

الأغنية الشعبية في شعر محمد القيسي

د/ صبحة أحمد علقم

كلية الآداب

جامعة الزيتونة الأردنية الخاصة

Abstract:

الملخص:

The present study sheds light on AL-Qaisi's utilization of the pop songs, which characterize his poetic experience with warmth, simplicity and symbolism.

This has prompted critics like: Raja'a Al-Nqash, Ghali Shukri, Fakri Saleh ,Sbri Hafiz and Fakhari among others, acknowledge the excellence of AL-Qaisi poetry which should occupy a distinguished position in the modern Arabic poetry just like poetry of his peers such as :

Mahmoud Darwish and Samih AL-Qasim who confirm the importance of utilizing heritage in the modern Arabic poem, upon which it bestows certain depth .

The utilization contributes to preserve some of the heritage texts (references) and retains it in the memory .

More over the utilization also serves to educate the reader and arouse his interest by number of texts to which poetry recurrently refers.

تلقي هذه الدراسة الضوء على ظاهرة استدعاء " القيسي " للأغنية الشعبية، وتوظيفها في شعره توظيفا جيدا، وسم تجربته الشعرية بدفء وبساطة ورمزية عالية جعلت كبار النقاد أمثال: رجاء النقاش، وغالي شكري، وصبري حافظ، وفخري صالح، وغيرهم يعترفون بتميز شعر القيسي، وضرورة أن يأخذ شعره مكانا متميزا في الشعر العربي الحديث كشعر أقرانه: محمود درويش وسميح القاسم، مؤكداين أهمية ظاهرة توظيف التراث في القصيدة العربية الحديثة، لما يمنحه هذا التوظيف من عمق للقصيدة، كما يسهم في حفظ جزء لا بأس به من النصوص التراثية " المرجعية "، ويحول دون زوالها من الذاكرة، كما أن التوظيف يعمل على تثقيف القارئ، وإثارة اهتمامه بمجموعة من النصوص التي يحيل عليها الشعر لدى تكرارها.

تمثل الأغنية الشعبية الملمح الأكثر تميزاً في تقاليد الشعوب وعاداتهم، بما تزخر فيه من المعاني الحية المحلية التي تلائم طرائق العيش وأساليبه، وتعد صدى النفس ونفثات الروح. ويقصد بالأغنية الشعبية " الأغنية التي يرددها الشعب منذ القديم بلهجته، وتغنيها العامة في أفراحها وأحزانها "1.

والأغنية الشعبية قديمة قدم الوجود الإنساني ذاته، تأتي عفوية، غير متكلفة، سهلة الألفاظ، ساذجة المعاني، بعيدة التعقيد، تنساب الموسيقى في لحنها بسهولة، للتعبير عن أحاسيس ابن الشعب، لذا فهي شديدة التأثير في نفوس سامعيها تؤنسهم وتطربهم، وقد دفع هذا التأثير بأحد الدارسين إلى الإقرار بأن " الناس يعيشون الأغنية الشعبية أكثر مما يعيشون أي شيء آخر من أمورهم "2.

والأغنية الشعبية ليست مجرد كلمات كيفما اتفق بلا ضابط وقاعدة، بل هي شعر موزون، والمنتبج لمعظم القوالب اللحنية، مثل: العتابا والميجنا وزريف الطول والجفرا... يرى أن معظمها أقرب إلى الشعر الحديث الذي يلتزم نظام التفعيلة الواحدة "3

فالغناء شعر كله، بل أصل الشعر، "لهذا لا نجد حرجاً في أن نسمي الشعر غناء والشاعر مغنياً، لأن الشعر والغناء توأمان لا ينفصلان، فالشعر ألفاظ موسيقية، والغناء ألحان موسيقية، وكلاهما مطرب "4.

والغناء الشعبي تحديداً تراث مهم، لا يقل أهمية عن أشكال التراث الأخرى، لذلك اهتم الباحثون بهذا التراث، ونشط الموسيقيون في جمع الأغاني الشعبية ودراساتها وتنظيمها، ودونوا مؤلفات كثيرة في هذا الباب.

أما الشعراء الجدد، فقد انفتحو مبكراً إلى أهمية هذا التراث الغنائي الشعبي، وعملوا على توظيفه في نصوصهم بطريقة مباشرة تارة، وخفية تارة أخرى، لإدراكهم العميق ما يضفيه هذا التوظيف من عمق للنص الإبداعي، وزيادة في جماليته الفنية.

