أحد عشر شاعرا

(دراسة عن شعر العامية المعاصر فى دمياط)

د . إبراهيم محمد منصور
أستاذ مساعد الأداب الحديث والنقد
كلية الآداب - جامعة طنطا

أحد عشر شاعرا (*)

(دراسة عن شعر العامية المعاصر في دمياط **)

" يا شعرا .. يا شعرا
فكوا إيدين الحروف
خلوا كلامكم يقلع " الجرفته "
جوه الحواري يطوف "

سمير الفيل

" الدنيا سحابة
لا هي عايزة تمطر تروي الحلم
الناشف في ملامحي
و لا راضية تبين لحظة شمس "

شاكر المغربي

مدخل :

يمثل شعر العامية في الوقت الحاضر ، ملمحا مهما من ملامح الإبداع الأدبي في مصر ، و الدراسة الحالية تعنى بشعر العامية في إقليم واحد من أقاليم مصر (مع التحفظ على مصطلح أدباء الأقاليم) هو محافظة دمياط ، ولقد نشرت الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابا بعنوان:سامر الأشجان (القاهرة ١٩٩٦م) تضمن مختارات لاثني عشر شاعرا وشاعرة واحدة من شعراء العامية في دمياط . و المؤكد – على أية حال – أن هؤلاء الشعراء الأحد عشر– الذين تتناولهم هذه الدراسة – يمثلون شعر

(*) د. إبراهيم محمد منصور – أستاذ مساعد الأدب الحديث والنقد – كلية الآداب – جامعة طنطا

( ) قدم هذا البحث إلى مؤتمر "التراث الشعبي والنص الأدبي المعاصر" – دمياط ٢٠٠٧م**

العامية في ذلك الإقليم تمثيلا صادقا ، أعني مزايا هذا الشعر و عيوبه ، و قد نشرت هذه الدواوين على مدى ٧ سنوات (من ١٩٩٨إلى ٢٠٠٤م) و صدرت عن ثلاث جهات حكومية هي :

١- المجلس الأعلى للثقافة

٢- الهيئة العامة لقصور الثقافة

٣- إقليم شرق الدلتا الثقافي (النشر الإقليمي)

و يمثل هؤلاء الشعراء ثلاثة أجيال من الشعراء و هم :

أولا : جيل الرواد (محمد العتر و محروس الصياد)

ثانيا الجيل الأوسط (سمير الفيل و محمد الزكي و أحمد الشربيني)

ثالثا الجيل الأجد (أحمد راضي و أيمن عباس هاشم والسيد عامر و شاكر المغربي وأبو الخير بدر و ضاحي عبد السلام)

و الدراسة الحالية تعنى بأهم ملامح هذا الشعر ، من حيث : المستوى اللغوي ، و الصورة الشعرية ، و التوظيف الفني للمؤثرات و النصوص (التناص) ، لاسيما توظيف المأثور الشعبي .

١ - ١

يمتد تاريخ " شعر العامية " في مصر إلى مئات السنين ، منذ **بن عروس** ، و **الشيخ الشربيني** (صاحب هز القحوف) في العصر العثماني ، وصولا إلى **عبد الله النديم** في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ثم **بديع خيري ، يونس القاضي** في الثلث الأول من القرن العشرين . ثم كان عصر الأربعة الفحول : **بيرم التونسي** (١٨٩٣ - ١٩٦١م) و **فؤاد حداد** (١٩٢٧ - ١٩٨٢م) ، **صلاح جاهين** (١٩٣٠ - ١٩٨٦م) **وعبد الرحمن الأبنودي** . وعاصرهم كل من : **فؤاد قاعود** و **سيد حجاب**، وأما **أحمد فؤاد نجم** - صاحب الموهبة المتفردة الموقف السياسي العنيد - فقد أصبح نسيج وحده طوال عقد السبعينيات .

و لقد اتخذ الشعر الشعبي العامي السيرة الشعرية قالبا ، أبدع فيه شعراء الشعب المجهولون الملحمة الشعبية (السيرة الهلالية) و أما الشعراء المذكورون فقد أبدعوا في قوالب أخرى منها : الحكمة و المثل الشعبي ، و الموال ، و الأغنية ، و القصيدة ، و الرباعية .... إلخ

١ - ٢

و لقد كان منطقيا - في عرف التاريخ الأدبي - أن يظهر جيل جديد من الشعراء يحتذون حذو هؤلاء حتى استقر تراث سمي بـ " الشعر المصري " و الذي " تطور في العامية المصرية إلى أعلى ذروة ممكنة سواء في تجاربه الشكلية ، أو افتتاحه لمناطق جديدة في النفس البشرية و الواقع المعاش و الحياة بشكل عام "(١) .

و لم يكن النشر و لا المتابعة النقدية مما عول عليه الشعراء لخدمة شعرهم و إذاعته في الناس وتقييمه ، لكنهم وصلوا إلى مستمعيهم بطريق رئيسي هو الأغنية ، وطريق آخر فرعي هو الإلقاء . و أما الجيل الحاضر من الشعراء فقد وقع في المفارقة التالية : اعترفت الأوساط الرسمية و الأكاديمية بشعر العامية (٢) ، و أخذت دور النشر الرسمية و الخاصة تنشر نصوصه على نطاق واسع ، لكن بقيت " المسألة اللغوية " قائمة تحول دون اتساع دائرة النقد لهذا الشعر، و تعوق الشعراء الجدد عن الإجادة و الاستمرار كما تعوقهم عن التجويد و اجتناب الأخطاء اللغوية .

والمسألة اللغوية التي أعنيها هنا هي المسألة المعروفة باسم " الفصحى والعامية " فلقد حالت هذه المسألة دون دراسة العامية باعتبارها " مستوى " لغويا جديرا بالدرس والتحليل . و كانت المحاذير القومية - التي لفت إليها عبد الله النديم نفسه منذ أيام **ويلكوكس**(٣) Welckoks قد حالت دون هذا الدرس ، و اليوم " فإن المحاذير القومية الخاصة بدرجة الانتشار و صعوبة التوصيل لم تعد قائمة ، بعد أن أصبحت العامية المصرية (لغة الفن العربي) " (٤) .

إننا لا نسمع شكوى شعراء العامية من الطبقة الثانية والثالثة ، لكننا سمعنا شكوى أكبر شاعر عامية بين الأحياء ، فقد قال **عبد الرحمن الأبنودي** " صمت شعر العامية ، و رحل شعراؤه أحياء و أمواتا ، فعلى ما يبدو أن هذا النوع من الشعر معلق بمصائر الكون و مفارقاته ، و تربط بتلك المصائر أواصر . " (٥) و أنا لا أتفهم هذه الشكوى إلا على وجه واحد هو مسؤولية النقد الأدبي و التحليل اللغوي الذي يضع هذا الشعر في مكانه من الإبداع الأدبي المعاصر . و يكفي أن نشير إلى أعمال الشاعر الفحل **فؤاد حداد** التي تبلغ آلاف الصفحات و لم يكتب عنها شيء من النقد الأدبي يعد حتى بعشرات الصفحات ، حتى كتب الشاعر **فاروق شوشة** يقول " فؤاد حداد لم تكتشف حقيقة عبقريته الشعرية حتى اليوم " (٦)
و هذه حقيقة مؤكدة ، وهي مؤلمة كذلك .

