مراجعات في الكتب

دراسة في الشعر العامي المصري

Kamal Abdel-Malek: *A Study of the Vernacular Poetry of Ahmad Fu'ād Nigm,* Studies in Arabic Literature, Vol. XII, E.J. Brill, Leiden 1990, pp. 177, including Introduction, Appendix, Bibliography and Index.

في مقدمته لديوان أحمد فؤاد نجم **عيون الكلام** (القاهرة ١٩٧٦)، استعار الدكتور الطاهر أحمد مكي جملة كتبها لويس أراجون مقدّما بها مجموعة من الشعر مترجمة الى الفرنسية للشاعر بابلو نرودا، ونصّها: ان فيه هذه القوة التي تسقط الأسوار بالغناء. وأضاف أن هذا القول ينطبق على شعر أحمد فؤاد نجم وعلى رفيقه وراوية شعره ومغني قصائده الفنان الشيخ امام عيسى.

من هو الشاعر الذي يمتلك شعره «القوة التي تسقط الأسوار بالغناء»، وما هي خصائص شعره وأساليبه ومضامينه ومراحل تطوره؟ هذه هي الأسئلة التي تصدّى لمعالجتها كمال عبد الملك في أطروحة دكتوراه أعدّها بارشاد الأستاذ عيسى بلاطة من جامعة ماك جيل في مونتريال، كندا. وقد طبعت الأطروحة مؤخراً في كتاب أصدرته مؤسسة بريل في ليدن، هولندا، و يشكل الجزء الثاني عشر من سلسلة «دراسات في الأدب العربي» التي تقدمها هيئة تحرير المجلة المعروفة The Journal of Arabic Literature *(JAL)*

وفي البدء لا بدّ من أن ننوّه بأن الباحث ومرشده قد أحسنا صنعاً عندما تناولا شاعراً شعبياً ينظم بالعامية كموضوع لأطروحة جامعية، وذلك لأن الشعر الشعبي العربي بأنواعه المختلفة ما زال في حاجة الى المزيد من الدراسات التي من شأنها أن تنسف الفكرة الشائعة القائلة بأن هذا الشعر لا يستحق الاهتمام لأنه عقيم من الناحية الفنية. وحتى لو اختلفت آراء القراء حول إنجازات الدراسة التي قام بها كمال عبد الملك، فلا يسعهم الا أن يقرّوا بأن التصدي لمعالجة الشعر الشعبي لأحمد نجم هو خطوة حميدة تساهم كثيراً في إلقاء الضوء على جوانب هامّة للثقافة المصرية المعاصرة.

ويضمّ كتاب عبد الملك مقدمة وأربعة فصول وخلاصة، يليها ملحق يستغرق ٦٦ صفحة من صفحات الكتاب يحتوي على النصّ العربي لمجموعة مختارة من شعر أحمد فؤاد نجم، مرفقة بترجمة أعدّها المؤلف بنفسه. ثم ينتهي الكتاب بقائمة مراجع وفهرس قصير.

يتناول الفصل الأول حياة الشاعر وخلفيته ودوره في النشاط السياسي الذي قام به الطلاب والعمّال. ويقسم الباحث حياة الشاعر الى مرحلتين، تبدأ الأولى في الأربعينيات وتنتهي عام ١٩٦٧، وتمتد الثانية التي يسمّيها «طور الالتزام» من ١٩٦٧ فما بعد (ص ١٣). ويقدم الفصل الثاني استعراضاً لأزجال نجم من حيث المضامين والأشكال وأساليب الأداء، ويسرد فيه المؤلف كيف يحدد الشاعر ما تعانيه مصر، حسب اعتقاده، من آفات اجتماعية ووطنية، ولذلك يحمل هذا الفصل العنوان: «القضية». ويعالج الفصل الثالث، وعنوانه «الخلاص»، مواقف نجم من خلال أزجاله حول طريق الخلاص التي يجب على مصر أن تسير عليها. وهي ليست طريق الاسلام، التي يدعو اليها الأخوان المسلمون من ناحية، وثورة الخميني من ناحية أخرى، وهي أيضاً ليست طريق العسكرية البورجوازية التي يمثلها جمال عبد الناصر وأنور السادات من بعده، اذ أن الحل الذي يتبناه الشاعر هو الثورة الشعبية التي تؤدي الى إقامة مجتمع اشتراكي. أما الفصل الرابع والأخير فهو مكرس لنقد أدبي لشعر نجم من حيث مقوماته الفنية ولغته وما فيه من عناصر فولكلورية ـ شعبية، كالمواّل والفوازير وأغاني الأطفال والأفراح ونداءات الباعة، ومدى نجاعة هذه العناصر في التعبير عن الرسالة الثورية الاشتراكية (أنظر ص ٧٦-١٠٤، وقارن ص ١١-١٢).

