هوادة.

وعندئذ، يهبط بيرم من عالم المثال، إلى عالم الواقع، ليرصد كل العيوب التي يراها في عالم المرأة، ويراهم عائقاً، دون نهضة المجتمع، ونمو الحياة. ولهذا فهو يعود ليقارن بينها وبين المرأة الأوروبية، لا ليرفعها على المرأة الأوروبية في هذه المرة، بل ليدينها لتمسكها ببعض العادات المتخلفة، يقول بصدده المقارنة موجهاً كلامه إلى الأوروبية:

ومشييتك في السكة غزال	وقيافتك عال
كدا سلّت ملّت ما فيش خلخال	وسخام ولطام
ولا الإيدين فيها غوايش	ولا شيء حيايش
كدا لهط مهط فطير يابس	أش مط وأنام

من اللي تنقش دانتلا م البففته الخمام
مفروده دايماً لا تبوز ولا تتأوز
عازبه ولما بتتجوز تعمل له مقام

على الرغم من أن بيرم، لم يتردد في لكشف عن المساوئ الأخلاقية، التي تنتقص من قيمة المرأة الشعبية، لم يستطع أن يخفى سيطرة جمالها وسحرها عليه يقول:

رأيت قوام الغندوره والعيون دي عيسون
لو شاف لها المجنون صوره يعقل المجنون
ولو تبان المستوره تلقى أخلاق دون
والغجر في النسوان غطي عالجمال وطفاه
الحسن جنه لو يجمع الأدب ويلاه
ضاقت مذهبى وزاد غلبى بس اهـرب فـين
واللي انت تهـواه يا قلبى لك أجـيبه منين
وانت ان لقـسيت المتـربى ما تـلاقـيش الزين
واللي كـمل حـسنه لـوحـه رينا في عـلاه
الحسن جنه لو يجمع الأدب ويلاه

بيرم إذن يضع يده على الداء، ويقترح الدواء، فإذا كانت المرأة الشعبية يتوفر لديها الجمال.. وينقصها لأدب، فهي تصبح كاملة المعنى والشكل، لو أنها زودت نفسها بما ينقصها.. وهو الأدب.

والمرأة الشعبية لا تعرف النظام في حياتها، والدليل على ذلك، أن بيتها

يمثل نموذجاً صارخاً للفوضى، ويقدم بيرم التونسي صورة حية ساخرة لهذه الفوضى، ملقياً اللوم على المرأة، في أنها السبب في تسريب عدوى الفوضى، إلى كل مظهر من مظاهر حياتنا.. يقول:

تقول في بيتنا أو في بيتكم هي هي المشكله
ستات حاجتها كلها عايشه وعيشه هرجله
ستات عجايز أو صبايا في بعضها متكتوله
خلو عقولنا زيهم متشوشه ومتبرجله
درج المعالق يتحشر فيه قطن طبي ومبشره
ووقه سكر على ضهر الدولاب متبعتره
وعلبه السكر يا عالم تتركن فوق صندره
فيها مسامير واسبرين وجوز شراب ومكحله
طول عمرنا في الهم ده ونضح علينا الهم ده
كل المصالح والمتاجر في البلد ماشيه كده
دقى على طارق وقولى ولا تخافيش يا معدده
الفوضى أصله الملطمه الفوضى أصل البهدله

المرأة إذن هي صانعة الفوضى، وهي القادرة على إبعادها عن حياتها، لو أنها وضعت السكر في علبة السكر، ووضعت بعد ذلك كل شيء في موضعه، إنها عندئذ توفر وقتها وتوفر مالها، مما يجعل له مردوداً إيجابياً، على حياتها وحياة الزوج والأبناء.

وكما تستشرى الفوضى في بيتها، تستشرى في نمط تفكيرها، وطريقة

تكييف حياتها وفقاً لمتغيرات عصرها؛ فهي تريد كل جديد، مهما كلفها هذا وكلف زوجها من نفقات، ذلك لأنها تريد أن تتشبه بنساء الطبقة الراقية يقول:

وياريت بس الطبقة الراقية طالعه في دى المطلوع
إلا كمان أم سيد أحمد خشت في الموضوع
لازم تلبس رخره النايلون نشا لله تموت من الجوع
ولا راجلها يخون العهده ثم يروح في حديد

وكان بيرم، كان يتنبأ مبكراً، بانقراض ظاهرة بنت البلد الأصلية، لأن بنت البلد فى نزوعها إلى التقليد، ألغت عصبتها، وطرحت عنها ملاءتها، وهما عنصر الزى الشعبى، اللذان وسماها بميسم بنت البلد: التى تنتمى إلى بلدها، لا إلى أى بلد آخر.

والجهل، عنصر ثالث، ينتقص من قيمة المرأة، وهى تخفى هذا الجهل، وراء ستار الجدال والردح وعلو الصوت، بل يصل بها الجهل، إلى حد عدم التمييز بين الأشياء:

جاهله إذا اتفرجت فى جنينة الحيوان
وتقول على النمر قطه والوعول خرفان
وتقول على البنك سيما والبلوز فستان
لكن يصيبنى البكم لما تجادلنى

ويقف بيرم التونسى، بعد تعداد كل هذه العيوب الجوهريه ليتساءل:
أيهما أصلح لمستقبل مصر: المرأة القديمة أو المرأة الجديدة؟

ونجده يرفض بطبيعة الحال، المرأة القديمة، التى وضع يده من قبل، على مواطن عيوبها، المعوقة لنهضة المجتمع:

المرأة لما تبقي قديمه مصيبتها تستغيد بالله
في دماغها تنكسر بريمه ولا يدخل الصواب جواه
تعاشوفها لما تحشي كرونبه حوالها دستتين مواعين
وتولع الوابورم اللمضة واللمضة م الوابور، يا معين!

ولكنه في الوقت نفسه، يرفض المرأة الجديدة، لأنها امرأة مقلدة، لما هو وارد عليها، ولأنها تنزع إلى الشهرة، فتمنى لو تحدثت عنها الصحف، وقد تكون المرأة في هذه الحالة، متصفة بالعفة والفضيلة، ولكنها، للأسباب السابقة لا تعد هي المثال المرغوب فيه:

والمرأة لما تبقي جديدة ع العفه والفضيله سلام
تصاويرها كل يوم في جريده تقراها أمة الإسلام
فساتينها كل موده شيطاني مـجلوبه من بلاد الذوق
يا تعري نصها التحاتني يا تعري نصها اللي فوق

فماذا إذن عن المرأة التي تجمع بين القديم والجديد؟

إن بيرم يرفض هذا النموذج كذلك، على أساس أن هذا المزج، لم ينجح في الوصول إلى تكوين موحد منسجم، لا يقبل الجديد قبولاً عشوائياً، بل يتدبره ويتأمله أولاً، ولا يأخذ منه، إلا ما يمكن أن ينسجم مع طبيعتنا وتراثنا وقيمنا، وإذا لم يحدث هذا، فإن هذا الجديد الطارئ، يمكن أن يحقق ما يهدف إليه المستعمر، من إشاعة الفوضى في حياتنا.. ومحو تراثنا وقيمنا.

ويا عسي لما تبقي مراتي مسخلوطه من قديم وجديد
حركاتها تتقلب لي زواتي وكلامها مألته وتعدد

ولكن، هل استطاع بيرم، بعد أن رفض كل هذه النماذج الثلاثة للمرأة بما فيها النموذج الوسط، هل استطاع أن يصل إلى نموذج يرضاه لصالح المجتمع؟ يبدو أن بيرم احتار في أن يصل إلى هذا النموذج.

ربما لأن المرأة القاهرية الحديثة، لم تسعفه في تقديم النموذج الأمثل، وإن كنا لا نتصور أن الحياة الجديدة في مصر، كانت تعدم مثل هذا النموذج، وإن كان على قلة.

وعلى كل، فقد كان عقل بيرم وفكرة، متشبعاً بنموذج سئ للمرأة الحديثة، التي ارتمت في أحضان الحياة الجديدة، بكل متغيراتها.. بحيث ضاعت في خضمها.

لم يبق لبيرم، سوى أن يلوذ إلى النموذج القديم، لامرأة الطبقة المتوسطة، المحافظة على التقاليد، والآخذة من الحديد بنزر يسير.. وبكثير من الحيلة والتردد.

كنت أحسب الست جوهره فى صدف مكنون
يرخص لها كل غالى فى الوجود ويهون
وراح زمان الغزل والحرقه والأشواق
لما النسيم كان يعرى بس ربع الساق
أو تبتسم فى الفوال اللى فوالها راق
أو يسمع اللى انشباك ضحكه من الأعماق
تبات فحول الرجال ولكل واحد داء
دواه وصال الحبيب وازاى وامتى يكون؟
ولا كنت أحسب فى يوم الجوهره ح تضيع

والنصابين شغلوها واسطه فى المشاريع
والمفلسين علموها تشتري وتبيع
والنار فى قلب الغيور بتقطعه تقطيع
من ذا الزمان المودرن الأرعن المجنون

وهكذا تجول بيرم فى عالم المرأة، ورصده رصداً دقيقاً متقناً، وكانت نبرته
فى التعبير عن هذا العالم المتنوع العجيب، تتوزع بين الوله الذى يحمله على
جناحيه، فيبدع فى التعبير عن صنعة الإله العجيبة.. كما يقول:

لك صنعه فى العين والحاجب بها تتعجب
وتقول وجود الله واجب مين به يكفر
ويا أم نص مالاية حرير والنص يطير
على الكتاف أنا عقلي صغير غطي المرمير

وبين اليأس القائم، الذى يحيله إلى سخرية لاذعة مضحكة، حتى
استسلم فى نهاية الأمر، إلى أن يبعث صرخة الحنين الشديد للمرأة، التى تجمع
بين.. العفة الصادقة.. والتربية الصادقة.. والجمال الصادق.

وقد يكون كل هذا متمثلاً فى.. بنت البلد.

وقد يكون متمثلاً فى.. امرأة الطبقة الوسطى.

وقد يكون متمثلاً فى امرأة.. الطبقة الراقية.

ولكنه.. هو المطلوب.. على كل المستويات.



بيرم التونسي وأغاني الحياة

بقلم: فرج العشري

يعتبر بيرم التونسي « ١٨٩٣ - ١٩٦١ » أمير لشعراء العامية، بكافة لهجاتها من المحيط إلى الخليج، وهو بهذا الوصف، زعيم لمدرسة أصيلة، في قومية التعبير العربي، إنسانياً ووطنياً وجمالياً، ونموذج نقى نقاء الذهب، لفصيلة دم تعابيرنا في نظم الفلاحين، وما أحسننى أتزيد في هذا قط، أو أتصيد لبيرم، ما ليس من حقه أبداً، وها هي حيثياتي معي:

فلقد صرح « أحمد شوقي » - وهو أمير شعراء الفصحى - بأنه « يتخوف من قدرات بيرم الهائلة، على التعبير بالعامية، عن كل موقف من مواقف الحياة، وبمرونة ساحرة، دفعت جموع الناس إلى ترديد أزجاله، وقد تدفع بعض شباب الشعراء إلى الاقتداء به!! ».

وكتب عنه « العقاد » أيضاً، فوصفه بأنه « عبقرى فقدته العالم العربي »، وأسهب في تعداد مآثره وإبداعاته.

فقال إنه كان في الحقيقة « ينبوعاً فياضاً من ينبوع الفنون الشعبية نظماً، وتمثيلاً، وغناء، بل وتصويراً بالقلم، يعطيناً من صور الحياة العصرية، ما تعجز عنه ريشة الفنان الصانع، فهو بارع في الحديث بالعديد من اللهجات المختلفة في آن واحد، ويتغنى أحياناً بالنغمات التي توافق تلك اللهجة، وينتقل من سؤال إلى جواب، ومن تعبير إلى تعليق، ومن جد إلى فكاهة، كأنه جماعة من

الناس، توشك إلى أن تتعدد أصواتهم، كما تتعدد أساليبهم فى الكلام، وفى أنماط الحديث وفى الغناء، ولم يكن ذلك كله، من قبيل المحاكاة والإعادة الأولية، التى يستصعبها الكثيرون، وإنما كان خلقاً للشخصية المتكلمة، وللعواطف والأحاسيس التى تكمن وراء الكلمات» .

وقال عنه كذلك الأديب والناقد الكبير «محمود تيمور»، «أنه هز المشاعر بروائعه المنظومة، التى تناول فيها مشكلاتنا الاجتماعية، وصور حياتنا الشعبية، متخذاً لغة الكلام الدارج، وأحسبني - والكلام لتيمور - لا أغلو إذا أنه لا يجارى فيما أوتي من حذق، ومن لطف ذوق، ومن عذوبة روح، فى التقاط الصور الشعبية الصميمة، وأن له أدباً يستمره المثقفون، وغيرهم من جموع الناس، ويجدون فيه صدق، لما يضطرب فى نفوسهم جميعاً، من مشاعر وحوافز، ومن آلام وآمال .

وأن هذا الأدب البيرمى، سيدعو النقاد والمؤرخين فى عصر بعد عصر، إلى كشف اللثام، عما حوى من مشاعر حية، ومن صور طريفة، ومن تعبير خلاب . وكل هذا فضلاً عما تحدث به عنه الأستاذ «رشدى صالح» كشاعر رسام: فقال إن الكلمات تخرج من فمه، وكأنها عذارى جميلات، تلبس أفخر الثياب، وبأن الصورة الشعرية، تغادر خياله وكأنها مواكب لأفراح أو أحزان، تسير إلى دنيا الحواس .

ثم ما روى عن عزيزنا الغالى «زكريا أحمد» من أنه احتد ذات مرة وهو ويتحدث عن بيرم، دوره فى تنظيم الأغانى .

فقال - ورزقه على الله طبعاً - «عندنا مؤلفين كويسين جداً» ومؤلفين عاوزين يتحرقوا بنار، و«بديع خيرى» و«بيرم التونسى» أحسن مؤلفين» .

والآن فلا أحسبني بعد، في حاجة إلى تقديم المزيد مما يتيسر لدي، من شهادات التزكية والتقدير لإمارة بيرم التونسي، وحسبى أن أمضى في القيام بمحاولة لإلقاء الضوء، على تكامل وتنوع إنتاجه الإنساني، في مجال الأغاني، إذاعياً وسينمائياً ومسرحياً، مع إدخال خصائص فترة نشئته، وإعداده كطرف تاريخي، مؤثر في الموضوع.

والأصل أن بيرم ولد في سنة ١٨٩٣ بعد أن نجح المحتل الإنجليزي بمؤازرة من الحكم الخديوي ومن والاه، ومن بعد أن مكنته الخيانة والرشوة، من هزيمة عرابي سنة ١٨٨١، وأن هذا العدو الآثم، قد عمد من أول يوم وطئت فيه قدمه أرض مصر، إلى تفرغها من كل محتوياتها العسكرية والاقتصادية والفنية، ليتحكم في مصائرها، بتدبيره من إغراقها بالمستوردات، ومن إلغاء مجانية التعليم، وبالعمل على قفل الكثير من المدارس، وعلى تعطيل الصحافة الوطنية، والآراء النابذة، وعلى بذل كل جهد مباشر، أو حتى في نشر مختلف أمراض التلهي بمخدرات، من تعابير التهتك، في طقاطيق التدمير الغنائي، والمسرح الخليع، ورقص الصالات.

وأنة أصدر لهذا الغرض ديكريته الخديوي سنة ١٨٩٠ بتنظيم حرفة الآلاتية «الموسيقيين» فمن طوائف الصناديقية، والسروجية، والقلافيطية، والطرشجية، والسقائين.

ومهد الجو تماماً، لبدء نشاط ثلاث مؤسسات عملاقة، في تسجيل الاسطوانات، ونشر أغاني الاستريتينز، التي أخذت عندنا تسمية «الطقاطيق».

والتي تربع على عرش إنتاجها التعبيري «الشيخ يونس القاضي» «١٨٨٠ - ١٩٦١» أبرع نصحاء التهتك اللفظي، والنظم الواعر، والذي وجد له عوناً، من أدوات التحسين والترويج في حناجر المشاهير، من أمثال سلطنة الطرب

« التي قيل إن مجلس الوزراء، كان ينعقد في عوامتها » وذلك ضمناً
لرواج مثل هذه العينات .

التي سوف أتعمد أن أكره قلمي إكراهاً، على تفسيرها . . للذكرى
والاعتبار . . مبتدئاً باسطوانة منيرة المهديّة من نظم الشيخ يونس . . لهذه التدعيرة .

أرخي الستارة اللي في ريحنا أحسن جيراناً تجرحنا
يا فرحانين يا مبسوطين يا مزقططين بالقوى يا احنا

* * *

دلوقسى أنا بس اللي ارتحت لا حد فوق ولا حد تحت
يعرفني جيت والا روحت ولا حد يقدر يلمحنا
يا فرحانين يا مبسوطين يا مزقططين بالقوى يا احنا

* * *

قاعدتنا هنا كانت غلطة ناولني كاس بلا مغالطه
واديني شفته وخذ شفته وقوم نغير مطرحنا
يا فرحانين، يا مبسوطين يا مزقططين بالقوى يا احنا

وكذلك للشيخ يونس القاضي . . لكن بالذى هو أفحش وأغرى :

بعد العشا بعد العشا يحلى الهزار والفرفشه
إنسى اللي فات وتعالى بات ليلة التلات مستنظراك بعد العشا
تلقى الحكاية موضبة بأديه إيد الكهـربا

واقعد معاك على هواك ولا فيش بقى غيري معاك

وبلاش بقى كتر الخشا!!

وفى نفس طقاطيق التخدير.. لحنجرة «الأفندى» عبداللطيف البنا.. فى
اسطوانة أوبيون:

يا حليله يا حليله أهو وحده جاني الليله

على السلم ودعني وحلفني يمتعني ومن وصله يشبعنى

أهو وحده جاني الليله ومين راح ييسجى يمنعنى

يا حليله يا حليله

وهذه الطقطوقة.. الفاضحة المفضوحة.. للمطربة رتيبة أحمد.. على
أسطوانة بوليفون:

الهيئ المئى في دهبىه حبيبي جاني الليلة ديه

تركنى الحلو ولا جاني وخالانى على نارى

وأمتي يارب حايجي لي

ومعذرة، بسبب شدة تمرد قسمى، على كتابة هذه الشطرة، وأيضاً
«للس» نعيمة المصرية.. صاحبة لعب.. مطربة البكوات والباشوات يوم
ذاك.. على السن والرمح الذواتى:

ما تخافشي عليه وأنا واحدة سيجوريا في الحب يا انت واخده البكالوريا!!

أرخى الناموسية راح أنام لى شويه حبكها ودبسها وقوم يالله شبكها

وانزل حتتك بتتك أنا ما تخافشي عليه!!

وأيضاً، ومن بعض سواقط سيد درويش، أثناء نشاطه السكندرى، قبل

رحيله النهائى إلى القاهرة سنة ١٩١٧ :

أنا مالي ماهيه إلي قالت لي
شربت حبه وشويه
أخذتني ع البيت بالخيله
وبتنا في تلك اليله
روح اسكر وتعالى ع البهلى
وبعتت لي الخدام ينده لي
وسقتنى كونياك على بيهره
وقلعلنا وبقينا ع البهلى
وبهذا القدر من طقاطيق التعهر والتخدير، التى أنشأتها وروجتها مدرسة
الشيخ يونس القاضى، تحت سمع ونظر بركات السلطات .
ولنضع فى بالنا - أن هذا الشيخ هو الذى تم اختياره فى سنة ١٩٢٨ لمنصب
(رقيب الأغانى) بوزارة الداخلية .

ومن خلال حناجر كبار المشاهير أيضاً .

يمكننا أن نقول إن شعبنا المهذب أصلاً، والذى كان قد طال تعوده،
على استخدام لفظ « الجماعة » بدلاً من مجرد التصريح باسم الزوجة أو الست،
والذى تربى جيداً فى بيئة كانت قد ورثته « نحنحة » الاستئذان، عند الدخول
من باب بيوت الزيارة .

كان عليه أن يقاوم هذا الوباء التدعيرى، بحصاره فى المدينة على الأقل،
وأن يستبقى للقرية مواويلها، وما تحمله من مؤن التزود بصدور مشاعر الوطن
والمواطنين، وآلامهم وآمالهم، لتعسف الأصلاء يومئذ بمثل هذا التعابير:

حكمت على السبع راح للكلب عند الكوم
لما صحى الكلب قال له السبع صح النوم
أسألك يارب يا مجرى بحار القوم
ترجع السبع يخطر زى عاداته
وترجع الكلب ينبش فى تراب الكوم!

لكن الكيل طفح في المدينة نفسها، حتى أصدر شيخ لأزهر منشوراً بتحريم المسرح الخليع سنة ١٩١٨، وآتت ثمرات الدعوات التحريرية الإصلاحية أكلها، فضلاً عن الصدى المدوي لصفعات النقاد، الذين كانوا قد أشرعوا أقلام نضالهم ضد رقاعات نظم الأغاني، وفي الطليعة منهم كل من «الشيخ طه حسين» «١٨٨٩ - ١٩٧٣» و«سلامة موسى» «١٨٨٨ - ١٩٥٨» و«عبدالعزيم البشري» «١٨٨٦ - ١٩٤٣» وجميعهم كما نرى، أنداد عمر معاصر لبيرم التونسي الذي ولد في سنة ١٨٩٣ .

فالشيخ طه حسين في فترة الضحى من شبابه «١٩٠٨ - ١٩١٣» ما أن استمع إلى بعض الأغنيات، التي شاعت عباراتها المبتذلة ومعانيها المسفة، حتى أطلق سهام سخطة عليها وعلى من يؤدونها، وخرج إلى الناس شاهراً نقده، بمحاضرة علنية طويلة، ألقاها بنادى المرظفين .

وقال فيها .. «إذا صح ما يقولونه، من أن الرقى الأدبي لكل أمة من الأمم، هي أشعارها وأمثالها وأغانيها، ثم قلنا رقى العرب في جاهليتهم بهذه المقاييس الثلاثة، كانت النتيجة مؤلمة جداً، لأننا لا نستطيع أن نتردد لحظة واحدة في الحكم، بأن العرب الجاهليين الذين لم يؤدبهم أستاذ، ولم يتقفهم كتاب، ولم يصلح أخلاقهم دين، أرقى نفساً وأزكى قلباً، وأبعد منا همماً وأصدق عزيمة» .

ثم يمضى في سخونة نقده، ليقرر أنه يستحي أن يقارن بين الشعر الجاهلي الضخم، وما يمثله من قوة ومن عزم، ومن ذلك الغناء المصرى القائل :

يا المونى، يا المونى، يا المونى يا المونى ياللى ف حبك ظملونى

أو يا المونى وأنا أحب الخص آه يا المونى وحبيبى فى مصر

آه يا المونى على مين يجيبولى، يا المونى ..

ويتساءل بعد ذلك عن «أى معنى لنداء الليمون فى هذا الغناء، وعمن ظلم هذا العاشق فى حبه» ثم يعاود السؤال، عمّن يستطيع أن يكون «قواداً» لهذا العاشق، بعد أن قعد به العجز وضعف الهمة؟».

ويبدو أن ضيق صدر «الشيخ طه حسين» بهذا المستوى الهابط لبعض الأغاني المصرية، يومئذ، هو الذى دفعه إلى أن يقوم بتجربة عملية فى نظم نموذج غنائى بالعامية، ليكون مثلاً يحتذى، وهو نموذج تم العثور عليه، ضمن أوراق الملحن كامل الخلعى «١٨٧٠ - ١٩٣٨» ومسجلاً بتلحينه، على إحدى الاسطوانات.. وفى كلمات للشيخ تقول:

أنا لولاك كنت مـلاك غير مسموح أهوى سواك

سامحني..... إلخ

وهو النظم.. الذى قال عنه «سامى الكيال» فى كتابه «مع طه حسين» بسلسلة اقرأ رقم ٣٩ «إن أعضاء لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب أجمعوا على أنه من أرق الأغاني، التى ظهرت فى الخمسين سنة الأخيرة!» وسيجيئنا أيضاً الأديب والمصلح الاجتماعى «سلامة موسى» «١٨٨٨ - ١٩٥٨» بمقال أفرده عن أغانيها بكتابه «عن الأدب والحياة» ورفض فيه شتى الألحان الممطوطة، التى تشبه البكاء والعويل، والتى لو سمعها غريب عن لغتنا، لاعتقد أننا نندب ولا نغنى، انتهى إلى وجوب أن تكون أغانينا مبهجة مفرحة، تملأ نفوسنا بالتفاؤل والنشاط، وتجعل شبابنا يتحفز إلى العمل بالأمل، بدلاً من الألحان والأغاني التى تكرب نفوسنا وتكبتها، وتشل فينا الأمل وتحثنا على البكاء.

وبعد ذلك يمضى، فيفسر مقصده، بأنه لا يعنى بذلك أن تكون أغانينا مضحكة، وإنما أن تجيء مطابقة للحياة، بما فيها من حزن وضحك، وأن تشرب

أغانينا وألحاننا، روح التفاؤل والبهجة والرغبة فى الرقى .

ثم يجيئنا بعد ذلك أديبنا الباهر الساحر الشيخ «عبدالعزیز البشرى» «١٨٨٦ - ١٩٤٣» بما أفرده فى الجزء الثانى من كتابه «المختار» عن الفن والفنانين، وعن موضوع تطوير موسيقانا وأغانينا ليقول «إن الغناء المصرى قد صرف كل همه إلى ترديد أحاديث الصبابة والهوى، وشدة البين، وطول النوى، وألم الفراق وحرقة الجوى، الهتاف بالمحروب فى حالتى إقباله وإعراضه، وجموحه وارتياضه، وإظهار الفرحة بجميل لقائه، وبالشكوى من صده وطول جفائه .. إلخ .

« ثم يقدم شكواه، من عدم العناية بإصابة المعانى السامية، التى تتصل بتربية الأخلاق أو تزكية الأذواق، أو بوصف الحالة الاجتماعية أو الإشادة بالوطنيات .

ويحذرنا من خطورة «طقاطيق التعهر» التى كانت قد شعت على أيامه «١٩٣٤» بما تحتويه من فاطر القول .. وساقط الكلام، ولأن ما يجرى منه على السنة الفتیان، كله خور وتكسر واستخذاء، هيئات أن ينتهض معها للفتى عزم، أو يشتد له طبع، وما يتصلصل منها فى حلوق البنات، كله عهر واسترسال إلى آخر المدى، وتدريب للأبناء، على عصيان الآباء، فى طاعة الهوى .

« أنا لما استلطف ما يهمنى بابا !! » .

أو يهيب بالأم أن تصبح «قوادة» فتفسح فى جوانب الحيل، كى تجتمع بنتها بهواها وتبلغها أخس منها «هاتى لى حبى يا نينة الليلة!!» .

ثم ينتهى إلى وصف العلاج، بانه لن يكلف الحكومة شططاً، بأن تنشر رجالها بأنواعهم فى الشوارع والبيوت، ليقضوا على أصحاب الطقاطيق، وإنما هو يرجو، أن ينهض جماعة من أئمة الأدباء والأعلام الموسيقى، فيدافعوا هذا الوباء، بالتى كانت هى الداء، فينظم الأدباء ما يخف على السمع من معان

شريفة، فى ألفاظ حلوة لطيفة، تبعث الهمم وترفع الأنوف، إلى مواضع الشمم، ويخرجها الموسيقيون فى تلاحين كثيرة، تثير الطرب وتهز الأريحية هزاً.

وبذلك ومن هنا، يجيئنا دور بيرم التونسى، بالإصلاح المنشود، بعد طول الانتظار.. على جمر النار.. كما يقولون.

ويمكننا إذا ما انتهينا، من التعرف المناسب، على نشأة بيرم الشعبية، فى حى السيالة السكندرى، وعلى مقدار ما تلقاه من تلاوة القرآن، ومن علوم اللغة بالكتاب، فى معهد الإسكندرية الدينى، وعلى مقدار ما ثقف به نفسه ذاتياً، من القراءات المنوعة والموسعة، أثناء ممارسته للعديد من الحرف، فى سبيل لقمة العيش بمصر أولاً، أو فى فترة نفيه بفرنسا لمدة ١٨ عاماً وحتى عودته كامل النضال، لمهام الإنتاج المستقر حتى مماته فى سنة ١٩٦١.

أقول يمكننا أن نعثر فى ديوان أعماله الكاملة، على تفاصيل منهجه الصحى تماماً، فى تغذية الأوطان والمواطنين بالصياغات الفنية الودودة، ذات الذوق السائغ، وبالصدق الهادف فى الآن نفسه، عندما نتناول شتى مجالات الحياة اليقظة والفعالة، بعناصر دينية واجتماعية وسياسية وثقافية وعاطفية، من شأنها جميعاً، أن تفيد فى التأهب لمنازلة المصاعب، بسلاح الأمل والعمل، وأن تفسح حب الوطن والمواطنين، متسعاً رحباً فى مجال الأغانى العاطفية، بدلاً من أن يقصرها بعضهم.. من باب الجهالة.. على تأوهات الصد والهجر والالتئاع.. وعلى بقية مفردات «الللكاعات» الحنجرية إياها.

ولسوف نتأكد، من أنه قد التزم بكل هذا فعلاً، بالإضافة إلى توظيف معرفته بعديد اللهجات العربية، فى ربط العزوة القومية لمختلف الأقطار الشقيقة، وابتداع ما عرفه على يديه من أداة «بساط الريح» السينمائية للطواف والغناء بكل عاصمة عربية من لونها المحلى، فى تبادل مفهوم وجميل

ومع إمداده للكحلاوى، بعناصر تجويذه للهجة غناء المغرب العربى، والمشرق العربى أيضاً.

وإدخال حنجرة أم كلثوم - بما هى أم كلثوم - فى دائرة التغنى من لهجات البدو بفيلم «سلامة» وعلى النحو لذى تدفقت من آثاره، حرارة المشاعر الأخوية فى البيت العربى الكبير، هذا فضلاً عما أهده إلى جماهيرنا من تعابير فى لون الموال، الذى يتخذه المصريون موروثاً فنياً وأدبياً لحمل آمالهم وآلامهم، ومع ما استحدثه فيه، من مساحات إضافية، بالموافقات الثلاثة على مدلول حكمة الزمان، فى النهايات التقليدية للمواويل لتكون الأولة آه، والثانية آه، والثالثة كذلك، وبالحرص على ترصيع بحور صياغاته، بتشطيرات داخلية منعشة ومبهجة، وفتحة لشهية الملحن .. والمستمع معاً!!

ولنا أن نستشهد لركائز منهجه، فى صياغة الأغانى .. بما يلى من مختاراته الكاشفة.

أولاً - عن تاهيل الفنان:

الفن يا أهل الطبيعة، روح تخاطب روح، بلغاها
والفن يا أهل المحبة، عين تكلم عين، بنباهه
والفن يا أهل القلوب، صوت من سكون الموت، أحيها
يا طالب الفن، شوف لك كام كتاب فى الفن، واقرها

ثانياً - وعن قيمة الوقت وسهر الليالى:

سهران بطول الليل؟ يا ريته فى مصنع!!
والاعلى قشلاق والاعلى مدفع
من البكاياناس أتورمت عينه!

ياريت على عرضـه والا على دينه !!
 طول النهـار باكي وفي السحر باكي
 يا شكوة المحـروق ياما سمعناكي
 جايبينه يطربنا ياست يا إذاعه
 ليه بس يكرينا ساعه ورا ساعه!
 أنغام عليها ننام من بعد ما قمنا
 متـبـطـنه بكلام وآهات تآلنا

ثالثاً - وفي نقد الاغانى المتأوهة الذليلة:

يا أهل المغنى، دماغنا وجعنا، دقيقه سكوت لله
 داحنا شعبنا، كلام ماله معنى، يا ليل ويا عين ويا آه

* * *

طلعت موضه، غصون وبلابل، شابط فيها حزين
 شاكى وباكى، وقال موش عارف، يشكى ويبكى مين
 واللى جايب له الداء والكافيه، طارشه ماهش سامعاه !!

يا أهل المغنى

ردى عليه، يا طيور بينادى، وارمى له الجناحين
 وانت كمان، يا وابور الوادى، قل له رايح على فين
 قل له اياك، يرتاح يا وابوره، ويريحنا معاه

يا أهل المغنى

كل جدع، فرحان بشبابه، يقول فى عينى دموع
ياللى جلبتى، شقاه وعذابه، خلى لنا الموضوع
طالع نازل، يلقي عوازل، واقفه بتستناه

يا أهل المغنى

حافض عشرة، اتناشر كلمة، نقل من الجورنال
شوق وحنين، وأمل وأغانى، وصد وبناء ودلال
واللى اتعاد ينزاد يا اخوان، ليل ونهار هواه

يا أهل المغنى

رابعاً - ولتحاشى مؤثرات النغم البليد والمخدول:

ربع المقام اللى واصل لك من المذيع
ماركة سمع هس يا عالم، وهس سماع
ربع المقام إلى بيجمع به الجمع
خلى رجال المشارق كلهم أرباع!!

* * *

ومن ربع فلاح فى أرضه ساحت الأنهار
ومن سماه كل ماعة تهطل الأمطار

ربع المقام البليد خلاه وقف محترار
فى أرض خصبة وخلقى اللى عليها جىاع!!

وربع دكتور متمتع بصوت هادور
فى أرض بين الأراضى حسنهما مشهور
الشمس تطلع عليها والهوا والنور
وأهلها عن آخرهم كلهم أوجاع!!

وربع مسلم بيقبض ع الصلاة بقشيش
واسمه مسلم وغارق فى خمور وحشيش
أو يرضى دقنه وموس عاوز حلاقه بعيش
أو يبقى سيد وكل المسلمين أتباع!!

خامساً - فى تنشيط الروح لاحتضان الوجود:

يا مصرى! ليه ترخى ذراعك، والكون ساعك؟
ونيل جميل، كله بتاعك، يشفى اللهايب؟

خلق إلهك مقدونيا، على ساردينيا
والكل زايط فى الدنيا، وليه انت كئيب؟!!

وبهذا نكون قد تعرفنا على الركائز الأساسية، فى صوغ أغانى بيرم للإذاعة وللسينما، وفى الاسطوانات، وعلى لربابة، وفى الأوبريتات والاسكتشات، ولشئى المواقف الإنسانية، لله، وللوطن، وللمجتمع، وللدفاع عن الأرض والعرض، وفى مقاومة الأعدى، ولربط وشائج القومية العريقة، وللواعج الحب الصافى، وعشاق مفاتن الجمال، وبمختلف اللهجات المصرعربية، وفى نسبة كبرى من الصيغة الموسيقية للموال بلغت ٤٢٪ من مجمل إنتاجه.

وهذا مع التنويه منى، بأن عملية المراجعة فى هذا البحث، لكل ما تيسر جمعه من شئى المصادر، لأغانى بيرم وملحنيها، قد كشفت عن أن ٥٥ ملحناً تناولوها بمقادير مختلفة، وأنهم جميعاً مع بعض التفاوت، لهم شهرتهم ومستوى الفعالية لأحانهم.



بيرم وفن القصة القصيرة

بقلم: د / سعيدة محمد رمضان

كثيراً ما تطغى شهرة الأديب في نوع من الأنواع الأدبية، فيُقرَن بهذا النوع حتى لا يُذكر إلا به، مهما تعددت مواهبه، وتعددت الأنواع التي خاض غمارها، وبرع فيها.

ونقصر الكلام هنا عن بيرم التونسي، الذي اشتهر في العصر الحديث بالزجل شهرة «ابن قزمان» فيه في الزمن الفائت، ولذا فإن الدراسات والمقالات، قليلاً ما تعرضت لنواحي الإبداع المختلفة عنده، مثل المقامة.. والأوبريت.. والقصيدة.. والرواية.. والقصة القصيرة.. والواقع أن كل نوع وشكل من هذه الأشكال، جدير بأن يتناوله الباحثون، استكمالاً لزوايا هذا الأديب العجيب.

والشيء اللافت للنظر، أن الدراسات التي تناولت بيرم، لم تتناول مسألة إسهامه في كتابة القصة القصيرة.

«وإن كان بعضها عرض لما كتب من قصص زجلية» ما عدا دراسة د / محمد صالح الجابري عن «محمود بيرم التونسي في المنفى: حياته وآثاره» في مجلدين، وتفسير ذلك، بأن بيرم في خلال سنوات المنفى في تونس، نشر العديد من القصص القصيرة، التي جمعها الجابري، في المجلد الثاني من رسالته، وبيان هذه القصص:

نشرت في الزمان في ١٩٣٣/١/٢	رسالة الغفران
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٢/٢	العقاقير
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٥/٢٠	القاضي الصغير
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٦/٦	بعد الميعاد
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٦/١٣	دعوة
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٦/١٨	بركة
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٣/٧	حدائق شارع باريس
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٢/٢١	زنوج باريس
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/١/٢٩	أوتيل أبي القاسم
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/١/٢٣	الجارة المجهولة
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٢/٢٨	السكران
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٣/٢٨	الانتقام
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٤/٢٥	الأحباب
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٥/٩	الصديق الرذل
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٥/٢٣	المرأة القبيحة
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٦/٧	المرأة
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٧/٤	وبوزة فين « زجاجة خمر »
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٨/٨	الأميرة التركية
نشرت في الزمان في ١٩٣٣/١٠/١٠	المهدي أو الصوت القاتل

نشرت في الزمان في ١١/٧/١٩٣٣	القواد النزيه
نشرت في الزمان في ١١/١٤/١٩٣٣	الأماسة المزيفة
نشرت في الزمان في ١١/٢١/١٩٣٣	حماسة ساعة
نشرت في الزمان في ١١/٢٨/١٩٣٣	العشاء
نشرت في الزمان في ١٠/٢/١٩٣٤	الحب الهمجي
نشرت في الشباب في ١٠/١٢/١٩٣٦	الكهرياجي
نشرت في الشباب في ١/١/١٩٣٧	الدريبة
نشرت في الشباب في ١/١٦/١٩٣٧	عم علي الرايس
نشرت في الشباب في ١/٢٢/١٩٣٧	طاحونة الأمس وطاحونة اليوم
نشرت في الشباب في ٥/٢/١٩٣٧	الحاج الكيلاني الجزار
نشرت في الشباب في ١٩/٢/١٩٣٧	تذكرة الترام
نشرت في الشباب في ٢٦/٢/١٩٣٧	كبش العيد
نشرت في جريدة السردوك في ٧/٤/١٩٣٧	تونس تغنى

ومعنى هذا، أن ما نشر لبيرم تحت مسمى «القصة القصيرة» يزيد عن ثلاثين قصة، والحق، أن هذا الرقم، يمكن أن يزيد كثيراً، من خلال القراءة المتأنية، لما كتب بيرم في هذه الفترة، مما صنفه «الجابري» تحت اسم المقالات .
ومن ذلك واحدة تحمل اسم «رواية» و«مؤتمر السمك» وفي الجلاز «مقبرة مدينة تونس» .

وهذه الأعمال لها كل مقومات القصة القصيرة، ولكننا نضيف إليها أيضاً ما كتبه عن «إمام العبد» وسلسلة مقالات «الأبطال بالريشة والقلم» فهذه

لوحات قصصية بالمعنى الدقيق للكلمة، تتناول هذه الشخصيات، تناوياً قصصياً، فتجسم لنا خصائص حركاتهم وسكناتهم، بصورة نابضة بالحياة، من خلال التكيف على موقف أو بعض المواقف، التي تصاغ في قالب الحكاية أو القصة.

وربما جاز أن نتوقف كذلك ولو قليلاً، أمام ما كتبه بيرم التونسي تحت عنوان: الفن القصصي «في جريدة الزمان التونسية في ٢٠ يونيو ١٩٣٣» وفيها يحدد بيرم.. بناء القصة.. في مِرَاد ثلاث وهي:

الغاية.. التي يقصدها الكاتب من قصته.. والعاطفة.. التي تحفزها الكتابة وتظهر حادة أو هادئة أو عادلة أو جائرة.. ثم الأسلوب.. الذي يقدم به قصته للقراء وللمسرح.

فالغاية.. هي أن يعرض عليك المؤلف.

إما صفحة من التاريخ، كنت تتلخف حسرة، على أنك لم تر عصرها ولم تعاشر أهلها، كما تسمع مثلاً عن عصر المأمون، أو قصور جعفر البرمكي. أو يذهب بك المؤلف في الرواية، إلى بلد ناء تشعر بالشوق إلى زيارته، ورؤية ملوكه وشعوبه.

أو يكون غرضه من قصته، أن يقدم أشخاصاً إما أن يلبسهم أبهى حلل الإنسانية، ويزفهم إليك مقربين يجعلهم أمثلة للإنسان الكامل، الذي يجب أن يكون.

وإما أن يمسخهم أبالسة مجرمين يعرضهم عليك بسوءاتهم، لتتقيهم أو لتحذر أن تكون على شاكلتهم.

وفي النهاية يتوصل بهذا، إلى معالجة مشكل اجتماعي.

والمؤلف القصصى .. يختار أشخاصه من الموجودين على ظهر هذه الأرض، وأحياناً يخرجهم من بطنها، فإن أعوزه هذا أو ذلك، اخترع من عنده ليكمل النقص الموجود فى الحياة، وكلمة التكميل هنا، هى الغاية التى يقصدها المؤلف فى كل عمله، وللمؤلف أيضاً، أن يخترع الحوادث إذا كانت حوادث الحياة لا تسعفه .

والعاطفة .. هى التى تحرك أشخاص القصة، وتخلع عليهم الألوان البهيجة أو البغيضة، وتخلق الحوادث فى القصة خيراً أكانت أو شراً، ورب مكان أو شخص يبغضه بالإجماع، ولكن الكاتب، يرى فيه ما لا يرى الناس، فيعطف عليه، ويظهر ما فيه من محاسن ضافية، أو بعكس ذلك .

بقى الأسلوب .. الذى يعرض به الكاتب قصته، وفيه تتجلى قدرته وموهبته، أو قل إن القصة كلها هى الأسلوب، فأنت تعرف حوادث الحياة معرفة تامة، ولا حاجة بك إلى رؤيتها مرة أخرى فى كتاب أو على المسرح .

ولكن .. الكاتب .. بأسلوبه .. يحببها إليك، ويعرضها عليك عرضاً جديداً .

والأسلوب .. وحده، هو الذى يميز الكاتب عن الآخر، ويصرفك عن القصة إلى الأخرى، وهما من مادة واحدة .