١ - ٣

إذا شرعنا في مقاربة المسألة اللغوية - و كانت هذه الأعمال الشعرية أمام أعيننا - فإن أول ما يستوقفنا مسألة لغوية هي"المستوى اللغوي" و هو مصطلح مرتبط بمصطلح آخر هو " العرف اللغوي " أما العرف اللغوي فيعرف بأنه " نظام اللغة : أصواتا و صيغا و مفردات وتراكيب ، حسب أصول استعمالية خاصة بالمستوى الاجتماعي الذي يتداولها فيه أفراده ، إذ يجيدها هؤلاء الأفراد بالمشاركة و المران "(٧) فالعرف اللغوي يراعي الصواب اللغوي مقرونا بالبيئة الاجتماعية و الزمن ، ومن مظاهر هذا العرف اللغوي ظاهرة لغوية تسمى الاقتران اللفظي collocation ، و من مظاهره التكرار المشترك للألفاظ co-occurrence و معناه : " المصاحبة الاعتيادية لكلمة ما في اللغة بكلمات أخرى معينة " مثل :

طويل = رجل

شاهق = جبل

و قد يتواتر هذا الاقتران في الاستعمال حتى تصبح هذه الصورة هي الصواب ، مثل قولنا :

طاف حول الكعبة

و سعى بين الصفا و المروة (٨)

فإذا قلنا : سعى حول الكعبة أو طاف حول الصفا و المروة كان خطأ في العرف اللغوي .

و الشعراء المتمرسون يراعون هذا الاقتران اللفظي ، يقول أحمد الشربيني :

ولا تقدر تفرد صلبك
و لا طايل كلمة .. تبل الريق
تتحجر دمعة عينك ..
وقت العوزة ، (٩)

فقوله " تفرد صلبك " و" تبل الريق " و " وقت العوزة " من المصاحبة اللغوية المعتادة في العامية ووظفها الشاعر ببراعة .

وكذلك يصنع **سمير الفيل** إذ يقول :

أصحى و ابات
التقي الكون بلا بوابات
و حتى كل الصور
مرمية في الطرقات
أنا دمي مية
و لا لسه دمي حامي
ورِيني كشف الأسامي (١٠)

فقد استخدم الاقتران اللفظي (= المصاحبة اللغوية) في " أبات و أصحى " و " دمي حامي " ووظفه في سياق مناسب .

و أما **أيمن عباس هاشم** فإنه ينجح في استعمال كثير من المصاحبات اللغويـــة و قـــد يخفق في بعضها أيضا ، يقول في قصيدة " العصافير الجريحة " :

ما بتطرش العصافير الجريحة
و لا بيفرح القلب السجين
و لا بنت البنوت البريئة
.....
و البدر مخنوق في السما
و الهجر مكتوب على الجبين
ما بتطرش العصافير الجريحة
لما دمانا ، ما بتلحقش تنشف
من صهد اللهيب
و لما الأرض الشراقي بتعطش (١١)

فهنا ثلاث مصاحبات لغوية موافقة للعرف اللغوي هي : بنت البنوت ، ومكتوب علـــى الجبين ، و الأرض الشراقي . و أما قوله " موت حزين " و " العصافير الجريحة " فلم تكن على المستوى نفسه .

أما الشاعر **السيد عامر** فقد كان انحرافه عن العرف اللغوي أكثر وضوحا :

اركب حصانك وامتطيه
شد اللجام
واغرس في صدر الأرض سيفك
وانطلق
شرف العروبة المرمي فوق ضهرك
زمن
هده التعب (١٢)

فقد وفق في " شد اللجام " و " هده التعب " و لكنه لجا إلى معجم الفصحى دونما وعي بالفروق التي يلزمه بها العرف اللغوي ، فاستخدم " امتطيه " و " انطلق " و " صدر الأرض " ، و لربما جره إلى هذا المنزلق اقتباسه من المتنبي في السطور السابقة .

١ - ٤

و نعود إلى "المستوى اللغوي " Language Strata و معناه " اللغة التي يستخدمها الفرد لمناسبة معينة ، بما في هذا المستوى من مفردات و تراكيب و لهجة تناسبه ، مثل المستوى العامي أو المستوى المهني ، أو المستوى غير الرسمي ، أو المستوى الكلامي أو المستوى الكتابي " (١٣) و لن يغيب عن ذهننا قط أن المستوى العامي في الشعر ليس هو نفسه المستوى العامي في الحديث الكلامي ، كما أن المستوى الفصيح ينقسم إلى عدة مستويات يتمايز فيها مستوى الشعر عن مستوى النثر الفني وعن اللغة العلمية .

و لكي نقف على مثال تطبيقي واضح ، نبين به كيف يلتزم الشاعر بالمستوى اللغوي برغم حاجته إلى " كسر اللغة المعيارية " ، سوف نلجأ إلى عبقرية شعرية في قامة **صلاح جاهين** ، الذي لجأ إلى حيلة عجيبة - و هي حيلة لغوية صرف - للخروج من " مأزق " المستوى اللغوي في قصيدة " الذئب و الحمل " :

كان ياما كان ، يحكوا زمان دي الحكاية ..
إن الحمل - يعني الخروف الطفل -
وقف في يوم يشرب من الغدير
- يعني القناية -
و الغابة خضرا و الطيور بتغني ... حواليه ،
الذئب - يعني الديب - عوى من فوق عليه ،

قال له : يا مخلوق يا حقير
عكرت لي الميه و انا باشرب
لابد من أكلك جزاء لعملتك ! (١٤)

فالقصيدة إعادة صياغة لـ " خرافة " من خرافات **أيسوب** AESOP (القرن السادس ق . م)

و قد فطن الشاعر إلى أن كلمات : الذئب و الحمل و الغدير ، هي من مستوى لغوي آخر ، فلجأ إلى وضع تفسير لها ، داخل النص نفسه ، و لا شك أنه قد أكسب القصيدة قدرا من الطرافة ، زاد من روعتها .

و لا يخلو شعر العامية على ممر تاريخه الحديث ، و عند أهم شعرائه من الخروج عن المستوى اللغوي ، و يكثر هذا في عناوين القصائد و عناوين الدواوين الشعرية ، و لكن بعض الشعراء الذين ندرسهم الآن ، يخرجون إلى مستوى الفصحى، فصحى التراث ، مما يبعدهم عن المستوى المقبول في اللغة العامية ، يقول **أحمد الشربيني** :

الحزن متن الرؤى و البسمة على الهامش
و الضحكة صفرا و كافرة
بالكامن المكنون
أنا كنت بيك مفتون (١٥)

إن " متن الرؤى " و " الكامن المكنون " مغرقتان في مستوى الفصحى التراثية .

