بيرم التونسى
خلاصة عصر

بقلم: د. محمد حسن عبدالله

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، والاغتراب الروحى، والمعاناة بنوعيها: 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 بالخديو، 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 يأفل 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 صبى بقال، 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، فى أبواب هوانها، بتجاربهم ابائسة الباحثة عن خلاصها، وكما كانت البقالة مدخله إلى حياة العمل، كذلك كانت المثير المباشر، الذى حول القلق والسخط إلى قصيدة، ثم تدافعت المراحل. وتحول بيرم إلى كرة بلياردو تنغزها أطراف العِصِيِّ ـ برحمة أو بقسوة، حسب ما يتطلب الوضع ـ وتتبادلها أركان وأسوار صلبة، ما بين القاهرة، ومرسيليا، وليون، وباريس، ودمشق، وبيروت، وبورسعيد، والقاهرة، ولم يكن حظه مساوياً لحظ «كرة البلياردو»، إلا فى انعدام التوقف، لكن طريقه لم يكن مفروشاً بالجوخ الأخضر، ولا حتى بالعَبَك، أو اللباد، بل لم يترك للطبيعة كما خلقها الله، يتجاور فيه الورد والشوك، أو الصخر والرمل.

لقد تدخلت ـ فى مراحل كثيرة، أيد «إنسانية» غير رحيمة، نزعت وزرعت وادعت، وبددت، وبيرم لا يتوقف عن العمل، بغير فى الوسيلة، يجدد فى الشكل، يلعب باللغة، ويتفنن فى ابتداع الصور، ولكن الهدف يبقى راسخاً، فى 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، بمعنى أن هذا الرجل الوحيد، المختلَف على جنسيته، الذى يجد فى كل موقع يحل فيه، من يتحمس له ويصطفيه، ومن ينكر ويشى به، أو يتقرب إليه حتى يستغل فنه، ثم يباعده ويقليه، هذا الرجل الوحيد، اختزل فى شخصه ومعاناته، كل طبائع زمانه ومشكلاته على المستويات: الشخصية، والاجتماعية، والسياسية، والفنية.

وإنه لحكم صحيح الحيثيات، 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 «أبداً» منصباً، أو يحتل موقعاً، يستطيع أن «يقايض» على بعض منافعه وخيراته، ولم يكن نجماً مبهراً، 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 ـ عميد المسرح فى زمانه.

وينطلق من سيد درويش وعزيز عيد إلى أم كلثوم فيكتب لها على أحمد باكثير قصة فيلم «سلاَّمة» و«دنانير» ويشارك بيرم في كتابة الحوار، وينفرد بكتابة الأغانى، 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، زهى «أوبريت شهرزاد»، وإنما قدم عزيز عيد أوبريت «كتبه بالاشتراك» بعنوان «ليلة من ألف ليلة»، وثالثا 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، تمثيليات إذاعية، وتليفزنية، وفوازير، لا يدل على غزارة الموهبة وحسب، وإنما يدل أيضاً على الإصرار على الهدف، وهو التعبير عن الشعب، والاتجاه إليه بالخطاب، ومقاربته فى الأسلوب والتصور ولهذا لن يتصادم عمل إبداعى عند بيرم، مع عمل آخر، ولن تكون أغنية نقيضاً لأوبريت، أو مضادة لما دعا إليه فى تمثيلية أو مسلسل.

إنه ـ على تنوعه ـ يصدر على مشكاة واحدة، واختلاف القالب التفاف ذكى «لتمريرة» الهدف «الصعب» أحياناً، واقتحام قطاعات أخرى يهمه 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 وتقاليده 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 الأصفهانى ـ صاحب الأغانى.

فإذا وضعنا فى اعتبارنا:

النشأة الأولى ـ الأزهرية ـ والأساس المعجمى ـ القرآن الكريم، وشاغل المرحلة: الوطنية، والعروبة، عرفنا ـ تقريباً ـ 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، وتدفقها، وشخصيتها المنبثقة من شخصيته، وهى فى جميع الأحوال: لغة فنية.