والملاحظ، أن بيرم، جعل تحت مسمى «الأسلوب» كل ما يتعلق بالجوانب الفنية «التكنيكية» كالحبكة والعقدة وما إلى ذلك، وكان المتوقع أن يلح على واقعية الموضوع من منطلق أن الواقعية هى المحور الأساسى فى سائر إنتاجه، لكنه فضل فيما يبدو، الاكتفاء بالخطوط العامة الموضوعية، دون أن يتدخل كثيراً، ليعبر عن ميله الشخصى، أو انطباعاته الذاتية .

وهذا الذى ذكرناه يمثل إنتاجه القصصى - أو بعضاً منه - فى مرحلته التونسية، والدلائل تؤكد على أن هناك أيضاً، أعمالاً قصصية كتبها قبل نفيه، لكنها لم تجمع، كما أنها لم تدرس - بحسب ما نعلم - فى الدراسات

المختلفة التي تناولته، والتي ركزت في معظمها على حياته وأزجاله .
ومما يدل على ذلك، أن «المجلة الجديدة» التي كان يصدرها «سلامة
موسى» بالقاهرة في الثلاثينيات .

نوهت بالطابع الواقعي المحلى «المصرى» لقصص بيرم .

قائلة إن من التناقضات، أن المؤلف الوحيد، الذى فتح هذا الباب على
مصراعيه «أى مصراع التعبير عن الواقع المصرى» وبرهن على مقدرة جديرة بأن
تخلده، بدلاً من أن يقدر التقدير الواجب، قد ألقى اسمه فى .. زوايا
النسيان، وعلى كثرة المحاضرات التى لقيت، والمقالات التى كتبت للتعريف
ببعض القصاصيين، فإن أحداً من الكتاب والخطباء .. لم يشر إليه بكلمة .

وهذا القصاص .. هو محمود بيرم التونسى .. الذى يكتب بالعامية
ويصور عقلية أولاد البلد، وعاداتهم أبلغ تصوير، ثم يكتب عن مساوى
الطبقات الوسطى والغنية، فلا نجد فى كتاباته نفوراً أو مسخاً، ويضعه فنه
بسهولة فى رأس قائمة القصاصيين .

بل من التساهل أن يوضع بعده شخص آخر، ومن الخسارة التى لا تقدر،
أن ينقطع عن الكتابة، بعدما ثابر على مواصلة بعض الجرائد زمناً طويلاً .

وهذه العبارة جعلت د . الجابرى يلح على «ريادة» بيرم لفن القصة
القصيرة فى مصر، ولا شك أن مسألة «الريادة لا تخلو عن غلو، وخاصة أن
عبارة «المجلة الجديدة» إن صحت، فإنها تشير إلى ريادة بيرم فى التعبير عن
الطابع المحلى المصرى المكتوب بالعامية «وكان سلامة موسى صاحب «المجلة
الجديدة» من أكبر دعاة العامية» .

والشئ الثابت، أن للقصة القصيرة فى مصر رواداً كثيرين، بدأوا فى

التعبير عن الواقع المصرى، فى الفترة التى كان فيها بيرم يكتب أولى تجاربه بالشعر وبالزجل أى فى فترة ما قبل ثورة ١٩١٩ ببضعة أعوام، ويكفى أن نذكر مجلة «الفجر» ذات الطابع التجديدى، وما نشرته من قصص لمحمود طاهر لاشين، وأحمد خيرى سعيد، وعيسى عبيد، وشحاتة عبيد، فضلاً عن محمد تيمور، فى «ما تراه العيون» والمجموعات الأولى لمحمود تيمور، وكانت تغوص فى صميم الواقع المحلى، وتمثل فيها خصائص الاتجاه الواقعى.

وأياً كان الأمر، فإن إنتاج بيرم فى القصة القصيرة مما يحتاج إلى تحليل طويل، وخاصة أن من بين هذه القصص ما التصق بالبيئة المصرية، ومنها ما استمد مادته من أيام المنفى فى باريس، ومنها كذلك ما اعتمد على تصوير البيئة التونسية، كذلك فإن بناء هذه القصص يتفاوت، تبعاً لطبيعة التجربة المعالجة، وما أكثر ما عالج بيرم فى قصصه من تجارب.

فى القصة الأولى، على سبيل المثال - التى تحمل اسم «رسالة الغفران» تتبدى صياغة «بيرمية» لرسالة «أبى العلاء» الشهيرة تعتمد على «إعادة التصور» من ناحية، كما تعتمد على ما يمكن أن يسمى بالـ «بارودى» أو الصياغة الساخرة، لنص يتسم بالوقار، كما كان يفعل «حسين شفيق المصرى» فى قصائده «الحلمنتيشية» التى كتبها على غرار المعلقات، والقصائد التقليدية الشهيرة وكما فعل «ابن سودون» من قبلهما عندما «عارض» القصائد الجادة «الكلاسيك» بقصائد ضاحكة عابثة ساخرة.

لجأ بيرم مرة أخرى للتراث فى قصة «طاحونة الأمس وطاحونة اليوم» التى استهلها بأن «المرأة واحدة فى كل بلد وكل زمن». تروى لنا كتب الأدب حكايات عن العاشقين، وما يحل بهم من المصائب، ولكونها متشابهة، نروى واحدة منها، وهكذا تبدأ الحكاية عن هذا الفتى البغدادى، الذى حاول أن

يراود زوجة فاضلة عن نفسها فأخبرت زوجها بالحكاية، فما كان منهما إلا أن رسما معاً مؤامرة لإذلاله، وهكذا يتسلل إلى بيتها فى المساء، فتدفعه إلى الطاحونة، على زعم أن زوجها جاء على غير موعد، وتدعوه لأن يربط نفسه ليدير الطاحونة بدلاً من الحمار، وهكذا يظل يدور ويدور طول الليل، حتى طحن عشرات الجوالات من القمح ومع اقتراب الفجر أطلقت الخادمة سراحه .

وبعد أسابيع جاءت الخادمة للعاشق تقول :

- إن سيدتى تقرؤك السلام وتقول لك ..

فقاطعها قائلاً: هل فرغ دقيقتكم؟

ويأتى فى القسم الثانى .. من القصة .. التطبيق على العصر الحديث، من خلال امرأة الجزائر، الذى يطاردها أحد الرقعاء، فتستدرجه لكى ينال « نصيبه » من الزوج، لتأتى الحكاية بأن « لكل زمن عقوبة » .

وربما كانت قصة « بعد الميعاد » خير ما يمثل براعة بيرم، فى القدرة على التقاط الحدث، الذى يبدو وكأنه لوحة أو تسجيل لموقف ما، فإذا أمعنت النظر فيه، بدا لك واضحاً، كيف أن هذا الموقف البسيط، يكشف عن طاقة ضخمة من الكشف عن السلوك البشرى، وما يتحرك فى نفوس الناس، من مشاعر متضاربة، وما يمرون به من نزوات توزع بين الخير والشر .

وهذا الذى قلناه، يتشكل أمامنا شيئاً فشيئاً، من خلال حكاية بسيطة، تبدأ فى إحدى دور السينما، حيث يجلس فى أحد « الألواج » شاب سورى ممتلىء الجسم يتسم بالوسامة والثراء، أما « اللوج » المجاور ففيه عائلة مصرية تضم الزوج والزوجة وابنته فى السابعة، وخادمة تحمل على ذراعيها طفلاً آخر .

وعندما تنطفئ الأنوار، تمتد يد المرأة، فى لحظة ترق، لتلامس يد الشاب،

بعد قليل يكتب لها ورقة يدسها فى كفها، يدعوها لأن تنظره فى الغد أمام سينما «الكوزموغراف» فى العاشرة، وشعر بالظفر، وهو يقارن بين نفسه وبين الزوج «الغلبان» الدميم - بعد قليل - تكتب له هى أنها تفضل اللقاء فى الساعة الثانية ويأتى الغد، فتعمل بهمة فى المنزل، زوجها ينام بعد الظهر ولا مشاكل فى الخروج، تركب عربة تتوقف بها أمامه ليركب وهو صامت - تمضى العربة إلى الجزيرة والعاشق «الشامى» قد ارتخى على مقعد العربة، ووضع قدميه فى ظهر الحوذى، وأخرج عجيزته الضخمة فى الهواء، ومد ذراعه خلف ظهر السيدة، وجعل يعبث فى جسمها فى بلاهة وبرودة.

ومضت المركبة عبر شوارع المدينة، حتى يسألها بعد حين، إلى أين نحن ذاهبون الآن؟

فقلت: سأخبرك حالاً.

وأشارت للحوذى بالرجوع، ولما قاربت المركبة مخزناً كبيراً.

قلت للشامى: أرجوك أن تسمح لى بالنزول لشراء بعض أدوات التواليت، ودخلت المخزن، وبعد ربع ساعة، كانت فى بيتها أمام سرير زوجها النائم، فلم يشعر هذا الزوج إلا وامرأته تطوق عنقه، وتنهال عليه بالقبلات تارة وعلى أولادها تارة أخرى، ولا يدرون سبب ذلك».

وهكذا انتهت القصة.

وهذه النهاية البسيطة، تأتى شديدة الحساسية، فى التعبير عن الصحوة، لحظة الزلة التى هوت فيها الزوجة، والتى أفاقت منها - لحسن الحظ - فى سرعة. وقد رسم بيرم التونسى أبعادها فى براعة وبساطة، وتحرك قلمه فى خفه، وهو يجسم صورة الشاب، الممتلى وسامة ودسامة، وثقل ظل، والمرأة التى

تلتفت إلى نفسها، فتحس بأن ما انزلت إليه شيء لا طعم له .

وأجمل ما فى القصة، أن بيرم لم يخطب فيها، أو يعظ .

ولكنه ترك الموقف ينطق على سحيته ببساطة وفى فن .

من كل ما قلناه، نلخص إلى أن بيرم، كان بارعاً فى كثير من قصصه القصيرة، ونعتقد أن طاقته وطبيعته وطابع أسلوبه، كل ذلك كان كفيلاً، بأن يجعل منه واحداً من قصاصينا المبدعين، إلا أن مجالات الغناء.. والمسرح الأوبريتى.. والزجل، هو الذى استولى عليه فى النهاية، حتى طغى على سائر ما له من كتابات فى القصة وغيرها .

■ ■ ■ .

من العصر اليونانى إلى بيرم التونسى (أسطورة ميديا)

بقلم: محمد السيد عيد

(١)

مسرحية (عقيلة) مسرحية سيئة الحظ، فلم يقف عندها أحد إلا وقفات خاطفة، وهذا - على سبيل المثال - ما كتبه فاطمة رشدى صاحبة الفرقة التى قدمتها والنجمة التى قامت ببطولتها:

« .. سافرنا إلى باريس، حيث فوجئنا فى الفندق الذى نزلنا فيه، بالشاعر الشعبى بيرم التونسى يفد علينا مرحباً، وعرفنا منه الحياة القاسية، التى يحيها فى منفاه. فطلب منه عزيز، أن يكتب لنا روايتين بالزجل، واختار له فكرة روايتين، ونقدناه عربوناً سخياً.

وبينما نحن فى باريس، إذا ببيرم يفاجئنا فى الفندق بالروائيتين وهما: «ليلة من ألف ليلة»، و«عقيلة».

أما فى رواية «عقيلة» فلن أنسى منظرًا رائعاً صممه له عزيز، يرمز إلى جامع سيدى أبى العباس بالإسكندرية^(١).

ولا يذكر أحمد يوسف - وهو من أهم المصادر عن بيرم - إلا اسم المسرحية.

أما الدكتور يسرى العزب .. صاحب أول رسالة علمية .. عن بيرم فيقول:

(١) فاطمة رشدى: كفاحى فى المسرح والسينما، القاهرة ١٩٧١، ١٢٧ - ١٣١.

« .. أثناء عمل بيرم فى مصنع للبسكويت، يرسل له «عزيز عيد» مخبراً إياه بنجاح مسرحيته «ليلة من ألف ليلة»؛ يطلب منه صاحبه أودموند «يعنى أدموند تويمه» التفرغ تماماً للكتابة للفرقة، ويمدهما بباقى أجرهما عن النص الأول.

فترك بيرم العمل فى المصنع، ويذهب مع صديقه إلى الريف، ويستأجران مسكناً معقولاً، ويكتبان مسرحية عقيلة، ويرسلانها للفرقة، فلا يصل الرد من القاهرة لمدة ثمانية أشهر^(١).

كما يقول فى موضع آخر:

« كما أشرنا إلى صداقة بيرم وعزيز عيد، التى أثمرت أوبريت «ليلة من ألف ليلة» التى مصرها مع أدموند تويمه بعد إعادته إلى المنفى ١٩٢٤ وقدمتها فرقة «فاطمة رشدى»، وكذلك أوبريت «عقيلة» التى أخرجها عزيز عيد لنفس الفرقة^(٢).

وهناك كتب أخرى عن بيرم، لم تشر مطلقاً لهذه المسرحية، ولا شك أن الجميع معذورون فى هذا، لعدم وجود النص بين أيديهم، وعدم إشارة المراجع الوسيطة إليه.

لذا فانا أرجو أن تكون طباعة هذا النص، خطوة على طريق التعريف بمسرح بيرم، وتحقيق تواريخه وملابساته.

ويشير غلاف هذه المسرحية إلى حقيقتين، هما:

١ - تقديم هذه المسرحية عام ١٩٣١ «وهذا يطابق التاريخ الذى ذكرته فاطمة رشدى».

٢ - اقتباسها عن ميديا «Medea»، وسوف نهتم فى الصفحات التالية، بالتعرف على أسطورة ميديا، وأهم معالجاتها فى المسرح قبل بيرم، ثم دراسة مسرحية عقيلة فى ضوء هذا، لتبين مدى أصالة كاتبنا ومسرحيته؛ ونقف على جمالياتها.

(١) د. يسرى العزب: أزجال بيرم التونسى، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٦.

(٢)

أسطورة ميديا أسطورة إغريقية قديمة، تروى أن أحد الملوك «بلياس» تنبأت له عرافة الآلهة، أن هلاكه سيكون بسبب رجل ينتعل خفاً واحداً، وبعد فترة من الزمن يصادف «بلياس» هذا الرجل ذا الخف الواحد، فإذا هو ابن أخيه، «جاسون».

يسأل الملك ابن أخيه: «ماذا تفعل لرجل أنبأك الوحي أنه ربما يقتلك».

فيضحك «جاسون» وهو لا يعرف ما وراء السؤال.

ويجيب: «أبعث به ليحضر الفروة الذهبية» والفروة الذهبية مكانها في كولخيس «عند الطرف الشرقي من البحر الأسود».

والرحلة إليها محفوفة بالأخطار، التي يستحيل التغلب عليها، كما أن الفروة نفسها، يحرسها تنين أسطوري يهلك كل من يقترب منه.

لذا كانت الرحلة إلى «كولخيس»، لإحضار الفروة الذهبية، تعنى التخلص من خصم الملك، الذي يريد القضاء عليه.

ولذا أيضاً أمر الملك «بلياس» ابن أخيه، أن يذهب إلى «كولخيس» ليحضرها.

قطع «جاسون» الرحلة المستحيلة، إلى البلاد القصية، مع نخبة من أبطال اليونان، وخاضوا في الطريق إليها المغامرات المستحيلة.. وحين وطأ هو وزملاؤه الأرض، سألهم ملك البلاد «إيتيس» عن غايتهم، فأجابه «جاسون»، ولم يكن يعلم أن هذه الفروة هي أغلى عند ملك «كولخيس» من كل شيء.

وقرر الملك أن يتخلص من «جاسون» قبل أن يصل إلى الفروة.

فاشترط عليه شرطين:

● أن يحرق قطعة أرض بمحراث يجره ثوران متوحشان، تخرج من فمهما السنن اللهب التي تحرق من يقترب منهما.

● أن يبذر فى هذه الأرض أسنان التنين « وهى أسنان تنبت رجالاً مسلحين، قادرين على القضاء عليه، لو نجا من الثورين » .

فى هذه الأثناء كانت « ميديا » ابنة الملك « إيتيس » قد رأت « جاسون » وأعجبت به، وقررت مساعدته .

كانت « ميديا » ساحرة، على علم بالأعشاب وخواصها، ولديها القدرة على أن تصنع منها المواد العجيبة، ولذا فإنها حين ذهبت إلى « جاسون » قبل أن يبدأ مهمته، أحضرت له معها صندوقاً صغيراً به دهان، يقى من يستخدمه من الاحتراق، ومن ضربات السيوف، ووعدها « جاسون » أن يصحبها معه إلى بلاده، لتكون زوجته مقابل هذه المساعدة .

وبعد أن انتصر « جاسون » على الثيران، والرجال الذين نبتوا من أسنان التنين، أصبح مستعداً لآخر مرحلة فى مغامرته، وهى مواجعة التنين الذى يحرس الفروة الذهبية، وتقدمت « ميديا » لتساعده للمرة الثانية، فقد كانت هى الوحيدة، التى تقترب من التنين وتقدم له الطعام .

خلطت « ميديا » طعام التنين بمواد مخدرة جعلته يغفو، مما أتاح « لجاسون » أن يأخذ الفروة الذهبية دون عناء، ولأن الوقت كان غالباً فقد فر « جاسون » ورجاله من البلاد قبل أن يعلم بالأمر مليكها، وصحبته فى رحلة العودة . . . حبيبة القلب « ميديا » .

وللمرة الثالثة قررت « ميديا » أن تساعد حبيبها، فأخذت معها شقيقها « أبسيرتوس » الصغير عند الفرار، ولما وجدت أباها يمعن فى مطاردة سفينة الحبيب، ويكاد يلحق بها، أخرجت مديّة وقتلت شقيقها، ومزقته إرباً، وألقته فى البحر، لتضطر والدها أن يتوقف ويجمع أشلاء ابنه . إذ كان الناس يعتقدون فى هذا الزمان، أن الذين لا يُدفنون، لا تستقر أرواحهم، فى العالم السفلى .

وبهذه الحيلة البشعة، تمكن أبطال « سفينة الأرجوس » الهرب والنجاة .
وعادت السفينة إلى بلاد اليونان . . واكتشف « جاسون » أن عمه الملك قد
قتل شقيقه « أبا جاسون » أثناء السفر . .

وللمرة الرابعة قررت ميديا أن تساعد زوجها، خاصة أنها كانت تريد له
أن يصبح ملكاً، ولجأت إلى السحر والحيلة . فقد أحضرت حيواناً صغيراً،
وذبحته أمام بنات الملك، وقطعته، ثم ألقته في ماء مغلي، وسكبت مادة
سحرية معها في الماء، فخرج الحيوان مرة أخرى حياً يقفز ويجرى، وأقنعت
البنات بأن هذه الحيلة تعيد الشباب إلى أي حي مهما بلغ سنه، مما دعاهن إلى
التفكير في إعادة الشباب إلى أبيهن، فقممن بقتله بأيديهن لتعيد إليه « ميديا »
الشباب، لكن « ميديا » لم تفعل شيئاً لأجل إنقاذه، وهكذا هلك الملك بيد
بناته .

وثار الشعب على « جاسون » و« ميديا »، وبدلاً من أن يوليه الحكم، طردوه
وزوجته، فلجأ معاً إلى مدينة « كورنث » .

في « كورنث » أحسن الملك « كريون » استقبالهما، وأنجبت « ميديا »
لزوجها ولدين، لكن القلب الذي لا يستقر على حال لم يلبث أن مال، فقد
كان للملك البلاد ابنة تدعى « جلوكي » أراد أن يزوجها للبطل « جاسون »،
وبالفعل أحب « جاسون » هذه الفتاة لأن حب « ميديا » كان قد فتر في قلبه .

وحاول « جاسون » أن يغرى زوجته بالمال لترحل عنه، كما حاول أن
يقنعها بأنه سيتزوج من « جلوكي » لمصلحة أولادها، وشعرت « ميديا » أن
زوجها ليس سوى نذل، قابل تضحيتها بالاستهانة، وكافأها على وفائها،
بالخيانة، فقررت الانتقام .

أهدت « ميديا » « لجلوكي » ثوباً رائعاً، كانت قد نقتته في سائل سام، وما

إن ارتدت العروس هذا الثوب، وسرى فيه الدفء، حتى اشتعل ناراً أحرقتها،
وعجز الجميع عن إطفائها.

ويقال إن «ميديا» قتلت ولديها أيضاً، لتسبب لزوجها الآلام الموحجة، ثم
فرت في عربة سحرية.

وهناك رواية أخرى، تقول إنها لم تقتل ولديها، لأن قلبها لم يطاوعها،
فأخذتها وفرت^(١).

هذه هي الأسطورة، التي ألهمت خيال الكتاب، في كل العصور.. فكيف
تناولها عمالقة المسرح قبل بيرم؟

إن أهم المعالجات قبل بيرم ثلاث:

ميديا.. يوربيديس «اليوناني»

ميديا.. سنيكا «الروماني»

ميديا.. كورني «الفرنسي»

وسنلقى نظرة سريعة، على هذه الأعمال الثلاثة، قبل الدخول إلى
مسرحية كاتبنا العربي.

(٣)

عاش الكاتب اليوناني يوربيديس في القرن الخامس قبل الميلاد، في عصر
سادت فيه الفلسفة السوفسطائية^(٢)، وهي فلسفة شكية، تعطي اهتمامها
الأكبر للإنسان، بعد أن كانت الفلسفات السابقة، تولى جل اهتمامها للآلهة.

(١) انظر تفاصيل هذه الأسطورة في: بيتزلن: قصص من اليونان القديمة «ترجمة د. سمير عبد الحميد»
القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٧٢ - ١٩٩.

(٢) كلمة Sophos في اليونان تشير إلى الحكمة، و Sophist تعني طائفة من الناس احترفوا التعليم بالأجر
في العصور اليونانية، وقد كانت لتعاليمهم آثار بعيدة في الأدب والدين والسياسة والحياة اليومية.

وقد نتج عن تعاليم هذه المدرسة الفلسفية، أن اتجه «يوريديس» لتقديم نماذج بشرية، تحب وتكره وتتألم وتغار، واجتهد في تصوير المشاعر الإنسانية، بعد أن كان الكتاب السابقون، يعطون الصدارة، للتعبير عن القيم الدينية والتغنى بعدالة الآلهة. ولذا رأينا النساء، يحظين بأكبر مساحة من أعمال الكاتب، الذي وجد فيهن مادة خصبة للعواطف والمشاعر والانفعالات الإنسانية، التي تصل إلى أقصى درجات الحدة.

ومن الشخصيات النسائية الهامة في مسرح «يوريديس»: «ميديا».. وقد كتبها عام ٤٣١ قبل الميلاد.

وكانت هي المسرحية الأولى.. من رباعية تضم معها: «فيلوكتيتس»، و«ديكتوس»، و«النساء وقت الحصاد».

وسرعان ما أخذت مكانتها، كنمط من أروع ما حققته عبقرية فنان، في التراجيديا اليونانية^(١).

يبدأ يوريديس مسرحيته قبل نهاية الأحداث مباشرة:

فها نحن في كورنثه، بعد أن تمت خطبة «جاسون» لابنة «كريون» ملك المدينة. ويروى على لسان مربية «ميديا» موجز قصة التعارف بين «ميديا» و«جاسون» كى يمهد للأحداث القادمة.

وتبدأ الأحداث الفعلية، بدخول أحد الخدم، ليخبرنا بأن «كريون» حاكم البلاد قد عقد العزم على طرد ولدى «ميديا» وأمهما خارج كورنثه.

ويقدم كاتبنا، بطلته قبل ظهورها على المسرح، بجمل يحرض على أن تعبر عن حدة طباعها وعواطفها.

(١) يوريديس: ميديا، القاهرة ١٩٧٤ «ترجمة كمال حمدي» والإشارة هنا إلى دراسة المترجم ص ٩١.

«ويلاه .. ما أشقانى وما أفدح أحزانى .. ما أتعسنى .. ليت الموت يطوينى» .

« .. إنتما أيها اللعينان، أنتما يا ولدئى، يا من أنجبتكما أم بغيضة، فلتهلكا مع أبيكما، وليأت الدمار على البيت كله»^(١).

«ولقد ارتبطت بأعظم الأيمان . بهذا الزوج الملعون .. ليتنى أراه يوماً مع عروسه وقد تمزقا أشلاء، وانهار عليهما القصر بما فيه ركاماً، فلقد تجرأ عليّ بالإهانة ..»^(٢).

ثم تدخل «ميديا» لتحاوّر الكورس، وهو عبارة عن مجموعة من نساء كورنثه، وتتمكن من إقناعهن بثنها أهينت، وأنهن يجب ألا يلمنها، إذا وجدت حيلة لتنتقم من زوجها.

وتتصاعد الأحداث، مؤكدة على ضرورة نفى «ميديا» دون انتظار، إلا أن «ميديا» تنجح فى طلب مهلة يسيرة، لتدبير أمرها.

فى هذا الوقت، يأتى إلى «كورنثه» الملك «إيجيوس» ملك أثينا، وتعرف «ميديا» أنه لا ينبج، فتطلب منه أن يعدها بالحماية فى بلده، مقابل أن تساعد بحكمتها على الإنجاب، فيعدها الرجل المشوق للولد.

وهنا تضرب «ميديا» ضربتها، إذ ترسل الهدايا للعروس، وتعلن عزمها على الرحيل فى هدوء، إذا وافق الملك على عدم نفى ولديها.

ورغم أن «جاسون» يعارض فكرة إرسال الهدايا فى البداية، إلا أنها تتمكن من إقناعه بضرورة إرسالها.

وهكذا يصل الحدث إلى قمته حين تحترق العروس، ويأتى أحد الخدم ليخبرنا بما حدث، ثم تندفع «ميديا» من المسرح إلى داخل القصر لتقتل

(١) المرجع السابق ص ٩١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٦ .

ولديها بيديها، ثم تفر بالعربة السحرية، تاركة زوجها ينعى حظه البائس،
بينما يردد الكورس:

«هكذا تجرى بما شاء الإله
هذه الأقدار فى دنيا البشر
يتولى الحكم فيها من علاه
ونحار نحن فيها ونتوه
فسهى لا تجرى بما كنا نريد
وتوافقى بالذى لا نطلب»^(١).

إن المكان هنا واحد، والزمن قصير جداً، ليسمح بأقصى قدر من تكثيف
الأحداث، والراوى يسهم بدور هام فى سرد الماضى، ونقل الأحداث التى تتم
بعيداً عن أعيننا، خاصة موت العروس، كما أن الكورس يلعب دوراً هاماً فى
إبراز مكنونات النفس لدى «ميديا».

والملاحظ أن «يوربيديس» لم يظهر شخصية العروس أبداً على المسرح،
كما أنه أعطى أكبر مساحة من عمله «لميديا». واهتم اهتماماً بالغاً، بتصوير
عواطفها كامرأة خانها زوجها، وكأم تحب ولديها، ويمزقها صراع بين الإبقاء
على الطفلين بدافع الحب، أو قتلها بدافع الانتقام:

«.. أرحل عنكما مسكينة ذليلة.. فتحرمان منى إلى الأبد، منفية إلى
أرض أخرى.. قبل أن أسعد بكما، وأمتع النظر بطلعتكما البهية، قبل أن
احتفل بيوم زفافكما.. قبل أن أزين لكما عروسيكما، قبل أن أحمل المشاعل
فى موكب عرسكما.. يا لشقائى.

(١) المرجع السابق ص ٨٧ - ٨٨ .

ما أعظم التعاسة .. التي أوردني فيها عنادى .. أى ولدى .. لقد
ربيتكما .. وضاعت تربيته سدى .. لقد تعذبت .. ونال منى الوهن والألم ..
كل منال، وقاسيت ساعة ولادتكما مر الأهوال .. دون طائل .. ويلي .. لماذا
تشخصان إلى بأبصاركما؟

لماذا يا ولدى؟

لماذا توجهان لى آخر بسمة فى حياتكما؟

لماذا؟

« تستسلم للبكاء - يبتعد الولدان قليلاً .. تستدير إلى الكورس ما تعسنى ..
ما أشقانى .

ماذا أفعل؟

لقد خذلتى قلبى يا رفيقات، عندما رأيت الفرحة تتألق فى عيونهما^(١) .
لقد كان « يوربيديس » موفقاً كل التوفيق، فى تصوير « ميديا » على هذا
النحو، لأنه لو جعلها .. امرأة بلا عاطفة .. لما أحسننا بعمق المساة .

وفى مقابل هذه الشخصية النسائية الحية .. نجد بطل مسرحيتنا،
« جاسون »، وهو رجل وصولى، عديم الوفاء، يجمع إلى خيائته، بلاغة القول
كالفسطائيين، حتى ليقرب الباطل حقاً، وعلى قدر نذالته تكون معاناته .

ولا يختلف كريون ملك البلاد عن جاسون، فهو رجل قاسى القلب، يأخذ
من المرأة زوجها ثم يريد أن يطردها خوفاً على ابنته، لذا كانت آلامه .. تعادل
جبروته، إذ رأى ابنته تحترق أمامه .. دون أن يتمكن من إنقاذها .

وكما نرى فى مسرحيتنا المجرمين .. نرى أيضاً الضحايا، فالعروس التى

(١) المرجع السابق ص ٦٨ - ٦٩ .

احترقت، لأن أباهما أراد لها «جاسون» زوجاً ضحية، وولدى «جاسون» و«ميديا» ضحية، وهذه الضحايا.. هي التي تصنع المأساة.

لقد تمكن «يوربيديس» حقاً من أن يوظف الأسطورة، لكي يعبر عن النفس الإنسانية، وما فيها من تقلب، ووصولية، وطمع بما في أيدي الآخرين، ولكي يعبر أيضاً، عن عواطف المرأة الغيورة التي تصل إلى الذروة.

وعن «يوربيديس» أخذ «سينيكا» «ت ٦٥ ق. م.».

فالأحداث عنده تدور في نفس المكان: كورنثة، أمام بيت «جاسون»، والشخصيات هي نفس الشخصيات^(١)، فيما عدا شخصية «إيجيوس» الذي استغنى عنه.

وقد انكمش دور الكورس في مسرحية «سينيكا» إلى حد بعيد، كما أنه لم يعد مشاركاً كما كان عند سابقه، واحتلت «ميديا» مساحة أكبر مما رأينا عند «يوربيديس»، وأصبح دور «جاسون» شبه هامشي، إذ لم نره على المسرح إلا في الفصل الثالث، ثم الفصل الخامس.

تبدأ مسرحيتنا «ميديا» تستنزل اللعنات.. على العروس، ووالد العروس، والزواج، و«جاسون»، ثم نراها تعود فتذكر «جاسون» بالخير، وتلقى عبء الجريمة كلها على «كريون»، ويدخل «كريون» لينبئها بأمر الطرد - كما رأينا من قبل - فتستهمله حتى تدبر أمرها، وخلال هذا اليوم تتم جريمتها.

والخلاف في الأساس بين مسرحيتي «سينيكا» و«يوربيديس» هو هذا المزاج الروماني.. الدموي العنيف.. الذي يسيطر على مسرحيتنا.

(1) Seneca: Medea, translated by Moses Hades.

Romandrama, edited With an Introduction by Robert W. Corrigan, U.S.A., 1966, P. 327 - 328.

« فميديا » لا تقتل ولديها بعيداً عن الجمهور كما هو الحال في النص اليونانى، بل تقتلها على المسرح، وتمزق أحدهما إرباً.. أمام أبيه.. إمعاناً فى الانتقام.

لقد كان هذا المزاج الدموى العنيف، هو العامل الأكبر فى تصوير « ميديا » بصورة أقل روعة.. من الأصل اليونانى.

فلم نعد نرى هذا التردد والصراع اللذين يعتملان فى نفس الأم، بل رأينا الجانب الشرس وحده.. مما قلل من إحساسنا بإنسانيتها.

وعن « يوربيديس » و« سينيكا » أخذ « بيير كورنى » « ١٦٠٦ - ١٦٨٤ ».

لكنه تصرف فى الأحداث.. بما وآه يجعل المسرحية أكثر تماسكاً.

وقد أراحنا « كورنى » حين عقد بنفسه مقارنة بين مسرحيته والمسرحيتين الأخرين^(١) وهذه أهم نقاط المقارنة.

● يقتفى « كورنى » أثر سابقيه.. فى إدارة الأحداث، فى مكان عام، وكسر وحدة المكان.. فى مشهد واحد فقط.. تدبر فيه « ميديا » سحرها، إذ رأى أنه من غير المعقول، أن تقوم « ميديا » بالأعمال السحرية فى مكان عام.

● أعطى « كورنى » قدراً أكبر من الاهتمام بالهدية، حتى لا يبدو حذر « كريون » غير متناسب مع الحدث، فجعل العروس.. تعجب بثوب « ميديا »، وتجعله ثمناً للعفو عن ولديها.

● جعل « كريون » هو الذى يعطى « لميديا » المهلة، بدلاً من أن تطلبها هى، تهويناً عليها من قسوة الظلم.

● أخذ شخصية « إيجيوس » من « يوربيديس » لكنه لم يجعله عابر سبيل، بل جعله سجيناً، وأضفى على دوره، أهمية وتفاصيل إضافية.

(١) بيير كورنى. ميديا « ترجمة ميخائيل بشاى أكيوت، ١٩٨٥، ص ١٦-١٩.

● أضاف بعض الشخصيات .

● جعل « جاسون » يصاحب أحد الأصدقاء « بوليكس » خارج المدينة ..
ليجعله بعيداً عن « كريون » وابنته .. لحظة موتهما .

● يعترف « كورنى » بأنه أخذ الكثير من عبارات « سينيكا »، وحاول أن يرتفع بأسلوبه، كى لا يبدو هناك اختلاف فى المستويات اللغوية .

وبعد فهذه هى أهم المعالجات المسرحية، لمأساة « ميديا » قبل بيرم .

فلنرِ إذن ماذا فعل .. كاتبنا العربى .

(٤)

أراد كاتبنا أن يضع المسرحية فى جو إسلامى، لذا بادر بأن جعل .. المكان والزمان .. غير محددين، مما جعل الأحداث تبدو وكأنها شىء من الخيال .

والحقيقة أن كُتِّبَ المسرح فى أوائل هذا القرن، كانوا يميلون كثيراً، إلى إدارة مسرحياتهم المقتبسة، فى مكان وزمان مجردين .. كما نرى فى العشرة الطيبة وغيرها من الأعمال التى تدور فى إطار تراثى .

بناءً على هذا، أصبح المنظر عبارة عن ضريح أحد الشيوخ فى مكان ما .. بدلاً من أن يكون أمام بيت « جاسون » .

وكان من الضرورى أن يعطى كاتبنا أبطاله أسماء إسلامية، وهكذا أصبحت الأسماء كالتالى :

● الملك المظفر:

(« كريون » ملك « كورنثه » .. ووالد العروس « كريوز ») .

● الأميرة ثريا:

(« كريوز » ابنة « كريون » ملك « كورنثه »).

● الأمير ضرغام:

(« جاسون » ابن شقيق الملك « لياس »).

● عقيله:

(« ميديا » ابنة الملك « إيتيس »).

● عويشه:

(المربية).

● سهام .. وسليم:

(ابنا « ميديا » من زوجها « جاسون »).

كما أضاف بيرم شخصية جديدة هي .. شخصية (أبو فراج)، الحكيم أو العراف، الذى يذكرنا بشخصية « كريون » فى مسرحية « أوديب »، فهو شاهد على ما مضى، قارئ لما هو آت، لا يكف لحظة عن قول الحق؛ وإبراز الظلم فى تصرفات الأبطال .

ويبدأ الكاتب العربى الكبير بداية تخصصه وحده .

فالأمير ضرغام قد ترك زوجته وولديه ومضى دون أن يعرفوا له مكاناً، فخرجت الزوجة ومعها ولدها وبناتها للبحث عن الزوج المفقود، وعند فتح الستار، نرى « ضرغام » فى المملكة التى يحكمها الملك المظفر، وقد نجح فى الوصول إلى مرتبة قائد الجيش، كما نعرف أنه خطيب ثريا ابنة المظفر، وسوف يعقد قرانه عليها فى نفس الليلة، ويسأله أبو فراج .. عن عقيلة .. فيخبره أنه قد قرر الخلاص منها .

وبعد مشهدين تدخل ثريا لتزور ضريح الشيخ « أبو المكارمش، وتدخل عقيلة .. قادمة من سفرها الطويل، وتلتقى المرأتان، وتبث كل منهما شكواها للأخرى دون أن تعرف شخصيتها، ثم تتعرف كل منهما على الأخرى.

ويترتب على هذا التعرف تحول، إذ تتبدل العواطف والتعاطف إلى عدااء.

ما يذكرنا بما قاله أرسطو في كتابه « فن الشعر » حين أكد « أن التعرف المقترن بالتحول، يعد أقوى أنواع التعرف، لأنه يترتب عليه .. تبديل مسار الأحداث ».

إن هذا الفصل الأول، ابتكار خالص لبيرم ليس له مثيل في المعالجات السابقة.

وليست هذه هي الإضافة الوحيدة للأحداث، فهناك المزيد من الإضافات

والتعديلات، وهذا بيانها:

● يثور الشعب ويوشك أن يفتك بها، فتأتى إليها ثريا محذرة، مما يجعل عقيلة .. تشعر بالتمزق .. بين رغبتها في الانتقام من ثريا، وشعورها بالامتنان لها.

● يعلن الملك أنه سيأخذ الطفلين عنده، ويعاملهما معاملة الأبناء، على عكس ما نراه في النصوص السابقة، حيث نرى الملك يطرد الأم وولديها.

● أمام الراحة والنعيم اللذين يشعر بهما سليم وسهام، والحنو الذي تحيطهما به الأسرة المالكة، يقرر الأولاد في أحد المواقف أن يبقيا مع زوجة أبيهما.

● وعندما تتمسك الأم بولديها، يعرض عليها الطرف الآخر، قسمة الأولاد بينهما، ويعطيها حرية الاختيار، فنرى الأم المحبة لولديها تتمزق بين ولديها.

● يكتفى بيرم بأن يجعل الثوب مسموماً، وما إن تلبسه ثريا حتى يسرى السم في جسدها وتموت .

● قتل الأولاد بطريقة وسط بين ما فعله « يوربيدس » وما فعله « سينيكا »، فهي تقتلها على المسرح، لكن ليس أمام الجمهور، ولا تمزق أحدهما تعذيباً

لزوجها، بل يحيط بها الشعب الثائر.. فتقتلها دون أن نراها، ونسمع صوت صراخ الطفلين فقط.

● لا تنتهى المسرحية، بركوب العربة الطائرة، التى رأيناها فى الأعمال السابقة، لأن هذه الحيلة وثيقة الصلة بالتراث الإغريقى، وليس من المستغاب فى الفكر الإسلامى أن ينقذ الإله قاتلاً، لهذا اختتم بيرم مسرحيته بمواجهة ضرغام لعقيلة، التى تقول له إنه هو الذى قتل أولاده وليست هى.

إن هذه الإضافات والتعديلات، تؤكد لنا أن بيرم لم يكن مجرد ناقل عن نص بعينه، لكنه استوعب وتمثل ثم قدم إبداعاً خاصاً به.

مثله فى ذلك مثل السابقين عليه من الغربيين، ومثل «الحكيم» فى معالجته «لأوديب» و«براكسا»، و«شوقى» فى معالجته «لمصرع كليوباترا».

لكن ينبغى هنا أن نشير إلى أمر معين، اتفق فيه كاتبنا مع السابقين عليه، وهو تكثيف الأحداث فى فترة زمنية محددة، لا تصب لدورة شمسية واحدة.. إلا أن هذا التكثيف الشديد، جعل ذهاب ضرغام إلى الحرب وعودته السريعة بعد الانتصار، يبدو أمراً ساذجاً لقصر الوقت الشديد فى المسرحية.. بالنسبة للأحداث.

وتخضع شخصيات المسرحية جميعاً لقاعدة محددة، هى أنها تضم بين جوانبها نوازع الخير والشر، فلا توحد شخصية شريرة بإطلاق كما نرى عند «سينيكا»، كما أننا لا نجد شخصية خيرة كل الخير، ولا تستثنى من هذا سوى شخصية أبى فراج الولى.

لننظر مثلاً إلى الملك المظفر، إنه حين وافق على خطبة ابنته من ضرغام، لم يكن يعلم أنه متزوج وله أولاد، وحين علم بذلك راح يعالج الأمر برفق، فأعلن أنه يوافق على بقاء الطفلين فى قصره، وأن يرعاهما خالص الرعاية كما

فكر أيضاً، فى فسخ الخطبة لولا تهديد ضرغام بالقوة.

إن الجانب الطيب فيه واضح، لكنه رغم هذا ليس ملاكاً، فهو الذى يصدر أمراً بخروج عقيلة من البلاد، كما أن أخذه لأولادها وإن كان له جانبه الطيب إلا أنه من ناحية أخرى يمثل قسوة بالغة، تتمثل فى حرمان الأم من أبنائها.

ونفس الشيء نجده أيضاً فى شخصية ثريا، فهى حين أحبت ضرغام، لم تكن تعلم شيئاً عن زواجه، وقبل أن تكتشف شخصية عقيلة تتعاطف معها، وتعرض عليها أن تعيش معها كأخت.

وحين تعلم.. بعزم الشعب.. على الفتك بها تذهب إليها لإنقاذها، لكنها رغم كل هذه السمات الطيبة.. فإنها لا تتخلى عن ضرغام بعد اكتشاف زواجه، مما يجعلها شريكة له فى خيانة عقيلة، لذا تستحق ما ينزل بها من عقاب.

وتتكرر هذه السمة للمرة الثالثة فى شخصية ضرغام، فهذا الرجل الذى نراه انفعالياً، معتداً بقوته، ويرى أن المملكة لن تستغنى عنه، هذا الرجل رغم هذا، نجد لديه مبرراته.. فى الهروب من عقيلة، وفى رغبته الأكيدة فى الانفصال عنها، ولعل هذا المقتطف يبين لنا مبرراته:

«ما انشاش جمایل صحیح كانت على راسی
كانت جمایل بغیضه كاتمه أنفاسی
واعتترفلك بأنى فى الحیاة مسدیون
لها ولكن حیاة كانت حقیرة دون
یا ریتنى میت ونایم فى ترابى سعید

الأولاد يقتربان من عقيلة.. ويمسكان بيديها.

عقيلة: «متأثرة متراجعة».

