الشَّفَاهِيَّةُ الْمِصْرِيَّةُ فِي شِعْرِ الْبَهَاءِ زُهَيْر

أحمد عادل عبــد المولى (*)

الملخص

لفتت الروح المصرية في شعر البهاء زهير نظر كثير من الدترسين، وقد تناول هذا البحث هذه الظاهرة في شعر من منظور جديد، وهو النظر إليها من حيث كونها مأثورات شفاهية ا خزُنت في وعي الشاعر الإبداعي؛ فشكّلت مسلكاً تعبيرياً بارزاً في شعره، هو مسلك التناصيّة معها، وذلك من خلال منهج لغويّ يعمل على التدقيق فى الصياغة وتحليلها أسلوبيًّا.

وقد تعامل البحث مع الشفاهية في شعر البهاء زهير من خلال محورين: أولاً: الانطلاق من الشفاهية إلى الكتابية: وفى هذا المحور تّم النظر في ديوان الشاعر باعتباره شاهدًا على ورود المأثورات الشفاهية في الشعر المصرى، وتطلب ذلك الوقوف عند السياقات الدلالية التي وردت فيها هذه المأثورات، وهي: (الأسرار وكتمانها – النوم وأحواله – أحوال الذات بين الصحة والمرض– الهجاء – الترحيب والزيادة – الغزل والعتاب).

وثانياً: التحول من الكتابية إلى الشفاهية: وهو يتعلق بالتحول العكسي من الكتابى إلى الشفاهي، وذلك عن طريق الغناء من أشعار الشاعر. وقد تناول البحث بالتحليل الموسيقي ما ورد في تراث الموسيقى العربية تحت نمط الموشحّ، دوبيت البهاء المشهور: "يا من لعبت به شمول" .

وقد كشف البحث أن حضور الشفاهية ولا سيما المصرية في القصيدة الشعريّة كما بَدَتْ تجلياتها عند البهاء زهير لهو دليل إثراء للشعرية، وآية من آياتِ التفرّد للأدب المصرى والتماهى الإبداعى مع الروح المصرية.

*مدرس بكلية اللغات والترجمة – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

The Egyptian Orality in El Bahaa Zohair's Poetry

Ahmed Adel Abdel Mawla

Abstract

Although the Egyptian essences in El Bahaa Zohair's poetry were tackled by many researchers, none of them investigated it from the perspective used in this study. According to this perspective, the Egyptian essence is represented by the oral works of art stored up in the poet's creative subconscious. These works formed clear expressive trend, in Zohair's poetry, that is: intertextuality. This study will analyze this trend by exploring the linguistic phrasing and stylistics of the Zohair's poetry.

The two axes that the present study follows to tackle the orality in Zohair's poetry are: shifting from orality to writing and shifting from writing to orality. The former was investigated by exploring oral works of art in the Zohair's divan that provides an evidence of their existence in the Egyptian poetry. Thus, the study tackles the contextual clues in which these works were mentioned: (the secrets and hiding them- sleeping and its stuff- the self's status in health and sickness- spelling- welcoming and visiting-love and blaming). The latter, whichfocuses on the reverse shift from writing to orality through singing the poetry, was investigated by conducting musical analysis of the famous EL Bahaa's couplet: "ya man la'bet behi shmol" classified under the terza rima section in the Arab musical tradition.

The study supported the idea that the presence of orality, especially the Egyptian one, in the Zohair 's poems enriched his poetry; in addition, it highlighted the uniqueness of the Egyptian literature.

(1)

مقـــدمـــة

لفتت الروح المصرية في شعر البهاء زهير نظر كثير مـــن دارســـي الأدب العربي بصفة عامة، والأدب المصري بصفة خاصة، فذهبوا يلتقطون أثر البيئـــة المصرية من خلال استعراض الأمثال المصرية والتعبيرات العامية الدارجة في شعره*. واختلفت نظرة النقاد ودارسي الأدب إزاءها قديمًا وحديثًا ما بين نظـــرة باعتبارها تمثل ابتذالاً شائعًا في شعره، ونظرة إليها من حيث كونها تشكل سَمْتَ الرقة والسهولة التي وسَمَت شعره بلا ابتذال، فكان له تفرده المميّز وَسْطَ شعراء الأدب المصري طُرًّا.

فإذا كان محمود مصطفى في كتابه " الأدب العربي في مصـــر مـــن الفـــتح الإسلامي حتى نهاية العصر المملوكي " يقول :

"وأنت ترى أكثر معانيه عامية مبتذلة صاغها في ألفاظ شبيهة بها. وقـــد رق شعر البهاء ولان حتى سال أو كاد، ولا ترى في قديم ولا حديث من كانت له مثل رقته، ولو أنه حرص مع هذا الطبع على الترفع عن الابتذال في اللفظ والمعنـــى لكان المثل الأعلى للشعر الحضري."[1]

أقول إذا كان هذا يمثل رأيًا نقديًّا في هذه الظاهرة، فإن للدكتور شوقي ضيف رأيًا آخر، حيث يقول:

" وكثير من غزل البهاء كان يغنّى في عصره وبعد عصره بوطنه وغيره من الأوطان العربية، وأسلوبه فيه بل في جميع شعره من الضرب المعروف باســـم السهل الممتنع، وهو فيه أو قل في لفظه يرفع الحواجز بين لغة الشعر ولغة أهل القاهرة لعصره، حتى ليقترب من لغتهم قربًا شديدًا، وغاية ما هناك من فروق أنه يُعرّب كلامه، والعامة في مصر لم تكن لعهده تعرب كلامها. وهي ظاهرة بدأت في الشعر المصري قبله عند ابن سناء الملك وابن النبيه، ولكنه هو الذي أوفى بها على الغاية."[2]

بيد أنه إذا اختلفت زاوية تناول هذه الظاهرة في الشعر المصري عامّةً وشعر البهاء خاصةً بوضعها في إطارها الصحيح، وردها إلى أصلها الذي نبعت منه؛ فقد يكون الحكم النقدي على هذه الظاهرة أكثر دقة من تلك الرؤى الانطباعيّة التـــي تراها تفيض بالرقة والسلاسة والعذوبة تارةً، وتراها انحدارًا مبتذلاً مـــن ثريّـــا الفصاحة إلى ثرى العامية تارةً أخرى.

ولا يتأتى ذلك إلا بالتعامل مع هذه الظاهرة من حيث كونها مأثورات شفاهيّة أختُزنت في لاوعي الشاعر قبل وعيه الإبداعي؛ فشكّلت مسلكًا تعبيريًّا بارزًا في شعره، هو مسلك التناصيّة معها. ولا بد في التعامل مع تجليّات هذه الظاهرة وما تؤديه دلاليًّا من منهج لغويّ يعمل على التدقيق في الصياغة وتحليلها أسلوبيًّا.

فالأدب الشفاهي *Orality* – فيما يقول والتر ج. أونج – "يتميز عن الأدب المكتوب بخصائص ثقافية وفنية تحدد طابعه، فالفكر والتعبير في الأدب الشفاهي يعتمدان على التراكم «والإضافة»، لا على إقامة علاقة فكرة رئيسية بفكرة فرعية أو جملة رئيسيّة بجملة ثانوية، وعلى التركيب لا التحليل، وهو يتميز بالإسهاب والثراء، وبروح المحافظة التي تربطه بعالم الحياة البشرية. كما أن أنغامه تنافسية صراعية، وتسوده روح التقمص والمشاركة، بدلاً من إبقاء مسافة تفصل القارئ (أو المؤلف) عن الموضوع وتكفل النظرة الموضوعية، وهو يفترض الثبات الإنساني، ويعتمد على المواقف لا على التجريد والمجردات."[3]

هذا عن الشفاهية، أما فيما يتعلّق بالمقصود من « **المصريّة** » فليس المراد هنا أنه مقصور على مصر وحدها، فقد ترد تعبيرات وأساليب هي مما يشترك فيه المصريون مع غيرهم، بل مما يشترك مع الأدب الفصيح سواء بسواء، لكن المقصود هو ما ألفه اللسان المصري واعتاده، فاكتسب روحه المصرية فصار من ملفوظه الشفاهي الدارج.