مسائل شخصية جداً

على أغلفة بعض كتبه تظل صورته، ابن بلد حقيقى، بعيد عن التكلف، لم يضع رباط عنق، ياقة القميص مفرودة فوق الجاكتة، كأى «أسطى» نظيف، تخلص حالاً من ملابس الشغل، وارتدى أحسن ما عنده، ليجلس وسط أصحابه على القهوة، تطل من عينيه، وعلى شفتيه ابتسامة ابن بلد، تجدها على وجه من يسعى إلى إقناعك، للثقة به لتشترى من بضاعته، خالية من الافتعال، ومن التعالى، ومن ادعاء الغموض والسرحان فى البعيد.

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

من كياسته، أنه لم يترك لأحد، أن ينبش فى طوايا حياته، ويسجل بطولات زائفة، تدعى اكتشافه، ـم يقل إنه نشأ فى بيت علم، وأن مكتبة والده، كانت المؤثر الأول، أو حتى الأخير، بل قال ببساطة إنه كان ابن «صنايعى» يملك حصة فى مصنع، وأنه بعد موت الأب «افترس» العم وأولاد العم حقه، فتحول إلى صبى بقال!! ولم يتجاهل أن أمه تزوجت بعد رحيل أبيه، مع أنه كان فى السابعة عشرة ـ وهى سن الحساسية الشديدة فى 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 ـ داخلياً ـ نفسياً ـ أنه لم يعط الأمر كله أهمية لأنه يشعر «أو أن لا شعوره يشعر فى الحقيقة» بأن المرحلة كلها مؤقتة، وأنه فى غير مكانه، وفى غير عمله الذى يطمئن إليه.

مما يؤكد هذا الاحتمال أو يقويه، أنه بمجرد أن «فرقعت» ـ فجأة، ودون

سابق إرهاص ـ قصيدته الهجائية فى المجلس البلدى، حتى طبعت مستقلة، بعد نشرها فى صدر مجلة، صفى مهنته البقالية، مع أنه ـ هذه المرة ـ صاحب دكان، وليس مجرد عامل، وأسس مجلة «المسلة» ١٩١٩م ـ المزدوجة الرمز: المسلة المصرية رمز حضارة القدماء، والمخراز فى عين أعداء الوطن والفساد، وحين أغلقت بسبب قصيدته التى فضحت الملك فؤاد، أقام على أنقاض المسلة «الخازوق» ـ مجلته البديلة»، والعنوان لا يحتمل ازدواجية الرمز، إنه مباشر جداً، وفاضح تماماً فى 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 ألاعيب الساسة، وتتكشف الادعاءات العريضة عن أضدادها.

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

بأن يجتث الأساس، وينشر الذبول فى الفروع، ويسرع بقتل البراعم فى حركة واحدة، هكذا بليل، تنبهت السلطة أن الأفغانى ليس مصرياً، ولا يحق له البقاء!! وفى 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، وكنه مثل أشهر العشاق قيس، يجد فى إنشاد الشعر علاجه الوحيد، وإن يكن الموت هو الثمن: «وما أنشد الأشعار إلا تداويا».

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

فتؤكد المعاناة، أن الثقافة، والفن، 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 الخسيسة بأربعين عاماً، كتب بيرم مسلسلاً شعبيّاً للإذاعة عن «الظاهر بيبرس»، فوجد من يعترض عليه، ويأمر بإيقافه، ولا يصرح بيرم عن الأسباب، ولكننا لا نحتاج إلى جهد فى اكتشافها.

لأن أمر الاستمرار فى الإذاعة، جاء من عبدالناصر شخصيّاً.

وإذاً 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 ـ مرة ثانية ـ 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 المعايشة والتكسب.

بعض هذه الأهوال، صناعة عربية «عريقة» فكم للستدرج 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 الوجع أشد، حين تأتى الضربة ممن عقدت عليه الأمل فى العون، إنها هزيمة الحلم، وخيبة المثال، وهبوط من رومانسية المشاعر، 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 يساعدنى 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 الحادثين الغريبين، على تباعد زمنهما ـ نسبياً ـ واختلاف طبيعة الزعيمين، واتفاقهما فى النتيجة رغم اختلاف الطريقة، إلا أن يكون هذا بقسم بيرم نفسه وبألفاظه، 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 دبج فيه المدائح من قبل.

ولكننا نعرف ما تؤدى إليه حسبات رجال السياسة الخاصة، وقدرتهم الرهيبة، على التنكر لأى شىء، وأى وعد، وأى شخص، تقول حساباتهم، إن تقريبه 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 فى التدبير، وسكت مؤقتاً عن وصف فعلة النحاس.