إيديهم! إيديهم! إيديهم لطاف
صغيرة جميلة رقيقة ضعاف
حرام يا عقيلة هلاك النفوس
إيديكى حتقتل وفمك يبوس
يارب استعيذم الشيطان الرجيم
كفأية ياربى العذاب الأليم
كفأية المصايب وهم الزمان
وأموّت ولادى عشان الجبان
تعالوا.. تعالوا

إن هذه العواطف المتضاربة هى التى تعطى شخصية «ميديا» طابعها
وإنسانيتها.

وأعتقد أن هذه الثنائية.. التى تشترك فيها شخصيات مسرحيتنا، لم
تأت من فراغ، بل تنبع من رؤية فنية ناضجة، وفهم عميق للطبيعة الإنسانية.

ولعل القارئ لاحظ هنا.. أن بيرم.. يشترك مع «كورنى» فى تقديم ثريا
«كريوز» كشخصية مسرحية، لكنه استغنى تماماً عن شخصية «إيجيوس»
الذى تطلب منه البطلة أن يأويها فى بلاده بعد أن تفر بجريمتها.

أما الملمح البارز الذى نراه فى مسرحية بيرم، فهو مشاركة الشعب فى

كانت تكون سمعتى ميت شريف وشهيد
نعم نجيت م الهلاك لكن قعد عارى
مكتوب على جبهتى زى القضا الجارى»

إن ضرغام هنا، يبحث عن الخلاص .. من ماضيه .

لكن المشكلة، أن الخلاص هنا يصبح نوعاً من الغدر، ويتحتم عليه أن يدفع ثمنه، لأنه لا يستطيع أن يتلخص من الماضى الدنس بهذه البساطة .

والأطفال أيضاً نرى فيهم هذا الجمع بين الولاء للأُم .. والرفض لها، بين الرغبة فى العيش الهنى، والرغبة فى الوفاء للمرأة التى أنجبتهم، بين الخوف منها .. وحبهم لها .

ثم نصل إلى « ميديا » لنجد فيها هذه الثنائية بأجل صورها . بل إن هذه الثنائية هى التى تعطى شخصية ميديا ثراءها .

وقد أشرنا من قبل إلى تمزق « ميديا » حين تأتى ثريا لإنقاذها، وحين يطلب منها الاختيار بين الولد أو البنت .

لكن التمزق العنيف، يكون فى لحظات الصراع، بين رغبتها فى الانتقام منهما .. وحبها لهما .

ولنقرأ معاً هذه اللقطة السريعة .. التى تفكر فيها فى قتل ابنيها :

عقيلة :

يا قلب ساعة عزايملك يا شديد العزم

عالأب وأولاده حكمك ينكتب بالحزم .

عويشة : « للأولاد » خشوا عليها أنتم لتنين بوسو أديها .

الأحداث، إلا أننا لا نرى في صورة الشعب كما قدمها بيرم.. رأياً شعبياً..
معبراً عن روح الأمة، بل هي صورة باهتة لقطيع.. يتحرك وراء حكامه.

استغنى بيرم أيضاً عن الكورس الذى وجدناه عند «يوربيدس» و«سينيكا»،
وهذا كله جعل مسرحيته نسيجاً خاصاً.. لا يمكن اعتبارها تقليداً لأحد.

واستفاد كاتبنا ببعض السمات الشعبية.. فى بنائه المسرحى، ومنها
سمة: النبوءة والنبوة فى مسرحيتنا تتخذ أكثر من صورة. ففي البداية نرى
الملك المظفر، يروى عن حلم مخيف رآه، يجعله يتوجس خيفة من المستقبل،
وبعد هذا يتنبأ أبو فراج، بأن العرس به دم يجرى وضرغام يغرق فيه.

كما نرى النبوءة بالشؤم، من خلال الإشارة إلى البومة، التى تستقر
دلالتها فى الوجدان الشعبى مرتبطة بالمستقبل المظلم، ونراها فى حديث
عقيلة مع ثريا قرب ختام الفصل الأول، حين تقول:

«هتف بى هاتف وقال لى والله قدامك

سنين طويلة لها تسود أيامك»

ولعل السرفى حشد كل هذه النبوءات، هو رغبة بيرم فى إشاعة التوتر
الفنى بشكل دائم فى ثنايا عمله، من خلال إثارة الخوف بشكل مستمر مما
هو قادم.

وتستحق لغة بيرم فى هذه المسرحية كل إجلال وتقدير، فهى خطوة
باهرة على طريق ما أسماه «الحكيم» وكتاب الستينيات «باللغة الثالثة». إننا
أمام «عامية» تقترب إلى أبعد حد من «الفصحى» دون افتعال. ولننظر مثلاً
إلى هذا المقتطف من الصفحة الأولى للمسرحية:

المظفر: لضرغام

«فضلك عظيم يا أمير ضرغام لا ينكر
ولك فعايل عليها كلها تشكر
وأنت لا شك عندي سيد الفرسان
وقاتل الغز والبلغار والرومان»

أليست هذه فصحي في مفرداتها وتراكيبها؟

ألا يمكن أن نقرأها معربة؟

إن بيرم هنا استبدل الإعراب بالتسكين، وفيما عدا هذا فنحن أمام
فصحي لا جدال.

ولننظر أيضاً إلى هذه الأبيات:

أبو فراج:

يارب الخلائق والكون العظيم
والنور المبلج والليل البهيم
انصر كل غازي يغزى في رضاك
وابعت كل مجرم في وادي الهلاك»

إن البيتين الأولين.. فصحي خالصة، لكنها فصحي بسيطة لا تخرج عن
السياق العام للعامية، وتتناسب مع شخصية الولي.

أما البيت الثالث.. فالخروج عن الفصحي فيه يتمثل في قوله: وكل غازي
بدلاً من «كل غازٍ» و«يغزى» بدلاً من «يغزو».

فإذا وصلنا إلى البيت الرابع .. عدنا مرة أخرى إلى الخروج عن الفصحى،
اللهم « ابعث » بدلاً من « ابعث » .

أليست هذه محاولة مبكرة .. منذ أكثر من ستين عاماً للوصول إلى اللغة الثالثة؟
ومن الإنصاف، أن نذكر أن عدداً كبيراً من دارسى بيرم .. اهتموا بمسألة
الفصحى فى عامية بيرم .. خاصة الصديق الدكتور « يسرى العزب » فى رسالته
عن أزجال بيرم . إلا أن هذه المسألة تحتاج إلى بحث مستقل فى رأى .
لكن ألاحظ أن بيرم فى أحيان نادرة، يستخدم كلمات لا تناسب مع
جلال الشخصيات، مثل كلمة « مرّة » وكلمة « نسوان » .

كما لاحظت أنه لم يكن محدداً فى استخدام مفرداته لتى استخدمها
لتحديد عدو البلاد، فهو مرة الغز، وأخرى أولاد على، وثالثة: القرصان،
ورابعة العجر .. وهذا التضارب يسىء إلى عمله بالتأكيد .

ومن الأشياء التى تستحق الوقوف عندها أيضاً فى مسرحية عقيلة :
القوافى والعروض، وجد بيرم أن الالتزام بالبيت ذى الشطرين، والقافية الواحدة
يمكن أن يعوقه عن التعبير عن المواقف والعواطف التى يعالجها، فقرر ألا يلتزم
بها إلا كلما أمكن، مع استخدام الرخص الممكنة .

ولننظر معاً إلى هذه الأبيات من الصفة الأولى :

«يا مرشد الشعب بالتقوى يابا فراج
أول كرامه أشوفها نورك الوهاج
يطلع علينا فى يوم لك فيه أنا محتاج
فى يوم سعيد جيت لنا . بكره زواج بنتنا
لكن أنا مرعوب .. رأيت منام فزنى»

فى الأبيات الثلاثة الأولى .. هناك قافية واحدة وتمائل عروضى .

لكن البيت الرابع .. يختلف فى تفصيلاته وفى قافيته .

ثم يأتى السطر الخامس .. خارج نظام التقفية .

وفى أحيان أخرى، كان بيرم يستغنى تماماً عن الأبيات والقوافى، ويكتب

شعره فى سطور متصلة .. على النحو التالى :

«عشق ثريا يا بطل . الدب يعشق العسل، والقط يعشق السمك

والذئب يعشق الغنم . يعنى اللذائذ كلها واجب عليكم أكلها

ثريا حلوة صغيره، أعشق يا سيدى يحق لك

الله يزيدك مقدره . الحمد لله اللى أبو فراج حضر

كأنما كان قلبى حاسس بالخطر»

إن هذه الطريقة فى الكتابة بالنسبة لعصرها .. تمثل شيئاً مدهشاً .. وهى

فى اعتقادى، بدايات ما نسميه الآن بالتدوير .. الذى لا توقفه الشطرات ولا

القوافى ولا السطور .

وقد فرضت مقتضيات الحوار على بيرم، أن يستعيض عن وحدة البيت،

بوحدة التفعيلة، كما نرى فى هذا الحوار:

عويشة: قوام بقى ودعيهم .

عقيلة: صحيح دى ساعة وداعهم يانارحشايا عليهم .

عويشة: ما تقربوا جنب ماما

سليم: برضك كمان تكرهينا .

عقيلة: يارب صوتهم حنين

عويشة: يبجوا.

عقيلة: بلاش إبعديهم.

لقد صاغ الموقف بما يقتضيه، من جمل سريعة التعامل مع العروض هنا، كما أن القافية لم يعد لها وجود، اللهم فى «ودعيهم» و«ابعديهم»، وإن كانت التقفية غير تقليدية، لأن السطر الأول ليس بيتاً كاملاً مساوياً فى تفعيلاته وشرطاته للبيت الثانى.

إننا أمام محاولة عروضية جريئة، فعلت الكثير فى هدوء، بل إنها حين لجأت إلى القديم غيرت فيه، وربما وجدنا البيتين ذات القافية الواحدة.. مجرد بيت طويل متصل الكلمات والمعنى.. كقول ثريا لعقيلة:

«صحيح أنا أجهل حكايتك إنما حسيت

بشئء جعل لك فؤادى ينفتح وشكيت»

هل يمكن اعتبار هذين السطرين رغم وحدة العروض والقافية بيتين مستقلين؟

إنهما فى رأى بيت واحد، متصل الكلمات والمعنى، رغم كتبتهما فى سطرين.

إن بيرم فى هذه المسرحية قدم الكثير، فى مجال اللغة والعروض، كما رأيناه يقدم الكثير فى أحداثه وشخصياته، ومن المؤكد أنه كان يشعر ويدرك ما يفعله، لذا قال فى إحدى قصائده:

«والتالته باريس وف باريس جهلونى وأنا مولير فى زمانى».

(٦)

بقيت لنا كلمة يسيرة عن مخطوطة هذه المسرحية.
عثرت على هذا المخطوط في المركز القومي للمسرح.
وهو عبارة عن كراس مسطرته ١٦ X ٢٠ سم.
وعدد سطور كل صفحة واحد وعشرون سطراً.
والكتابة فيه بالريشة بخط جميل.

ويبدو أن هذه النسخة هي النسخة الأولى للمسرحية، لأنني لاحظت
شطب بعض الكلمات وتعديلها بنفس الخط والوزن، مما يعنى أن بيرم رأى
تعديل هذه الكلمات عند المراجعة.

وأرجو أن أكون قد قدمت بهذا العمل شيئاً.. لذكرى بيرم.. وأن تكون
هذه خطوة على طريق جمع وتحقيق ونشر بقية أعماله المسرحية.

لمحات من التراث العربي في أدب محمود بيرم التونسي

بقلم: عبد العليم القباني

السخرية طبع أصيل في بعض النفوس، وموهبة غير متكففة، تنمو أحياناً بالممارسة، كما هو الحال عند رسامي الكاريكاتير، الذين أداتهم الصورة القلمية، القائمة على إيضاح قفشة ذهنية، فرضتها ظروف معينة.

وهي عند بيرم.. تقوم على كلمات منظومة حية، لا تملك حيالها إلا أن تضحك منها صاحبها، وهي عندهم واضحة أكثر من المرسومة بالقلم، إذ أنها تترك أمام خيال المستمع مجالاً واسعاً لتخيلها، مجالاً لا يحده حد ولا يقف حيث يقف القلم، وقد كانت هذه السخرية سمة من سمات «بديع الزمان الهمداني» أحد رواد المقامة في الأدب القديم، والذي يعتبر هو ومقاماته.. فيما أرى.. أحد الروافد الأساسية في مقامات بيرم التونسي.

نستمع إلى «بديع الزمان» وهو يتحدث عن نهم أكل، وقد جلس على مائدة الطعام ضيفاً عن بعض الكرام.

فيقول عنه: إن يده تسافر على الخوان وتفقا عيون الرفقان.. يهزم المضغعة بالمضغعة.. ويدفع اللقمة باللقمة.. ولقد ظللت معجباً بهذا الوصف، حتى قرأت وصفاً لضيف مثل صاحبنا، كتبه بيرم التونسي، متحدثاً عن أحد المشايخ المنهومين، فأمنت بما لبيرم من موهبة عالية في هذا البيت.. إذ يقول:

أنا في جاه خالقي مستجير مسلم

أى جن يكون في بطنه حين يلقم

خلت إبليس ساكناً بطنه وهو يرجم
هو فى الشغل كالحمار وفى الأكل ضيغم
كل صحن لظفره فيه خدش معلم
وهو بعد كل ذا بارد يا أفندم
داخلا كل محفل سائلاً كيف يُعزم
يستوى عنده إذا جاع عرس ومأتم
ثم يصف بيرم هذا الضيف، وهو يتابعه خطوة خطوة فيقول:

إن الشيخ .. مد يده .. إلى طبق القطائف:

وعاد ينعم ما قد كان فيه إلى حلقومه ومضى قواما
وإلى صحن القرع المحشو

فكان يدكه في فيه حافاً وظن القرع خبزاً لا إداما
وإلى الفرخة التى:

تناولها بكلتا راحتيه فلم يترك بها إلا عظاما
وإلى الشورية:

كذلك ساغها ولها لهيب فلا بردا عليه ولا سلاما
وإلى الأرز الذى باللين:

فكنت أرى لشدقيه انتفاخاً وقد فقد التنفس والكلاما
وإلى قمر الدين المبلول:

ففتت أولاً فيه رغيفاً وأقبل بعد يلتهم التهاما

وإلى القراصيا التي بالزبيب:

فيلبعها ولا يرمى نواها ولم أر هكذا إلا النعاما
وإلى الكنافة:

رآها فجأة قرصاً كبيراً فقام وحل للفور الحزاما
فقلت له وقد أبدى نصالاً محددة وأنياباً عظاما
متى تشبع؟ فقال إذا سمعنا أذان الصبح إذ نوي الصياما

ويختتم بيرم.. هذا الوصف لهذا الأكل.

يقول الأكل وهو يشرب من جام الشربات، أى من إنائه الذى وضعه على
فمه:

عببت فى الجام حت لو أتى أسد
والله ما استطاع من كفى ينزعه
أرى الصنوبر وقت الشرب منحدرأ
إلى عند فمى واللوز يتبعه
ولم أحس بما قد كان منتفخأ
من الزبيب لأنى كنت أبلعه

مجلة الشباب عدد ١٢٠

١٩٢٣/٥/١٣

كانت مصادر المعرفة عند بيرم فى بدايات اشتغاله بالأدب، تنبع من

المكتبة العربية التي كانت متاحة لأمثالنا من أبناء الشعب، من الذين لم تكن لهم دراسات منظمة، ولذلك كان إقبالنا على الكتب المتاحة لنا من مثل «ألف ليلة» و«سيرة الظاهر بيبرس» و«عنتر بن شداد» وكان هناك كتاب من الأدب الشعبي اسمه (هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف) كما كان هناك كتاب آخر اسمه «إعلام الناس فيما وقع للبرامكة مع بني العباس» وهو كتاب شيق، يجمع كثيراً من النوادر التي قد لا تجد بعضها في غيره، من مثل القصيدة ذات الألفاظ الغريبة المنسوبة للأصمعي.. والتي مطلعها:

صوت صفير البلبل	هيج قلب الثمل
الماء والزهر معا	مع زهر لحظ المقل
وأنت يا سيدي ولي	وسيدي وموللي
وقلت بس بسبب سني	فلم يجسد بالمقل
وقال لا لا لا	ولي ولي يا ويللي

إلى آخر القصيدة وفي الكتاب مقطوعة أخرى، سأتبع في عرضها قليلاً، لأن لها صلة بالتكوين الثقافي عند بيبرم، حتى لقد أثرت في بعض إنتاجه.

وتقول قصة هذه المقطوعة، إن الخليفة هارون الرشيد وبصحبه الوزير جعفر، كان يتريضان خارج بغداد، فوجدا بعض الفتيات يستقين من ماء بئر فعرجا عليهن وأن واحدة منهن تغنت.. بقولها:

قولي لطيفك بنثني	عن مضجعي وقت المنام
كي استريح وتنطفي	نار تأجج في العظام
مضني تقلبه الأكف	على بساط من سقام
أما أنا فكمما علمت	فهل لوصلك من دوام

فأعجب أمير المؤمنين بملاحظتها، وفصاحتها.

وقال لها:

هل هذا من قولك أم من مقولك؟

قالت: من قولى.

قال: إن كان كلامك صحيحاً، فأمسكى المعنى، وغيرى القافية.. وكان أن أنشدت تقول:

قول لطيفك بنشني عن مضجعى وقت الوسن
كي استريح وتنطفي نار تأجج في البسـدن
مُضْنٍ تـقلبه الأـكف على بساط من شـجن
أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من ثمن

وتقول القصة، إن الخليفة طلب منها كذلك، أن تغير القافية، وتحتفظ بالمعنى، فصنعت ذلك أربع مرات، وأنها نالت رضا الخليفة.. فتزوجها.

ومن باب هذه القصة، ندخل إلى عالم بيرم التونسي الرحيب، وكيف أن هذه القصة، أثرت فيه ورسمت له بعض أساليبه.

ذلك إذ يتحدث عن بعض المجاورين، وما أكثر ما تعرض لهم، حيث يمكن لتعرضه هذا، أن يكون موضع دراسة واسعة، قد تجرنا إلى الكثير ونكشف عن الكثير.

يتحدث بيرم عن هذا المجاور المتيم الولهان.

فيقول على لسانه: بلغت الثلاثين ولم أزل فى زمرة العزاب المساكين، ولم أظأ بساط النعيم، ولم أقعد مع الحریم، ولم أطاوع نفسى، ولم أنظر قط فى غير درسى.

فلما بدأت عطلة الأزهر، وفرغنا من الجهاد الأكبر، عزمت على التفسح،
والتحرش، والتمسح، ولبست جبة من الجوخ السلطاني، وقفطاناً من الحرير
الحمصاني، وشالاً من الصوف النعماني، وحذاء يقال لجلده أمريكاني.

وخرجت إلى ميدان الأوبراء، استطلع النساء وأنتقى لى منهن حسناء،
فلم أر إلا خواجات وهوانم، لا يرغبن في مجاور أو عالم:
فقلت لنفسي:

عليك بالأحياء البلدية، مثل الغورية فهناك يحن الجنس إلى الجنس
وتكمل المعرفة، ويتم الأتس.

ويتابع المتيم حديثه، فيروى لنا كيف التقى بواحدة منهن، رده خائباً..
بعد أبيات فيها ما يمنعنا الحياء من ذكرها.

ثم يقول:

فرجعت إلى موقف الترام، حيث نقطة الازدحام:

فمرت خدلجة ثانية، لمعزرها ثانية، ولها ساق سبحان الخلاق، فمشيت
خلفها على طول.. وأنا أقول:

أيها الساق الذي قد دملجا

وتحاشا حجله أن يخرجنا

يتهدى يمنا أو يسرة

خلقة أو خلفة لا حرجنا

كلما سارت به ربتسه

خلتها عمداً تدوس المهجا

كيف يلقاك محب واله

إن تمددت عليه ابتهججا؟

فمرت ولم تفهم .

فقلت : إلى جهنم .

ورجعت إلى موقف الترام، ونقطة الزحام .

فمرت غادة ثالثة، بمزرها عابثة: ولها قد يقد ونهد يهد، فمشيت خلفها

على طول .. وأنا أقول:

أيها النهدي الذي قد قلبا

وغدا كالطاس حين انقلبا

يتهدادى يمناة أو يسرة

فإننا أفرنجها والسعربا

كلمما سارت به ربتة

أظهر الطيش وأبدى السلعبا

كيف يلقاك محب واله

قد تلظى قلبه والتهدبا

قال: فلم ترد على، ولم تلتفت إلى .

فرجعت إلى موقف الترام، ونقطة الزحام .

فمرت امرأة كالبرج المشيد، وفيها محاسن الآخريات وتزيد، على رأسها

شوال، فهجمت عليها في الحال .

وقلت لها: والله لأحملن عنك هذا الشوال .

قال: فلما استقر الشوال على راسي، كاد يخمد أنفاسي، ولكنني تظاهرت بالرجولة، بصبري على هذه الحمولة، وسارت تتأود وتتبختر، وأنا خلفها أتلوى وأتعثر، وكلما رأتنى أقترب منها، أسرعرت وإذا تباعدت عنها، تمهلتي وتملكعت .
فسألته في الحال . . عن محتويات هذا الشوال .

فقلت: عشرة صحون، وهون وأقتان من الزيتون، وعشرة أرطال بن أخضر، وستة روس من السكر، ومائة بقسماطة، وعشرة أقات من البطاطة، وجرن رخام للكفتة، ومقطع بفتة، وأربع أزواج من القباقيب ومثلها من المراكيب . .
وبقيت تسير وأنا أسير وتقول وأنا في ذهول إلى أن وجدت نفسي أمام شباك التذاكر .

فقلت لي: إلى هنا يا زميل الهنا .

فقلت: هل أنت مسافره .

قلت: ولك شاكره .

وإلى هنا تنتهى المغامرة، وقد رأيناها في أول بنائها، تشبه طريقة الجارية التي كانت تغنى لهارون الرشيد على البئر، والتي رواها كتاب (إعلام الناس)، وهنا نضع أيدينا على واحد من المؤثرات الفنية، التي أثرت في أدب بيرم .
وتبدو هذه الطريقة، أكثر مطابقاً في قصة «المقامة الفلوكية» حيث يحدثنا «الأبلع بن زعربان» كيف أنه طب في جمال امرأة رآها وهو يتنزّه على النيل حيث التفت، فإذا قارب فيه رجال أربعة ومعهم امرأة متقصعة، ولها دمدمه وشهيق . . وهي تقول بصوت مخنون:

يا ندامى ارحموا شجنى

نار قلبى نُحرقك بدنى

إن زوجى مـقـرف نكد

مثل فار البربخ النتن

كلمما يرتاد ناحيتى

خلت أن الموت يقربنى

ثم يروى الأبلع لنا كيف سكتوا هتة ثم عادت الدويهة والفلوكة بهم
طافية وقد أسكت المعنى وغيرت القافية فكانت أنفسها تطول وهى تقول:

يا ندامى أنعشوا روحى

إن قلبى غير مفتوح

إن زوجى أقـرع قـنـذر

لا أراه غـيـر سنكوح

كلمما يرتاد ناحيتى

استغاث الناس من نوحى

ويستمر الأبلع فى حكايته، فيروى لنا مقطوعات أخرى، قالتها المرأة على
نفس النسق، من تغيير القافية والاحتفاظ بالمعنى، تماماً مثل الذى رأيناه فى
قصة الجارية مع هارون الرشيد .

مما يؤكد أثر ثقافة هذه الكتب شبه الشعبية، فى التكوين الثقافى لبيرم .

وبالتالى فى إنتاجه الأدبى، الذى أرضى به كل أذواق قارئيه، وربط بين
أدبنا القديم .. والحديث بأجمل رباط .

لزوميات بيرم

نعود بعد ذلك، إلى مصدر آخر، من مصادر ثقافة بيرم الأدبية العربية، ويتمثل هذا المصدر.. فى لزوميات أبى العلاء المعرى.. واللزوميات.. تعنى لزوم ما لا يلزم «بالنسبة لقوافى الشعر».. لأنها تكلف.. أكثر مما هو مطلوب.. زيادة فى إظهار قدرة الشاعر.

فقد يقال.. إن التزام الشاعر، بأن يقدم لنا فى القافية، أكثر من حرف، وقد يصل إلى خمسة أحرف، مما يعوق الشاعر عن إسترساله، فى عرض أفكاره.
لكن الشاعر القادر على لغته، استطاع أن يجد من هذا القيد، مجالاً أرحب لعرض فكره.

ومن أعظم الذين كتبوا اللزوميات.. إن لم يكن أعظمهم جميعاً «أبو العلاء المعرى» الذى نظم فيها كتاباً ضخماً.. على جميع الحروف.. مرفوعة أو مجرورة أو منصوبة.

ومن لزومياته على المثال! وقد التزم المد والباء والحاء:

أصاح هى الدنيا تشابه ميته

ونحن حوالىها الكلاب النوايح

فمن ظل منها أكلاً فهو خاسر

ومن عاد عنها ساغباً فهو رابح

وقال ملتزماً.. الياء وألف فى المد.. والباء والهاء الممدودة:

دنياك دار أن يكن شهادها

عقلاء لم يبكوا على غيابها

ما الظافرون بعزها ويسارها

ألا قريو الحال من خيابها

وقال ملتزماً الباء والكاف :

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة

وحق لسكان البسيطة أن يبكوا

تخطمنا الأيام حتى كأننا

زجاج ولكن لا يعاد لنا سبك

وقال ملتزماً بالراء المدودة .. والواو المهموزة .. والهاء المدودة بالالف :

مُلّ المقام فكم أعاشر أمة

أمرت بغير صلاحها أمراؤها

ظلموا الرعية واستجازوا كيدها

فعدوا مصالحها وهم أجراؤها

أما بيرم التونسي .. فقد أسمى لزومياته بلزوميات « المغرى » بالغين بدلاً

من العين، سخر به من نفسه .. وقد اخترت لكم منها قوله :

١ - قافية الراء والقاف :

ليت الكوارث تفنى والحوادث من

أعدائها مثلما أقيت من ورق

وليت وصل حبيبي لو وجود به

يدوم لى مثلما واصلت من أرق

فى مدمعى وزفيرى بت منتصباً

كالشمع يسهر بين النار والعرق

٢ - قافية اللام والألف والفاء:

السجن فى الظلمات أحسن منزلاً

من عشرة الأوغاد والأجلاف

ما بين قوم لم تفه أفواههم

إلا لقذف عقيلة وخلاف

وإذا تحركت الجوارح منهم

كانت لأجل الكسر والإتلاف

ماذا تريد من ابن عمك صالح

والحاج طه السيد العلاف؟

٣ - قافية الشين واللام والألف:

دخلت إلى الصلاة وكان فى المسجد نشال

سجدت معفراً وجهى فضاع النعل والنشال

٤ - قافية الباء والحاء:

لا ألعن الدهر إن أخنى على فطنٍ

ولست شاكره إن قدم اللبخا

أرى الحمير حماراً نصف عدته
من فضة وحماراً يحمل السبخا
٥ - وقال فى تورية .. بالشيوخ بخيت .. ملتزماً الباء والتاء:

أمعنت فى حلو الزمان ومره
وشددت فى حبل الهوى ورخيت
فعلمت أن بنى آدم خامل
لا بخت يلقى و«الحمار بخيت»

٦ - وقال ملتزماً .. الراء والباء:

وإذا اللئيم دعاك خارج بيته
فى قهوة أو حانة لا تشرب
إن اللئيم إذا أصابك نبله
فلقد أصبت بخلعة من أجرب

٧ - وقال فى قافية .. الباء الممدودة مع السين:

الناس أحقر من بهائم سخرت
فى هذه الدنيا تسوق الباسا
ودليل ذلك أنهم لعـدائهم
وضعوا على أبوابهم ترباسا
وأساء كل ظنه بقـسرينه
فلذاك يلبس تكة ولباسا!!

٨ - وقال في قافية .. القاف والراء :

رأيت الناس في الأفراح لا يصغون للمقري
ويصغون بإعجاب لأهل العزف والنقر
سألت الله أن يلقي عليهم بردة الفقر

٩ - وقال في قافية .. الواو والألف والباء :

لا يدخلن على البنات مدرسا
رجل ولو كان امـرؤ أو أبا
وإذا نشطتم للحراسة فلتكن
بوابة للبـاب أو بوابا
ماذا يرد العـرض إن بات الذى
قد غاله يستغفر التوابا؟

١٠ - وقال من قافية .. الألف والطاء والنون :

كل مـغن بمـصر خـال
من حليـة العـقل والفطانه
يهدى ويعـوى ولست أدرى
لعمـركم تلكم الرطانه
فصوته حـشوه نهيق
وكل توشـيحـه بطانه

وبعد ..

فهذه كلمات، أردت أن أضعها في مكانها من هذا البحث.

وأسارع فأقول إنه برغم التشابه الذى يبدو بين المؤثر والمتأثر.

فإن شخصية بيرم، واضحة فى كل سطر كتبه، إنه تشابه بين عباقرة ..

وليس بين قوى وضعيف.



ثالثاً: بيرم فى عيون الآخرين

المصدر

مؤتمر النبع الخالد محمود بيرم التونسي
احتفالاً بالذكرى المئوية لميلاده «١٨٩٣ - ١٩٩٣»
الهيئة العامة لقصور الثقافة، «إقليم غرب ووسط الدلتا
الثقافى».

obeikandi.com

أثر بيرم في الإبداع العامي المعاصر

بقلم: د / يسرى العزب

إن بيرم لا يكاد واحد من المصريين والعرب لا يعرفه، لسبب - مع بساطته - على درجة بالغة من الأهمية، وهو أن بيرم كان شاعراً للعرب جميعاً على اختلاف بيئاتهم وألسنتهم مع أنه ما يبدو - ظاهراً - كتب شعره بعامية المصريين. أما عامية المصريين - وهي لغة بيرم الوحيدة، رغم كتابته بعض أعماله بلهجات عربية كما يسميها هو.

فقد وصلت إلى هذه الدرجة العالية من الانتشار والتأثير، لأنها حققت مستوى رفيعاً من الرقى، حين راعت مبدأ «العموم» في توجيهها، و«العموم» من «العامية» أى كافة المتلقين المتحدثين باللغة العربية، بكافة أجنحتها المكتوبة والشفوية، الفصحى والعامية «غير الفصحى» الموروثة والمعاصرة.

يا ورد أستنظرك قبل الربيع وأوهب لك العمر^(١)

واجعل لأهل الملامة فى هواى شفيح أوراقك الحمر

دى ورقتك علمتنى أبقى عبد مطيع للبيض وللسمر

هنا بناء تجتمع فيه الأجنحة التي ذكرناها في حميمية، يصعب معها فض وحداته، حيث يستخدم الشاعر أسلوب النداء المعروف في الشعر العربي،

(١) بيرم التونسي «ديوان بيرم التونسي ط مكتبة مصر ١٩٧٣ ص ٧، الأعمال الكاملة لبيرم ط الهيئة العامة للكتاب ح ٦٨ / ١١.

ويوظف مفردات تسير في جميع المستويات الفصيحة، وبشكل موقعه في تدفق صوري جميل، يستمر في النص كله حتى النهاية.

يا أغلى من الدم لونك في عروق الحى حتى مع الشيب
تنباس وتنضم قدام الرقيب فى الضى ما فيكشى عيب

نهاية جيدة للانسياب اللغوى، تتدفق خلالها الكلمات، دون تعسر، حاملة عميق الفصحى الموروثة فى عصور ازدهارها، مطوعة إياها للتسلل بيسر إلى العامية، ولا نجد فى المقطع الأخير مما ينسب إلى عامية المصريين الخالصة سوى جملة النفس الأخيرة «مافيكشى»، والتي لا تختلف عن المؤلف الفصيح سوى فى زيادة اللازمة النافية «شى»، وهى لازمة موجودة فى اللغة الواقعية - المعاصرة فى مصر - بل فى الأقطار العربية كلها.

وفى الواقع الاجتماعى، توجد بعض الفئات الاجتماعية المحدودة المغلقة على أنفسها، والتي لم يتلق أفرادها أدنى قدر من التعليم أو الانفتاح الفكرى، فتبقى لغتهم خاصة بهم، لا تتواصل - غالباً - مع اللغة العامة، والحصاد اللغوى لهذه الفئات محكوم عليه بالكزازة والضيق، ويجد الشاعر نفسه فى موقف حرج، خاصة إذا كان هذا الشاعر فى نفس موقع بيرم الوطنى، الراغب فى التوجه إلى كل الناس برسالته.

وقد بذل الشاعر فى تحقيق هذه الغاية، جهداً فائقاً جعله ينجح فى النهاية، أما باقى الشرائح الأعلى ثقافياً، والممتدة عبر كل الطبقات الاجتماعية فى الواقع وهم الأدباء والعلماء - والمتعلمون ومن يتوفر لديهم قدر كبير من معايشة الواقع، يمكنهم من التعامل بواسطة اللغة - مع الفئات السابقة، ولغتهم بما فيها من عناصر «شعبية» تفلح فى «توصيل» قضاياهم وأحلامهم، فإنهم يملكون بناءً من اللغة المشتركة، بين هذه الشريحة الاجتماعية من

الشعب المصري، ومنها صاغ «بيرم» قصيدته وديوانه الشعري كله، وهذه الشريحة، هي الفئة التي فتحت للصحافة طريقها، وجعلت رسالتها تمتد لتحتوي كل الفئات في الواقع.

من هنا فإن العامية التي صاغ منها بيرم قصائده، هي لغة «العامية» من الجماعات الشعبية، وهذا هو السر في سيادتها وسعة انتشارها.

لقد كون بيرم بناءه الجمالي «اللغة» في توظيفه الجيد، لكل المزايا التي تمنحها المستويات اللغوية القائمة في عصره، سواء بنائه للجملية الشعرية أو توظيفه للعبارة، أو رسمه للصور والمواقف، أو في تجميل نصوصه للدلالات الثورية والاجتماعية، التي تهدف إلى تغيير الواقع إلى الأفضل.

إن «العامية» التي نجح «بيرم» في تشكيل موقفه من خلالها «لغة عامة» مشتركة بين جميع الفئات اللغوية، الاجتماعية» على درجة مختلفة من الإتقان «الفصاحة» وهي من نفس المستوى، الذي وصلت إليه لغة قريش، إبان ظهور الإسلام، وهي ما يطلق عليه اسم «الأدبية أو الفصحى»^(١) وهي لغة الكتابة والتعبير.

لما انعدم جوز فهيمة السيد الجزائر^(٢)
جابت لها الخاطبة بالقيمة جدع نجار
وشيوخ بلد من معينية وله دوار...
وعسكري مراسلة وتنقى بقى وتختار

هنا الألفاظ «عامة» في محيطها، الذي يغلب عليه ما يستخدمه المثقفون «الكافة» في أحاديثهم وكتاباتهم، ولا يوجد من لغة الفئات المنغلقة لغوياً

(١) سعيد بدوي - مستويات العربية المعاصرة في مصر - ط دار المعارف سنة ١٩٧٣ ص ٣٢.

(٢) بيرم التونسي ديوانه السابق ص ٦٩.

مفردة سوى كلمة «معينية» التي تعنى بلداً معيناً في صعيد مصر، لكنها في النسيج الشعري تكاد تستوعب دون إحساس بصعوبتها، أما البناء فجاء منتحياً إلى الشعبية «في تركيبه، ومن ثمّ في دلالاته»:

١ - شبه المحطة الاعتراضية في البيت الثاني «بالقيمة» .

٢ - وصف العسكري «مراسلة» في البيت الرابع .

٣ - جملة الحال الأخيرة «وتنقى بقي وتختار» .

وهنا البناء في شعبيته، لا يتنافى مع البناء اللغوي الموروث .

إن البناء الشعبى للغة في نصوص «بيرم التونسي» يعد - دائماً - جديداً، لأنه جاء تحقيقاً لرغبة الواقع في العصر الحديث «عصر بيرم وعصرنا» الذى خلقت فيه النهضة - التى نشبت مزدهرة منذ العشرينيات - نوعاً من التعبير له فى النفوس ما لها من أصاله وطبيعة، ومن طريق التزاوج بين صفات العامية وصفات الفصحى^(١) .

يتم ذلك حتماً، إذا تصورنا أن «بيرم» قد توغل فى بعض نصوصه، فى استخدامه لمفردات شديدة الشعبية، كما نرى فى النص الآتى من قصيدة «الولادة» التى يعرض فيها صورة قصصية جيدة، لعملية الولادة الشعبية، وما يصحبها من عادات وتقاليد وطقوس .

يا دوب دى راحت وكنا وقتها بالليل^(٢)

والطلق جا للمره أربع نوبات بالحيل

ولما سالت سلابين الولادة سليل

بعنت جابت أمها جابت معها اثين

(١) سعيد بدوى كتابه السابق ص ٦٩ .

(٢) بيرم التونسي السابق ص ٨٩ .

هنا البناء شعبي لا يمكن تصوره غير ذلك، فلا بديل للعبارات « يادوب دى راحت»، « وكنا وقتها بالليل » و« الطلق جا للمره»، « أربع نوبات بالحيل » والكلمات نفسها، لا يمكن استبدالها بمقابلات لغوية أبداً، « يا دوب، جا، أربع، نوبات، بالحيل، سلابين».

ومع ذلك فإن هذه الرباعية فى نسيجها العام، تعمل فى البناء الشعري باعتبارها لغة فصيحة « عامية » على النحو الذى حدده البحث سلفاً وتلمس - أسباب فصاحتها فنلاحظ :

١ - أن الشاعر يبدأ الجملة الشعرية التى تتكون منها الرباعية - بعبارة تفيد سرعة الزمن « يادوب » وقصره .

٢ - أنه يحدد زمن الحدث بدقة « الليل » ليشعر المتلقى بأهمية اللحظة وما يدور فيها .

٣ - أنه يحدد العدد « أربع نوبات »، والأربعة فى اللغة الشعبية من ألفاظ الكثرة التى تكتمل فى « ثلاثة » حيث نسمع دائماً « الثالثة ثابتة » .

٤ - أنه يحقق للحظة الإنسانية درجة عالية من الاهتمام، باستخدام المفعول المطلق « ولما سالت سلابين الولادة سيل » المؤكدة لهذه الأهمية .

٥ - أنه يوظف الفعل توظيفاً جيداً، ولننظر إلى الأفعال كُلاً فى موقعه من الجملة: فى البيت الأول الكلمتان الثالثة والرابعة « راحت وكنا » .

فى البيت الثانى الكلمة الثانية « جا » .

فى البيت الثالث الكلمة الأولى بعد أداة الشرط « سالت » .

التوظيف الجيد للفعل، تتأتى فى كون التوظيف الفعلى فى الجملة، قد تم « تنازلياً من الكثرة إلى القلة - ثم عماد منعكساً من القلة إلى الكثرة » .

والذى يعنى وظيفياً، الإسراع بحركة الزمن من البطء إلى السرعة.

٦ - أن الشاعر ينجح فى تأكيد الاهتمام باللحظة / الحدث عند الجماعة الشعبية فى البيت الأخير، حين ينهى تصوره بعبارة « جابت معاها اثنين ».

فالأمر لم تلبى دعوة ابنتها للمساعدة فحسب، بل بادرت تلقائياً وعلى وجه السرعة، فأحضرت أكثر من مساعدة، ليتم العدد الكثير القادر على الفعل الجمعى فى المشاركة، وهو الثلاثة.

وبهذه القدرة على البناء الجيد للغة تشحن الجملة الشعرية - التى يمكن أن تشمل معظم قصائد بيرم - بالدلالة الاجتماعية، وهو ما يجعلها طلباً دائماً لعامة المثقفين فى الوطن.

وحتى لا يكون الحديث صادفياً للبعض، فإننا سنقف وقفة مماثلة، عند مقطع رباعى من قصيدة « زوجة السجان »^(١) وهو الرباعية الثانية منها:

وأما هانم فكانت ملحمة متخن
تنحط فى شهر طوبه ع الرخام يسخن
وقت القضا لما شافت جوزها بيدخن
عطت خبر لامها جاتها فى وش أدان

بالطريقة نفسها، يصور لنا الشاعر لحظة جديدة من حياة إحدى « بنات البلد » فى مصر.. فماذا يقدم من أدوات الفن؟

١ - يصور فى اللحظة، الشخصية التى يدير حولها القصيدة، فيصفها بوصفين متتاليين « ملحمة متخن ».

٢ - يمتد فى تصويره مفسراً بما يثير السخرية، من هذه البدانة الزائدة،

(١) بيرم التونسي ص ١٣٥ والأعمال الكاملة ح ١٢٦/٣.

فيأتي بالصفة الثالثة جملة فعلية هي البيت الثاني كله « تنحط في شهر طوبه
ع الرخام يسخن» وفي هذه الصفة / الفعل تستكن « الكناية» فتجعل الصفة
إضافة لما تحقق قبلها من دلالات، وهي هنا ما تتمتع به الشخصية الشعبية من
«برودة في الطبع».

٣ - يفاجئنا الشاعر بالنهاية، مثيراً فينا الرغبة في التعرف على ما سبقها
وما يكتبها وذلك بقوله: «وقت القضا» وهذه العبارة عند «العامة» تعني
الإشراف على الموت، وهو ما سبق أن لمح إليه في نهاية الرباعية الأولى من
القصيدة في قوله عن زوج هاتم «وكل ده من رشاوى الأكل والدخان».

٤ - في البيت الثالث يؤكد بيرم نهاية الزوج المنتظره عقاباً طبيعياً لكونه
قضى عمره مرتشياً، وذلك بقوله:

«لما شافت جوزها بيدخن» عقب «وقت القضا» مباشرة - واستخدام
للفعل «بيدخن» هو ربط جيد للموحدتين الأولى والثانية من القصيدة، وهو
ما سيتكرر في باقى المقاطع بطوائف فنية مغايرة.

٥ - ولعل «الكناية» التي تحملها الجملة الفعلية «بيدخن»، الدالة على
لحظة الإشراف على الموت، هي التي أكدت مدى ارتباط الشاعر بلغة شعبية
تحفظ في طياتها كنوزاً وجدانية هائلة.

٦ - ينتهى تصوير اللحظة الإنسانية - وقد بلغت ذروتها - بنفس الطريقة
التي أنهى بها الجملة التي توقفنا أمامها من قبل ..