(2)

من الشفاهية إلى الكتابية

إن النظر في ديوان البهاء زهير باعتباره شاهدًا على ورود المأثورات الشفاهية في الشعر المصري يتطلب الوقوف عند السياقات الدلالية التي وردت فيها هـذه المأثورات؛ لمعرفة أثرها في إنتاج المعنى من ناحية، وما صاحب ذلك من عدول في البنى التركيبية للتعبيرات الشفاهية حتى توافق طبيعة الشعر ولغته من ناحية أخرى.

والتتبع لظواهر الشفاهية في ديوان البهاء يقدم السياقات الدلاليّة الآتية:

1 -الأسرار وكتمانها:

من الأمثال الشفاهية المتداولة كثيرًا قول العامّة: « **الحيطان لَهَا ودان** »، وقد أورد أحمد تيمور باشا هذا المثل في سِفره القيّم " الأمثال العامية " بإفراد كلمـة الحيطان، فقال في المادة رقم 1109: « **الحِيطَهْ لَهَا ودَانْ** »:

"الحيطة (بالإمالة) الحائط. والودان (بكسر الأول): الآذان. يضرب في الحث على كتمان السر والمراد قد يكون وراء الحائط من يسمع. ومن أمثال فصـحاء المولّدين: (إن للحيطان آذانًا) أورده الميداني في مجمع الأمثال، وقال الثعالبي في ثمار القلوب: " من أمثالهم: للحيطان آذان؛ أي خلفها من يسمع، ثم أنشد لبعضهم:

سر الفتى من دمه إن فشا ... فأوله حفـظًا وكتـمانا
واحتط على السر بإخفائه ... فإن للـحـيـطان آذانا

ولآخر:

وبـارد الطلـعـة حاذانا ... واستـرق السمـع فآذانا
فقلت للجلاس لا تنبسـوا ... فإن للحـيـطان آذانا "[4]

إذًا نحن بصدد مأثور شفاهي أصيل، انتقل من طوره العامّي الشفاهيّ حتـى صار له حضوره الشعريّ، وقد ورد هذا المثل في إبداع البهاء في خطابه لمحبوبه إذ يقول[5]:

أنتَ الحَبيبُ وَما لي عَنكَ سُـلوانُ ... وَفيكَ ضَجَّ عَلَـيَّ الإِنـسُ وَالجـانُ
بَينـي وَبَينَـكَ أَشـياءُ مُؤَكَّـدَةٌ ... كَمـا عَلِمـتَ وَإيمـانٌ وَأَيمـانُ
فَلَيتَ شِعري مَتى تَخلو وَتُنصِتُ لي ... حَتّـى أَقـولَ فَقلبـي مِنـكَ مَـلآنُ
وَقَد جَعَلتُ كِتابَ العَتْـبِ مُختَصَـرًا ... إِذا التَقَينـا لَـهُ شَـرحٌ وَتِبيـانُ
إِيّـاكَ يَـدري حَـديثًا بَينَنـا أَحَـدٌ ... فَهُـم يَقولـونَ: لِلْحِيطَـانِ آذَانُ

تبدأ الصياغة انطلاقها من الجملة الاسمية التي يأتي طرف الإسناد الأول فيها ضمير المخاطب **(أنـــت)** الذي ينتظر أن يحدد الخبر ماهيته، فيأتي الطرف الثاني **(الحبيب)** ليجعل السيادة التركيبيّة لصالح الآخر على حساب الذات لتصدره الخطاب. لكن هذا التصدر سرعان ما يتحول إلى ثنائية توحدية عبر المزج بين ضمير الذات **(ياء المتكلم)**، وضمير الآخر **(كاف الخطاب)** في الأبيات الثلاثة الأولى، لكن اللافت هو أن هذا المزج يدخل مرحلة التأكيد باستخدام الظرف **(بين)** مضافًا إلى ضميري الذات والآخر **(بيني وبينك)** – ولا يخفى ما يحمله تركيب الظرفين هكذا: **(بيني وبينك)** من شفاهية معهودة على الألسنة في سياق الإسرار – وكـذلك الصـفة والموصوف **(أشياءُ مؤكدة)**، والمعطوف عليه والمعطوف **(وإيمانٌ وأيمانُ)**، فهذه أمور من طبيعتها أن تورث التوحد القلبي بين الحبيبين، ومن ثمّ يكون السؤال عن وقت الخلو ووجوب الإنصات طبيعيًّا في البيت الثالث لما يبثه الفؤاد من تباريح الحب ومقالات العتاب، وهنا تبدأ ملامح الشفاهية في الاتضاح إذ يقول: " **فقلبي مِنكَ مَلآنُ**"، وفيه امتصاص للقول الشفاهي العامي: " قلبي مليان منك أو شايل منك"، وهو استحضار مناسب لسياق العتاب الآتي:

وَقد جَعَلتُ كِتابَ العَتْبِ مُختَصَرًا إذا الْتَقَـينا لَهُ شَـرحٌ وَتِبـيانُ

وبذلك تهيّأت الصياغة لأن تؤكد على سريّة الأحاديث بين الشاعر وحبيبته بأن يُصدَّرَ البيت الأخير بالنهي **(إيّاكَ يَدري حَديثًا بَينَنا أحَدٌ)**؛ ويأتي تعلق الشـطرة الثانية بهذه الشطرة تعلق الشرط بجوابه **(فَهُم يَقولونَ: لِلْحِيطانِ آذانُ)**، ومن ثمّ يرد التنصيص على المثل الشفاهي مسلكًا تعبيريًّا فريدًا مبرّرًا للنهي عن أي إذاعـة للأسرار بعد ما قدمته الصياغة من تأكيد الحميميّة من آثار.

2 –النوم وأحواله:

وإذا ما انتقل القارئ إلى ما تلا الأبيات السابقة من أبيات يرى انتقال الشعريّة من سياق الأسرار وكتمانها إلى سياق العلّة وآفاتها الذي يستأهل بالضرورة حضور سياق النوم والراحة، والعلّة في هذا السياق سببها الهجر؛ لذا يأتي الأمر في مستهله بالرفق فيقول[6]:

مَولايَ رِفقًا فَما أبقيتَ لـي جَلَـدًا فَـإنَّني أيُّهـا الإنسـانُ إنسـانُ
عَليلُ هَجرِكَ فـي حُمّـى صَـبابَتِهِ لَهُ مِنَ الدَّمعِ طـولَ اللَّيـلِ بُحـرانُ
مَنْ لي بِنَومي أشكو ذا السُّهادَ لَهُ؟ فَهُـم يَقولـونَ: إنَّ النَّـومَ سُـلطانُ

وإذ يأتي نداء الآخر **(مولايَ)** مشفوعًا بياء المتكلم دليلاً على ارتباط الثـاني

بالأول، يأتي اتصال ضمير الآخر بالمصدر **(هجر)**، مؤديًا دور المفارقة الحاليّة بين تصرّف الشاعر وتصرّف حبيبه، فهو سبب الهجر الذي أدّى إلى حمّى الصبابة. ويأتي ذكر الليل إيذانًا بدخول معجم النوم رحابَ الصياغةِ فيأتي الاستفهام: " **مَنْ لي بِنَومي أشكو ذا السُّهادَ لَهُ؟** "، وتأتي الشطرة الثانية مقدمة التعليل لهذا الاستفهام باقتباس التعبير الدارج: « **النوم سلطان** » كاشفةً عن الطاقة الكامنة في هذا التعبير الشفاهي من حيث كونه جملة اسمية ترسّخ مفهوم النوم وحقيقته.

