

# شعرية الموال الشعبي

موال دنشواي نموذجاً جمعاً ودراسة

د. محمد أبو الفتوح العفيفي

كلية الآداب – جامعة المنوفية

مقدمة

يمثل الأدب الشعبي بأنواعه المختلفة نتاجاً مباشراً للعلاقة بين الشخصية الجمعية/الاجتماعية ، وبينتها ، ولعل أهم عناصر هذه البيئة وأكثرها فاعلية هو "المكان" ، فحسب طبيعته ، سهولة وحرنا ، واتساعاً وضيقاً ، واتصالاً وانقطاعاً .. إلى آخره ، تكون الشخصية الاجتماعية . ومن هنا تتنوع صور الأداء للنوع الأدبي الشعبي الواحد ، فأداء الراوي الشعبي في الوجه القبلي للسيرة الهلالية غيره لأداء الراوي الشعبي في الوجه البحري. ولا يختلف الأمر فيما يخص المضمون ، فالعديد في منطقة جغرافية ما يتوسل بمجموعة من القيم تختلف إلى حد ما عنها في منطقة جغرافية أخرى ، على الرغم من الجامع المأساوي لتجربة الموت : موضوع العديد ، في كل مكان ، ولكن اختلاف موقع القيمة الاجتماعية المعينة من السلم الاجتماعي يغيّر مضمون التعبير بالرغم من ذلك الجامع المأساوي . وجغرافية دنشواي وتاريخ هذه الجغرافيا شديداً التميز والتمايز من جيرانها المصاقبين لها ، ومن هنا تميزت الشخصية الدنشوانية وتميز إبداعها الشعبي بخصوصية لا نكاد نجدها في منطقة/محافظة المنوفية نفسها ..

- جغرافية دنشواي

قرية دنشواي من القرى القديمة ، أشار إليها كثير من القدامى ، فذكرها ابن ممتي في كتابه "قوانين الدواوين" باسم "دمشوية البغال" ووضعها ضمن أعمال جزيرة "بني نصر"<sup>(1)</sup> ، وأشار إليها "ابن الجيعان" ، في كتابه : "التحفة السنية بأسماء البلاد المصرية" ، تحت اسم "دمشوية البغال"<sup>(2)</sup> . وقد كان الاسم الشائع على ألسنة الناس- في هذه القرية والقرى المجاورة لها حتى وقت قريب - "دِمَشِيَّة" ، وقد تغير هذا الاسم إلى "دنشواي" في "تاريخ 1228هـ"<sup>(3)</sup> . وتقع قرية "دنشواي" في "الربع الشمالي الغربي لمحافظة المنوفية بالقرب من فرع رشيد حيث لا يفصلها عن ضفته الشرقية سوى 4 كم على وجه التقريب. وتتوسط المسافة ما بين فرع "إبيار" المنذر المازّ بقرية الشهداء(المركز الذي تتبعه دنشواي حالياً) شرقاً وفرع رشيد غرباً ، كما كانت تقع ذات يوم على إحدى ترع الحملة الفرنسية قبل شق

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

شبكة الري القائمة ، في عهد الأسرة العلوية ، وكان يشغل جزءاً ضئيلاً من زمامها أراض بور وبرك قبل استصلاحها<sup>(4)</sup>. وقرية "دنشواي" تعتبر من القرى المنعزلة نسبياً "لتطرف موقعها لولا أنها تقع على خط سكة حديد منفرد يصل ما بين مدينة منوف وكفر الزيات على فرع رشيد، إذ تقع ما بين مدينة الشهداء وقرية دنصور على هذا الخط. وتعتبر قرية "دنشواي" من القرى الكومية القديمة إذ يرتفع سطحها الأصلي الذي تعليه الكتلة السكنية القديمة عن الأراضي المجاورة، وإن كان يعتقد أن موضعها من نمط أكوام التحجيز حيث تنتشر المقامات والمساجد القديمة على هيئة حلقة تحيط بدابر الناحية وليس وسط القرية"<sup>(5)</sup> مما سبق ، يمكن إيجاز خصائص قرية "دنشواي" في ثلاث خصائص رئيسية لها أثرها المهم في شخصية أبناء هذه القرية :

- موقع "دنشواي" منعزل نسبياً ، مما جعل لهجة أبنائها لهجة مختلفة عن لهجات أبناء القرى المجاورة .

- هذا الانعزال (الجغرافي) أدى إلى قلة تعامل أبناء القرية مع المراكز الحضرية ، مما نتج عنه :

أولاً : المحافظة على نقاء لهجة أبنائها .

ثانياً : غلبة الموروث الشعبي على ثقافة أبنائها.

ثالثاً : عمق الوازع الديني في شخصية أبناء القرية بالإضافة إلى عكسها التصور الشعبي للدين . ومم دعم ذلك الكثرة اللافتة للمقامات في القرية وموقعها الجغرافي المحيط بالكتلة السكنية .

وقد بقيت "دنشواي" على انعزالها قابعة في جغرافيتها إلى أن دخلت كتاب تاريخ مصر الحديث من خلال الواقعة الشهيرة التي كانت سبباً في وجود الموالم موضوع الدراسة ، ليتحول بعد ذلك اسم "دنشواي" وموالمها إلى رمز من الرموز القوية في مسيرة التحرر الوطني .

### حادثة دنشواي : قراءة في أوراق التاريخ

في الثالث عشر من يونيو عام ألف وتسعمائة وستة اتجه مجموعة من ضباط الاحتلال الإنجليزي ، عددهم خمسة ، إلى قرية "دنشواي" لصيد الحمام كما فعلوا في العام السابق ، ولما وصلوا إلى القرية في حوالي الثانية ظهراً اتخذوا أماكنهم المناسبة ، وشرعوا في الصيد

وإطلاق النيران , فأشعلت طلقاتهم النار في جُرن محمد عبد النبي المؤذن , أحد مواطني القرية, فأسرع الأهالي لمساعدته في إطفائها , ومحاولة منع الإنجليز من الاستمرار في الصيد , ولكنهم لم يمتنعوا واستمروا في الصيد بل وأصابوا "أم محمد" زوجة صاحب الجرن , وأصابوا كذلك شيخ الخفراء وأحد الخفراء ومواطن يدعى علي الدبشة. كل ذلك زاد من ثورة الأهالي فشددوا الهجوم على الضباط وجروا خلفهم وأوسعوهم ضربا بالعصي وقذفا بالطوب . وقد نتج عن هذه المطاردة إصابة أحد الضباط , وهو "كابتن بول", بضربة شمس , وتمكن الخفراء أخيرا من رد الأهالي عنهم . وحين وصل هذا الضابط المصاب إلى قرية "سرسنا", وقد بلغ به التعب مبلغه , ورآه أحد المواطنين , وهو سيد أحمد سعد, حاول أن يساعده , لكن الضابط مات متأثرا بإصابته بضربة الشمس , فما كان من بقية زملائه , الذين تبعوه , إلا أن ضربوا هذا الرجل حتى قتله . وقد وجد هذا الشهيد "مقتولا في طاحون كان قائما في الركن الشمالي الغربي من سوق سرسنا ووجدت جثته في المكان المنخفض أمام الطاحون الذي توضع فيه القفة التي ينزل فيها الدقيق من الطاحون, وكان رأسه مهشما كما لو كان ضرب من أعلى بآلات بعضها حاد وبعضها غير حاد مثل كعوب البنادق"<sup>(6)</sup>.

وقامت قيادة الاستعمار الإنجليزي لموت هذا الضابط – كابتن بول- وراحوا يقبضون على الأهالي جزافا ... ومن الغريب أن جريدة "المقطم" نشرت في يوم 18/6/1906م - قبل أن ينتهي التحقيق – "أن الأوامر صدرت بإعداد المشائق وإرسالها إلى مكان الواقعة"<sup>(7)</sup>, وأصبح من الطبيعي أن يتوقع الناس أحكاما بالإعدام قد وضعت قبل التحقيق. وتحت سيطرة وتأثير اللورد "كرومر" , المندوب السامي البريطاني في مصر, أصدر القائم بعمل وزير الحقانية "بطرس باشا غالي" وزير الخارجية قراره بتشكيل المحكمة المخصصة برئاسته وعضوية كل من مستر "وليم جودينو هبتر" القائم بأعمال المستشار القضائي , ومستر "بوند" نائب رئيس محكمة الاستئناف الأهلية , والكولونيل "لادلو" القائم بأعمال القضاء والمحاماة في جيش الاحتلال , وأحمد بك فتحي زغلول رئيس محكمة القاهرة الابتدائية الأهلية , وسكرتارية عثمان بك مرتضى. وقام بمهمة الادعاء فيها إبراهيم بك الهلباوي, وتولى الدفاع عن المتهمين كل من محمد بك يوسف وإسماعيل بك عاصم وأحمد بك لطفي السيد.

وانعقدت المحكمة لمدة يومين , أصدرت بعدها حكمها على النحو التالي :

"1- الإعدام شنقا على أربعة هم: حسن علي محفوظ, ويوسف حسين سليم , والسيد عيسى سالم , و محمد درويش زهران.

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

2- الأشغال الشاقفة المؤبفة على اثنين هما: محمد عبف النبي المؤذن .وأحمد عبف العال محفوظ.

3- الأشغال الشاقفة لمة 15 عاما على أحمد محمد السبسي.

4- الأشغال الشاقفة لمة 7سنواتعلى ستة هم: محمد علي سمك , وعبفه البقلي , وعلي علي شعلان ,ومحمد مصطفى محفوظ ,ورسلان السبف علي ,والعبسوي محمد محفوظ.

5- الالف خمسين الفة والحبس مع الشغل لمة عام على ثلاثة هم: حسن إسماعل السبسي ,وإبراهيم حسنبن السبسي ,ومحمد العباشي السبف علي.

6- الالف خمسين الفة على خمسة هم: السبف العوفف ,وعزب عمر محفوظ , والسبف سليمان خير الله ,وعبف الهافف حسن شاهبن ,ومحمد أحمد السبسي"(8).

وواضح ما فف هفه الأحكام من قسوة بالغة أثارف أهل "دنشواي" أكثر مما أثارفهم الفاففة نفسها ، ولم يقتصر الأمر على أهل دنشواي فقط بل امتف أثرها إلى الرأي العام المحلي والعاملي بفضل المجهود الجبار الذي بذله الزعم الوطنف "مصطفى كامل" ..

### موالم دنشواي

إزاء هفه الفاففة المروعة والأحكام الأكثر تروبعاً والفف صفرت بسببها , صاغ أهالف "دنشواي" مشاعرهم وانفعالاتهم فف موالم شعبي فرفرر صبغه وروافه وحبف أسماؤه من "موالم دنشواي" إلى "موالم زهران" وكذلك "موالم مصطفى كامل" كما سنرى ففما بعف..

### - الموال المروي

عبفر "موالم دنشواي" إفرافا لفاففة وطنية وقعب بالفعل على خلاف الموابل القصصفة الأفرى كموال "أفهم الشرقاوي" وموال "الفف مهران" وموال "سعب زفلول" والفف فناولف بطولة أفراف , فمفز الموال موضوع الفرافة بكونه فناول بطولة جماعة اجفماعفة مفررة زمانا ومكانا وله أصول فاربخفة موثقة وأبعاف اجفماعفة على المسفوى المحلي وسباسبفة على المسفوى العاملي.

### - أهمية الموال:

1- فمفل هفا الموال بقصفه وغنائففه وبلاغفه فمفللا صافقا لإبفاعفة الجماعة

الشعبفة وففاعلها مع أفااف عصرها.

2- يعتبر هذا الموال من أدب المقاومة والتمرد الجمعي، وهو -كذلك- مرثاة شعرية رثت بها الجماعة شخوصا نصّبهم وجدانها أبطالاً لها.

3- هذا الموال مظلمة شعبية رفعتها الجماعة الاجتماعية في وجه طغاتها وجلادها.

### - دواعي دراسة "موال دنشواي":

تمتلك هذه الدراسة دواعيها العامة التي تخص الموال باعتباره نوعاً من أنواع الأدب الشعبي ودواعيها الخاصة المرتبطة بسياقاته الزمانية والمكانية المؤثرة في بنيته الفنية.

#### أولاً : الدواعي العامة :

1- تجذّر الموال في وجدان الجماعة الشعبية مما يجعله أداة طيّعة ومرآة تعكس رؤيتها.

2- شفاهية الموال تعرضه للانذار من جرّاء المتغيرات الحضارية التي بدأت تصيب القرية المصرية الموطن الأصلي للموال.<sup>(9)</sup>

3- الموال الشعبي ظل حبيساً للدراسات الشعبية ونادراً ما تعرضت دراسته للجوانب الجمالية الكامنة فيه بلاغياً وأسلوبياً ونصياً .

#### ثانياً : الدواعي الخاصة :

1- ربما كان موال "دنشواي" الموال الوحيد الذي تناول القضية الوطنية والمقاومة الشعبية من منظور الجماعة الاجتماعية انطلاقاً من الحادثة المعروفة.

2- يتمتع موال "دنشواي" بدرجة عالية من الصدق الفني لكونه يجمع بين الأداء الجمالي من جهة وسرد الواقعة التاريخية من جهة أخرى .

3- عدم اهتمام معظم الدارسين بجمع هذا الموال وتوثيقه شفاهياً على الرغم من أهميته<sup>(10)</sup> .

4- أوشك الموال على الاندثار لندرة رواته وقلة أدائه في الأسفار والاحتفاليات الشعبية كما كان يحدث سابقاً، كذلك ندرة من يحفظونه حتى في قرية دنشواي نفسها.

#### - الرواة

إن ارتباط الموال بالواقعة التاريخية المعروفة يؤكد على تواصل رواته منذ هذه الواقعة وحتى يومنا هذا ، فضلاً عن أن أغلب أهل القرية كانوا يحفظونه وكذلك بعض أهالي القرى

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

المجاورة<sup>(11)</sup> وإن لم ينشده. والباحث نفسه تعرف على عدد من رواة (منشدي) هذا الموالم وسمعه منهم في صباحه ، وهم

- محمد محمد الملاح .(وُلِد في 1910م وتُوفِي في 1985م)

- عثمان محمد الخبيري .(ولد في 1918م وتوفي في 1988م)

- عبد الحيد محمد عبده .(ولد في 1920م وتوفي في 2000م)

- العيسوي محمد زهران.(ولد في 1930م)

وأما الرواة الذين استمع إليهم الباحث لغرض هذه الدراسة فاثنتان ، وهما :

- خضرة محمد خليل السيسي وهي من موالم دنشواي في 15/1/1925م وقد توفيت بعد تسجيل الباحث لروايتها صوتا وصورة (video) .(وكانت رحمها الله أرملة ولها ستة أبناء ، وقرية أربعة من المحاكمين في تلك المجزرة ، وهم : أحمد محمد السيسي ، وحُكِمَ عليه بالأشغال الشاقة لمدة 15 عاما . وحسن إسماعيل السيسي ، وإبراهيم حسنين السيسي ، وحُكِمَ عليهما بالجلد خمسين جلدة والحبس مع الشغل لمدة عام . ومحمد أحمد السيسي ، وحُكِمَ عليه بالجلد خمسين جلدة ) .

- حيدر عبد الحيد محمد عبده وهو أيضا من موالم دنشواي في 31/7/1949م . وقد أملى علي روايته للموالم . (وهو متزوج وله ولدان وبنتان ، وكان عاملا بوحدة الشؤون الاجتماعية بدنشواي ومغنيا شعبيا بهذه القرية والقرى المجاورة) .

- النص :

أ- رواية الحاجة / خضرة محمد خليل السيسي

- 1 - من بعد حكم المحاكم والشويعش والباش
- 2 - غلابين وسگها(12) كُرِّمَ محرية للباش
- 3 - إللنجليز فرعنت بعد ما كائوا احباس
- 4 - نزلوا على دنشواي مخلوش نفر ولا اخوه
- 5 - اللِّي انشنگ انشنگ واللِّي فضل جلدوه
- 6 - يوم شنگ زهران كانت صعب وگفاته
- 7 - أمه تعييط وابوه وأعز إخوانه
- 8 - نصر الديانة مصطفى كامل
- 9 - نزل بلاد اللنجليز

- 10 - كَبُّوْ حَسِيْنِ الْبُرْنَسِي
- 11 - كَالُّوْ رَايِحْ فِينْ يَبُوْ كَامَلْ ؟
- 12 - كَالُّوْ نَاذِلْ بِلَادِ لِنَجْلِيْزْ أَتَكَلِمْ كَلَامْ كَامَلْ
- 13 - وَكَلَامِ السِّيَاسَةِ وَزِيَادَةَ عَنْ كَلَامِ الْحَكِّ مَا أَكُوْلُشِي
- 14 - كَالُّوْ رُوْحْ يَبُوْ كَامَلْ وَلَا تَخَافُشِي
- 15 - فَتَزَلْ أَبُوْكَامَلْ عَلَى بِلَادِ النَّجْلِيْزِ وَلَا خَافُشِي
- 16 - كَالُّوْ إِيْشْ تَطْلَبْ يَبُوْ كَامَلْ ؟
- 17 - كَالْ لَهْمْ طَالِبْ مِنْكُمْ يَا أَنْجَلِيْزُ تَخْتِمُوْا لِيْ عَلَى الْبَرِّ ، خَتَمُوا لُو
- 18 - كَالُّوْ وَإِيْشْ تَطْلَبْ يَبُوْ كَامَلْ ؟
- 19 - كَالْ لَهْمْ طَالِبْ مِنْكُمْ تَصْرَفُوْا عَلَى الْمَشَانِيْغِ ، صَرَفُوْوْ
- 20 - كَالُّوْ وَإِيْشْ تَطْلَبْ يَبُوْ كَامَلْ ؟
- 21 - كَالْ لَهْمْ طَالِبْ تَصْرَفُوا الْمَسَاجِيْنَ ، صَرَفُوْوْ
- 22 - وَنَزَلْ عَلَى الصَّمِّ بُوْلِيْ وَلَا خَافُشِي
- 23 - ثَلَاثِيْنَ صَبَاحْ بِالْإِيْدِ يَبَارِكُوْوْ
- 24 - نَزَلْ عَلَى مَصْرَ وَلَا خَافُشِي
- 25 - ثَلَاثِيْنَ صَبَاحْ بِالْمَزَازِيْكَ صَرَبُوْوْ
- 26 - نَزَلْ عَلَى اسْكَندَرِيَّةَ
- 27 - عَطَاوْ عَصَا هَدِيَّةَ
- 28 - بِالسَّمِّ مَسْكِيَّةَ

### 29 - يَا مِيْتْ نَدَامَةَ عَلَيْكَ يَا سِيْ مُصْطَفَى كَامَلْ (13)

( 1- الشويش :الجاويش أو الشاويش وهو رتبة عسكرية تركية – الباش:الباشا وهو لقب تركي.2- غلايين:جمع غليون وهو السفينة- سقها: ساقها ودفعها- كُرِيْم:كرومر وهو المندوب السامي البريطاني في مصر إبان الحادثة- محربة:حربا من أجل. 3-فر عنت: طغت وأصبحت مثل الفراغنة- أحباس:محبوسون وبعيدون عنا.4- مخلوش:لم يتركوا.5- فضل: بقي.7- تعيظ: تبكي- واعز : وأعز- إخوانه:إخوته.10- قبلو:قابله- حسين البُرْنَسِي:البرنس حسين كامل سلطان مصر فيما بعد.11-قَالُّوْ:قال له- يبو : يا أبو.13- ما اقولشي: لا أقول.14- ولا تخافشي:لاتخف.15- ولا خافشي:لم يخف.16- قالو لو :قالوا له.17- تختموا لي:تعتمدوا لي بالخاتم- البر:بر مصر.19- تَصْرَفُوْا عَلَى الْمَشَانِيْقِ:تَعَوَّضُوا أَهَالِي الْمَشْنُوْقِيْنَ- صَرَفُوْوْ: صَرَفُوا لَهُ.21- تَصْرَفُوا الْمَسَاجِيْنَ : تَطَلَّقُوا سِرَاحَ السَّجْنَاءِ.22- الصَّنْبُوْلِيْ :

شعرية الموال الشعبي " موال دنشواي نموذجاً جمعاً ودراسة "

اسطنبول. 23- ثلاثين : ثلاثين- يباركولو : يباركون له . 25- مازريك : موسيقى- ضربولو : عزفوا له . 27- عطاطو : أعطته . 29- ميت : مائة- ياسي : يا سيدي ) .