و هناك ديوانان – من بين الأحد عشر ديوانا محل الدراسة – يندرج عنواناهما داخل مستوى الفصحى التراثية ، هما " توتة الحلم القديم " لـ **أيمن عباس هاشم** و " مرثية الولد المفتون " لـ **شاكر المغربي** الذي لجأ إلى تضفير مستوى العامية مع مستوى الفصحى بالتناوب في قصيدة واحدة يحمل الديوان عنوانها ، يقول:

قال الولد المفتون بماء الموت
للصدفة فلسفة و لي
لي أن أغير تاريخ ذاتي
لي أن أموت

ثم يقول الشاعر :

الصدفة زي النار و النار
مليها الحطب
و انا قلبي مني اتسلب
بالصدفة جاني الولد
عيشني على غنوته
بالصدفة سابني و مات
يا هل ترى برغبته (١٦)

و قد يكون الشاعر في مرحلة اختيار بين الفصحى و العامية ، و قد يكون على غير دراية بما بين المستويات اللغوية من فروق فيقع في هذا المستوى على الأعراف بينهما .

و قد يلجأ بعض الشعراء إلى استخدام المستوى العامي في درجته الدنيا ، فيبتعد تماما عن " المستوى الشعري للغة العامية " ، و قد يقع في هذا المنزلق كبار الشعراء ، وقد وجدت مثالين في شعر **أحمد فؤاد نجم** ، الأول في قصيدة " حالة " حيث يقول :

و الحلو في رأيك
يعمل نفسه نام
و تدور تلاقي
شرقه زي غربه

كله مش تمام
يائس من حياته
من صدمة غرام
حاجة تقرف (١٧)

فقد جاءت عبارة " حاجة تقرف " تعليقا ختاميا ، لم يكن الشاعر بحاجة إليه ، و لو استخدمه في السياق ، لربما كان مقبولا ، لكنه هنا جاء نشازا مفسدا لجمالية القصيدة ، و في قصيدة " تاجر" ختم الشاعر القصيدة بقوله :

إخص
إخص
إخص .. على كده (١٨)

لم يكن الشاعر مضطرا أبدا لاستخدام هذه العبارة " المأثورة " من المستوى العامي ، المغاير للمستوى الشعري .

و من الشواهد التي وردت في شعر هؤلاء الشعراء ، قصيدة " كحة " للشاعر **ضاحي عبد السلام** ، يقول في مطلعها :

بلغم ع الصبح
و ضوافر طوبة بتنهش لحم جديد
و بتضرب عضم عجوز (١٩)

إن وضع العبارة " بلغم ع الصبح " في مطلع القصيدة جاء في غاية القبح و الركاكة .

لقد أدرك المناصرون للإبداع بالعامية ، أن العامية ليست مستوى واحدا أبدا ، و أن الشاعر الواحد يلجأ إلى استخدام عدة مستويات في خطابه الشعري ، بحسب القالب الفني و السياق اللغوي ؛ و لهذا ذكر الدكتور **لويس عوض** أن" لغة صلاح جاهين في

الرباعيات شيء و لغته في الليلة الكبيرة شيء آخر ، نفس الكلام يقال عن بيرم التونسي ، كانت هناك لغتان : العامية الشعبية و العامية الراقية " (٢٠)

و من اللافت أن يكون الرائد الثائر **عبد الله النديم** (١٨٥٤- ١٨٩٦م) مدركا لوجود هذه المستويات اللغوية، فقد امتلك القدرة على التحول الأسلوبي Style Shift، من النثر إلى الشعر ، ومن العامية إلى الفصحى ، و من العامية الدنيا إلي عامية أرقى بحسب النوع الأدبي الذي كان يكتبه (٢١) .

إننا على أية حال أردنا أن نرصد هذه الظاهرة التي تكثر في شعر شعراء الطبقة الثانية و الثالثة ، و لا يخلو شعر الطبقة الأولى منها كما ألمحنا .

٢- ١

تمثل الصورة الفنية Imagery ذروة المقدرة الفنية في الشعر الغنائي ، لا فرق هنا بين شعر الفصحى و شعر العامية ، ولقد مضى زمن طويل و الشعر العربي يجتر صوره الفنية من نبع واحد هو الشعر القديم و التراث الأدبي ، ولذلك تجرأ الدكتور **لويس عوض** ، و صرخ صرخته القديمة في مقدمة ديوانه " بلوتولاند " (١٩٤٧م) قائلا " .. فقول القائل :

و رمش عين الحبيب يفرش على فدان

يعدل عندي كل ما قدم المستعربون من قريض بين الفتح العربي عام ٦٤٠هـ ومحمود سامي البارودي " (٢٢) . و لا شك أن كثيرين سيرفضون مقولة لويس عوض ، و لأسباب متعددة ، و لكني أثبتها هنا ، لهدف واحد هو القول بأن قوة الشعر و قيمته الفنية مبدؤه و مرتكزه أن يكون هذا الشعر قد ملك تراثه من الصور الفنية المبتكرة ، فهذا المثال من الإبداع الفني الأصيل الذي توارثه الشعب المصري على مدى مئات السنين ، قد امتلك من سحر البيان وروعة الخيال قدرا عظيما (رمش عين الحبيب

يفرش على فدان) و الفدان كلمة مصرية (٢٣) ،لا يحتاج الفلاح المصري إلى البحث عن معناها ، إنها الأرض التي عليها يحيا ، و قوة الصورة هنا مستمدة من تحليق الخيال و ملامسة الأرض في الوقت نفسه .

و الشعراء المجيدون ما يزالون يفعلون هذا الذي فعله جدهم المجهول صاحب الصورة المذكورة ، يقول الشاعر **محمد العتر** :

القلب وادي ..
بس فين اللي يلاقيه
و يمد خيط الانصهار ،
دا نهار ما يجي يدلها ..
و يبل ريق صمتها ..
تبني له على سطح الهوى ..
بنية حمام . (٢٤)

هذا الشاعر يعرف تراثه جيدا ، ولست أدري إن كان يعرفه لأنه يردده ويحفظه عن ظهر قلب ، كما كان الشعراء العرب يصنعون ، أم أنه يعرفه بالفطرة ، فسواء أكان الشاعر مطبوعا أم متصنعا ، فإنه قد حقق للصورة ذلك المستوى الفني الجامح فـ (القلب وادي) و(الصمت له ريق محتاج للبلل) و (سطح الهوى تبنى عليه بنية حمام) لكن (بنية الحمام) وحدها أعطت للصورة هذا البعد الواقعي ، الذي يقابل الفدان هناك في الصورة الشعرية التي أبدعها الجد من مئات السنين .