3 -أحوال الذات بين الصحة والمرض :

ورد السؤال بـ " **كيف حاله** " عند غير شاعر منذ العصر العباسي حتى العصر الحديث، وقد ورد عند البهاء في قوله[7]:

فعرّضْ بذكري حيثُ تسمعُ زينبٌ ... وقل ليسَ يخلو ساعةً منكِ بالُهُ
عَساها إذا ما مَرَّ ذِكري بِسَمعِها ... تَقولُ فُلانٌ عِندَكُم كَيفَ حالُهُ

لكن اللافت أن الرد على السؤال عن الحال لا ينفكّ في شعر البهاء زهير عما يدور على ألسنة المصريين من تعبيرات. فيقول[8]:

ياسائِلاً عَن زُهَيرٍ ... وَكَيفَ حالُ زُهَيرِ
وَاللهِ إِنّي بَخَيرٍ ... مادُمتَ أَنتَ بِخَيرِ

وهذا التنصيص على التعبير المعهود: « **والله إني بخير مادمت أنت بخير** » لم يرد إلا عند البهاء زهير*، وهو يرد جوابًا مناسبًا في سياق أُستُهلّ بنداء السائل عن حاله، وهو نداء يكشف عن عدم معرفة يقينيّة بالسائل؛ إذ جاء المنادى نكرة غير مقصودة؛ مما يشي بخلق الردّ المعتاد في الشفاهية المصرية حالَ السؤال عن الذات وأحوالها حتى إن لم يكن السائل معروفًا لدى المسئول عنه.

وكثيرًا ما يستخدم المصريون للتعبير عن الإسهاب في نقاش أحد الموضوعات بقولهم: « **شرحه يطول أو يطول شرحه** »؛ ولذلك نجد البهاء يستثمر هذا التعبير الدارج، ويدخله في سياق السؤال عن الحال، فيقول[9]:

لا تسلني كيفَ حالي ... فلهُ شرحٌ يطولُ
فعَسَى يَجمَعُنا الدّهْـ (م) ـرُ وَتُصْغي وَأَقولُ

واللافت أن الشعرية في خطاب البهاء تخلق لنفسها خصوصية باعتمادها ذلك

التناص الشفاهي؛ وذلك بالمحافظة على مردوده المعجميّ، والحرص على عدم اهتزاز المطابقة بين الدال ومدلوله في النص الشفاهي حين توظيفه شعريًّا.

4 -الهجاء:

لسياق الهجاء الدلاليّ اتجاهه المتفرد بين السياقات في تشبعه بالمفارقات اللفظية والموقفية لإنتاج الدلالة التهكميّة، ويستدعي البهاء زهير المخزون الشفاهي ليكون منطلقه التعبيريّ، فيقول[10]:

مَا الْعَقْلُ إلاّ زِينَةٌ سُبْحَانَ مَنْ أخْلاكَ مِنْهُ
قُسِمَتْ عَلَى النَّاسِ الْعُقُو لُ وكانَ أمْرًا غِبْتَ عَنْهُ (م)

فانطلقت الصياغة من استدعاء التعبير الدارج « **العقل زينة** »، وقامت بعدول تركيبيّ عليه إذ جعلته في أسلوب قصر الموصوف على الصفة؛ أي قصر العقل على كونه زينة، باستخدام " ما وإلا "، وفي ذلك العدول إمعان في هجاء المخاطب الذي أُخْلِيَ من التحلّي بتلك الزينة.

وقد يأتي المنطلق التعبيريّ من الشخص المهجوّ، ريثما يتمّ استدعاء التعبير الشفاهيّ الأصل فيختم السياق، ويتجلّى ذلك في قول البهاء زهير[11]:

وأحمقَ قد شجيتُ به بلا عقلٍ ولا أدبِ
فلا يَنفكّ يَتْبَعُني وإن أمعنتُ في الهربِ
كأنّي قد قتلتُ لهُ قتيلاً ، وَهْوَ في طلبي

فاللافت أن مفتاح الصياغة هنا هو " الأحمق " الذي شقيت به الذات، فهيّأت مسلكها الشفاهي بالتناص مع بيت ابن الروميّ الذي رواه العسكري في جمهرة الأمثال على اعتباره يسلك مسلك المثل " أنكحيني وانظري "؛ إذ يقول[12]:

طول وعرض بلا عقل ولا أدب فليس يحسن إلا وهو مصلوب

والجدير بالذكر أن نفي العقل والأدب قديم ذكره في الشعر العربي، من ذلك قول الشاعر[13]:

لا تشرهنّ إلى دنيا تملكها قومٌ كثيرٌ بلا عقلٍ ولا أدب

وقول الآخر[14]:

لا تنظرن إلى عقل ولا أدب إن الجدود قريبات الحماقات

ثم يأتي البيت الأخير مستدعيًا التعبير المصري « **كأني قتلت له قتيل** »، وهو من التعبيرات القديمة في الشعر الجاهلي الذي يحمل أصول الشفاهية في الأدب العربي في قول عنترة[15]:

وعاداني غرابُ البين حتى كأنّي قـد قتَلْـتُ له قتيلا

وقد جرى التعبير بعد ذلك مجرى المثل، فأورد العسكري في جمهرته في معرض تعليقه على المثل : " **لا أخالك باللئيم**" : " يراد به النهى عن إكرام اللئيم، ومعناه أنك إذا قلت للئيم: يا أخى جهل قدره، ورأى أنه فوقك. وقريبٌ من هذا المعنى قول صالح بن عبد القدوس:

إذا وليت معروفًا لئيمًا فعدك قد قتلت له قتيلا "[16]

وفي التشبيه التمثيليّ لحالة الأحمق في تتبع الذات المبدعة بحالة من قُتل له قتيل يطلب ثأره إبراز لصورة الأحمق وما جُبل عليه من إساءة التصرّف.

ومما يدور في فلك الهجاء ولاكته الألسنة المصرية استخدام الدال: «**مسخرة**»، ولعلّ إيراد سقراط سبيرو في قاموس اللهجة العامية المصرية كلمة «مسخرة»[17] مما يؤكد أصالتها في التعبير الشفاهي المصري عن كل ما يستدعي السخرية والتهكم.

وقد أثارت البهاء " لحية على رجل أحمق، فمضى يصفها متهكمًا بها وبصاحبها؛ إذ قال[18]:

وأحمقٍ ذي لحيةٍ كَبيرَةٍ مُنْتَشِرَهْ
طلبتُ فيها وجهَهُ بشِدّةٍ فلَمْ أرَهْ
مَعرفةٌ لكنّهُ أصبَحَ فيها نَكِرَهْ
ثورٌ غدا أعجوبةٌ بلِحْيَةٍ مُدَوَّرَهْ
تبًّا لها مِنْ لحيَةٍ (م) كَبيرَةٍ مُحْتَقِرَهْ
عظيمةٍ لكنها ليستْ تُساوي بَعَرَهْ
مضحكةٌ ما كان قطّ مِثْلُها لِمَسْخَرَهْ

ولطول معايشة شاعرنا للناس ومعرفة طبائعهم، كره منهم عادات بدت واضحة في شعره، وفي أثناء ذلك يشحن شعريته بدوال تدور على ألسنة المصريين. ومن هذه العادات على سبيل المثال: الثقل على الناس في الزيارات، فنراه يضمّن إبداعه دوالّ: " بارد – ثقيل – التخفيف – العِشْرَة "، فيقول[19]:

وللنّاسِ عاداتٌ وَقد أَلِفُوا بهَا لها سننٌ يرعونها وفروضُ
فمَن لم يُعاشِرْهمْ على العُرْفِ بَيْنَهُم فذاكَ ثقيلٌ بَينَهُمْ وَبَغيضُ

ويجتمع الدالان : « **بارد ثقيل** » في قصيدته التي يهجو فيها من يتحدث بما لا يفقه فيه، أو الرجل الذي يهرف بما لا يعرف، فيقول[20]:

وَجَاهِـــلٍ يجهـــلُ مـــا يقـــولُ ... أقوالُـــــهُ لَـــيسَ لهـــا تأويـــلُ
لهـــا فُصُـــولٌ كلّهـــا فُضـــولُ ... كثيـــرُ مـــا يَقُولُـــهُ قليـــلُ
فهـــيَ فـــروعٌ مـــا لهـــا أصـــولُ ... كلامـــــهُ تمجـــــهُ العقـــــولُ
أبْرَمَنـــــي كلامُـــــهُ الطويـــــلُ ... فليـــتَ لـــو كـــانَ لـــهُ محْصـــولُ
وجملـــــةُ الأمـــــر ولا أطيـــــلُ ... هـــوَ الرصـــاصُ بـــاردٌ ثقيـــلُ

وإذ تبدأ الصياغة بتنكير « **جاهل** » – وفي رواية أخرى للديوان « **قائل** » – احتقارًا وتقليلاً من شأنه، تُعددّ من ذكر ما تتصف به أقواله من تزيد لا طائل من ورائه؛ لذلك يتنبه الوعي التعبيري لدى المبدع بذم التطويل، فيسرع بتقديم تعريف جامع مانع لهذا الجاهل نافيًا الرغبة في الإطالة، فيختم الأبيات بقوله:

وجملـــــةُ الأمـــــر ولا أطيـــــلُ ... هـــوَ الرصـــاصُ : بـــاردٌ ثقيـــلُ

ويلاحظ في التعريف هنا أمور، هي:

1 – التشبيه بالرصاص، وفي هذا التشبيه إيذان بدخول الشفاهية إلى رحاب النصّ؛ فمن الصور المعهودة لدى المصريين في تشبيه من يتحدث بكثرة، أن يقولوا عن كلامه: " **زي الرصاص** ".