ب – رواية الحاج / حيدر عبد الجيد محمد عبده :

- 1- مِنْ بَعْدِ حُكْمِ الْمَحَاكِمِ وَالشَّوَيْشِ وَالْبَاشِ
- 2- غَلَايِينِ وَسَكَّهَا كُرُومَرِ مَحْرَبَةً لِلْبَاشِ
- 3- وَاللَّنْجِلِيزِ انْفَرَعُوا بَعْدَ مَا كَانُوا أَوْيَاشِ
- 4- نَزَلُوا عَلَى دِنَشَوَايِ مَخْلُوشِ نَفَرِ وَلَاخُوهُ
- 5- اللَّيِّ انْشَنَگِ انْشَنَگِ وَاللِّي فَضَلَ جَلْدُوهُ
- 6- وَاللِّي فَضَلَ بَعْدَ دَا جُورًا سَجْنَهُمْ وَرَمُوهُ
- 7- يَوْمَ شَنَگِ زَهْرَانِ كَانِتْ صَعْبَةٌ وَكَفَانُهُ
- 8- أُمُّهُ بِنِيكِي عَلَيْهِ وَكِرَائِبُهُ وَأَخْوَانُهُ
- 9- لَوْ كَانَ أَبُوهُ مَوْجُودٌ أَبَدًا مَا كَانَ فَائُهُ
- 10- وَلَاجَلِ نَصْرِ الدِّيَانَةِ أَتَانَا مُصْطَفَى كَامِلِ
- 11- كَبْلُو حِسِينِ كَامِلِ الْبِرْنِسِ
- 12- وَكَالَلُو رَايَحِ فِينِ بِيُو كَامِلِ ؟
- 13- كَالَلُو رَايَحِ بِلَادِ لِنَجْلِيزِ أَنْكَلُمُ كَلَامِ كَامِلِ
- 14- كَالَلُو رُوحِ بِالْعَجَلِ وَلَا تَخَافْشِي
- 15- وَغَيْرِ كَلَامِ السِّيَاسَةِ وَالْحَگِ مَا تَقُولْشِي
- 16- وَنَزَلِ عَلَى بِلَادِ اللَّنْجِلِيزِ وَلَاخَافْشِي
- 17- كَالُولُو إِيْشِ تَطْلُبِ بِيُو كَامِلِ ؟
- 18- كَالِ لَهُمْ طَالِبِ تَصْرَفُوا لِأَهْلِ الْمَشَانِيگِ ، صَرْفُولُو
- 19- كَالُولُو وَيْشِ تَطْلُبِ تَانِي بِيُو كَامِلِ ؟
- 20- كَالِ لَهُمْ طَالِبِ تَطَلَّعُوا الْمَسَاجِينِ ، طَلَّعُولُو
- 21- نَزَلِ عَلَى اصْطَنْبُولِ
- 22- ثَلَاثِينَ صَبَاحِ بِالْإِيدِ بِيَارْكُولُو
- 23- نَزَلِ عَلَى مِصْرِ
- 24- ثَلَاثِينَ صَبَاحِ بِالْمَزَارِيكِ صَرْبُولُو



25- نَزَلَ عَلَى اسْكَنْدَرِيَّةَ

26- إِدْوَهُ عَصَاهُدِيَّةَ

27- بِالسَّمِّ مَسْكِيَّةَ

28- يَا مَيْتَ خَسَارَةَ عَلَيْكَ يَا مُصْطَفَى كَامِلَ

(3- أوباش:أردال وأخلاط.6- دا:ذا أو هذا، جوا:داخل.26- إُدْوَهُ:أعطوه)

## الاختلافات

### أ- الاختلاف في العنوان :-

للعنوان أهميته- لاشك- في إلقاء الضوء على العمل أو النص موضع الدراسة . وإذا كان الأمر- هنا- يرتبط بنص شفاهي" يغني السياق والاتصال فيه عن العنوان" فإننا- على الرغم من ذلك- نحتاج- وبالحاح- إلى العنونة أو التسمية لدورها المهم في تصنيف النصوص المختلفة- الشفاهية منها- ووضع كل نص في سياق نوعه وجنسه . والموال الذي نحن يصده تعترض تسميته أو عنونته مشاكل أهمها أن رواياته- المدونة منها الشفاهية- لم تجمع على تسمية له ، بل إن الروايين المدونين لم تُسمَّه أو تعنونه ؛ فالدكتور محمد جمال الدين المسدي- في تقديمه لهذا النص في كتابه( دنشواي) يقول إنه" زجل لا يعرف أحد من الذي نظمه . لكن أهل القرية يتناقلونه ويروونه ابنا عن أب" (14) دون أن يسميه أو يضع له عنوانا . أما الدكتور أحمد مرسي فيقدم لهذا الموال بالقول إنه " الموال الشهير الذي نتج عن المذبحة التي قام بها الإنجليز في دنشواي مما هو معروف في تاريخنا الحديث"(15) ثم يورد الموال دون عنونة أو تسمية . وبذهب الراويان اللذان أتيح للباحث تسجيل روايتيهما مذهبين مختلفين؛ فبينما يذكر الراوي حيدر عبد الجيد عبده أن هذا الموال كان يسمى لدى البعض بـ"موال زهران"، ولدى آخرين بـ"موال مصطفى كامل"، وكان كثيرون يسمونه بـ"موال دنشواي" ، تصر الراوية الحاجة خضرة محمد خليل السيسي على أن هذا الموال هو موال" مصطفى كامل"، بل تقص حكاية(شعبية بالطبع) عن جهوده في سبيل دنشواي ومصر، وعن موته المأساوي بيد الإنجليز عن طريق دس السم له في عصاه أهده إياها مات بمجرد إمساكه بها، وهذا أشار إليه الموال . نحن- إذن- أمام ثلاث تسميات لكل واحدة منها وجاهتها : الأولى هي"موال زهران" تشير إلى أحد ضحايا حادثة دنشواي حيث إنه أحد المحكوم عليهم بالإعدام شنقا ، وأشهرهم جميعا لأنه" هو الذي ضبطت أسلحة الإنجليز المسروقة في منزله

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

، وهو الذي صعد إلى المشنقة دون وجل أو خوف ، بل بكل كبرياء ، ولأنه كان المحرض للأهالي لأن يثوروا ويعتدوا على جنود الاحتلال الإنجليزي الذين أتوا إلى دنشواي لصيد الحمام ، وذلك ما ذكره التحقيق الذي قام به الإنجليزي وأعوانهم<sup>(16)</sup>، ووصفته جريدة المؤيد بأنه " كان شابا في الثامنة عشرة وفي عينيه دلائل البراءة جميل الطلعة ، لم يرهب الموت حيث قدم عنقه لجلاده في صبر وجلد"<sup>(17)</sup>. إن هذه الشجاعة المنقطعة النظير وكذا" بصقه على شانقيه"<sup>(18)</sup>ألهب الخيال والوجدان الشعبي فدفع بزهران إلى مصاف الأبطال ، فأشدد أهل القرية هذا الموالم الذي يبكي شنقه وسماه البعض باسمه . والثانية هي"موالم مصطفى كامل" ، والحديث عن موقفه الوطني الشجاع من حادثة دنشواي ودوره المجيد في التنديد بالاحتلال الإنجليزي وفضح جرائمه ومجازره يطول . المهم أن حملاته آتت أكلها وأثمرت الإفراج عن سجناء دنشواي وتعويض أهالي شهدائها ومتضرريها ، وهذا الأمر مذكور في الموالم ، وكان فيه "بعض العزاء ..وقد حفظ له أهل القرية هذا الجميل وخلدوه في أدبهم الشعبي"<sup>(19)</sup>.وأما الثالثة فهي"موالم دنشواي" فتشير إلى المكان والموقع الذي وقعت فيه وقائع تلك الحادثة التي أنتجت ذلك الموالم . إنها المفعول به وفيه الذي كان بمثابة الشرارة التي أشعلت جذوة الكفاح الوطني ضد الاحتلال، وهي التربة التي أنبتت الشهداء، ولذلك سمى الكثيرون الموالم باسمها ، وهي- في رأينا- أولى بأن يسمى الموالم باسمها . إن دنشواي هي المكان ، والمكان يمثل الثابت أما الشخوص- مهما تكن- فتمثل المتغير ، ومن هنا تأتي أولوية تسمية هذا الموالم ب"موالم دنشواي".

ب- الاختلاف اللفظي بين الروايتين :-

الحاج خضرة	الحاج حيدر
غلابين وسقها كُرِيم محربة للباش (س2)	غلابين وسقها كرومر محربة للباش (س2)

يبدو من الجدول السابق أن الاختلاف متعلق بنطق اسم أجنبي هو "كرومر" (المنسوب السامي البريطاني في مصر<sup>(20)</sup>). ويرجع هذا إلى أن الحاجة خضرة كانت أمية بينما الراوي الآخر يحفظ القرآن الكريم ويجيد القراءة والكتابة وله مكتب(كُتَاب) لتحفيظ القرآن الكريم . إذن الفارق بين الاثنتين فارق ثقافي وهو الأمر الذي يرجح الرواية الأولى على الأخرى وبخاصة أن الرواية يفصل بينها وبين الحادثة تسعة عشر عاما، بينما يفصل بين الآخر والحادثة ثلاثة وأربعون عاما ، فروايتها أقرب إلى الرواية الشعبية.

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
اللنجليز افقرعنو بعد ما كانو اوباش(س3)	اللنجليز فرعنت بعد ما كانوا أحباس (س3)

الاختلاف هنا بين مفردتين، الأولى في الصيغة الصرفية بين الرباعي المجرد (فرعن) المتصل ببناء التأنيث والرباعي المزيد بالألف والتاء والمتصل بواو الجماعة . ويبدو أن الاختلاف النوعي بين الراويين هو المسؤول عن اختلاف الكلمتين ، حيث حافظت الراوية على الصيغة المجردة للفعل فكان استعمالها استعمالاً محايداً فيما عدا إسناد الفعل إلى تاء التأنيث لغلبة عناصر التأنيث اللغوية باعتبارها فرداً من جماعة الإناث . بينما شحن الراوي هذا السطر من الموالم بالانفعال بالزيادة التي أدخلها على الصيغة المجردة للفعل والتي تمثلت في يعاقب صوتين ساكنين أحدهما "التاء" وهي صوت انفجاري والآخر "الراء" وهو صوت تكراري ، وهذا التعاقب هو المسؤول عن الشحنة الانفعالية التي أشرنا إليها وهو ما يتناسب مع ذكورية الراوي التي تأكدت أكثر وأكثر بإطالة زمن نطق الكلمة كاملة باستخدامه "واو" الجماعة أو بتعبير أدق إنهاء الفعل بمقطع صوتي طويل مفتوح: "عَئوا" ، هذا المقطع الذي لم يمه امتداده في الزمن اتصال أول الكلمة التالية به مباشرة .<sup>(21)</sup> والاختلاف الثاني بين "أحباس" و"أوباش" ، أما الكلمة الأولى فمقصورة على دلالتها وحسب ولا تحمل أية دلالات حافّة ، بينما الأخرى يضاف إلى دلالتها محمولاً قيمياً سلبياً : كما جاء في المعجم أن "الوبش : واحد الأوباش من الناس ، وهم الأخطاط والسفلة . و- واحد الأوباش من الشجر والنبات ، وهي الضروب المتفرقة منه . و- النَّمِيمُ الأبيض يكون على الظفر . و- الرقط من الجرب يتقشّى في جلد البعير . وَوَبَّشُ الكلام : رديئه"<sup>(22)</sup> .. وواضح اتساع الدلالة القيمية السلبية لتشمل إلى جانب الحقل الإنساني الحقل الحيواني والنباتي . ومن المسلم به أن الدائرة القيمية دائرة ذكورية خاصة<sup>(23)</sup>

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
يوم شنق زهران كانت صعبة وقاته (س7)	يوم شنق زهران كانت صعب وقاته (س6)

ظاهر الأمر أنه لا يوجد - هنا- اختلاف بقدر ما يُظنُّ بوجود خطأ لغوي في تذكير صفة لموصوف مؤنث ، لكن الحقيقة أن الروائيتين مختلفتان بالفعل لاختلاف الرؤية المؤسسة للتعبير اللغوي فالراوية ذكرت الصفة لاعتبارين أحدهما عام وهو أن المواقف الصعبة لا يقف لها أو يقع فيها إلا الرجال وذلك من وجهة نظر الريفية حينها ، والآخر خاص بالحادثة نفسها التي تحمل الرجال وحدهم عواقب ما حدث فيها . فالخطأ اللغوي من الراوية- هنا-

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

مببر يؤكء على تبريره اسم "زهران" في هذا السطر. أما الراوي فلم يكن معنيا بكل هذه الأمور وكان الأولى عنءه إجراء القانون اللغوي من وجوب تبعية الصفة لموصوفها تذكيرا وتأنيا.

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
أُمهُ بِنْبِكِي عليه وقرابو وإخواته (س8)	أُمهُ تَعِيْطُ وَأَبُوهُ وَأَعَزُّ إِخْوَاتِهِ (س7)

إن المقارنة بين الروائيتين على قاعدة المحمول العاطفي للأداء اللغوي يمكنها أن تفسر الاختلافات في هذين السطرين ، فالملاحظ استخدام الراوية لفعل مؤلء(24): "تَعِيْطُ" وهو أثقل صوتيا (ع ، ط) وأثقل إيقاعيا (يْ ، يَ) من الفعل الذي استخدمه الراوي : "بِنْبِكِي" ، وكان الراوية كانت تشحن أداءها اللغوي بالانفعال ، بينما الراوي يقوم بمجرد سرد الحدث . ومقارنة أخرى بين الروائيتين على الأساس العاطفي نفسه نجد الراوية أمينة على ما سبق أن أشرنا إليه من انفعال ممثل في اختيار الفعل فاخترت له فاعلوه الأكثر صدقا في أدائه : أمه- أبوه- اعز أخواته . بينما ظل الراوي أمينا لسرده فعمم فاعلي فعله : أمه- قرابو - أخواته ، وحتى لم يعنه ترتيبهم الأقرب فالأبعد. أخيرا ، نلاحظ حضور الأب باكيا (معيط) في الرواية الأولى ، إذ لا ترى المرأة في بكاء الرجل على ولءه شيئا يشينه ، على العكس - تماما- من رؤية الرجل إ غيَّب الأب من جماعة البكاء التي عدء أفرادها . وقد أكد الراوي ذلك الغياب في السطر الذي يليه حيث يقول : "لو كان أبوه موجود .." .

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
ولاجل نصر الدينانة أانا مصطفى كامل (س10)	نصر الدينانة مصطفى كامل (س8)

بالنظر إلى السطرين نرى أن الأول قد يكون الأساس الذي بنى عليه الراوي الآخر سطره الأطول . وبالمقارنة بينهما نجد اختلافا جوهريا ، فسطر الراوية يقوم على المطابقة بين نصر الدينانة ومصطفى كامل . وباعتبار أسبقية موالم الراوية ، يمكننا - ومن خلال هذه المطابقة - تبين المكانة التي احتلها مصطفى كامل في قلوب أهل دنشواي . أما سطر الراوي ، فيلاحظ عليه أثر الزيادات الشعبية في الوصول بالموالم إلى درجة فنية أعلى تتمثل في القيم الإيقاعية : (نء - نا) وذلك على الرغم من أن سطر الراوي أقل من جهة دلالتة من المطابقة الدلالية التي أشرنا إليها في سطر الراوية .

الحاجة خضرة	الحاج حيدر
قَبْلَهُ حَسِينُ الْبُرْنُوسِي (س10)	قبله حسين كامل البرنس (س11)

الاختلاف هنا اختلاف بين أمية الراوية وثقافة الراوي ، وهو ما يتضح في اللهجة الشعبية التي حرفت اللقب الأجنبي Prince البرنس ، أي الأمير ، إلى "الْبُرْنُوسِي" ، وكأنه محض لقب من الألقاب التي تعرفها الراوية في بيئتها . ولا نكاد نشك في أن صيغة الراوية هي التي ابتدأ بها الموالم أول ما ظهر ..

الحاجة خضرة	الحاج حيدر
قللو نازل بلاد لنجليز أتكلم .. (س12)	قللو رايح بلاد لنجليز أتكلم .. (س13)

على الرغم من عدم وجود اختلاف بين الروائيتين إلا في كلمتين ذات دلالة واحدة ، وهما : "نازل" و"رايح" ، فالباحث يحتفي احتفاء كبيرا بهذا الاختلاف الطفيف ، فهو يعبر عما يتعرض له الموالم عبر الزمن ، وكذلك عبر اختلاف الرواة ، من تغييرات ، وإن كان ذلك على مستوى محور الاختيار بين مفردتين من جدول استبدالي واحد<sup>(25)</sup> (وذلك في اللهجة العامية طبعاً) .

الحاجة خضرة	الحاج حيدر
وكلام السياسة وزيادة عن كلام الحق ما قولشي (13)	وغير كلام السياسة والحق ما تُقولشي (15)

مبدأياً ، نجد أن المفردات في الروائيتين واحدة ، والاختلاف بينهما في ترتيبها ، وهو أمر يزيدنا ثقة بالروائيتين معا . أما الاختلاف البين فهو في نسبة كل قول ، فالراوية تسند القول إلى مصطفى كامل نفسه ، وهو استمرار لنزعة الموالم عندها في الإعلاء من شأن مصطفى كامل الذي رأيناه سابقاً . وفي المقابل نجد أن الراوي يسند القول إلى البرنس حسين كامل ، وهذه النسبة توقفنا أمام الدور الذي يسنده إلى البرنس الذي كان تاريخياً مؤيداً ومسانداً للقضية الوطنية .. فثمة وعي سياسي عند الراوي أعم من وعي الراوية المنحصر في حب الزعيم الذي تبني قضية أهلها وقريتها . ولا شك أن انتقال الوعي الشعبي من الخاص إلى العام بحاجة إلى زمن ، وهو هذا الزمن الذي يفصل الراوية عن الراوي ..

الحاجة خضرة	الحاج حيدر
قالْ لَهُمْ طَالِبْ مِنْكُمْ تَصْرَفُوا عَلَى الْمَشَانِيْقْ صرَفُوا لَهُ (س19)	قالْ لَهُمْ طَالِبْ تَصْرَفُوا لَاهْلِ الْمَشَانِيْقْ صرَفُوا لَهُ (س18)

الاختلاف هنا – أيضاً – متعلق بتطور "الموالم" ، فثمة خطأ في التعبير عن التعويض اللازم عن ضحايا الحادث (المشانيق) في سطر الراوية ، إذ جعلت الصرْف على (المشانيق)

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

مباشرة ، وهو ما استدركته الجماعة الشعبية بعد ذلك ، كما هو الحال في سطر الراوي ، فاستبدلت "على" بحرف الجر "اللام" وأضافت (المشانيق) إلى كلمة "أهل" فصح التعبير واستقام المعنى .

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
قالولو وإيش تطلب تاني بيو كامل (س19) قال لهم طالب تطلّعو المساجين طلعلو (س20)	قالولو وإيش تطلب بيو كامل (س20) قال لهم طالب تصرفوا المساجين صرفولو (س21)

ثمة زيادة في (س19) عند الراوي : "تاني" ، تشير إلى شيءٍ من الضجر من قبل الإنجليز إزاء مطالب مصطفى كامل . أما (س20) عند الراوية فتحمل دلالة التسليم المطلق من جانب الإنجليز إزاء تلك المطالب ، الأمر الذي يدل ضمنا على إحساسهم بالظلم الذي مارسوه وعدالة المطالب المقدمة إليهم . أما الاختلاف بين "تصرفوا" في (س21) عند الراوية و"تطلّعو" في (س20) عند الراوي ، فهو متعلق بما أشرنا إليه سابقا من أثر الزمن في اختيار المفردات .

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
نَزَلَ عَلَى الصَّنْبُولِ (س21)	وَنَزَلَ عَلَى الصَّنْبُولِي وَلَا خَافَشِي (س22)

الأسماء الغريبة على البيئة الريفية أكثر تعرضا للتحريف اللهجي من سواها من الكلمات ، ونرى سابقا أن الراويين اتفقا على تفخيم صوت "السين" حتى صار "صادا" ، وكذلك صوت "التاء" الذي صار "طاء" . أما الاختلاف بين الروائيتين – ككثير من الاختلافات بين المفردات في الموالم - فتشير إلى قرب رواية الراوية للموالم الأصلي ، وبخاصة في تحريف اسم "استنبول" إلى "الصنْبُولِي" ..

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
نزل على مصر (س23)	نزل على مصر ولا خافشي (س24)

تكرار الراوية عبارة "ولا خافشي" في نزوله بلاد الإنجليز ، ثم في استنبول ، وأخيرا في القاهرة (التي كانت محتلة من قبل الإنجليز) يتجاوب مع إعلاء الجماعة الشعبية لشخصية مصطفى كامل الذي لا يجوز عليه الخوف، بينما سطر الراوي يمثل سردا عاديا لعودة مصطفى كامل إلى مصر (نزوله) .

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
إتوه عصا هدية (س26)	عطاتو عصا هدية (س27)

يا ميت ندامة عليك يا سي مصطفى كامل (س29)	يا ميت خسارة عليك يا مصطفى كامل (س28)
--	---------------------------------------

أولاً : الاختلاف بين "عطاتو" و"إدوه" :- واضح أن الضمير في الفعل الأول يحيل إلى الإسكندرية/المكان بينما الضمير في الفعل الثاني يطابق بين الإسكندرية والمتأمرين ، ومن ثم استخدم ضمير الغائبين الذي لا إحالة له إلا إلى الإسكندرية . إذن فثمة ما يشبه المجاز (مجاز مرسل علاقته المحلية) في استخدامه هذا الضمير . إن الصياغة الأولى – تحت وطأة الشعور بالصدمة تجاه هذه النهاية المفاجئة للبطل - تعمم الاتهام على الإسكندرية كلها ، أما الصياغة الأخرى فلا يعنيتها سوى سرد ما حدث.

ثانياً : الاختلاف بين "يا ميت ندامة" و"يا ميت خسارة" :- اللغة الشعبية ، وبخاصة في الريف ، تمتلك تمييزاً أدائياً بين لغة الرجل ولغة المرأة ، وهو ما نتبينه في المثال السابق ، فالرجل لا يستخدم الصيغة "يا ميت ندامة" مطلقاً ويستبدل بها "يا ميت خسارة" .. هذا الملمح يجعلنا كما لو كنا نقف إزاء روايتين ، إحداهما : نسوية مشبعة بالأسى ، والأخرى : ذكورية تحدد المكسب والخسارة ، وإن كان ثمة أسى فهو لا يكاد يبين من الصياغة اللغوية ؛ ويؤكد هذا حضور صيغة التعظيم "يا سي" في رواية الراوية وغيابها في الرواية الأخرى ، وهي صيغة لم تكن المرأة الريفية ، في الماضي ، تخاطب الرجل أو تتحدث عنه إلا بها .

جـ- الاختلاف بالزيادة بين الروائيتين :-

ثمة في الروائيتين المعتمدتين للدراسة اختلافات من نوع آخر ، فكل واحدة منهما تمتلك زيادة غير موجودة في الرواية الأخرى ، وذلك في موضعين هما :

الحاج حيدر	الحاجة خضرة
- واللي فَضَلْ بَعْدَ دَا جُورًا سَجَّيْهُمُ وَرَمُوهُ (س6)	----
- لَوْ كَانَ أَبُوهُ موجودًا أَبَدًا مَا كَانَ فَائِثُهُ (س9)	----
----	- نزل بلاد لنجليز (س9)
----	- قَالَ لَهُمْ طَالِبٌ مِنْكُمْ يُنْجِلِيزُ تَخْتُمُوا لِي عَلَى الْبَيْرِ ، خَتْمُولُو (س17)

لا تخلو الاختلافات السابقة من نتائج أعم مما استنتجناه سابقاً ، وهذه النتائج لها أهميتها بالنسبة للموال كله وليس في المواضيع التي وردت فيها تلك الاختلافات :

1 - لا ينعكس الاختلاف في عنوان الموال على الموال نفسه ، الأمر الذي يقيم مسافة بين نص الموال وعنوانه ، هذه المسافة هي التي تسمح للراوي بوضع عنوان يلائم جمهوره ، فضلاً عن رؤيته الخاصة لكل من الحادثة والموال معا ، فالعناوين الثلاثة : "دنشواي" ، "زهران" ، "مصطفى كامل" ، تمثل تبئيراً<sup>(26)</sup> من الراوي على العنوان الذي اختاره لإنتشاده الموال ، ولكن باختلاف أساسي عن التبئير السردى ، فالراوي يبئر على العنوان ليس لحساب بنية الموال الداخلية ، ولكن لحساب جمهوره ، وكأنه يقدم لهم ، عبر العنوان ، قاعدة لتلقي نص الموال ومن ثم تفسيره .

2 - عدد الاختلافات اللفظية (15) وبقية سطور الموال (29) عند الراوية بنسبة (51.72%) ، و(28) عند الراوي بنسبة (53.57%) .

3 - تعود بعض الاختلافات السابقة إلى نوع الراوي ، ذكراً هو أم أنثى .

4 - كان للفارق العمري ، وبالتالي الثقافي ، أثره في وجود اختلافات نوعية في رواية الراوي .

5 - مما لا شك فيه أن شفاهية الموال الشعبي عموماً تمنح الراوي ، أو الراوية ، قدراً من الحرية في أداء الموال ، وهو ما يمكن أن نرد إليه بعض الاختلافات السابقة .