و أما الشاعر **محروس الصياد** فيستمد من فرع آخر للنبع نفسه ، يقول :

أدي حكاية زماني :
صياد و عاشق
لاكن معنديش قصور
غير عش فوق الجزيرة

حواليها م الحب سور
مفروشة ضلة و حصيرة
و رموش حبيبتي ستاير (٢٥)

هو حفيد آخر ، ولكنه مسافر عبر البحر ، يسكن على جزيرة سورها من الحب ، فرشها ضلة و حصيرة ، ستائرها من تلك الرموش التي عرف الجد كيف ينسج منها فرشا ، فاستعملها الحفيد لزوم الستائر ، و الستائر إذا كانت تخفف من قسوة الشمس ، فإنها لا شك ستحمي العاشقين من عيون الحساد و العزال .

و أما **أيمن عباس هاشم** فهو شاعر الأرض بامتياز وصوره مستمدة من هذا النبع :

الأرض غرقانة من دمي
باجري عليها و اضم
تفرد لي قلبها كفن
و تضمني
و تاخدني في سدرها
و تغني (٢٦)

إن صورة العاشق الذي يفنى في المعشوق هي صورة صوفية ، و العاشق و المعشوق هنا برغم أنهما طينيان إلا أن أحدهما خالد مقيم هو الأرض و الآخر فان ، سرعان ما ينتهي به المطاف مدفونا في قلب المعشوق .

أما الشاعر **أبو الخير بدر** فينسج الصورة الشعرية المركبة على النحو التالي :

شجر الكلام فـ الحلق صابه الخريف
سقط الورق ع البلاط إندش
إتنتورت كل الحروف أشلاء
و المعنى لما انشرخ
أصبح هش

يا مين يلم الحروف

يبدرها من تاني(٢٧)

إن طرافة الصورة و تركيبها لن يخدعنا عن حقيقة المصدر الذي استقى منه الشاعر معجمه (إتنتورت كل الحروف) و (الكلام إندش حين سقط الورق على البلاط) و (يا مين يلم الحروف) إن الكلام قد تحول إلى حب الحصيد الذي انتثر على الأرض ، و الشاعر يستنجد بمن يلم حروفه فيبذرها لتنبت كلاما جديدا ، هي الأرض دائما و أهلها من الفلاحين و الصيادين و زارعي الكلام ، كلام المواويل و الشجن و الحنين و العشق .

و يلوذ **أحمد الشربيني** بحضن أبيه - الذي يدعوه صديقي الطيب - فيقدم صورة تصفح بالدفء العائلي المشتبك مع تراث الأسرة المصرية في الريف :

مشتاق و دين النبي

دقنك تشوكني

و ارجع لحضنك صبي

و إديك بتفركني

و بوشي أغطس في عبك

أهرب

و تمسكني

و تسمي لما اتعتر

و بلهفة تدركني

و بلمس حجر البجامة

تناولني حتة حمامة

و تقوللي هم م م يا جمل (٢٨)

إن الحنين إلى الطفولة ارتبط عند الشاعر بهذا الدفء الذي كان يستشعره في حضن الأب الحاني ، كما يرتبط بالحركة التي كانت تحدث داخل البيت يتشارك فيها الأب و الابن و كأنهما ندان يجمع بينهما شقاوة الصبيان و حاجتهم للعب و الجري و القفز ، لكن دور الأب في النهاية كان يربو على دور الابن ، فالأب يسمي (باسم النبي) حين يعثر الابن و هو كذلك يطعم ابنه (حتة الحمامة) قائلا هم يا جمل ، ولا أحد سيقول لأحد و هو يأكل هذه العبارة المأثورة سوى الأب الحاني الودود ، إنها صورة غير تقليدية ، لطقس مصري صميم ، قد يكون اليوم مهددا بالاندثار والتلاشي، وللشاعر فضل تسجيله و الإمساك به من الماضي حتى لا يضيع .

كذلك يعود **ضاحي عبد السلام** إلى زمن الطفولة و تختلط في مخيلته صورة الطفل و الجدة و الحواديت بشخوصها المأثورة ، يقول :

و أما المطرة ترخ ..
تزأطط و تبلبط زي عيال حواديتها
و كنت باموت فـ حديتها
و ريحة طرحتها
لما بتحكيلي عن سعد
بشنباته في وسط أصحابه
- يسلم من جابه -
و أنا واقف متحير
بين خوفي على لحافها
و ريحة طرحتها (٢٩)

إن الصورة المستمدة من عالم الطفولة هي غالبا صورة مبهجة ، فيها الحركة ، و طزاجة الإحساس ، و وبراءة الطفل في مواجهة العالم المتجهم (لما المطرة ترخ) و دراما التاريخ (سعد زغلول في الصورة بشاربه المميز) لكنها صورة الخيال المجنح في شكل الحدوتة و لاسيما إذا كانت شخوص الحدوتة من العيال

(تزأطط و تبلبط) فيتلاشى الفرق بين الشاعر في طفولته ، و الشاعر في حاضره ، و شخوص الحدوتة أنفسهم .

٢ - ٢

و قد يميل الشاعر إلى نمط من الصورة الحداثية ، التي تشخص عالمه في نهاية القرن العشرين و بداية القرن الحادي و العشرين ، بما فيه من صدام للأفكار وأزمات نفسية و هموم لا يحصيها عد و لا يحيط بها حصر .

و الشاعر **شاكر المغربي** يبدأ ديوانه بمقطوعة اتخذ لها عنوان " مدخل " :

و انا لسه صغير
بلعب في الحارة اللمسة و بجري
كان كل عيال الحارة يبجروا ورايا
ففضلت اجري
لا انا قادر أوقفني
و لا لاقي الأمية (٣٠)

أما "اللمسة" فهي لعبة " الاستغماية " وأما "الأمية" فهي نقطة العودة التي يؤوب إليها اللاعبون في تلك اللعبة ، وهذا الشاعر الحداثي ، يصور حاله في الحياة العصرية في صورة لعبة ، تبدو في الظاهر معروفة وسهلة ميسورة ، ولكنها في نهاية المطاف أفضت إلى متاهة ، فلا هو قادر على الوقوف في محله ، و لا هو يرى نهاية الطريق، و الشاعر منقسم على ذاته من فرط الحيرة والضياع . و مرة أخرى يأخذنا الشاعر مع ذاته المنقسمة في مدارات الشعر البعيدة إذ يقول :

كان في الأوضة كتاب و مراية
و كان فيه واد مولود ويايا
كان بيخدني القهوة الصبح
يطلب نكتة و أطلب شاي

كان بيقلب في الجرنان
و بعد مايقرا البخت يسيبه
كان بيسبني و يا بيكاسو
و رامبو و إليوت و الأحلام
و يغرق جوا اللحظة الصافية
و يا النكتة و القفشات (٣١)

كيف استطاع الشاعر أن يكشف لنا عن هذين الولدين المختبئين بداخله ؟ كيف جعل ذاته المنقسمة تبدو لنا في صورة مقابلات :

١- الكتاب مقابلا للمراية
٢- واحد شاي مقابلا النكتة
٣ - قراءة صفحة البخت و طرح الجريدة جانبا مقابلا التأمل في أعمال بيكاسو وقراءة شعر رامبو و إليوت .
٤ - جو اللحظة الصافية و النكتة و القفشات مقابلا للانشغال بالأحلام هل يستطيع صنع هذا إلا شاعر يملك موهبة فذة ؟