2 – تخصيص الرصاص بالوصفين : بارد وثقيل، فيه توسيع للصورة التشبيهية من جانب، وتعدد للخبر من جانب آخر، فهو رصاص، وهو بارد، وهو ثقيـل. وبذلك يتحوّل التشبيه إلى التوحّد بين الطرفين: المشبه والمشبه به؛ إذ يـأتي المشبه به خبرًا عن المشبّه؛ فتهتزّ المطابقة بين الدال ومدلوله.

3 – المفارقة بين الشيء وجوهره، فما يوحي به دال " **الرصاص** " من إيجابيّة الحدة والقوة يتهدّم حين الوصف " **ببارد** " إذ يفيد عدم الجدوى، و " **ثقيل** " إذ يشير إلى عدم تقبّل النفس له.

4 – هذه الأوصاف أو لنقل الأخبار **(الرصاص – بارد – ثقيل)** يصحّ أن تكـون للشخص الجاهل، ولكلامه معًا، أو بعبارة أخرى إن مرجع الضمير يصحّ أن يكون كلمة " **جاهل** " في أول الأبيات، كما يصحّ أن يكون " **كلامه** " في البيت الرابع. وفي ذلك تحقيق للوَحْدَة بين الشخص ولسانه، فأقوال المرء هي عنوانه، وما يقال عنها دليل صدق على ذاته.

ويستخدم مبدعنا التعبير الدارج في الأسواق وحالة البيع والشراء: « **بيغالط في**

الحساب » في هجاء امرأة عجوز تتصابى[21] :

كـــم ذا التصـــاغرُ والتصـــابي غالَطـــتِ نَفسَـــكِ فـــي الحســـابِ
لـــم يَبـــقَ فيـــكِ بَقيّـــةٌ إلاّ التّعَلّـــــــلَ بالخِضَـــــــابِ

وإذ تكشف « **كم** » الخبرية في صدر البيت الأول عن مدى التمادي في ادّعاء الصغر والصبا تؤازرها بنية المصدرين على وزن تفاعل؛ للدلالة على التكلّـف الادعائي؛ يكشف التعبير « **غالطت نفسك في الحساب** » عن المفارقة الموقفيّة التي تقوم على الشعور الخادع بالنفس، حيث تقف الشخصية هنا من نفسها موقفًا مناقضًا لحقيقتها؛ فتكون النتيجة وقوع هذه النفس ضحيةً لهذا الشعور.

5 -الترحـــيب والزيارة :

للترحيب وآداب الزيارة نصيب من شعر البهاء زهير، ولا يخفى المخـــزون الشفاهي المصري في هذا الجانب. كتب البهاء إلى قاضي داريا يشكو إليه سلوك بعض غلمانه[22]:

فَما ليَ ألقـــى دونَ بابـــكَ جَفْـــوَةً لغَيـــرِكَ تُعـــزَى لا إليـــكَ وتُنسَـــبُ
أردّ بردّ البـــابِ إنْ جِئـــتُ زَائِـــرًا فيا ليتَ شعري أينَ أهلٌ ومَرْحبُ ؟!

وفي ذكر «**الباب**» في البيت الأول نلاحظ ارتباطه بالجفوة التي يلقاها الشاعر دونه، ثم يفصّل ما يمثّل هذه الجفوة عبر التناصّ مع التعبير الدارج « **يرُدّ الباب**» بعد عدول صيغي من الفعل إلى المصدر وسبقه بحرف الجر "الباء"، ثم تتجلّـى المفارقة التصويرية بين صورة رد الباب وصورة الترحيب التي عبر الإبداع عنها بالدالين الشفاهيين المعهودين: «**أهلاً ومرحبًا**» بعد عدول في الحركة الإعرابيّة من النصب إلى الرفع، وإن كان هذا العدول محكومًا بمناسبة رويّ القافية، فإنه فـــي الوقت نفسه لم يجعل من الدالّين مجرّد كلمات ترحيبٍ تقال، بل أحالهما إلى أشياء مفقودة تبحث عنها الذات؛ لذلك سألت عنهما بأين.

وحينما تظفر الذات بحبيبها، ويحلو اللقاء بينهما، تنصّ على حوارهما الشفاهي، وتعود تعبيرات الترحيب إلى أصلها، فتقول[23]:

وزائرةٍ زارتْ وقد هجـــمَ الـــدجى وكنـــتُ لميعـــادٍ لهَـــا مُتَرَقّبَـــا
فَمـــا رَاعَنـــي إلاّ رَخـــيمُ كَلامِهـــا تقولُ: حبيبي، قلتُ: أهـــلاً ومرحبَـــا

ومن ذلك قوله أيضًا[24]:

أيّهـــا الزّائـــرُونَ: أهْـــــ (م) لاَ وســـــهـــلاً ومـــــرحـــبَا
لســـتُ أنســـى جمـــيلكم كلّمـــــا هبّـــــتِ الصَّـــــبَا

واللافت أن الصياغة حشدت ثلاثة دوالّ من المعهود استعمالها في الشفاهية حال الزيارة: « **أهلا وسهلا ومرحبا** »، وفي ذلك تكثيف من استخدام المأثور اللغوي* ناسب خطاب الزائرين الذين لا ينسى جميلهم كما أوضح في البيت الثاني الذي استثمر فيه المثل العاميّ القائل: " **لما يطيب العليل ينسى جميل المداوي** "[25] الذي عدّلت الصياغة من بنيته التركيبيّة عن طريق نفي نسيان الجميل، وذلك بتصدير الفعل الناسخ الدالّ على النفي متصلاً بضمير الذات، فتحقق لها وجود أصيل في نفي نسيان الجميل آزره إسناد فعل النسيان للذات، وإسناد الجميل لضمير المخاطبين، وذلك مؤشر أسلوبي يكشف عن استحالة النسيان أبدًا.

6 -الغزل والعتاب :

آثر الدرس أن يجمع بين سياقي الغزل والعتاب في سياق دلاليّ واحد؛ نظرًا لارتباط الثاني بالأول ارتباطًا وثيقًا، فلا يُذكر العتاب إلا في سياق الحب والغزل.