ومحمد القيسي واحد من هؤلاء الشعراء، بل قد يكون أبرزهم، إذ حظيت قصائده باهتمام الدارسين والنقاد، فقد نوه إلى قصائده الأولى: رجاء النقاش وغالي شكري وصبري حافظ وعبد الرحمن الكيالي، ودرس شعره آخرون، وأشاروا إلى مواطن الجودة

والتميز فيه منهم : إبراهيم خليل، فخري صالح، و خليل السواحري وغيرهم ممن لا يتسع المقام لتعداد أسمائهم، وذكر عناوين دراساتهم ومقالاتهم في هذه الدراسة*.

-2-

يقرر القيسي أن الأغنية الشعبية كانت الدافع الأساسي وراء توجهه نحو الكتابة الإبداعية لاسيما الشعر. يقول القيسي : " لم يكن لي أن أختار، ولم أكن أعرف أن أغاني أمي الشعبية ومواويلها، تلك التي كانت تغنيها، وهي تغسل ملابسنا، أو هي تعد الطعام على نار الحطب أمام الخيمة، أو هي تخطط الملاحف، لم أكن لأعرف أن هذا الغناء سيأخذني إلى الكتابة وإلى الشعر أساساً"⁵.

وتعد هذه الإشارة إلى أهمية الغناء إضافة جيدة للشعر العربي عامة والفلسطيني خاصة، يقول:- " إن التفاتي المبكر إلى أهمية الموروث الشعبي الفلسطيني من أغان ومواويل، والدور الذي يلعبه هذا الموروث الشعبي في إضاءة القصيدة، ومحاولة استلهاهم روح هذا الموروث في قصائدي منذ البدء، أعطى لهذه القصيدة بعداً تشكلياً جديداً"⁶.

كما أسهم هذا الاستلهاهم في رسم قصائده بالبساطة والسهولة، دون أن تخل هذه السمة بملامح الرمزية في القصيدة التي وردت فيها الأغنية الشعبية، ولعل هذا الاندغام بين النص الشعبي والنص الشعري يمثل ميزة أسلوبية جعلت الناقد رجاء النقاش يقرر " أن اختيار الشاعر للفقرات التي اختارها من المواويل الشعبية هو في حد ذاته موهبة ذات حساسية وذوق"⁷، تمكن الشاعر من خلالها أن يعرض لمضامين متعددة .

فالقيسي -كما نلاحظ - أدرك أن الأدب الشعبي ومن ضمنه الغناء كنز يغني النص الشعري ويرتقى به، لأنه ببساطة خرج من نبض الشعب، فحمل همومه السياسية والاجتماعية والفكرية، كما حملت أغاني أمه حمدة همومها وآلامها .

" كانت تجرحني بحزنها وهي تغني لروحها، كانت تغني لها وليس لي، فهل كانت تعالج إذن وحدتها باستحضار الغائب ؟!"⁸ ولعل هذا الاستفهام يحمل في طياته الإقرار بالفعل، فحمدة الأم التي بقيت حية بعد موتها في حياة الشاعر وذاكرته، وأفردتها بكتاب خاص عصي على التصنيف _ كما يشير النقاد _ فهو ليس شعراً أو نثراً تماماً كما كانت

أمه عصية على الموت، ومناضلة في مواجهة الحياة، إذ اشتغلت في الحقول والبيوت في أعقاب موت والدهم، لتؤمن لهم شرط الحياة الأول، وهو عدم الموت جوعاً.

وإن كانت الأم حمدة وجدت في الغناء وسيلة تواصل مع الغائب العزيز " زوجها " وتعويضاً عن الأمن والاستقرار والهناء، الذي فقدته برحيل زوجها المبكر عن الحياة وعنها، فإن القيسي وجد في الغناء مخرجاً من أزمتة النفسية التي اشتدت وتأزمت في أعقاب نكسة حزيران 1967، وضياح الأرض وظروف النزوح عن الوطن .

" إن انفعال أُمِّي وارتعاشها في حضرة تلك المواويل والأغاني الشعبية القديمة (...) كنت أقرأ في عينيها ما يفعل الشعر والغناء في الذات الإنسانية الموجوعة، حفرت ذلك كله في الذاكرة، هكذا انتدبتني باكراً لأواصل نشيد الفقدان" ⁹.