أما **سمير الفيل** فإن صوره تمتاز بالقدرة على الجمع بين الموروث الحضاري واللغوي و بين الطزاجة و الابتكار و الوعي السياسي - إذا شئت - يقول في قصيدة " شعاع " :

يا اهل الكنانة
بلدنا دكانة
آدي الشباب عاجز
آدي الشيوخ بيموتوا فـ امبارح (٣٢)

هذه الصورة وردت في تلك القصيدة المكتوبة منذ عام ١٩٨٧م ، كما أثبت الشاعر في ديوانه ، لكنها تشخص حال " بلدنا " اليوم في عام ٢٠٠٧م ،أي بعد عشرين عاما ، و كأنها النبوءة ، فـ " الدكانة " هي اللفظة المناسبة تماما لوصف بلد كل شيء فيه معروض للبيع و الشراء ، لكن الشاعر لا يكتفي بالوصف المحايد ، بل ينتقل إلي ذكر النتيجة التي تترتب على تحويل الوطن إلى " دكان " : عجز الشباب ، مع أن الشباب رمز القدرة و الفعل ، و تطلع الشيوخ إلى الماضي وهيامهم به حد أن أصبحوا " بيموتوا فـ امبارح"، فهاتان "مصيبتان سوداوان " .

و الصورة الرومانسية لدى **سمير الفيل** لا ترتكن على الموروث الرومانسي في الشعر الغنائي العربي وحده ، بل هي صورة مبتكرة أيضا :

لما شفتك
قلبي اتوضا و صلى
وعذابي زاد في قربك (٣٣)

فهذه توطئة للـ " صلاة في معبد الحب " ، و يضاف إليها تلك المفارقة paradox التي طالما لجأ إليها الشاعر قد أصابته لوعة الحب ، فكان أبو نواس يخاطب حبيبته قائلا :

تعجبين من سقمي صحتي هي العجب

هذه المفارقة سيلجأ إليها **أيمن عباس هاشم** أيضا ، في قصيدة حب عنوانها " فضفضة " :

البنت فاكراني
هاضمها و هاطير
و مهيش عارفة إن انا
فارد جناحاتي مـ الألم

و بخاف فـ عز الشتا مـ البرد
و بخاف في عز الصيف من الأعاصير (٣٤)

المفارقة في أن الشاعر يجب أن يصيبه الزهو ، و الرضا طالما أن محبوبته ترى فيه فارسها المغوار ، لكنه لا يرى نفسه كذلك ، إن ثقتها في قدراته وهم ، هـو يخبرنـا بحقيقة قدراته ، إنه يرفرف "بجناحاته " لا من وفرة الصحة ، بل من فرط الألـم ، ألا يذكرنا بأبي نواس في مفارقته المذكورة آنفا ؟!

٣ - ١

لا يستطيع الشاعر المعاصر أن يستغني بموهبته وحدها عن التعـاطي مـع الثقافـة المعاصرة ، ولاعن سعة الاطلاع و فهم الواقع ، فهذه الأدوات سـتجعل مـن شـعره شعرا عصريا ، و من أدوات الشاعر لتحقيق هذا الثـراء لشـعره أن يشـتبك مـع النصوص الأخرى ، و لهذا فإن النقاد المعاصرين يسـتخدمون مصـطلح " التـداخل النصي " أو " التناص " Intertexuality لوصف هذه العملية ، و يعـرف التنـاص بأنه " العلاقة بين نصين أو أكثر ، وهذه العلاقة تؤثر على النص المـدروس (الـذي تداخلت فيه النصوص الأخرى ". (٣٥) هذا التداخل ليس سطحيا ، و لـيس حليـة ، وإنما هو " تمثل " و استيعاب ؛ و لهذا فقد أشارت " جوليا كرستيفا Julia Kristeva إلى التناص بقولها هو " امتصاص نصوص متعددة داخل الرسالة الشعرية ". (٣٦)

و الشعراء الذين ندرسهم هنا لديهم قدر وافر من التداخل النصي ، يوفق فيه الشـاعر كثيرا ، و قد يخفق أيضا في توظيف هذه النصوص ، فتكـون مجـرد حليـة ، كمـا ذكرنا .

أما **أحمد الشربيني** فشعره غني بالإشارات إلى : القرآن الكريم و المماليك و النفري و ماكيافيلي و قيس ابن الملوح ، و هو يبدأ قصيدة " لحظة نزال " ببيتين مـن" أبي العلاء المعري " يجعلهما في صدر القصيدة :

اصمت فإن كلام المرء يهلكـــه و إن نطقت فإفصاح و إنجـــاز
وإن عجزت عن الخيرات تفعلها فلا يكن دون ترك الشر إعجـــاز

و النزال الذي يعنيه الشاعر إنما هو نزال بالقلم ؛ و لهذا فإننا نقبل منه هذا " التحول الأسلوبي" الذي يمزج فيه - عن وعي - بين الفصحى و العامية :

مطرك قليل..
فيضك سراب
إيش جاب .. لجاب ؟
الغل سجن ، قبلت فيه
تصبح نزيل ،
و انا وسط جيل
كنت الدليل
و أنا اللي شق دراعه ،
في بحور الخليل
فاتح حصون الفكر
بـ " السحر الحلال "
أما القوافي لي فيها
باع طويل
ما بين سمات المبدعين
شوف تبقى مين
و انا أبقى مين ؟! (٣٧)

لقد كان من قدرات أبي العلاء الفذة التعامل مع القوافي على نحو فريد غير مكـــرور في تاريخ الشعر العربي ، و الشاعر هنا يفخر بقدرته على تطويع القوافي ، حتى أنـــه ألف كتابا في " العروض " سماه اسما طريفا هو " المفروض في علم العروض " وكان

اختياره لأبي العلاء لكي " يتناص " معه على هذا النحو له دلالات عديدة : فأبو العلاء يحب الإتقان و يكره الرياء و الادعاء ، و هو كذلك يعلم من أحوال الناس و دعاواهم الباطلة ما لا مزيد عليه ، و الشاعر بصدد تفنيد دعاوى خصمه ، قد وجد في قامة أبي العلاء الشامخة موئلا و ملاذا .