ويقول الدكتور أحمد بدوي عن غزل البهاء: " آثر البهاء في غزله أن يستخدم لغة البيت والشارع بعد أن جعلها خاضعة لقواعد النحو، ورأى ذلك أسهل طريق للتعبير به عن عواطف الحب، يصور مشاعره بها، وينقل هذه المشاعر إلى الحبيب الحقيقي أو المتخيّل؛ ليستطيع الحبيب في يسر أن يدرك قرارة قلبه."[26]

ولاختبار مدى صحة هذا الكلام، يأتي النظر النقدي لهذه الأبيات التي يلمح المتلقي فيها مسحة الشفاهيّة البدوية، وذلك حين يقول[27]:

لـــوْ تَرانـــي وَحَبيبـــي عنـــدَمَا فرّ مثلَ الظبـــي مـــن بـــين يـــديّ
ومضَـــى يَعـــدو وَأعـــدو خَلْفَـــهُ وَتَرانا قـــد طوينـــا الأرْضَ طـــيّ
قالَ: مـــا ترجـــعُ عنـــي؟ قلـــتُ: لا قالَ: ما تطلبُ مني؟ قلـــتُ: شـــيّ
فـــاثْنى يحمـــرٌ منّـــي خَجَـــلاً وَثَنـــاهُ التِّيـــهُ عنّـــي لا إلـــيّ
كِـــدتُ بَـــينَ النّـــاس أن ألثِمَـــهُ آهِ لَـــوْ أفعَـــلُ، مـــا كـــانَ عَلَـــيّ

ولا يسع المرء حين يقرأ هذه الأبيات إلا أن يتخيل مشهدًا مصوّرًا لمطاردة غزلية في أرض بدوية تمرح فيها الظباء وتغدو وتروح، ثم يدور حوار شفاهي يسجله الإبداع تسجيلاً يقارب سمته البدوي إن لم نقل يماثله؛ إذ يأتي الخطاب بصيغة السؤال على لسان المحبوب: « **ما ترجع عني؟** »، « **ما تطلب مني؟** »، ويأتي جواب الشاعر على الأول بـ: « **لا** »، لكن اللافت هو الجواب على الثاني

بكلمة « **شيء** » بعد تسهيل همزتها لتكون ألصق بالشفاهية، ويختارها الإبداع قافية للبيت؛ ليكون ذلك التسهيل هو الخيار الوحيد أمام الذات المبدعة.

لكن الشفاهية هنا لا تقف عند هذا الحدّ من تسجيل الملفوظ القولي في الحوار، بل تمتدّ إلى الداخل النفسي، فتسجّل حوار الذات مع وجدانها الذي تجلّى في البيت الأخير حين تحدّث الشاعرَ نفسهُ بأن يلثم محبوبه، فيأتي باسم الفعل «**آه**»، الذي لا يخفى أن دائرة عمله الأثيرة هي الشفاهية، ثم تأتي جملة الجواب على الشرط: «**لَوْ أفعَلُ**»، تأتي جملة: «**ما كانَ عَلَيّ**» لتحتضن ملفوظًا شفاهيًّا آخر معهودًا: " **ما علينا – ما عليك – ما عليّ** ".

وقد يأتي الملفوظ الشفاهي تسجيلاً لحالة مرئية، أو لنقل عادة مُشاهَدة، من ذلك تحريك الحواجب والغمز بها كوسائل من وسائل التغزل إذا ما عزّ الحديث والحوار، فنراه يقول[28]:

أنا لا أبالي بالرّقيبِ (م) وَلا بمَنظرِهِ القبيح
غمزُ الحواجبِ بيننا أحلى من القولِ الصريح

ولعلّ الموقع الإعرابي لتلك العادة المرئية والعبارة الشفاهية يكسبها مكانة أعلى مما يريده الرقيب من سماع القول الصريح؛ حيث جعل « **غمز الحواجب** » تركيبًا إضافيًّا في موضع الابتداء، وهو موقع العمدة الذي لا يمكن الاستغناء عنه، بينما أخّر « **القول الصريح** » جاعلاً إيّاه تركيبًا وصفيًّا في موضع المجرور، وهو دون الأول دلاليًّا بلا شك؛ وبذلك تنجح الصياغة أسلوبيًّا في التعبير عن انتصار الذات في تحقيق رغبتها في كَيْد الرقيب الذي حطّت من قدره عبر وسائل تعبيريّة، منها أيضًا: صدارة الصياغة بضمير الذات الدالّ على الإعلاء : « **أنا** »، والإخبار عنه بـ « **لا أبالي** »، وجعل الرقيب في موقع المجرور ذاته، وهو موقع « **القول الصريح** » الآتي بعده، كما عمدت إلى تكرار « **لا** » للإطناب في الحطّ من ذلك الرقيب، فقدّمت له تركيبًا وصفيًّا رامزًا إلى صورته داخل الذات، وهي صورة « **منظره القبيح** ».

ويكثر في هذا السياق الدلاليّ الغزلي استخدام المعجم المصري، وتتدرج تحت هذا المعجم دوالّ مثل:

" **عذرته –غيور – عشقته – عاشق – العشق – العشاق – حبيبي – قلبي**".

وتراكيب مثل:

" **نور عيني – أسكنه عيني – أفرشه خدي – قلبي عندك – تذكر عهدي – تحفظ ودي – تفضل أنت – موتي فيك – فعلى رأسي وعيني – فخذ ... روحي – تعيش أنت وتبقى** ".

ويطول المقام إذا ما أورد الدارس كل الأبيات التي تحوي هذه الدوالّ والتراكيب*، لكن ما يمكن الالتفات إليه هو امتزاج الغزل بالعتاب والاستعطاف في سياق دلاليّ واحد يتم فيه توظيف المقول الشفاهي تعبيريًّا.

من ذلك قوله[29]:

مـــنَ اليـــوم تعارفنـــا ... وَنَطْـــوي مـــا جَـــرَى مِنّـــا
ولا كـــانَ ولا صـــارَ ... ولا قلـــتمْ ولا قلنـــا
وَإنْ كـــانَ وَلا بُـــدٌّ ... مـــن العتـــبِ فبالحســـنى
فقـــد قيـــلَ لنـــا عـــنكم ... كمَـــا قيـــلَ لكُـــمْ عَنّـــا
كفـــى مـــا كـــانَ مـــن هجـــرٍ ... وقـــد ذُقـــتُمْ وَقـــد ذُقنَـــا
ومـــا أحْسَـــنَ أنْ نَـــرْ (م) جـــعَ للوصـــلِ كمـــا كنـــا

واللافت في هذه المقطوعة أنها محشودة بزخم وافر من المسكوكات الشفاهية المصريّة المعهودة في سياق العتاب، والمصالحة بعد المخاصمة، وإذا كان البيت الأول يحمل ترجمة فصيحة لمقولات العامية المصرية: " **إحنا ولاد انهـارده – وننسى اللي فات** "؛ فإن الشعرية من البيت الثاني قد عدّلت من مسارها فأشربت الصياغة طابع الشفاهيّة المصريّة عبر توالي النفي والحذف : « **ولا كانَ ولا صارَ – ولا قلتمْ ولا قلنا**»؛ إذ يأتي تكرار حرف النفي: «**لا**»، وحذف لوازم الأفعال من فواعل ومفاعيل، وهو ما يماثل ما يرد في الشفاهية المصرية، وكذلك تعبير: «**وإن كان ولا بد**»؛ فهو تناصّ عن طريق التنصيص على تعبير شفاهي مصري من الدرجة الأولى، يؤازره استعمال المصريين دالّ: «**فبالحسنى**» العربي القرآني الأصيل في سياق العتاب دلالة على ضرورة التلطّف فيه.

أما تعبير: «**فقد قيلَ لنا عنكم كمَا قيلَ لكُمْ عَنّا** » فلنا معه لمحة أخرى في التحوّل من الكتابية إلى الشفاهية.

ويماثل تعبير «**فبالحسنى**» السابقة الإشارة إليه، المسكوكات الشفاهية المختزنة في كلمات مفردة، من ذلك كلمة «**وزيادة**» في قوله[30]:

اليَـــوْمَ أنْـــتَ بخَيـــرٍ ... والخيـــرُ عنـــدكَ عـــادهْ
ومـــا أتينـــاكَ إلاّ ... زيـــارَةً لا عِيَـــادَهْ
فالحَمْـــدُ للهِ هَـــذا (م) كَ اليـــومُ يـــومُ الســـعادهْ
وكـــلُّ مـــا تَرْتَجيـــهِ ... تنالـــهُ وزيـــادهْ

وقد سجّل قاموس العاميّة المصريّة كلمات: " **زياده، ودا بزياده، ودا زيـادة الزياده** "[31]،

ولا يضير إضافة " **وزياده** " لاستخدامها مرادفة مع " **بزياده** ".