«عطت لامها خبر جاتها فى وش أدان»

امتدت الجملة الفعلية لتحتوى جملتين متتاليتين دون فاصل لغوى /
زمنى يؤكد قدرة الشاعر على تشكيل الزمن الشعري - حالة تكثيفه - فى
أسرع لحظة يمكن تخيلها، حيث يحدث مجيء الأم فى وقت متأخر من الليل

هو وقت علمها بالخبر، لقد تكثفت المسافة بين الفعل الأول «عطت» و«الثاني جاتها» حتى انعدمت تماماً - وبدأ للفعلان متحققين جمالياً في لحظة زمنية واحدة.

نجح بيرم في توظيف حس الفكاهة، ليصبح جزءاً حميماً من نسيجه اللغوي في شعره، ولقد بلغت به البراعة إلى الحد الذي جعله يستخدم نفس المفردات العامة مع تعديل طفيف في نطق بعضها، ليتوهم المتلقى أنه انتقل إلى مستوى لغوي آخر، وهو ما يحدث في قصائد بيرم التي تبدو في لهجة صعيدية، أو شامية أو مغربية.

وهذا نموذج لما يوهم الكتابة باللهجة الصعيدية، تراه في قصيدة «في الطريق»^(١).

أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين..
ساحبين بتاعة حلاوة جايه من شربين
شايه على كتفها عيل عنيه وارمين
والصاج على مخها يرقص شمال ويمين
إيه الحكاية يا بيه؟ جال.. خالفت الجوانين
اشمعنى مليون حر'مى فى البلد سارحين
يمزعوا فى الجيوب ويفتحوا الدكاكين
اسأل وزير الشئون والا أكلم مين؟

«المفارقة» هي التي يقدم عليها البناء الجيد لهذه القصيدة «الموال» والمفارقة تصور صراعاً مضحكاً، ومثيراً للألم في نفس الوقت، بين قوة ظالمة باطشة «أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين» و«مواطنة فقيرة مرهقة» بتاعة

(١) بيرم التونسي ص ٢٣٨ والأعمال الكاملة ج ٣٦/٧.

حلاوة جاية من شربين، شائلة على كتفها عيل عينيه وارمين، والصاج على مخها يرقص شمال ويمين.

إن القوة الباطشة فى علاقة التضاد، لا تأخذ من الشاعر سوى بيت واحد هو أول النص، بينما يعطى من اللغة تأكيداً لأهميتها فى البناء الشعرى، التى هى انعكاس لموقف الشاعر المنحاز لطبقتها الاجتماعية.

١ - التعريف بالحرفة «بتاعة الحلاوة».

٢ - تحديد الموطن «جايه من شربين».

٣ - حالتها الاجتماعية والاقتصادية «شائلة على كتفها عيل عينيه وارمين».

٤ - حالتها الصحية الواهنة «الصاج على مخها يرقص شمال ويمين»

بعد هذا العرض الجيد للحالة محل التجربة - والذى يتم فى الأبيات الأربعة الأولى، فى شكل السرد القصصى الذى يقوم به الوصف - نجد الشاعر يستخدم - الحوار ليقدم به طرناً جديدة بين المفارقة تزيد من شحن الدلالة / شحنة / التأثير التى منحنتها المفارقة السابقة، وطرناً الحوار هما واحد من عامة الشعب - الشاعر نفسه - وأحد هؤلاء العساكر الجبابرة، هنا تتحول اللغة الحوارية إلى جانب الطرف الأول، فتزيد مساحتها اللفظية، كما رأينا اللغة التى خصصها الشاعر للطرف الثانى فى الأبيات الأربعة الأولى، وهو الذى أصبح الطرف الأول فى أبيات الحوار التى تلتها.

إيه الحكاية يا بيه؟ جال: خالفت الجوانين.

يسأل الشاعر - ممثل الشعب المغلوب على أمره - الذى تجسمت قضيته مع

الظلم، فى صورة «المرأة الفقيرة» ويسأل عمال الدولة الغلاظ: إيه الحكاية يا بيه.

فيأتى الرد مختصراً عاجلاً: خالفت الجوانين.

ويسبقه بيرم بجمله فعلية سرديّة « واصفة » جال .

ونلاحظ أن تحويل اشاعر للقاف جيما في كلمتى « جال، الجوانين، لم يتم لتتحول اللغة إلى لهجة ضيقة « هي الصعيدية » بل أنه قد حدث ليجسم السخرية التى تحتوى الموقف ويجب أن تحتوى أثره بعد ذلك، ولتأكيد ذلك نرى أن الكلمتين لم تجيئاً فى جملة حوارية واحدة، على لسان الشاعر مثلاً أو أحد العساكر المخاطبين، وإنما جاءت أولاهما « جال » على لسان الشاعر فى السرد الواصل بين جملتى الحوار: بينما جاءت الثانية « الجوانين » فى رد العسكرى على الشاعر.

وبعدها يرتفع صوت الشاعر صارخاً بالغضب والسخط، فى محاولة ذكية منه للفت نظر السلطة الحاكمة، إلى معاملة الفقراء بالرحمة، وتوجيه قوانينها وسطوتها، إلى من يستحقون العقاب، من مستغلى الوطن:

اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين

يمزعوا فى الجيوب ويفتحوا الدكاكين؟ ..

أسأل وزير الشؤون وإلا أكلم مين؟

ويأتى هذا البيت الأخير، مؤكداً تحول سخط الشاعر / لشعب إلى حالة ممتدة من الحيرة والاضطراب والحزن، فكان قلب القاف جيماً فى الكلمتين السابقتين، إنما جاء ليعطى لمسة خفيفة فى الفكاهة تطف إلى حد ما - من هذه الدرجة الكثيفة من الأسى، التى ستلى البيت الخامس الذى وردت فيه - الكلمتان وهو ما يظهر بجلاء فى « صعيدى فى باريس » التى كتبت كل حروف القاف فيها جيماً.

ولكى يؤكد بيرم ما نراه فى شأن ميله إلى استخدام اللغة المشتركة فى

شعره، فإنه يكتب قصيدة بعنوان «الصعايدة»^(١) لا يستخدم فيها الجيم بديلاً للقاف، كما أنه لم يورد بها من هذه الكلمات سوى أربع كلمات فقط «قال مقعدانا، شقلبوا، واخلقى».

وهكذا نصل إلى أن بيرم التونسي كان باعتباره شاعراً مصرياً ذا موقف نهضوى دافع بالواقع إلى الأمام - أحد الرواد العظام الذين شكلوا وجدان الشعب المصرى، عبر الفئة المستنيرة والمثقفة منه فى جميع الطبقات الاجتماعية، وباستخدام لغتهم العامية التى يتواصلون بها مع الشعب كله.

وهذا ما جعل قصائد بيرم، تحظى بأعلى قدر من الاهتمام الشعبى، طوال الفترة الماضية التى بلغت قرناً من الزمان.



(١) بيرم التونسي ص ٢٣٨ والأعمال الكاملة ج ٤ / ٣٦.

بيرم التونسي

١٨٩٣ - ١٩٦١

بقلم: د/ محمد زكى العشاوى

محمود بيرم التونسي، من الأعلام البارزين، فى حياتنا المعاصرة على المستويين الشخصى والفنى على السواء، فحياته تعتبر مثلاً للبطولة والتضحية والكفاح والصمود، أما فنه فظاهرة فريدة فى الشمول والتنوع وروعة الأداء، وتتسم لغته بالفكاهة والدعابة والسخرية، فكثيراً ما تعتمد دعابات بيرم على المفارقات الكثيرة فى الحركات الذهنية، وفى المفارقات الإنسانية والنفسية، وذلك حين يوجه نقده اللاذع، أو حين يضبط شخصية وهى تغالط نفسها، لتهرب من مواجهة موقف، أو حين تتوارى عن الحقيقة، أو تدعى فضلاً ليس لها، أو تنكر سيئة أو خطأ تقع فيه، وفى كل هذا نماذج فريدة من القصائد الزجلية بلغة عامية صريحة، وساخرة فى الوقت نفسه.

وعين بيرم الناقدة من العيون الحادة البصيرة، عين مفتوحة وواعية فاحصة لا تفوتها حركة ولا يند عنها لون، وهى تستعرض الحياة والمناظر والنفوس والأشياء، ولا تشبع من النظر، ومن التقاط هذه الدقائق فى يقظة وانفعال.

أما مواقفه الوطنية، فجميعها مواقف وطنية بطولية شجاعة، لا يخاف سلطاناً ولا استعماراً، ولا يعمل حساباً إلا لضميره، ورأيه الحر النابع عن مبدأ وعقيدة.

لذلك كان فى كل مواقفه الوطنية، كاشفاً عن حقائق حادة عميقة، لا يعرف فيها هوادة أو ليونة أو مواراة.. يلقي على الناس فيها توجيهات فنية

بالصدق والحق، يعتمد فيها على موهبة.. خالصة، تعتمد على الذكاء، والنكتة، واللمحة، وروح الفكاهة، والمزاح، والسخرية، معرضاً نفسه أحياناً إلى أشد المخاطر وإلى أسوأ العواقب، ومع ذلك يقف صامداً مناضلاً في شموخ.

ولنستعرض الآن بعضاً من حياته المليئة بالبطولة، والمتسعة بجدية الحقيقة وسخريتها، وأروع ما فى هذه الحياة، مواقف الجرئة التى يطارد بها الزائف ولاحقه فى جميع دروبه ومسالكه والدخول إليه فى سراديبه ومخابئه، ثم تسديد السهام إلى صدره.

وُلد محمود بيرم التونسي عام ١٨٩٣ بعد ثلاث سنوات من نزوح والده بيرم التونسي بأسرته إلى مدينة الإسكندرية، وبعد أن توطن فيها وأقام فى حى السيالة، وكان نزوح والده من مدينة تونس، فراراً من الاضطهاد والظلم اللذين يتعرض لهما الأحرار هناك.

تعلم محمود بعد ذلك مبادئ القراءة والكتابة، وحفظ سوراً من القرآن الكريم، وكان أبوه يلتقى فى بيته بنخبة من علماء الأزهر، يجالسهم ويستمع إليهم، وكان الفتى الصغير محمود، يشارك فى هذه الجلسات، فتعلم والتقط الإحساس باللغة والأدب وحفظ الأشعار، كما ساعدت الدروس التى كان يستمع إليها، فى مسجدى أبى العباس المرسى، والبوصيرى على الاستفادة والتزود بالمعارف العربية والإسلامية. ولكنه سرعان ما أراد أن يعينه على أنه يعمل بالتجارة ويفتح دكاناً للبقالة، وحاول إقناع أبيه وأمه وقدم لهما مبلغاً صغيراً من المال قد ادخره، واقتنع أبوه على مضض، فقد كان يطمع أن يعلمه فى الأزهر الشريف، وأن يراه عالماً مرموقاً.

واستطاع الفتى أن يحول دكانه الصغير إلى ملتقى للأدباء، وكانت مجالسهم منتدى يعرضون فيه لقضايا السياسة، والفن، والأدب.

وعندما قامت الحروب العالمية الأولى عام ١٩١٤ كان الحديث في مجالس بيرم وزملائه الأدباء، يدور حول ما يعانیه الناس من وطأة الحكم، والظلم الذي يقع على المواطنين، وما تفرضه الحرب والمستعمر من قيود لا يتحملها الكثيرون، فبدأ الناس يجأرون بالشكوى من معاملة المجلس البلدى، الذي كان قاسياً في معاملة جمهور الإسكندرية.

فكانت باكورة أعمال بيرم، تلك القصيدة المشهورة اتى فتحت أعين الناس على فنه، فبدأوا يرون فى بيرد فناً حقيقياً، وذلك حين اشتهرت قصيدته فى «المجلس البلدى» التى انتشرت وحفظها الناس، وأخذوا يرددونها ويترنمون بها فى مجالسهم، والقصيدة معروفة حتى الآن، ومطلعها يقول:

يا بائع الفجل بالميم واحدة

كم للعيال وكم للمجلس البلدى

وهى قصيدة طويلة، تنتهى نبياتها بكلمة المجلس البلدى، وقد أنبأت بمقدرة الشاعر، ومهارته الفنية فى مطلع حياته.

وفى هذه الفترة، التقى بيرم بالشيخ سيد درويش وألف له عدة أوبريتات أشهرها، «أوبريت شهرزاد» و«البروكة» وغيرهما، كما ألف له مقطوعات غنائية منها:

ضيعت مستقبل حياتى فى هواك

وازداد على اللوم وكتر البغده

وأغنية:

أنا عشقت وشفقت غيرى كثير عشق

عمرى ما شفقت المر اللى فى هواك

وعند قيام ثورة ١٩١٩ واشتداد التذمر والهجوم على المستعمر، أنشأ بيرم صحيفة «المسلة» وأخذ ينشر فيها العديد من الأذجال والانتقادات للاحتلال، ولم يُقدَّر أن يستمر نشاط الصحيفة، فقد أوقفتها سلطات الاحتلال، فأنشأ صحيفة أخرى باسم «الحازوق» ولم تصدر أكثر من عددتين، ثم عطلتها السلطات، كذلك انتقل بعدها بيرم إلى القاهرة، حيث وجدها أرحب لنشاطه. وهناك واصل بيرم حملته الفنية بلا هوادة، ضد سلطات الاحتلال والاستعمار، جعلت النار تزداد اشتعالاً، مما دفع السلطات إلى السعي لدى الإنجليز حتى صدر الأمر بنفى بيرم التونسى، ونفذ الأمر فى ليلة عيد الأضحى الموافق ٢٥/٨/١٩٢٠.

واقْتيد بيرم عنوة إلى سفينة فى الصباح الباكر حملته إلى مرسيليا، وهناك عاش فترة من الزمن، مع الحمالين والعمال، من أبناء تونس والجزائر والمغرب وغيرهم، وعانى كثيراً فى هذه الفترة من حياة الشظف، والفقر، وضيق الحال. ولكنه مع ذلك، كان يرسل الصحف فى القاهرة، يبعث لها بأزجاله، ومقاماته، ونظراته فى الحياة، حتى إنه كان يحرق جريدة الشباب كلها من ألفها إلى يائها.

وبعد عام حاول الهروب من منفاه، فاشتغل عاملاً على ظهر سفينة مبحرة إلى الإسكندرية، ونزل خلصة من السفينة فى الإسكندرية ومنها إلى القاهرة، وظل ستة أشهر يتنقل من مكان إلى آخر، ويتزوج فى هذه الأثناء من امرأة تؤنس وحدته، ولكن الحظ لا يواتيه، فيكتشف أمره ويرحل إلى مرسيليا مرة أخرى، حيث يعاود حياة الشقاء والعنت والفقر مرة أخرى.

ويقضى بيرم عشرين عاماً فى المنفى، وفى عام ١٩٣٨ رحل إلى بيروت وحملوه مرة أخرى إلى مركب مسافرة إلى مرسيليا، إلا أنه استطاع أن يهرب عنها ظهر يوم

٦ مايو ١٩٣٨ حين رست السفينة في بورسعيد، وقد وصف هذا بقوله :

غلبت أقطع تذاكر وشبعت يارب غربه
بين الشطوط والبواخر وبين بلادنا وأوروبا
وقلت ع الشام أسافر إياك ألقى لي تربه
والقصيدة طويلة ورائعة، ومنها يصور ما عاناه في منفاه ورحلاته، من
صور الضيق، والألم، ومشاعر الغربة. والحنين، إلى مصر.

واستقر في مصر منذ ذلك التاريخ حتى وفاته في الخامس من يناير ١٩٦١ .

أما أعمال بيرم في تلك الفترة وما قبلها، فهي مثال للإنتاج الغزير المتعدد
الجوانب، فإلى جانب أشعاره وقصائده الزجلية، كان لبيرم أعمال فنية كثيرة،
فقد ألف الروايات التمثيلية والأغاني الشعبية، وألف للسينما روايات رابحة
وغيرها وللمسرح عزيزة ويونس، وكتب للإذاعة مئات من القطع والمسلسلات،
وعكف على تأليف ملحمة محمد على بتكليف من وزارة الشؤون الاجتماعية .
كما عارض كبار الشعراء، بقصائد على وزن قصائدهم، في شعر فصيح .

أما مقامات بيرم، فقد بلغت مائة وستين مقامة، وهي وحدها تعتبر ثروة
كبيرة، تحتاج إلى دراسة خاصة، تحدد ملامحها، وتكشف عما فيها من قيم
فنية، وحقائق اجتماعية وسياسية .

هذه هي لمحة سريعة عن حياة رجل عظيم من عظماء المعاصرين، تعتبر
صفحة مشرفة وسجلاً حافلاً بالإبداع والإمتاع .



الموروث الشعبي فى أعمال بيرم

بقلم: د/ محمود ذهنى

من أصعب الأمور التى تواجه الدارسين العرب عدم اتفاقهم على مفهوم موحد للمصطلحات والمسميات، ومن ثم فإن مصطلح «المأثور الشعبى» سوف نجد له عدة مفاهيم أو مضامين، تختلف من إقليم لإقليم، وربما فى الإقليم الواحد من فرد لفرد.

ومهما قيل من أن هذا المصطلح قد تبناه المجمع اللغوى المصرى، وحدد له معنى معيناً، فإن استخدامه الشائع بين الدارسين والكتاب لا يحفل بهذه الوحدة، ويحمّله كل دارس من المعانى، ما يتفق واتجاهاته أو رغباته.

فمنهم من يقصره على «الأدب الشعبى» بمفهومه الضيق، ومنهم من يجعله مرادفاً «للفلكلور» بمعناه «الأنثروبولوجى»، ومنهم من يتوسط بين الاثنين، دون تحديد حتى يستطيع أن يطوعه لاحتواء ما يريد من ألوان أو أفكار.

فالأول يقصره على الأساطير والسير والحكايات الشعبىة والأمثال.

فى حين يضيف الثانى إلى ذلك، العقائد والعادات والتقاليد والممارسات الشعبىة.

أما المتوسط بينهما فيكتفى بكل ما يستخدم الكلمة فى التعبير عنه.

لهذا يجدر بنا منذ البداية، أن نتفق على مفهوم محدد للمأثور الشعبى، حتى لا تتفرق بنا السبل ويضيع منا الطريق.

وبما أن كلا من الأدب الشعبي، والفلكلور يتفقان في أنهما «الميراث الثقافي غير العلمي للشعوب» فمن الأفضل أن ننظر في المراحل الثقافية للإنسان، التي يمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أقسام هي:

١ - قسم طبيعي أو عفوي، يتم أول الأمر في مرحلة الطفولة الباكرة، ومن خلال هدهدة الأم لوليدها - أو الجدة لحفيدها - تصب في أذنيه ما تحفظه من حكايات وحواديت وترانيم الأغاني الشعبية، وتسرى في كيانه مثلما سرت كلمات اللغة التي يتقبلها عن نفس الطريق، فيكتسب «اللغة الأم» ويكتسب معها هذه التراثيات، التي يمكن أن نسميها مجازاً «تراثيات الأمومة أو التراثيات الأسرية» التي تصبح جزءاً من المكونات الأساسية لوجدان الصبي، وركنا من أركان بناء شخصيته، والحلقة الأولى من حلقات تربيته الثقافية.

هذا القدر من الموروث الشعبي، يعتبر خطأ مشتركاً بين الناس جميعاً، مع اختلاف في القيمة والمقدار، تبعاً لظروف كل فرد على حدة، ويصبح التأثير به تائراً تلقائياً غير مقصود، يفرض نفسه دون إرادة صاحبه، ودون التفات إليه أو إدراك به.

٢ - ولكن الكاتب والأديب والفنان حين يكبر، يمر بلون آخر من الماثور الشعبي يستقيه من قراءته واطلاعاته ودراساته، وربما سعى هو إليه، إذا ما وجد في نفسه ميلاً لهذا اللون من ألوان المعرفة، فيصير له بذلك قدر مكتسب من الماثور الشعبي، حصل عليه بإرادته عن رغبة وقصد، وبذلك يستطيع - إذا ما أراد - أن يوظفه في كتاباته وإبداعاته: عن طريق الاستلهام أو الاقتباس أو التبنّي..

فمثلاً «توفيق الحكيم» قد يتبنى أسطورة «أوديب» ليبعد عملاً مسرحياً، يضاف إلى عشرات الأعمال التي تناولت هذه الأسطورة، منذ

سوفوكليس وحتى أندريه جيد، أو قد يستوحى قصة «أهل الكهف» من القرآن الكريم مثلما استوحاها «أبو العلاء المعري» في «رسالة الغفران» أو يقتبس حكاية من الحكايات الشعبية مسرحية «يا طالع الشجرة».

وهذا كله يعتبر توظيفاً كاملاً للمأثور الشعبى .

٣ - وقد يعمد الأديب فى توظيفه للمأثور الشعبى، إلى التدرج به من الإحياء إلى الاستلهام، مثلما فعل الأستاذ فاروق خورشيد بسيرة «على الزئبق» حيث أحيها بإعادة صياغتها لتلائم العصر، فكتبها فى نصين مختلفين أحدهما عام للقراء جميعاً، والثانى خاص بالأطفال، ثم استلهمها فى إبداع عمل روائى جديد، أخذ من السيرة إطارها وملامحها الشكلية وشخصياتها، ولكنه قدم أحداثاً مبتكرة ترمز للواقع المعاصر، وتعالج قضايا مجتمعه، وذلك فى روايته «ملاعب على الزئبق» وبذلك يكون قد جمع كل مظاهر توظيف المأثور الشعبى .

ويبرم التونسي له فى هذا المجال باع طويل، فنظرة إلى سجل إنتاجه الفنى نقول إنه قد أبدع الأعمال التالية :-

● من التراث الشعبى العربى :

١ - أوبريت شهرزاد

٢ - أوبريت «ألف ليلة وليلة» .

٣ - أوبريت «عزيزة ويونس» .

٤ - البرنامج الإذاعى «ملحمة الظاهر بيبرس» .

● من التراث العالمى :

١ - أوبريت «الشيخ متلوف» .

٢ - أوبريت « مدام بيترفلاى » .

ولعل مجرد ذكر أسماء هذه الأعمال، يكفى للدلالة على ما نود أن نشير إليه .

وكانت السير الشعبية - حتى زمن بيرم التونسي - يحكيها شاعر الربابة فى المجالس والمقاهى وندوات السمر والموالد والأعياد، وكان الناس يتحزبون لأبطال تلك السير مثلما يتحزبون لنوادى كرة القدم الآن، فكان منهم « الزناتية » أنصار السيرة الهلالية و« العناترة » الذين يتحمسون لعنتر بن شداد و« الظاهرية » الذين يميلون إلى سيرة الظاهر بيبرس .

تأثر بيرم التونسي، بالوسيلة الأدائية لهذه السير الشعبية وهى « الربابة »، فالف لها مجموعة من الأزجال التى تعزف عليها - على نسق تلك التى فى السير القديمة - ولكنه بالطبع وظفها لوصف المظاهر السلبية، التى تسود مجتمعه المعاصر، ولعل من أجمل تلك الأزجال ذلك الزجل الذى مطلعته :

يقول الفتى المصرى بتاع المدارس

العايق الكابتن بتاع القيم

يا مين يبادلنى وياخذ شهادتى

بجلابيه ولا بالطوق قديم

واخذ شهادتين : ابتدائى وثانوى

ومش عارف أكسب ولا مليم

وفن المقامة لون من ألوان الأدب الشعبى العربى، وإن لم يصل إلى مكانة السيرة والحكاية الشعبية، فقد ازدهر فى فترة متميزة من تاريخ الأمة العربية، إبان عمرها الوسيط، لأسباب سياسية واجتماعية معينة، ثم أفل نجمه وشيكاً

بعد ذلك، وفقد جماهيرته، ليبقى نموذجاً من نماذج القصص العربي .

ظهرت المقامة « في القرن العاشر الميلادي » كلون أدبي شعبي، ابتكره « بديع الزمان الهمزاني » لينقد الأحوال الاجتماعية التي كانت سائدة في زمانه من خلال حكايات - أو قصص قصيرة - يرويها « عيسى بن هشام » ويضطلع ببطولتها « أبو الفتح الإسكندري » الذي يلبس ثوب الأديب الفقير، الذي يستجدي عيشه في مجتمع ملئ بالمتناقضات، فتحدث له مفارقات، تفضح عن حال المجتمع آنذاك .

وقد استغل « بيرم التونسي » فكرة المقامة وعنوانها، ليصب فيها تناقضات عصره، فأبدع في هذا المجال ما يقرب من مائة مقامة أشهرها « المقامة الانتخابية » و « المقامة الاختراعية » و « المقامة النسوانية » ولكن يبدو أن حظ مقامات « بيرم » لم يكن بأفضل من خط مقامات « بديع الزمان » و « الحريري » .

وهناك لون من ألوان الأدب الشعبي، يطلق عليه اسم « الأحاجي والألغاز »، وقد ظهر هذا الفن في الأدب العربي، متزامناً مع ظهور المقامة والسيرة الشعبية، وهو نفس اللون الذي نطلق عليه نحن الآن اسم « الفوازير » . وكانت تلك الألغاز تصاغ شعراً أو نثراً أو تجمع بينهما، ومن الطريف أن « الحريري » جمع بين المقامة واللغز وألف تسع مقامات لغزية، كما أن هناك العديد من الكتب، التي جمعت هذه الألغاز وصنفتها .

وقد حظيت « الألغاز والأحاجي العربية » باهتمام العلماء والدارسين منذ قديم، فأفردوا لها فصولاً في كتبهم مثلما فعل السيوطي، وابن قتيبة، وابن دريد، وابن الأثير، والزمخشري، والسخاوي وغيرهم .

ومن المعروف أن بيرم التونسي هو رائد فن « الفوازير » المعاصر، فهو أول من ألفها نظماً ودفع بها إلى ميكروفون الإذاعة، ومن بعده انتشرت هدا

الانتشار المريع، الذى جعلها تكاد تكون طقساً من طقوس شهر رمضان .

وعلى الرغم من أن كتب الأحاجى ولألغاز العربية، أغلبها لا زال مخطوطاً أو مطبوعاً طبعت شعبية غير متداولة، فأغلب الظن أن بيرم التونسى أخذ عنها فكرة الفوازير، وربما أفاد أيضاً من بعض ما ورد فيها من أحاجى وألغاز .

و«المواليا» فن شعري عراقي، قيل إنه نشأ فى العصر العباسى حين أطاح الخليفة هارون الرشيد بالبرامكة، فقتل رؤساءهم، وصادر أموالهم، وهدم منازلهم، ومنع النساء من رثائهم .

ولكن جارية لطيفة من جواريتهم لم يرهبها أمر الخليفة عن الوفاء لمواليها وساداتها، فكانت تذهب بليل إلى أطلال قصورهم، تراثهم بأبيات سريعة من البحر البسيط، تكتفى فيها بأربع شطرات مُصرَّعة، ثم تنتهيها بأهة عميقة صائحة «واموالياه» وبعدها تولى الأدبار .

وقد استحسّن الناس هذا اللون الجديد من الشعر، لسهولته وبساطته وسرعته فى التعبير عن مكونات النفس: لاسيما ما شابه من الحزن والشجن، وسرعان ما انتقل هذا اللون الشعري الجديد من العراق، وانتشر فى سائر الأمصار، الأمر الذى جعله يحيد عن اللغة الفصحى رويداً رويداً، ويتجه إلى عامية كل إقليم .

وحينما جاءت «المواليا» إلى مصر: غير المصريون اسمها وحولوه من التأنيث إلى التذكير فصار «الموال» واعتمد اعتماداً كلياً على اللهجات المحلية بلكناتها المتباينة، ما بين الصعيد ولدلتا والواحات والسواحل، فانفرد كل منها بموازينه، وربما أطلق عليها بعض الأسماء المميزة - كالمواويل «الخمير والخضر»، ولكنها ظلت فى معظمها تحمل الألم والحسرة والشجن، وإن حاولت أخذ دور الواعظ أو الناصح .

وفى هذا المجال اعتمدت على الكثير من الحكم والأمثال، وخلاصة الحكايات الشعبية المعروفة.

وفى جانب آخر اتجه فرع منها إلى المدائح النبوية والأذكار والابتهالات، واعتمد هذا الفرع على نبع ثرى هو السيرة النبوية وأشعار الصوفية وما ورد فى كتب التفسير من أحداث وحكايات.

وجاء بيرم التونسى، ليأخذ بيد هذا اللون من الإبداع الأدبى الشعبى فينتشله من وهدة السوقية، واللهجات بلكناتها المتباينة، وموضوعاته المحدودة الضيقة، فيخرج به إلى عالم فسيح من التعبير الراقى، بعربية - وإن كانت عامية - فهى مفهومة للجميع، ويطرق موضوعات جديدة تمس العواطف والمشاعر الرقيقة، وتميل عن الشجن إلى الفكاهة، ثم هو يبتكر له شكلاً مستحدثاً هو « الآهات » مثل أغنية « الأوله فى الغرام والحب شبكونى » التى أبدع نظمها بمثل ما أبدعت أم كلثوم فى غنائها.

هذا هو التوظيف الكامل للمأثور الشعبى، سواء بالتبنى أو الاقتباس أو الاستلهام، ويلاحظ عليه أنه واضح ظاهر جلى، وأن صاحبه عمد إليه عمداً، واعتمد على حصيلته الثقافية، إذ لا بد له أن يكون قد عرف هذه الألوان التى تبنها أو استعارها أو استلهمها معرفة دقيقة ومعتمقة، تمكنه من توظيفها وإخضاعها لقدراته الإبداعية.

أما التأثر فلا يظهر بمثل هذا الوضوح، وإنما يأتى بين ثنايا العمل الأدبى من خلال حدث جانبى، أو صياغة حوارية، أو استشهاد أو تمثيل، أو ربما كلمة عابرة، وفى هذه الحالة، يكون المأثور الشعبى، قد انبثق من الفنان بشكل أقرب ما يكون إلى العفوية أو التلقائية، فهى نابعة من مخترناته الوجدانية، سواء تلك التى اكتسبها من « تراثات الأمومة » أو التى حصل عليها

من اندماجه بالمجتمع، أو من قراءاته واطلاعاته الشخصية. فكل ذلك يندمج مع بعضه البعض ويشكل جزءاً من مخترعات الفنان، التي غالبها ما تفرض نفسها على إبداعاته، وتلعب في أعماله، دوراً يتناسب مع قدرها، ومدى التأثير بها.

ومن ناحية أخرى، نجد أنه في مجال الأدب يختلف الشعر عن النثر، حيث يتمثل النثر في الفن القصصي بأنواعه المختلفة، من رواية وقصة ومسرحية.

فالشعر ذاتي يعبر به الشاعر - في الغالب الأعم - عن مكنوناته وانفعالاته وعواطفه الشخصية، أما الفن الروائي فبعيد كل البعد عن الذاتية، ولو أطلت شخصية الكاتب برأسها بين ثنايا عمله، لاعتبر ذلك مأخذاً نقدياً مؤثراً.

يضاف إلى ذلك أن الماثور الشعبي في معظمه - وربما في مجمله - نصوص نثرية. لهذا فإن عمليات توظيفه أو التأثير به تقع في النثر أكثر من وقوعها في الشعر، أو لنقل إن التوظيف يقع في النثر دون الشعر الذي لا يبقى له إلا التأثير.

وإذا نظرنا إلى كل من الشعر والزجل، أي الشعر الفصيح وشعر العامية، فسوف نجد بينهما فروقاً كثيرة أهمها.

أن الشعر الفصيح يستخدم اللغة العامة - أي الفصحى - التي تكتب بها العلوم والفنون والثقافة، وأنه يتجه إلى كل أفراد الأمة العربية في مختلف الأقطار والأمصار فلا بد له - في هذه الحالة - أن يتناول من الموضوعات ما هو قاسم مشترك بينهم جميعاً، وهذا يتمثل عادة فيما يمس المشاعر الإنسانية العامة والوجدانات المطلقة، والآمال المشتركة للأمة، وحيية الشعب بكافة طوائفه وبيئاته.

أما الشعر العامي فيقتصر على أصحاب اللهجة أو اللكنة التي نظم بها،

وهم - عادة - قوم قليل عددهم، محصورون في بيئتهم الضيقة، مشغولون بحياتهم المعيشية، يهتمون بالماديات ومظاهر الحياة اليومية، أكثر من اهتمامهم بالمعنويات والمشاعر المطلقة.

ولما كان الأدب الشعبى قد استمد قدرته على الصيرورة والبقاء من ارتباطه بالمشاعر الإنسانية العامة، وتعبيره عن آمال وأحلام الأمة بأكملها، فى حين ارتبط الفلكور بالمظاهر المعيشية من عادات وتقاليد وطقوس، فإن تأثير الزجل به يفوق كثيراً تأثيره بالأدب الشعبى، وفى هذا المجال، سوف نجد أن أزجال بيرم التونسى، تعتبر قمة الإبداع الفنى، سواء من حيث الكم ومن حيث الكيف.

كتب بيرم التونسى العديد من الأزجال، التى تهاجم المستهجن من عاداتنا وتقاليدنا الموروثة، مثل زيارة القبور، والنواح على الميت، وطقوس الخمسان والأربعين، وكذلك انتقد بشدة زيارة قبور المشايخ، والتمسح بأضرحتهم، وهاجم الإسراف فى مراسم الاحتفالات الهامشية، كسبوع المولود وزفة ختانه، وأخذ على المصريين، سذاجة اعتقادهم فى العفاريت، ودق طبول الزار لهم.

وكما هاجم بيرم التونسى التقاليد الموروثة، هاجم كذلك العادات التى تدل على تخلف المجتمع وتساء إليه، مثل إدمان المخدرات والمسكرات، والإسراف فى النسل وكثرة الإنجاب، وتفشى مظاهر القبح والقذارة وعدم المبالاة، والاعتماد على الخاطبة والدلالات، والإسراف فى الحلف بيمين الطلاق وعنجهية رجال الإدارة والسلطة، ودور الروتين فى عرقلة مصالح الناس، وغير ذلك من الموضوعات، التى أظن أننى لست فى حاجة إلى إيراد أمثلة وشواهد منها، لأنها تكاد تكون هى المسيطرة على ديوان أزجاله.

ولكن الذى يهمنى فى هذا الأمر، هو أن أعمال بيرم التونسى وفى هذا

المجال، كانت أوقع من ألف ناصح ومصلح اجتماعي، ذلك أنه استعار من أدبنا الشعبي، فكرته الأساسية، وهي عدم توجيه القول المباشر، والالتفاف حول الموضوع بقصة أو حكاية، يلبسها ثوبا فكاهياً هزلياً أو كاريكاتورياً في الظاهر، ويحدد لها مضامين درامية تؤثر في المتلقى تأثيراً مضاعفاً.

هذه الظاهرة يلمحها كل من يقرأ أزجال بيرم التونسي، ومع ذلك فإن بيرم يؤيدها - أو يركز عليها - حين يستعير للعديد من أزجاله الافتتاحية التقليدية الشعبية، وهي بداية الكلام بالصلاة على النبي، في صيغة شبه متواترة، فيقول في افتتاحية زجله عن «ضياح جغبوب».

أول ما نبدي القول صلوا على النبي

زغلول راجع منصور وجايب خبرها

وقد لا يكتفى بهذه المقدمة في شكلها التقليدي، وإنما يضيف إليها ما يحقق أهداف زجله مثلما في افتتاحية زجله عن «القال».

أصلى على النبي العربي محمد

وأسلم على المسيح عيسى النصارى

يقول المصطفى الغازي حبيبي

وسيف الشرق من طنطا لبخاري

وكما تأثر بيرم التونسي بالسير الشعبية، تأثر كذلك بالحكاية الشعبية، ومثال ذلك أوبريت «بساط الريح» وتأثر بالفنون الشعبية، كما في زجله على الربابة عن «زواج فنزيلوس» حيث يقول:

أصلى على النبي الغيور محمد

نبينا يكون يوم القيامة عروس

صحيح ادى الكراكوز وآدى زمانه

لما ظهر راجل عـجـوز نـنـوس

وتأثر كذلك بالألعاب الشعبية، قال من زجله «ابن نظله»:

لعب أمين ابن نظله نوبه «طب الميس»

مع إبراهيم، ابن صول قسم الخليفة خميس

ويتأثر بالأغاني الشعبية فيقول:

اطلع نهار الجمعة فوق المنبر

وقول يعيش سعد الرئيس الأكبر

قولوا لعين الشمس ما تحماشى

إلا رئيس الوفد صاحب ماشى

من سيرة حياة بيرم التونسي، تعلم أنه لم يكمل المرحلة الابتدائية من التعليم الرسمي، ولكن موهبته الفنية نزعته به إلى تثقيف نفسه، ابتداء من ملازمة المداحين، الذين كانوا يؤمون مسجدي البوصيري، والمرسى أبى العباس، إلى نهم القراءة والاطلاع على كل ما يقع فى يده من كتب وأوراق، إلى الاستظهار والحفظ، فقد حفظ القرآن الكريم بقراءته وتجويده، وحفظ عن ظهر قلب دواوين عدد من الشعراء الفطاحل، كما حفظ ألفيه ابن مالك.

ولكن مما لا شك فيه، أن المعلم الأول لبيرم التونسي، كان البيئة والشعب والجمهور، أولئك الذين أرضعوه التراث الشعبى وغذوه بموروث الأمة، فلا عجب أن يكون بيرم نبتة عربية أصيلة، وعندما ذهب إلى أوروبا لم يفقد هويته، وإنما أضاف إلى ثقافته العربية ما يثريها وينميها من ثقافة الغرب، فكانت بمثابة المخصبات لشجرة ثقافته العربية، فلا غرو أن يكون الماثور الشعبى والموروثات التراثية، هى البيئة الأساسية لإبداعات بيرم التونسي.

وهنا نستطيع القول بأن بيرم قد ساهم بشخصيته وسيرته - فضلاً عن أعماله وإبداعاته - في تأصيل التراثيات الشعبية، ليعطى المثل والقذوة والبرهان، على أن الثقافة ليست بالتعليم المدرسى والشهادات الرسمية، ولكنها بالرغبة والعزيمة والاجتهاد والدأب في النيل من منابع المعرفة - لاسيما التراثي منها - فلا غرو أن يكون بيرم التونسي، صنوا «لعباس محمود العقاد»، فكلاهما أثبت بالتجربة الفعلية، أن موارد المعرفة والعلوم والثقافة، مفتوحة أمام الجميع لا حارس عليها، ولا راد حواري يروم سقيها.

وكلاهما يمثل صورة البطل الشعبي - في مجال العلم والأدب والفن والثقافة - الذي يجب أن يعشقه اشباب ويقتدون به، ويترسمون خطاه للوصول إلى مثل مكانته، تلك سمة الأمم التي تزنو إلى الرقى، وتسعى للوصول إلى حضارة الغد.

وفي النهاية أرى لزاماً على، أن اعتذر عن هذه العجالة البحثية، التي لم تُعطَ من الوقت ما يكفي لاستقصاء كل ما أنتجه بيرم التونسي، كما لم تتح لي فرصة التعمق فيما قرأت من أزجاله وأشعاره ورواياته.

لهذا أرجو اعتبار ما قدمته في هذا البحث، ليس أكثر من نماذج عابرة، أو لمحات ونظرات لا تغني عن إقامة دراسة منهجية جادة ومتعمقة.

بل ربما عدة دراسات تتناول كل منها مجالاً من مجالات إنتاجه المتعددة. إذ مما لا شك فيه، أن إبداعات بيرم لعبقري تمثل ركناً أساسياً في حياتنا الأدبية والثقافية والاجتماعية والسياسية، في فترة من أخرج فترات تاريخنا المصرى الحديث، وهي فترة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وما بعدها مباشرة، وإنني لعلّي ثقة من أن هذه الدراسات، سوف تخرج بنتائج لها من الأهمية والمكانة، ما يثرى حياتنا الثقافية، ويحقق تطلعاتنا المستقبلية بإذن الله.

دور أدب بيرم فى الوطنيات والنقد السياسى

بقلم: د/ عباس عجلان

عاش بيرم ما بين عامى ١٨٩٣، ١٩٦١ وتلك الفترة تعج بالعديد من التحولات السياسية، وتظهر خلالها تغييرات فى الحكام، وتشهد حربين عالميتين، وعالمياً يموج بتجمعات وتكتلات سياسية.

فمصر يحكمها عباس حلمى ثم السلطان حسين كامل فى فترة الحرب العالمية الأولى، ويعقب ذلك ثورة تشترك فيها طوائف الشعب، وتسفر عن مطالب مصرية وأمان وطنية، وتدخل فى مفاوضات، ويجلس على عرش مصر أمير يعرف الشعب ماضيه وتاريخه، الذى لا يؤهله إلى الجلوس على سدة الحكم فى مصر، ولكن تلك إرادة الإنجليز، ذلكم هو الأمير فؤاد، الملك فؤاد الأول ملك مصر.

ويظل يدير البلاد سنين عدداً حتى توافيه منيته، فيتولى الحكم من بعده ابنه فاروق الأول، والذى يظل فى ملكه حتى تباغته ثورة يوليو ١٩٥٢ ويطرده من البلاد، ويحدث صراع على السلطة، ولكن الأمر يستقر لجمال عبدالناصر.

وبطبيعة الحال، لم يكن لبيرم أن يدرك فنياً إلا الفترة الأخيرة من حكم الخديوى عباس، ولكنه أدرك بكل حواسه، الأمور فى عهد السلطان حسين كامل والملك فؤاد وفاروق والرئيس جمال عبدالناصر.

ومن الناحية الفنية، نجد بيرم يركز على الملك فؤاد وابنه، وجمال عبدالناصر.

وكانت مصر تقع فريسة للاحتلال الإنجليزي، منذ الثمانينيات من القرن التاسع عشر، ونشأ عن ذلك، أن طبعت المصالح بالطابع الإنجليزي، وسيطر الإنجليز والذين يتعاونون معهم، على إدارة المصالح السياسية، والمواقع ذات التأثير في مصر.

ولم تكن إنجلترا وحدها هي صاحبة النفوذ، وإنما شاركتها فرنسا في النفوذ الثقافي والفني والاجتماعي، ووجدت الجاليات الأجنبية المختلفة والحمايات التي تنتمي إلى جنسيات غير مصرية، ومن ذلك أن بيرم التونسي كان يعيش تحت ظل الحماية الفرنسية.

وتغيرت تبعاً للأحوال السياسية، أحوال البلاد اقتصادياً وتعليمياً واجتماعياً، وكان ينعكس ذلك على الأداء المصري، من الوزراء حتى الفقراء، ومن سادة المجتمع في طبقاته الراقية حتى أدنى درجات السلم الاجتماعي.