ولا شك أن هذا الإحساس بالفقدان (فقدان الأرض) هو الذي ولد وعي الاغتراب عند الشعراء الفلسطينيين الذين نشؤوا في المجتمعات الفلسطينية خارج فلسطين، ويتمثل الإحساس بالاغتراب في العزلة الاجتماعية والتفكير المعرفي، وعندما يتأزم هذا الإحساس، يصبح التأكيد على الهوية الفلسطينية هاجس الشاعر وخلصه الوحيد ¹⁰.

ويظهر الاغتراب جلياً في شعر القيسي الذي سعى إلى إدخال الموروث الشعبي الفلسطيني لاسيما الغناء في قصائده للتخلص من شعوره الاغترابي، وليؤكد هويته الفلسطينية المهدة بالقمع والإمحاء. والقارئ لديوانه " راية في الريح " الصادر عام 1968 يلمح ذلك جلياً يقول القيسي: " كنت أتساءل غالباً لم أكتب ؟ هل لأقنع نفسي بالحياة، ثم لأزداد معنى، وهل أحس حقيقة بواسطة الكتابة والشعر، إنني أقرب أكثر من الحلم، ومن أغاني أُمِّي، ومن فلسطين . أم أنني ألعب بخزائن الذاكرة هكذا لم يكن الشعر يوماً ترفاً أو لعباً بالكلمات. كان يأتي في البدء على غفلة، فيورق الروح وحشة وهما، ثم فيما بعد ازداد الوعي، وتشعبت بي الحياة (...) صار أداتي الوحيدة في مواجهة مناخ القوة وغياب العدالة" ¹¹.

فالشعر عند القيسي وعي قصدي وتكنيك فني، لذلك كانت تجربته الشعرية بحثاً عن شكل يرقى بنفاصيل حياته ابتداء من تجربته في المخيم وانتهاء برحلة التشرّد .

والمتتبع لشعر القيسي يلحظ أن استدعاءه للغناء الشعبي في نصوصه الشعرية قد مر بمرحلتين أساسيتين هما:

المرحلة الأولى : وتتمثل في دواوينه الصادرة بعد هزيمة حزيران الأليمة، وحتى نهاية السبعينيات من القرن المنصرم، وتشمل الدواوين التالية :

- راية في الريح 1968.

- خماسية الموت والحياة 1975.

- رياح عز الدين القسام 1974 .

- الحداد يليق بحيفا 1975.

- إناء لأزهار سارا زعتر لأيامها 1979 .

ويتمثل هذا الاستدعاء في استعارة مقطع من الأغنية الشعبية دون أي تغيير أو تبديل فيه، وغالباً ما يوضع هذا المقطع المنتقى بين علامتي تنصيص، ولعل وضع هذه العلامات دليل على استخدام هذا المقطع كدليل أو شاهد على معنى أو فكرة تتقدمه والشاهد كذلك ليس شاهداً عادياً، بل هو شاهد من إرث الشعب الذي يطرد عن أرضه، ويسعى جاهداً لطمس هويته، والشاهد يؤكد هذه الهوية ومعالمها . ويتضح ذلك من قراءتنا لهذه التناصات.

ففي قصيدة (الصمت والأسى) التي يهديها القيسي إلى الغناء الشعبي الإسباني (لوركا) الذي أعجب به وبشعره، وكيف لا ؟ وقد صرح في أكثر من مقابلة معه، أنه ولوركا نظائر في ظروف عدة لا سيما الغناء.* يقول :

" لو أن الطريق إليك ميسور

لما وهنت خطاي، وسمرت نظراتي اللفهى وراء الباب .

ولا شهدت عيونك في انتظار زيارة الأحباب .

ولا ما بيننا حال العدى والموت والسور.

ولكن الثعالب في ربوعك تزرع الأهوال .

وتغتال ابتسام الصبح فوق مباسم الأطفال.

" يا دار، يا دار لو عدنا كما كنا

لا ظليك يا دار بعد الشيد بالحننا"¹².