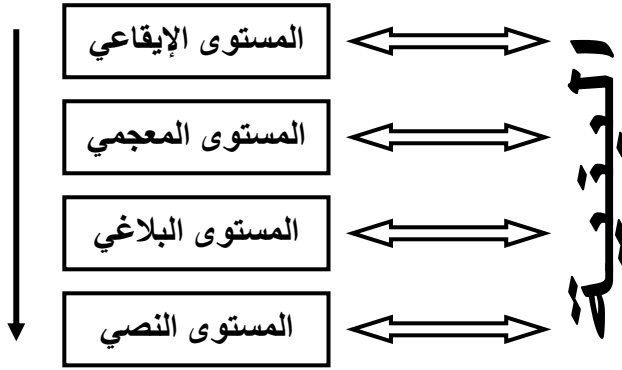
6 - من جهة أخرى تدل الاتفاقات بين الروائين على أن أصل الموال وصل إلى الاثنين على الرغم من بعد المدة الزمنية بينهما وبين تاريخ الحادثة المعروفة : (19 عاماً) بالنسبة للراوية ، و(43 عاماً) بالنسبة للراوي .

7 - نص الراوية (29 سطراً) بينما نص الراوي (28 سطراً) ، وتزيد روايتها عن روايته سطرين ، وفي المقابل تزيد روايته سطرين عن روايتها ، مما يحفظ على كل منهما مواله في اختلافه عن الآخر . الملاحظة الأكثر أهمية ، أن زيادة الراوي محض تفصيل لا يتقدم بالموال لحظة دلالية جديدة ، أما زيادة الراوية فتتقدم لحظتين إحداها نزول مصطفى كامل بلاد الإنجليز ، والأخرى أخطر ، وتتمثل في تصور الموال لأهمية هذه الزيارة إذ يتوسع بها من مجرد المطالبة بحقوق أهل دنشواي إلى المطالبة بحقوق المصريين جميعاً ، بل إن الموال يقدم هذه الأخيرة على الأولى في مبايعة ضمنية لمصطفى كامل بحكم (بر) مصر .



## الدراسة النقدية للموال

فضلا عن كون الدراسة النقدية هي وحدها القادرة على الكشف عن خصائص الموال الداخلية : "الجمالية" ، فإن بإمكانها ، كذلك ، الكشف عن أبعاد تاريخية فيه لم يتمكن المنهج الوصفي من الإضاءة عليها . والموال الشعبي – كأى نص أدبي – لغة نوعية ، ودرسه درسا نقديا هو دراسة لما يجعله يتمتع بصفة النوعية هذه ، فيما يقارب مفهوم "الشعرية" POETICS<sup>(27)</sup> في الخطاب النقدي الحديث . ولدراسة شعرية الموال الشعبي عموما مستوياتها التي تبدأ من الصوت وصولا إلى النص ، وهذه المستويات : الإيقاع – اللغة – التصوير – النص ، كما يبين الشكل التالي :



### أولا : المستوى الإيقاعي :-

يظهر أول تجلٍ لشعرية اللغة في مجموعة من الانتظامات الصوتية التي تطبعها بسمات إيقاعية نوعية تلعب دور الشاهد أو المؤشر INDEX على أن العمل الإبداعي على محور الاختيار له خصوصيته ، ليس فقط في المستوى الإيقاعي ، وإنما في بقية مستويات التصرف الإبداعي باللغة ، وهذه قاعدة عامة لا يكاد يخرج عليها نص أدبي شعبيًا كان أو فصيحًا .. والإيقاع الشعري إيقاعان ، أحدهما : إيقاع ينضبط من خلال صيغة/تفعيلية تضبط عدد الحركة والسكون ومواضعهما من هذه الصيغة ، فيما عُرف بالوزن الشعري/العروض . والآخر : إيقاع صوتي حر يتجاوز ، بشكل ما من الأشكال ، مع دلالة البيت ، فضلا عن القافية .

### 1- الإيقاع الوزني :

يذهب الدارسون الذين تطرقوا لفن الموال وتناولوا الإيقاع الوزني فيه إلى أن له "وزن واحد وأربع قواف على رويٍّ واحد ، ومخترعوه أهل واسط من بحر البسيط ، اقتطعوا منه بيتين وقفوا شطر كل بيت منها بقافية منها ، وسموا الأربعة صوتاً ، ومنهم من يسميها بيتين على الأصل"<sup>(28)</sup> . ولم يستمر الموال على هذا الشكل الأولي فقد تغير في مراحل تالية وأصبح "يحتوي على خمسة أشطر الأول والثاني والثالث والخامس .. لها قافية واحدة ، أو من سبعة أشطر الأول والثاني والثالث والسابع لها قافية واحدة والرابع والخامس والسادس لها قافية أخرى"<sup>(29)</sup> ..

ولاشك أن خيال الجماعة الشعبية وعمق تجاربها يتسع عن تحدييدات هذه القواعد وضيقها، ومن ثم لم يلتزم شاعر الموال ، على وجه التحديد ، بمثل هذه القواعد . في هذا الصدد يرى د. محمد رجب النجار ، بعد حديثه عن الشكل الرباعي والخماسي والسباعي ، أن أشكالاً جديدة يزيد عدد شطراتها عن هذه الأنواع الثلاثة<sup>(30)</sup> ، بل إن الشاعر الشعبي – نظراً لثقافته- لم يلتزم بأي شكل من الأشكال المذكورة سلفاً ، وإنما أحدث فيها ، بوعي أو بغير وعي ، ما رآه مناسباً لموضوع تعبيره من تغييرات ، وإلى ذلك ذهب أحد الباحثين في الموال<sup>(31)</sup> ، وهو ما نجده في المواويل المصرية عموماً<sup>(32)</sup> وموال زهران خصوصاً الذي عرف صوراً إيقاعية متنوعة سواء كانت منتظمة أو غير منتظمة ..

#### أولاً : الصور المنتظمة :

نقصد بالصور المنتظمة الأشطر التي التزم فيها الشاعر الشعبي بالأساس العروضي للموال ، وهو بحر البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ (وصورها : فاعلن – فَعْلان – فَعْلان) . ومن نماذج هذا الانتظام :

- مِنْ بَعْدِ حُكْمِ الْمَحَاكِمِ وَالشَّوَيْشِ وَالْبَاشِ ( 1 و 2)<sup>(33)</sup>

مَمْبَعْدِ حُكْمِ (5//5/5/) مِ الْمَحَا (5//5/) كَيْمِ وَشَّوَيْشِ (5//5/5/) وَالْبَاشِ (5/5/)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ

- إِلِنَجْلِيْزُ فَرَعْنَيْتُ بَعْدَ مَا كَانُوا أَحْبَابَسُ ( 1 )

إِلِنَجْلِيْزُ (5//5/5/) فَرَعْنَيْتُ (5//5/) بَعْدِمَا (5//55/) نُحْبَابَسُ (5/5/)

مستفعلن فاعلن مُسْتَعْلُنْ فَعْلُنْ

- اللي انشقق انشقق واللي فضل جلدوه ( 1 و 2)

د. محمد أبو الفتوح العفيفي

إِلْتَشَنَقَ (5//5/5/) إِنْشَنَقَ (5//5/) وَلَّى فِضْلَ (5//5/5/) جَلْدُوهُ (5//5/)

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن

- يَوْمَ شَنَقَ زَهْرَانَ كَانَتْ صَعْبَ وَقَفَاتَهُ ( 1 و 2 )

يُمُ شَنَقَ زَهْرَ (5//5/5/) رَانَ كَا (5//5/) نِ شَتَّ صَعْبَ وَقَفَاتَهُ (5//5/5/) فَائْتَهُ (5//5/)

مستفعلن فَعَلْنُ مستفعلن فَعَلْنُ

- قَالُوا لَوْ وَبِشَ تَطْلُبُ تَانِي يَبُوكَامِلَ ( 2 )

قَلُّ لَوْشُ (5//5//) تُطْلَبُ (5//5/) تَانِي يَبُوكَامِلَ (5//5/5/) كَامِلَ (5//5/)

متفعلن فَعَلْنُ مستفعلن فَعَلْنُ

- يَا مَيْتَ خَسَارَةَ عَلَيْكَ يَا مُصْطَفَى كَامِلَ ( 2 )

يَا مَيْتَ خَسَا (5//5/5/) رَةَ عَلَيْكَ (5//5/) يَا مُصْطَفَا (5//5/5/) كَامِلَ (5//5/)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعَلْنُ

ثانيا- صور التصرف بالقاعدة العروضية للموال :

أ - التصرف بالزيادة ، ومنه :

- وَاللِّي فَضْلَ بَعْدَ دَا جَوَا سَجْنَهُمْ وَرَمُوهُ ( 2 )

وَلَّى فَضْلَ (5//5/5/) بَعْدَا (5//5/) جُؤَ وَسَجْنُهُمْ (5//5//5/) وَرَمُوهُ (5//5/)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعَلْنُ

- فَنَزَلَ أَبُو كَامِلَ عَلَى بِلَادِ لَنْجَلِيزَ وَلَا خَافَشِي (1)

فَنَزَلَ أَبُو (5//5//5/) كَامِلَ عَلِبَ (5//5/5/) لَنْجَلِيزُ (5//5/5/) وَلَخَفَشِي (5//5//5/)

منفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

ب - التصرف بالنقصان ، ومنه :

- نَصَرَ الدِّيَانَةَ مُصْطَفَى كَامِلَ (1)

نَصَرَ دِيَا (5//5/5/) نَا مُصْطَفَا (5//5/5/) كَامِلَ (5//5/)

مستفعلن مستفعلن فاعل

- نَزَلَ بِلَادِ لَنْجَلِيزَ (1)

نَزَلَ بِلَادِ (5//5//) لَنْجَلِيزَ (5//5/)

متفعلن فاعلن



د.محمد أبو الفتوح العفيفي

مستعلن      فعلُن      متفاعلن      فَعَلُنْ

- لو كان ابوه موجود أبدا ما كان فاته ( 2 )

لَوْ كَانَ بُوهُ (5//5/5/) موجود (5/5/) أَبَدُنْ مَكُنْ (5//5//) فَاتُهُ (5/5/)

مستفعلن      فَعَلُنْ      متفاعلن      فَعَلُنْ

- غلايين وسقها كرومر (كُرِّيمٌ) محربة للباش ( 1 و 2 )

غليين وسق (5//5//) ها كرو (5//5/) مرمحبه (5//5/5/) للباش (5/5/)

متفاعلن      فاعلن      مستفعلن      فاعل

عروضيا ثمة كسر في بحر البسيط ، فقد تحولت متفعلن (إحدى صور مستفعلن) إلى متفاعلن (بحر الكامل) ، ولكن هذا الكسر لا يصيب الإيقاع لسببين :

السبب الأول : أن إحدى صور تفعيلة الكامل هي مستفعلن ، بل هي الصورة الوحيدة ، وربما كان الشاعر الشعبي أكثر وعيا من شاعر الفصحى في هذا الصدد ، فتحقق التحول في هذا الاتجاه من تفعيلة الكامل إلى تفعيلة الرجز يجعل عكس الاتجاه ممكنا إيقاعيا ، ولكن الشاعر وهو ما حدث ، وذلك تحت غطاء أن التفعيلة فَعَلُنْ وصورتها فَعَلُنْ هما جزءان من تفعيلة متفاعلن ، والأخيرة جزء من مستفعلن .

السبب الآخر : أن الشطر السابق من الموال هو شطر نُذْبَةٌ ، بما يوفر إيقاعا نوعيا يعرفه الناس في القرى يمثل غطاء ثانيا لتنويع التفعيلة ، وربما كانت تلك النذبة سببا في هذا التنويع ، لتمييز هذا الشطر عروضيا وإيقاعيا من سواه . هذا بالإضافة إلى انتظام الخروج كما هو واضح في تقطيع الشطر عروضيا .

ثالثا- كسر التفعيلة :

- نزلوا على دنشواي مخلوش نفر ولاخوه ( 1 و 2 )

نزلو على (5//5//) دنشواي (5//5/) مخلوش (5/5//) نفر و (5//) لخواه (5//)

متفاعلن      فاعلن      فعولن      فعولُ      فعو

- قال لهم طالب تصرفوا لاهل المشانيق ، صرفولو ( 2 )

قَالُوهُمْ طَا (5//5//) لب تصرفو (5//5/5/) لهللمشا (5//5/5/) نبقُ صرفو (5//5/5/) له (5//)

فاعلاتن      مستفعلن      مستفعلن      مستعلن      فا

- عطاتو عصا هدية ( 1 )

عَطَا ثَعَصَه (5//5//) دِيْبِيَه (5/5/)

مفاعلتن فاعل

- قللو نازل (رايح) بلاد لنجليز أتكلم كلام كامل (1 و 2)

قَلَّلْنَا (5//5/) زَلْ بلاد (5//5/) لنجليز (5//5/) زَتُّكَلْ (5/5/) لِمَ كلام (5//5/) كامل (5/5/)

فاعل فاعلن فاعلن فاعل فاعلن فاعل

- وكلام السياسة وزيادة عن كلام الحق ما قولشي (1)

وكلا (5//) مَسِيْبَا (5//5/) سَوَزِيَا (5//5/) دَعَنْ كَلَا (5//5/) مَلْحَقْ مَا (5//5//5/) فُلْشِي (5/5/)

فَعِلُنْ فاعلن فاعلن فعولن متفعلن متفعلن فاعلن فاعل

- وغير كلام السياسة والحق ما تقولشي (2)

وَعِرْ كَلَا (5//5//) مِسْ سِيَا (5//5/) سَ وَحَقْ (5/5//) قِمَتْ (5//) فُلْشِي (5/5/)

متفعلن فاعلن فاعلن فعولن فعو فاعل

- قللو روح يا بو كامل ولا تخفشي (1)

قَلْ لِرُوْح (5//5/) بِيُو كَا (5//5/) مَلْ وَلَتْ (5//5/) خَفْشِي (5/5/)

فاعلن فاعلن فعولن فاعلن فاعل

جدول الإيقاع الوزني في الموال (بحسب الروايتين) :

الحاج حيدر		الحاجة خضرة		صور الإيقاع الوزني
النسبة	العدد	النسبة	العدد	
17,85%	5	13,79%	4	الانتظام
3,57%	1	3,44%	1	التصرف بالزيادة
10,71%	3	24,13%	7	التصرف بالنقص
10,71%	3	10,34%	3	التصرف دون زيادة أو نقص
14,28%	4	17,24%	5	كسر الوزن

من استقراء الجدول السابق ، نجد أن أعلى نسبتين لدى الراوية هما التصرف بالنقص (24,13%) ثم كسر الوزن (17,24%). فإذا وضعنا باعتبارنا قرب المدة الزمنية بين وقوع الحادثة ومولد الراوية ، أمكننا القول بأن الموال لم يكن من وضع فرد واحد ، بل

الأغلب في ظننا أنه بدأ شبيها ببعض الصور الأدائية للعديد - والعديد فعل جماعي قبل أن تحترفه بعض النساء في القرى - ثم أضيف إليه أشياء تهم الجماعة الشعبية من قصة الحادثة . فإذا ما التفتنا إلى التصرف بالنقص وكسر الوزن عند الراوي ، وجدنا أنهما بالنسبة للصور الأخرى ليستا الأعلى ، وفي المقابل فأعلى نسبة لديه هي "الانتظام" مما يشير إلى أثر الزمن في ضبط إيقاع الموالم إلى حد ما ، إذ كان التعبير عن الواقعة وارتباطها بالقضية الوطنية حدّ من محاولات الضبط تلك .

ويلاحظ - كذلك - أن أقل نسبة لدى الراويين هي التصرف بوزن الموالم بالزيادة في تفعيلاته ، مما يدل على حرص الجماعة الشعبية على تداول الموالم محتفظا بنصه الأصلي ، على الرغم من بعد المدة الزمنية بين الراويين (19 سنة للراوية و43 سنة للراوي) ووقوع الحادثة . إن التصرف بالتفعيلات (تنويعها) يدل وجود دون زيادة أو نقص ، في العدد المقرر ، عند الراويين على مدى حرية الراوي الشعبي في التصرف الوزني بإيقاع الموالم . فقد كان يمتلك حسا فنيا يكون الزخافات قادرة على التحول من بنية التفعيلة إلى بنية أخرى ، وإذا كان العروض العربي يجعل هذا التحول في اتجاه واحد ، أي من التفعيلة الأساس إلى صورتها ، فإن الراوي الشعبي يبدو غير مقتنع بعدم إمكان التحول من الصورة إلى أصلها ولو فارق الوزن الشعري المقرر عروضيا . على سبيل المثال ، وجدنا الشاعر الشعبي يغير "مستفعلن" إلى "متفاعلن" ، دون غضاضة . هذا إضافة إلى اتساع تفعيلة مستفعلن وتكرارها لتأخذ صوراً عديدة من قبيل : فاعلن - فعولن - فاعلاتن - متفاعلن .

## 2- الإيقاع الصوتي :

إن حقيقة كون الموالم الشعبي فنا أدائيا جعلته قائما على نمط من الإيقاع البوليفوني<sup>(34)</sup> سواء على مستوى الوزن العروضي كما مر بنا ، أو على مستوى الإيقاع الصوتي . وإذا كان الإيقاع الوزني قد مثل نوعا من الموسيقى الإطارية ، فإن الإيقاع الصوتي يمثل نوعا من الموسيقى الداخلية الملتبسة ببنية الموالم ، سواء على المستوى الأفقي : بنية الشطر ، أو المستوى الرأسى : بنية النص ، حيث الأول يتضافر مع الوزن العروضي في أداء الشطر ، بينما الثاني يتضافر مع تنوعاته هو نفسه في ضبط الموالم كله باعتباره نصا .

### أ- الإيقاع الصوتي :

شعرية الموال الشعبي " موال دنشواي نموذجاً جمعاً ودراسة "

إن أصوات اللغة هي أفعال فسيولوجية تحيل إلى أحداث واقعية ، إنها مجرد صور صوتية للظواهر والأحداث الواقعية يقوم الإنسان باستخدامها من خلال إضافة صوت إلى آخر منسجم ومتلائم مع الحدث الذي يريد أن يتكلم عنه ، ليتم بناء كلمة تدل على المقصود تماماً في الواقع . وإذا أردنا أن نحدد دلالة هذه الأصوات فيجب أن ندرسها من حيث واقعها ، وكيفية نطقها ، لأن عملية النطق عند الإنسان هي عملية فطرية تفاعل من خلالها مع الواقع ، فكان الصوت الذي أصدره هو صورة صوتية للحدث نقلها جهاز النطق بأمانة دون زيادة أو نقصان . إن دلالة الصوت - ولو إيقاعياً فحسب - قائمة فيه ، فالصوت هو لبنة الكلمة ، والكلمة لبنة الجملة ، والجملة لبنة المعنى ، ومن ثم فإن مشاركة الصوت في إنتاج هذا المعنى أمر منطقي ، وإن كان بحاجة إلى درس نوعي على هامش الدرس الدلالي .

- التكرارات :

يمثل التكرار الصوتي في الأداء اللغوي عموماً حتمية أدائية ، فالمتكلم يدور في دائرة قليلة العدد (28 صوتاً) . ولكن هذه الحتمية تتحول إلى إرادة إبداعية عبر فرض النظام على التكرارات الصوتية ، وهنا نكون إزاء الأداء الفني . وقد التفتت البلاغة العربية ، في علم البديع ، إلى هذه الظاهرة ، وإن حصرتها في الجناس ، وتناولتها من خلال الكلمتين المتجانستين ، بمعنى أنها لم تدرس القيم الإيقاعية فيها وما تمتلكه من دلالة ، سواء دلالة خصائص الصوت المتكرر في ذاته وارتباطه بدلالة السياق الذي يرد فيه ، أو دلالة تكراره . وقد حفل موال دنشواي بهذه التكرارات وأدى دوراً مهماً في توليد دلالة الشطر التي وردت فيه . وكما التزم الموال بوزنه الأصلي (مستفعلن فاعلن) ونوع عليها ، تصرفاً بها زيادة ونقصاً بل وكسراً لها ، نجد الأمر نفسه على المستوى الصوتي حيث التزم الموال بمجموعة صوتية محددة تمثل أعلى نسبة تكرارية قياساً على الأصوات الأخرى ، كما يبين هذا الجدول الذي رصدنا في التكرارات من خلال الأشطر الخمسة الأولى كعينة اختبارية لهذا الذي نقوله :

إجمالي	غير متكررة	أصوات متكررة						
		صوامت				صوائت		
123	61	ش	م	ن	ل	و	ي	ا



		9	9	11	18	4	3	8
--	--	---	---	----	----	---	---	---

إن هذا التكرار المبين في الجدول يدل على التجاوب الإيقاعي النوعي بين التفعيلية ومحتواها الصوتي وهو ما يؤسس لما يشبه المقام الإيقاعي الذي تندرج فيه الأصوات اللغوية باعتبارها وحدات إيقاعية متنوعة تلتحق بشكل من الأشكال بالدلالة ، مؤكدة عليها أو ملونة لها بألوان نفسية تثريها . ولذلك التكرار نسب دالة ، سواء بنسبة كل نوع منه إلى المجموع الكلي أو بالنسبة إلى بعضه البعض كما يبين الجدول التالي :

النسبة	الظاهرة التكرارية	
50,4%	نسبة كل التكرارات إلى الإجمالي	1
12,19%	نسبة الصوائت المتكررة إلى الإجمالي	2
38,21%	نسبة الصوائت المتكررة إلى الكل	3
23,8%	نسبة الصوائت المتكررة إلى الصوائت المتكررة	4
77,04%	نسبة الصوائت المتكررة إلى الأصوات غير المتكررة	5
24,59%	نسبة الصوائت المتكررة إلى الأصوات غير المتكررة	6

تبين النسبة الأولى (50,04%) أن الإيقاع الصوتي للموال قائم على أساس من استثمار ما قلنا أنه حتمية لغوية ، من خلال التركيز على دائرة صوتية خاصة به ، بعضها أصوات صائتة : ( ا ، و ، ي ) بنسبة (12,19%) والأخرى صامتة : ( ل ، م ، ن ، ش ) بنسبة (38,21%) وتكاد تكون النسبتان متقاربتين نظرا للمدة الزمنية الأطول التي يأخذها نطق الصوت الصائت عنها في الصوت الصامت<sup>(35)</sup> ، كما أنه ثمة جامع إيقاعي بين الاثنين : الصوائت والصوائت المتكررة (فيما عدا صوت الشين) هو الجهر . هذا إضافة إلى أن هذه الصوائت ممثلة في الصوائت الثلاثة القصيرة (الفتح والضم والكسرة) التي تلي الصوائت . هذا التعادل (التقريبي) يخلق نوعا من التجاوب الهارموني بين الصوائت والصوائت المتكررة ، حيث تمثل الأولى طاقة نغمية مضافة إلى الأخرى ، أو لنقل أن تلك الصوائت تمثل مهادا إيقاعيا ينظم تكرارات الصوائت ، نظرا لعدم انتظام المدد الزمنية بين تكراراتها . فإذا ما وضعنا باعتبارنا موت الشخصيتين المركزيتين في الموال : "زهرا"

شعرية الموال الشعبي " موال دنشواي نموذجاً جمعاً ودراسة "

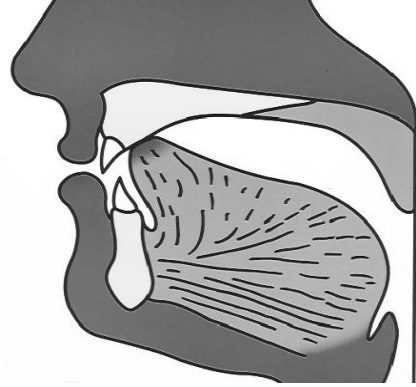
ظلاماً و"مصطفى كامل" غدراً ، فإن ذلك المهاد الإيقاعي يلتبس بقدر كبير من دلالة الندبة وتحديدًا في صوت الفتحة الطويلة إذ " يطلق علماء الأصوات على صوت الفتحة اسم :صوت العلة المتسع"<sup>(36)</sup> وهو صوت يمتلك في الموال نسبة تبلغ أكثر من ضعف صوتي المد الآخرين ( و ، ي) كما يبين الجدول الأسبق .. أما تكرارات الصوامت إجمالاً ، فبحاجة إلى تحليل ، نظراً لاختيار الجماعة الشعبية أصواتاً بعينها محدودة العدد (أربعة أصوات) لتحملها بالوظيفة الصوتية المشتبكة مع الوزن العروضي من أجل بناء النسيج الإيقاعي النصي للموال . صحيح أن أصواتاً صامتة أخرى تتكرر في الموال ، إلا أن تكرارها لا تصل نسبته 2% ومن ثم فلا يمكن اعتبارها نسبة دالة .