وكذلك كلمة : « **أمرك** » مفردة منصوبة، كما في بيته[32]:

إنْ كـــانَ ذلِـــكَ عَـــن رضـــا (م) كَ وقـــد علمـــتَ بـــهِ، فـــأمركْ

ويكثر ولوج معجم الموت في سياق الغزل دلالة على الفناء في المحبوب، وهو مسلك قديم في الشعر الغزليّ، وقد تجلّى أكثر ما تجلّى عند الشعراء العذريين. أما عند البهاء زهير فيكون المنطلق مما عند المصريين في عبارتهم المأثورة عند العزاء: « **تعيش انت** »، فيقول[33]:

تَعـــيشُ أنـــتَ وتَبقـــى أنـــا الَّـــذي مُـــتُّ حَقّـــا
حاشـــاكَ يـــا نـــورَ عَينـــي تَلقـــى الَّـــذي أنـــا ألقـــى
قـــد كـــانَ مـــا كـــانَ مِنّـــي واللهُ خَيـــرٌ وَأبقـــى

واللافت هنا امتداد خيوط التناص في الخطاب هنا وتنوعها، فنرى التناص القرآني الذي تجلّى في الاقتباس من قولـه تعـالى: ﴿إِنَّآ ءَامَنَّا بِرَبِّنَا لِيَغْفِرَ لَنَا خَطَٰيَٰنَا وَمَآ أَكْرَهْتَنَا عَلَيْهِ مِنَ ٱلسِّحْرِ ۗ وَٱللَّهُ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰٓ ﴾ ، لكن استهلال السياق كان بالتناص مع عبارة التعزية المصريّة « **تَعيشُ أنتَ وتَبقى** » حتى استحوذت على الشطرة الأولى بأسرها، ثم تكشف الشطرة الثانية عن المتوَقَّى الحقيقي، وهو الذات المبدعة، كما تكشف عن طبيعة هذا الموت، فهو موت معنوي، أو لنقل إنه موت بالقوة لا بالفعل، تصرّح الشعرية بحقيقته بعد ذلك، فهو الموت عشقًا، فتقول:

يـــا ألـــفَ مَـــولايَ مَهـــلاً يـــا ألـــفَ مَـــولايَ رفقـــا
لَـــكَ الحَيـــاةُ فَـــإنّي أمـــوتُ لا شَـــكَّ عِشـــقا
لَـــم يَبـــقَ مِنّـــي إلاّ بَقِيَّـــةٌ لَـــيسَ تَبقـــى

ولا يخفى التناص الشفاهي في النداء: «**يا نور عيني**»، وهو تناص معهود عند الشعراء منذ العصر العباسي، وقد ورد عند غير شاعر من شعراء العصرين الأيوبي والمملوكي*، لكن الجديد هو نداء العدد «**يا ألف مولايَ**»، فمن عادة المصريين المتواترة استعمال العدد **ألف** للدلالة على الكثرة مطلقًا، وإن أرادوا المبالغة أكثر قاموا بندائه، كما في قولهم حتى اليوم: «**يا ألف أهلا، وألف نعم، وألف مبروك**». وقد ورد هذا النداء عند البهاء ثلاث مرات، وبالرغم من أن "عرقلة الكلبي" من شعراء الفاطميين قد سبقه به، حيث ورد عنده مرتين، فإن هذا الأخير كان من سكان دمشق، أما ورود هذا النداء عند شاعر مصري الطباع

كالبهاء زهير، فلا شكّ أنه دليل على التناص الشفاهيّ المصريّ الأصيل.

7 -الألفاظ الدينية:

لا يختص توظيف المعجم الدينيّ لخدمة سياق دلاليٍّ بعينه، بل تمتدّ صلاحيته إلى جُلّ السياقات؛ لذلك آثر الدرس إفراد دواله بالحديث؛ لمعرفة تأثيرها وأثرها في السياق الذي ترد فيه.

ولعلّ أبرز ما يرد كثيرًا على ألسنة المصريين عند ذكر ما يُستقبح، أو فعل المعصية والحديث عنها، أو وقوع خطأ قولهم: «**أستغفر الله**» مُقْحَمًا في كلامهم، وهو عين ما وقع في شعر البهاء، فحين يتذكر لهوه وملذاته على **شاطئ النيل** يقول[34]:

حَبَّذا دورٌ عَلى النيـ (م) ـلِ وَكاساتٌ تَدورُ
وَمَسَرّاتٌ تَموجُ الـ (م) أرضُ مِنها وَتَمورُ
وَقُصورٌ ما لِعَيشٍ نِلتُهُ فيها قُصورُ
كَم بِها قَد مَرَّ لي - أسـ (م) ـتَغفِرُ اللهَ - سُرورُ

فمن الجليّ الاعتراض بالتركيب الشفاهيّ «**أستغفر الله**» في السياق؛ إذ تتذكر الذات أيام لهوها، وأوقات سرورها على النيل الذي عبرت عن كثرته بـ «**كم الخبرية**»، وقد أسهم ذلك الاعتراض في إنتاج بلاغة التقديم والتأخير في البيت؛ إذ أدى إلى اتساع مساحة الانفصال التركيبيّ بين الفعل «**مرّ**» وفاعله «**سرور**» بعد أن فُصل بينهما بشبه الجملة «**لي**»؛ مما أكسب الفاعل ثقلاً دلاليًّا يتنامى بوقوعه قافية للبيت، وهي آخر ما يقرع سمع المتلقي في البيت، فيظلّ عالق الذهن مترقبًا الفاعل المتأخر.

ومن ذلك أيضًا ما تستثيه الذات من محاسن خصالها في قولها[35]:

سَلوا الدارَ عَمّا يَزعَمُ الناسُ بَينَنا لَقَد عَلِمَت أَنّي أَعِفُّ وَأَظرَفُ
وَهَل أَنِسَتْ مِن وَصلِنا ما يُشينُنا وَيُنكِرُهُ مِنّا العَفافُ وَيَأنَفُ
سِوى خَصلَةٍ نَستَغفِرُ اللهَ إِنَّنا لَيَحلو لَنا ذاكَ الحَديثُ المُزَخرَفُ

ومن اللافت حقًّا في شعر البهاء أنه " مع ما في بعض شعره من وصف لمجالس اللهو وتقليد لشعراء الخمر من أمثال ابن الضحاك وأبي نواس وغيرهما من شعراء العصر العباسي، فإنه يبدي أحيانًا تردده بين الهوى والتقوى "[36]، كقوله مستثمرًا شفاهيّة الدعاء[37]:

فـلا عَـيشَ إلاّ أن تُـدارَ مُدامَـةٌ ... وَلا أنـسَ إلاّ أن يَـزورَ حَبيـبُ
وَإنّي لِيَـدعوني الهَـوى فأُجيبُـهُ ... وَإنّـي لِيَثنيني التُّقـى فأُنيـبُ
رَجَوتُ كَريمًا قـد وَثِقتُ بِصُـنعِهِ ... وَما كانَ مَن يَرجو الكَـريمَ يَخيـبُ
فَيا مَن يُحِبُّ العَفـوَ إنّـيَ مُـذنِبٌ ... وَلا عَفـوَ إلاّ أن تَكـونَ ذُنـوبُ

وقد تمتزج دوالّ المعجم الديني بسياق الهجاء، ويتجلى ذلك حين القسم بلفظ الجلالة، وليس من تأكيد على الهجاء والذم أدلّ من ذلك القسم، يقول البهاء في هجائه للثقيل[38]:

يـا ثقـيلاً لِـيَ مِـن رُؤ (م) يَتِـهِ هَـمٌّ طَويـلُ
وَبَغيضًـا هُـوَ فـي الحَلـ (م) ـق شَـجًا لَـيسَ يَـزولُ
كُلُّ فَضـلٍ فـي الـوَرى أضـ (م) ـعافُهُ فيـكَ فُضـولُ
كَيـفَ لـي مِنـكَ خَـلاصٌ ... أيـنَ لـي مِنـكَ سَـبيلُ
حـارَ أمـري فيـكَ حَتّـى ... لَسـتُ أدري مـا أقـولُ
أنـتَ واللهِ ثَقيـلٌ ... أنـتَ واللهِ ثَقيـلُ

فيأتي لفظ الجلالة في البيت الأخير معترضًا بين المبتدأ «**أنت**» والخبر «**ثقيل**» مضاعفة من التأكيد ودلالة الثبوت المنبعثة من الجملة الاسمية الصرّفة المقتصرة على المبتدأ وخبره.