فالشاعر هنا يستدعي المقطع الغنائي الشعبي، ليضيف على النص الشعري، أبعاداً دلالية تكرر الصوت الجماعي الحزين، الذي يأمل بالعودة إلى وطنه، على الرغم من وجود الأعداء الذين يشيدون الأسوار، ويزرعون الموت في طريق الجماعة المشردة عن أرضها، ويقتلون أحلامهم، ويغتالون ضحكات أطفالهم بحرمان هؤلاء الأطفال من اللعب بساحات وطنهم، فالجو الحزين الذي يعيشه الشاعر ببعد عن وطنه يظهر في النص جلياً، والغناء الشعبي يكرر هذا الحزن لاسيما إذ يتابع الشاعر هذا الغناء في نصه، ولا يفوته أن ينسبه إلى ملهمته والدته العجوز مبللاً بالحزن والأمل:

" ويأتي صوت والدتي العجوز مبللاً بالحزن والأمل.

بالله يا طير الحي إن جيت دارنا

ريض الا يا طيرنا وارتاح

قل لها بحال الجهل يا طول عزنا

يا ما قعدنا على الفراش صحاح

يا من درى يصفى زماني وأعاتبو

وأعاتبو باللي مضى لي وراح ¹³

ولا شك أن نسبة هذا الغناء إلى والدته، ووسمه بالحزن والأمل، يدعم الحالة

الانفعالية التي تجسدها القصيدة:

" معتقة جرار الحزن من عشرين في قلبي

أشيل عذابها الموروث في روحي وفي هدي ¹⁴ .

كذلك المعنى الذي يحمله هذا الغناء الشعبي، ويشير إلى المقارنة بين الماضي والحاضر " قل لها بحال الجهل يا طول عزنا، يا ما قعدنا على الفراش صحاح"، ناهيك أن المقارنة تحمل الأسف والحسرة على الأيام الماضية، لذلك يأمل الشاعر بعودة الزمان ليعاتبه، لا ليقنص منه على ما جاء به من ألم ناتج عن البعد عن الوطن والأهل.

يا من درى يصفى زماني وأعاتبوا

وأعاتبوا باللي مضى لي وراح ¹⁵ .

ولن يصفو الزمان إلا بالعودة إلى الأرض، لذلك يكرر مرة أخرى في القصيدة ذاتها المقطع " يا دار ... يا دار ... لو عدنا...¹⁶ .

وهكذا يندغم النص الغنائي الشعبي في النص الشعري، لينجز القصد الدلالي الذي يبتغيه الشاعر، ويتشكل النص الجامع الذي أشار إليه "بارت" في كتابه نظرية النص " إن كل نص جامع تقوم في أنحائه نصوص أخرى في مستويات متغايرة"¹⁷ .

ويتحول هذا الغناء الشعبي الحزين في نص آخر إلى إرهابات ثورية تربطه بفوهات البنادق وتجعله رجعا للقاء والبدل.

" طلّت البارودة والسبع ما ظل

يا بوز البارودة من الصدا مختل

بارودة يا مجوهره شكالك وين

شكالي ع (عادتو) سرى في الليل

بارودة يا مجوهره شكالك راح

شكالي ع عادتو سرى مصباح¹⁸

ويتبع هذا الغناء الشعبي بأبيات شعرية تدعو لـ " السبع" الشهيد المناضل الفلسطيني الراحل فايز حمدان - الذي استشهد مع أقرانه شهداء العاصفة عام 1968 - بالرحمة، ويشره أن هناك آلاف المقاومين يستعدون للثأر له، واسترداد الأرض، لأن مهر الأرض غال .

" مثلما يأتي المطر

مثلما ينبت في الأرض الزهر

مثلما المشتاق يأتي من سفر

فهو يوما سيجيء

لم يمت فايز، من قال يموت

فهو كالنبيع،ولما هزه التحنان للنور انفجر"¹⁹ .

وفي قصيدة " تروق الأشجار" التي يطالعنا عنوانها بأمل واضح، يفاجؤنا نصها

بيأس عميق²⁰ .

" زنبقات الحزن في قلبي، يعانقن الظهيرة

يتساقطن على طاولة المقهى

ووجهي لوحه، ينقصها اللون الأخير

قهوتي تبرد في ظل الشبابيك الحزينة

فالزنايق _ كما نلحظ _ تتساقط على طاولة المقهى، والوجه لوحه غير مكتملة،

والقهوة باردة، والشبابيك حزينة، وهناك حالة ترقب وانتظار، تقابل بخيانة وإعراض، مما

يكرس أجواء الحزن واليأس لغياب الحبيبة .