أما الشاعر **محمد الزكي** فهو صاحب تجربة مميزة لكنه أقرب إلى الزجل ، أو قل إنه مرتبط بـ " الأستاذ " أعني فؤاد حداد ، فهو يلتزم القوافي الموحدة في أكثر ما يكتب ، و في ديوانه " أحوال الرعية " يلزم نفسه باتخاذ عناوين القصائد من الأمثال الشعبية ، و أحيانا يقوم هو بتأليف مثل " من عندياته " ، و في قصيدته " اللي ما يعرف أبوه ابن حرام " يقوم بتضفير كلامه مع كلام " حافظ إبراهيم " في قصيدة " مصر تتحدث عن نفسها " فيقول :

مصر التي في خاطري و في فمي
عطرت قلبي من هواها الزمزمي
من منكمو يحبها مثلي أنا
الحب زي السم يسري في دمي
و إن كنت عبت فـ حضرتك من علقمي (٣٨)

ويبدو أن السخرية ستكون أهم أثر لمثل هذه التجربة التي تذكرنا بتراث العصر التركي و فنون التخميس ، و ألوان المعارضة الشعرية في ذلك العصر الخابي البعيد ، وهذا هو لون التناص الذي حذرنا منه ، لئلا يتحول إلى حلية . و أما إذا عاد الشاعر إلى صوته الخاص ، فإننا نجد حوارا من مستوى آخر بين " نصه " و نص آخر غير مكتوب هو الكلمات المأثورة عن والدته ووالده في حواره معهما منذ أيام الطفولة البعيدة :

أنا لما دشدشت زمان بنورة طربيزة السفرة
أمي لطشتني على وشي و قالت لي :
غور من وشي ، آخر صبري و نصيبي
وقالت لي كمان - من نارها -

إن أبويا كان ماشي فـ يوم

قدام الجامع و لقاني (٣٩)

إن نجاح الشاعر المبهر هنا ، يجعلنا نأسى لفشله المؤسف هناك ، و لكن عنوان هذه القصيدة جاء أبعد ما يكون عن التوفيق ، حيث سماها " الإيد البطالة نجسة " و حقا إن الإيد البطالة نجسة ، و لكن هذا لا علاقة له بهذه القصيدة الطيبة.

٣ - ٢

أما التراث الشعبي بمأثوراته المتعددة ، و معجمه المميز ، فهو مصدر آخر من مصادر التفاعل النصي عند هؤلاء الشعراء .

و ها هو الشاعر **أبو الخير بدر** ، يقول في قصيدة عنوانها " وهم " :

قعدت تقصقص فـ الورق

تصنع عرايس

و تشك بالإبرة في عين البصاصين

تقرا فـ ورد طه

و عدية ياسين

و تلم من شعر البنات الخصل

بتحط ع الفحم شبة

و تطلق بخور

ليه يا ضنايا

معدتش حنون ؟! (٤٠)

إننا نأسى لحال هذه السيدة التي لجأت إلى حيلة العاجز ، حينما مال ولدها إلى الجحود ، فأرادت أن تستعيد حنانه المفقود ووده المنتظر تجاه أمه ، فاصطنعت أعداء وهميين ثم أخذت تسومهم عذابا من نوع خاص ، جزاء تعديهم بالحسد ، و تسببهم في لفت ولد -كان حنونا - عن بر أمه ، و لكن ذلك لم يكن إلا وهما كما أخبرنا الشاعر

بذكاء في العنوان ، و سواء أكانت هذه سيدة من لحم و دم أم كانت وطنا ، فإن اختيار الشاعر للتناص مع هذا النموذج من المأثور الشعبي كان موفقا غاية التوفيق ، و خاصة إذا قرأناه في إطار التضاد ، أي أن النص الحالي لا يقبل من النص القديم استراتيجيته المبنية على التوهم ، و لكنه يرفضها كلية ، ذلك أنها لن تجدي فتيلا في استرداد حق ضائع ، و لن تضمن أبدا عودة الحنان المفقود .

أما الشاعر **أحمد راضي** فيختار التناص مع المأثور الشفوي الخاص بالحنين و الإحساس بلوعة الغربة عند المصريين من قديم الزمان :

أمانة يا اهل الهوى روحوا ابعتوا الغايب
خلوا ليالي اللقا تمسح دموع العين
و الفرح بعد الضنا يرجع لنا تاني (٤١)

و يلجأ الشاعر **شاكر المغربي** إلى أغاني الأطفال و التي تصاحب اللعب في أغلب الأحيان ، لكنه - كعادته - قادر على خلق "تكنيكه " الخاص و هو يمسك بالنص الآخر الذي استحضره ، أراد أن يمتصه داخل الرسالة الشعرية فقال :

كيلو بامية ما كنت انا
القطة عامية ما كنت انا
وما كانش غير إحساسها بغرور ضدنا
معجون يا ليل الأسئلة بسكة سفر
لعيون بتهرب م الإجابة و همنا
كيلو بامية ما كنت انا
القطة عامية ما كنت انا
القطة عامية
عشان كده أكلت ولادها
و ليس ع الأعمى سؤال مننا (٤٢)

هذه القصيدة وضع لها الشاعر عنوان " طراطيش " و لعلي ظننت أنه إنما أراد أن يسميها " خربشات " أو خرابيش و لعلي أخطأت في الظن ، و لكني على يقين أنه قد صنع شيئا فذا ، لقد لجأ الشاعر لحيلة ماكرة مع القطة ، فحينما رسخ في يقين الشاعر أن القطة عولت على عاهتها - التي يعذرها بها المشرعون و أصحاب الضمائر الحية - و تمادت في غيها حتى أكلت أولادها ، قال لها الشاعر " ليس ع الأعمى سؤال مننا " .

فهل قصد الشاعر أن يقول " ليس على الأعمى حرج " ؟ فيسقط عن القطة التكليف و العقاب ، أظن أنه قصد عكس ذلك تماما ، فليس للأعمى أن يأكل أولاده في أي شريعة من الشرائع ، ولو فعل لكان قد فقد البصيرة لا البصر ، و الشاعر متيقن من هذا ؛ و لذلك هو لا يعفو و لا يسامح ، بل هو يتمادى في تجهمه مع القطة حتى رفض أن يسألها عن السبب . لكن شيئا مريبا ما يزال يشككني في حقيقة هذا الحزم من الشاعر تجاه القطة ، إنه " الضمير " أقصد ضمير المتكلم الفرد في قوله "ما كنت انا " - وقد تكرر أربع مرات - ثم آل في نهاية القصيدة إلى ضمير الجمع " ليس ع الأعمى سؤال مننا " .

لقد كان الشاعر في مواجهة القطة طوال الوقت ، لكنه حينما آن أوان النطق بالحكم البات القاطع و النهائي لاذ بضمير الجماعة ، و انتدبها لتتكلم ؛ ولذلك أنا أشك كثيرا في النوايا الحقيقية للشاعر ، و أظن أنه سيعود للقطة ، مخالفا ضميره ، الذي أكد له على أن القطة قد أجرمت ، و سيكون الشاعر حينئذ وفيا لأحكام العشق ، مزريا بأحكام الشرع و القانون ؛ و لأنني نسيت أن أقول لك إن القطة هي محبوبة الشاعر ، و على هذا فالحب هو الأعمى و ليس القطة ؛ لأن القطة كانت مجرد لعبة اسمها " كيلو بامية ".

و يلجأ **سمير الفيل** إلى العادات الشعبية ، بحسبانها " خطابا " سواء في قوله :

الإيد البضة مرصوصة خواتم

و مياتم في خميس الرحمة

حسنة للمرحوم

محروم مـــ السوق (٤٣)

أو في قوله :

هنا حبيت ... و بكيت

" عبده الحسودي " دكانه ما عادشي ليه أثر

و ده كان يبص البصة

يجروا يبخروا

بعد ما ياخدوا من كمه أتر ! (٤٤)

فالخطاب الشعبي هنا موظف داخل النص توظيفا جيدا ؛ لأنه " ممتص داخل الرســـالة الشعرية " .