وعلى ذلك النحو تُسهم الشفاهيّة في نسج شبكة ديناميّة من العلاقات التركيبيّة والدلاليّة في الخطاب الشعري للبهاء زهير.

(3)

من الكتابية إلى الشفاهية

إذا كان ما تعرض له البحث فيما سبق يندرج تحت التحول من الشفاهي إلى الكتابي، فإن هذا المحور يتعلق بالتحول العكسي من الكتابي إلى الشفاهي، وذلك عن طريق الغناء من أشعار الشاعر، أو عن طريق التناص اللاحق، حيث يؤثر النص الشعري في الغناء العامي بعده، فنجد في أغنية من الأغاني تعبيرًا من التعبيرات الواردة في شعر البهاء، وكأنها بمثابة إعادة تدوير، أو العودة إلى الأصل الشفاهي مرة أخرى.

ويطول الدرس إذا ما ذهب يتتبع التناصّ اللاحق في شعر البهاء زهير، وأثره في الغنائية المصريّة، فهو موضوع يتطلب دراسة أخرى، فعلى سبيل المثال: من أبياته البارزة التي ظهرت في الأغنية المصرية الحديثة، قوله السابق الإشارة إليه:

فقد قيلَ لنا عنكم كمَا قيلَ لكُمْ عَنّا

حيث ورد في أغنية «**نور العيون**» من كلمات: حسين السيد، وألحان الموسيقار: محمد عبد الوهاب، وكانت من غناء المطرب: محمد أمين، أوائل القرن الماضي*:

ده اللي قالوه لك عني قالوه لي عنك
حالفين ليخدوك مني ياخوفي منك

ومثل ذلك تعبير «**جنة رضوان**» كناية عن النَّعْمَة ورغد العيش، وهو تعبير مصري مشهور ورد في قول البهاء واصفًا هناء عيشه في مصر[39] :

سقى واديا بين العريش وبرقة من الغيث هطّال هناك وهتّانُ
وحيّا النسيم الرطْب إذا سرى هنالك أوطان إذا قيل أوطانُ
بلاد متى ما جئتها جئت جَنَّةً لعينكِ منها كلّما شئتَ رضْوَانُ

ومن المسموع الشائع من الغناء العربي القديم أغنية : «**يا حلاوة الدنيا**»، من كلمات : بيرم التونسي، وألحان: زكريا أحمد، وفيها:

خلوها حلوة.. يا بنات خلوها حلوة.. يا جدعان
املوها زهور وابتسامات تلقوها جنة رضوان

وتتبع مثل ذلك يستأهل مجهودًا آخر وعملاً مستقلاً. بيد أن ما يمكن الاستدلال به في هذا المقام، وينهض دليلاً على هذه الظاهرة – التحول من الكتابية إلى الشفاهية – هو ما نظمه البهاء من مجزوء **الدوبيت**، وورد في التراث الغنائي للموسيقى العربية تحت نمط **الموشّح**: « **يا من لعبت به شمول** »، ويبلغ سبعة عشر بيتًا. أما الجزء المُلحَّن المغنّى فهو[40]:

يا منْ لعبتْ بهِ شمولٌ	**ما ألطفَ هذهِ الشمائلْ**
نَشوانُ يَهُزُّهُ دَلالٌ	**كالغُصْنِ معَ النّسيمِ مائِلْ**
لا يمكنهُ الكلامُ لكنْ	**قدْ حَمّلَ طَرْفُهُ رَسائِلْ**
ما أطْيَبَ وَقتَنا وأهْنَى	**والعاذلُ غائبٌ وغافلْ**

فهذا القدر هو الذي وصل إلينا غناءً، وهو يشهد على الانتقال من الإبداع الكتابي إلى الشفاهي مرة أخرى، واللافت أن من يستمع إلى أداء فرق الموسيقى العربية لهذا الدوبيت، يلحظ أن هذه الشفاهية الغنائية لم تحافظ على الإبداع المكتوب كما هو، بل أضفت عليه طابعها اللحني فطوعتها للأداء الشفاهي. من ذلك:

1 -تسهيل الهمزة، ولاسيما في كلمتي : « **الشمائل – مائل** » فصارتا: « **الشمايل – مايل** »، وتسهيل الهمزة بقلبها ياءً من الظواهر المشتركة بين العامية والفصحى من قديم، وقد عدّها الدكتور شوقي ضيف من ظواهر تحريف العامية للفصحى*.

2 -إضافة الألفاظ التي تناظر الموسيقى، وتشكّل النغمات الشفاهيّة، وهي: « **يَالاَ – يَالاَلاَ – يالَلّي – يالِلي** » بعد كل بيت، ثم إعادة الشطرة الثانية مرة أخرى لختام البيت.

3 -الالتزام بلحن واحد لكل بيت، ثم إعادة اللحن بنصّه مرة أخرى للبيت الثاني، ثم الذي يليه وهكذا، مع الفصل بين الأبيات بلازمة موسيقية هي لازمة المقدمة. ولعلّ في ذلك المسلك اللحني ما جعل هذا **الدوبيت** يندرج في التراث الغنائي العربي تحت قالب **الموشّح**، وهو ما يسمّى بـ «**موشح البدنيّة الواحدة**»، ورمزه: (أ – أ – أ – أ)، حيث يشير هذا التماثل الرمزيّ إلى التماثل اللحني بين الأبيات.

4 -الامتداد الصوتي عند غناء آخر كلمة « **غافل** »؛ لإحكام ما يسمى بالقفلة الموسيقية لانتهاء الغناء.

5 -يلاحظ كذلك اختلاف الحركة الإعرابيّة لكلمة «**نشوان**» من الرفع كما وردت

في الدواوين المحققة إلى النصب في الأداء الغنائي للنص، ولا يجد المرء صعوبة في التخريج النحوي لهذا الاختلاف من الرفع على الخبر الذي حُذِف مبتدؤه إلى الحال الذي صَاحِبُه الاسم الموصول المنادى في البيت الأول: «**مَنْ**». بيد أن المرء يقف عند الغاية الدلالية وراء هذا العدول الإعرابي، ولا تكون إلا إرادة السهولة والتخفيف في الأداء؛ حيث تسبق النون في كلمة «**نشوان**» الواو المردوفة بألف، وهو مما يشكّل حركة الفتحة الطويلة، ويعقبها حرف الياء المفتوح في كلمة «**يَهُزُّهُ**»، ثم تتوالى الأحرف المضمومة بعد ذلك، ولا يخفى ما في وقوع الحرف المضموم وسط الأحرف المفتوحة من ثقل؛ أدى إلى العدول في الحركة الإعرابية غناءً حتى تتوالى الأحرف المفتوحة، ثم تعقبها الأحرف المضمومة بلا ثقل حال الغناء، لاسيما أن اللحن يقوم على التتابع والسرعة الأدائية لا على التطريب والبطء الإيقاعي.

6 - ومن قبيل الضرورات اللحنية – إن جاز ذلك التعبير قياسًا على الضرورة الشعرية – منع المنوّن من الصرف، وتبدّى ذلك في غناء كلمتي: «**شمولٌ**»، و«**دلالٌ**» بالضم بلا تنوين؛ مما أسهم في سلاسة الغناء من الوقف بنون التنوين.

ومن ثمّ نستطيع أن نقول إننا إزاء نصٍّ شفاهي من الدرجة الأولى فقَدَ معالم الكتابيّة الصِّرفة ليتحلّى بسمات الشفاهيّة الغنائية، وقلّما يُتداول إلا من ذلك الطريق الشفاهيّ.

وبعد،

فقد كانت هذه قراءة في شعر البهاء زهير من منطلق الشفاهية ثم تعود إليها مرة أخرى من رحلة الإبداع الكتابية، نستطيع من خلالها أن نقول إن حضور الشفاهيّة ولاسيما المصريّة في القصيدة الشعريّة كما بَدَتْ تجلياتها عند البهاء زهير لهو دليل إثراء للشعريّة، وآيةٌ من آيات التفرّد للأدب المصري والتماهي الإبداعي مع الروح المصريّة وطابعها الشعبي.