" وأنا أرقب أن تأتي، ولكن

خائنا التوقيت في هذي المدينة

أعرضت عن وجه اثنين مضاعين : أسير وأسيرة

زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيرة ²¹

وتدعيما لهذا الجو الحزين يستدعي الشاعر شكلا من أشكال الندب الشعبي يجسد

مع المقطع السابق له حالة الترقب والخذلان.

" إمبراح جينا حارتكم

يا دار ما بينتو

يا عله في الصدر

وما يداويها إلا انتو ²²

وفي هذا الاستدعاء مسارات تتعدد، ودلالات تتنوع، ويبقى المشترك بين النص

الغائب والحاضر، هو عدم لقاء المحبوبة في كلا النصين.

والمحبوبة هي الحارة الفلسطينية التي غابت عنه، وغاب عنها، لظروف القاهرة.

"قالقيسي يحيل صراحة إلى الموروث الغنائي، ليستشهد على فكرته الشعرية، وهذا النوع

من الاستدعاء الواضح الصريح، يهدف إلى استيعاب النص التراثي وتوظيفه في سياقات

جديدة، لا تهدف إلى تكرار النص بقدر ما تهدف إلى تجاوزه ²³ .

ومثل هذا الاستدعاء يتكرر في قصيدة " الموت خلف الباب " إذ يستدعي القيسي

صوت والدته العجوز وهي تردد :

" يا ابن العم يا ثوبي علي

إن اجاك الموت لأرده بيدي

ابن العم يا ثوبي الحريري

لاحطك فوق جناحتي واطيري

واهدي فيك ... ع برج الخليلي " ²⁴

ليكرس حالة الأسى والحنين الى قريته :كفر عانة " في يافا، فغناء حمدة موجه دائما للشاعر، ولكنه في هذه القصيدة أكثر وجعا، بسبب فراقها وفراق منزل الطفولة، وحارة الأحباب والأصحاب .

" أواه لا أدري فصوتك موجه هذا المساء

لأشم عطر الجرح

نزف طراوة الأعشاب في نبراته

وصدى الأفول " ²⁵

وموجه لأن ابن العم الذي طالما تغنت به حمدة، وتعهدهت بالرعاية والحماية لا يكثر لحزنها وألمها .

وغنى عن القول إن ابن العم الذي يقصده الشاعر هي الدول العربية التي لا تنبالي بالشعب الفلسطيني وهمومه الناشئة عن سرقة أرضه وتشريده، لذلك يقول في نهاية القصيدة :

" ويلي عليك

تكسرت أغصان حزني فيك

صوني الثوب، يا أم الذين تضورا جوعا

وشالوا في الضلوع

بنادق الحب العظيم وسافروا

في الريح فانتظري

قدومهمو على باب الفصول " ²⁶

فالنهاية تحمل وعداً بعودة الأبناء ومنهم القيسي إلى قراهم وأراضيهم . ولعل هذا التواتر بين الغناء الشعبي العامي، وبين المقطع الشعري الفصيح يمنح النص صدقاً، ويجعله أكثر قرباً من الشعب الذي ينتمي إليه القيسي . ويوجه له رسالة المقاومة التي شارك بها، ويكسب الإيقاع نغمة تنسجم مع صوت الغناء الذي ينبعث من أعماق الشاعر. والغناء _ كما تقدم_ شعر، والمغني شاعر، لذلك يستحضر القيسي مقاطع من الشعر الشعبي في قصيدته " عز الدين القسام : جزء من حديث ذات ليلة باردة "

" دار جفتنا يحق لنا نعاتبها

ونجيب فؤوس النيا ونهدم عواتبها " ²⁷

ويأتي هذا المقطع على لسان البطل النائر عز الدين القسام الذي قاوم الإنجليز كثير، فالقيسي أراد أن يجعل من عز الدين القسام، البطل التاريخي، رمزاً نائراً، وبطلا شعبياً حاضراً في أذهان الشعب الذي يختزله في شخصية "أبي حسن اللداوي "

" واللداوي هذا يعمل حملاً أحياناً، ماسح أحذية، عامل مقهى، أحياناً، يتجول بين الأحياء يبيع الترمس للأولاد، ويملك صندوق عجب " ²⁸

فالشعب لم ينس بطولات عز الدين القسام ضد الإنجليز، ففي القصيدة دعوة للثأر ومقاومة الأعداء، ويتمثل ذلك بعتب القسام على أبناء شعبه، والعتب يحمل محبة لا بغضاء، لذلك ينتشي في القصيدة عندما يسمع موال حمدان الناطور :