## أولاً : الأصوات الصامتة

### 1- خصائص الأصوات الصامتة المتكررة منفردة

- اللام (18 مرة) :-

"اللام" : "صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ، ومجهور أيضاً . ويتكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعاً ضعيفاً من الحفيف . وفي أثناء مرور الهواء ، من أحد جانبي الفم أو من كليهما ، يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ، وبذلك يُحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرّب من جانبيه"<sup>(37)</sup> .

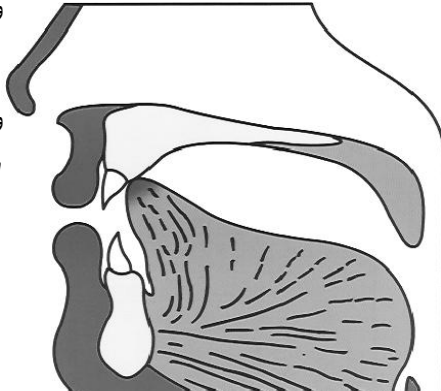


إن سهولة نطق صوت "اللام" وكونه مجهوراً ، إضافة إلى توسطه بين الشدة والرخاوة جعله صوتاً مهياً لأدوار لغوية لا يفوقه ، بل لا يشاركه فيها صوت لغوي آخر ، عدداً أو وظيفة . وقد عدّ الزجاجي إحدى وثلاثين "لاماً" في اللغة العربية<sup>(38)</sup> . ولا شك في أن هذه المركزية التي يتمتع بها صوت "اللام" في اللغة العربية ، سوف تنعكس على اللغة العامية ، (العاميات انحرافات منظمة عن اللغة الفصحى) ، ففي علاقة العامية بالفصحى يقول د .

رمضان عبد التواب " .. وسواء أكانت اللهجات محلية أم اجتماعية ، فإنها تمتُّ بصلة وثيقة للغة المشتركة ( الفصحى) . وقد يكون كلا النوعين (المحلي والاجتماعي ) منشعبا عن اللغة الأصلية ، يستمد منها أصول مفرداته وقواعده وتراكيبه"<sup>(39)</sup> . هذه العلاقة بين الفصحى والعامية تسمح ، بالإضافة لما ذكره د.رمضان ، بانتقال بعض السمات اللغوية الخاصة ، كما هو الحال في مركزية صوت اللام ، هذه المركزية التي انتقلت إلى العامية كذلك ، سواء في الأدوات العادية أو الأدوات النوعية .. وفي موال الدراسة (كله) – برواية الحاجة خضرة – نجد أن "اللام" تراوحت بين أصلية (59 مرة) وأداتية : "لام التعريف" و"لام الجر" و"لام النفي" (32 مرة) بما يعنى أن مجموعها (91 مرة) . وبالتالي فنسبة هذا الصوت في النموذج الاختباري (الآبيات الخمسة الأولى) إليها في الموال كله هي : (19,78%) وهي نسبة كبيرة بالنظر إلى عدد الأشطر الخمسة . فإذا ما نظرنا إلى الكلمات التي ورد فيها هذا الصوت في النموذج ، وجدناها : "المحاكم – الباش – غلايين – للباش – الأنجليز – نزلوا – على – مخلّوش – ولا – إلي – ولي – فضل – جلدوه" وهي تتوزع على نوعين ، الأول لا حيلة للجماعة الشعبية فيه ، فهو ينتمي إلى الحقل التاريخي للحادثة نفسها ، وهي : "المحاكم – الباش (2) – الأنجليز – جلدوه" [7 مرات] . والنوع الآخر يعود إلى حرية الجماعة في صياغة موالها لغويا ، وهي : "غلايين – نزلوا – على – مخلّوش – ولا – فضل" [7 مرات] وتبقى أربع لامات في تكرار كلمة "إلي" ، وهي مجرد أداة وصل تقابل "الذي" في الفصحى . تبدو الصياغة الشعبية للموال قد أقامت تناغما بين الحتمية التاريخية والحرية الأدائية على قاعدة جهازة صوت اللام مع توسطه بين الشدة والرخاوة ، وبالتالي سهولة نطقه .

## - "النون" (11 مرة) :-

وضع صوت "النون" في العربية شديد الثراء ، إذ إنه يتجاوز الجانب الصوتي إلى الصرفي والتركيبى والمعجمي كذلك . أما صوتيا فإن "النون" : "صوت مجهور متوسّط بين الشدة



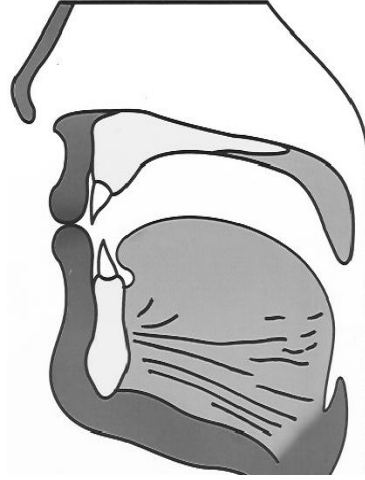
والرخاوة ، ففي النطق يندفع الهواء من الرنئين محرّكا الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا ، حتى إذا وصل إلى أقصى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى ، فيسدّ بهبوطه فتحة الفم ، ويتسرّب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في

مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع. فهي كالميم تماما ، غير أنه يفرق بينهما أن طرف اللسان مع النون يلتقي أصول الثنايا العليا<sup>(40)</sup> .. وبناء على هذا المخرج ، تتمتع النون ، كما تظهر دراسات المحدثين ، بقدر كبير من الوضوح السمعي ، إذ تحتل في الترتيب التصاعدي من حيث الوضوح السمعي - بحسب ترتيب إبراهيم أنيس - مع الميم القريبة منها ، صفة ومخرجا ، المرتبة السابعة في سلم الترتيب المكون من عشر درجات ، لكنها بين الصوامت تحتل المرتبة ما قبل العليا الأخيرة ، حيث لا يزيد عنها وعن الميم في الوضوح من الصوامت إلا اللام والراء وتحتلان المرتبة الثامنة<sup>(41)</sup> ويكون للأداء اللغوي بعض التحويلات لصوت "النون" ، من قبيل "الإدغام" و"الإخفاء" و"الغنة" ، وهذه الأخيرة تعني إطالة زمن نطق "النون" ، وكما يقول "د. إبراهيم أنيس" : .. وليست الغنة إلا إطالة لصوت النون ، فالزمن الذي يستغرقه النطق بالغنة هو ، في معظم الأحيان ، أضعاف ما تحتاج إليه النون المظهرة<sup>(42)</sup> . كما يدخل صوت النون كزيادات صرفية على الفعل فتدل على مطاوعته (انفعل) ، وللدلالة على جماعة المتكلمين (نفعل) ، ولواحق للتأكيد (لتفعلن) خفيفة وثقيلة ، والدلالة على جماعة الإناث (نون النسوة) . وثمة النون التي تلحق الأفعال الخمسة .. إلى آخره . و"النون" علامة التثنية وعلامة جمع المذكر السالم ، وهي قسيمة حرف آخر للدلالة على ضمير جمع المؤنث (هن) ولبناء أداة التأكيد "إن" وأداة الشرط "إن" . كما تكون علامة على الاسم المعرب (المتمكن) "تنوينا" ، بل تتسع لتصبح علامة فارقة بين عربية الاسم وأعجميته . كل هذا بغض النظر عن كثرتها اللافتة في بداية المداخل المعجمية . بناء على ما سبق ، فليس بغريب أن يتكرر صوت النون في الموالم كله (39 مرة) وأن يبلغ تكراره في الأبيات النموذج (11 مرة) بنسبة (8,94%) إلى كل الأصوات مكررة وغير مكررة ، أما نسبتها إلى الأصوات المتكررة فهي (17,74%) وهي نسبة كبيرة لحد ما . فإذا ما نظرنا إلى الكلمات التي ورد فيها هذا الصوت وجدنا عددها (9 كلمات) منها كلمتان لا مجال للاختيار فيها وهي : "الانجليز" و"دنشواي" أما السبع الأخر فعلى العكس كان يمكن

للشاعر الشعبي أن يجد لها بدائل ، وهي : [غلايين (سفن) - فرعنت - كانوا - نزلوا - نفر - انشلق - انشلق] . غير أن وعي الشاعر الشعبي بالقيمة الإيقاعية لصوت النون وكميتها ، كصوت يتكون في غرفة الرنين بالأنف ، والمدة الزمنية التي يستغرقها نطقه ، كل هذا وجه اختياره إلى تلك المفردات عموما والمفردة الأكثر ارتباطا بالحادثة والأشد تأثيرا في الوجدان ، وبخاصة لكونها مشبعة إيقاعيا نظرا لتكرار صوت النون فيها مرتين ، فضلا عن تكراره الكلمة نفسها (انشلق) .

## - الميم (9 مرات) :-

"الميم" : "صوت مجهور لا هو بالشديد ولا الرخو ، بل مما يسمّى بالأصوات المتوسطة . ويتكوّن هذا الصوت بأن يمرّ الهواء بالحجرة أولا فيتذبذب الوتران الصوتيان ، فإذا وصل في مجراه إلى الفم هبط أقصى الحنك فسدّ مجرى الفم فيتخذ الهواء مجراه في التجويف الأنفي محدثا ، في مروره ، نوعا من الحفيف لا يكاد يُسمع . وفي أثناء تسرّب الهواء من التجويف الأنفي تنطبق الشفتان تمام الانطباق . ولقلة ما يُسمع للميم من حفيف ، اعتُبرت في درجة وسطى بين الشدّة والرخاوة"<sup>(43)</sup> .



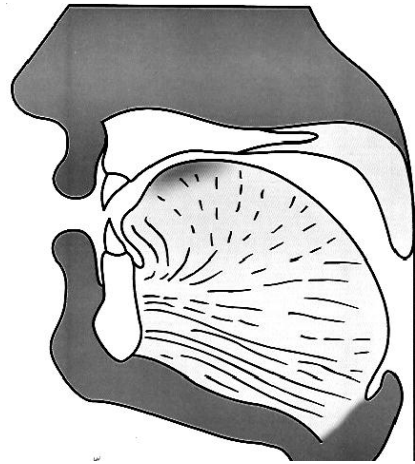
ولصوت الميم وجوده الوظيفي في غير النظام الصوتي ، فهو من أصوات الزيادة التي تجمعها كلمة (سألتمونيها) . وهي بدل من لام التعريف في لغة (طيّ) وقيل هي من لغة أهل اليمن . ومنه حديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي رواه النمر بن تولب قال : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول "ليس من أمبر أمصيام في امسفر" . وهي للدلالة على جمع الذكور العقلاء ، كتبهم ، كتبكم ، كتبتهم ... إلخ . وحرف استفهام حذف ألفه لدخول حرف الجر عليه ، نحو : لِمَ ، عمّ ، إلآم . وتأتي حرفاً للقسم بضم الميم عند بعض النحاة ، نحو : مُمّ الله ، ولعلها لهجة من قولهم : "أيم الله" ..

وقد جاء صوت الميم في الموال ككل مكررا (43 مرة) وفي النموذج (9 مرات) بنسبة (20.93%) . أما نسبته إلى الأصوات المكررة وغيرها في النموذج فهي (7,31%) أما بالنسبة إلى الأصوات المكررة في النموذج فهي (14.52%) وهذه نسب لا بأس بها قياسا

إلى ما سبق . ولو التفتنا إلى الكلمات التي وردت فيها الميم في نموذجنا من الموالم ، لوجدناها تتكرر (3 مرات) في كلمتين من جذر واحد هو "حَكَم" فوردت كلمة "حُكَم" و"محاكم" ، ولا شك في أن هاتين الكلمتين ، وما نتج عنهما من مأساة ، كانتا – إضافة لاسم العلم الأجنبي "كرومر" (كُرِيم) المحفز التاريخي لنشأة الموالم ، وبالتالي لا عجب أن نجدها توجه اختيارات الشاعر الشعبي ليكرر هذا الصوت بالنسب التي سبقت الإشارة إليها . هذا فضلا عن القيمة الإيقاعية التي يتمتع بها والتي تكافئ – تماما – القيمة نفسها في صوت النون .

### - الشين (9 مرات) :-

"الشين" : "صوت رخو مهموس ، عند النطق به يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق ثم الفم مع مراعاة أن منطقة الهواء في الفم عند النطق بالشين أضيق منها عند النطق بالسین ، فإذا وصل الهواء إلى مخرج الشين ، وهو عند التقاء أول اللسان وجزء من وسطه بوسط الحنك الأعلى ، فلا بد أن يترك التقاء العضوين بينهما فراغاً يسبب نوعاً من الصفير أقل من صفير السین ، وذلك لأن



مجرى السین عند مخرجها أضيق من مجرى الشين. ويلاحظ عند النطق بالشين أن اللسان كله يرتفع نحو الحنك الأعلى كما أن الأسنان العليا تقترب من السفلى ، غير أن نسبة هذا الاقتراب أقل منه في حالة النطق بالسین"<sup>(44)</sup> ولهذا الصوت صفة سمعية مهمة هي كونها صوتاً "متفشيًا" ، أي متسع ومنتشر . ولو أضفنا إلى هذه الصفات النطقية والسمعية دخول هذا الصوت في اسم القرية صاحبة الموالم "دنشواي" أمكن قراءة دلالة نسب وروده . فقد وردت الشين في الخمسة أشطر الأولى (9 مرات) بنسبة (47,36%) إليها في الموالم كله (19 مرة) . ولهذه الكثرة ، في مطلع الموالم ، دلالتها ، فهي – من جهة – تصنع مقدمة صوتية تمهد لورود اسم قرية المأساة : "دنشواي" ، ومن جهة أخرى تؤكد على عنوان الموالم نفسه ، وهذا وذلك إضافة لما يصنعه تفشي الصوت من إيقاع يكاد يكون منتظماً بطول الأشطر الخمسة الأولى : 3مرات (الأول) مرة واحدة (الثاني والثالث) مرتان (الرابع

والخامس) . أما بقية النسب ، فهي : (5,52%) نسبتها إلى الأصوات كلها في النموذج مكررة وغير مكررة . و(14,51%) نسبتها في النموذج إلى التكرارات كلها .

## 2- الدلالة الإيقاعية للأصوات الصامتة المتكررة مجتمعة

الأصوات الصامتة المتكررة تنقسم قسمين ، الأول يضم ثلاثة أصوات هي : "ل ، م ، ن" . والقسم الآخر يضم صوتا واحدا هو : "ش" . وعلى الرغم من التقابل بين القسمين على أساس من كون أصوات القسم الأول مجهورة ، وصوت القسم الآخر مهموس ، إلا أن هذا التقابل لا يبلغ مداه حد الاختلاف ، نظرا تقارب ما بين الاثنين ، يتمل في أن أصوات القسم الأول تتوسط بين الشدة والرخاوة ، بينما صوت "الشين" صوت رخو ، مما يقربه من تلك الأصوات . هذا التضافر بين التقابل بين الجهر والهمس والتقارب بين الرخاوة (صفة الشين) والتوسط بينها وبين الشدة<sup>(45)</sup> (صفة الأصوات : ل ، م ، ن) يؤسس لقيمة نغمية شديدة الوضوح . فمما لا شك فيه أن التقابل بين أية صفتين يخلق التنوع ، ناهيك عن الوضوح . ولا يوجد لحن يتشكّل من نغمة واحدة ، أو يعزف على وتر واحد ، ولكن لا بد له من نغمات متعددة حتى تظهر جمالياته ودلالاته . ومن هنا فالتقابل بين الجهر والهمس في القسمين من الأصوات السابقة هو الذي شكل لوحة الإيقاع ، على اعتبار أن هذه الأصوات أكثر الأصوات تكرارا في الموالم . يضاف إلى هذا ، أن ذلك التقابل ليس مطلقا ، إذ إن صفة التوسط بين الشدة والرخاوة من جهة في القسم الأول وبين الرخاوة في القسم الآخر ، تمثل ما يشبه جامعا يقارب بين القسمين ، بما يخلق نغمية نوعية يؤسسها كل من التقابل والتقارب ..

## ثانيا : الأصوات الصائتة

### 1- خصائص الصوائت

يُحدّد "الصوت الصائت في الكلام الطبيعي بأنه : الصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والقم ، وخلال الأنف معهما أحيانا ، دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما ، أو تضيق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا"<sup>(46)</sup> . وذلك الصوت الصائت يكون حركة (قصيرة بأنواعها الثلاثة : فتحة وضمّة وكسرة) أو صوت مدّ (حركة طويلة) "فكل صوت من أصوات الحركة السابقة يمكن أن يطول معه الزمن فيصير طويلا . فإذا طال الزمن مع صوت الفتحة – مثلا – نتج عنه ما يسمّى بألف المدّ ، وإذا طال مع الكسرة الخالصة نتج عن ذلك ما يُسمّى

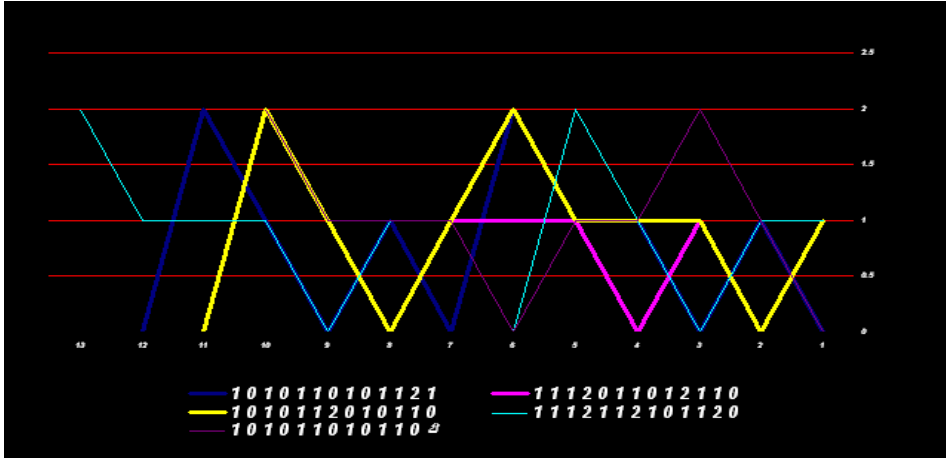
a

i

u







(خارطة التجاوبات بين الصوائت الطويلة والقصيرة في أبيات النموذج )

وإذا كان هذا الذي استخرجناه محصورا في النموذج الاختباري (الخمسة أشطر الأولى) فلا شيء يمنع أن ينسحب ما سبق قوله على بقية الموالم .

- التجانسات :

لا نعني بالتجانسات الصوتية ما يفهم من "الجناس" في علم البديع ، وإنما هي صور من التكرار لا تقع على الصوت نفسه ، ولكن على صوتين ، أو أكثر ، متفقين مخرجيا أو متقاربي المخرج ، ومختلفين سمعيا ، الأمر الذي ينتج عنه قيم إيقاعية بينهما تجانس ، كما هو الحال في أصوات الرنين (م ، ن) أو أصوات الصفير (س ، ص) .. إلى آخره . وظاهرة التجانسات تتمتع قيمها الإيقاعية بتنوعات لحنية تنضبط وفق أساسين ، الأول المشترك النغمي بين الأصوات المتجانسة ، والآخر : المقام النغمي الذي تنتجه التكرارات التامة في سياق تلك التجانسات ، كما سنتبين . ومن أمثلة ذلك في الأشطر من السادس إلى العاشر في الموالم .

6- م \_\_\_\_\_ ن \_\_\_\_\_ هـ \_\_\_\_\_ ان \_\_\_\_\_ ك \_\_\_\_\_ ان \_\_\_\_\_ ص \_\_\_\_\_ ب \_\_\_\_\_ ك \_\_\_\_\_ ف \_\_\_\_\_ هـ \_\_\_\_\_ (48)

الميم تجانس كلا من : الباء والفاء . فصول الميم شفوي متوسط مجهور ، والباء شفوي شديد مجهور ، والفاء شفوي أسناني رخو مهموس . والجامع النغمي المشترك بين الثلاثة هو كونها شفوية ، أما التنوعات فتتعلق ببقية الصفات . وفي الوقت نفسه ، فإن الجميع محمول على تكرارات تامة ماثلة في : ن<sup>3</sup> - هـ<sup>2</sup> - ت<sup>2</sup> - ا<sup>2</sup> على المسافات الموضحة أعلاه .

7- ءم ع ي و و ه و ع ء و ت

صوت التاء أسناني لثوي مهموس مرقق ، والطاء أسناني لثوي مهموس مفخم . والجامع بينهما ثلاث صفات بينما الاختلاف في كون التاء صوت مرقق والطاء صوت مفخم ، وكأن الحس الشعبي قد أدرك عدم تعادل القيمة الإيقاعية للترقيق والتفخيم فكرر الصوت المرقق ليحدث ذلك التعادل ولو نسبيا .

8- ن ص ر د د ن م ص ط م ل

الملاحظ أن التجانسات السابقة محمولة على تكرار صوت صائت طويل هو الألف . بينما الأصوات المتجانسة جميعا تمتلك تكراراتها بنسبة أو بأخرى ، كما سيتضح ..