المصـــادر والمراجـــع

- **القرآن الكـــريم.**

الدواويـــن :

- **ديوان البهاء زهير**، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ومحمد طـــاهر جـــبلاوي، الطبعـــة الثانية، دار المعارف،1982م.
- **ديوان عنترة بن شداد**، شرح: د. يوسف عيد، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، 1992م.

المراجـــع :

- **أحمد أحمد بدوي**: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، الطبعة الثانيـــة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979م.
- **أحمد تيمور باشا**: الأمثال العامية، الطبعة الرابعة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1986م.
- **أسامة بن منقذ**: لب الآداب، المكتبة الشاملة، الإصدار الثالث.
- **ابن حبان البستي**: روضة العقلاء ونزهة الفضلاء: محمد بن حبان البستي أبو حاتم، تحقيـــق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية –بيروت، 1977.
- **سقراط سبيرو**: قاموس اللهجة العامية المصرية – عربي إنجليزي، الطبعة الأولـــى، مكتبـــة لبنان، لبنان، 1999م.
- **سليمان فياض**: معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، القاهرة، 1993م.
- **شوقي ضيف**:
  - تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيـــات والحـــروف والحركـــات، دار المعـــارف، القاهرة،1994م.
  - الشعر وطوابعه الشعبية عبر العصور، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة 1984م.

- **صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي**: الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمـــد الأرنـــاؤوط وتركـــي مصطفى، دار إحياء التراث –بيروت،2000م.
- **أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان**: وفيات الأعيان وأنبـــاء أبنـــاء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة –لبنان.
- **ابن عبد البر**: بهجة المجالس وأنس المجالس، برنامج المكتبة الشاملة، الإصدار الثالث.
- **علاء إسماعيل الحمزاوي**: الأمثال العربية والأمثال العامية مقاربة دلاليّة، بدون تاريخ.

- **أبو محمد عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان اليافعي:** مرآة الجنان وعبـــرة اليقظـــان، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، 1993م.
- **محمد عناني:** المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الطبعـــة الثانيـــة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، 1997م.
- **محمد يونس عبد العال:** إقليميّة الأدب والروح المصرية في شعر البهاء زهير، دراسة وردت في: محاضرات في الأدب العربي في مصر، بدون تاريخ.
- **محمود مصطفى:** الأدب العربي في مصر من الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر المملـــوكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.
- **أبو هلال العسكري:** جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت، 1988م.
- **اليوسي:** زهر الأكم في الأمثال والحكم، برنامج المكتبة الشاملة، الإصدار الثالث.

المراجع الإلكترونية:

- **الجامع الكبير لكتب التراث الإسلامي والعربي**، الإصدار الثاني، مركز التـــراث للبرمجيـــات، 2005م.
- **المكتبة الشاملة**، الإصدار الثالث. ***http://www.shamela.ws***
- **الموسوعة الشعرية**، الشعر ديوان العرب على شبكة الإنترنت، الإصـــدار الثالـــث، المجمـــع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة.

الهوامش:

* من ذلك دراسة للدكتور محمد يونس عبد العال بعنوان: إقليميّة الأدب والروح المصرية في شعر البهاء زهير، ضمن عدد من المحاضرات التي دُرّست لطلبة الفرقة الثالثة بآداب عين شمس، جمعت تحت عنوان: محاضرات في الأدب العربي في مصر، بدون تاريخ.

1 – محمود مصطفى: الأدب العربي في مصر من الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر المملوكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص293. وقد ذهب **اليافعي** من القدماء إلى مثل ذلك، فقال عن شعر البهاء: "**ولكن للاختصار والتخفيف لم أكتب شيئا منه ولا أعجبني ولا قوى عزمي الضعيف** ". أبو محمد عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان اليافعي: مرآة الجنان وعبرة اليقظان، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، 1993م، ج4، ص138.

2 – د. شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية عبر العصور، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة 1984م، ص172. وما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف يمثل أغلب آراء القدماء في شعره، **فابن خلكان** يقول عن شعره: " **وشعره كله لطيف وهو كما يقال السهل الممتنع** ". أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة – لبنان، ج2، ص336. كما ذكر **الصفدي** قول بعضهم: " **ما تعاتب الأصحاب ولا تراسل الأحباب بمثل شعر البهاء زهير وشعره في غاية الانسجام والعذوبة والفصاحة وهو السهل الممتنع**". صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي: الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت،2000م.

3 – د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الطبعة الثانية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، 1997م، المعجم ص66.

4 – أحمد تيمور باشا: الأمثال العامية، الطبعة الرابعة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1986م، مادة رقم 1109، ص.190

5 – ديوان البهاء زهير، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ومحمد طاهر جبلاوي، الطبعة الثانية، دار المعارف، 1982م، ص 265.

6 – السابق نفسه.

7 – السابق، ص211 .

8 – السابق، ص132.

* راجع : **الموسوعة الشعرية**، الشعر ديوان العرب على شبكة الإنترنت، الإصدار الثالث، المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ودواوين الشعر العربي **بالجامع الكبير لكتب التراث الإسلامي والعربي**، الإصدار الثاني، مركز التراث للبرمجيات، 2005م.

9 – الديوان، ص213.
10 – السابق، ص.275
11 – السابق، ص40.
12 – أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت، 1988م، ج1، ص.169
13 – ابن عبد البر: بهجة المجالس وأنس المجالس، برنامج المكتبة الشاملة، الإصدار الثالث، ص.38
14 – اليوسي: زهر الأكم في الأمثال والحكم، برنامج المكتبة الشاملة، الإصدار الثالث، ص136.
15 – ديوان عنترة بن شداد، شرح: د. يوسف عيد، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، 1992، ص.79
16 – أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، مرجع سابق، ج2، ص405. وانظر كذلك: أسامة بن منقذ: لب الآداب، المكتبة الشاملة، ص10. وابن حبان البستي: روضة العقلاء ونزهة الفضلاء، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية –بيروت، 1977م، ج1، ص.256
17 – سقراط سبيرو: قاموس اللهجة العامية المصرية –عربي إنجليزي، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، لبنان، 1999م، مادة (مسخر)، ص566.
18 – الديوان، ص129–130، وانظر: د. أحمد أحمد بدوي: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، الطبعة الثانية، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979م، ص267–.268
19 – الديوان، ص149.
20 – السابق، ص213.
21 – الديوان، ص36.
22 – السابق، ص26.
23 – السابق، ص37.
24 – السابق، ص34.
* انظر: سليمان فياض: معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية، مادة (أ هـ ل): " أهلاً وسهلاً: جئت أهلا لك، ونزلت مكانًا سهلاً يرحب بك". الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص20.
25 – الأمثال العامية، مرجع سابق، ص425. وانظر أيضًا: علاء إسماعيل الحمزاوي: الأمثال العربية والأمثال العامية مقاربة دلاليّة، بدون تاريخ، ص86.
26 – الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية، مرجع سابق، ص269.
27 – الديوان، ص301–302.
28 – السابق، ص57.
* راجع ما أورده الدكتور أحمد بدوي من أشعار للبهاء زهير في كتابه: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية، مرجع سابق، ص ص 273–280.

29 – الديوان، ص261.

30 – السابق، ص88.

31 – قاموس اللهجة العامية المصرية، مرجع سابق، ص243.

32 – الديوان، ص108.

33 – السابق، ص187.

* طه: ٧٣.

* أقول إنه تناص معهود منذ العصر العباسي إذ إنه لم يرد قبل ذلك العصر إلا في بيت واحد للشاعر الأموي يزيد بن الطثرية. راجع برنامج: الموسوعة الشعرية، مرجع سابق.

34 – السابق، ص.116

35 – السابق، ص167.

36 – إقليميّة الأدب والروح المصرية في شعر البهاء زهير، مرجع سابق، ص24.

37 – الديوان، ص30 –31.

38 – السابق، ص212.

* كان لصاحب هذه الدراسة نصيب غنائها على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية في الاحتفال بذكرى ميلاد الموسيقار محمد عبد الوهاب عام 2002م.

39 – الديوان، ص264.

40 – السابق، ص214–215.

* انظر: د. شوقي ضيف: تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة،1994م، ص83.