وفشا في المجتمع نتيجة لسياسات شتى وأساليب خاصة، أدواء تنال من البنيان الاجتماعي المصري، مثل الرشوة والفساد السياسي « تزوير الانتخابات » شراء الأصوات، واستغلال الشعب؛ المتاجرة بأقواته، أغنياء الحرب، وظهرت تجمعات اللصوص والنشالين، والعتوات، وظهر الأذعياء في الفن والأدب والسياسية والاقتصاد، وتوارى الأصيل، وبرز الدخيل الوافد، حتى أصبح الأمر يدعوا إلى الثورة، فعصر من يتصدى لها؟ والفساد من ينبرى له؟ والأمراض الاجتماعية، التي نشأت نتيجة للسياسات المتصارعة، تحتاج إلى مبضع جراح، ينفي عنها الخبث، ويعيدها سيرتها الأولى.

وشعر محمود بيرم التونسي، يعبر عن الثورة السياسية، والنقد السياسي، ويدعو في غير هوادة إلى التغيير وانتعديل، بعنف أحياناً فيحتاج ما أمامه وبلين وإن كان في لينه، يظل معبراً عن روح وطنه، وهموم شعبه، وخلجات

أمته، فهو يرنو إلى أن تنهض شعوب الأمة العربية من غفوتها، وتدرك خطورة ما حاق بها.

ولكن الشعوب كافة تأبى أن تتغير، وتدعن للضيم والخسف، وعجيب أن يكون هذا مصيرها، على حين أنها تمتلك روح الحضارة، ولكنها تفرط فيها، قانعة بما فيه، غافلة عن خطر يتهددها.

ويرسم بيرم صورة للواقع العربي، متمثلاً في بعض أقطاره، واضعاً يده على الداء ومحدداً الدواء، ولكن الناس لا يدركون، ولا يستفيدون^(١).

يا مصرى ونت اللى هأمنى من دون الكل
هزىل ويحسبك الجاهل عيان بالسل
من دى الكيوف اللى تصبر على كتر الذل
ونمت والعالم فايق قوم بص وطل
شوف الشعوب وانفض ودوب وارجع إنسان

* * *

واللى آمنى. وبكأنى أنت يا شامى
عالأكل نازل طول عمرك بارد حامى
وقلت لى لما نهيتك مصرى حرامى
لحد ما الجزار خلا جرحك دامى
والله الخروف سايب معلوف، ما يفوته جعان

* * *

(١) الأعمال الكاملة عدد ٤١ ص ١٣، ١٤، ١٥.

والمغربي المسلم راخر أبو زر فاشوك
لما انتقدته فزع قال لى يلعن بو أبوك
وأنا اللى قصدى أشوف قيده يصبح مفكوك
لقيته فرحان به راضى طيب مبروك
خليك فقير دق البندير وكل التعبان

روح العراق راخر قول له كيف الأحوال
لأمتى نفضل يا أخينا بحزام وعقال
ما تعرف الجاز يستعمل غير للمشعال
الطم بقى، وقول ويايه الجاز أمـرال
وأوعى المداس، يفلت تحتاس وتقولى آمان

يا شرق فيك جو منور.. والفكر ضلام
وفيك حرارة يا خساره.. وبرود أجسام
فيك سبعميت مليرن زلمة.. لكن أغنام
لا بالمسيح عرفوا مقامهم.. ولا بالإسلام
هى الشموس بتخلى الروس.. كدا هو بدنجان

وبيرم يدرك إدراكاً لا مربة فيه، أن السياسة، هى من وراء الأزمات التى
يتعرض لها بنو البشر، فالسياسة، تجعل المصلحة والمنفعة، فوق الخير العام،

والسياسة، هي التي تفرق بين الناس، وتجعل بعض الشعوب لقمة سائغة لشعوب أخرى.

فالسياسة، تزرع الشقاق بين الناس، وتحل الخصام، محل الوثام، وهي التي تدمر العامر، وتقيم الحروب، من أجل طمع مؤقت، أو نفع لا يدوم.

فلولا السياسة لعاش العالم قريير العين، ينعم بشيء من الهدوء والدعة.

الأرض فوق اللي ساكنيها تساع أضعاف

يعيشوا في بحبحة لو يعرفوا الإنصاف

والناس أهى في المحبة ما في بينها خلاف

الإندوسية يعشها «الماجور» جوستاف

والإنجليزى بيلهط بنت «برلين» حاف

ونا في حارتنا «سوزان» يومى تقولى: عواف

مين اللي خلا البشر متنوعين أصناف

إلا سياسى خبيث من ربنا ما يخاف

يشعلل النار بخطبه ولا تلغراف (١)

ولكى نحدد الدور الذى قام به شعر بيرم التونسي، فى السياسة الوطنية،

فلا بد من التركيز على المحاور التالية:

أولاً - الاحتلال:

ونعنى به الاحتلال بالمعنى العام، سواء أكان احتلالاً عسكرياً أم ثقافياً أم

اجتماعياً، فالمحتل وإن اختلفت صورته وتنوعت أساليبه، يدور حول استغلال

(١) الأعمال الكاملة «٦٥» ص ٥ .

طاقات من يحتله، ليدعه من بعد جثة هامدة، ويعود هو إلى وطنه،
بالأسلاب، والغنائم، والمكاسب، والنفوذ.

ففى مقامات بيرم مقامة عنوانيا «المقامة الوطنية» يروى بيرم شعراً يقوله
شيخ رشيدى لآخر صعيدى، حين علم أن مصر استقلت عن الإنجليز

قد قَلْتُمُومَصْرَ اسْتَقَلَّتْ

قَلَّتْ قَدْ قَلَّتْ بِهَا الْبَرَكَاتُ وَالْأَرْزَاقُ

ويعرض لموقف بعض المجاورين من قضية الوطنية، واختلاف الناس حول
الإنجليز ما بين محب وقالٍ.

ويترجم بيرم فى شعره ذلك حين يقول:

الإنجليز عبط فعلاً،؟ ولا أنا اللى عبيط

فى الدنيا راضيين بعيشه كلها تلخبيط

دايرين بأسطول مالكها من محيط لمحيط

لكن جعانين يقيسوا الخبز بالقراريط

ويسلفوا المجرمين ويفرطوا تفريط

ويهبروا المحسنين، ويقرطوا تقريط

ناس بيقلولك أحياناً الإنجليزى بسيط

وناس يقولوا انتبه دا ابن حنت حويط

وحتى يستكمل تلك الصورة، يسجل فى مقاماته مدى نفوذ الإنجليز فى
مصر وانخداع بعض السذج، بفتات الخدمات التى يلقونها.

ففى «المقامة السجقية» يعطى الضابط الإنجليزى كارتاً إلى مواطن ليقضى به حاجته، فيدرك مدى نفوذ ذلك الكارت، وكيف حل العقدة وكشف الغمة، فكتب إليه المواطن ساخراً من وطنه مصر، ومحرضاً الإنجليز عليه، وداعياً إلى تأييدهم.

زيدوا القيود قيوداً لا عدمتكو واستشهدوا الله والتاريخ والأما
فلن تروا راجماً يأسى لبطشكمو يا أمة طرطرت من تيهها هرما

* * *

والله يبقي بريطانيا وعزتها ولا يذل لها كارتاً ولا قلما

وهناك امتيازات للأجنبى على أرض مصر، تحرم على ابن البلد، وتتاح لمن ليس منها، لكل أجنبى له فى مصر مكانة، وينال من الحصانة، ما لا يحصل عليه مصرى، وتمتد يده إلى كل شىء، وتفتح أمامه الأبواب المغلقة، وتكشف له الحجب، ليحصد ويشرى من عرق المصريين.

فهذا يتاجر فى أقواتهم، وذاك يبيع لهم السموم، وآخر يتحكم فى مقدراتهم.

ويصور ببرم تلك الامتيازات، فى قصيدة، تحمل ذات الاسم «الامتيازات»:

الكل دولة ف توحـيـده جـاـت بلادنا البين
المبتليه بـكـوتـاريللي عـرة الخـواجـات
اللطخ فيهم بهابله يكسب الملايين
والندل فيهم بسافلته باع لنا الكوكبايين
واللى فرش لامة وخالته فرش في الدكاكين
الله لا يحـمى، ولا يـخلى يغمـة امتيازات

والمحتل يريد أن يأخذ كل خير مصر، ويستنزف مواردها، ولا يدع لها غير
الفقر وشاحاً، والذل سلاحاً.

ولكن محمود بيرم التونسي ينادى «المصرى»، ويصره ويبين له مواضع الزلل،
وأنه لا بد أن يكون صلباً قوياً، يجابه الخطر بعزم لا يفتر، وهمة لا تلين، فنحن
نستهلك، وهو يبيع ويكنز، والمستعمر يستغل، والمصرى يستذل، ولذا فلا بد من
السيطرة على المواد الخام المصرية، حتى تحفظ مصر استقلالها وحريتها^(١).

يا مصرى ليه ترخى ذراعك والكون ساعك
ونيل جميل حلو بتاعك يشفى اللهاليب

* *

وأختك أنت اللى سوارها وكل شوارها
من عنده هو ومشطرها فى ملو الدواليب

* *

هناك يقابلوك فى فرنسا بذوق وموانسه
لكن جيبيك، ولا تنسى تحت التشطيب

* *

ما تحط نفسك فى العالى وتتبع غالى
وتتف لى علقى فى بالى من غير تعيب

* *

وتقوله كرمأ لضيوفنا لكن صوفنا
ما يتنفش إلا بكيفنا ويبد حبيب

(١) المجموعة الكاملة «٧» ص ٦، ٧، ٨.

والاحتلال له فى كل مكان عين، وفى كل موقع أثر، فرجاله يجوسون خلال
الديار، ومصالحه لا تعد، ومخازنه تشهد على طمعه ونيته، وله مدارس وأديرتة .

ويبرم يتعجب من كثرة الدول المحتلة، ومالها على أرض مصر، فيقول:

سبع دول فى البلد رافعـين بنادرهم

ده له على أرضها مخزن وده له دير

وتخرج من صدره آهه تشق نياط قلبه، وتعرب عن أسف دفين، وجرح
عميق، حين يتحدث عن الاستعمار، وكيف أثر فى البلاد والعباد، وطمس
معالم المدنية والدين، وعاث فى الأرض فساداً.

ويبرم يطلقها زفرات نيرانية، تشبه الطلقات، مصوبة إلى كل مصرى وعربى
ومسلم، يكنى ويصرح، ويجمل ويشرح، ويؤلم ويجرح، وينقد وينصح.

فقد كتب تحت عنوان « الاستعمار » تلك الزفرة التى تخرج من مصدر:

الأوله آه، والثانية آه، والثالثة آه

الأوله .. شطبت تونس من الإسلام .. وجزاير طواها البين

والثانية .. تحكـم بلاد الهند والأهرام بأشـاير وغمزة عين

والثالثة .. حطت على حكم العراق والشام بذخاير وطيارتين

الأوله .. لما كل المسلمين صارت خدم وعبيد

والثانية .. حطوا بناتهم قشلاقات فارت بنار وحديد

والثالثة .. أسعارنا فى سوق الغنم بارت نهار العيد

الأوله .. أمه خاييه والتاريخ معلوم
والثانية .. جات ضاربه صاييه من بلاد الروم
والثالثه قول جاتنا ناييه والكلام مفهوم
الأوله آه .. والثانيه آه .. والثالثه آه ..

ثانياً - الملك:

لممود بيرم التونسي، شعر كثير في الملك فؤاد رحمه الله، وكذلك في ابنه فاروق .
وربما كان شعره في فؤاد، من أقوى شعره السياسي، وأشدّه جرأة، ولا
تزال قصائده، تروى وتحفظ، وتثير حتى الآن .

ولربما يرجع ذلك إلى الموضوع ذاته «تناول العرض»، ثم لأنه يتعلق
بشخصية ذات شأن وسلطان وجبروت، والناس أعداء من يملك، ولجرأة الزجل
وخطورته، ولما يتمتع به بيرم من مقدرة على توظيف الرمز والإيحاء، حين
يكون التلميح، أبلغ من التصريح، والتقحم، حين يتطلب الموقف، كشف
العورات، وإظهار السوءات .

وإن كنا لا نجاريه في قذف العرض . والتشهير، فذلك ليس بفن راق، ولا
بنقد يرتفع عن الأغراض والمساومات .

وبيرم التونسي يرى أن الملك فؤاد صنيعه الإنجليزي، وأنه جيء به على حين
غفلة من الدهر، وأجلسه سادته الإنجليزي، على عرش مصر ملكاً متوجاً، فلا بد
أن يذل ويخضع، ويسمع ويطيع، ويغدر لعبة وأضحوكة، ومهدوا له في الغي
على أن يذل المصريين، فكانت ولايته نكبة، واختياره صدمة .

وتحت عنوان «مجرم ودون» يقول بيرم:

ولما عدمنا بمصر الملوك
تمثل على الشعب دور الملوك
وخلوك تخالط بنات البلاد
وتنسى زمان وقفتك يا فؤاد
بذلنا ولسه بنبذل نفوس
ما شفنا إلا عرشك يا تيس التيوس
جابوك الإنجليز يا فؤاد قعدوك
وفين يلقوا مجرم نظيرك، ودون
على شرط تقطع رقاب العباد
على البنك تشحت شوية زيتون
وقلنا عسى الله، يزول الكابوس
لا مصر استقلت، ولا يحزنون

وكانت نقطة الارتكاز عند بيرم، فى هجومه العنيف على الملك فؤاد، أنه يسرف على نفسه فى اللذة، ويتخذ من القصر وكرماً وحانة، حتى ما رزقه الله به لم يسلم من وبال نزواته، فأتى قبل أوانه.

ولعل قصيدته «البامية السلطاني» تعبر عن ذلك حيث يقول:

الباميه فى البستان تهز القرون
والديديبان داير يلم الزيون
نزل يلعلط تحت برج القمر
يا خساره بس الشهر كان مش تمام
وجنبها القرع الملوكي اللطيف
صهين، وقدم وامثل يا خفيف
ربك يبارك لك فى عمر الغلام

ويكرر الصورة فى قصيدة أخرى، ليس فيها من جديد غير إبراز بؤس الشعب المصرى، وليس فى مقدوره أن يتحمل ذلك الدنس، أو يسكت على هذا المنكر، أو يلحس دى التفة، على حد قول بيرم.

اسمع حكاية بعدها هأها
مالناش قرون كنا نقول مأمأ
زهر الملوك فى المولد أهو طأطأ
وناكل البرسيم بالقفه

«فاروق» فارقنا أمال بلا نيله دي مصر مش عايزاها رذيله
دي عيشه بالقوة وبالتيله ومين يبقى يلحس دي التفه

* * *

ولعل أعنف ما وجهه إلى الملك - وإن كان في ذات الموضوع - قصيدته -
بالقرع السلطاني ففيها ألفاظ مكشوفة، وجمل سافرة، ومعايير متبرجة
متقحمة، ونكتفي منها بما يدل:

البنيت من زمان تتمخطر والغفلة زارعه في الديوان قرع اخضر
الوزة من قبل الفرح مدبوحه والعطفة من قبل النظام مفتوحه
يا راكب الفيتون وقلبك حامى حود على القبة وسوق قدامى
تلقي العروسه شبه محمل شامى وأبوها يشبه فى الشوارب عنتر
دا ياما مزع كل بدله وبدله وياما شمع بالقطان والفتله
ولما جه الأمر الكريم بالدخله قلنا اسكتوا خلوا البنات تتستر

مرمر زمانى يا زمانى مرممر

ومثل هذا القول لا يمكن أن يقال - فى زعمنا - إلا إذا كان وراءه من
يدفع به، ويحرض عليه، من أعداء فؤاد، أو نساء الأسرة المالكة، الذين لديهم
إحاطة ببواطن الأمور، فمن وراء ذلك، مقاصد سياسية، وغير سياسية.

والشاعر الشعبى ابن البلد، يحمل له كل شىء يذكره دلالة، فالقرع له
دلالة إيحائية تفوق دلالته العامة، وكذلك «الباميا».

وإذا كان أمير الشعراء قد استقبل توت عنخ أمون بقونه ملمحاً بذلك
للملك فؤاد:

زمان الفرد يا فرعونى ولى ودالت دولة المتجبرينا
فإن بيرم يوظف خطابه لملك مصر القديم، ناقداً مصر الراهنة وملكها، فى
أداء جيد، وتصور أخاذ.

فى مصر كنت الملك لك جيش ولك حاميه
فى دوله غير دولتك ما تعمل موميا
وأمه غير أمتك ما تزرع الباميا
ولما خشوا عليك المقبره يلاقوك
نايم مفتح ولكن فى بلد عاميه

ولقد نفى بسبب هجومه مرتين، وعاد سراً إلى مصر، ومدح الملك فاروق
وهاجمه، ثم اعتذر عن مديحه بعد الثورة، فى قصيدة زجلية حيا بها عيد
الثورة، واستخدم اللازمة القديمة المعروفة «مرمر زمانى يا زمانى ممر»
ومستغلاً توافق عيد النحر مع عيد الثورة ليقول:

ياللى أقمتم فى الحجاز أفراحكم أفراحنا هيه فى الوطن أرواحكم
إبليس رجمتوه فى منى وارحتم واللى رجمناه الطاغوت الأكبر

ممرم زمانى يا زمانى ممرم

يارب سامحنى دا انت الغافر تفرح إذا استغفر وتاب الكافر
وقفت أقول يا متقى للفاجر ويا خليفة الله لشيخ المنصر

ممرم زمانى يا زمانى ممرم

وكان قد كتب شعراً فيه اعتذار وندم ومديح للملك فاروق، ونشر فى
جريدة الأهرام، تنفيذاً لخطه دبرها ثلاثة محمد محمود باشا رئيس الوزراء،

ومحمود فهمى النقراشى وزير الداخلية، وأحمد حسنين باشا رجل القصر.
كما أنه كتب عن الثورة وحياتها، ولاسيما عن جمال عبدالناصر الذى
منحه - الجنسية المصرية عام ١٩٥٤ .

وتحدث عن حادثة المنشية بالإسكندرية، وعن عدوان بورسعيد، وعن
الوحدة بين مصر وسورية وعن السلام.

ثالثاً - الوزراء:

ليبرم شعر كثير فى الشخصيات العامة، كالوزراء ورجال الدولة، ويمكن
أن نقسمهم إلى قسمين .

١ - من رضى عنهم من أمثال سعد زغلول باشا، وأحمد باشا ماهر،
وعبد العزيز فهمى، والصوفانى، والمكباتى، وحمد الباسل .

٢ - من سخط عليهم مثل: عدلى باشا يكن، زيوار باشا، مصطفى
النحاس باشا إلى غير ذلك، وسنحاول أن نعرض فقط نموذجاً من كل نوع .

فمن القسم الأول سعد زغلول: تلك الشخصية الفذة اتى التف حولها
المصريون، ورأوا فيه رمزاً للخلاص، فقد تمثلت آمالهم فى سعد زغلول .

فعند حديثه عن الوفد، يستخدم المطلع الذى قاله المصريون للخديوى
عباس «قولوا لعين الشمس ما تحماش». فهو يستهل قصيدته بذلك
الاستهلال، الذى يعبر عن حبه وتوقيره لسعد ودوره .

اطلع نهار الجمعة فوق المنبر	وقول يعيش سعد الرئيس الأكبر
قولوا لعين الشمس ما تحماشى	إلا رئيس الوفد صابح ماشى
سمع طبول الحرب ما ستناشى	وقال وكيل البنت لازم يحضر
يا يوم مبارك يوم ما شفت بلادك	والأمة حولك كلها أولادك

والغيظ دخل قطع قلوب حسادك
أهلاً وسهلاً قلتها من قلبي
الدينا تعرف وانت تعرفى حبي
لما على إيدك بلاد تتحرر
لله في الله واللى عالـم ربى
واللى جرى لي، والمنافق يظهر

ويستقبل لجنة « ملنر » بعمل فنى، يتغنى فيه بسعد، ورجاله المصريين من بنى زغلول، ويصف أعداءه بأنهم « زعاليك » كما ينعت سعد زغلول « بالأمير زغلول » فى لحن يغنى على الرماية، ويشجى أبناء مصر، ويتزئم به المترنمون طرباً ونشوة.

أصلى على المبعوث نبينا محمد المنتخب للخلق يوم الشفـايـع
ركبت بنى زغلول تزيح الأعادى خرجت لها الزعاليك طلايع
حاشت بنى زغلول كلاب البوادى ومين يحوش الكلب، والكلب جايع
قالت بنى الأحرار نحارب بسيفنا قال الأمير زغلول دى حرب الشرايع
فهو يحب سعداً، ويشايح المصريين فى ذلك، وتشعر من شعره بصدق وإيمان، وتدرك من وراء الألفاظ، مدى يقينه الوطنى.

فأما الشخصية التى من المغضوب عليهم، فهى شخصية « زيوار باشا » ومن المعروف أن أحمد باشا زيوار كان رئيساً لوزراء مصر، وكان يمتاز بالسمنة المفرطة، وقد جاء إلى الحكم لينقذ ما يمكن إنقاذه، وهو يتخذ من ثرائه وجاهه، وسائل حكمه، وليس لديه من عزم فى حرب أو سلم، وكان يهادن الإنجليز، ويحاول ما استطاع أن يكتب معاهدة يكبل فيها مصر، ولكن بيرم يندد به وبسياسته، ويهدد المستعمر بصحوة وطنية ورفض شعبى.

يقول بيرم راسماً صورة ضاحكة، مؤلمة^(١):

سألت « زيوار » وزيور صنعته حاكم
يحكم ولاد العرب بالسحر والخاتم

(١) المجموعة الكاملة ٦ ص ٥١، ٥٢.

الملك لا يحارب ولا يخاصم اللورد «جاك» بالأمانة يعلم أنه قولى
ياللى الخروف أكلتك واللغد متدلي رمي «الماتان» من يعينه والتفت قالي

بعد المعاهدة أقولك على السبب يا رذيل

قلت المعاهدة البديعة باينه يا مونشير بالحبر دول لغموطنا والله بشرة خير
الحبر يقعد وهي تنكتب باتير يقرأها ولد الولد ويسب بالإيمان
فيها الجنود داخله أكثر من الجنود بزمان والطيارات الدخيلة لأمنا درمان

تطبق المادة ١٦ ببمب تقبيل

ارجع السير كين بويد سيد الجميع وأقول يجعل كلامنا عليك سخس خفيف معقول
امسك معايا القلم أحسن أنا مسطول مخ اللي شاور عليك بالحبر دا مضلم
يوم المظاهرة الجدع بالدم متعلم أما اللي يهرب نهار الهول ويسلم

عويل ومن يجرى بعده يبقى زيه عويل

رابعاً - محو الشخصية الوطنية وتقاليدها:

حرص الاستعمار، على محو الشخصية الوطنية، وطمس معالمها، وما لها
من قيم وجذور، حتى يسهل أن تجتث وتستأصل، وتكون تبعيتها وهواها مع
الدخيل الغربي، فتعادي كل أصيل شرقي.

وقد فطن بيرم التونسي إلى ذلك المزلق الخطر، ونبه مراراً إلى ما نحن
مقدمين عليه، من مخاطر، وضياع.

وكثيراً ما تحدث بيرم عن تقليد الغرب، وأخذ قشرة المدنية، وترك فحوى
الحضارة، فنحن لا نعرف غير ما يروق ويخاطب ويطلق للشهوات العنان، كما
أننا نعيش في أجيال، لا تقدر إلا المودة والجديد، وإن كان فيه الخطر الماحق.

ففى سخرية مرة، يرصد ما تم من تغيير فى مصر، من محو لشخصيتها، ووأد لتقاليدها، وينصح الزعماء الذين يتعارضون حول القضية المصرية، أن يدعوا القانون جانبا، والفقہ الدولى، ويقولوا هذه الحقيقة للعالم الغربى، حتى يعطينا حقنا، فقد حقق مآربه، ورأى مكاسبه.

ياللى رايعن مجلس الأمن اسمعوني
كلمتين حلوين قولوهم وافهموني
فهموهم باللطافه وبالخبه
من زمان تزحف، وتجبى حبه حبه
فضكم م الفقہ والبحث القانونى
يمكن الحكام يرقوا ويفهمونا . .
إن مصر الحلوه حته من أوروبا
لما فاقت عن فينا وبرشلونه

* * *

الديانة قبل منكم ألغناها
والمصاحف فى المتاحف حطيناها
وانتهى عهد البراقع والملايا
أمي واختي وزوجتي أهم رايعن معايا
زيكم فى كل شيء يا اهل الحضاره
والحانات من كل نوع فى كل حاره
اتركونا ننتفع من خير بلادنا
مش حديدكم والسماذ عايزين سماذنا
والشريعة عن نابليون مشيناها
منها ذكرى، ومنها فرجه ومنها زينه
وانسا للركبتين ماشيين عرايا
عالبلاج والدنيا تتفرج علينا
زيكم بايتين على البوكر سهارى
عيب عليكم بعد ده تستعمرونا
مش بلادكم واسمحوا نسبك حديدنا
مش سماذكم ياللى ناوين تدبحونا

والناس فى مصر، قد أصابهم جنون باريس، فهم يعضون على متابعتها بالنواجز، ويحملون أنفسهم حملاً على الاقتداء بها، والسير على نهجها، ويسجل بيرم فى ذكاء تلك الصورة:

«باريس» تقول قصروا الفساتين نقصرها
 ترجع تقول طولوا - حالاً - نجرجرها
 وف الشتا قوروا القمصان نقورها
 وتقول باريس احلقوا الشنبات نحلقها
 وتقول لنا الدقن مودة - دوغرى - نلزقها
 وتقول استعملوا الشورتات .. نسبقها
 وتقول كمان اقلعوا الطرابيش نكعورها
 يارب تسلم باريس .. وتصوم وتصلى
 وتكون مودتها سبح ولا طرح توللى
 علشان ما تصبح سعاد، وام الهنا، ونيللى
 غير ربنا ذو الجلال ما يشوفش ضوفرها

ولم يقتصر دور الذوبان ومحو الشخصية عند هذا الحد، بل إن الناس قد
 أقبلوا على سماع الأمر بالمعروف من غير أهله، فالعظة لا تقبل من شيخ،
 ولكن من متهالكة متبرجة، تخالف فعلاً قولها، وهذا ما جعل بيرم، يخاطب
 «الشيخ أبو العيون» وهو من كبار علماء الأزهر، ومن الذين كانوا يحاربون
 مظاهر الفجور، بقوله - متحدثاً عن مظاهر التغريب، والمحو.

يا أبو العيون ياللى أنا - وأنت - خلاص فلست
 والناس قالولى وقالولك يا عجوز - هلوست

راح الزمان اللي بيقولوا المواعظ فيه على المنابر، وقامت توعظ الأرتست
 أرتست تكشف على المسرح بدن بنور وتقول آيات في الهدى والمعرفة والنور

ينجح كلامها وترفع للسماء الجمهور
 شهر الصيام والقيام أحيوه بمزيكه
 زي اللي حاصل في أوروبا وأمريكا
 حي الحسين النهارده حي لاتيني
 والله أكبر على المادنه تنادينى
 الفن قالوا روايه تكشف الظلمات
 كدا قالوا لنا الأئمة الأربعة بهوات
 تعال نهرب ونستخفى في قعر الدست
 والنشنى في الفجر بيصور لنا سيكه
 في كل معبد تشرف جنب القس بيانست
 وفيه تصلى كاميليا وزوزو وكويني
 وأنا في شيش معاهم للصبح طلست
 والذي يشرف وغنوة تفتح السماوات
 سالم ويوسف وأنور والواد الريالست

من أجل ذلك، أصبح الواعظ التقليدى منبوذاً، وبغيضاً، ينفض الناس من حوله، ولا يسمعون لقوله، لما يناله من سخرية ونفور، يقول بيرم عارضاً وناقداً:

سكتت على المنكر قس ومشايخ
 واحده قالت لي والنبي إنك بايخ
 واللي بيوعظ زي حالي دايخ
 والثانيه قالت يبتليك برزيه
 منها ورأوا حضارتهم في لغة أوروبيه
 حتى اللغة تنكر لها الناس وتخلصوا

فإذا ما تكلم أحدهم بلسانه العربى، فهو غير مبين، ولا يحسن مخارج حروفه، كأنه يتأبى على لغته، ويحتقر أهلها.

وقد صور بيرم كلام فتاة من هذا النوع فى قصيدة «ضبة معوجه».

قالت لى فى أتر تنتا ركبونا العسر

«معناها فى قطر طنطا ركبونا العسر»

اتعتل الأتر ووصلنا محطة مسر

«اتعتل القطر ووصلنا محطة مصر»

بالبزيت قرب العشا واتصور العتله

«بالضبط قرب العشا، واتصور العطلة»

حادث تصادم دحاياه أربعة اتلى

«حادث تصادم ضحاياه أربعة قتلى»

قلت لها بتصلى؟ قالت لى.. السلا.. هاها

زمان ونا سغيره سليت ونسيهاها

وكنت حافذة لحد الشمس ودحاها

واللى يصلى النهارده يعملوه مثله

يا طنطاوية يا قنية البط والكتاكايت

لا فى الفريير كنت داخلية، ولا الجيزويت

بتقلدى ليه سكرتيرة «ميشيل كرابيت»

يا للى على كل أكله تجرشى بصله

خامساً - نقد بعض مظاهر سياسية فى المجتمع:

نشأ عن السياسة سلوك شعبى، لم يسترح له بيرم، وراه آفة تنذر بالويل والثبور، مثل الاعتماد على الحكومة فى كل شىء، وعشق الوظيفة، والرشوة، والتحكيم فى مصالح الناس، وإذلال المواطن، والإهمال المتعمد، والسرقه المقننة، والنفاق المريب، والتضييق على الممتازين، وقتل المواهب، ووآد الطموح، وإرهاق العامل والفلاح، والطبقات الكادحة، وهى التى تشقى وتمنح وتحرم وتذلج، فمن مثل بيرم، الذى جأر قائلاً:

ماهيش سياسه ولا عداله الأمه نصها شغاله

ونصها التانى عاله يتبط.. ويقول رمونى

فإنه يسره أن يدفع الضرائب، على أن تذهب إلى ما يفيد، وتغدو مشاريع ذات جدوى.

يسرنى ويهنينى ادفع ضرايب على عيني
أدفع ألقى وملايينى لكن تعالوا حاسبونى
أكون سعيد وأكون شافع لو تنصرف على شىء نافع
مثلاً مصانع ومدافع ولا على القصر العيني

وكيف تنصلح السياسة، وتصلح أحوال الناس، والسياسى محتال، يراهن فى كل سباق ويغير جلده، وليس له من مبدأ، إلا النفع الذاتى، ولا من غاية غير الوجاهة، والحصانة.

فهذه صورة السياسى، كما رسمها بيرم، ولك أن تتخيل ما يعود على الوطن إذا تمكن هذا من مقدراته.

عمل محامى مانجحش عمل صحافى ما فلحش
طبع كتاب ما اتوزعش وف مصر كام تكسب يا كتاب

* * *

الحزب يافطه وإداره وشله من أهل الحـاره
وييجى يوم تبقى وزاره ويافطه حمـره عا الأبواب

* * *

ويا الحكومة يا معارضه يا نبقى من الشركات أعضاء
بأيها حاله نرضى وبأى شىء يرضى النصاب
ونواب الشعب، لا يمثلون إلا طمعهم ومآربهم، ويتخذون من المجلس

رداء ليستولوا على كل شيء، وقد وجه بيرم جزءاً كبيراً من شعره، للنواب فى البرلمان، وفضحهم، وحاول أن يحرك الوعي السياسى لدى الجماهير، ولكن هيئات، فى قصيدته «البرلمان اللى فات» يعدد سوءات النواب، واتخاذهم البرلمان، ذريعة لمآرب .

فى البرلمان اللى فات عدينا كام سمسار السمسره صنعه أصلي والنيابه ستار
سمسار معاه الحصانه والحصانه جدار يستر جرايم تدخل مرتكبها النار
سمسار فى جيبه قضايا الناس فى أجنده عن عمده ينشال وغيره يتعمل عمده
ومهندس الرى يترحل لأوغنده وأذن تصدير يصدر ألف طن خضار

ولذلك فهو يحاول مراراً إيقاظ الوعي لدى صاحب الصوت، حتى يحسن الاختيار، ومن النماذج التى نختارها لبيرم، موال صغير اسمه «أوع إالى مضى ينعاد» يقول:

يوم الهياج والعواصف يظهر الصياد
يصطاد وجاهه وهيبه ومنظره وإيراد
ويقول اسمه ربيع تانى وهو جماد
من قبل ما التذكرة تنحط فى الصندوق
أقلب وعابير، واوعى اللى جرى ينعاد

وفى لقطة أخرى، مثيرة وذات مغزى، يذكر كيف أن النواب، يخافون من الوزراء ويتذلفون لهم، رغباً ورهباً، والنائب لا يحضر إلا لماما، ولكنه يغيب ولا يمثل إلا مصالحه، يقول تحت عنوان «نايب حارتنا»

فى البرلمان اللى فات اللى امتلا محاسيب

كان يجرى قدام عيننا كل أمر عجيب
فيه لما كان الوزير يشخط ما يلقي مجيب
واحنا اللي ياما هتفنا لهم وصوتنا
نايب حارتنا فى يوم يحضر، وعشرة يغيب

وهكذا يصور بيرم فى شعره، الحياة السياسية والوطنية، مبيناً ما فيها من إيجابيات وسلبيات، ونستطيع أن ندرك مدى الصدق فى التصوير، والانفعال الفنى فى الرسم الأدبى، إذ لا تزال بعض تلك الصور ماثلة أمامنا مشاهدة مقيمة. وهى تحتاج إلى شاعر مرهف، يرصد حركة الحياة السياسية، ويسبر أغوارها، ويكون أميناً صادقاً، مثل ما قام به محمود بيرم التونسي، الذى سيظل شعره فى خلود، لا جمود، لأنه تعبير فنى، يفيض عذوبة وسلاسة، وفطنة وكياسة، وحقاً وسياسة.

والفنان الحر، لا ترضى عنه الناس قاطبة، لأنه لا ينافق، فإذا رصد عيباً وأظهره، تألب عليه أنصاره وأعدائه، وهكذا عاش بيرم ما بين سخط ورضا، وعتب وعجب، وقبول ورفض، وخلصاء وأعداء.

وقد وطن نفسه على ذلك، وفهم دوره، ودور أدبه، فأرضى رسالته، وأدى أمانته، وإن غضب الغاضبون، وكره فنه الكارهون يقول:

إن كنت ترضى المزارع	يغضب السمسار
وإذا رضيت الكيماوي	يزعل النجار
وإذا مسكت الحرامي	تزعل الفجار
وإذا تركت الحرامي	يزعلوا الأبرار
وانت اللي تسهر	وتشعب أمتك تشخير

وأكثر الناس وقايل لك إله الناس
«لا يشكرون» حتى لو حَدَّكَ عملته مداس
«لا يعلمون» اللى يخدمهم من الهلاس
خليك مع الله تلاقى الصالحين وياك
الصالحين لو يقلوا فى المهمة كثير



بيرم نائباً عن الشعب

بقلم: إسماعيل عقاب

نبت بيرم التونسي، كفنان، في ظرف تاريخي، كانت فيه البلاد تعاني حكماً ملكياً قامت عليه أسرة فاسدة، تدعمها وتساندها قوات الاحتلال الإنجليزي، مع ما تمارسه هذه القوات، من بطش وقهر، وابتزاز للشعب المصري. معنى هذا أن الشعور القومي، كان مشحوناً، بالسخط والرفض، لهذا الواقع، مشدودة تلك الجماهير، إلى مواقع التمرد والنضال والثورة، في محاولة للتخلص من هذا الواقع.

وكان حتمياً أن يظهر من بين طوائف الشعب، من يصيغ هذا الشعور وينميه في شكل فني، دافعاً بالجموع، إلى بؤرة الأحداث.. وإذا كانت السياسة قد قدمت.. رموزها الذين حملوا قضية الوطن على كاهلهم، فإن الفن أيضاً قدم رموزه، ومن هذه الرموز «محمود بيرم التونسي».

وإذا كان الإبداع - كما سبق أن ذكرنا - قد عبر عن الأحداث في النصف الثاني من هذا القرن، فإن الإبداع في النصف الأول، منه صانع للأحداث، صانع للشعور القومي، ومعنى له في اتجاه الأحداث.

ويتفجر هذا الشعور، ليسيل على الشارع المصري، في صورة مظاهرات، وإضرابات، وتصادمات، ومقاومة لقوات الاحتلال الإنجليزي، وتنامي الأحداث، فتتشكل اللجان وتبرم المعاهدات، وتظل الأحداث في تطور إيجابي إلى الحدث الأكبر، وهو الجلاء التام، والاستقلال.

من هنا يمكن القول، بأن الإبداع فى هذه المرحلة، كان صانعاً للأحداث، ومعبراً ومجسداً لها فى ذات الوقت، وهنا تكمن عظمة ومكانة هذا الإبداع .

وإذا ما استعرضنا تراث بيرم التونسى فى مجال الزجل، نلاحظ أن بيرم قد رصد بوعى وحس صادق، الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى، لهذه المرحلة .

وبداً بيرم التونسى، كأنه نائب لهذا الشعب، فهو تارة يسلط سهامه إلى القصر والسفارة الإنجليزية، وتارة يعمل بشرطه لكى يزيل الأورام، التى تسرى فى جسد هذا الشعب، فهو مهاجم، ومنازل عنيد، مع أعداء الشعب، وهو المحرض والمستنفر للجماهير، على التمرد والثورة .

وكان المستهدف الأول لبيرم، هو قوات الاحتلال الإنجليزي، الذى ظل يكشف قهرهم للشعب، وابتزازهم لخيراتهم، يقول بيرم:

جالنا ضيف ساقع وبارد واين جزمه

نام ومزع فى القماش والوقت أزمه

طقة الضيف فى الفطور ميت ألف بيضه

غير متين طور كل طور معلوف وموضه

ويظل بيرم يترصد هذا الموقع، فحينما أرسلت إنجلترا لجنة ملنر لتهدئة الأوضاع، بعد ازدياد حدة الثورة والنضال، نرى بيرم يهاجم هذه اللجنة، وكذلك تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ الذى رفضه الشعب، يقول بيرم:

الأوله آه والثانيه آه والثالثه آه

الأوله بالبنادق سكتوا الثوار

والثانيه جه اللورد ملنر يربط الأحرار

والثالثه تصريح فى فبراير وأصله هزار

وحينما تنازلت إنجلترا لإيطاليا عن واحة جغبوب المصرية، يرسل بيرم من
منفاه في فرنسا هذا الزجل:

يا اللي الأوامر في إيديكم	سلام عليكم
مشتاق وبيسأل عليكم..	راجل محسوب
راخر إلهي سبحانه	ما أعظم شأنه
يخلي مثلاً «روفيانو»	يلطش جغبوب
ويخلي دو كهى أبو ضب عريض	يلهف تعويض
وخش تاني معاه تفويض	رسمي ومكتبوب
أما اللي ساقها وراذع الكل	الواد الفل
سقى التخاين كاس الذل	أهو دا المشروب
وآدي اللي حاكم بالقوة	أما أبو كسوة
شيخ خدامين حتى ما يسوى	فردة مركوب
ويتناول هنا، كل أطراف المؤامرة:	

ويرمز للإيطالية بروفيانو، وأبو ضب عريض للإنجليز، أما الواد الفل، فهو
المندوب السامى البريطانى جورج لويد، وأبو كسوة، يقصد به رئيس الوزراء
أحمد زيوار، وها هو ينقل القضية إلى مجلس الأمن ويقول:

يا مجلس الأمن جينا	وحققنا في إيدينا
قضية ما هش عسيره	مش عايزة تمحيك وحيره
إنجلترا في جزيره	إيش جابها تحكم واديننا

وننتقل إلى الموقع الثاني، الذي استهدفه بيرم في أزجاله وهو القصر، ولعل
جام غضب بيرم وسخطه، قد انصب على الأسرة الحاكمة، والتي كانت سبباً فيما
استشرى في البلاد، من قهر وفساد، فها هو يهاجم الملك أحمد فؤاد الأول .

جابهوك الإنجليز يا فؤاد قعدوك تمثل على العرش دور الملوك
وخلوك تبهدل في أمة أبوك وفين يلقو زيك ممثل ودون
ووصل زجله إلى حد التجريح، والتعريض بالأسرة الحاكمة، في زجله
المشهور بالبامية الملوكى والقرع السطانى فيقول :

البامية في البستان تهز القرون وجنبها القرع الملوكى اللطيف
والديدبان داير يلم الزبون صهين وقدم وامثل يا خفيف
إلى أن يقول :

يا راكب الفيتون وقلبك حامي اسبق على القبة وروح قدامى
تلقى العروسة شبه محمل شامى وأبوها يشبه في الشوارب عنتر
تلك القصيدة، التي كانت سبب نفيه .

أما الموقع الثالث، الذى لم يسم من هجوم بيرم، والذى يتشكل به مثلث
الحكم فى البلاد، فهو البرلمان، ولم يكن البرلمان، إلا مائدة للصفقات
والمكاسب الشخصية، وانصراف نوابه عن مصالح الشعب، وها هو بيرم يعرى
ما يدور تحت قبة البرلمان، خالفاً أقنعة أعضائه .

البتاع ده... البرلمان أصل الخناقعة والمجازر
من كراسيه للقبب معمول عياقة للأكابر

ويخاطب زوجته هازئاً بالبرلمان

وحياة غلاوتك عليّ لاشتري كرسى

وادخل مزاد الكراسى وزى مـا ترسى

ويومها هاعرف أنا آكل على ضـرسى

ويتهم نواب البرلمان بالجهل، حينما تعثر صدور قانون حماية الملكية

الأدبية والفنية، فيقول:

لو كان فى نوابنا نائب يفهم الأوبريت

أو حتى ينظم على تربة أبوه كام بيت

ما كنش يصبح قانون الفكر والتفكير

مدشوت لغياة ما يتفرق ورق تواليت

ولم تسلم منه الأحزاب، التى شاع فيها الفتنة والوقية، ومهادنة القصر،

بحثاً عن المصالح الشخصية:

ويا الحكومة يا معارضة ونبقى فى الشركات أعضاء

بأى حال راح نرضى وأى شيء يرضى النصاب

ما سبق كان إطلالة، على هذا النائب الشجاع، الذى لم يهدأ لحظة فى

مهاجمة القائمين على حكم البلاد، من القصر لقوات الاحتلال، وانتهاء

بأعضاء البرلمان والأحزاب.