" جسمي تقطع وجرحي طال يا مولاي

وأفلام صبري براها الهم يا مولاي

نهر الفرات من دمعتي فار

ودور طاحون وخشب

لا بارك الله في قوم يعبدون الخشب

انت تتين يا للي من حديد وخشب

اشحال أنا من لحم ودم

وصابر على بلواي " ²⁹

وحمدان الناطور هو من أبناء الوطن السليب الذين قاوموا مشروع البلدية التي صادرت أرضه من أجل تحويلها إلى متنزه للسياح، ورفض التعويض، وقرر أن يتحول ثائرا ضد العدو، وضد الخائنين الذين هان عليهم تسليم وطنهم للأعداء المحتلين، لذلك يعرفه القسام جيدا، ويزهو به كما يزهو الوطن بهؤلاء الثائرين في الزمن الخوان :

"أعرف حمدان الطفل، الولد اليافع والشاب

الطعنة والبئر، وما فعل الإخوان

أعرف هذا الزمن الخوان " ³⁰

والخيانة قاسية تجرح أعماق القسام، لذلك يستحضر القيسي مقطعاً من الغناء الشعبي السائد في بلاد الشام*، ويجري فيه تعديلاً بسيطاً، لا يضر بالمعنى الذي يؤكد خذلان الزمان والعمومة لقضية القسام وقضية الشاعر، وقضية العرب عموماً :

" يا مال الشام أضاعوك، كمال الأيتام أضاعوني

طال مطال البين، وما أحد قال تعال

وشال الحمل، ولا تركوني

نايدت محبي، هم خدعوني " ³¹.

وغني عن القول إن هذه المقاطع من الأغنية الشعبية التي تغلغت في القصيدة أسهمت في تدعيم البعد الشعبي لشخصية المناضل عز الدين، وعززت تيار الثورة الجامع في هذه القصيدة .

ويغيب حضور الأغنية الشعبية في دواوينه اللاحقة :

اشتعالات عبدالله وأيامه 1981

كم يلزم من موت لنكون معا 1985

التوقف في جرش 1986

ولا يخفى على قارئ هذه الدواوين ملاحظة تحول الثورة عند الشاعر من ثورة خارجية وصراع مع العدو الصهيوني المحتل إلى ثورة داخلية، وصراع مع الذات، يحتاج الى مساحة أكبر من التأمل والبحث، فلم تعد الأغاني الشعبية تخمد النار المشتعلة في أعماق الشاعر، فقصائد هذه الدواوين تثير أسئلة تقلق ولا تريح .

ولكن الشاعر يعود مرة أخرى إلى الأغنية الشعبية في كتابه حمدة (1988) الذي عدّه الدارسون علامة مميزة في الشعر الفلسطيني الحديث، يعود لغناء أمه حمده الذي دفعه إلى الشعر وإلى الحزن الذي يغلف شعر القيسي وحياته .

فأمه حمدة تغدو أسطورة كنعانية، وهذا ما ينسب إليه في الإشارات الأولى في افتتاحية كتابه : " تقول الأسطورة أن " ممنون " بطل ميثولوجي من مصر، شارك في القتال إلى جانب الطرواديين، وبعد مقتله أقيم له تمثال بمدينة طيبة المصرية، فكان كلما نزل عليه الندى في الصباح وطلعت الشمس يصدر أنغاماً، وتقول الأسطورة أن الندى هو دموع " أورورا " أم ممنون " تذرفها حزناً عليه، هذا في الأسطورة . أما في هذا النص فـ " أورورا " هي التي تموت، و" ممنون " هو المغني الذي يعد قبرها ويبكيها بندى عبر أجناس من الكتابة مختلفة ومتألّفة " ³² والندب هو شكل من أشكال الغناء الشعبي الحزين وهو سمة هذا الكتاب، فكما يقول المغني الشعبي " أول القول ذكر الله " يقول القيسي :

" أول كلامي حمدة،

أول هذه التغريبة صوت اليمام " ³³.

وصوت اليمام الذي يشير إليه القيسي هو صوت أمه تغني له كما يغني هو لها

الآن :

" نامي يا عين حبيبي

يا ملاً بالنوم

نامي يا عين حبيبي

في ظل الدوم (...)