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

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، فاختفى عند ابنته المتزوجة ـ 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 قِبَل 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 أستمر فى 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 المؤيد 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 يجرؤ، أن يحدث ملكاً، عن شرف أمه، ونزاهة أبيه؟!

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

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

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

على المستوى الرسمى، ما كان مستقراً له منذ زمن طويل، فى وجدان أمته.

أنه زعيم من زعماء الكلمة، الشريفة، ورائد من رواد الفن الصادق، فى صدوره 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 زاوج بين الأسلوبين أو اللغتين، فكتب أشعارا عربية، وأشعارا عامية، ثم خرج من هذا الازدواج، 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 سابقيه فى هذا الجانب.

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

أما المعانى، والصور، وبناء القصيدة، وطاقة 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، سنجد اللغة العربية «الفصيحة» تكاد تكون عامية، فهى فصيحة فى مفرداتها، ولكنها عامية فى تراكيبها، وعامية أيضاً فى معانيها الساخرة:

إذا الرغـــيف أتى فـــالنصف آكله

والنصف أجـــعله للمـــجلس البلدى

يا بائع الفـــجل بالمليم واحـــدة

كم للعـــيال وكم للمـــجلس البلدى

كـــأن أمى أبل الله تربتـــهـــا

أوصت وقـــالت: أخـــوك 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 لممنوحة للأحياء الراقية، وإخماله للأحياء الشعبية، رغم قسوته فى جباية الضرائب منها، أما تلك الأحياء الراقية التى

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

وحـــول منـازل الغـــرباء منـا	غـرست الورد ثم اليـاسـمـينا
وأخـضَلت الغـصـون لهم سـمـاء	ومـهـدت الرخـام الجـذع فـينا
ومـا قـرمـوا للحم الطيـر حـتى	منحـتـــهم الأوز العـائـمـينا
تفـجـر تحت أرجلهم عـيـونـاً	وتفـقـأ وسط أعـيننا عـيـونا
وترضـى عنـهـم وتصـــد عـنـا	وقـد سـخطوا ونحن الشـاكـرونا
فـمـــر بهـــا علينا كل عـــام	بحى الأشـقـيـاء البـائسـينا
ترى الوحـلات جـاثمـة وفـيـهـا	بنات قـــد تعلمن العـــجـــينا
إذا كنت الطبيب ونحن مـرضى	فـــأوص الناس خـيـــراً بالبنينا

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

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

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

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 ثَم، يمكن أن يكتب بألفاظ عامية،

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

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

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

إننا نعرف أن القدرة على تتبع الحالات وتقلباتها، والتفطن للفروق الدقيقة ودلالاتها، والخروج بوصف المشاهد من العام الذى يدركه كل الناس إلى الخاص الذى لا يراه إلا الفنان، ومجاوزة السطح، بالغوص إلى الأعماق، لاستخراج الدفائن، هو المحك الحقيقى لقياس قدرة الشاعر، وطاقة الشعر فى كلامه، ثم يأتى التصوير والإيقاع مجسدين لرؤيته، ليرتفعا بالتلقى، إلى مستوى الأداء، وبهذا وحده يأخذ الشعر مكانه ـ أو مكانته ـ فى ذروة التجربة الإنسانية الحية.

إن بيرم الناقد الاجتماعى، أو «الانتقادى الاجتماعى» يختلف كثيراً عن بيرم الشاعر المصور، إنه فى 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 كاريكاتورية، إنها لوحة بالألوان الطبيعية، بل إنها تتجاوز قدرات الألوان مفردة، وممتزجة، 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 بُعداً لم يفكر فيه «رسام» قبله، وهو بُعد 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 العسلية 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 صاحبتها، 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 مبهراً، ضغطة أخرى يختفى، ويظهر غيره:

وهكذا توالت «عيون تقول لك قصدك إيه» و«عيون تقول لك أنا عارفاك، والنبى 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 تبوح.. كدا بالمفتوح

وتعرف القلب المجروح.. ما عليهش ستار

***

وعيون تسبل فوق الخد.. دى جد فى جد

وعمرها ما تكلم حد.. عيون أحرار

***

وعيون تحقق فيها بشوق.. تهرب على فوق

بتقول لك ابعد 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 تقليب الصور، أو تشقيق المعانى، هى صميم فن الشعر، بل صميم المقدرة الأدبية بوجه عام، وهى ـ عند بيرم ـ تأخذ شكل الظاهرة فليست قليلة أو نادرة.