ولم يتوقف بيرم عند هذا الحد، بل كشف الواقع المساوى، الذى وصل

إليه حال الجماهير، كما كشف الممارسات التى انتهجها الإنجليز، وفى ذات

الوقت، كان يستحث الجماهير، على العمل والكد من جهة، ومن جهة أخرى

مناهضة أسباب الفساد بالبلاد.

وكلنا يذكر زجله « المجلس البلدى » .

أما عن مظاهر الفساد، التى تفشت، نتيجة لما تمير به الأجانب من امتيازات وحصانة، فراجت تجارة مخدرات، والرشوة، وظهرت بيوت الدعارة والمتاجرة بالأعراض، ويقول فيهم بيرم .

اللطخ فيهم بهبالتة يهـبش الملايين
والندل فيهم بسفالتة باع لنا الكوكبايين
وما هو يحاول أن يرتق الثوب، مما لحق به، ويستثير لهمم، ويشحذ العقول، ويستنهض العزائم .

فيقول بيرم:

شـدو اللبان بزيادة كلام وأمشوا القدام
الساعـد اللي بنى الأهرام هواه مـوجـود
يخلق بلال الأنتيكا مـيـت فـابريـكا
ويبيع لأمة أمريكا وأمة فرى جود
وحق من انبتة زينه وفـتـله مـتـينـه
لننـسـجو منه كاكينا والبـاقى بارود
ويقول:

يا مصرى ليه ترخى دراعك والكـون سـاعـك
والنيل جميل حلو بتاعك يـطـفي الـلهـالـيب
وتحط نفسك فى العالى تـتـبـاع غـالـي

وتفلى ع اللي ف بالي من غير ما تعيب
وتقوله كرماء لضيوفنا لكن صوفنا
ما يتنفش إلا بكيفنا ويبد حبيب

وإذا كان بيرم التونسي قد لعب دور نائب الشعب المطالب بحقوقه، فلم يأت هذا الدور من فراغ، فقد تحسس قضايا الشعب، واستشف نبضه بصدق ووعي وجسد الواقع المصرى بكل معطياته، كما جسّد حال الشعب بكل طاقاته، وها نحن نستعرض نماذج من أزجاله، عن تلك الطوائف، التي حمل قضيتها.

عن العامل يقول:

ليه أمشي حفيان وأنا منبت مراكيبكم
ليه بيتي خربان وأنا نجار دواليبكم
ليه فرشى عريان وأنا منجد مراتبكم
وعن الفلاح يقول:

ليه تهدموني وأنا لعزكم باني
أنا اللي فوق جسمكم قطني وكتاني
وحتى طبقة الباعة الجائلين، قد اهتز بيرم لمعاتهم، فيقول:

أربع عساكر جباره يفتحووا برلين
ساحبين بتاعة حلاوة جايه من شربين
شايله على كتفها عيل عنيه وارمين
إشمعنى مليون حرامى في البلد سارحين

وظلت مسيرة بيرم التونسي، متوهجة ومعبرة عن كل الأحداث، التي جاءت في النصف الثاني من هذا القرن العشرين، وبارك ثورة ٢٣ يوليو وقائدها، ويتغنى بصدور القوانين الاشتراكية، موجها للاقتداء باشتراكية الإسلام فيقول:

سيدنا عثمان كانش عنده رتبة بيه

حتى الخليفه عمر كان يشتغل بإيديه

ولا إمامنا على كان عنده ألف جنيه

ولا أبو بكر عنده ستلاف فدان

وعبر عن فرحة الشعب، بقيام الجمهورية، وتأميم قناة اسويس، ووقف في صفوف المدافعين عن مصر، ضد الاعتداء الثلاثي في عام ٥٦ يقول:

إهانة إنجلتـرا ما بعـدها إهانه

يا مجرمين ياللي جيتونا على خوانه

وظل محمود بيرم التونسي، يعطى بوعى وصدق، فنا استشعرت الجماهير جماله وصدقه، ورددته وظلت تردده، إلى وقتنا هذا.



بيرم فى الإسكندرية والإسكندرية فى بيرم

بقلم: د/ محمد زكريا عنانى

نود أن ننوه فى البداية أن بيرم التونسى، وعلى الرغم من كل ما كُتب عنه، من مؤلفات، ورسائل علمية، وبحوث متنوعة، لا يزال مَعِينًا لا ينضب للعديد من الدراسات.

فإنه بتنوع الفنون التى تناولها والموضوعات التى عالجها، والبيئات التى تقلب فيها، يمثل ظاهرة هامة، من ظواهر إبداعنا الحديث، يمكن من خلالها أن تنقسم صورة العصر بكل ما حفل به من أحداث سياسية، وتحولات اجتماعية، واقتصادية، وفكرية، وأدبية.

وهناك فى حياة بيرم وفى إنتاجه الفنى، تلك المرحلة الإسكندرية المبكرة، التى لا نسعى للتأريخ لتفصيلاتها، بقدر ما نحاول التعرف على أصدائها.

وإذا كانت مرحلة النشأة، عادة ما تكون ذات أثر عميق، فى إنتاج الأديب، كل أديب، فإنها بالنسبة لبيرم التونسى، تتحول إلى قطب الرحى، وبؤرة الإشعاع، وقلب الرؤى، ومسارات الحياة.

والمرحلة التى نحن بإزائها، تتحدد من تاريخ مولده سنة ١٨٩٣ مع اختلافات طفيفة فى اليوم والشهر، فبيرم فى «مذكراتى والديوان الأول» ينص على أنه ولد فى ٢٣ مارس سنة ١٨٩٣ بينما يذهب كثيرون، منهم ميلاد واصف فى: «بيرم رائد الزجل»، وعبدالعليم القبانى فى «محمود بيرم

التونسي» وكمال سعد: في «صفحات ضائعة من حياة بيرم التونسي» على أنه ولد في ٤ مارس.

أما أحمد يوسف في: «فنان الشعب محمود بيرم التونسي» ود. يسرى العزب في «أزجال بيرم التونسي»، فيذكران أنه ولد في ٤ مايو، ونؤثر الأخذ برواية بيرم نفسه، في مذكراته التي فرغ منها، قبيل وفاته ببضعة أيام.

وهذا التحديد الزماني يواكبه تحديد مكاني، لا خلاف عليه، فقد ذكر هو عن نفسه، أنه ولد بحى الأنفوشي بشرع البوريني بالسيالة «والذى يعرف منطقة بحرى جيداً، لا يرى معنى لقول د. محمد صالح الحابري في كتابه الضخم «١٣٧٠ صفحة» عن «محمود بيرم التونسي في المنفى».

أن السيالة ليست الحى الذى ولد فيه الشاعر، وإنما هى منطقة من مناطق إسكندرية، تشمل مجموعة من الأحياء، يعد حى الأنفوشي واحداً منها، ويلاحظ أن ولادة بيرم سجلت فى حى الأزاريطة، على الرغم من أنه ولد فى الأنفوشي.

والنقلة التالية لأسرة بيرم، التى يتردد أنها تعود لأصول تركية، إذ أن أولها محمد بيرم الأول، جاء متطوعاً ضمن حملة سنان باشا، لإعادة ضم تونس إلى الدولة العثمانية، أما الانتقال للإسكندرية فتم عندما قرر مصطفى بيرم - جد الشاعر - الاستقرار فى هذه المدينة، بعد أن أدى فريضة الحج، وتزوج فيها من ابنة صاحب مصنع لنسيج الحرير، وكت ملكية هذا المصنع إلى ولديه محمود ومحمد - والد الشاعر - .

أما والدة الشاعر، فكانت الزوجة الثانية للأب، وماتت وهو فى السابعة عشرة، وكان الأب قد رحل قبلها بثلاثة أعوام، وتزوجت الأم من نجار - من أصل مغربى - لم يكن فيما يبدو بالرجل السىء، فإنه كان متعدد المهن، يصلح الساعات، ويعمل فى طلاء البيوت بالجير، ويمارس مهنة جبر العظام، وسعى

لأن ينقل لابن زوجته، الكثير مما يعرف، ودربه على مواجهة الحياة، مهما قست واكفهرت، فى ذلك يقول الشاعر فى مذكراته:

« هذا الرجل لقننى درس الحياة الأول .. ولذا فأنا إذا انسدت أمامى باب،
نفذت من البلكونة، وإذا استعصى على الأمان، انزلت من تحت عقب الباب » .

لكن الانزلاق من تحت عقب الباب، كثيراً ما قاده إلى التمرغ فى أوحال الحياة، وقلة الخبرة كثيراً ما أوقعته فى «مزالق» لا حصر لها، فإن الفتى الصغير، يبيع نصيبه فى مصنع الحرير، ليفتح دكاناً يبيع فيه الزيت، ويمكن له عمله هذا من العودة إلى غرامه القديم .. القراءة، فقد كان عاشقاً لها، منذ أن دفع به أبوه إلى الكتاب، لكن قسوة الشيخ جاد الحق، حالت دون استمراره فى الطريق، الذى كان يريد له والده، أن يكون فقيهاً .

وقد ضاق بالتقعر، فى طرق التدريس القديمة، « وكان فعلمن ماض ناقصون مبنون على الفتحي لا محل لهو من الإعراب » .

وترددت أصداء القسوة وأسلوب التعليم العقيم فيما بعد، عندما كتب ساخرًا فى « السيد ومراته فى باريس » .

« الواد راخر ما يفهمش، يقوموا نازلين عليه بالعصاية، واللكاكيم والمراكيب، مع أن كلمة (كان) الواد عارفها وفاهمها طيب، من قبل ما يشوف خلقتهم، لكن لما يلاقيهم بيعلموا بالشكل ده، يفتكر نفسه حمار، وإن حضراتهم العلماء الكبار، اللى عندهم حل الطلاسم، يقوم عقله يتبرجل ويضيع، ولا يعرف يروح ولا يبجى، ويكره الدروس والمعلمين، ويهرب على قد ما يقدر » .

لكنه إذا كان قد هرب من الكتاب والمعلمين، فإنه لم يهرب من التذوق والتعلم، والتردد بصورة غير منتظمة، على الدروس التى كانت تلقى فى مسجدى المرسى أبى العباس، وياقوت العرش .

والاطلاع على ما فى المكتبات، خاصة مكتبة البلدية « وكانت آنذاك فى شارع سيدى أبى الدرداء » ومما قرأه آنذاك، كتاب فى العروض، كان له أعظم الأثر فى نفسه، ويقول عنه :

كان هذا نقطة تحول فى حياتى الأدبية، إذا لم أكد أقرؤه، حتى تمكنت من عمل مختلف الأزجال والأشعار.

كما وقع فى يده وهو فى محل البقالة كتاب كان ضمن ما يستخدمونه فى لف البضاعة للزبائن، وكان هذا الكتاب عن ابن عربى ويقول عنه :،
وكان هذا الكتاب نقطة تحول فى حياتى، إذ رغب إلى حب التصوف، ودراسة الإسلام وأحوال المسلمين، على نمط يتناسب مع العصر ويتفق وروح الجماعة التى تعيش فيه .

وإذا كانت هذه القراءات، قد أمدته بنصيب من الثقافة، فإنها لم تطعم له فماً أو تقم له أوداً، ويجرب مهنة أخرى هى صيد السمك، على غرار ما كان يصنع معظم أهل « السيادة » ولا أصدق منه، فى التعبير عن تجربته تلك، التى يقول عنها :

وفكرت فى وسيلة أخرى للعيش، وحاولت أن أحترف مهنة أهل الحى، وهى الصيد، فشاركت صياداً فى قارب صيد يملكه، بل وخرجت مرة مع صيادى الحى ليلاً، لمشاهدة مهنة الصيد لأول مرة، ولكن الجو كان بارداً ومظلماً وعاصفاً، والصخور تحيط بالقارب الذى كنت فيه، وأنا لم أكن أعرف السباحة، ويتعود الصيادون على هذه الظروف، منذ نعومة أظافرهم .

فوجدت أننى سأدخل مهنة قاسية؟ لآتعلما بعد أن كبرت، ووجدت أن من العسير تنفيذ ذلك، ففشل مشروع الصيد، كما فشل مشروع البقالة، ومن قبل مشروع تعليمى فى مصنع الحرير.

وإذا كان الفشل قد لازمه، فيما سعى إليه من مهن وأعمال، فإن الباب الوحيد الذى فتح أمامه، وبدأت تشرق منه أبواب النجاح هو باب الأدب، فقد رحبت جريدة «الأهالى» السكندرية، التى كان يرأس تحريرها «عبدالقادر حمزة» بنشر قصائد بيرم، الهادرة الناقمة، على الاستعمار، والقهر، والتخلف. كما فتحت له كذلك أبواب جريدة سكندرية أخرى هى «النجاح» التى كان يصدرها «إسماعيل صبرى الزواوى».

كان ذلك سنة ١٩١٦ على وجه التحديد، وهذا التاريخ يحدد بداية المرحلة السكندرية، وهى مرحلة يغلب عليها التعبير بالفصحى، والملاحظ أن شهرة بيرم فى الزجل، جعلت هذا الجانب يتوارى، على الرغم من أنه درس فى كتيب أصدره عبدالفتاح غبن «بيرم والفصحى» وعالجه بتوسع «عبدالعليم القبانى» فى كتابه عن بيرم التونسى، والثابت أن جانباً من شعر الزجل، نشر آنذاك دون أن يحمل اسمه، أو كان يقدمه بمكافأة، أو من غير مقابل، الله أعلم. فمن ذلك، ما يرد فى فى كتاب ميلاد واصف عن «بيرم رائد الزجل» من أن شيخاً أزهرياً، طلب من بيرم أن يكتب له قصيدة، فى رثاء رفيق له، لكن الشيخ ردها إليه طالباً «شعرا يفتت الأكباد» فكتب له بيرم قصيدة مطلعها:

هال البرية خطب أطفأ الشهباً

والأرض مادت ومال الكون وانقلبا

ففرح بها الرجل أيما فرح، ونوه بما فيها من مبالغات، لعلها كانت نقيض ما كتبه بيرم أولاً، من تعبير عميق عن الحزن والفراق، بعيداً عن ضجيج الجمل الرتيبة، والأفكار العامة الخاوية.

وإذا كان كثيرون قد ذكروا، أن بيرم نظم قصيدته الأولى عن المجلس

البلدى، وهو فى السادسة عشرة من عمره «فإن التنقيب» قاد إلى كشف قصائد كثيرة لبيرم، نشرت قبل النص الاول من المجلس البلدى - وسنعود إليه - ظهرت تحمل اسم بيرم، أو تحمل الحروف الأولى من اسمه الثلاثى: «م. ب. ت»، وبعض آخر اغتصبه آخرون، أو نشر بدون ذكر اسم مؤلعه، لكن القرائن الفنية، أو حديثه هو، وحديث معاصريه، يردها إليه.

ومن هذه القصائد المبكرة، مما نشر فى «الأهالى فى أخريات سنة ١٩١٦م»:

أيها الفقير كن جلدأ راضيا بالقضاء والقدر
لك ثوب يميت لابسه واهن لا يخاط بالإبر
فتنفس إذا بكيت عسى تصطلي فيه نار مستعر
كما نشر فى الآونة نفسها، قصيدة قصصية عن «غنى حرب» كان فى الحضيض، ثم أقبلت عليه الدنيا، بين يوم وليلة.

لي جار كنت أواسيه من مالي دون الجيران
مأواه إذا ما الليل أتى كوخ مصدوع الأركان
فى يوم جئت لأنظره واره بقلب جـذلان
فحزنت لأنى لم أره ورجعت حليف الأشجان
ويئست من اللقيا حتى موتى وتقضى عامان

وكانت هناك عوامل كثيرة، تؤذن بتفجر الثورة عما قريب، فقد عانى الشعب من القهر، وفساد الإدارة، وغلاء الأسعار، وهذا كله يبين بصورة واضحة من خلال بيرم، وما كتبه بيرم ساخراً، من لجان التقدير وفرض الأسعار،

فى منظومة نشرت فى أخريات سنة ١٩١٧ أولها:

تعريفة محكمة التقدير من لجنة التعسير لا التيسير
اجتمعت فى أسعد الأوقات وحددت سعر الغذاء كآلات
القمح كل حبة بدرهم ومثله الأرز وحب السمسم
ومن أبيانها، التى تنبض بالسخرية، والمرارة:

من اشترى صاعاً من النخالة فذا يُعد من ذوي النبالة
والسمن والزبد وكل دهن محرم تحريم بنت الدن
لا يذكر البيض بشيء ذاكر فالطير والدجاج كل شيء عابر
ويكتفى الفقير بالعظام واللحم قد يراه فى المنام

أما قصيدة «المجلس البلدى» فإنها نشرت سنة ١٩١٧ وبيرم فى الرابعة والعشرين من عمره - لا فى السادسة عشرة كما تردد فى أكثر من مرجع - وكان «المجلس البلدى» فى الإسكندرية وجل أعضائه من الأجانب، قد اشتط فى فرض الضرائب على تجار المدينة، وشاع الحجز على التجار - ومن بينهم بيرم - حتى أفلس الكثيرون، إذ عجزوا عن السداد.

وليس صحيحاً ما ذهب إليه ميلاد واصف، من أن جريدة الأهالى، نشرت هذه القصيدة «من غير إمضاء» بل جاءت تحمل توقيع «بيرم».

وفى ذلك يقول: «د/ محمد صالح الجابرى» أن بيرم كان على علاقة بجريدة الأهالى، قبل نشر قصيدة المجلس البلدى، إلا أن هذه الجريدة، كانت تنشر بعض هذه القصائد منسوبة لبيرم، وبعضها الآخر، كانت تنشره بأسماء أخرى، ولكن قصيدة المجلس البلدى، كانت تتضمن نقداً مباشراً للسلطة، واستلفتت نظر القائمين على الجريدة، بطرافتها وفصاحتها، وعمق دلالتها،

ففرضت عليهم نشرها في الصفحة الأولى من الجريدة، باسم صاحبها، وذلك لتحقيق غرضين:

أولهما: اجتذاب القراء، وكان رواج العدد، لتجاوب القصيدة مع أهواء الجماهير، ولتعبيرها عن الوضع القائم.

وثانيهما: التنصل من مسئولية التبعات التي قد تنجم عن نشرها، باعتبارها نقداً مباشراً للسلطة، ولأعضاء المجلس، ومعظمهم من الإنجليز.

وتحسم «مذكرات بيرم»، إذ نص على أن هذه القصيدة، أرسلها إلى إحدى جرائد الإسكندرية، فنشرتها في صفحاتها الأولى موقعة عليها باسمي، ومن قبل، كانت الجرائد التي تصلها قصائدي، تنشرها تحت أسماء أخرى، وتشتمل القصيدة:

قد أوقع القلب في الأشجان

هوى حبيب يسمى المجلس البلدى

ما شرب النوم من جفنى القريح سوى

طيف الخيال: خيال المجلس البلدى

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله

والنصف أجعله للمجلس البلدى

أقول حتى لو انى فى الطريق أرى

قرشين ذالى وذا للمجلس البلدى

كأن أمى بل الله تربتها

أوصت وقالت: أخوك المجلس البلدى

وأشهر أبياتها:

يا بائع الفجل بالمليم واحدة
كم للعيال وكم للمجلس البلدى
ولما شاعت وانتشرت، صنع بيرم تخميساً أوله:
لا تنكروا ما رأيتم فى ضنا جسدى
ولا فؤادى الذى أمسكته بيدي
بمحنتى لم يصب فى الناس من أحد
قد أوقع القلب فى الأشجان والكمد
هوى حبيب يسمى المجلس البلدى

وهذا التخميس، الذى يرد فى مستهل الجزء الخامس، من الأعمال الكاملة لبيرم، تردد أنه طبع فى كتيب على حدة، كان يوزعه على أهالى الإسكندرية، وهناك ممن أرخوا لبيرم، من زعم، أنه كان يبيع كتبه المحتوى على هذه القصيدة، بنفسه على المقاهى، وفى الشوارع والميادين، وفى محطات السكك الحديدية، وفى دواوين الحكومة بالإسكندرية، وأيا كان الأمر، فإننا مع عبدالعليم القباني فى أن، القصيدة: «ماعت فى هذا التخميس، وفقدت لذة التركيز بتمطيطها» فضلاً عن أن هذه القصيدة، تبذرت نتيجة لغياب لازمة «المجلس البلدى» التى كانت ترن فى الآذان مع نهاية كل بيت، وكان لتكرارها تأثير عميق، فى المعنى والمبنى معاً.

ونتيجة لنجاح المجلس البلدى، والشهرة التى واتت «بيرم آنذاك»، وأيضاً نتيجة لاندلاع الثورة سنة ١٩١٩، فإن بيرم يسعى حثيثاً لإصدار صحيفة سياسية، يعبر من خلالها عن موقفه الوطنى بلا موارد، وبعيداً عن تسلط

أصحاب الصحف وأهوائهم، لكن الرقابة لا تسمح له بذلك، ومن ثم يستعيز عنها بإصدار مجلة سماها «المسلة».

«والمسلة» التي لم تصل منها أعداد كاملة، كانت على شكل كتيبات صغيرة، رسم على غلافها شعار يقول إنها «لا جريدة ولا مجلة» حتى لا يضطر صاحبها، للخضوع لأحكام ضرورة الحصول على تصريح بإصدارها.

ويقول هو في وصفها «كنت أنشرها، ولكن بعد أن صبغتها بالصبغة السياسية، وسميتها المسلة - لا جريدة ولا مجلة - ومرسوم عليها صورة مسلة مصرية رمزاً للمجد المصري القديم، كما كنت أريد بتلك التسمية، أن تكون الصحيفة، بمثابة الإبرة تنخس البلداء المنسدين» وكان صدور العدد الأول منها بالإسكندرية في ٤ مايو ١٩١٩ أى بعد أقل من شهرين، من اعتقال سعد زغلول ورفاقه، ونفيهم إلى جزيرة مالطة في ٨ مارس ١٩١٩ .

لكن «المسلة» لأمرماً، تنتقل إلى القاهرة بعد العدد الأول، أو بعد بضعة أعداد منها - على اختلاف في الرواية - وتكثر التعليقات حول هذا الانتقال من الإسكندرية للقاهرة، فهل كان ذلك كما يقول «كمال سعد» لكي يكون قريباً من الأحداث، وحتى يتسنى له المشاركة في أحداث البلاد.

أم نأخذ بكلام «محمد كامل البنا» - الذي يرى أن الإسكندرية لم تتسع لنشاط بيرم، فينقل جريدته إلى القاهرة.

أم نصدق بيرم نفسه، الذي صب جام غضبه، على أقرانه بالإسكندرية في مهنة الصحافة، بل وعلى الحياة الأدبية، في الإسكندرية بصورة عامة، حتى ليقول «إن للإسكندرية جواً لا يعيش في الأدب، كما أن سكانها لا يعيش بينهم الأديب، ولا المشتغل بأى فن جميل».

ولا شك، أن هذا كان في ثورة سخط عارم، على موقف أو مواقف ما،

من الصعب الحسم فيها وتحليلها.

والمهم على كل حال، أن بيرم انتقل بالمسلة للقاهرة، حتى كان نشره لرجل «البامية الملوكي والقرع السلطاني» وفيه تعريض عنيف بالسلطان فؤاد، مما سيقود إلى نفي بيرم عن مصر بعد قليل «في ٢٥ أغسطس سنة ١٩٢٠».

هذه خطوط عامة، عن المرحلة السكندرية من حياة بيرم، إنها كانت الأساس، الذي بنيت عليه مكونات الإبداع عنده، بحيث يمكن رد سائر ما في إنتاجه من خصائص إليها: الموضوعات والصور، والروح التي تتوثب من رشاقة، وإحساس مكتوم، خلف الدعابة والإقبال على الحياة، بحلوها ومرها.

ومع ذلك، فإن المواد السكندرية «المباشرة» في أعمال بيرم، محدودة نسبياً نذكر منها - غير ما أوردنا - مراثيه في «سيد درويش» ونأتى في الجزء الثاني من أعماله الكاملة، والنصوص التي تتحدث عن «بلاجات الإسكندرية».

الشعب نصه الجميل نايم عليك يا بلاج

وعن الناس اللي في ستانلى:

يا ابو العيون افتينا يا حبر المسلمين

الناس اللي في ستانلى صايمين ولا فاطرين

ومنها:

ولا همـاش مسلمين

وبلاش تشـديـد في الدين

بمـلابـس متـحـشـمين

جـرى إيه يا مـدهولـين

سيدي جابر قال دول كفرة

سيدي بشر يقول له أتبحج

الناس أهـي عنـدي عـرايا

وترد تقـول كلـوباـطرة

دي أشعة شمس وميه مين قال بتفطر مين
والمولى تعالى خالقنا من يومنا عريانين
افتينا يا حبر الأمة وانت فى الحجـاورين
ولبلاج ستانلى على وجه الخصوص، مكان بارز عند بيرم، خاصة فى
زجله «ستانلى فيه العبر وحموات مودرن وترللى» وفيه:

أقولك إيه ولا تقولى حموات مودرن وترللى
حموات زمان كانوا الواحدة تصوم وتصلى
ومن الحسين للمدبولى للمتولى
وعشت ورأيت حموات اليوم قاعدين بالكوم
متلطعين بمايوه بكينى فى سيدى ستانلى

وفى رمضان على البلاج:

فى العام دا رمضان يسلى على بلاج ستانلى
واتجلى إبليس علينا بكل معنى التجلى
لكن الإسكندرية تبرز بصورة أعمق، فى زجله «ونا اللى جيت من
سيالة» ومن أجمل أبياته:

أما احنا يا إسكندرانيه طالعين جميعاً شضليه
طبيعه فى الطين والميه متركبه تحت سماها
الإسكندرانى إذا صافح يغلط ساعات ويروح ناطح
وارثها عن جده الفاتح فحل الملوك اللى حماها

الإسكندراني إذا تحذلق
يغواه لحد ما يتزحلق
الإسكندراني إذا تحمس
لحد ما يروح متكربس
لكن يقوم يغسل وشه
في خلقته ويروح ناتشه
دنا اللي جيت من سياله
شجعان ولكن بهباله
جلنف لكن له مبدأ
في نايبه عمره ما ينساها
يفقد صوابه ويتعلمس
في نقره إبليس يخشاها
ويروح يجيب اللي غشه
راسين يعيش مسخه بعاهه
فيها العيال والرجاله
يا ننتصر يا أكلناها

وتجد أصداءها أيضاً في أزجاله عن «بنات بحرى» و«ريا وسكينة» إلخ، وكذلك في نثره، وبخاصة في «المقامة الكامب شيزاريه» لكن أعمق ما كتبه عنها، يتمثل في زجل رقيق عميق، مشحون بالشجن والدفء والحنين، يحمل عنوان «فراق» وفيه، يناجى مهد صباه، بهذه الترنيمة الصادحة.

ياسكندريه
يا نور عنيه
كتمت ناري
رأيت موانى
ماشفت تانى
واللى طويته
فراق يا ريته
ياللي زينة البحر الأبيض
عالشباب وعليكى يعوض
من نهار البين في ضلوعى
عن يمينى ملكك وشمالك
فيه أثر من بعض جمالك
كان علم يخفق في هواكى
كان فراق الموت وعزاكى

وبعد :

فهذا يعنى ما أعطت الإسكندرية لبيرم، وبعض ما أخذت منه، والامتزاج بينهما أعمق مدى .

ولكننا نوجز فنقول : إن من شهدها مدينة المدائن، وملتقى الحضارات، وأم الثقافات، فإنه يكون قد اقترب من عالم بيرم، بكل رهافته وحده، وبكل جاذبيته وتألقه وسحره، ومن غاص فى أعمال بيرم، فإنه يكون قد اكتشف أبعادا كثيرة، مما للإسكندرية من عطاء خصب متدفق، ومن مكانة لا تبلى على مر السنين .

■ ■ ■

ضحك الألام فى مذكرات بيرم

بقلم: محمد البحرى

قراءة فى «مذكرات بيرم التونسى فى المنفى»^(١) لا تخلو من تعقيد التفاعل بين النص ومقاربتة، وهو تعقيد يستمد عناصره، مما يتضمنه النص ككتابة، بالمعنى الموسع لمفهوم الكتابة، وما تحمله القراءة من نصوص، أو مشاريع نصوص، تسكن دواخل كل قارئ.

ومن أوجه هذا التعقيد، أنه بينما تروم القراءة بنصوصها ومرجعياتها ومشروعاتها، كشف أبعاد متنوعة، وفتح آفاق ممكنة فى هذه المذكرات، يجابها نصها بجملته من «المسائل - المشكلات» لعل أشدها إلحاحاً، مسألة الجنس الأدبى، أو ما يشابه الجنس الأدبى.

ذلك أن هذه المذكرات، نشرت كما هو معروف، فى ثلاث جرائد تونسية^(٢) فى فترات متباعدة نسبياً.

وعليه فهى تنتمى إلى جنس المقال كمحاولة أولى، وهذه المقالات الصحفية تتصل فى معظمها، بحياة صاحبها فى منفاه بفرنسا، فهى من هذه

(١) مذكرات بيرم التونسى فى المنفى، الدار التونسية للنشر. الطبعة السابعة ١٩٨٩ وعليها جمع الإحالات فى هذه المداخلة.

وأشير هنا إلى أنها أزيد على الطبعة الشرقية: الصفحات الضائعة فى تونس بثلاثة نصوص على: «الزواج» - وينقص نصف العمود «فى باريس» ولا أدرى لماذا تسمى «ضائعة» والحال أنها طبعت سبع مرات منذ سنة ١٩٦٢م.

(٢) الزمان - الشباب - السردوك.

الوجه، أقرب إلى فن الترجمة، أو السيرة الذاتية^(١).

ولكن هذه السيرة المذكورة، حدثت في معظمها خارج الوطن^(٢)، فهي إذن أشبه بأدب الرحلات، أضف إلى هذا كله، أن نشرها من قبل المؤلف في الصحف، جاء متأخراً نسبياً عن زمن حدوثها، فهي من هذا الوجه تنتمي إلى جنس المذكرات، كما يدل على ذلك عنوان الطبعة التونسية، هذه إذن أوجه مختلفة لطبيعة النص.

فأى سبيل تسلكه القراءة إذن؟

لنترك الجواب إلى حين.

وهذا الوجه الأخير، ونعني به جنس المذكرات، يثير لدى القارئ مساءلة، لا تخلو من تعقيد وحيرة، ذلك أن المذكرات، في صورتها التي وصلت إلينا، تنقل أحداثاً واقعية عاشها المؤلف، فنحن لا نشك في عملية نفيه من وطنه، ولا في عيشه مدة طويلة في فرنسا.

ونحن نجد بعضاً من المذكرات مؤرخاً ونعني الأولى والثانية^(٣)، كما أننا نطالع في مذكرة «الجوع» هذه الجملة «وقبل الليلة التي أدون فيها هذه الكلمات رقدت بلا عشاء»^(٤) كل هذا وغيره من المعطيات، دليل على واقعية النص بمعنى «إحداثيته»، أي أنه نقل وتصور لأحداث واقعية مادية، وفكرية عاشها المؤلف حقيقة، في زمن ومكان معينين.

(١) انظر: إحسان عباس: فن السيرة - دار الثقافة - بيروت - د. د. ت ويحيى عبدالدايم: الترجمة الذاتية في

الأدب العربي الحديث دار إحياء التراث العربي - بيروت ١٩٧٥ م.

(٢) باستثناء مذكرة: أخرج المواقف «ص ٣٦٧» التي وقعت أحداثها في مصر، لا أنها تندرج ضمن «الرحلة» إلى الوطن» فهي بهذا الاعتبار «رحلة».

(٣) ص ١ و ص ٨٦ من المذكرات.

(٤) المذكرات ص ٤٦ .

إلا أن هذا الواقع، يبقى رهين نص المذكرات، بمعنى أنه يبقى رهين لغة هذا النص، وبنيتة وخصائصه الفنية، وهذا يعنى أننا لا نقارب واقعاً، بل نقارب حديثاً فى هذا الواقع.

والحديث فى الظاهرة، ليس الظاهرة نفسها، والواقع المعاش، ليس الواقع المرؤى، إنه يتحول إلى مفاد للنص، للكتابة.

عاش المؤلف فى المنفى من الأيام آفاقاً، ومن الأحداث والأوضاع والعواطف ما لا يحصى، فلم اختار بالذات بعضاً يسيرا منها؟ ولذا انتهج فى الكتابة عنها نهج الإضحاك، وما يحف بالإضحاك، من مفاهيم الدعابة والسخرية والتهكم.

إننا نذكر هذا القول، أننا أمام عمل فنى، وقراءتنا بالتالى، ليست تاريخياً ولا تخليداً لتاريخ أو أحداث، وإنما هى محاولة لمقارنة فن نص، وهذا ما يشرع لها، اختيار جانب من مضامين النص وأشكاله، دون غيره من الجوانب، ونعنى به، ضحك الآلام فى نص المذكرات.

إن قراءة أولية فى نص المذكرات، تسجل ظاهرتين هامتين تمثلان أخص خصائصه، نعنى المفارقة، والمفاجأة.

ونلاحظ أولاً أن المفارقة هنا تنزل على مستويين، أولهما عام يتمثل فى انخرام الوضع، وضع حياة المؤلف، إذ هى أوضاع رجل منفى، هذه «المفارقة - الانخرام» هى التى أملت النص، وكان من الممكن أن تسلك به، سبل الحزن والشكوى، وما إليهما من مفاهيم، عودتنا عليها الكتابات الوجدانية، مثلما نجد عند «أبى حيان التوحيدى» أو «المنفلوطى».

أما المستوى الثانى من هذه المفارقة، فهو انزياح ظريف من المؤلف، وهو الذى يعنينا فى هذه المداخلة، إذ أنه منبع الضحك وأساسه، ويتمثل فى أسلوب تعامل بيرم، مع الحياة والناس والفن، وهو هذا الأسلوب الهزلى

الطريف، الذى سنتحدث عنه فيما يلى من فقرات .

ولعل أول أوجه هذه المفارقة، قراءتنا نفسها: إذ كيف نبحث عن ضحك، فى مذكرات رحل منفى مشرد؟

وعن هذه المفارقة، نقول المفاجأة وتمثل فى انزياح كبير للنتائج، أو المنتظر عما كان من المفروض أن تكون، وبعبارة أخرى تتمثل فى خيبة الانتظار.

إن الظاهرتين المذكورتين، تمثلان ميزة ملحوظة فى نص المذكرات، وقبل أن نفصل فيهما الحديث، يستوقفنا سؤال نكتفى بطرحه: ألا تسمح خاصية المفاجأة لنصوص المذكرات، بالانتماء إلى جنس الأقصوصة؟ هذه إمكانية أخرى، نضيفها إلى ما كنا ذكرناه سابقاً: من قضية الجنس الأدبي .

يحدد المختصون^(١) ثمانية دوافع، وأسساً كثيرة للضحك، لعل أهمها ظاهرة التقلب الآلى فى فكر الإنسان، وكلامه وحركاته، أى انعدام المرونة اللازمة للتأقلم مع التجدد الأبدى، فى الحياة والفكر والمجتمع، ومن أهمها أيضاً ظاهرة التشيؤ فى الإنسان، وهى ناتجة عن هذا التصلب، ومنها تداخل السلاسل^(٢) وخبية الانتظار... إلخ.

كل هذا ينتج المفارقة والمفاجأة، اللتين يعتمدهما الفنان، بوساطة هزل الكلمات، وهزل المواقف والصور^(٣)؛ وهذا الهزل، الذى يمكن إرجاعه بصفة عامة، إلى ظاهرتين الدعابة والسخرية.

وإذ نكتفى بهذه الإشارة العامة والموجزة .

(١) يقول لحافظ « يأتى الضحك فى انتظار «فجأة إلى لاشئ» : انظر للفرى برفسون .

(٢) اعتمدت فى مفاهيم الضحك والدعابة والسخرية بصفة أساسية على كتابي «معجم الشعرية والبلاغة» .

(٣) المصدر السابق ص ٧٨ وما بعدها .

فليس هدفنا تحليل آليات الضحك ووسائله، فقد تكلم فيه أهل الاختصاص وأفاضوا، وإنما هدفنا، اعتماد أمثلة من «المذكرات» رأينا أنها تمثل نماذج، لفن الإضحاك الأصيل، عند بيرم التونسي.

ولنبتدئ بظاهرة التهكم المضحك، إن التهكم عموماً، هو قراءة نقص في الموضوع، أى فى الطرف المغاير لذات المتكلم، هذه القراءة تعتمد هزل العبارة، بقدر ما تعتمد هزل الأفكار، والمواقف والصور، لننظر فى «تكرم» الحكومة الفرنسية على بيرم بـ «تذكرة الدرجة الرابعة» تذكرة «السطح والقاع»^(١).

هذه المفارقة التهكمية، بين الجهد العظيم «التكرم»، ونتيجتها الهزلية، مثار للضحك، وهى فى نفس الوقت، مزيج من الغضب والاحتقار، إنها تحمل فى ذاتها، نزعة حب العدل والحق - فى الكرم - وتفصح عن دونية الواقع، هذه المفارقة تتسم بها عبارات هزلية، فى نصوص كثيرة من المذكرات، نذكر منها أمثلة:

* الحكومة «تتكرم» بتذكرة أدنى الدرجات.

* مدير الجريدة «يتقدم» فى التقدير على المؤلف^(٢).

* «البيفتيك» بطاظة مسلوقة، مع كتل من اللحم الكريه^(٣).

* الفتى الشامى «يقسم» برأس الإله، وشارب الإله^(٤) إلخ..

هذه النماذج من العبارات الهزلية، إلى جانب تركيبها المثير للضحك، تعمل بسخرية مرة - بل كارثية، وتهكما لاذعاً، يعتمد المبالغة الخفية والقلب،

(١) المذكرات ص ٥٨ .

(٢) أ. س ص ٤٥ .

(٣) أ. س ص ٥٨ .

(٤) م. س ص ٣١ وهذه الأمثلة فى عمومها تشبه ما يسميه البلاغيون العرب الاستعارة العنادية أو التهكمية مثلما ورد فى الآية الكريمة «وبشرهم بعذاب أليم» .

«فالتكريم» و«التقدم» و«البيفتيك» و«القسم»، كلها تؤدي عكس ما ينتظر منها، أن ننتجتها الخيبة للأمل، قد تحير المتلقى، وتساؤله عما يقول المؤلف حقيقة.

ولكن لهزل العبارة أوجها أخرى، ففي هذا الحوار القصير، بين جورج الفتى اللبنانى والمؤلف:

- يا بوا انت كاثوليكي ولا أرثوذكسي؟

- قلت كاثوليكي (١).

يبدو الجواب «كاثوليكي» مضحكاً، بما يتسم به من آلية وتصلب، وكان المؤلف قاله فى حاله من السهونة، أخذ بصفة آلية، جزءاً من السؤال، وأعادته إلى السائل، ذلك لأن الفتى يطرح الجواب - الكاثوليكية - من خلال السؤال، فى الجواب إذن تهكم، وإذا كان سهو الفتى غير متعمد، يعرضه للضحك، فسهو المؤلف متعمد، يضحكنا من الفتى، بما أنه يقلده، وفى التقليد، إبراز للجانب الآلى المتصلب، من تصرف الإنسان أو كلامه.

وينبغى أن نفكر هنا إلى أن «أحوالنا لن يكون مضحكاً، لولا علمنا بأن المؤلف مسلم، ذلك لأن الضحك يفترض خلفية تفاهم، بل خلفية تواطؤ بين المؤلف الهزلى، وبين ضاحك آخر، هو الجمهور المتلقى.

ولعل الصورة تزيدنا ضحكاً، إذا علما أن أم الفتى، لا تسأل المؤلف عن كاثوليكية ولا أرثوذكسية، ولا سنة ولا شيعة، وإنما عن مصر، ونيل مصر، وفن مصر (٢).

لا يقتصر فن الإضحاك فى المذكرات، على هزل العبارة، إنه يظهر أيضاً فى مسخ الصورة أو ما يسميه بالكاركاتور.

(١) المذكرات ص ١٦ .

(٢) م. س ص ١٦ .

هذا الفتى الشامى، يقرب طوله من المترين، فى عرض مناسب^(١) ولا يخفى الضحك فى عبارة «مناسب» التى تجعل «العرض» أقرب إلى المشروع منه إلى الواقع، فى هذا البعد، من أبعاد جسم الإنسان.

وهذا المهاجر الذى سُمى نفسه «فيليكس» «أسمر وسيم، عليه شمائل الفعلة والزوافرية»،^(٢) هذا الرسم المشوه، يدخل فى فن الهجاء، وقد لا يثير ضحكنا، لولا المفارقة الماسخة بينه وبين العلم «فيليكس»، بما يعنيه من نسق الانتماء إلى حضارة راقية، ومجتمع متقدم، فهو يبرز مأساوية الالتقاء المشط والمسوخ، بين المعنوى - الاسم العلم - وبين المادى - سمات التسكع والانحراف.

وصورة المرأة المرسلية العملاقة، رغم التأكيد على جمالها، لا تخلو من صبغة الكاركاتور، فهذه المرأة، تكفى الرجل، الذى يريد أن يتزوج أربع نسوة، مجموعات كلهن فى امرأة واحدة^(٣).

هل هذا الرسم، مسخ لصورة هذه المرأة؟ أقرب الظن، أنه مسخ ساخر، لذوق الرجل الشرقى، وهو دون أن يحسب بيرم أنه «سيبقى على مر الدهور»^(٤) وهو أيضاً صورة هزلية، عن عقلية الشرق، عقلية تعدد الزوجات، عقلية النهم الجنسى - والمرأة والجنس.

وللأحداث أيضاً نصيبها فى الضحك.

يخطب أبو نصر رئيس المهاجرين، فيأمر الحاضرين بالنوم، ثم يندس فى

(١) م. س ص ٣٠.

(٢) م. س ص ٥٩ الزوافرية كلمة دارجة تونسية جمع فردى قوى. تعنى متسكع - منحط - منحرف.

وهى نقل للفظة الفرنسية التى تعنى العامل.

(٣) م. س ص ٢٩.

(٤) م. س ص ٢٩.