أ- (ن<sup>2</sup> - م<sup>2</sup>) : هذان الصوتان متفقان في كونهما متوسطان مجهوران أنفيان (أفردنا هذين الصوتين لأنهما يمتلكان قدرا نغميا أعلى من الصوتين : "ل" ، "ر" اللذين يشتركان معهما في صفتي الجهر والتوسط) ويختلف صوتا النون والميم في كون الأول لثويا والآخر شفويا .  
ب - (ر - ل) : الرء صوت لثوي تكراري مجهور متوسط ، أما اللام فلثوي جانبي مجهور متوسط ، والقيمة الحاملة للتنوع هي أن الأول تكراري ، والآخر جانبي ، وهو تنوع محمول على الصفات المشتركة الأخرى . وبالمقارنة بين المجموعتين السابقتين نلاحظ أن صوتي الأولى يتكرران ، أما صوتا الأخرى فلا ، وهذا عائد إلى القيم الإيقاعية التي أشرنا إليها فيما يخص صوتي "النون" و"الميم" . والحس الشعبي بخبرته يستثمر هذه القيم وتكرارها لينشرها في سياق السطر بفضل التباعد بين مكان الصوت وموضع تكراره .

ج- (د<sup>2</sup> - ص - ط) : تتفق الأصوات الثلاثة في كونها جميعا أسنانية لثوية ، ثم ينفرد صوتا "الصاد" و"الطاء" بكونهما مفخمين ، في مقابل ترقيق "الدال" ، ومهموسين ، في مقابل جهارة "الدال" . بينما يشترك صوتا "الدال" و"الطاء" في الشدة ، أما "الصاد" فصوت رخو . مما سبق نتبين أن التنوعات الصوتية تمثل شبكة تبادلية بين الأصوات الثلاث ، وهي محمولة على كونها مشتركة في صفتي : "الأسناني" و"اللثوي" . وهذا وذاك يؤدي وظيفة تعويضية من كون وزن هذا الشطر ناقصا عما قررته القاعدة العروضية للموال .

9- ن ز ل ل ل ن ل ي ز ل ف ش

الجامع بين "الباء" و"الفاء" أنهما شفويان ومرققان ، ثم تأتي التنوعات من أن الأول : مجهور شديد ، بينما الآخر : مهموس رخو . أما "الجيم" و"الشين" فيتفقان في أنهما غاريان ، ثم نجد "الجيم" مجهورا ، في مقابل همس "الشين" . ويجمع "الجيم" بين الشدة والرخاوة (لكونه صوتا مزدوجا) أما "الشين" فهي رخوة . وكما قلنا في السابق أن التنوعات بين الأصوات المختلفة مخرجيا وسمعيًا تستند إلى عدد من التكرارات تنظم انسجاماتها ، وهذه التكرارات كما هو بين في تقطيع الشطر يغلب عليها صوت "اللام" الذي تكرر أربع مرات ، بينما تكررت مرة واحدة الأصوات : "زاي" – "نون" – "ي" (المد) .

10- ب \_\_\_\_\_ س\_ي\_ن\_ب\_ن\_س\_ي

صوتا "اللام" و"الراء" لثويان مجهوران متوسطان ، ويميز بينهما كون الأول "جانبي" والآخر "تكراري" ، وكأن الحس الموسيقي للجماعة الشعبية قد تبين الفارق الزمني بين الصوتين ، فكر الصوت الجانبي (اللام) ليعادل تكرارية صوت "الراء" . وفي المقابل نجد انتظاما كاملا على المستوى التكراري لأصوات : ب – ن – س – ي التي تكررت مرة واحدة فقط . ومما تجب ملاحظته أن صوت النون ينتمي إلى مجموعة الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة الموجودة في المستوى التجانسي ، بما يشكل رابطا إيقاعيا بين المستويين .

#### 4- القافية :

تمثل القافية – في قصيدة الفصحى التقليدية – صوتا متكررا بطول النص ، وهذا التكرار يفقدها وظيفتها نصيا وحتى جمالياتها ، وقد توقف قدامة بن جعفر عندها فرأى مثل رأينا ، ولم ير له مدخل إليها سوى ما اشترطه ألا تجيء مستكرهة في موضعها<sup>(49)</sup> . أما الموال فلم يعرف القافية الواحدة ، بل كان أكثر أنواع الفنون الشعبية تحررا في تنويع قوافيه حسب ما يقتضيه الشطر ودلالته ، فكانت أكثر لصوقا بالدلالة ، وبالتالي لا مجال – مطلقا – لكي تأتي مستكرهة في موضعها نابية في مكانها .

#### أ- تنوعات القوافي :

تنوعت القوافي في موال دنشواي تنوعا كبيرا ، ولكنه تنوع تضبطه ، كما تتصرف به ، الدلالة . ففي الثمانية أشر الأخيرة من الموال نجد تنوعا كبيرا قياسا إلى عدد الأبيات ، فقد

بلغ عدد القوافي ثلاثا : شي ، أو ، ية ، ثم ينتهي الموالم نهاية بقافية جديدة ، مأخوذة بلفظها وليس حرفها فقط ، من أشطر سابقة : "كامل" ..

22- ونزل على الصنوبلي ولا خفشي

23- ثلاثين صباح بالإيد بيزكولو

24- نزل على مصر ولا خفشي

25- ثلاثين صباح بالمزازيك ضربولو

26- نَزَلَ عَلَى اسْكَندريَّة

27- عَطَّائُو عَصَا هديَّة

28- بِالسَّمِ مَسْكِة

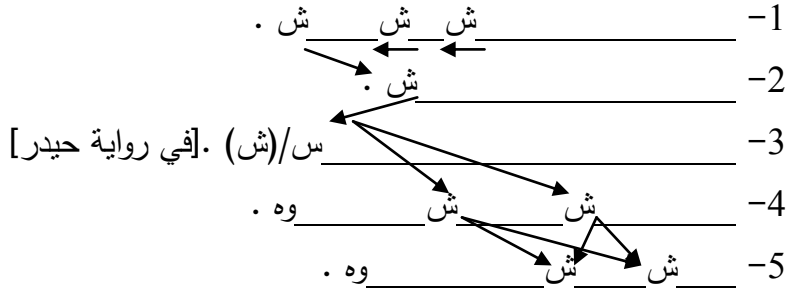
29- يا ميت ندامة عليك يسي مصطفى كامل

لدينا - في هذا المقطع- قافيتان في أربعة أشطر وهي (شي) و(لو) متعاقبتان ومنضبطتان وفق مضمون الأشطر الأربعة ، فالشين مختصة بنزول البطل مدينة ما سواء كانت استنبول (الصنبولي) أو القاهرة (مصر) ، أما القافية الأخرى فمعنية بالاحتفاء الذي قويل به البطل في المدينتين . فكان الشاعر الشعبي تعمد تثبيت القافية بإزاء معنى معين ولو كرر لفظها كاملا (ولا خفشي) ، وثبت القافية الأخرى (لو) على الرغم من تغييره للفظ الذي وردت فيه من(ببركولو) إلى (ضربولو) ليتناسب هذا الاختلاف مع اختلاف المكان . وفي البيتين التاليين تنشأ مفارقة يؤسسها التطابق شبه التام بينهما وبين الأشطر السابقة ، فالنزول هو النزول (وإن اختلف المكان : الإسكندرية) والاحتفاء هو الاحتفاء ، بل أبلغ (عطاتو عصا هدية) ، ولكن القافية مختلفة عما سبقها وموحدة (ليست منوعة على الشكل السابق) . وتتكشف المفارقة تماما في الشطر التالي ، فالاحتفاء كان خيانة وغدرا نتج عنه مصرع البطل . هكذا يتضح لنا أن الشاعر الشعبي يمارس نوعا من التراجيديا حيث تحول مصير البطل من محققي به إلى مغدور ، وهذا يتجاوب مع تحولات القافية التي رأيناها سلفا . وتنتهي أبيات النموذج والنوال بشطر لا تنتمي قافيته إلى أي من أصوات القوافي السابقة ، حيث يتموضع هذا الشطر وحيدا غريبا مستقلا بقافيته منغلقا على دلالاته وإيقاع هذه الدلالة التي تشبه "العديد" أو هي العديد نفسه . ويلاحظ أن ورود اسم البطل (وهو تقنية عديدية) في لفظ القافية يعيد المتلقي دفعة واحدة إلى الشطر الذي ورد فيه هذا الاسم كاملا (8) حيث جعل

البطل معادلا مطلقا لنصرة الدين ، وبناء على هذه المعادلة تذخر جملتنا النداء : "يا ميت ندامة" و "يسي مصطفى كامل" . وهكذا نجد أن القافية وتنوعها – فضلا عن قيمتها الإيقاعية- لها وظيفة مهمة في الإضاءة على دلالة الشطر الذي ترد فيه وعلاقته بما يليه إلى حد أننا نزعم أن لها دورا بنيائيا في تتابع الحدث وتنظيم علاقته.

#### ب- ارتحالات القافية :

لم يكتف موال دنشواي بتنوع قوافيه حسب ما تقتضيه الدلالة ، بل قليلا ما ترك صوت القافية دون استثمار له داخل الأشطر ذوات القافية المختلفة ، فنقلها إلى داخل الشطر ، وهو ما عيناه بقولنا : "ارتحالات القافية" ، ومن أمثلتها الأكثر وضوحا الأشطر الخمسة الأولى حيث لا ينتقل الشاعر الشعبي من قافية "الشين" (في البيتين الأولين من رواية خضرة مضافا إليها البيت الثالث من رواية حيدر) إلى قافية "الواو" (في البيتين الرابع والخامس) إلا باختيار كلمات تحتوي على صوت القافية السابقة مرتين داخل كل شطر . وكأن القافية ترتحل من نهاية الشطر إلى داخله مخفية مكانها لصوت جديد دون أن تتخلى تماما عن صوت القافية السابق ، فيتم الربط بين الأبيات صوتيا كما يبين الشكل التالي :



وأكثر من هذا ، يبدو أن الشاعر الشعبي لا يفاجئ جمهور متلقيه بالقافية في بداية الموال ، وإنما يؤسس لصوتها كما نرى في الشطر الأول بتكرارين .

#### ت- استثمارات القافية :

بعض أشطر الموال يستثمر صوت القافية ، بل الكلمة التي يرد فيها ، ليلعب على تقلباتها الصرفية مكثفة إيقاعها وتحديدا قبل نهاية الشطر ، وهو ما حدث في الشطر (11) الذي استثمر قافية "اللام" الموجودة في الشطر (10) وكلمتها : "كامل" :

11- كَلِّو رايح فين بيو كامل .

## 12- كلكو نازل بلاد لنجليز أنكلم كلام كامل .

فتعويضا لتكرار لفظ القافية في الشطرين ، نجد الشاعر الشعبي يتصرف بأصوات الكلمة في الفعل : "أنكلم" ومصدره : "كلام" ، حتى إذا أتت كلمة القافية المكررة ، كان الفعل والمصدر قد قطع بينها وبين لفظها في الشطر السابق ، وكأنها تنتمي إلى الجذر اللغوي للكلام بدلا من الجذر اللغوي للكلمة على سبيل الإيهام لا الحقيقة بالطبع . يضاف إلى ذلك أن الشاعر الشعبي قد أكثر من استخدام المفردات المحتوية على صوت "اللام" متحركة وساكنة (ست مرات) قبل الدخول إلى عملية الإيهام التي سبق الحديث عنها . إن لصوت "اللام" وكلمته "كامل" موقعا مركزيا في الموالم كله ، وليس في الشطرين السابقين فحسب ، إذ تتكرر الكلمة (7 مرات) من الشطر (8) وحتى نهاية الموالم (29) ، فمرة تأتي الكلمة باعتبارها كنية : "بيو كامل" ومرة تأتي في ذكر اسم الزعيم المصري كاملا ، وكأن الشاعر الشعبي يضحي بفنيات موالمه ، وتحديدًا في القافية" ، لحساب تصعيد شخصية الزعيم الوطني إلى مرتبة البطل الشعبي .

### ثانيا : المستوى المعجمي

المعجم : المرجع الذي يضم ألفاظ لغة ما مرتبة وفق منهج بعينه ومشروحة شرحا يزيل إبهامها ، وتتوسع بعض المعاجم فتضيف إلى هذا الشرح قدرا من المعلومات المتعلقة باستخدام اللفظ وسياقات هذا الاستخدام ، بما يعني دلالة اللفظ ، ومن ثم يجمع المعجم بين المعنى المعجمي والمعنى التداولي ، كما هو الحال في المعاجم العربية . وبناء معجم نص ، له أهميته البالغة في قراءة محور الاختيار لمؤلف النص ، هذا المحور الذي تتضافر عدة محفزات Motives منها ما هو عام خاص بالمتلقى ، ومنها ما هو خاص بالمرسل ، ومنها ما هو نصي خالص . وفي حالة النص الأدبي ، فنتائج التحليل على محور الاختيار هي هذه التي عني بها "جاكوبسون" في تعريفه "الشعرية" POETICS بكونها ؛سقاط "مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتواليبة"<sup>(50)</sup> وبناء على ما سبق ، فوحده المعجم الشعري هو الذي يحدد تلك الوسيلة المكونة للمتواليبة (الشعرية) . ولا يختلف الأمر في النص الفردي (أدب الفصحى) عنه في النص الجماعي (الشعبي) ، فالأمر أمر منهج وليس تصنيف نص .. والانتقال من النظري إلى التطبيقي يفترض ، بل يفرض عددا من التخصيصات لملاءمة المقول المنهجي/النقدي مع الطابع

د.محمد أبو الفتوح العفيفي

النصي/الأدبي ، وفي نص دراستنا نجده هو نفسه يقترح تصنيفا نوعيا لمفرداته وفق أقسام اللغة ، كما يلي : الأسماء - الأعلام - الأماكن - الأفعال .

أولا : الأسماء

أ- أسماء عامة : حكم - محاكم - شاويش - باش (باشا) - غلايين - محربة - الانجليز - أوباش - نفر - أخو - صعب - وكفات (وقفات) - أم - كرايب (أقارب) - إخوات (إخوة) - أب - موجود - نصر - ديانة - رايح - بلاد - كلام - كامل - العَجَل - السياسة - الحگ (الحق) - إيش (أي شيء) - طالب - أهل - مشانينگ (مشنوقون) - مساجين (مسجونون وسجناء) - تاني (ثان) - صباح - إيد (يد) - مزازيك (موسيقا) - عصا - هدية - سم - مسقية - ندامة .

ب- أسماء أعلام : كُرَيْم (كرومر) - زهران - مصطفى كامل - حسين البُرُنْسِي (البرنس حسين كامل) .

ت- أسماء أماكن : دنشواي - الصَّمْبُولِي (استنبول) - مصر (القاهرة) - إسكندرية .

أسماء عامة	أسماء أعلام	أسماء أماكن
40	4	4

ثانيا : الأفعال

أ- أفعال ماضية : سگها (ساقها) - فَرَعْنَتْ - انْفَرَعُوا - نزل - مَخْلُوش (ما خَلُوا) - انشنگ (شُنِقَ) - فَضَلَ - جلد - فات - أتى - گبلو (قابله) - گللو (قال له) - صرفوا - طلوعوا - ضربوا - إدوه (أدوا له) - عطاتو (أعطت له) .

ب- أفعال مضارعة : تعيَط (تبكي) - أتکلم - تطلب - تصرفوا (تصرفون) - تطلعوا (تطلعون) - تخفشي (تخاف شيئا) - يياركو (بياركون) .

ت- أفعال أمر : روح (رُح) - لا تخفشي (لا تخف شيئا) - لا تگلشي (لا تقل شيئا)

أفعال ماضية	أفعال مضارعة	أفعال أمر
18	7	3

الخصوصية اللهجية للموال :

واقع الموالم أنه لغة عامية خالصة ، ونظرا لكون كل موالم شعبي يدور حول بطل رمز ، هذا البطل كان شخصا فعليا (تاريخيا) ينتمي إلى جغرافيا لهجية خاصة ، فلا عجب أن نجد لغة موالم "دنشواي" تنتمي انتماء عاما إلى العامية ثم تنتمي – بعد – انتماء خاصا إلى لهجة البيئة التي أنتجته . ويتجلى هذا الانتماء في عدد من الظواهر هي تحريفات الفصحى – مفردات خالصة العامية - صيغ عامية (كليشيات) ..

#### أ - تحريفات :

1 - صوتية : كُرَيْم- الباش- إَلِي- البُرُنْسِي- اصْمَبُولِي- ياسي .  
بعض الكلمات مثل "كُرَيْم" ، حدث فيها تغيير أصاب البنية الصوتية كاملة لتناسب مع بعض الأسماء المسيحية المشهورة في مصر مثل "كُرَأْس" : النطق العامي لـ"كيرأس" ، وبخاصة أن "دنشواي" فيها عدد قليل من الإخوة المسيحيين ، والأمر نفسه في كلمة "البُرُنْسِي" وكلمة "اصْمَبُولِي" . أما كلمة "الباش"<sup>(51)</sup> ، فذات أهمية نوعية بالنسبة للتحريفات ، فالتحريف فيها ليس لصعوبة نطق اللفظ التركي ، ولا لعدم شيوعه في القرية المصرية ، إذ كان شائعا ، وإنما لغاية فنية خالصة بهدف ضبط القافية . وهذا يؤدي ما ذهبنا إليه في المستوى الإيقاعي من أن الحس الشعبي كان حرا في التصرف بلغته ، وعلى كل المستويات ، وذلك لغايات فنية خالصة ، وهو ما لم يتسن لشاعر الفصحى إلا بقدر . وتتصرف العامية – في الموالم وغيره – باسم الموصول فتحذف "الذال" منه ، وتكسر الهمزة ولامه الثانية لتصير : "إَلِي" . وربما كان الأمر مرتبطا بظاهرة في الفصحى وردت في شعر الفرزق ، وذلك في قوله :

ما أنتَ بالْحَكْمِ التُّرُضِيِّ حُكُومُهُ . ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل

وقد أولها النحاة بأن "أل" هنا موصولة بمعنى "الذي"<sup>(52)</sup> . ويظهر هذا الرأي كون "اللام" اسما موصولا في بعض اللغات السامية ، فالذي في الحبشية [ 7ella ] بمعنى الذين<sup>(53)</sup> . غير أن الدكتور رمضان عبد التواب (رحمه الله) يرجع هذه الظاهرة إلى قانون السهولة والتيسير<sup>(54)</sup>

2 - صرفية : مَحْرَبَةٌ- انشنگ- مَحْلُوش- قرايبو- وَتَحْفَشِي- مَتَقَلْشِي- إيش- المشانگ-

المساجين- بالإيد - اَنْفَرُ عُنُوا .



تنقسم هذه المجموعة إلى نوعين ، الأول : القياس غير المسموع من العرب على صيغة صرفية مسموعة ، كما في "انشنگ" وهي صيغة مطاوعة : "انفعل" ، ليست غير مسموعة فحسب ، بل إنها تتناقض ودلالة "الشنق" التي تخلو تماما من أية مطاوعة . وكذلك في "المشانينگ" و"المساجين" : "مفاعيل" ، وهو على وزن معروف في سوى هاتين الكلمتين . والعامية المصرية باتكائها على أوزان معروفة في غير الكلمة المستخدمة ، وكأن المصريين تابعوا الكوفيين في توسعهم في القياس . أما المجموعة الأخرى فتنتمي إلى ما سماه د.رمضان عبد التواب "التفريغ والتحول إلى الأداة والبلى"<sup>(55)</sup> فالكلمات العامية : "مخلوش" و"لتخفشي" و"منقلشي" هي عبارة عن حرف نفي في الأولى ونهي في الأخرين ثم الفعل ثم كلمة "شيء" التي فرغت من الهمزة (يتبع المصريون في هذا لهجة قريش بتخفيفها) وبالتالي تحولت إلى لاحقة تؤكد على النفي أو النهي الذي سبق الفعل حتى صارت لازمة له في العامية المصرية كلما دخلت أداة نفي أو نهي عليه ، ولا يختلف الأمر في كلمة "إيش" إذ إن أصلها : "أي شيء" ثم حدث تخفيف للهمزة وتعرضت الياء للانكماش وأدمجت في أداة الاستفهام التي كسرت ألفها ، كما هي عادة العامية المصرية التي يغلب فيها البدء بالكسر ، ثم مدت همزة الاستفهام تعويضا عن الياء المنكماشة . أما بالنسبة لكلمة "ايد" فالعامية المصرية هنا تساير بعض اللغات السامية فيها . فهي في الحبشية [ >ed ] ، وفي السريانية [ >ida ] ، وفي الآشورية [ >idu ]<sup>(56)</sup> . وفي النهاية ، تبدو عبقرية اللغة العامية في ممارسة أقصى درجات الفعل اللغوي باشتقاق صيغة فعل "فَعَلَلَّ" : "فَرَعَنَّ" من الاسم : "فرعون" ، وحتى الصيغ المزيدة منه : "انفَعَلُّوا" ، ولا عجب في ذلك ، فعصور القهر المتوالية جعلت هذا الاشتقاق ضرورة حياتية عند المصريين .

3 - دلالية : تَطَلَّعُوا- صرفوا لو- عطاتو- إُدوه - تَعَيَّط .

من توسعات العامية المصرية التي لم تتناولها كتب فقه اللغة المعتمدة ككتاب "التطور اللغوي" للدكتور رمضان عبد التواب ، النقل الدلالي للكلمة بوجه شعبي جامع بين دلالة اللفظ الأصلية والدلالة الجديدة ، فعلي سبيل المثال - في الكلمات السابقة - : كلمة "تَطَلَّعُوا" من الفعل "طلع" الذي معناه الأصلي - كما ورد في المعاجم- "بدا وظهر من علو"<sup>(57)</sup> ، ومعناه - هنا - "تُخْرِجُوا" . والجامع بين الاثنين أن الخارج من ظلمة السجن كالظاهر من الخفاء . والفعل "صرفوا لو" نجده يتعدى باللام مع أنه استخدم في السطر السابق عليه

متعدياً بعلی وكان معناه "تنفقون" فلما جاء متعدياً باللام أصبح معناه "أعطوا" . والجامع بين الاثنين هو "المال" مُنفقاً ومُعطًى ، وقد اتكأ الراوي الشعبي في هذا التغيير الدلالي على استخدام الفعل سلفاً ، وكأنه لجأ إلى هذا التغيير الدلالي بهدف التأكيد على التلبية السريعة لطلب مصطفى كامل . أما الفعل "عطاتو" فمجرده "عطا" بمعنى تناول وأخذ ، ومصطفى كامل لم يتناول ولم يأخذ وإنما أُعطيَ بواسطة الإسكندرية فاستخدم الراوي "عطا" بمعنى أعطى ليحدث نوعاً من التواؤم بين المفردة وبينتها ، ومفردة "عطا" مفردة سكندرية معروفة ، ومن ناحية أخرى يحاول أن يؤكد الاتهام لهذه المدينة كما يرى . وبالنسب للفعل "إدوه" ، فأصله "أدى" ، وهو من الأفعال المتعدية لفعل واحد ولا تتعدى إلى الثاني إلا بحرف الجر : "اللام" ، ولكن العامية هنا عدته لمفعوله الثاني بشكل مباشر "إدوه عصا هدية" ، وكان العامية تتجه إلى اعتبار جميع الأفعال المتعدية تتعدى بنفسها إلى أي عدد من المفاعيل بنفسها رغبة في عدم الفصل بين الفعل ومفعوله ولو بحرف جر ، ب- مفردات : شويش- غلايين - جُواً - المرازيك .