نامي يا عين حبيبي

ذهب الركبان

نامي يا عين حبيبي

فأنا سهران " ³⁴.

وهذا الغناء الحزين ينسجم مع أجواء النص وكتابته .

ولا شك أن الحزن سمة الأغنية الشعبية الفلسطينية، ولعل الظروف التي عاشها الشعب الفلسطيني هي التي منحته هذه السمة³⁵.

ولا يخفى على القارئ أن الشاعر يعتمد ذكر هذا النمط من الغناء في قصيدته، إذ يجعلها داخل مربع خاص يشي بخصوصيتها، وينسجم مع إشارته الأولى في هذا الكتاب، والتي تشير إلى رغبته في إعطاء هذا اللون خصوصيته في شعره:

" هناك عودة إلى أشكال الغناء والندب الشعبي الفلسطيني (...) في محاولة للإمساك بروح هذا الفن العفوي البسيط والعميق في آن³⁶.

والغناء الشعبي يتسم بالبساطة التي تفرضها مفردات البيئة المحلية التي أفرزتها لذلك لا يحاول الشاعر أن يعث بهذا الغناء كثيراً، إذ يجتهد في المحافظة على لغته وفكرته .

" يا حماما في العلالي يصيح

لا تقل لي

الفراق صحيح

يا حماما في العلالي بكى

أن واشتاق و غنى شكا

يا حماما أعطني الآن جناح

ضعن المحبوب يا عيني وراح " ³⁷

وهذا الندب يؤطر بمربع صغير يكرس فاجعة القيسي بفقد امه التي يعبر عنها في

الصفحة ذاتها بقوله :

" أين أذهب بعد انتصاف النهار

أين أذهب بعد انصراف الأخلاء

هذا المساء (...)

أين أذهب بعد هطول خريفك،

قبل خريقي

أين أذهب بعدي

وألقي بأسئلتي هذه " ³⁸.

ويخرج النص من الإطار الذاتي إلى الإطار العام، فهو "يروى طرفاً من رحلة الاقتلاع من الوطن، واليقظة على عالم غريب يموت فيه الأطفال، وينزلقون من الذاكرة بسهولة، بدون أن ندري أن جزءاً منا يموت" ³⁹

يقول القيسي :

" نص الوحشة كتابك، نص الأغنية الغائبة

سبيلي إلى من لا سبيل له

سبيلاً لمن لا سبيل له " ⁴⁰.

ويدعم ذلك الخروج بنص الأسطورة المشار إليها سابقاً، إذ تغدو حمدة الفلاحة الفلسطينية التي اهترأ عمرها في المخيم أسطورة كنعانية خالدة بخلود الأرض. وإن كان الشاعر يعود للغناء بفعل فقدان ملهمته، فإنه يتوقف عن استحضر الغناء الشعبي بعد رحيلها في أعماله اللاحقة *، ولكن مفردة الغناء تتكرر في شعره، ففي الأعمال الكاملة أحصيت له أكثر من خمسمائة موضع تتكرر فيها هذه الكلمة ومشتقاتها .

وهذا دليل كبير على أن الشاعر القيسي يدرك أن الشعر الجميل هو أغنية تتردد في كل زمان ومكان. ومن هنا استحق أن يلقب بالشاعر المغني ينضاف إليها الجوال لتتقله في بلدان مختلفة لا يحمل زاداً إلا شعره، فاستحق الخلود ذكراً وشعراً.

الهوامش :