الفراش، وهو موقن بأن الركاب عملوا بنصيحته، فإذا بهم اتجهت أنظارهم جميعاً للفراش الأنيق^(١).

ويمازح الطلبة المؤلف مزاحاً ثقيلاً، بالتنبؤ لهم بالإيقاف في الميناء، وهو المنفى المتسلل إلى الوطن، فإذا به يمر بسلام، وإذا بالموظفين «حجزوا جميع الطلبة، لأنهم متهمون يومئذ بالاشتغال بالسياسة^(٢)»، وكان بيرم التونسي، لا يشتغل بالسياسة.

هذه مجرد أمثلة داله على الإضحاك، عن طريق التهكم أو السخرية، وأذكر القارئ، أن غيرها كثير، وليس اختيارنا إيها، إلا على سبيل المثال.

والدعابة أين تكمن؟

هذه منبع آخر لا يجف من الضحك، والملاحظ أننا من خلال قراءتنا، تبينا أن المؤلف يسلك على وجه العموم، سبيل التحكم في الحديث عن الظواهر الخارجية، وسبيل الدعابة، إذا تعلق الأمر بذاته وبتجاربه الخاصة.

على أن لكل من «التهكم» و«الدعابة» عند بيرم، دلالة خاصة، قد نتعرض إليها فيما بعد، ولكننا نقول هنا بإيجاز إنه يلجأ إلى الأولى قصد الإصلاح، في غالب الأحوال، وإلى الثانية لمجرد انتهاج خفة الروح، أو في حالات التعاطف، مع الموضوع.

تجارب بيرم الذاتية، تطغى عليها الدعابة الضاحكة المضحكة، ففي مذكرة «ليلة من ليالي فرونوبل»^(٣) المفارقة المضحكة، بين الجمود والنتيجة، مثلما أسلفنا القول، ولكن في صورة الدعابة هذه المرة، في ليلة دامسة الظلام،

(١) م. س ص ٢٤ .

(٢) م. س ص ٣٨ وهذا المثال ينطبق عليه ما يسميه برفون «الارتداء» كان يجمع السارق مسروقاً مثلاً.

(٣) م. س ص ٣٣ - ٣٥ .

شديدة البرد، وفى وحدة مرعبة، يجدد بيرم فكره، فيعدد احتمالات كثيرة،
مما يعترضه فى الطريق الموحش هى :

١ - موسيقى صوفية .

٢ - موسيقى فلاحين شرقيين .

٣ - حفلة سكارى معربدين .

هذه الاحتمالات التى طوفت بالفكر، بين المشرق العربى، والغرب الأوروبى،
تسفر عن نتيجة ضحلة، بقدر ما هى مفاجئة « وقطيع من الأبقار مساق إلى
المجزر » أى براعة فى إضحاك الصورة والفكر، وخطة الأحداث والتصورات .

ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فالمؤلف يدعو « اللهم زدنى علماً »^(١)
وما العلم الذى يستزيده؟ أهو مزيد معرفة بالقطعان المساقاة إلى المجازر؟

وفى مذكرة الجوع^(٢) يجتهد فى شئ البصلة « العزيزة » بوثائق عزيزة عليه،
فإذا بها تفلت إلى أسفل متدحرجة، ولا تنضج منها إلا القشرة .

وفى الباخرة يلفظ القهوة، لا لسوء مذاقها، بل لأنها ذكرته « بجرعة
تناولها وهو طفل، على سبيل الفضول والعلم بالشىء، من ساجور قهوجى
يغسل فيه الفناجين »^(٣)، وأى شىء أكثر دعابة وإضحاكاً، من أن ترتد حياة
الفرد فجأة، إلى الطفولية، ولهوها وأخطائها وطيشها^(٤) .

(١) وردت العبارة الكاملة على هذا النحو: ضحكت من نفسى وقلت « اللهم زدنى علماً » وهى عبارة
تخرج صاحبها من موضوع الضحك أى أنه لم يمكن القارئ من أن يضحك منه .. كما أنه سبقه
بالقول « ضحكت من نفسى » وهذا هو معنى الدعابة .

(٢) المذكرات ص ص ٤٥ - ٥٠ .

(٣) م. س ص ١٧ .

(٤) ظاهرة الطفل والطفولة ملحوظة بصفة خاصة فى المذكرات سواء فى التحكم أو الدعابة فصورة =

وفى مذكرة الزواج^(١) لا يتم الزواج ببيرم، بتلك الفتاة الإنجليزية.

أكان ذلك، بسبب الاختلاف فى الدين والحضارة؟

أكان بسبب اغتيال السير لى ستاك فى مصر؟

لا هذا ولا ذاك، وإنما كان السبب، أنه فى كل مرة لا يجد أجر الترام، ولا أجر الحمام، ما أبسط الحياة، تنتهى هكذا، بعد هذا الجهد الوجودى.

وحين يجهد العمل الشاق، الذى لم يخلق له، ينفجر غاضباً لاعتناء الظروف، ولا القدر، ولا صاحب العمل، وإنما «لعنة الله على الصحافة»^(٢).

وإذ يغني فى الباخرة، تعجب غنائه الفتاتان فتغني إحداهما «وفمها مفتوح، تظهر منه أسنان كبيرة حفراء»^(٣) إنها لصورة تنطق دعابة وإضحاكاً، صورة هذا القبح فى فن جميل، هو فن الغناء، وفي ظرف مناسب جداً هو ظرف التعارف والأنس.

نكتفى بهذا القدر من الأمثلة، ونحاول فيما يلي، الحديث عن دلالة الضحك، وعلاقته بالألم، وكنا أشرنا إلى المفارقة بين نص المذكرات، وقراءة الصحافة، وإلى دلالتى التهكم، والدعابة.

والحقيقة أن دلالة الضحك، فى المذكرات عميقة وهادفة، وأن بيرم

= الضابط الذى يتبول فى شوارع مرسيليا على جواد وبعده فاخترة، ضرب من العبث الطفولي وتم الشاب الشامى برأس الإله وشاربه على قتل الجنرال فورد فى بيروت مثابة «عدالة» الأطفال المثالية وكذلك صورة الفرنسى الذى يقدم للعمال البيفتيك والحساء اليسى تذكرونا بتقليد الطفل لأعمال الكبار؟ إن هذه الظاهرة جديرة بدراسة خاصة.

والملاحظ أن برفسون ألمَّ عليها فى حديثه عن ظاهرة النابض... فى موضع الضحك.

(١) المذكرات ص، ن ٧٩ - ٨٢ .

(٢) م. س ص ٥٧ .

(٣) م. س ص ٤٥ .

التونسي، لم ينتهج سبيل الضحك لمجرد الضحك.

فإذا ضحك القارئ، فإنه لا يلبث أن يدرك مدى الهوة الفاصلة، بين هذا الأسلوب الهزلي، وما يتضمنه، من معانى المعاناة والألم، ومن ضروب النقد والرؤية الصحفية.

غير أن بيرم فى نقله كل هذه المعانى، يحرص على أن يجعل قارئه غير آبه، أى غير متأثر، ليتمكن من الضحك، رغم مأساوية الموضوع.

ونضيف إلى هذا ملاحظة أساسية، تخص شخصية بيرم، أن للضحك وظيفة اجتماعية، كما يقول برفسون، بل لا يكون الضحك إلا من مظاهر المجموعة، وبيرم التونسي المنفى، أى المبعد عن مجتمعه، يرفض هذا الإبعاد ويدخل إلى المجتمع، بفن الضحك، وهذا دليل على أن نصوص مذكراته، إنما هى قبل كل شىء إبداع، بقطع النظر عن مدى واقعيتها، أو ارتباطها بالتجربة، التى عاشها صاحبها، كما أنه دليل على مدى التزام بيرم بقضايا المجتمع، وهو التزام لم يفارقه، حتى فى أحلك لحظات حياته.

ومن مظاهر هذا الالتزام، أن الضحك وسيلة دفاع عن المجتمع، يلجأ إليها كلما أحس بتهديد لمرونة العلاقات بين أفرادها، أو بتصلب فى حياته وفكره، وما تهكم بيرم إلا من هذا القبيل.

فى مثال الفتى اللبنانى جورج، أما كان الأحرى به، أن يسأل عن أسباب الهجرة إلى أمريكا، وهو الفقير من بين عشرات العائلات السورية الفقيرة المهاجرة؟ ما جدوى الانتماء الدينى الطائفى، والحال أن الجميع ينتمون إلى وضع الفقر والغربة عن الديار؟ والشرقى عموماً^(١).

هذا الذى يأتى إلى فرنسا، مشحون الدماغ، بأساطير الجنس والنساء، هذه

(١) م.س ص ١٥٩ .

الأساطير التي تتضخم ككتلة الثلج، ثم لا تلبث أن تجعل من تصرفه، أشبه بالإله وسط مجتمع مرن الحركات، فتغزوه نظرات السخرية، بعد أن تصور أنه جاء غازياً، أليس تهكم بيرم منه، نظرة تروم إعادة التوازن، إلى هذا الذهن المنخرم المتصلب؟

إن دلالة هذا التهكم، تظهر خاصة في صورة ذلك الضابط السوري، الذي يتصرف تصرف الأطفال^(١)، إن اتهمك في هذه الأمثلة، سيد الأخلاق والعقليات، والتهكم خاصة في ظاهر ارسام الهزلي، نفاذ إلى عمق الأشياء، ذلك الرسم، قائم على التأويل أو المحاكمة، إذ يذهب بالتشويه إلى أقصى حد ممكن، وفي ذلك، كبح لجماح الاعوجاج، الذي يشاهده في المجتمع.

ولكن الألم - وكلنا "شُرنا إليه مراراً - يعتبر من أعمق دلالات الضحك في المذكرات، إن صورة الفتاة ذات الأسنان الكبيرة الصفراء، وهي صورة مضحكة، مداعبة، تفصح عن تألم بيرم، من بشاعة الفقر في هذه الأسرة، التي أنس بها وغنى لها وهو المنفى، وصورة تداخل الأحتين بالأفخاذ عند النوم^(٢) تقطر ألماً إذا تذكرنا حرمة الفتاة العربية، وخذرها وسترها، والصورة تزداد ألماً، عندما يذكر بيرم، نزول الفتى الإسرائيلي الجميل وهو «سكران يترنح»، إنه الفقر والحاجة، في أجلى مظاهرها، وأعمق دلالتها.

هذا هو الألم الذي يعتصر القلب، ولكن الفنان يصوره على هذا النحو الضاحك، الذي أشرنا إليه، ولكنه مُبْكٍ في الآن نفسه.

وبيرم التونسي نفسه، ما حطه من هذا الألم الضاحك، والضحك الألبم؟ إن الدعابة التي طغت على النصوص الخاصة بحياته، وتجاربه لذاتية، جعلت آلامه، بمثابة المشهد الخارجي، الذي يتفرج عليه، إن شخصيته هنا تزدوج،

(١) م.م ص ١١١ .

(٢) م.م ص ٢٠ .

وهذا هو - معنى التحدى - .

وفى مذكرة «الجوع» بعد أن يتضور جوعاً، إلى حد الهذيان، يفاجأ قارئه بحصوله على لقمة غريبة، ولكن الدفء وحده فى بلد مثل ليون، يعد لقمة كبرى لاسيما مع النوم^(١).

وفى فرونويل، بعد الفزع والخيبة، يفاجئ القارئ بـ «اللهم زدنى علماً» وبعد أن يعانى الأمرين فى عمل شاق، وطعام كريبه، وبعد أن يلعن الصحافة، يفاجئنا بريح لم نكن نتوقعه «الأوراق الرسمية» التى أهجم بها على كل مصنع، بلا خوف ولا تردد^(٢).

وفى باريس بعد أن يشتغل ساعات فى مطعم، ويسمع ما يكدر خاطره، ثم يفصل من عمله فى أول يوم، يفاجئنا بـ «والأجر خالص كما تقدم»^(٣).

وفى مصر، بعد أن تسلب منه قروشه القليلة، ويقف متهماً فى مركز البوليس، فى وطن محرم عليه، يفاجئنا بـ «إلا أن العرس تم بالتمام والكمال»^(٤)، أى دعابة هذه وأى نهايات ضاحكة، بل أى رجل حديدى، يتحدى الألم، والمصائب، ثم يخرج ظافراً مبتسماً.

ألا نحس فى بعض الأحيان أنه يسخر منا نحن القراء؟.

يسخر من تألنا لألمه، ومن عواطف شفقتنا، التى تثيرها تجاربه الصعبة، إنه يورطنا فى هذه المعاناة التى تكبدها، ثم لا يلبث أن يسحب البساط من تحت أرجلنا، فإذا نحن نضحك على أنفسنا^(٥)، وإذا نحن على صورة من الضلالة والضعف، إزاء شخصيته العملاقة المتحدية، لعله يقودنا إلى فكرة

(٢) م.س.ص ٥٠ .

(١) م.س.ص ٢٠ .

(٤) م.س.ص ٦٤ .

(٣) المذكرات ص ٥٨ .

(٥) م.س.ص ٦٤ .

كبرى، هي مبدأ كل مناضل، صلب عنيد، وهي أن الألم والمعاناة والمصائب، مهما كان عتوها، لا تفقده التحدى ولا صلابة النضال، بل لا تزيده إلا عتياً وسخرية منها، ولا تصبغ على حياته إلا طابع «الملحمة».

نعم حياة التونسي ملحمة الألم والتحدى، ولا مكان للمأساة فيها، فلا ينبغي أن يتحدث النقاد عن مأساة بيرم، وإنما عن ملحمة.

إنه عاش تجارب وجودية مبكيه، فلم يبك، وتجرع الآلام، فضحك، وأضحك الناس.

إنه بهذا، يحفظ كرامة الإنسان، وقيمه وعظمته وشرفه، فى أحلك فترات الضعف والإشكال، والضحك تفاؤل، والتفاؤل سمة النضال الأساسية، إن أخطأته، انقلب إلى ياس، فهزيمة.

والضحك فن جميل، وأجمل منه، هذه الإشارات الرشيقة المختزلة، التى تثيره فى قارئ المذكرات، وأجمل من ذلك كله، تسامى هذا الضحك، وإقباله على خوض الحياة وتجاربها المرة، بروح من نشاط الشباب وحيويته^(١)، وبنفس المناضل، الذى يجعل الفن، مرادفاً للحياة^(٢).

هذا الضحك، بقدر ما يسلى القارئ، يعذبه بلطف إلى معايشة ألم هذه النماذج البشرية الكادحة، ومنها بيرم التونسي نفسه، وإلى التعاطف العميق معها، دون أن ينال من شرفها وكبريائها، بقدر ما يدفعه إلى السخبط على

(١) لعله من الجدير بالملاحظة أن المؤلف نشر مذكراته وهو فى حوالى الأربعين. فبمامول عنصر العمر فى هذا النشاط المرح.

(٢) للكاتب التونسي على الدوعاجى «١٩٤٩ - ١٩٠٩» وهو ممن عاشروا بيرم التونسي كتاب بعنوان: حولة بين حانات البحر المتوسط، شديد الشبه بمذكرات بيرم فى فن الإضحاك، ولكن الفرق واضح فى الدلالات، ونكتفى هنا بالقول إن على الدوعاجى وهو حقاً أستاذاً فى فن الضحك، يفتقر إلى عمق الدلالة، بحيث يبقى هزله، أقرب إلى الصيغة الطفولية غير الناضجة.

غيرها، من النماذج المتصلبة، وبقدر ما يكبح فى القارئ نفسه، نزعات
التصلب والنشوة، وتبقى به التجربة البشرية، حافزاً على تسامى الإنسان، فى
نضاله المرير وعلى التفاؤل المتعقل، بحياة أفضل، ومنزلة أرفع.



الأغنية عند بيرم

بقلم: محمد مكيوى

كان فى مقدمة البواعث، انتى حدث إلى ظهور الزجل فى الأندلس، طموح الشعراء، فى نظم إبداع متميز، من لغة الشعب اليومية، فى إطار جديد فى الشكل والمضمون، وإضافة بعض الأوزان الموسيقية، إلى جانب وجود بحور الشعر، المتعارف عليها.

وأول من صنف القوالب الزجلية، هم سكان الأندلس، من خلال ما التقطوه من الأهازيج، والحكم والمأثورات الشعبية.

كانت بداية نظم هذا اللون الجديد، على يد «أبى بكر بن عبد الملك بن قزمان» الذى وُلد فى قرطبة عام ١٠٦٨ وتوفى عام ١١٦٠ ميلادية.

وازدهر فن الزجل فى الأندلس، ثم تطور وتصدر الآداب المنظومة، وأصبح الزجل، لوناً من الآداب المعروفة للعالم، خرجت منه، الأغنية، والحكمة، والنقد، والوصف، والهجاء، والرثاء، وانتشيب، والصور المسرحية، والقوما، والكان كان، والطباق، والحماق، وشعر لعامية.

والإسكندرية قدمت الكثير من رواد الزجل، بداية من «ابن قلاقس السكندرى» مروراً «بالنديم» حتى عصر بيرم، وتلاميذه من بعده.

والأغنية فرع هام من فروع الزجل، تحمل أسمى المشاعر فى شتى المجالات، تحمل لوناً من ألوان الفن الشعبى، اكتسب العراقة من إلهام الفطرة، ورفاهة الحس، وانطلاق الروح، فلحن الراعى، وإنشاد الحادى، وإيقاع المنشد، فى

حلقة الذكر، وترنم الشحاذ، وأهازيج الحاوي، ونداء البائع، كل هذه ترانيم، تنبعث عن الأعماق، تحمل هيام الروح، وظماً العاطفة، ولهفة النفس.

اتجه كبار الشعراء، لنظم الأغنية، من أمثال إسماعيل صبرى، والعقاد، وشوقى، الرافعى، حفى ناصف، عثمان جلال، أحمد رامى، على محمود طه، إبراهيم ناجى، صالح جودت، طاهر أبو فاشا، عبدالفتاح مصطفى. ومن رجال الأزهر الشيخ عاشور القوصى، محمد يونس القاضى، على الغاياتى.

وعندما نعود إلى عصر الغناء الذهبى، الذى أرخ له الموسيقى كامل الخلقى، فى كتابه «الموسيقى الشرقية» نجد كوكبة من نجوم الطرب، والمسرح الغنائى عبده الحامولى، محمد عثمان، سلامة حجازى، كامل الخلقى، المظ، عكاشة، داود حسنى، المسلوب، إبراهيم العربى، إبراهيم فوزى، منيرة المهديّة، الشيخ أبو العلا، صَفَر على، إلى أن جاء سيد درويش، فكانت نقطة الانطلاق فى المسرح وفى الغناء الفردى والجماعى.

ارتبط اسم سيد درويش، بمجموعة من المؤلفين بديع خيرى، محمد يونس القاضى، بيرم التونسى.

كان اللقاء الأول، لبيرم التونسى مع سيد درويش، فى أوبريت «شهرزاد»، وبيرم ابن الإسكندرية، الذى ولد فى حى السيالة، وذاعت شهرته، بعد قصيدته المجلس البلدى، ثم إصداره مجلة المسلة، التى كان شعارها «المسلة لا جريدة ولا مجلة» والتى صدر منها «١٣» عدداً آخرها فى مايو ١٩٢٠، ثم نفى بيرم بسبب هجومه ونقده للملك، وفى هذا الوقت، كان وهو فى المنفى، يرسل مجلة «الشباب» وأصبح يكتب أزجالها وأشعارها، وصورها الوصفية، فكانت متعة ومدرسة، وهكذا تنوعت فنون بيرم، شعراً، ونثراً، وزجلاً.

وإذا كان اختيارنا فى هذه الدراسة، «الأغنية عند بيرم» نقول إن البداية

كانت «أغاني أوبريت شهرزاد» ثم «نطلاقه بعد عودته من المنفى، بعد وفاة سيد درويش بخمسة عشر عاماً، كتب فيها في مختلف المجالات الأوبريت، الفيلم السينمائي، المقامة، الاسكتش الغنائي، الملحمة، وكانت للأغنية نصيب كبير، في مؤلفات بيرم التونسي، بدأها مع سيد درويش، ثم في مسرح ملك (مطربة العواطف) شارك بالألحان في معظم أغاني بيرم: زكريا أحمد «السنباطي» ومحمود الشريف، فريد الأطرش، محمد عبدالوهاب، محمد القصبجي، أحمد صدقي، محمد فوزي، ومعظم ملحنى هذا العصر.

وكانت أغاني بيرم، إطاراً رائعاً مذهباً للوحاته الإنسانية، التي رسمها بريشته العبقرية، مصوراً في وضوح وجللاء المجتمعات العربية، خاصة المجتمع المصرى، يعينه على ذلك إيقاع أسلوبه البديع.

ولغة بيرم الشعبية البلدية الأصيلة، تسعفه باللفظ الدقيق.

لذلك لم يك أمير الشعراء «شوقى» يلقي الأمر على عواهنه، حين قال «أنا لا أخشى على الشعر العربى طغيان أحد أو شىء، إلا بيرم، وأدبه الشعبى».

والأغنية عند بيرم دفقة وطنية، قضية، وفكر، ومحصول لفظى من واقع الحياة، كما أن بيرم خرج بالأغنية من دائرة الجمود إلى الحركة: ومنحها نبض الحياة، وكان من الرواد الأوائل فى المسرح الغنائى، وأغاني السينما، القائمة على الديالوج والإسكتش، والغناء الجماعى الذى يدخل فى باب الأوبريت، وإذا كان معظم مؤلفى الأغاني، يجمعهم إيقاع واحد، وتدور معظم أغانيهم حول الهجر، الضنا، الشجن، السهر.

فبيرم كان مختلفاً فى صوره وتركيباته، وثورته الوطنية، ونظرته للمجتمع، حتى فى العاطفة، كان له رأى آخر.

ونبدأ بعرض هذا النموذج الفريد، لأغنيته من أوبريت شهرزاد «أنا المصرى».

أنا المصري كريم العنصرين
بنيت المجد بين الأهراميين
جدودي أنشأوا العلم العجيب
ويجري النيل فى الوادى الخصيب
لهم فى الدنيا آلاف السنين
ويبنى الكون وهما موجودين

أنشودة حماسية، جمع فيها بيرم، الحضارة المصرية، ووصفها من خلال
محصول لفظى يملكه بيرم، الأهرام، النيل، واستمرار الحياة، وعظمة
المصريين، كما نجد فى هذه الأنشودة البسيطة المعبرة، الأسلوب الشعرى الرفيع
القريب جداً من الفصحى.

أيضاً فى أوبريت «شهرزاد» يضع بيرم الميكروسكوب الشعرى، حول
الجندي المصرى.

فيقول فى بداية أنشودة «أحسن جيوش» وهى من أوبريت شهرزاد أيضاً:

أحسن جيوش فى الأمم جيوشنا
وقت الشدايد تعالى شوفنا
ساعة لما نلمح جيش الأعداى
نهجم ولا أى شىء يحوشنا

ومن خلال هذا المشهد، ومن أنشودة «أحسن جيوش» تحس ببراعة
الاستهلال عند بيرم، كما تحس بثقافته الدينية، فهو يؤكد الحديث الدينى عن
الرسول عليه الصلاة والسلام، حول صلابة وقوة الجندي المصرى، والنماذج

الوطنية عند بيرم، لا حصر لها، فهو شديد الإحساس بالوطن، والاقتراب منه .
ونتوقف لنجد هذه الأغنية، التي شدت بها سيدة الغناء العربى « أم كلثوم »
ووضع موسيقاها الفنان « محمد اللوجى » وكانت من الأغاني الثورية، فى
زحف العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ والتي يقول فيها:

صوت السلام هو اللى ساد واللى حكم

على الدخيل اللى اندحر واللى انهزم

عدونا لما اعتدى قدمنا أرواحنا فدا

واستعجبت من بأسنا كل الأمم

تلات أم يا بورسعيد متقدمه

بدبابات وطيارات قنابل السما

الأوله / داخله البلاد مستعمره

والثانيه / بعد الانكسار متجبره

والثالثه / على العرب متآجره

فى هذه اللوحة الوطنية المتميزة، يتلاعب بيرم بموسيقى الشعر، فهو
يستعمل بحر «الرجز» كاملاً، ثم يقطعه، حسب روى الحدث، إلى جانب
المحصول اللفظى الذى يملكه بيرم وحده، نجده يأخذ شكل الترصيع فى نهاية
القافية انهزم، أم، مستعمره، متجبره، مستآجره، كما أدخل فى هذه
الأنشودة، فن الأرغول الأوله، الثانيه، الثالثه .

هذا هو بيرم، فى إعجازه وإبداعه الغنائى، ونماذج الأغاني الوطنية، عند
بيرم كثيرة ومتنوعة، ومادما نريد أن ننتقل إلى لون آخر من الغناء عند بيرم،

وقبل أن ننتقل إلى بستان آخر، نتوقف قليلاً أمام هذه الأغنية الوطنية، وكانت بمناسبة إعلان الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ التي لحنها الملحن عبدالعظيم عبدالحق، وشدا بها المطرب محمد قنديل:

وَحْدَهُ مَا يَغْلِبُهَا غَلَابُ

تباركها وحدة أحباب

توصلنا م الباب للباب

ولا حاجز ما بين لاتنين

ولا مانع ما بين لاتنين

وأنا واجف فـوج الأهرام

جدامى بساتين الشام

فى محبة وأمان وسلام

بتجوللى مسرحى يا زين

ولا مانع ما بين لاتنين

ولا حاجز ما بين لاتنين

وفى هذه الأغنية الفريدة، خط يربط بين الأهرام والشام فى بيت واحد، كما يجمع فى هذه الأغنية اللهجة المصرية، واللهجة الشامية، وتعبيراً عن الوحدة بين العرب فى عمق وبساطة، إلى جانب الإيقاع الشعبى الذى يمتزج بالموسيقى الشعبية المصرية، ورقصه الدبكة الشامية.

لعب بيلم التونسى، دوراً بارزاً فى الأغنية السينمائية، فقد اعتمد فى أغانيه للسينما، على دراما الموقف، واللقطة السريعة، والإيجاز الشديد، وهو

واحد من الذين صنعوا الأغنية القصيرة فى هذا المجال، وأسهم بنشاط كبير فى مجموعة ضخمة من الأفلام، مع أم كلثوم، وفريد الأطرش، ملك، نادرة، عبدالوهاب، محمد فوزى، محمد الكحلأوى، لىلى مراد، سعاد محمد، نور الهدى، عبدالعزيز محمود، وكارم محمود وغيرهم.

كما كان يجيد اللهجات المختلفة، البدوية والمغربية والتونسية والشامية، مما ساعد فى تصوير البيئات العربية: بدقة متناهية فى الأفلام.

وفى «فيلم سلامة» لسيدة الغناء العربى أم كلثوم، يقدم بيرم هذه الأغنية «الفوازير» مع مجموعة من الأغاني المتميزة، فى هذا الفيلم.

جولى ولا تخبىش يا زين إيش تجول العين للعين
لما العين تشوف حبيب تجوله ولا تخشاش رجيب
بعيد وصالك ولا جريب ويوم الوعدده نشوفك فىين

* ❖ *

جولى ولا تخشاش ملاد حلال الجبله ولا حرام
الجبله إن كانت من ملهوف اللي على ورد الخد يطوف
ياخذها بدال الواحدده ألوف ولا يسمع للناس ملام

* ❖ *

حوار بين المجموعة والمطربة، باللهجة البدوية، حسب أحداث الفيلم، يعبر بصدق عن سهرة من سهرات البدو، فى الصحراء وهم يتسامرون، ورغم ذلك، تحمل الأغنية من المعانى الكثيره، عن التقاليد والعادات لصحراء البدو، فى هذا العصر.

قالب من القوالب الغنائية، ودعوة للتأمل، فى قدرة وإبداع بيرم، تجد فيها

السلاسة والإقناع .

ومن « فيلم فاطمة » لأم كلثوم ومن ألحان زكريا أحمد أيضاً، نرى كيف يتغزل بيرم فى الزهور .

الورد جميل وله أوراق عليها دليل من الأشواق
إذا أهداه حبيب حبيب يكون معناه وصاله قريب
شـوف الزهور واتعلم
بين الحبيبـايا ب تتكلم

شـوف .. شـوف شـوف واتعلم
يرسم بيرم صورة للغة الزهور، عندما يميل النرجس شمالاً ويمينا، ويعطر
الفل البساتين، ويسبح فى الخيال مع الياسمين، الذى يزين صدور الغيد، رقة
وعذوبة فى قالب شعرى جميل، والأغنية لوحه من حديقه الحياة .
ومع أغانى الأفلام، يلتقى الموسيقار محمد عبدالوهاب، مع بيرم فى
أغنيتين « يالى زرعوا البرتقال » شدت بها المطربة رئيسة عفيفى « ومحلاها
عيشة الفلاح » غناها عبدالوهاب وهنا يصور الفلاح ويقول :

محلاها عيشة الفلاح مطامن جلبه مرتاح
يتمرغ على أرض براح والخيمة الزرجه ستراه
يااه .. يااه .. يااه .. يااه
الشكوى عمره ما جالهاش أن لاجى والا مالجاش
والدنيا بجرش ما تساوش طول ما هو اللي يحبه حداه
يااه .. يااه .. يااه .. يااه

يا ريف أعيانك جهلوك وعزالهم شالوه وهجروك
لمداين مزروعه بشوك ياما بكره يجولوا يا ندماه
يااه.. يااه.. يااه.. يااه

يتعامل بيرم فى هذه الأغنية، مع المحصول اللفظى لأهالى الريف، فنجد اللفظة فى موضعها الخيمه الزرجه، زعبوط، جرش ما لجاش، إلى جانب نقده اللاذع للأغنياء، الذين هجروا الريف إلى المدن المزروعة بالأشوك، وقد تحقق ما أحس به بيرم، فتضاءلت رقعة الأرض المزروعة الآن، وذلك بسبب ما أشار إليه بيرم، فهجرة أبناء الريف إلى المدن، أصبحت قضية تستحق الاهتمام.

وعندما يتعرض بيرم لأغنيات المناسبات، التى كتبها للسينما، نجدها كثيرة جداً، وكيفما اتفق نختار هذه الأغنية من «فيلم لحن الخلود» من ألحان وغناء الموسيقار فريد الأطرش، يغنى فيها عن عيد ميلاد بطلة الفيلم:

يا مالكة القلب في إيدك دا عيد الدنيا يوم عيدك

عيونك في الهوى غنوه وخدك للأمانى كاس
شافوكى في المهج نشوه وقـالوا ربنا يزيدك
وعودك لحن يا حلوه سحرتي به قلوب الناس
يا مالكة القلب في إيدك دا عيد الدنيا يوم عيدك

جمالك سر إهامى وحنسك وحي أنغامى
ولما تزيد بي آلامى أواسيها بتغريدك
يا مالكة القلب في إيدك دا عيد الدنيا يوم عيدك

إلى أن يقول:

يا فايقه الورد فى عبيره أتارى الورد غار منك
وما زالت هذه الأغنية، تتردد كثيراً حتى الآن، لما فيها من صدق، ودقة
التعبير، والوصف والعاطفة.

والبيت الأول فى الأغنية يقول:

يا مالكة القلب فى إيدك دا عيد الدنيا يوم عيدك
وكما قلنا من قبل، أنها قدرة بيرم على براعة الاستهلال، كما أن الصور
التي رصع بها بيرم الأغنية «عيونك فى الهوى غنوه» «شافوكى فى المهج
نشوه» ولفظ «المهج» يدل على تمكن بيرم، من إدخال بعض الجمل بالفصحى،
إلى نسيج العامية، فتعطيها ثراء وجمالاً.

وبيرم التونسى واضحاً هو الذى أعطى المذاق والتميز للأغنية الشعبية،
حتى فى السينما نجد ذلك واضحاً فى مجموعة الأغاني، التي كتبها للفنان
الشعبى محمد الكحلأوى، فى أفلامه المتعددة، ومن هذه الأغاني، يا دمتى
زيدى هيا هيا، ما تخبيش عليا، يا صحرا المهندس جاى، فضلك يا سايج
المطر، عنتر يا حاميها.

والنماذج كثيرة ومتعدده بالضرورة، لا بد أن نتوقف، حتى ننتقل إلى فرع
آخر من إبداعات بيرم فى فن الأغنية.

ولكى نؤكد براعة بيرم، نقدم جزئية من «أوبريت غنا العرب» من «فيلم
أحكام العرب» تلحين وغناء الفنان الشعبى محمد الكحلأوى، كما غنى هذا
الأوبريت ملحن آخر الموسيقى قار فريد الأطرش:

المجموعة:

غنا العرب كله طرب من طبعنا ومن قلبنا
ولا من عزف ولا من ضرب أحسن مفيش من دا الغنا

البطلة:

غنيت لك يا هاجري حتى جبرت بخاطري
لا تتعد عن ناظري وبت معاك روحى أنا

البطل:

لا تعتبي ع اللى هجر وخبيرينى يا بدر
هدا غنا ولا سحر أنا دخيل الله أنا

وفى هذا الأوبريت «غنا العرب» أرفى أوبريت «بساط الريح» من «فيلم آخر كدبة» ومن ألحان الموسيقى فريد الأطرش، يقدم بيرم دليلى ثقافته الواسعة، فى لهجات الشعوب العربية، فنجد اللهجة السعودية والعراقية والمغربية والسورية واللبنانية والتونسية والمصرية.

والحقيقة أن هذه الصور السينمائية، إذا سمينها تجاوزا أوبريتات أو اسكتشات، تستحق أن تكون لها دراسة خاصة، لأنها جديرة بذلك.

وفى بستان بيرم الغنائى، نتوقف قليلاً أمام هذا الفرع الأخضر، وهو الأغنية الوصفية، نبدأها بأغنية «البنفسج» من ألحان الموسيقى رياض السنباطى وغناء المطرب الكبير صالح عبدالحى:

ليه يا بنفسج بتبهج وانت زهر حزين
بالعين تتابعك وطبعك محتمشم ورزين

ملموم وزاهى يا ساهى لم تبسوح للعين
بكلمه منك كأنك سر بين اتنين
حسنك ف كونك بلونك تانس المهجـجـور
إلى أن يقول:

حطوك خميله جميله فوق صدور الغيد
تسمع وتسرق يا أزرق همسة التنهيد
ليه يا بنفسج بتبهج
وانت زهر حزين

الأغنية من إيقاع «بحر البسيط» الموال، تذكرنا بمشغولات خان الخليلي، بما فيها من دقة الصناعة، فهو أى بيرم، يقسم البحر إلى شطرتين فى البيت، فنجده يقول: (ليه يا بنفسج بتبهج) وهى تساوى نصف تفعيله الموال أو «بحر البسيط»، وفى الشطر الأخير فى البيت (وانت زهر حزين) وبذلك تستكمل تفعيله البحر مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن.

والجديد فى هذه الأغنية، القوافى الداخلية فى كل بيت (ليه يا بنفسج بتبهج) (العين تتابعه وطبعك) (ملموم وزاهى يا ساهى) (بكلمة منك). (كأنك) (حسنك ف كونك بلونك)، (حطوك خميله جميله) (تسمع وتسرق يا أزرق) قوافٍ داخلية كالنقش والزخرفة، التى نقف أمامها مبهورين. ولا شك، أن هذه الأغنية، فى التعبير، والمعنى، والدقة، مدرسة لصناع الأغانى، حقاً إنها من أروع ما نظم بيرم.

وفى الوصف أيضاً، وما أكثر هذه النوعية، فى ديوان بيرم الغنائى، نستعرض هذه الأغنية «شمس الأصيل» التى غنتها كوكب الشرق أم كلثوم

ولحنها الموسيقى ريارض السنباطى :

شمس الأصيل ذهب
تحفه ومتصوره
والناى على الشط غنى
على هبوب الهوى
خوص النخيل يا نيل
فى صفحتك يا جميل
والقدود بتميل
لما يمر على ليل
إلى أن يقول :

مطرح ما يرسى الهوى ترسى مراسينا
والليل إذا طال وزاد تقصر ليالينا
واللى ضناه الهوى باكى وليله طويل

وهذه الأغنية أيضاً، من إيقاع بـ «بحر البسيط»، ينقلك بيرم إلى أحضان مصر، شموخ النخيل والشمس حين ترسل الضوء، فوق خوص النخيل، فيتحول إلى ذهب، النيل، الناي، الذى يبعث النشوة، النسمة، حين تمر بسحرها، لليل العشاق .

ولم تخلُ هذه الأغنية، من المفردات المرتفعة المستوى، التى عودنا بيرم عليها، وحين تسمع هذه الأغنية، وأنت بعيد عن القاهرة، تحس بمدى الحنين إلى النيل والنخيل والشمس وإلى مصر، التحفة، التى دائماً نتصورها فى الحقيقة والخيال .

ومن الأغانى الوصفية، لبيرم صاحب الرصيد الكبير، فى مجال الأغنية، نعرض هذه الأغنية «يا صباح الخير» تلحين زكريا أحمد الشريك بالموسيقى فى معظم أغانى بيرم وغناء أم كلثوم :

نلتقط بعض الأغاني الدينية، من مؤلفات بيرم، كنموذج لهذه النوعية.
ونبدأ بـ «القلب يعشق كل جميل» من ألحان رياض السنباطي وغناء أم كلثوم:
القلب يعشق كل جميل ويا ما شفت جمال يا عين
واللى صدق في الحب قليل وإن دام يدوم يوم والا يومين

واللى هويته اليموم دايم وصـاله دوم
لا يعاتب اللى يتوب ولا ف طبعه اللوم
واحد ما فيش غيره مالا الوجود نوره
ثم فى المقطع الثانى يقول:

مكه وفيها جبال النور طأله على البيت المعمور
ثم يقول:

فوقنا حمام الحما عدد نجوم السما
طاير علينا يلف ألوف تتابع ألوف
طاير يهنى الضيوف بالعفو والمرحمة

إلى نهاية الأغنية التى يسجل فيها بيرم مشاعره، عند دخوله مكة،
والطواف بالحرم الشريف والتلبية، وحمام الحمى، وهو يطوف فى السما فوق
الحجاج، ثم يصف الجبال التى يشع منها النور، وهى تطل على البيت المعمور.
حقا لا يتمالك الإنسان نفسه، حين يستمع إلى هذه الأغنية، إلا أن
يشدد به الشوق والحنين، إلى زيارة بيت الله الحرام.

ومن الأغاني الدينية، ومن ألحان وغناء الفنان الشعبي محمد الكحلاوى،
نقدم هذه الأغنية البدوية «فضلك يا سايج المطر»:

تُشكر يا سايج المطر تُحمد يا سايج المطر
خـيـرك يا سايج المطر
تشكر يا رافع السما تروي العطشان م الظما
خلت الحب والشجر تخرج م الرمل والحجر
فضلك يا سايج المطر حمدك يا سايج المطر
يا صاحب الجود والكرم أحييت الأرض م العدم
شكر يا سايج المطر

فى هذه الأغنية البدوية، يقدم بالكلمات، لوحة من البيئة، فى صورة دعاء
وشكر للمولى عز وجل، حين ينزل المطر على الأرض فى الصحراء، فتخضر
وتزدهر، ونقطة الماء فى الصحراء، لها قيمة كبيرة، وكثيراً عندما يتأخر المطر،
يصلى أهل البدو، صلاة الاستسقاء، ويدعون الله، أن ينزل الغيث من السماء.
وهكذا يقدم بيرم، ومضة حية، من البيئة اليدوية، فى الإطار الشعبى،
وباللهجة وبالبحصول اللفظى، الذى تميز به بيرم.

وأيضاً، من الأغاني البدوية الدينية، تشدو نور الهدى بهذه الأغنية
«يارب سبح بحمدك»:

يارب سبح بحمدك كل شيء حي لما تجليت وأجريت الهوا والمي
خلجت فيها نعم منها الشبع والري يسعى بها الجوم فى ظل الشجر والفى
امتزاج من اللهجة البدوية، والعربية الفصحى، ودعوة بأن يطرح الإنسان

همومه، يؤكد بيرم ذلك، فى الجزء الأخير من الأغنية:

دنياك يا مبتئس مجعوله للأفراح

اطرح حمول الهموم واجعد هنا مرتاح

وإذا أصابك ضنا ولا ابتليت بجراح

ياما تمر الهموم مر السحاب يا خي

أيضاً لا تخلو الأغنية من قاموس بيرم، الشبع، الفىء، الرى، مبتئس، وهكذا عودنا بيرم.

يقول الموسيقار الكبير زكريا أحمد «إن أغاني بيرم ليست فى روعة كلماتها فقط، ولكنها قوية الإيقاع ففى موسيقاها الشعرية، التى لها على سلطان شديد، يجعلنى أتعامل معها بانسجام وترشدنى إلى النغمة التى أبحث عنها».

ومع بيرم، والأغاني النقدية المرححة «المونولوج»، نقدم هذه الاستغائة مع أهل «المغنا» لحن وغناء زكريا أحمد:

يا أهل المغنا دماغنا وجعنا دقيقه سكوت لله

دا احنا شعبنا كلام ماله معنى ياليل ويا عين ويا آه

* * *

طلعت موضه غصون وبلابل شاكى فيها حزين

شاكى وباكى وقال مش عارف يشكى ويكى لمين

واللى جابت الكافيه ضارشه ما هس سامعاه

يا أهل المغنا دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله

ويختتم المونولوج ويقول:

حافضين عشرة اتناشر كلمة نقل من الجرنال
شوق وحنين وأمل وأمانى وصد وتيه ودلال
واللى اتعاد يتزاد يا اخوانا ليل ونهار هواه
يا أهل المغنا دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله

ومن نفس الإيقاع الشعري، والنقد الساخر نلتقى مع مونولوج «حاتجن»
من ألحان زكريا أحمد:

حاتجن ياريت يا اخوانا ما رحتش لندن ولا باريز
دى بلاد تمدين ونضافه وذوق ولطافه وحاجه تغيظ
ملاقتيش جدع متعافى وحافى وماشى يقشر خص
ولا شحط مشمرخ أفندى معاه عود خلفه ونازل مص
ولا لب أسمر وسودانى ونازل هات هات يا تآزيز

* * *

صور من الشارع المصرى، يقدمها بيرم، فى قالب من النقد الساخر، تدور
حول عادات وتقاليد متخلفة، لابد أن نبتعد عنها.

وبيرم يغوص فى قاع المجتمع، ليصحح الأخطاء العائمة والتجاوزات فى
مجتمعنا، ويقارن بين الخطأ والصواب.