و يختار الشاعر **محمد العتر** طقس " الحنة " عنوانا لقصيدة يقول فيها :

يا بلح الشام

ملهي الأيام

ما بقتش تهدهد وجداني

و فرات حبيبتي

عباله كفوفه و سقاني

.....

و بقيت الود في كف المنديل ،

ديل الحمامة المتحني

بدم قتيل (٤٥)

و القتيل هنا هو قتيل العشق ، الذي شفه الهوى ، و أهلكه الغرام ، و لكنه يغني ، فالطرب من شأن المحزون و المبتهج على السواء ، و لكن الغناء الشعبي يميل إلى الحزن غالبا ، يشكو لوعة الفراق ، سواء أكان فراق الموت أم فراق الهجر و الجحود .

أما الشاعر **السيد عامر** فقد اتخذ من اسم " ناعسة " عنوانا لديوانه " ناعسة و أنا " ، و في قصيدته " رؤيا " يعود للحكاية الشعبية المعروفة " ياسين و بهية " :

يا حبيبتي صدقيني
يا اللي روحك ساكنة فيا
يا أم رمش كتير سحرني
يا أم طرحة و جلابية
فكي أسرك فكي قيدك
هدهديني ريحيني
من همومي المدارية
يا حبيبتي صدقيني (٤٦)

التناص هنا مركب لأنه لا يكتفي بالإحالة على الحكاية الأصلية لـ " ياسين وبهية " بل يعود إلى أشهر من غنى هذه الحكاية أحمد فؤاد نجم (يا أم طرحة و جلابية) فيقع في أسره ، حيث يقرن بين بهية و القضية الوطنية كما فعل نجم .

خاتمة :

قدمت في هذه الدراسة قراءة في أحد عشر ديوانا شعريا ، كتبت كلها في مستوى لغوي واحد هو العامية المصرية ، و أصحاب هذه الدواوين هم : أبو الخير بدر و أحمد راضي و أحمد الشربيني و أيمن عباس هاشم و سمير الفيل و السيد عامر و شاكر المغربي و ضاحي عبد السلام و محروس الصياد و محمد الزكي و محمد العتر . و كلهم من الأحياء ، و يعيشون في محافظة دمياط بين الريف و المدينة و إن كان أغلب من يعيش في المدينة منهم يعمل في حرف يدوية ، وبرغم ما يملكونه من مواهب فإن النقد الأدبي لم يلتفت إلى إبداعهم بما يليق به من تميز و تفرد ؛ و لذلك نأمل أن يكون لكلية الآداب الوليدة في دمياط (بدأت الدراسة بها في ٢٠٠٥م) دور في دراسة الأدب المعاصر ، و منه هذه الذخيرة من شعر العامية .

و لقد عالجت هذه الدراسة ثلاث موضوعات داخل النصوص المدروسة هي :

أولا : المستوى اللغوي ، بين الفصحى و العامية و داخل المستوى العامي نفسه ، وذلك بالوقوف على نماذج من : ١- المصاحبة اللغوية ٢- العرف اللغوي .

ثانيا :الصورة الفنية ، ووقفت على نماذج استمدت من التراث ، و نماذج أخرى حداثية الطابع .

ثالثا : التناص : و قد وجدت أنه يتنوع بين التناص مع خطاب التراث العربي التقليدي والخطاب الشعبي المصري ، بمأثوراته و ألعابه و أغانيه و طقوسه .

الهوامش:

(١) خيري شلبي : بورتريه (المفتون) ، نشرت مقدمة لكتاب "مختارات عبد الرحمن الأبنودي" ، المركز المصري العربي ،القاهرة ١٩٩٦م ، ص٢ .

(٢) كان المجلس الأعلى للفنون و الآداب (حتى ما بعد وفاة بيرم التونسي ١٩٦١م) يرفض نشر مؤلفات مكتوبة بالعامية ، و في عام ١٩٩٣م عقد المجلس الأعلى للثقافة (وريث المجلس السابق) ندوة موسعة بمناسبة مرور خمسة و ثلاثين عاما على وفاة بيرم التونسي بعنوان (بيرم و قضايا شعر العامية) كما منح الشاعر عبد الرحمن الأبنودي جائزة الدولة التقديرية .

(٣) ألقى وليام ويلكوكس مهندس الري الإنجليزي محاضرة (نشرت في مجلة الأزهر فبراير١٨٩٣ م) دعا فيها إلى إهمال اللغة العربية الفصحى واتخاذ العامية لغة للكتابة و التعليم .

(٤) د . صلاح فضل : أشكال التخيل ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، القاهرة ١٩٩٦م ، ص٥١ .

(٥) عبد الرحمن الأبنودي : مقدمة المختارات (١٩٩٤م) نشرت في مكتبة الأسرة ، القاهرة ٢٠٠٦م ، ص١٠ .

(٦) فاروق شوشة : الشعر أولا ... الشعر أخيرا ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ٢٠٠٢م ، ص ٩٥.

(٧) د . محمد عيد : المستوى اللغوي ، للفصحى و العامية و النثر و الشعر ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨١م ، ص١٩.

(٨) د. سامي عياد و د . حسام كريم الدين و د . نجيب جريس : معجم اللسانيات الحديثة (إنكليزي – عربي) مكتبة
لبنان ناشرون ، بيروت ١٩٩٧م ، ص٢١ .

(٩) أحمد الشربيني : مواسم الأحزان ، إصدارات رواد ، دمياط ٢٠٠٠م ، ص ٥٠ .

(١٠) سمير الفيل : نتهجى الوطن في النور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أصوات أدبية (٢٨٩) القاهرة ٢٠٠٠م ، ص١٠٨ .

(١١) أيمن عباس هاشم : توتة الحلم القديم ، إصدارات الرواد ، دمياط ٢٠٠٠م ، ص ٤٤.

(١٢) السيد عامر :ناعسة و أنا ، إصدارات الرواد ، دمياط ١٩٩٩م ، ص ٦٣ .

(١٣) د. محمد علي الخولي : معجم علم اللغة النظري (إنكليزي – عربي) مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٢م ، ص ١٤٩ .

(١٤) صلاح جاهين: أشعار بالعامية المصرية ، مركز الأهرام للترجمة والنشر، الطبعة الثالثة، القاهرة ٢٠٠٢، ص ١١٠ .

(١٥) أحمد الشربيني : مواسم الأحزان ، ص ٦٥.

(١٦) شاكر المغربي : مرثية الولد المفتون ، إصدارات الرواد ، دمياط ٢٠٠٠م ، ص ٥٢.

(١٧) أحمد فؤاد نجم : الأعمال الكاملة ، دار الأحمدي للنشر ، ط٢ ، القاهرة٢٠٠٢م، ص ٧٧ .