- ¹ - عبد القادر العياشي، الغناء الشعبي في وادي الفرات، ط1، د، ت، دير الزور : سورية، ص 13 .
- ² - المرجع نفسه، ص14 .
- ³ - نمر حسن حجاب، الأغنية الشعبية في شمال فلسطين، ط1، دار جرير: عمان، 1981، ص 5 .
- ⁴ - عيسى خليل الحسيني، دراسات في الفولكلور الفلسطيني، ط1، رابطة الكتاب الاردنيين : عمان، 2005، ص 148 .
- * - اهتم الباحثان إبراهيم خليل ومحمد العامري بجمع الدراسات حول شعر محمد القيسي . انظر كتاب المغني الجوال، محمد العامري، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 2001. ومحمد القيسي الشاعر والنص، إبراهيم خليل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت، 1998 .
- ⁵ - محمد القيسي، الموقد واللهب - حياتي في القصيدة -، ط1، وزارة الثقافة: عمان، 1994، ص11.
- 6 - المصدر نفسه، ص13 .
- 7 - رجاء النقاش، تعقيب حول قصائد منشورة في مجلة الآداب، السنة 16، عدد 18، بيروت : لبنان، 1968، ص 52 .
- 8 - محمد القيسي، الموقد واللهب، مصدر سابق، ص 11 .
- 9 - المصدر نفسه، ص 11 .
- 10 - فخري صالح، دراسة في موضوعه الاغتراب عند محمد القيسي، الآداب، السنة 29، عدد 5-6، بيروت : لبنان، 1981، ص 44 .
- 11 - محمد القيسي، الأعمال الشعرية الكاملة ج1-3، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت، 1999، ص 7 .
- * - فديريكو غارسيا لوركا (1898 - 1936) شاعر مسرحي اسباني مشهور، كانت الموسيقى سلوته ومهوى قلبه . فعمل بتشجيع من الموسيقى العظيم (دوفايا) على إحياء التراث الغنائي الإسباني ووضع ديوانا شعرياً مشهوراً وسمه (بأغان غجرية) لأن الشاعر استهوته حرية الغجر وحياتهم البوهيمية التي يتجاذبها الغناء والرقص والخيم .انظر بديع حقي، قمم في الأدب العربي، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق 1973 ،ص 105 -120 .وانظر لوركا الشاعر والإنسان، ترجمة وتقديم كميل داغر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت 1975 .وانظر لوركا مجموع مقالات نقدية، ترجمة وتقديم عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، ط1، دار الرشيد : بغداد 1980. وعني الباحث إبراهيم خليل بدراسة أثر هذا الشاعر في شعر القيسي . انظر المغني الجوال، ص 160 -175 .
- 12 -المصدر نفسه، ص64.
- 13 - المصدر نفسه، ص 66 .
- 14 -المصدر نفسه، ص 65 .

- 15 - المصدر نفسه، ص 66
- 16 - المصدر نفسه، ص 67 .
- 17- رولان بارت وآخرون، دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ط2، مركز الإنماء الحضاري: حلب، 2004، ص38 .
- 18 - محمد القيسي، الأعمال الشعرية الكاملة، 1-3، مصدر سابق، ص 84 .
- 19 - المصدر نفسه، ص 84 .
- 20 - المصدر نفسه، ص 93.
- 21 - المصدر نفسه، ص 93 .
- 22 - المصدر نفسه، ص 93- 94 .
- 23 - حنان عمايرة، شعر محمد القيسي : دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية : عمان، 2005، ص 115 .
- 24 - محمد القيسي، الأعمال الشعرية الكاملة، 1-3، مصدر سابق، ص170 .
- 25 - المصدر نفسه، ص170.
- 26 - المصدر نفسه، ص170.
- 27 - المصدر نفسه، ص183 .
- 28 - المصدر نفسه، ص183.
- 29 - المصدر نفسه، ص190.
- 30 - المصدر نفسه، ص192 .
- * - يا مال الشام يا لله يامالي طال المطال يا حلو تعالي
وقد غناها المطرب السوري المعروف صباح فخري.
- 31 - المصدر نفسه، ص194 .
- 32 - محمد القيسي، ثلاثية حمدة - نصوص من السيرة -، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت، 1997، ص 6 .
- 33 - المصدر نفسه، ص 12.
- 34 - المصدر نفسه، ص 10.
- 35 - هاني علي الهندي، الحزن في الأغنية الشعبية الفلسطينية، ط1، دار البشير : عمان، 2006، ص 8. نمر سرحان، الحزن في الأغنية الشعبية الفلسطينية، الأداب، السنة 16، عدد 6، بيروت، 1968، ص8-9.
- 36 - محمد القيسي، ثلاثية حمدة - نصوص من السيرة - مصدر سابق، ص 6.
- 37 - المصدر نفسه، ص 41 .
- 38 - المصدر نفسه، ص 41 .
- 39 - محمد الأسعد، علامة مميزة في الشعر الفلسطيني المعاصر، نقلا عن المغني الجوال، جمع وتقديم محمد العامري، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت، 2001، ص 228.
- 40 - محمد القيسي، ثلاثية حمدة - نصوص من السيرة - مصدر سابق، ص 7 .