كلمة "شويش" كلمة فارسية تدل على "رتبة عسكرية توازي رتبة رقيب"<sup>(58)</sup> ويبدو أنها مشتركة بين اللغة الفارسية والتركية ، نظراً لشيوعها أثناء الحكم العثماني في القرية المصرية التي كان يجبر شبابها على الالتحاق بالجيش التركي . أما كلمة "غلايين" فأصلها تركي وتعني السفن الكبيرة ، ومفردها غليون . هذا بينما كلمة "جُواً" عامية خالصة . وفي الفصحى ، يقول "ابن منظور : "الجوّ : الهواء .. والجوّ ما بين السماء والأرض .. وجوّ الماء حيث يُحفر له .. والجوّ القطعة من الأرض فيها غلظ .. والجوّ والجوّ المنخفض من الأرض"<sup>(59)</sup> ولعلّ فيما سبق أكثر من وجه لانتقال دلالة الكلمة إلى الدلالة العامية "داخل" . وأخيراً فكلمة "المرازيك" فأصلها اللفظ الإنجليزي Music وتمصيره "مزيكاً" ، ولأن العامية المصرية لا تمصّر لفظاً أجنبياً إلا وأخضعته لموازين الصرف العربي فجمعه على "فاعيل" لكي تحقق ملكيتها الكاملة للفظ ..

ت : صيغ (كليشيهات) : ياميت ندامة (خسارة) - يا سي .

لم يكن لموال شعبي أن يخلو من بعض الصيغ العامية الثابتة (الكليشيهات) ، إذ إن قيمة هذه الصيغ أنها تختزل الموقف كله في دلالتها ، فهي من قبيل الإيجاز الشديد ، كما في الصيغتين السابقتين . وإذا كانت الصيغة الأولى تختصر مشاعر الألم والحزن لفقد الجماعة الشعبية

بطلها/زعيمها ، غيلة وغدرا ، فإن الصيغة الأخرى وهي تختصر كلمة "سيدي" في صوتين اثنين لتختصر أشياء أكثر من مجرد تلك المشاعر ، إنها تدل على المنزلة الاجتماعية ، وتدلل المكانة التي بلغها البطل من نفوس جماعته ، وتدلل على أن مصرع البطل لا تُفقد أياً مما له في ضمير جماعته ، بل إن مصرعه – وبهذه الطريقة – تضيف إليه أكثر مما كان له في حياته .

أخيراً ، فيبدو من كل ما سبق أن موال "دنشواي" خصوصاً والموال الشعبي عموماً مغرق في عاميته ، وهو يختار منها دون اعتبارات تتجاوز أداء الدلالة ، فتستوي الكلمة العربية والكلمة الأعجمية ما دامتا تنتميان معا إلى اللغة الشعبية وتمتلك جماعية أداء . وبالعودة إلى مفهوم "محور الاختيار" الذي سبقت الإشارة إليه ، نجد أن اختيارات الشاعر الشعبي يتحكم فيها "الموضوع" Subject أكثر من أي شيء آخر ، وربما لهذا السبب نجد هذا الشاعر يتجاوز القواعد الوزنية المقررة للموال ، لأن التزامه بها قد يتحكم باختياره الكلمة الملائمة لموضوعه ، فتذهب به مذاهب تبتعد به عن وضوح الدلالة اللازمة لشيوع مواله بين جماعته الشعبية . إن الفاعلية المطلقة للموضوع على محور الاختيار ترفع سمة الوضوح الدلالي إلى مرتبة القيمة الجمالية ، فجمالية الموال الشعبي في سيرورته بين الناس ، ولا يمكن الحديث عن سيرورة شعبية بلا وضوح دلالي كما سوف يتضح في تناولنا للمستوى البلاغي .

### ثالثاً : المستوى البلاغي

تعرف اللسانيات الحديثة "اللغة" LANGUE بأنها : "نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية"<sup>(60)</sup> في حين يعرف ابن جني اللغة قائلًا : "أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"<sup>(61)</sup> . إن التعريف الغربي يجرد اللغة لغايات علمية في فصلها عن كل الخطابات المتماصة معها وظيفياً وماهويًا . أما التعريف العربي - وهو يركز على وظيفة اللغة - فإنه يربط بين اللغة والخطابات المتماصة بها كافة ، أكان تماصاً أساسياً أم ثانوياً . إن هذا التعريف الوظيفي يفتح الدرس اللغوي (العربي) على الخطاب البلاغي ، كما يفتحه على الخطاب الأدبي والنقدي ، بل أكثر من هذا : على بعض مهم من الخطاب الديني . والأهم أن تعليق وظيفة اللغة بالتعبير سيؤدي ، ولا بد ، إلى تعدد طرائق التعبير بتعدد القائلين عليها وأغراضهم منها ، ومن ثم نكون أمام حدين متقابلين : التعبير النفعي ، والتعبير الجمالي . ولما لم يكن بمقدور تعبير/أداء لغوي أن يستغرق خصائص هذا الحد ويستبرئ تماماً من

خصائص الحد الآخر ، فإن الصور المتعددة للتعبير/الأداء تقع بين الحدّين ثم توصف كل صورة بحسب قربها من هذا الحدّ أو ذاك .

إن تعريف اللغة بالتعبير عن الغرض يتمتع بعمومية لا تحصره في لغة من اللغات ، أكانت عامية أم رسمية (فصيحة) ، والموال الشعبي يقع في الأولى ، ولكن قبل التعرض للغة وخصائصها ، يجب البدء بمفهوم "الأدب الشعبي" باعتبار الموال نوعاً من أنواعه . وأوجز القول فيه أنه "مأثور شعبي" يستمدّ من واقعه وبيئته وقضاياها موضوعاته معبراً عنها تعبيراً جمعياً يتميز بالفطرية والتحرر من أي قانون مسبق ، وإن كان هذا القانون لغرض جمالي . ولا شك أن هذا التعبير الفطري الحر ستكون له بلاغته النوعية الخاصة التي لا يجب أن نخلط بينها وبين المقاييس البلاغية للأدب الرسمي (الفصيح) والأحكام الجمالية المرتبطة بها . هذا على الرغم من أن الظاهرة البلاغية هي في كل من الأدبين تركيباً وتصويراً .

- التركيب

سلامة التركيب اللغوي ضمانة وضوح المعنى ، وقد سبق القول أن لغة الموال تطابق بين الوضوح والجمال ، ومؤدى هذا أن أسلوبية الموال الشعبي ، أو بلاغته ، سوف تتصرف في أضيق الحدود بالتركيب ، وحتى لو بلغ التصرف بالتركيب حداً تغمض معه الدلالة ، فإن هذا يحدث ثقة بشيوع هذا التركيب بين جماعة المتلقين .

\* الحذف : غَلِيَيْنٌ وَسَكَّهَا كُرَيْمٌ مَحْرَبَهُ لِلْبَاشِ (س 2)

فكلمة " غَلِيَيْنٌ " خبر لمبتدأ محذوف لسنا ندري ما هو ، وتقدير "هذه" غير جائز نظراً للمسافة الزمنية بين الموال والحادثة التي يسردها ، أما تقدير "هي" فإن الأمر لا يختلف كثيراً ، فالخبر يصف المبتدأ والموصوف محذوف والصفة لا إمكان لها أن تقوم مقامه . إن الجملة التي لم يبق منها غير خبرها مقصودة تماماً بهيئتها تلك ، وإن كانت خرقة فادحا لقاعدة التركيب الاسمي<sup>(62)</sup> الدالّ ، اتكاء على معرفة جماعة المتلقين بالخبر ومبتدأه المحذوف . لقد استثمر الشاعر الشعبي هذه المعرفة ليقدم لنا تركيباً ناقصاً فيقيم تقابلاً مأساوياً بين الكلمة/الجمع وبين بساطة القرية التي تقصدها ، إنها المفاجأة التي تلقاها أهل القرية أمام المشهد العسكري (البحري) ، أو هي صرخة هؤلاء : " غليين " ينقلها الشاعر إلينا ، ثم

يستكمل سرده : "وَسَكَّهَا كُرْبُومٌ مَحْرَبَهُ لِلْبَاشِ" . وبالرغم من هذا فلم تكن تقنية الحذف هذه عامّة في الموالم ، وكان ورودها لمرة واحدة يؤكّد على ما سبق أن قلناه.

\* التقديم والتأخير : وكلام السياسة وزيادة عن كلام الحگ ما گولشي (س 13)

في الشطر السابق تقديم مضاعف ، قد يصل حدّ "المعاظلة"<sup>(63)</sup> ، فأصل التركيب : "وزيادة عن كلام السياسة والحگ ما گولشي" وهي معاظلة تجعلنا نشك برواية "الحاجة خضرة"<sup>(64)</sup> وبخاصة أن رواية الراوي "الحاج حيدر" لهذا الشطر سالمة من "المعاظلة" السابقة : "وغير كلام السياسة والحگ ما گولشي" (س 15) [الخطاب موجّه - هنا - من البرنس حسين كامل للزعيم مصطفى كامل . بينما كان في رواية "الحاجة خضرة" على العكس ، موجهها من الزعيم إلى البرنس] . وشطر "الراوي" فيه تقديم لشبه الجملة : "وغير كلام .." على ما تتعلق به "ما گولشي" ، وفيه فائدة دلالية تدل على التشديد في التنبيه على الالتزام بالقضية التي يذهب لها مصطفى كامل إلى الإنجليز في بلادهم ، الأمر الذي يستبطن إحساسا من "البرنس" (الأمير) بالخطر الذي يحيط بالزعيم مهمة . ومن صور التقديم : نصر الديانة مصطفى كامل" ، فنصر الديانة خير مُقَدَّم ، ومصطفى كامل مبتدأ مؤخّر ، وقد أفاد التقديم - هنا - ما لا يفيد عدمه ، إذ حصر نصر الديانة بالبطل . وفي إظهار الاحتفاء بالبطل بعد أن نجحت مفاوضاته مع الإنجليز ، يقدم الشاعر الشعبي شبه الجملة على ما تتعلق به في شطرين :

\* "تلاتين صباح بالإيد يباركو لو" (23)

\* "تلاتين صباح بالمزازيك ضربو لو" (25)

ولتركيز الاهتمام على دلالة بعينها يستعين الشاعر الشعبي بتقديم الصفة على موصوفها :

\* "عطاتو عصا هدية

بالسم مسكية"

ففصل بين الصفة (عصا) وموصوفها (مسكية) لتركيز الاهتمام على شبه الجملة (بالسم) .

أخيرا ، يمكن القول أن بناء الجملة في الموالم بناء بسيط ، فلا تعرّض له تغييرات كثيرة ، وإنما اقتصر التغيير على "الحذف" و"التقديم والتأخير" فحسب ، وقد جاءت هاتان

الظاهران غير معقدتين ويمكن ردهما إلى الأصل بسهولة ، فيما عدا الشطر الذي أشرنا إلى المعاطلة فيه وبررناه في مكانه . وقد دللت الظاهران على معان لم يكن بإمكان إجراء القاعدة إنتاجهما . وعموما فاللغة العامية تنزع إلى بساطة التركيب ، ولا يختلف الأمر في الأداء العادي أو الأداء الأدبي الشعبي ، فقانون البساطة يحكم الاثنين ..

#### - التصوير

على هيئة بساطة تركيب الجملة في الموال ، كذلك تأتي الصور فيه . وفي موال "دنشواي" نجد شيئا من الكناية ، كما في : "نزلوا على .." بمعنى هجموا ، و"تختموا لي" كناية عن الموافقة الرسمية ، و"بالمزازيك ضربو لو" كناية عن الاحتفاء . والاستعارة الوحيدة جاءت استعارة تصريحية في : "الانجليز فرعت" ، فشبه أفعال الانجليز في ظلمهم وتجبرهم بأفعال فرعون موسى ، وهي استعارة مصرية أصيلة في مصريتها ، ففي وطنهم كان فرعون ، وعلى أجسادهم وأرواحهم وقع ظلمه وطغيانه ، ومن ثم كأن الشاعر الشعبي أراد أن يقرب ظلم الانجليز وطغيانهم الواضح بظلم فرعون وطغيانه الأشد تمكنا في الوضوح في ضمير المصريين ، فاشتق هذا الفعل من الكلمة "فرعون" وأنجز استعارته بإسناد الفعل المشتق إلى هؤلاء المحتلّين . وبالنظر إلى موقع الاستعارة من الموال (س 3) ، أمكن الذهاب باطمئنان إلى أنها استعارة تأسيسية للموال كله ، وإنها لذلك ، وما كان السطرين الأولين إلا تمهيدا لإنجازها .. ولا يتوقف أمر هذه الاستعارة ، في الموال موضوع الدراسة ، عند حد تأسيسها له ، بل تمتد الاستعارة لتوجيه لغة الموال لإنتاج صورة شعرية تليها مباشرة . "والتعبير بالصورة خاصة شعرية ، ولكنها ليست خاصة بالشعر ، فقد أثرها التعبير القرآني والحديث النبوي كثيرا ، واعتمد عليها المثل ، كما فضلتها الحكمة"<sup>(65)</sup> . ولا يختلف الأدب الشعبي عن كل ما سبق ، فهو في سبيل التعبير عن موضوعه \_ أحيانا \_ يتخلى عن التعبير المباشر ملتجئا إلى التصوير ليمتلك من التأثير الوجداني في المتلقي أكثر مما يفعله التعبير المباشر .

\* اللّنجليز فرعت بعد ما كانوا أحباس [ش] (س 30)

نزلوا على دنشواي مخلّوش نفر ولا اخوه (س 31)

اللّي انشلق انشلق واللّي فضّل جلدوه (س 32)

يوم شنق زهران كانت صعب وقفاته (س 33)

### أُمَّةٌ تَعِيْطُ وَابُوهُ وَاعْرُؤُا خَوَاتِمَهُ (س 34)

قلنا سابقا أن الجملة : "إلنجليز فرعت" استعارة تصريحية مؤسسة للموال ككل ، ولكن الانتقال من الكثافة الاستعارية إلى التعبير المباشر (السردي) كان سيمثل ثغرة أسلوبية ، وكأن الشاعر الشعبي قد أدرك هذا يحسه الفطري ، فانتقل منها – أي الاستعارة – إلى السردي عبر واسطة فنية هي الصورة الشعرية (الصورة التعبيرية) التي سردت الحدث ، في تفاصيله ، وكأنه مائل أمامنا ، عبر مجموعة الأفعال : "نزلوا – مخلوش – انشنگ<sup>2</sup> – فضل – جلوده – تعيْط" .. هي – إذن – سبعة أفعال في أربعة أشطر بنسبة فعلين لكل شطر لو اعتبرنا "كانت" ضمنها . هذا التابع للأفعال ينتج بموازاة دلالة كل فعل تتابعا في الصور الجزئية التي تتكامل من شق إلى جلد إلى بكاء لتتجسد المأساة في ذهن المتلقي ، وتتوضَّح أكثر فأكثر الدلالة التصويرية الجامعة في (س 30) ف "نزلوا على" تأخذ دلالة الهجوم الوحشي للعسكر على أناس مسالمين ، و"مخلوش نفر ولا خوه" استئناف بغير إعادة الأسماء والصفات على حد قول "ابن الأثير"<sup>(66)</sup> فهي جواب عن سؤال مقدر : ماذا فعلوا ؟ وبعد ، تتوالى صور المأساة من شق وجلد وبكاء تفصيلا لدلالة الجملة الأولى . ولتقنية الحذف – هنا – ضرورتها لنتماسك تفاصيل الصورة وتبني الصورة الكلية بدءاً من الاستعارة حتى المشهد العائلي الحزين لعائلة زهران ..

### رابعاً المستوى النصي :

تتعدد تعريفات النص بتعدد الحقول المعرفية التي تتناولها ، غير أن هذا التعدد لا يستطيع أن يفلت من مركزية اللسانيات في كل التعريفات ، وفي "معجم السيميوطيقا" تعريف يتميز بالدقة والبساطة معا ، يقول صاحب المعجم : "تستخدم كلمة "نص" في اللسانيات لتشير إلى أي قطعة شفوية أو كتابية نتيجة عمليات التماسك والانسجام التي تشكل منها وحدة كلية"<sup>(67)</sup> هذه الوحدة الكلية التي تتجلى فيما هو اجتماعي أكثر من كونه لسانيا ، أو لنقل ينتمي إلى الكلام Parole وليس Langue وكما لا يختلف المكتوب عن المنطوق ، لا يباين العامي الفصح في هذه المقولة ، ما نتجت دلالة من هذا وذاك ، فالإنتاجية الدلالية هي علامة نصية النص ، أعني أشكال تماسكه وانسجامه . ولهذه النصية سبعة معايير عند "روبرت ديوجراند" و"ولفجانج دريسلر" هي : التضام – التقارن – القصديّة – التقبليّة – الموقفية الإعلامية – النصوية<sup>(68)</sup> .

أولا : السبك /التماسك اللفظي Cohesion : هو كل ما يوفر الترابط بين عناصر ظاهر النص أكانت عبارات ، أم جملا ، أم ضمائر ، أم حروف عطف ، وغير ذلك . وينقسم "السبك" إلى نوعين :-

1- السبك النحوي Grammatical Cohesion ويشمل : الإحالة المتبادلة Co-Reference والحذف Ellipsis والربط Junction .

أ- الإحالة المتبادلة في الموالم :-

\* تمثل الإحالة المتبادلة في الموالم واحدة من أهم ظواهر نصيئته ، فبغض النظر عن إيقاعيته (غير المنتظمة بنسبة أو بأخرى) فهو يتمتع بسرديية عالية ، وذلك باعتباره موالا قصصيا . وتقوم الضمائر ، في أي نص سردي ، بعملية الإحالة ليتسنى أن يمتد زمنيا دون تكرار اسم الشخصية الذي قد يوهم باستقلالية الوحدة السرديية عما سبقها . إن الضمير عنصر لغوي "وظيفته تمثيل أحد المشاركين في عملية الاتصال أو تبادل الكلام . ففي القول ثلاثة أطراف : المتكلم الذي ينطق بالقول ، والمخاطب الذي يتوجه إليه القول ، والغائب الذي يدور حوله القول . ولكل من هذه الأطراف ضمائر .. (و)كل حكاية تستخدم الضمائر لتشير إلى هذه الأطراف الثلاثة"<sup>(69)</sup> أو بعضها أو واحدا منها ، حسب استراتيجيية الحكي . ويعتمد الشاعر الشعبي بكثافة على الضمائر الشخصية منذ بداية الموالم (س 4) إلى ما قبل النهاية (س 28) . وسوى الضمائر الشخصية ، نجد ضمير الربط في موضع واحد (س 6) وهو أمر مبرر نظرا لأن الموالم يدور حول شخصييتين : "زهران" و"مصطفى كامل" .

ب- الحذف في الموالم :-

\* مرت بنا صور الحذف في المستوى البلاغي (التركيب) وتبيننا دلالاته ، غير أن الوظيفة هي التي تحتاج إلى تفصيل . يقول دلطيف زيتوني : "يختلف الزمن الذي تستغرقه الأحداث (زمن الحكاية) عن الزمن الذي تستغرقه رواية هذه الأحداث (زمن السرد) بسبب تغيير سرعة الرواية . والسرعة درجات أقصاها الحذف ، أي إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث ، ويلجأ الراوي إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية أو لفهمها"<sup>(70)</sup> وبالعودة إلى مثال الحذف في المستوى البلاغي :

غليين وسگها كريم محربة للباش .



وفيه قلنا إن "غليين" خبر لمبتدأ محذوف ، لكن هذا حذف تركيبى ، أما الحذف السردي فشيء آخر . فثمة أكثر من وحدة سردية تم حذفها ، وهي خاصة بسبب حضور هذه (الغليين) التي أرسلها المندوب السامي البريطاني بأمر مباشر منه كما نص الشاعر الشعبي . وتلك الوحدات هي :

- 1- حضور الضباط الانجليز لصيد الحمام .
  - 2- احتراق المحاصيل الزراعية (في الجرن) .
  - 3- ثورة الأهالي ، وهرب الإنجليز ومقتل أحدهم بضربة شمس .
- ثلاث وحدات سردية كبيرة تجاهلها الشاعر الشعبي تماما (حذفها) وابتدأ مواله بعلامة المفاجأة (الخبر المحذوف مبتدأ والذي لم تُرد إهدار دلالية حضوره وحيدا بتقدير خبره) . وللحذف هنا وظيفة عظيمة ، وكان الشاعر الشعبي لم يجد أدنى رابط بين تلك الوحدات الثلاث وكل هذا الظلم الذي حدث بأمر مباشر من "كرومر" . إن الحذف يؤكد على مظلومية أهل دنشواي ، هذه المظلومية التي اقتنع بها الرأي العام البريطاني والحكومة البريطانية التي عزلت "كرومر" من جرائها .

### ج- الربط في الموال :

وسائل الربط في الموال : الاستئناف واسم الموصول والحوارية ..

- الاستئناف واسم الموصول : من المنطقي أن يكون الاستئناف وسيلة الربط الأساسية في الموال ، وذلك بالنظر لطابعه القصصي ، ويتداخل الاستئناف مع اسم الموصول في توثيق عملية الربط بين وحدات الموال ، كما في الأشطر من (2) إلى (6)

\* 2- غلايين وسگها كرومر محرّبة للباش

3- واللنكليز اتفرعنوا بعد ما كانوا أوباش

4- نزلوا على دنشواي مخلوش نفر ولا خوّه

5- اللي انشنگ انشنگ واللى فضل جلدوه

7- واللى فضل بعد دا جوا سجنهم ورموه (من رواية الحاج حيدر)

إن الواو في سطر (3) استئنافية توثّق العلاقة بين الخبر المفرد (غليين) مما يصفه (المبتدأ المحذوف) وبين أولى الوحدات السردية في الموال ، ويأتي الاستئناف الثاني بالواو كذلك

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

لضبط العلاقة الشارحة التي يؤسسها الفعل (اتفرعوا) لكلمة (محرية) . فإذا كان الشطر (4) وجدنا استئناف بلا حرف ، ولكن من خلال سؤال مقدر : ماذا فعلوا ؟ ، وتكون الإجابة ( : نزلوا .. ) . ويأتي دور اسم الموصول بمشاركة حرف الاستئناف (الواو) ليتشارك في إنتاج علاقة نوعية بين (4 ، 5 ، 6) ففي (4) إجمال لأفعال الإنجليز (مخللوش نفر ولا خوه) ويأتي تفصيل هذا الإجمال في (5 ، 6) أو لنقل في ثلاث وحدات حديثة :

7- اللي انشنگ انشنگ

7- واللى فضل جلدوه

8- واللى فضل بعد دا جوا سجنهم ورموه .