كما أنه له رأى فى الأغانى، فهو بسخريته المعهودة، ينقد مؤلفى الأغانى
ويلخص ذلك عندما يقول:

حافظين عشرة أتناشر كلمه نقل من الجرنال

شوق وحنين وأمل وأمانى وصد وتيه ودلال

وبيرم فى مونولوج «حاتجن» يقارب بين ما يحدث فى مصر من تقاليد بالية، مزعجة، وبين لندن وباريس .

وعندما نتعرض للإيقاع الشعرى، فى منلوج «المغنا» و«حاتجن» نجد إضافة جديدة إلى أوزان الزجل، وضعها بيرم ليعطى للمنلوج سرعة إيقاع العصر، وتعتبر هذه التجربة، هى الأولى من نوعها، فى موسيقى الزجل .

وإذا فتحنا ملف المنلوجات من مؤلفات بيرم، التى قدمها فى المسرح والسينما والإذاعة والحفلات العامة، لنجوم المونولوج عقيلة راتب، سيد سليمان، إسماعيل يس، محمود شكوكو، حسن فايق، فؤاد شفيق، حسن كامل، ثريا حلمى، حسين المليجى، نجد أننا أمام أعمال ونماذج، تعبر بصدق عن المجتمع المصرى .

ومع شكل آخر من الغناء، نلتقى مع بيرم والملحمة، ومن ملاحمه الشهيرة «ملحمة محمد على» لحنها وغناها الموسيقار رياض السنباطى، وملحمة «الظاهر بيبرس» التى كان يقدمها على حلقات فى الإذاعة المصرية، واستمرت لمدة عام من غناء. المطرب الشعبى السيد فرج، وعند «ملحمة محمد على» نتوقف قليلاً لنتقدم بعض الأبيات من هذه الملحمة :

محمد لما شرفها بعينه المنصفه شافها
كنوز مين بس يعرفها ويقدر ينتفع بيها

مزارع جوها صافي وطولها وعرضها وافي
وليه يمشي ابنها حافي يمد الإيد ويطويهها

وليه القضاى والوالى
وليه ما يكنش طوالى
يجبهم بابنا العالى
حاكمها من أهالىها

يا أبو إبراهيم ساعدنا
نخلص مصر يا سدا
وهات إيدك على إيدنا
من الركش اللى مالىها

ورغم أن هذه الملحمة، كتبها بيرم بتكليف من القصر الملكى فى هذا الوقت، فإنها لا تخلو من النقد والسخرية، نجد ذلك عندما يقول:

وليه يمشى ابنها حافى
أيضاً يؤكد بيرم على حقوق المصريين، فى حكم بلادهم ويقول:

وليه القضاى والوالى
يجبهم بابنا العالى
وليه ما يكنش طوالى
حاكمها من أهالىها

«الباب العالى» هو السيطرة التركية على مصر فى هذه الفترة.

رغم النفى والتشرد، فبيرم هو بيرم، فى نقده وسخريته، وتمسكه بالحق.

وكما قلنا فى البداية، أن لبيرم رأيا آخر فى الأغانى العاطفية.

يقول بيرم:

أنا لا أكتب إلا من الواقع، وأحاول أن تكون كلمات أغنياتى، معبرة عن

الشخصية المصرية، وأخالف الذين يكتبون كلمات ساحرة في أغانيهم، ولكن ليست لها معنى، فانا أكتب للشعب، ولا أكتب عن «وجدان ضمير الحياة».

ومن روائع بيرم العاطفية لأم كلثم نقدم:

الأولة فى الغرام

الأولة فى الغرام والحب شبكونى

والثانية بالامثال والصبر أمرونى

والثالثة من غير ميعاد راحوا وفاتونى

الأولة فى الغرام والحب شبكونى - بنظرة عين

والثانية بالامثال والصبر أمرونى - وأجيبه منين

والثالثة من غير ميعاد راحوا وفاتونى - قلولى فىن

الأولة فى الغرام والحب شبكونى بنظرة عين قادت لهيبى

والثانية بالامثال والصبر أمرونى واجيبه منين احتار طبيبى

والثالثة من غير ميعاد راحوا وفاتونى قولولى فىن سافر حبيبى

نموذج غريب فى كتابة الأغنية، وبتكار عجيب، فى أن يخضع بيرم الفورم الزجاجى، فى صورة أغنية عاطفية، تفيض بالأحاسيس والمشاعر، إلى جانب موسيقى الشعر، التى بدأها بالموال، ثم أضاف فى المقطع الأول جملة «بنظرة عين، أجيبه منين، قولولى فىن».

ثم فى المقطع الثانى، «قادت لهيبى، احتار طبيبى، سافر حبيبى»، تشابك فى موسيقى الشعر، يدل على آفاق واسعة ودراسة فى أصول على النغم.

ومع أم كلثوم ورياض السنباطى يقول بيرم فى الحب :

الحب كـدـه وصال ودلال ورضا وخصام

وأهـومـنـده وده الحب كـدـه مش عايزه كلام

حبيبي لما يوعدني تبات الدنيا ضاحكه لي

ولما وصله يسعدني ما فكر ف اللي يجرى لي

ينسينى الوجود كله ولا يخطر على بالي

وفى النهاية يقول:

حبيب قلبى يا قلبى عليه ولو حتى يخاصمنى

ويعجبني خضوعى إليه واسامحه وهو ظالمنى

ويعد الغيم ما يتبدد وبعده الشوق ما يتجدد

غلاوته فوق غلاوته تزيد ووصله يبقى عندى عيد

الحب كـدـه

صورة فيها قوة الحب، والتسامح، والتلاقى، والبعد، قصة الحب فى كل العصور، وكما يقول بيرم «الحب كده» والومضات كثيرة، فى شعر بيرم الغنائى تحتاج منا أن نتوقف ونتأمل.

ورغم هذا العرض السريع، الذى قدمناه فى هذه الأيام، التى لن تعود قبل مائة عام أخرى من الزمان، على ميلاد رائد الأدب الشعبى بيرم التونسى.

أقول إن هذا المحتوى، نقطة من بحر بيرم الكبير، الذى قدم لنا نبضات قلبه ومشاعر أكثر من ٦٠٠ أغنية، ومجموعة من الأوبريتات والاسكتشات والمسرحيات والبرامج الغنائية والمنلوجات والملاحم، إلى جانب أغانى الأفلام

والإذاعة والحفلات .

كل هذا الإنتاج الضخم، يتطلب منا وقفة طويلة لنعاود البحث والدراسة
فى هذا التراث العظيم.

حقاً إن بيرم موليير الشرق، كما كان يقول عن نفسه .



المسرح الغنائى عند بيرم

بقلم: د / حسن درويش

مقدمة

قبل أن نبحت العلاقة، التى ربطت بين بيرم التونسى، والمسرح الغنائى، كان من الواجب علينا، استعراض الفترة السابقة، على دخول بيرم التونسى، مجال المسرح الغنائى .

أثناء الحرب العالمية الأولى، نشأت فرق مسرحية متعددة، تقدم الفكاهة والهزل والغناء، بالإضافة إلى المسرح الجاد الذى يمثله الشيخ سلامة حجازى، والذى كان يقدم المسرحيات العالمية المترجمة، وكان الحاضرون يعجبون بالقوة الفائقة، والصوت الشجى، للشيخ سلامة حجازى .

كذلك كان جورج أبيض، يقدم المسرحيات التراجيدية، ولا يتخللها غناء . ونتيجة لظروف الحرب، كان الناس تتوجه إلى اللون الفكاهى، والغناء والهزل، للترفيه عن أنفسهم، وكان أشهر فرقتين فى تلك الآونة، هما فرقتا نجيب الريحانى، وعلى الكسار .

ونظراً لعزوف الناس عن مسرح جورج أبيض، والذى اعتقد أن السبب الرئيسى فى الإقبال على الفرق الأخرى، يرجع إلى ألوان الغناء والاستعراض، والهزل، ولم يدر أن السبب الأول، أن تلك الفرق، كانت تقدم صوراً محلية، تتحدث باللهجة الشعبية، التى يشترك الجمهور لسماعها .

قام جورج أبيض، باستدعاء سيد درويش، بعد وفاة الشيخ سلامة

حجازى، وكلفه بوضع ألحان رواية «فيروز شاه»، وكان الأستاذ جورج أبيض، يقوم بدور قائد تترى، ولم تكن قدراته تسمح له بالغناء، وفشلت الرواية، إلا أن ألحانها كانت جديدة ومعبرة. لفتت الأنظار للشيخ سيد درويش، الذى سرعان ما اتفق معه الأستاذ نجيب الريحاني، لتلحين المسرحية الغنائية «ولو» ثم «قولوا له» وبعدها «إش».

وبدأت الخطوات الأولى للمسرح الغنائى المصرى، نتيجة لنجاح وانتشار ألحان تلك المسرحيات الغنائية، عسى كل لسان، بدأ أصحاب الفرق الأخرى، تتعاقد مع الشيخ سيد درويش، لتلحين مسرحياتهم الغنائية، وهى فرق على الكسار، وأولاد عكاشة، ومنيرة المهديّة.

وازدهر المسرح الغنائى فى تواجد كامل الخلقى، وداود حسنى، فى حلبة المنافسة. إلى أن ظهرت أوبريت «العشرة الطيبة» تأليف الأستاذ الكبير محمود تيمور، وأزجال «بديع خيرى»، والتي اعتبرت بداية محاولة فنية جادة، حيث كان ألحانها مسرحية معبرة، بعيدة عن الأساليب الاستعراضية، وعن الألحان الشعبية، التى تميز بها إنتاج سيد درويش، فى مستهل عمله مع فرقة نجيب الريحاني.

ونظراً لعدم موافقة أصحاب الفرق، على استخدام أوركسترا لعزف وتوزيع موسيقى الأعمال المسرحية، كما طب سيد درويش.

فقد قرر سيد درويش، أن يشكل فرقة مسرحية متكاملة، يتحمل بنفسه مسؤولياتها الفنية والمالية مع الأستاذ عمر وصفى، كمسئول عن النواحي التمثيلية، حتى يتمكن من تحقيق ذاته الفنية.

وكانت أوبريت «شهرزاد» الذى عهد الشيخ سيد درويش بأزجالها إلى توأم روحه الوطنى، الثائر السكندرى المولد، «بيرم التونسى»: لتبدأ أول علاقة له بالمسرح الغنائى.

بيرم التونسي وسيد درويش والمسرح الغنائى

كان بيرم يتابع ما تقدمه الفرق المختلفة على مسارحها، وكان يوجه النقد الشديد إلى كل ما يمثله نجيب الريحاني، بسبب هبوط المستوى اللفظى فى الحوار، وفى بعض الأغاني، وكانت المنافسة الشديدة بين الفرق لاسترضاء الجمهور، الذى يستهويه الترويح عن النفس، من عناء الكبت السياسى والاقتصادى والاجتماعى، سبب فى اتجاه القائمين على الفرق لتبرير هذا الهبوط.

وكانت الألحان الموضوعية بواسطة سيد درويش، لها نصيب من هجوم بيرم التونسي، لما كانت تتضمنه بعض الأغاني، من مثل تلك الألفاظ وانتشارها.

إلا أن بيرم كان يتابع، أدوار وألحان وأغاني سيد درويش، وحضر بيرم إحدى السهرات، التى كان سيد درويش يغنى فيها، ولم يعد بيرم إلى منزله، بل ذهب للقاء سيد درويش..

ويقول بيرم: « كل ما فى الأمر، أننا نظرنا عن قرب فى عيون بعض، لقد أحسست كأنما تفجر فى روحى شيء، لقد أحسنا، بأننا عرفنا بعضاً معرفة وثيقة، منذ عهد طويل، وكم كنت فى حاجة شديدة لأن أعرفه، وعشنا سوياً فترة، كانت أحلى السنين فى حياتى ».

كانت الفترة الأولى من تلك المعرفة الوثيقة، هى التى أسند فيها سيد درويش إلى بيرم التونسي، كتابة ونظم خمسة عشر موقفاً فى أوبريت « شهرزاد » التى سميها فى البداية « شهوزاد »، إشارة إلى شهوات العائلة الحاكمة، إلا أنه نتيجة لاعتراض الرقابة على الاسم، تم تعديله إلى « شهرزاد »، وكان إسناد سيد درويش مسئولية أرجال تلك الرواية، التى كانت تعد باكورة أعمال فرقة سيد درويش إلى بيرم التونسي، والذى وضع فيها سيد درويش كافة الإمكانيات التى يمتلكها، لدليل ثابت، لا يحتاج إلى برهان آخر، على إيمان

سيد درويش، بوطنية وثورية وعبقرية بيرم التونسي، التي توافقت مع وطنية وثورية وعبقرية سيد درويش، فكان ثمرة هذا اللقاء، إحدى الدرر المشعة في جبين المسرح الغنائي المصري.

ولنترك بيرم التونسي، يحدثنا بالفاظه، عن هذا العمل.

« كان عليّ أن أنظم خمسة عشر لحناً في رواية « شهرزاد » لفرقة سيد درويش، والذي اعتبر نفسه في ميدانه، الذي يحلو له الركوض فيه، والذي يسمح له بإظهار قوته الجبارة، وفي مواقعها المختلفة، ولا يتصور غيري وغيره، إننا سكندريان، لكل منا من المشاكلة العناد، ما يخيف الآخر، ويجعله يحسب حساب صاحبه، وأشعر أن سيد درويش، قد رد عليّ أبلغ رد، في ألحانه التي وضعها لتلك الرواية، بل أشعر أنه انتقم لنفسه، أبلغ انتقام، وأدب من اتهمه، أحسن تأديب، بدون أن يحتج إليّ جريدة وقلم.

ويعلم الله أن الوقت الذي قضيته في العمل معه، كان عبارة عن جلال ونزال، فلم أقدم له من الأوزان إلا كل غريب مستعص، لم يركب عليه لحن من قبل، وكنت أنظم اللحن الواحد في عدة أيام، بينما الزجل العادي، لا يكلفني إلا ساعات قليلة.

وكان سيد درويش من جهته، يقابلني بالمثل، فلا يقبل على اللحن، إلا بعد أن يستعد له في أسعد ساعات صفائه، ويعود عليه بالتنقيح والتغيير، ثم يعلنه ويسجله بالنوتة.»

كانت رواية « شهرزاد » مثلاً بديعاً للموسيقى الكلاسيكية، التي لم تطرق الأذن الشرقية، لذلك لم تلتقطها أسماع العامة في الشوارع، وتغنيها كغيرها من الألحان الخفيفة الشائعة، إلا أنها تغنى في الحفلات الراقية، بواسطة الهواة الذين يجيدونها.

وفى هذه الرواية « لحن » وقف سيد درويش يعالجه مدة طويلة، حتى سلس له، واستطاع نقله إلى عالم النغمات، وهو لحن زفوا العروسة للعريس .. إلخ .
« وقد ضاق بى سيد درويش ذرعاً، وثبت لديه أننى أتعمد معاكسته، ولكنه كان أشد مراساً وأقوى شكيمة، وكنت أعتقد أننى قدمت له فى هذا اللحن، قطعة من الفولاز المسبوك، ولكنه نفخ، فإذا بها قد طارت شعاعاً من عليين » .

الموضوعات التى تناولها بيرم فى المسرح الغنائى

كان للظروف القاسية، التى مرت ببيرم فى فترة منفاه، بعد انتهائه من تأليف ألحان رواية « شهرزاد »، والتى لم يمر بها فنان مصرى، لا من قبل ولا من بعد، أثر كبير فى مجالات تأليفه للمسرح الغنائى، حيث كانت الفترة التى أمضاها فى منفاه للمرة الثانية، وبعد وفاة الشيخ سيد درويش، هى الفترة التى اضمحل فيها المسرح الغنائى، بكل ما يمثله من جماعية ووحدة، حيث عادت الأغنية أسيرة للفردية، التى تعتبر معتقلاً للفن فى الحفلات الخاصة، فى قصور الأمراء والباشوات والأعيان .

وما استتبع ذلك من تغيير فى المناخ السياسى، بعد عودة الزعيم سعد زغلول من المنفى وتولية المناصب، وانعكاس ذلك على الرؤية الشخصية لزعماء ثورة ١٩١٩ لقادة الثورة من الفنانين، خاصة المناوئين للأسرة الحاكمة، وعلى رأسهم « بيرم التونسي »، حتى وصل الأمر بالزعيم سعد زغلول، إلى إنهاء مقابله مع بيرم التونسي فى باريس، بمجرد ما علم، بأن بيرم، هو الذى عاب فى الذات السلطانية .

كذلك موقف الزعيم مصطفى النحاس بباريس، قبل سفره ل إنجلترا لتوقيع معاهدة، حيث حدد لبيرم التونسي موعداً لمقابله، ول مجرد علم الزعيم مصطفى النحاس، أن بيرم قد نفى لطعنه الملك فاروق فى مولده، أسرع بإبلاغ السلطات

الفرنسية، بأن شخصا يدعى محمود بيرم التونسي، ينوى اغتياله، فى نفس الموعد السابق تحديده للمقابلة، وفعلاً تم القبض على بيرم التونسي وحقق معه، ثم أفرج عنه إلا أنه فصل من عمله.

كل ذلك، أدى ببيرم التونسي إلى الاتجاه لمواضيع بعيدة عن السياسة، فقام بنظم مواقف مسرحية «ليلة من ألف ليلة»، مستوحاه من ليالى ألف ليلة وليلة الأسطورة، وكذلك مسرحية «عقيلة»، ومسرحية «قسمت» لعزیز عيد وفاطمة رشدى حين قابلاه بفرنسا.

لما عاد بيرم التونسي من منفاه للمرة الثانية، ساومته الحكومة على أن يبعد بموضوعاته عن الشعب وآماله، وأرغم على الصمت، لا سياسة، لا بذاعة، لا سخرية، لا حياة فى دفء الفن الحر، لأن وطنية بيرم الملتهبة: تجعله ينقد فى سخرية، وتلك السخرية عنصر أصيل فى الفن الشعبى، ويصل إلى كافة أفراد الشعب، لأنه منظوم بلغة الشعب، ولم يكن بيرم التونسي مستعداً، لمواصلة الجوع وهو فى أرض الوطن، وحوله عائلة محطمة، يريد أن يرأب صدعها، بينما الإذاعة وشركات السينما تلح عليه وتفتح أبوابها، فأعاد بيع رواياته، مثل أوبريت «ليلة من ألف ليلة» «ويوم القيامة» التى مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، كذلك قام بتأليف «أوبريت عزيزة ويونس» مستوحاة من التراث الشعبى، كما قام بنظم رواية «سفينة العجر» للمطربة ملك، وأف لها تمثيلات غنائية من فصل واحد مثل رواية «مايسة» وتميز بيرم فى تلك الحقبة، بالتأليف باللغة البدوية، التى برع فيها وأتقنها، خلال فترة تواجده فى المنفى بتونس.

حتى إن بيرم التونسي فى نهاية الأربعينيات، صرح بأنه محروم من لذة الفنان الذى يبذل فى فنه، بدافع من وجدانه وفيض شعوره.

إلا أنه تبقى أعمال بيرم التونسي فى أوبريت «شهرزاد» لسيد درويش، هى الركيزة الأساسية، لأعمال بيرم، فى المسرح الغنائى المصرى.

خصائص التأليف عند بيرم التونسي للمسرح الغنائي

لم يكن التأليف عند بيرم للمواقف المسرحية الغنائية، مجرد تأليف مركب تبعاً لموازين معينة وكفى، وإنما هي أداة تعبير عن واقع حي، عن أشياء أو أشخاص أو أحاسيس موجودة فعلاً، كان التأليف عنده، هو تحويل الكلمات بما تحمله من معانٍ، إلى صور معبرة عن الأحاسيس والقيم والأشخاص والأشياء، ولنستعرض أمثلة ذلك.

أنا المصري كريم العنصرين بنيت الجسد بين الأهرامين
جدودي أنشأوا العلم العجيب ومجرى النيل في الوادي الخصيب
لهم في الدنيا آلاف السنين ويفنى الكون وهم موجودين
وأقولك على اللي خلاني أفوت أهلي وأوطاني
حبيب أوهبتله روحي لغيره لا أميل .. تاني

التعبير والاعتزاز بالمنشأ والأصل، والأشياء الرمزية الخالدة، واستمرار الحياة مع مجرى النيل، والوادي وما يمثله، ثم عظم الحضارة الخاصة بالجدود، واستمرارها حتى مع فناء الكون، ثم أحاسيس الحب والعاطفة.

كل تلك الصور في خمسة أبيات، بما تضمنته من جوانب مختلفة، يعجز النثر أن يصل إليها، يمثل ذلك الإيجاز.

ثم لنر صورة أخرى، لحن الافتتاح في أوبريت شهرزاد:

الجميع:

اليوم يومك يا جنود ما تجعليش للروح ثمن
يوم المدافع والبـرود مالكيش غيره في الزمن

هيا اظهري عزم الأسود في وجه أعداء الوطن
عار على الجنود الجمود إلا إذا لفه الكفن
زعبله:

على السماء خلوا الهجوم لو كانت الأعداء النجوم
وزلزلوا الأرض إذا جارت على الأرض الخصوم
« يسمع صوت بورى فى الخارج (نفير) »
الجميع:

البورى بينده لك اسمع منه الصوت
بيقولك فوت أهلك واستهتر بالموت
أحيينا سعداء وأممتنا شهداء
أحيينا سعداء وأممتنا شهداء
(ينزل زعبله من أعلى التل معه حورية)
زعبله:

يا حياة الروح هل حالك حالى
تذكرين الوصل فى تلك الليالى
هل يزور الطيف ميدان القتال
أم يحول العمر من دون الوصال
فى رضا الأوطان إنى لا أبالى
إنما الإقدام من شأن الرجال

حورية:

سر وعد بالنصر من مولى الموالى

يا حبيبنا سار فى نيل المعالى

الجميع:

هيا بنا هيا بنا نشـربـه ونرقص كلنا

ونضحكوا ونلعبوا ونقوم نودع بعضنا

زعبله:

إحنا الشباب من طبعنا نفدى الوطن بروحنا

الجميع:

هيا بنا هيا بنا نشـربـه ونرقص كلنا

ونضحكوا ونلعبوا ونقوم نودع بعضنا

زعبله:

دفع البـدل جبن وكـسل

يعر شبابان عصـرنا

نحـمى العـلا ونروح فـداك

فى حب مـجد بلادنا

الجميع:

هيا بنا هيا بنا نشـربـه ونرقص كلنا

ونضحكوا ونلعبوا ونقوم نودع بعضنا

(يسمع صوت بورى فى الخارج) (النفير)

الجميع:

البورى بينده لك اسمع منه الصوت
أحيينا سعداء وأمتنا شهداء

بدأ اللحن بتحفيز الجنود للشهادة فى سبيل الوطن، واستمر هذا الانفعال والأحاسيس الوطنية، حتى خلال تعبيره فى المشهد الغرامى، ثم النقد للظاهرة التى كانت متفشية فى المجتمع، وهى دفع البدل، لعدم الانخراط لتأدية الخدمة العسكرية، ثم العودة مرة أخرى، لتحفيز الجنود للشهادة والتضحية فى سبيل الوطن.

ثم صورة مختلفة تماماً عن الصورتين السابقتين، وهو لحن المؤامرة والذى كتبه بيرم التونسى بلغة الشام، ونسج خطوط المؤامرة بكل تفاصيلها، من شخصيات المتآمرين ودوافعهم، التى اتحدت، للتخلص من عريمهم المشترك زعبله، ثم مرحلة وضع الخطة، وتوزيع الأدوار، ثم اكتمال المؤامرة، بموافقة الرأس الحاكمة «الأميرة شهرزاد».

الميرشاه:

هلا بتضلوا معاى هون شريه
بدي أحكى لكون قصة تاريخيه
ها الخاتون كان لها جده أكوس منها
إلها عشيق كان يتحبه بقلبها ودينها
ها الزله، كان مثلها وهى مثله

زلمة قيافة بيليق لها وهى بتليق له
وجهه كان منيح نطقه كان فصيح
منيح .. منيح .. منيح

فصت من شأنه أوده فى آخر الدهليز هايدي
نص الليل بتخش له ما يعرف شو بتعمله له
وقت اللي بيسمع فيها بسمع دبة أجريها
أجرتشن وأجرتون هيك خطوه خطوه
ليلة عم بيستناها مثل عوايده وياها
بلقى يا بوي عشر زلمات فى إيديهن عشر طبنجات
كان بده يفتح معه جاته رصاصه بعين امه

يا بيا

هلا فهمتواها لقتله بنسويها بزعبله
المرشاه امسك أجريه قمع الدولة يشد إيديه

قصره آدم أوغلى فى المصهران

(الخاتون تفاجئهم بدخولها)

الخاتون:

ما لكم يا رجاله واقفين بتعملوا مؤامرة على مين
الغبيظ على وجوهكم باين

الثلاثة:

دى فعل زعبله الخاين

خاينا نصبح متآمرين

الخاتون:

الليله نقتل زعبله جزاء خيانته للذوله
والليلة بيكابد فيه بايت يدلع في حوريه

الثلاثة:

إحنا الثلاثة خدامك وحياة عظمتك ومقامك
لنجيب دماغه قدامك ونعمله كبده نية

ثم خاصية الفكاهة والسخرية، الناتجة من تقدير الموقف من زوايتين مختلفتين لنفس اللوحة، لحن زفوا العروسة للعريس.

الذى قال عنه بيرم إنه قطعة من الفولاذ المسبوك.

المجموعة:

زفوا العروسة للعريس الجميل زينة العرسان
البدر يتمختر وجنبه تميل وردة البستان

أحد الجوارى:

يارب تجعل في ليالى العود طالع النجمين
واجعل سهامك في عيون الحسود واحرس الاثنين

زعبله:

الليلة أتهنى واشوف في المنام
قـدك الميـاس
وافرح ويسقيني كاسات المدام
خـدك الغـماز

حورية:

إنت ظهر نجم سعـودك
وما الزمان عوض صبرى
الليلة حلوه بوجـودك
ما تنكتبش من عمري

الجميع:

زفوا العروسة للعريس الجميل
زينة العرسـان
البدر يتمختر وجنبه تميل
وردة البـستان

زعبلة:

منون ومتشكر لكم
إنشاء الله عقبال عندكم
يالله بأه من فضلكم
خلينا نقعد وحدنا

الجميع: عايزنا نخرج كلنا؟

زعبله: عجائب أمان نصفكم.

الجميع: بلكى العروسة تقلبك وتشقلبك.

زعبله: مش شغلكم.

الجميع:

بأه نلم بعـضنا
في الليل ونتعب نفسنا

وتطردونا من هنا؟

زعبله: أمان تباتوا عندنا.

أما أراذل كلكم ما فيش حيا في وشكم

الجميع:

طب مش حانخرج يا أمير ولو نبات تحت السرير

قـرة آدم أو غلى أيفت وأنا أقف غفير

يا اخوننا إيه الشغل ده هيه اللياقه تكون كده

يعنى النهارده العرس ده معمول لنا واللا لكم

الجميع:

معمول لكم.. معمول لنا أهه فـرحنا كلنا

والرك كله عـالهنا

أحدهم: أنستنا.

الجميع: الله يحفظك.

غيره: شرفتنا.

الجميع: الله يسترك.

أحدهم: الليلة زاهية منوره.

زعبلة:

أما معازيم مسخره عاملين لي زيطة وشوشره

وأنا فاتحها مندره انجروا داهيه تسمكم

الجميع: طيب وإيه يعنى السبب؟

زعبلة:

يالله بلاش قلة أدب

يالله اخرجوا يالله اخرجوا

الجميع: طيب حانخرج

زعبلة: اخرجوا.

ثم نأت إلى الصورة المبتكرة، وهي تجزئة النص إلى جزئين، الأول هو السؤال في صيغة استفسارية تركت معلقة، والثاني جواب السؤال، وترك دون تلحين، ليؤدى بالإلقاء التمثيلي، فى التحام يصعب معه الفصل، ما بين الغناء والإلقاء التمثيلي.

الجميع والحاتون:

مالك ياباش سنجق مالك دا إيه يا عم اللي جراك؟
حورية:

فى شرع مين يا إخوانا يا هوه فى شرع مين دا يا سيادى؟
تشحططوا جوزي وتاخده وترجعوه بالحاله دي
الجميع:

مالك يا باش سنجق مالك دا إيه يا عم اللي جراك؟
(الجزء الغير معنى)

خرجت قاصد ضرب النار والحرب أعرف حركاته
أتوه ويرمىنى المقدار فى وسط راجل ومراته

الجميع باندهاش: فى وسط راجل ومراته .

زعبة:

راجل ولكن ندل لئيم وله قره زيه لئيمه
دخلت احبيهم بسلام ردوا علي بشتيمه
وظلعولي عشر تنفار مقسمينهم تقسيمه
عشر كلاب جعانين ويحسبونى تعثيمه
ويحسبوا طرطورى كمان فباسكا شوفي التخريمه
وتعمموا الواقعه وفتحود وسيف أبوكى البريمه
الجميع:

وقعت يا باش سنجق دار وكسنت الواقعه عظيمه
ميت ألف داهيه عالطرطور ما دامت الصحه سليمه
ثم نجىء إلى اللحن، الذى وضع فيه بيرم التونسى، فلسفته فى الحياة، وأن
الكل يحارب فى سبيل مصلحته، ثم يفصح عن حبه للوطن، وأمانيه فى
الحرية فى ختام الرواية «شهرزاد» .

الجميع:

الدينا ما يدمش فيها حال م الأحوال
أيام تمر وتتغير دوله ورجـال
قرة آدم:

قرة آدم ممنون مسرور معلوم علشان رجـع طرطور

الميرشاه:

وأنا البلم فَرَجَ همي والله رجع لي خاتمي

قمع الدولة:

وأنا حوست واتجوزت واتهندست وسبحت في قلب الطشت

يا حللي يا حللي يا حللي

مخمخ:

وأنا اللي طالع على الحديده الله يبارك لكم سعيده

الجميع:

سعيده سعيده سعيده سعيده

زعبلة:

وأنا إيه بس اللي نابني بعد ما شوفت الهموم

غير علق قلت مقامي شوفي تقطيع الهدوم

الخاتون:

المقام محفوظ دي كانت بس غلطه تنصلح حقك عليه

أتمنى تـعـطـي

زعبلة:

أنا أتمنى الساعه دي ألقى نفسي في بلادي

هي أولى بجهادي من محياك الجميل

إن سألت دموعي وإلا هبت نار ضلوعي

كل ده طالب رجوعى تانى للبر الأصيل
طول ما بحر النيل بيجرى أنا لا أنزل عمري
وأنا حكمت أي مصرى احكمى عالمستحيل
الجميع:

ياللى حبي دى الشهامه بالله سافر بالسلامه
شوف بلادك في مسره إنت حرو وهى حره

ختام...

بيرم التونسي في الميدان

كنت معتزما أن أكتب عن - بيرم التونسي في الميزان - شأن الناقد عندما يتعرض لموضوع بالنقد والمقارنة والتحليل، ولكنني لم أجد في بيرم ما يستحق أن يقوع في ميزان، ليكون محل نقد أو موازنة، لأن بيرم ينفرد بمساوئ الصيغة دون محاسنها، فلا ينبغي لذلك المقارنة أو الترجيح.

ولهذا كتبت عن - بيرم التونسي في الميدان - ولما كانت لفظة الميدان تحتمل من المعاني أكثر مما تحتمل من الحروف، فما زلت مشفقا من عرض بيرم في هذا الميدان، لأنني أخشى أن يختلط عليه المعنى المقصود، فيظن نفسه وقد أصبح قائدا من قواد هذا الزمان، أو فارسا من فرسان سالف العصر والأوان.

وقد يظن عندما يعرض الناقد لأزجال بيرم، أن في صناعته ما يستحق النقد، ولكنني أحب رغم هذا أن أكتب رأيي في بيرم كرجل فرض نفسه على ميدان الشعر الغنائي، ولم يحاول أن يسترضيه، وأرجو أن أجد في صدر بيرم الشخصي، ما يشجعني على أن أصرح برأيي في بيرم.. بائع الأغاني.

لقد كتب زملاء قبلي عن بيرم، مستعرضين سيئاته في تاريخ الزجل، ولقد كانوا في الحق مترفقين به، فرجل يرضعه ماء النيل ويغذيه واديه ويحنو عليه أهله، ثم لا يستحق أن يقول فيه ما قال لجدير به أن يلقي بنفسه من أعلى مكان من كوبرى قصر النيل قربانا وتكفيرا.. ثم ما أنجس القربان، وما أتعس التكفير.

وأنتقل من هذه الناحية الشاذة من خلق بيرم، إلى الناحية الفنية، لأنني

* المصدر: جريدة الراديو والبعكوكة التاريخ غير معلوم.

أخشى أن يتهمنى - كما اتهم غيرى - بمحاولة تجريحه وهدمه، لمجرد الهدم والتجريح، ولأننى أود من صميم قلبى، أن يجد بيرم من عنجهيته - الغير فنية - ثغرة للاستماع إلى النقد كتوجيه لا كهدم ولا ذم.

تعالوا معى إلى مثل بسيط من عقلية بيرم، الذى يحاول فى اللحن التاسع من مسرحية عزيزة ويونس، أن يغلب سلطان الحب على سلطان الواجب الوطنى فى قلب شخصية مثالية كشخصية يونس فيقول على لسانه:

سهمك فى قلبى يا عزيزه رمانى

خلانى بانسى واجبات أوطانى

والحب عند العقلاء - إذا اعتبرنا جذية التصوير فى هذا البيت - أولى به أن يدفع إلى الحماس من أن يدفع عنه، ولكن لبيرم فى أزجاله شؤوننا، قد يكون منها شأن اللخبطة الفنية.

وفى نفس الموطن يقول بيرم، هازئاً بقواعد الفن واعتبارات المنطق السليم:

واللى يكون يكون

يا ام العيينون فنون

ولعل بيرم قصد أن يقول - يام الجمون فنون - ثم جاءت هكذا خطأ فى الكتابة لأن كلمة - الجنون فنون - تحمل من المعنى مالا تحمله هذه العيون .. التى هى فنون.

ومزاج بيرم يميل إلى الألفاظ الحادة، غير الشاعرية، تلك التى يمجها السمع والذوق، خصوصاً إذا قيلت فى معنى شاعرى وفى معرض الغناء كقوله:

على كده أصبحت رأمسيت

وشافونى وقالوا اتجنيت

ولا يكتفى بيرم بهذا التصوير - الشوارعى - ولكنه - يستغفل - الجمهور
ببضعة من - المرصصات - دون اعتبار لدقة الوزن أو جمال المعنى، إذ يقول فى
أحسن أغنية - رصها :

دى البوسه اللى حلفت يميناك

لاخدها من وسط جـيـميناك

فى الشطرة الأولى من البيت لا يحتاج الكسر إلى إشارة، كما أن معنى
العجز الثانى هو معنى - خط يميناك - سواء بسواء، وهو ما يسمى - عمى
التصور - الذى يقف الناظم عند حدود معينة من التخيل، فيقول - خط
يميناك .. اللى انت رسمته وخطيته .. ؟

ثم هو قد كرر كلمة - يميناك - فى الصدرين الأول والثانى فى مقام لا
ينصرف الى الجنس ولا يعينه .

ولا تخلو - مرصصات - بيرم من الخطأ، سواء كان فنياً أو موضوعياً، ذلك
الخطأ الذى لم تسلم منه - ملحمة محمد على الكبير - حيث يقول فيها :

وليه القضاى والوالى

يجيبهم بابنا العالى

وأى طفل يستطيع أن يقول لك، أن العجز .. لا ينسجم مع الصدر، فى
ميزان واحد، وحركاتهما تختلف، وكان الأحرى بأخينا بيرم أن يقول مثلاً :

وليه القضاى والوالى

يجوا لنا من الباب العالى

ولو أردت أن أعدد أخطاء بيرم، لما أمكننى أن أنتهى، ومع ذلك فبيرم
يعتبر نفسه فريد عصره، ولعله بذلك يفسر قوله على لسان الأنسة سلامه -

سلام الله على الأغانم.

إن بيرم - غلبان - وقد أحجمت من قبل عن أن أزيد البقرة سكيناً، ولكن
أخانا بيرم لا يعترف بفضيلة التواضع، فهو غلبان.. ومقاوح.

أما إذا أصر بيرم على أن ينتسب للشعر الغنائى، فسأرجو منه أولاً ألا
يكون بائع أغانٍ، وألاً يطفف فى الوزن، وألاً يحتسب جيبه، قبل أن يحتسب
وجهه فنه ورضاء ربه، وبعد هذا فلينزله إلى الميدان، لنرى إن كان للفن فى
تكوينه مكان.



إلى مجهول الاسم والتاريخ والهوية والعنوان يسامحك ويرحمك الله

ليتك كنت حيا، ترى الرد عليك، فى صورة قلائد الجواهر، وباقات
الريحان، التى طوق بها هؤلاء الأعلام الكبار، والأدباء العظماء، والشعراء
الفخام، والعلماء الكرام، جيد هذا العلم.

الذى نريد أن وجود الزمان، بواحد من مثله، ولو كل مائة عام.
القارئ الكريم.. اقرأ الكتاب مرة أخرى.. من أوله.

المراجع

طه عبد الرؤوف سعد

رئيس أقسام مراجعة التحرير- الأسبق
مؤسسة روز اليوسف- الصحفية

obeikandi.com

خاتمة

كانت قدرة بيرم التونسي، فيما ألفه من ألحان للمسرح الغنائي، متفهماً تفهماً كاملاً، لدور المسرح الغنائي، في إدارة الصراع، وبعده الحياة في شخصيات المسرحية، وإعطاء الحوار الغنائي والغناء الجماعي الدور الرئيسي، مع تجسيم الفكرة بالصورة، اقتناعاً منه بما للصورة من تأثير أبلغ وأعمق في نفس المستمع والمشاهد، وأن الصورة أعلق بالذهن والذاكرة، من الطرق الأخرى في الشرح والتعليل بالحوار.

كذلك كان من تأليفه للألحان، يرسم لوحة متكاملة العناصر والملاحم والأبعاد، فيها المتباين في أغوار الشخصيات، ودوافعها التي يعبر الموقف عنها. وستظل النصوص التي وصفها بيرم التونسي، في المواقف المختلفة في «أوبريت شهرزاد» دفقة من دفقات الثورية والوطنية والعاطفية، والإحساس بالحرية، وركنا أساسياً، في التأليف للمسرح الغنائي، يُحذَى حذوه، ويبقى متألماً شاهداً بعبقرية محمود بيرم التونسي.



obeikandi.com

المراجع

- ١ - محمود بيرم التونسي « في المنفى » حياته وآثاره - للأستاذ الدكتور محمد صالح الجابري ١٩٨٧م.
- ٢ - فنان الشعب سيد درويش - مطبوعات جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش.
- ٣ - فنان الشعب محمود بيرم التونسي - أحمد يوسف أحمد ١٩٦٢م.
- ٤ - الأعمال الكاملة لبيرم - إصدار الهيئة العامة للكتاب ١٩٤٨م.
- ٥ - إلى أبي سيد درويش بقلم حسن درويش - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م.
- ٦ - بيرم رائد الزجل - دراسة تحليلية بقلم الأستاذ ميلاد واصف ١٩٦١م.
- ٧ - مقالات لبيرم التونسي في المجالات الفنية المختلفة ١٩٤٨م.

obeikandi.com

فهرس المحتويات

obeikandi.com

٢ التقديم
٧ رؤية بيرم فى العمل الفنى
٧ رؤية بيرم فى النقد
٩ أولاً: بيرم فى عيون الآخرين (المعلق الخاص بمجلة الاذاعة والتلفزيون)
١١ أشعار بيرم التونسى فى جامعة ميونيخ منذ الأربعينيات
١٥ عم بيرم الأب الروحى لكل شعراء العامية
١٧ بيرم التونسى أمير شعراء العامية
٢١ نجيب محفوظ يعترف أنا الواد الرياليست فى «عيادة الفن»
٢٤ رسالة يحيى حقى التى أفلست بيرم
٣١ خيرى شلبى هو الشاعر المصرى الأول فى القرن العشرين
٣٣ أم گلثوم: بيرم موسوعة كبيرة.. ومتصوف

٣٥ استخدم لغة الحياة للتأثير على النفوس والوصول إلى القلوب
٣٨ صلاح جاهين فى رثاء بيرم
٣٩ رشدى صالح
٣٩ د. على مصطفى مشرفة
٤١ ثانياً: بيرم فى عيون الآخرين (وزارة الثقافة - الهيئة العامة لتصور الثقافة)
٤٣ تصدير
٤٥ بيرم التونسى خلاصة عصر
٧٠ بناء الزجل عند بيرم التونسى
٩١ بيرم بين «زجالى» عصره
١٢٢ السخرية فى أزجال بيرم التونسى
١٣٦ النقد الاجتماعى عند بيرم التونسى
١٥٠ بيرم والمرأة
١٦٤ بيرم التونسى وأغانى الحياة
١٧٩ بيرم وفن القصة القصيرة
١٨٩ من العصر اليونانى إلى بيرم التونسى (أسطورة ميديا)
٢١٤ لمحات من التراث العربى فى أدب محمود بيرم التونسى

٢٢٣ لزوميات بيرم
٢٢٩ ثالثاً: بيرم فى عيون الآخرين (الهيئة العامة لقصور الثقافة)
٢٣١ أثر بيرم فى الإبداع العامى المعاصر
٢٤٢ بيرم التونسى ١٨٩٣ - ١٩٦١
٢٤٧ الموروث الشعبى فى أعمال بيرم
٢٥٩ دور أدب بيرم فى الوطنيات والنقد السياسى
٢٨٣ بيرم نائباً عن الشعب
٢٩١ بيرم فى الإسكندرية والإسكندرية فى بيرم
٣٠٥ ضحك الآلام فى مذكرات بيرم
٣٢٠ الأغنية عند بيرم
٣٤٣ المسرح الغنائى عند بيرم
٣٤٥ بيرم التونسى وسيد درويش والمسرح الغنائى
٣٤٧ الموضوعات التى تناولها بيرم فى المسرح الغنائى
٣٤٩ خصائص التأليف عند بيرم التونسى للمسرح الغنائى
٣٦١ بيرم التونسى فى الميدان
٣٦٥ إلى مجهول الاسم والتاريخ والهوية والعنوان يسامحك ويرحمك الله

٣٦٧ خاتمة
٣٦٩ المراجع
٣٧١ فهرس المحتويات