(١٨) أحمد فؤاد نجم : المصدر السابق ، ص ١٦٩ .

(١٩) ضاحي عبد السلام : بريزة فضة ، مكتبة الأسرة (أدباء مصر في الأقاليم)، القاهرة ٢٠٠٤م ، ص ٤١ .

(٢٠) د . لويس عوض : بلوتو لاند و قصائد أخرى (تذييل بعنوان : بعد نصف قرن) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩م ، ص١٤٩ .

(٢١) راجع مقال الدكتور عبده الراجحي :التحول الأسلوبي عند النديم (ضمن الكتاب التذكاري : عبد الله النديم ، قراءات و أبحاث) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٦م ، ص ص١٨٢ – ١٩٣ .

(٢٢) د . لويس عوض : بلوتو لاند وقصائد أخرى ، ص ١٢.

(٢٣) الفدان في الفصيحة : المحراث و النير على عنق الثورين للحرث ، أما الاستعمال الحديث فيعني في كل من مصر والسودان مساحة من الأرض

مقدارها :٤٢٠١ م٢ . راجع المعجم الوسيط (فدن) و الكتاب التالي بالإنجليزية :

Joan Wucher King ; Historical Dictionary Of Egypt (Feddan),AUC, Cairo,1989 p.292.

(٢٤) محمد العتر : الطالع ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٤م ، ص ص ٣٨- ٣٩ .

(٢٥) محروس الصياد : فارس البحر ، إصدارات الرواد ، دمياط ١٩٩٨م ، ص ص ١٦-١٧ .

(٢٦) أيمن عباس هاشم : توتة الحلم القديم ، ص ٧٤ .

(٢٧) أبو الخير بدر : طقوس ، إصدارات الرواد ، دمياط ٢٠٠٢م ، ص٧.

(٢٨) أحمد الشربيني : مواسم الأحزان ، ص ص ١٨- ١٩ .

(٢٩) ضاحي عبد السلام : بريزة فضة ، ص ٧٩ .

(٣٠) شاكر المغربي : مرثية الولد المفتون ، ص ٧.

(٣١) شاكر المغربي ، نفسه ص١٧.

(٣٢) سمير الفيل: نتهجى الوطن في النور ، ص ١١٣.

(٣٣) سمير الفيل: نفسه ، ص ١٣٠ .

(٣٤) أيمن عباس هاشم : توتة الحلم القديم ، ص ٦٩ .

(35) Jeremy Hawthorn ;A Glossary Of Contemporary Literary Theory, Arnold ,London 2001, p.182.

(٣٦) جوليا كرستيفا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، ط ٢، الدار البيضاء ١٩٩٧م ، ص ٧٨ .

(٣٧) أحمد الشربيني : مواسم الأحزان ، ص ص ١١٠ - ١١١.

(٣٨) محمد الزكي : المنتخب من باب أحوال الرعية ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ٢٠٠٢، ص١٣ .

(٣٩) محمد الزكي : المنتخب من باب أحوال الرعية ، ص ٢٣ .

(٤٠) أبو الخير بدر : طقوس ، ص٢٣.

(٤١) أحمد راضي :من غير سلام، دمياط ٢٠٠٠م ، ص ٥٢ .

(٤٢) شاكر المغربي : مرثية الولد المفتون ، ص٤٤.

(٤٣) سمير الفيل: نتهجى الوطن في النور ، ص ١٥٥.

(٤٤) سمير الفيل ، نفسه ، ص ١٧٩ .

(٤٥) محمد العتر : الطالع ، ص ٥٩ - ٦٠ .

(٤٦) السيد عامر :ناعسة و أنا ، ص ٢٤ .

المصادر والمراجع :

أولا المصادر : -

(١) أبو الخير بدر : طقوس ، إصدارات الرواد ، دمياط ٢٠٠٢م

(٢) أحمد راضي :من غير سلام، دمياط ٢٠٠٠م

(٣) أحمد الشربيني : مواسم الأحزان ، إصدارات رواد ، دمياط ٢٠٠٠م

(٤) أحمد فؤاد نجم : الأعمال الكاملة ، دار الأحمدي للنشر ، ط٢ ، القاهرة٢٠٠٢م

(٥) أيمن عباس هاشم : توتة الحلم القديم ، إصدارات الرواد ، دمياط ٢٠٠٠م

(٦) سمير الفيل : نتهجى الوطن في النور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أصوات أدبية (٢٨٩) القاهرة٢٠٠٠ م.

(٧) صلاح جاهين : أشعار بالعامية المصرية ، مركز الأهرام للترجمة و النشر ، الطبعة الثالثة، القاهرة ٢٠٠٢ م.

(٨) ضاحي عبد السلام : بريزة فضة ، مكتبة الأسرة (أدباء مصر في الأقاليم)، القاهرة ٢٠٠٤م .

(٩) السيد عامر : ناعسة و أنا ، إصدارات الرواد ، دمياط ١٩٩٩م

(١٠) شاكر المغربي : مرثية الولد المفتون ، إصدارات الرواد ، دمياط ٢٠٠٠م

(١١) محروس الصياد : فارس البحر ، إصدارات الرواد ، دمياط ٢٠٠١م

(١٢) محمد الزكي : المنتخب من باب أحوال الرعية ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ٢٠٠٢م .

(١٣) محمد العتر : الطالع ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٤م .

ثانيا : المراجع العربية : -

(١٤) جوليا كرستيفا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، ط ٢، الدار البيضاء ١٩٩٧م .

(١٥) خيري شلبي : بورتريه (المفتون) ، نشرت مقدمة لكتاب "مختارات عبد الرحمن الأبنودي" ، المركز المصري العربي ،القاهرة ١٩٩٦م .

(١٦) د . سامي عياد و د . حسام كريم الدين و د . نجيب جريس : معجم اللسانيات الحديثة (إنكليزي – عربي) مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ١٩٩٧م .

(١٧) د . صلاح فضل : أشكال التخيل ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة ١٩٩٦م

(١٨) عبد الرحمن الأبنودي : مقدمة المختارات (١٩٩٤م) نشرت في مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٦م

(١٩) د . عبده الراجحي : التحول الأسلوبي عند النديم (ضمن الكتاب التذكاري : عبد الله النديم ، قراءات و أبحاث) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٦م .

(٢٠) فاروق شوشة : الشعر أولا ... الشعر أخيرا ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ٢٠٠٢م

(٢١) د. محمد علي الخولي : معجم علم اللغة النظري (إنكليزي – عربي) مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٢م

(٢٢) د . لويس عوض : بلوتو لاند و قصائد أخرى (تذييل بعنوان : بعد نصف قرن) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩م

(٢٣) د . محمد عيد : المستوى اللغوي ، للفصحى و العامية و النثر و الشعر ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨١م .

ثالثا المراجع الأجنبية :

1- Jeremy Hawthorn ;A Glossary Of Contemporary Literary Theory, Arnold ,London , 2001 .

2- Joan Wucher King ; Historical Dictionary Of Egypt (art : Feddan), AUC Cairo,1989.