- الحوارية : بغض النظر عن النوع الذي ينتمي إليه الخطاب ، فإن "الحوارية" – متى وُجِدَتْ – من أهم وسائل الربط النصي . وحين يكون الخطاب سرديا ، أو اعتمد على شيء من تقنيات السرد ، يصبح الحوار تقنية مركزية فيه . " والحوار .. تمثيل سردي للتبادل الشفهي ، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته ، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع . ولتبادل الكلام بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي .. " (71) وقد اعتمد موالم دنشواي – باعتبار قصصيته – على تقنية الحوار في لحظتين سرديتين مهمتين ، الأولى كان طرفاها مصطفى كامل والبرنس حسين كامل ، وفي الأخرى كان طرفاها الإنجليز ومصطفى كامل . الأول أتى كاملا ، وبالنظر إلى الخصائص الأسلوبية له نجده أقرب ما يكون إلى المحادثة CONVERSATION وهي "تتميز بطابعها المرتجل والمجاني ، فليس فيها ما هو مهياً سلفا .." (72) :

\* 10- ولجل نصر الديانة أتانا مصطفى كامل

11- كبلو حسين كامل البرنس

12- وكللو رايح فين ببو كامل

13- كللو رايح بلاد الانجليز أتكلم كلام كامل

14- كللو روح بالعجل ولا تخفشي

15- وغير كلام السياسة والحك ما تجولشي (رواية الحاج حيدر)

ثمة وحدة سردية جديدة يبتدؤها (س10 ، 11) يظهر فيها للمرة الأولى اسم شخصية البطل "مصطفى كامل" الذي نتعرف على واحدة من سماته وهي مكانته الاجتماعية التي سمحت له بلقاء البرنس (الأمير) "حسين كامل" ، ولكي يتم ربط تلك الوحدة السردية بالوحدة الأكثر أهمية ، أعني مطالبة الانجليز بحقوق أهل دنشواي ، يأتي الحوار في (س15،14،13) الذي نتبين أنه محادثة ، لأنه – من جهة – لا يدل على موقفين مختلفين وإنما الموقفان متفقان اتفاقا تاما . ومن جهة أخرى ، العلامات اللغوية المستخدمة فيه علامات شديدة العفوية : "رايح فين" – "رايح بلاد .." – "روح ولا .." – "وغير كلام .." . فإذا ما انتقلنا إلى الحوارية الثانية بين "مصطفى كامل" والانجليز وجدنا أنها مناظرة Corresponding<sup>73</sup> ناقصة ، فلم يهتم الشاعر الشعبي بتسجيل شيء منها إلا نتائجها ، هذه النتائج التي تبين غلبة حجة مصطفى كامل حجة الانجليز والتسليم له بجميع مطالبه : استقلال مصر - التعويض عن المشنوقين – الإفراج عن المسجونين [من (س17) إلى (س20)] ..

2- السبك المعجمي Lexical Cohesion ، ويشتمل على علاقتي التكرار Reiteration والمصاحبة اللغوية أو التضام Collection .

أ- التكرار في الموالم : يتوسل الموالم بتكرار الفعل للدلالة على الموالم الزمنية بين الأحداث ، كما هو الحال في واحد من أساليب القص ، فالقصة "تستخدم التكرار لتعبّر عن حالات كثيرة ، وتستخدمه – أيضا – للتعبير عن اختلاف وجهات النظر ، فيتكرر النص مع بعض الاختلاف في أسلوب التعبير ، أو مع اختلاف يسير في المضمون"<sup>(74)</sup> ..

\* 22- ونزل على اصمبؤلي ولا خفشي

23- ثلاثين صباح بالإيد يباركو لو

24- نزل على مصر ولا خفشي

25- ثلاثين صباح بالمزازيك ضربو لو

26- نزل على اسكندرية

27- عطاتو عصا هدية

28- بالسم مسكية .

تقوم الأسطر السابقة على أكثر من تكرار : [ نزل على<sup>3</sup> – ولا خفشي<sup>2</sup> – ثلاثين صباح<sup>2</sup> ] وهذا التكرار – فضلا عن كونه يسهم في ربط الوحدات السردية – يؤسس لمفارقة يتعلّق بها

مصير البطل ، فقد قام بفعل النزول (الزيارة) ثلاث مرات لثلاثة أماكن : استنبول – القاهرة – الإسكندرية ، في المكانين الأولين تحدث تكرارات أخرى : عدم الخوف من قبل البطل – احتفاء أهل المكانين الأولين بالبطل . وعندما اختفى عدم الخوف (ولا خفشي) ومظاهر الاحتفاء (بياركو لو – بالمزايك ضربو لو) تحول مصير البطل تماما ، وكأن التكرار – هنا – كان يصنع على مهل مفارقة مؤلمة .. واضح أن التكرار في السرد لا يمكن حصر وظائفه الثانوية ، أعني الوظائف التي تتجاوز "الربط" النصي .

ب- المصاحبة اللغوية ، أو التضام ، في الموالم : تعني المصاحبة اللغوية كل علاقة يمكن أن تقوم بين المفردات في النص ، مثل : التدرج – الكل والجزء – العام والخاص . أما علاقة التدرج فتمثلها مفردات : "المحاكم – الشاويش – الباشا" (س1) أما علاقة الكل والجزء ، فيتمثل الكل في قول الشاعر : "مخللوش نفر ولا خوه" (س4) أما أجزاءها فهي : "انشنگ – جلدوه – جوا سجنهم ورموه" (س5 ، 6) وعلاقة الجزء بالجزء تتمثل في : "أمه بتبكي عليه وكرابه و اخواته" ، "لو كان ابوه" (س8 ، 9) أما علاقة الصنف العام فكالتعبير عن الاحتفاء بالبطل في كل من "استنبول" و "القاهرة" : "بالإيد بياركو لو" (س22) و "بالمزايك ضربو لو" (س24) .

ثانيا : التوازن (الانسجام/ الاتساق أو الحيك الدلالي) Coherence : الإجراءات التي ينتج عنها إثارة عناصر المعرفة من مفاهيم وعلاقات ، مثل : العلاقات المنطقية كالسببية . وللهذا أكثر من شاهد في موالم "دنشواي" نذكر منها :

\* يوم شنك زهران كانت صعب وكفاته

أمه تعيط وابوه واعز اخواته (س6 ، 7)

\* ولجل نصر الديانة أتانا مصطفى كامل (س10)

\* كغلو رايح بلاد الانجليز أتكلم كلام كامل (س13)

إن العلاقة السببية هي الرابطة بين الشطرين السادس والسابع ، وفي الشطر العاشر يصرح الشاعر باللفظ الدال على السبب : "ولجل" . أما الشطر الثالث عشر فالسبب ليس مذكورا لفظا ، وإنما يفهم من السياق : "رايح بلاد الانجليز (كي) أتكلم .." . وفي الموالم تتماذج أخرى ، بل إننا نذهب إلى أن الترابط المنطقي بين أجزاء الموالم هي الأساس في

"الانسجام/الحبك الدلالي" نظروا لكونه موالا قصصيا ، فلا قصة بدون منطق ينظم وحداتها

ثالثا : القصدية Intentionality : قصدية المنتج ، "وموضوعه : اتجاه منتج النص إلى أن تؤلف مجموعة الوقائع نصا متضاما (متماسكا) متقارنا (منسجما) ذا نفع عملي في تحقيق مقاصده ، أي في نشر معرفة ، أو بلوغ هدف يتعين من خلال خطة ما"<sup>(75)</sup> . وبقراءة الموالم نجد أن الشاعر الشعبي قد اختار من بين الوقائع التاريخية سلسلة معينة من الوقائع شديدة التماسك والانسجام ، ليس ذلك فقط ، بل فافت بين الوقائع المختارة في عدد الأشرط الخاصة بها ، ليضعنا أمام غايته مباشرة ، فلم تكن غايته تسجيل وقائع ما حدث ، بقدر ما كانت التحريض ضد الاحتلال الإنجليزي ، ليس لصالح دنشواي فحسب بل من أجل الديانة كما صرح بذلك عند ذكره مصطفى كامل . أما الوقائع التي اختارها فهي:

1- المحكمة (س 1)

2- تنفيذ الأحكام (من س2 إلى 7)

3- ظهور البطل (من س8 إلى س14)

4- الدفاع عن قضية دنشواي (من س15 إلى س21)

5- عودة البطل (من س22 إلى س25)

6- نهاية البطل (من س26 إلى س29)

هذه الوقائع المختارة تكشف عن القصدية التي تعيها الشاعر الشعبي الممثل لوجدان الجماعة الشعبية ، هذه الأهداف هي بالإضافة إلى رثاء أبطاله الشهداء التثوير أو التحريض ضد الاحتلال الإنجليزي<sup>(76)</sup> .

رابعا : المقبولية Acceptability : تقبل المستقبل للنص باعتباره ذا نفع للمستقبل أو ذا صلة ما به . وتؤسس المقبولية مجموعة من العوامل من أهمها "نوع النص ، والمقام الثقافي والاجتماعي ، ومرغوبة الأهداف"<sup>(77)</sup> . ولعل كل هذه العوامل تنطبق تمام على موالم "دنشواي" فمن حيث النوع ينتمي نص الدراسة لانتمائين اثنين أحدهما عام : الأدب الشعبي ، والآخر : خاص : الموالم الشعبي ، وكلاهما من صناعة الجماعة الشعبية ، ولا يمثل فيه الراوي إلا مؤدًا لصوت هذه الجماعة . ويندرج تحت هذا – أيضا – السياق الثقافي والاجتماعي ، فكل من طرفي الاتصال المؤالي – إن صح التعبير – ينتميان إلى سياق واحد

ليس ثقافياً واجتماعياً فقط بل اقتصادياً ودينياً إلى آخر أنواع السياقات ، فالمقبولية – إذن - متحققة سلفاً ، كما لا تتحقق مطلقاً في نص غير شعبي .

خامساً : الموقفية Situationality : العوامل التي تجعل النص ذا صلة بموقف حالي ، أو بموقف قابل للاسترجاع . وموال "دنشواي" قائم ارتكازاً على واقعة تاريخية ، بغاية استرجاعها ، ويتوسل بعدد من المقومات الفنية الخاصة بنوعه والتقنيات النصية الخاصة ببنائه ، كل هذا بهدف توسيع دائرة تلقيه وبالتالي عملية استرجاع الحادث . فضلاً عن تأسيسه وعياً شعبياً تجاه قضية الوطن كلما أُنشد أو أذاه رواته ، وبخاصة عندما تتشابه الظروف : ظرف أدائه الحالي والظرف الذي أنتج فيه أو له .

سادساً : الإعلامية Informativity : بمعنى كم المعلومات التي يقدمها النص ومدى ما تتمتع به من توقع (قوة الإعلامية) أو عدمه (ضعف الإعلامية) . وموال الدراسة يزوج بين قوة الإعلامية وضعفها ، وإن كان هذا الأخير بنسبة محسوبة بدقة ، بشكل يقربها من قوة الإعلامية . فعلى سبيل المثال ، كل ما يتعلق بتنفيذ الأحكام في أهالي دنشواي (من س1 إلى س7) إذ إنها شديدة الارتباط بحداث تاريخي معروف لجماعة المتلقين ، ومن ثم ينحصر عدم التوقع في الصياغة الفنية وليس في الكمية الإعلامية . أما عدم التوقع فالشاهد الأكثر قوة عليه يتمثل في المطلب الأول لمصطفى كامل :

\* گالو لو إيش تطلب ببو كامل

گللهم طالب منكم ينجليز تختمولي على البر .. ختمو لو

فالمطالبة باستقلال مصر لم تكن متوقعة ، إن بالنسبة للانجليز أو لأهل دنشواي ، فقد كانت قضية هولاء هي السبب الذي من أجله ذهب مصطفى كامل إلى لندن . إنها كمية معلوماتية غريبة على سياق الموال ، ومن ثم فهي أقل توقعا ، وإن كانت منسجمة ، انسجاماً يخفف من عدم توقعها ، مع الدلالة التي يوحي بها تكرار كلمة الانجليز بطول الموال .

سابعاً : التناسية Intertextuality : العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى ذات صلة . يبدو هذا المعيار ذا نسبة ضئيلة للغاية (موضع واحد فقط) ، قياساً إلى عدد أسطر الموال . وفي المقابل ، فإن ما ورد من تناس قوي الدلالة من جهة ، ومن جهة أخرى يقيم علاقة مكافئة لقوة الدلالة مع الوحدة السردية الخاصة بالبطل (مصطفى كامل) ..

\* اللنجليز فر عنت بعد ما كانوا احباس [اوباش] (س3)

د.محمد أبو الفتوح العفيفي

فالفعل "فرعنت" يفتح القرآن الكريم على كل طغيان فرعون موسى الذي بلغ حد ادعاء الألوهية . ولشدة تمكن الدين في الجماعة الشعبية صارت تصف كل طاغية بفرعون ، واشتقت هذا الفعل لوصف كل سلوك يبالغ في الظلم والقسوة . فالتناص – إذن – مع القرآن الكريم في قصة موسى وفرعون مقصود تماما ، وتتجلى هذه القصدية عندما يقيم الشاعر الشعبي المقابل للانجليز ممثلا في البطل ، فأول وصف له كان وصفا دينيا :

\* نصر الديانة مصطفى كامل (س8 الحاجة خضرة)

ولجل نصر الديانة أتنا مصطفى كامل (س10 الحاج حيدر)

إن التناص في (فرعنت) والذي نعتد جازمين أنه تناص مع القرآن الكريم لا يتوقف دوره في نص الموالم عند مجرد تشبيه أفعال الانجليز بأفعال فرعون موسى ، بل إنه يلعب وظيفة أخرى في وصف البطل المقاوم للانجليز ، فهو نصر للإسلام ، وكأنا ثمة مقاربة بين البطل والنبى .

#### الخاتمة

ثقافة الجماعة الشعبية أكثر تعقيدا وتنوعا وحتى تشعبا من ظاهر تجلياتها ، سواء أتجلت لغة أم تجلت سلوكا . وذلك أن الوعي الشعبي يحيا قصدية دائمة تجاه عالمه ، ويمتلك كفاءة عالية في صوغ منجز قصديته تلك ونواتجها صوغا منفتحا على التعديل والإضافة ، حتى إنه ليتمكننا الزعم بأن الثقافة الشعبية من حيث خصائصها مكتملة ومنجزة ، ومن حيث محتواها دائما هي طور الإنجاز . ولا يحمل تلك الثقافة خصائص ومحتوى ، عبر الزمن ، مثلما يحملها أدبها ، فالأدب الشعبي – بأنواعه كافة – هو نصها الأكثر تداولاً بين أفراد الجماعة الشعبية وحتى خارج حدودها الاجتماعية . فإذا ما وضعنا باعتبارنا أن هذا الأدب أدب شفهي ، وأن هذه الجماعة نفسها مرتبهة إلى قانون التطور وسننه ، كان الحفاظ على هذا الأدب ، تدوينا ودراسة ، فريضة اجتماعية تربط الماضي بالمستقبل وتحفظ ثوابت الهوية الشعبية على أبنائها مهما تقلبت بهم سنن التطور . لذا فقد اختارت هذه الدراسة موالاً أوشك رواته أن يخنقوا ، بل صار حُقاظه نادرين ، فضلا عن أنه غير معني به في الدراسات الشعبية عنايتها بالمواويل الأخرى ، على الرغم من كونه متداخلا مع التاريخ الوطني لمصر تداخلا أكبر من سواء ، موال القرية الوحيدة من قرى مصر التي واجهت المحتل البريطاني وموظفيه من

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

العملاء بشجاعة وصبر مدهشين . ولم تكلف بهذه المواجهة بل صاغت قصتها مع المحتل صياغة جمالية في : "موالم دنشواي" .

ومن جهة أخرى ، كان ثمة غاية أخرى ، وإن كانت أكثر تعلقا بدراسة الأدب الشعبي ، وليس بهذا الأدب نفسه ، أعني إخراجها من الدائرة الضيقة التي كانت تدور فيها من وصف خارجي وربط للنص الشعبي بسياقاته الاجتماعية والتاريخية فحسب ، فطرح إمكانية الاستفادة من التطور المنهجي الذي حدث منتصف القرن الماضي في علوم اللغة (اللسانيات) وفي مناهج النقد الأدبي ، والذي ظلت تطبيقاته حكرا على الأدب الرسمي دون الشعبي ، وما أدري لماذا ؟ وقد كان مجال بدء المنهجيات النقدية الحديثة هو الأدب الشعبي ممثلا في الحكايات الخرافية (فلاديمير بروب : مورفولجيا الحكاية الخرافية) . والأكثر إثارة للعجب أن هذا الكتاب تُرجمَ إلى العربية أكثر من ترجمة . ولعل أهم نتائج الدراسة ، على الإطلاق ، طوعية نصوص أدبنا الشعبي وبخاصة أنواعه الغنائية للتحليل النصي ، وبأكثر المناهج النصية انضباطا ، أعني علم اللغة النصي . فعلى الرغم من البساطة المفرطة للموالم موضوع الدراسة ، كان تطبيق هذا المنهج تجيريا لظاهر هذه البساطة ، لتتبدى أسرار من الجمال وطبقات من الدلالة ، وكأن تبيديها كان رهنا بحضور المنهج .

أما نتائج هذه الدراسة ، فتتوزع على ثلاثة محاور : محور المنهج – محور الموالم – محور التحليل النقدي ..

أولا : محور النقدي : طوعية النصوص الشعبية للدرس النقدي الحديث .

1- من خلال التحليل النقدي لموالم زهران وتطبيق أكثر من معطى منهجي ، يمكننا أن نذهب مطمئنين إلى أن النص الشعبي لا يختلف عن نص الأدب الرسمي ، سواء في وقوعه ضمن تصورات المنهج النقدي ، أو تقبله لإجراءاته التحليلية .

ثانيا : محور الموالم : للموالم الشعبي خصوصيته الجمالية ،

2- الموالم الشعبي – من جهة "الذاتية" – نص غنائي بامتياز . وهو – من جهة المضمون – نص سردي . وقد تضافرت الغنائية والسردية في إنتاج مجموعة من التقنيات كانت المسئولة عن تماسك الموالم وانسجامه .

ثالثا : محور التحليل : انتهى التحليل إلى أكثر من نتيجة ، أهمها :-



- 3- لا تفرّق الجماعة الشعبية في صياغة أدبها بين كلمة من لغتها الأم التي نشأت عنها وبين كلمة من لغة غريبة عنها ، فالعبرة بشيوع الكلمة في ثقافة الجماعة وارتباطها بمتغيرات حياتها ، وبالتالي فقد وجدنا كلمات تركية وأخرى فارسية فضلا عن الإنجليزية .
  - 4- الإيقاع في الموال ، سواء على مستوى الوزن العروضي ، أو المستوى الصوتي ، إيقاع وظيفي أكثر منه قاعدي ، ومن ثم فإن صور الخروج على الإيقاع الوزني تعددت وتتنوع بشكل لافت جدا . ويرى الباحث أن تحديد وزن للموال الشعبي أمر يجب مراجعته .
  - 5- مظهر البساطة الذي تتبدّى من خلاله لغة الموال ، مظهر خادع ، إذ إن تحت أصوات المفردة – فضلا عن المظهر التركيبي – ثمة طبقات من الدلالة ، فيما يفوق "معنى المعنى" الذي تحدث عنه "عبد القاهر الجرجاني" ، فبوضع معنى المعنى في السياق التاريخي والاجتماعي للموال يتجلى المعنى النصي الذي هو قصد الجماعة الشعبية .
  - 6- للصيغ اللغوية المتداولة ، لفظا وتركيبا ، (الكليشيئات) دورها في موال "دنشواي" ، وإن لم يكن الشاعر الشعبي منها .
  - 7- تقنيات الأداء اللغوي في الموال موظفة بدقة بالغة . فقد وُظِّفَ بعضها للمحافظة على الزمن السردي للموال ، والبعض وُظِّفَ لإنتاج المفارقة داخل بنية الزمن السردي ، والبعض الأخير وُظِّفَ للتأكيد على تماسك الموال وانسجامه .
- أخيرا ، فإن موال دنشواي – وبناء على دراسته – يجب أن يوضع في مقدمة المواويل التي تغنت بالأبطال التاريخيين الذي استطاعوا أن يدخلوا ضمير الجماعة الشعبية ، وأن يلعبوا دورا مهما في التأكيد على قيم هذه الجماعة .