مثلاً فى قصيدة: «مراقص الزنج» ـ 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 ـ على طريقة الإسكتش ـ بأقل الخطوط صوراً لعدد من نساء:

شوف الخفة ـ أم الشعور اللَّفة فوق اللَّفة

غير أم شعر طويل

والمقصوعة ـ وأرجلها فوق أختها مرفوعة

تستنظر الطوموبيل

والحرانة ـ من المعاصم للكتاف عريانة

زى اللى غاسله غسيل

والملفوفة ـ باين عصبها والنهود مكشوفة

ما خلت إلا قليل

والمحتارة ـ بالشنطة والشمسية والنضارة

رايحة على التمثيل

والغندورة ـ تحسبها لولا مشيها صنيورة

ولا أم خصر نحيل

طالع نازل ـ لولا ماهو ماسكه دراع 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 أورقه، أو يرسم شخصياته المتعددة، يحاول ـ فى النهاية ـ أن يعيدها إلى مبدأ واحد، أو خليقة عامة، فكأنه فيلسوف يرى التعدد والاختلاف، فيفطن إليه، ويحدده بوظيفته أو دلالته، 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 الشاعرية والواقعية.

ومع ما نعرف من غلبة الاهتمام، بطبائع الإقليم، وقضاياه الشاغلة، على الفنون الشعبية، فإن مواويل بيرم، لم تتخل عن هذه الملمح الأساسى، ومن مهارته، أن جعله على وفاق مع تطلعه 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 «الكواكبى»، 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 مسوجر .. 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 اللى هامنى.. من دون الكل

لكنه بعد هذا المقطع، سيخاطب الشامى:

واللى آلمنى وبكانى.. 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 المِال عند جزئياته، أو ما صور من عيوب جزئية، لأن هذه المفارقة تشمل الجميع.

يا شـــرق فـيـك جـــو منور.. والفكر ضـــلام

وفـــيك حـــرارة يا خـسـارة.. وبرود أجـسـام

فـيك سـبـعـمـيت مليـون زلمة.. لكـــن أغنـــام

لا بالمسيح عـرفـوا مـقـامـهم.. ولا بـــالإسـلام

هـى الشمـــوس 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 بعبث 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 بكتاباته النثرية والشعرية على السوء، وأخذنا من شعره، ما يؤكد عمق حسه، وصدق استبطانه لذاته، وشمول نظرته، 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 ـ فى نظر نفسه ـ وكأن شعره وكتاباته النثرية فى المقامات، والمقالات، والقصة، والرواية، والمسرحيات، لم تكن إلا صدى، لحياته ومعاناته المباشرة، وهذا حق ـ بوجه عام ـ بالنسبة لبيرم، بقدر ما أنه حق بالنسبة لغيره من الأدباء.

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

وقد أشرنا من قبل، إلى جهده، فى جعل العامية ثوباً لغويّاً، 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 افتئاتاً على النديم، وأثره العظيم قبل «عرابى»، 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 ألمحت 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 مسبوقاً بالنديم، ومحمد عثمان جلال، وإمام العبد فى حقل الزجل، فقد كان مسبوقاً 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 ـ فى عبارة واحدة ـ التحمت بالحياة، وقدمت صور الواقع، ورصدت التطور، ونوعت فى النماذج، ومستويات المجتمع، وأدمجت الشعر فى لغة السرد، ووظفته حواريا فارتقى إلى

الحس الدرامى، وهذه جوانب فنية، نجد منها قدراً محدوداً جداً فى حديث المويلحى، ويتراجع هذا القدر فى ليالى حافظ إبراهيم، ولا نجد غير الأسى والعدمية والأسى الرومانسى عند لطفى جمعة.

هذا يعنى، أن المقامات الفصيحة عند الثلاثة السابقين، لم تصلح أن تكون أساساً لنشأة الرواية، وغاية ما نتسامح به فى 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 فى 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 حقّاً، 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 وفى قلوبهم وعقولهم، قبل أن يتربع على أرفف المكتبات الرطبة.