[تم بحمد الله]

- 1- إبراهيم أنيس (دكتور) - الأصوات اللغوية - نهضة مصر - د.ت
- 2- إبراهيم زكي الساعي (دكتور) - تاريخ المنوفية، الإقليم الأخضر-دار لوران للطباعة والنشر، الإسكندرية 1964م
- 3- ابن الأثير ، ضياء الدين - المثل السائر في أدب الشاعر والنائر - تقديم وتعليق : د.أحمد الحوفي ودبدوي طبانة - دار نهضة مصر - القاهرة - د.ت
- 4- ابن الجيعان، شرف الدين يحيى بن المقر- التحفة السنوية بأسماء البلاد المصرية- مكتبة الكليات الأزهرية-1974م
- 5- ابن جني ، أبو الفتح عثمان - الخصائص - تحقيق : محمد علي النجار - المكتبة العلمية - بيروت - د.ت
- 6- ابن مماتي ، الأسعد-قوانين الدواوين - جمع وتحقيق : عزيز سوريال عطية - مكتبة مدبولي - القاهرة - ط1/1991م
- 7- ابن منظور - لسان العرب - دار المعارف - القاهرة - د.ت
- 8- أحمد علي مرسي (دكتور) - الأغنية الشعبية ، مدخل إلى دراستها - دار المعارف - القاهرة - (1983)
- 9- أحمد مرسي (دكتور) - مقدمة في الفولكلور-دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة . 1975
- 10- إسماعيل يوسف إسماعيل (دكتور) - بعض ملامح جغرافية العمران الريفي لقرية دنشواي-ضمن كتاب صادر بمناسبة احتفال المنوفية بعيدها القومي في 13/6/1996م-مطابع جامعة المنوفية 1996.
- 11- تمام حسان- اللغة العربية معناها ومبناها- دار الثقافة- الدار البيضاء- 1994
- 12- تيسير أحمد أبو عرجة-جريدة المقطم ودورها في الدعاية للاحتلال الإنجليزي 1889-
- 1919م-رسالة ماجستير مخطوطة بقسم الصحافة والنشر-كلية الإعلام جامعة القاهرة 1978
- 13- جريدة اللواء المصرية - عدد 1428- 28/يونيو/1907
- 14- جريدة المؤيد المصرية- 16/يوليو/1906
- 15- جريدة المقطم 18/6/1906
- 16- حازم علي كمال الدين (دكتور) - معجم مفردات المشترك السامي في اللغة العربية - مكتبة الآداب - القاهرة - ط : 1 - 2008

- 17- رمضان عبد التواب (دكتور) – التطور اللغوي ، مظاهره وعلله وقوانينه – مكتبة الخانجي – القاهرة – ط : 2 - 1990
- 18- رمضان عبد التواب (دكتور) - المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي- مكتبة الخانجي- القاهرة-ط3/1993
- 19- روبرت ديوجراند وآخرون – على نفقة المؤلفين – مطبعة دار الكاتب- نابلس – 1992
- 20- رومان جاكوبسون – قضايا الشعرية – ت : محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال – الدار البيضاء – ط : 1- 1988
- 21- رياض القرشي (دكتور)- النسوية ، قراءة في الخلفيات المعرفية لخطاب المرأة في الغرب- دار حضرموت للدراسات والنشر-2007
- 22- الزجاجي ، أبو القاسم عبد الرحمن بن اسحاق – كتاب اللامات – تحقيق : مازن المبارك – دار الفكر – دمشق – ط : 2- 1985
- 23- صفي الدين الحلبي ، أبو الفضل عبد العزيز بن سرايا- العاطل الحالي والمرخص الغالي- تحقيق:د. حسين نصار- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1981
- 24- عبد الحميد يونس (دكتور) - معجم الفولكلور- مكتبة لبنان- بيروت- 1982
- 25- علي توفيق الحمد (دكتور) ويوسف جميل الزعبي- المعجم الوافي في أدوات النحو العربي- دار الأمل- إربد- ط:2-
- 26- فردناند دي سوسير- علم اللغة العام – ت : د. يوثيل يوسف عزيز- بيت الموصل – الموصل- ط2 1988
- 27- فردناند دي سوسير – علم اللغة العام – ت : د. يوثيل يوسف عزيز – آفاق عربية – بغداد – 1985
- 28- قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تحقيق : د.محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية – بيروت – دت – ص
- 29- كارل بروكلمان – فقه اللغات السامية – ت : د.رمضان عبد التواب – جامعة الرياض- 1977
- 30- لطيف زيتزني (دكتور) – معجم مصطلحات نقد الرواية – مكتبة لبنان/دار النهار للنشر – بيروت – ط : 1 – 2002

شعرية الموالم الشعبي " موالم دنشواي نموذجا جمعا ودراسة "

- 31- مجمع اللغة العربية - المعجم الوسيط- مكتبة الشروق الدولية- القاهرة- ط4 - 2004
- 32- مجمع اللغة العربية - معجم الموسيقى - القاهرة - 2000
- 33- محمد أنور السادات- البحث عن الذات- المكتب المصري الحديث- القاهرة- ط : 3 - 1979
- 34- محمد بن عبد المنعم الجوري (دكتور) - شرح شذور الذهب - تح : دنواف بن جزاء الحارثي - الجامعة الإسلامية - رقم (56) - ط : 1 - 2004
- 35- محمد جمال الدين المسدي (دكتور) - دنشواي- الهيئة المصرية العامة للكتاب-1973
- 36- محمد حسن عبد الله (دكتور) - الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - القاهرة - (1981)
- 37- محمد رجب النجار (دكتور) - الموالم الزهيري في الكويت- مجلة العربي- الكويت - عدد466/سبتمبر1997
- 38- محمد سعيد صالح الغامدي (دكتور) - العربية لغة النون - [http://www.ahlalhdeth.com/vb/images/attach\\_files/4/5/0/40092.attach](http://www.ahlalhdeth.com/vb/images/attach_files/4/5/0/40092.attach)
- 39- محمود السعمران (دكتور) - علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي - دار الفكر العربي - القاهرة - 1997
- 40- مسعود شومان- الخطاب الشعري في الموالم- الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- يونية1994
- 41- المنجد الأبجدي - دار المشرق - بيروت - ط : 5 - 1986

## Foreign References

42-Bronwen Martin & Felizitas Ringham - Dictionary of Semiotics - Cassel - London & New York - 2000.

43-[http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn\\_Baring,\\_1st\\_Earl\\_of\\_Cromer](http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Baring,_1st_Earl_of_Cromer)

## ملخصات الدراسة

### 1- الملخص العربي

هذه دراسة حاولت أن تزاج بين التاريخي والنقدي ، ومن ثم فقد انقسمت قسمين ، الأول : دراسة وصفية تاريخية ، والآخر : دراسة نقدية . في الدراسة الوصفية التاريخية تعرضنا لإشكال العنوان ، وفضلنا تسميته "موال دنشواي" إذ إنه عنوان يتضمن العنوانين الآخرين ، فدنشواي القرية التي كانت مسرحا للأحداث وتنفيذ الأحكام ، ومن ثم فهو عنوان يتضمن ذكر "زهران" ، وكذلك دنشواي" هي القضية التي تبناها الزعيم الوطني "مصطفى كامل" . وتعرضت الدراسة لرواة الموال سواء من لم يلتقيهم الباحث أو الراويين الذين التقاهم والاختلافات بين رواية كل منهما ، وما يُستنتج منها . أما في الدراسة النقدية – وهي الأهم بالنسبة للباحث – فقد اعتمدنا فيها التدرج من الأصغر فالأكبر بدءا من الصوت وصولا إلى النص وبينهما : الأفراد والتركيب والبلاغة ، على الترتيب . وإزاء هذا التعدد في مستويات الدراسة النقدي تعددت العلوم التي أسهمت في إنجاز منهجيتها من علوم اللغة إلى علوم البلاغة وحتى علم اللغة النصي .

## 2- The English Summary

This study tried to gather the historical with the critical ,then it was devided into two parts .The first one is a historical and descriptive study , and the other is a critical study. in the first we talked about the problem of the title and prefered " Denshwai Ballad"because it contains the two other names, Denshwai is the village where the accidents happended and the rules achived ,and " Zahran" – one of the two heros of the Ballad – with the other , Mostafa Kamel – the national leader who defended about Denshwai .

The study approached the popular narrators , that the searcher met them or not .It also approached the two ballads and the defferences between bothand their results.

In the critical study – which more important for the searcher- we depended on the graduation from the smaller to the bigger starting with the sound till the whole text with between both ; indvedual , syntax and rhetoric . For this multiplicity in the study levels , there were many sciences shared in achieving their methodology with linguistics , rhetoric sciences and textual linguistics .

- 1- الأسعد بن ممتاي-قوانين الدواوين – جمع وتحقيق: عزيز سوربال عطية – مكتبة مدبولي – القاهرة – ط1/1991م-ص137
  - 2- ابن الجيعان، شرف الدين يحيى بن المقر - التحفة السنوية بأسماء البلاد المصرية- مكتبة الكليات الأزهرية- 1974م-ص114
  - 3 -د. إبراهيم زكي الساعي-تاريخ المنوفية، الإقليم الأخضر-دار لوران للطباعة والنشر، الإسكندرية-1964م-ص279
  - 4 -د. إسماعيل يوسف إسماعيل-بعض ملامح جغرافية العمران الريفي لقرية دنشواي-ضمن كتاب صادر بمناسبة احتفال المنوفية بعيدها القومي في 13/6/1996م-مطابع جامعة المنوفية-1996-ص2 – ما بين القوسين إضافة الباحث.
  - 5 - إسماعيل يوسف إسماعيل-السابق. توجد في دنشواي ستة مقامات وهي التي أشار إليها المؤلف: مقام سيدي أبو الريش ومقام سيدي أبو الشقافة ومقام سيدي مرزوق ومقام سيدي عقوب(يعقوب) ومقام سيدي يوسف (وتم إزالته من قبل بعض المنتمين لبعض التيارات الدينية الحديثة) ومقام الشيخ محمد منصور.
  - 6 - انظر قصة حادثة دنشواي كاملة في: د. محمد جمال الدين المسدي- دنشواي- الهيئة المصرية العامة للكتاب-1973-ص69
  - 7 -جريدة المقطم 18/6/1906-ص1(ومن المعروف أن جريدة المقطم كانت موالية للاحتلال الإنجليزي- انظر في ذلك: تيسير أحمد أبو عرجة-جريدة المقطم ودورها في الدعاية للاحتلال الإنجليزي1889-1919م-رسالة ماجستير مخطوطة بقسم الصحافة والنشر-كلية الإعلام جامعة القاهرة1978م
  - 8 -راجع هذه الأحكام: د. محمد جمال الدين المسدي- مرجع سابق-ص87-88
  - 9 - يصبح التنقيب والجمع للموال الشعبي، بصفته عنصرا من عناصر التراث الشفاهي مهما ويحافظ عليها من الانتثار. ويصبح هذا الأمر "الخطوة الأولى الضرورية نحو التحليل والدراسة للذين يخضعان لمناهج عديدة وفقا لوجهة نظر الباحث إلى المادة الفولكلورية وما يريد منها" انظر: د. أحمد مرسي –مقدمة في الفولكلور-دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة 1975-ص202
  - 10 - لهذا السبب جمع الباحث رواية الحاجة خضرة محمد خليل السبسي ( واحدة من عائلة بعض ضحايا الحادثة) في CD بعد أن وافقت الرواية وسمحت له بذلك . وهذه الإسطوانة محفوظة لديه .
  - 11 - تؤكد الاختلافات الكبيرة بين ما جمعناه من القرية وما دونه أد. أحمد مرسي أن الأخير من محفوظ أهل القرى المجاورة – ينظر: أد. أحمد علي مرسي الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها –دار المعارف- القاهرة(1983م). كما تراجع الملاحق في آخر البحث.
  - 12 - رما القاف بهذا الشكل لتدل على الجيم القاهرية
  - 13 - يلحظ على النص المكتوب أعلاه أن حرف القاف يعادل ، حسب الرواية الشفاهية للموال ، صوت الجيم القاهرية ، وحرف الجيم يعادل صوت الجيم الفصحى .
  - 14 - د. محمد جمال الدين المسدي – مرجع سابق – ص108
  - 15 - د. أحمد مرسي – الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها- دار المعارف- 1983- ص173
  - 16 - جريدة اللواء المصرية – عدد1428- 28/يونيو/1907م- ص1، 3
  - 17 - جريدة المؤيد المصرية- 16/يوليو/1906م- ص2
  - 18 - يشيع ذلك بين أهالي قرية دنشواي موطنه.
  - 19 - د. محمد جمال الدين المسدي- مرجع سابق- ص107
- 20 -"Evelyn Baring, 1st Earl of Cromer was a British statesman, diplomat and colonial administrator. He was British controller-general in Egypt during 1879, part of the international Control which oversaw Egyptian finances after the khedives' mismanagement, and during the British occupation prompted by the Urabi revolt, agent and consul-general in Egypt from 1883 to 1907. Far from the centre of the Empire, Cromer ran the territory with great drive and his effective governance balked British wishes to withdraw from Egypt".
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn\\_Baring,\\_1st\\_Earl\\_of\\_Cromer](http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Baring,_1st_Earl_of_Cromer)

- الترجمة : الفين بارنج، فرست إيرل أف كرومر، كان رجل دولة ودبلوماسي ورجل إدارة، وكان المدير العام في مصر 1879 وكان عضوا في اللجنة الدولية التي كلفت بمراقبة الأحوال المالية لمصر بعد الخديوي وحكمه الضعيف، وأثناء الغزو البريطاني الذي قوبل بثورة عرابي. وكان مندوبا ومستشارا عاما في مصر من 1883 وحتى 1907. وبعيدا عن مركز الإمبراطورية أدار كرومر الإقليم إدارة عظيمة وحكما مؤثرا مما جعل الحكومة البريطانية تسحب من مصر .

21 - تتوزع المقاطع العربية على الأنواع التالية : المقطع الأقصر والمقطع القصير والمقطع المتوسط المفتوح والمقطع المتوسط المغلق والمقطع الطويل بالمد والإسكان والمقطع الطويل بالتقاء ساكنين . يراجع : د. تمام حسان- اللغة العربية معناها ومبناها- دار الثقافة- الدار البيضاء- 1994- ص67 وما بعدها . والجزء الأخير من كلمة "فرعوا" عبارة عن مقطع قصير (صن) ومقطع متوسط مفتوح "نو" .

22 - مجمع اللغة العربية - المعجم الوسيط- مكتبة الشروق الدولية- القاهرة- ط4 - 2004- ص 1008

23 - من المسلم به أن تاريخ الحضارات الإنسانية كلها تاريخ ذكوري تؤكد على ذلك الدراسات الاجتماعية والنفسية والتاريخية فضلا عن الدراسات النسوية الحديثة. يراجع في ذلك : د. رياض القرشي- النسوية، قراءة في الخلفيات المعرفية لخطاب المرأة في الغرب- دار حضرموت للدراسات والنشر-2007- ص39 وما بعدها

24 - المعجم الوسيط- مرجع سابق - ص640

25 - يراجع في محور الاختيار وكذلك محور التوزيع: فردناند دي سوسير- علم اللغة العام - ت : د. يونس يوسف عزيز- بيت الموصل - الموصل- ط1988/2- ص142

26- التنبير Focalization : "هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته . سمّي هذا الحصر بالتنبير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره . والتنبير سمة أساسية من سمات المنظور السردى" د.لطيف زيتني - معجم مصطلحات نقد الرواية - مكتبة لبنان/دار النهار للنشر - بيروت - ط1/2002- ص40

27- الشعرية POETICS : "عندما يركز الاتصال اللغوي على رسالته، حينئذ يمكن أن يقال إن الوظيفة الشعرية أو الجمالية هي المهيمنة .. (و) هيمنة الوظيفة الشعرية على الاتصال لا تقصي الوظائف الكلامية الأخرى التي تكون حاضرة بدرجات متفاوتة(تحت هيمنة الوظيفة الشعرية بالتأكيد)" BRONWEN - Dictionary of Semiotics- CASSEL - London and New York - 1st edition : 2000- p : 102 ترجمة الباحث .

28- صفى الدين الحلي، أبو الفضل عبد العزيز بن سرايا- العاطل الحالي والمرخص الغالي- تحقيق: د. حسين نصار- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1981م- ص105

29- د. عبد الحميد يونس- معجم الفولكلور- مكتبة لبنان- بيروت- 1982- ص400

30 - يراجع : د. محمد رجب النجار- الموالم الزهيري في الكويت- مجلة العربي- الكويت - عدد466/سبتمبر1997ص123

31 - يراجع : مسعود شومان- الخطاب الشعري في الموالم- الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- يونيو1994- ص42

32- يراجع : د. أحمد مرسي- الأغنية الشعبية- مرجع سابق- ص175 وص385 وص291

33- نعني بالرقم (1) - هنا - رواية الحاجة خضرة ، وبالرقم(2) رواية الحاج حيدر .

34 - البوليفونية POLYPHONIC : "نوع من النسيج الموسيقي القائم على أكثر من خط لحني له كيانه المستقل لحنا وإيقاعا عن الأصوات الأخرى" - مجمع اللغة العربية - معجم الموسيقى - القاهرة - 2000 - ص119

35- يقول د. رمضان عبد التواب فيما يخص الحركات القصيرة وأصوات المد الناتجة عنها : "والفرق بين الحركات الطويلة والقصيرة فرق في الكمية لا في الكيفية ، بمعنى أن وضع اللسان في كليهما واحد ولكن الزمن يقصر ويطول في كل صوت ، فإذا قصر كان الصوت قصيرا ، وإذا طال كان الصوت طويلا" - المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط3/1996- ص97 وإذا كان الأمر كذلك في الحركات القصيرة وأصوات المد الناتجة عنها فالأمر لا يكاد يختلف في الصوامت ، وإن وقعت هذه الأخيرة ، متوسطة - في حساب زمن نطقها - بين النوعين السابقين .

36- د.رمضان عبد التواب- نفس المرجع- ص94



- 37- د.إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - نهضة مصر - د.ت - ص48
- 38 - الزجاجي ، أبو القاسم عبد الرحمن بن اسحاق - كتاب اللامات - تحقيق : مازن المبارك - دار الفكر - دمشق - ط2-1985/2- ص31-32 . ومن الكتب الحديثة التي استوفت أنواع "اللام" ووظائفها ومعانيها : د.علي توفيق الحمد ، يوسف جميل الزعبي - المعجم الوافي في أدوات النحو العربي - دار الأمل - إربد - ط2-1993- ص 257 وما بعدها .
- 39- د.رمضان عبد التواب- مرجع سابق- ص169
- 40 - د.إبراهيم أنيس - مرجع سابق - ص58
- 41- د.محمد سعيد صالح الغامدي - العربية لغة النون -  
[http://www.ahlalheeth.com/vb/images/attach\\_files/4/5/0/40092.attach](http://www.ahlalheeth.com/vb/images/attach_files/4/5/0/40092.attach)
- 42- د.إبراهيم أنيس - السابق - ص62
- 43- د.إبراهيم أنيس - السابق - ص48
- 44- د. إبراهيم أنيس- السابق- ص69
- 45- الجهر : اهتزاز الوترين الصوتيين حين النطق بالصوت . الهمس : عدم اهتزاز الوترين فلا يُسمع لهما رنين حين النطق بالصوت . الشدة : انحباس الهواء عند مخرج الصوت بما لا يسمح بمروره حتى يفصل العضوان فجأة ويحدث النفس صوتاً انفجارياً . الرخاوة : عدم انحباس الهواء انحباساً محكماً مع ضيق مجراه بما يترتب عليه حدوث نوع من الصفير أو الحفيف أثناء مرور النفس من مخرج الصوت . والتوسط بين الشدة والرخاوة مفهوم من الوصف . يراجع : د. إبراهيم أنيس - مرجع سابق - من ص21 إلى ص25
- 46- د.محمود السمران - علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي - دار الفكر العربي - القاهرة - 1997 - ص : 124
- 47- د.رمضان عبد التواب - مرجع سابق - ص : 97
- 48- الأصوات المكتوبة أعلى هي المتجانسة ، أما الأصوات المكتوبة أسفل فالمتكررة . ويلاحظ أننا كتبنا الجيم القاهرية بالحرف الفارسي ك للتفرقة بينها وبين الجيم العربية .
- 49 - راجع : قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق : د.محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتب العلمية - بيروت - د.ت - ص 69-70
- 50- رومان جاكوبسون - قضايا الشعرية - ت : محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال - الدار البيضاء - ط1- 1988 - ص33
- 51- الباشا : ج.باشوات : لقب تركي كان يُمنحه كبارُ العسكريين وذوي المناصب المدنيين في بلاد السلطنة العثمانية والممالك الإسلامية التي كانت تابعة لها . ومعناها : رجُل الملك . المنجد الأبجدي - دار المشرق - بيروت - ط 5/ 1986- ص189
- 52- راجع : محمد بن عبد المنعم الجوجري - شرح شذور الذهب - تح : دنوف بن جزاء الحارثي - الجامعة الإسلامية - رقم (56) - ط 2004/1- ص 303
- 53- كارل بروكلمان - فقه اللغات السامية - ت : د.رمضان عبد التواب - جامعة الرياض - 1977 - ص91
- 54- د.رمضان عبد التواب - التطور اللغوي ، مظاهره وعلله وقوانينه - مكتبة الخانجي - القاهرة - ط2/1990- ص 83
- 55- د.رمضان عبد التواب - المرجع نفسه - ص182
- 56- د.حازم علي كمال الدين - معجم مفردات المشترك السامي في اللغة العربية - مكتبة الآداب - القاهرة - ط 1/ 2008 - ص410
- 57- مجمع اللغة العربية - المعجم الوسيط - مرجع سابق - ص562
- 58 - المنجد الأبجدي- دار المشرق -بيروت -1986- ص580
- 59- ابن منظور - لسان العرب -دار المعارف - القاهرة - مادة : جوا - ص734
- 60- فردينان دي سوسير - علم اللغة العام - ت : د. يوثيل يوسف عزيز - آفاق عربية - بغداد/1985- ص32
- 61- ابن جني ، أبو الفتح عثمان - الخصائص - تحقيق : محمد علي النجار - المكتبة العلمية - بيروت- د.ت- الجزء الأول- ص27
- 62- عدد ابن الأثير صور الإيجاز بالحذف في أربعة عشر ضرباً منها حذف المبتدأ غير أنه عَقِبَ على هذا بقوله : "والأحسن هو حذف الخبر" ابن الأثير ، ضياء الدين - المثل السائر في أدب الشاعر والنائر - تقديم وتعليق : د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة - دار نهضة مصر - القاهرة - د.ت - القسم الثالث - ص313

- 63- راجع في ذلك المعاطلة المعنوية الناتجة عن التقديم والتأخير : ابن الأثير - مرجع سابق - القسم الثاني - ص219
- 64- كانت الراوية قد بلغت 80 عند التقاء الباحث معها ، وهو ما يجعلنا نضع اعتبارات السن في روايتها ، وبخاصة حين يبلغ التقديم والتأخير هذا المدى من التعقيد .
- 65- د.محمد حسن عبد الله - الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - القاهرة - 1981 - ص16
- 66- ابن الأثير ، ضياء الدين - مرجع سابق - القسم الثاني - ص271 وما بعدها .
- 67 - Bronwen Martin & Felizitas Ringham - Dictionary of Semiotics - Cassel - London & New York - 2000 - P.133 - Translated by the searcher .
- 68- راجع : روبرت ديبوجراند وآخرون - على نفقة المؤلفين - مطبعة دار الكاتب- نابلس - 1992 - ص11 ، 12
- 69- د.لطيف زيتوني - معجم مصطلحات نقد الرواية - مكتبة لبنان ناشرون/دار النهار - بيروت - ط1- 2002- ص 121
- 70- د.لطيف زيتوني - المرجع نفسه - ص74
- 71- د.لطيف زيتوني - مرجع سابق - ص79
- 72- د.لطيف زيتوني - المرجع نفسه - ص80
- 73- د.لطيف زيتوني - المرجع نفسه - ص80
- 74- د.لطيف زيتوني - مرجع سابق - ص61
- 75- روبرت ديبوجراند وآخرون - مرجع سابق - ص30
- 76 - أكدت لي الراوية أنها كانت تسمع هذا الموالم وهي طفلة صغيرة ، وهي مولودة في عام 1925م ، مما يعني أن هذا الموالم ربما يكون قد أنشئ متزامنا مع مولدها أو قبل ذلك بمدة إذا وضعنا في الاعتبار مراحل بدءه ونموه ثم نضجه واكتماله . ويؤكد ذلك أن الرئيس الراحل محمد أنور السادات ذكر في كتابه "البحث عن الذات" : "ولكن لعل مما ترك في نفسي أثرا عميقا موالم زهران بطل دنشواي ... وأنا أستمتع إليه من امي وقد اعتليت سطح الفرن الدافئ". والسادات من مواليد1918 أي قبل ميلاد الراوية بسبع سنوات وبعد الحادثة بانثني عشرة سنة ، وتبعد قرية ميت أبو الكوم (بلدة السادات) عن قرية دنشواي حوالي 10كم ، وهذا يعني أن الموالم كان مكتملا ومرويا ومنتشرا خارج نطاق قرية دنشواي
- راجع : محمد أنور السادات- البحث عن الذات- المكتب المصري الحديث- القاهرة- ط/3- 1979- ص13
- 77- روبرت ديبوجراند - مرجع سابق - ص31