ويتضح من خلال الدراسة التي بين أيدينا أن شعر أحمد فؤاد نجم هو من النوع الشعبي الذي ينتشر بين جماهير الشعب الواسعة قبل أن يطبع او ينشر في ديوان، بل هو من الشعر الذي تعجب به وتتحمس له حتى تلك الجماهير التي لم تتعود على شراء الدواوين او قراءة الشعر المنشور على صفحات الجرائد، وذلك لأنه يجد طريقه الى الناس من خلال الغناء وبمصاحبة العود وهو مسجل على الكاسيتات التي لا يجد حتى بسطاء الناس صعوبة في اقتنائها او تداولها والاستماع اليها. وللشيخ الضرير إمام، الذي يحفظ قصائد نجم ويلحنها ويغنيها عازفاً على العود، مساهمة كبرى في انتشار هذا الشعر الواسع والسريع في مصر وخارجها. ويشهد الطاهر أحمد مكي بأنه قد عرف الشاعر خارج وطنه، وبأنه قد لقيه «نغماً في الهجرة» ينساب من فم الشيخ امام في دار صديق، كما حدثه صديق آخر عائد من أمريكا أنه سمع في لوس أنجلس على شاطىء الباسيفيكي قصائد لشاعر يدعى أحمد فؤاد نجم يغنيها فنان يدعى الشيخ امام (أنظر

مقدمة **عيون الكلام**). ولعل المشاركة بين نجم وامام في إيصال هذا الفن الى الجماهير هي احدى المميزات البارزة لما تسمّيه الكاتبة فريدة النقاش «ظاهرة الشيخ والامام» في عنوان مقدمتها لمجموعة نجم **بلدي وحبيبتي ـ قصائد من المعتقل** (بيروت ١٩٧٣).

ولقد صدر الديوان الأول من شعر نجم، وعنوانه **صور من الحياة والسجن**، في القاهرة عام ١٩٦٤ وذلك بعد أن حاز على الجائزة الأولى التي منحها المجلس الأعلى للفنون والآداب. وفي ١٩٧٣ صدر له في بيروت ديوانان، وذلك لأن أشعاره كانت آنذاك ممنوعة في مصر، أحدهما بعنوان **بلدي وحبيبتي**، والآخر بعنوان **يعيش أهل بلدي**. وتسنى له حتى عام ١٩٧٣ أن يسجل مع الشيخ إمام مائتي أغنية على كاسيتات كانت واسعة الانتشار في مصر، وبعد ١٩٧٥ صدرت له اسطوانة أولى في فرنسا (ص ٢٣). أما دواوينه المطبوعة، وعددها اثنا عشر، فقد توالت في الصدور، وآخرها **صندوق الدنيا**، القاهرة ١٩٨٥ (ص ٨-٩). وجدير بنا أن نشير الى أن الكثير من التفاصيل عن سيرة أحمد نجم ونشاطه يستقيها كمال عبد الملك من مقدمة فريدة النقاش، اذ لم يتح له أن يقابل الشاعر بصورة شخصية إبان إعداد الأطروحة.

ومما يلفت النظر لدى كل من يهتم بالشعر الشعبي المصري، أن الشاعر أحمد نجم، كغيره من شعراء العامية، لا يفوته أن ينوه بأستاذية الشاعر الكبير بيرم التونسي (توفي ١٩٦١)، وأن يعبر عن تقديره للدور الذي قام به في إثراء الزجل المصري وإعلاء شأنه في نظر المثقفين. ويقول نجم في حديثه عن المرة الأولى التي دخل فيها السجن، وذلك في نهاية الخمسينات، حيث قضى فيه ٣٣ شهراً: «في ذلك الحين بدأت أتوقف عن كتابة الأغاني العاطفية... في السجن قرأت كثيراً حتى اهتديت الى بيرم التونسي ووجدت في أعماله إجابة على السؤال كيف يُكتب الشعر» (فريدة النقاش، مقدمة **بلدي وحبيبتي**، ص ١٩؛ قارن عبد الملك ص ٦، ١٧-١٨). وتسديداً للدين الذي عليه، يكتب نجم في إهداء ديوانه **يعيش أهل بلدي** الى بيرم ما يلي:

يا عيون الشعر يا تونسي / يا بحور هايجين مايجينْ
ماشيين في طريقك دايماً / وحنفضل كده ماشيينْ
ع الدرب اللي انت رسمته / بالليل والناس نايمينْ
وان كنا نقول ونغيّر / ونجدّد في المضامينْ
بيكون الفضل لبيرم / أسس واحنا الطالعينْ
وحنرجع تاني نغني / ونقول ويّا الملايينْ
يا بهيّة وخبّرينا / ع اللي جتل ياسينْ

ويتضح من الدراسة كذلك أن روح الدعابة الخفيفة والرشاقة والسخرية، التي اشتهر بها أبناء الشعب المصري، تكاد لا تفارق قصائد نجم، وهي تتجلى بمظاهر عديدة ومختلفة في لغته بما فيها من المفردات والتركيبات ومن استعمال للطباق والتشبيه وغير ذلك. وقد أكثر الأستاذ كمال عبد الملك من إيراد أمثلة على ذلك من شعر أحمد نجم، نذكر منها بصورة خاصة المحاكاة الساخرة لأسلوب الكتاب المقدس: «المجد للشاه في الأعالي، وبالناس المذلة، وعلى الأرض الخراب» (ص ٨٣)، وذلك في قصيدة عن خلع شاه ايران. ونجد أن آخر قطعة من القصيدة، وتبدأ بعبارة «أخويا الأمير برزميط الايراني»، موقعة من قبل «واحد صاحبنا»، والمقصود هو الرئيس السادات (ص ٨٥). وعندما يهزأ نجم من الدعاية الى الكوكاكولا في التلفزيون يكتب «كوكاكولا هي الأصلية، إشرب يا خفيف، بطّل تخاريف، بلا طيظ التور بلا وطنية». وعندما يأخذ مناحيم بيجن جائزة نوبل للسلام، يكتب الشاعر ساخراً ومتلاعباً بالألفاظ «محانم جيين يادخ زايجة لوبين» (ص ٨٨، ٨٩). ويحلو لنا أن نضيف مثالاً آخر من شعر نجم أشار عبد الملك الى جزء منه (ص ٣٤-٣٥)، يظهر كيف يلجأ الشاعر الى السخرية اللاذعة ليعبر عن استيائه من الأوضاع الاجتماعية السائدة، وفيها يحظى الأثرياء، وحتى كلابهم، بأكبر تقدير. ففي قصيدة «كلب الست» التي تحكي عن شكوى قدمها رجل عضه كلب، نقرأ ما يلي: «الوكيل قال: برضه ممكن/ والشاويش قعد يغني/ هيّص يا كلب الست هيّص/ لك مجامك في البوليس/ بكرة تتوّلف وزارة/ للكلاب، ياخدوك رئيس/... انت فين والكلب فين؟/ انت كده يا اسماعين/ طب دا كلب الست يا ابني/ وانت تطلع إبن مين؟» (**يعيش أهل بلدي**، القاهرة ١٩٧٢، ص ١٧-٢٤). ومن الصعب أن نعرف بالتأكيد فيما اذا كانت الست المذكورة في القصيدة هي كوكب الشرق أم كلثوم، كما يعتقد كمال عبد الملك، وإن كان في البيت «انت فين والكلب فين؟» صدى واضح لبيت في أغنية شائعة لها، هو «إنت فين والحب فين».

ولا يسلم محمد حسنين هيكل ويوسف السباعي وعبد الحليم حافظ من «طول لسان» هذا الشاعر الذي لا يكتفي بتوجيه النقد وانما يزدري ويتهجم ويكيل الاهانات، ولعل هذا الأسلوب قد عزّز من شعبيته وانتشار شعره بين الجماهير. وحسبنا أن نورد، على سبيل المثال، ما قاله في معبودة الجماهير المرحومة أم كلثوم (ص ٩٩).

يا ولية عيب اختشي / يا شبه إيد الهونْ
دا انتي اللي زيّك مشي / يا مرضعة قلاوونْ

مدحتي عشرين ملكْ / وميت وزير ورئيسْ
مروان وعبد الملكْ / والمفتري ورمسيسْ
بتغني بالزمبلكْ؟ / والا انتي صوتْ إبليسْ
من أول المبتدا / حتى نهاية الكونْ

وبكونه شاعراً ملتزماً بموقف اليسار ومؤمناً بالثورة الشعبية المسلحة، ينظم أحمد فؤاد نجم، وهو في سجن القناطر عام ١٩٧٠، قصيدة عن موت رئيس فيتنام الشعبية هو شي من (ص ١٢٤-١٢٩)، وكان قد نظم قبل ذلك «جيفارا مات» في عام ١٩٦٨. ويقول عبد الملك أن القصيدة الأخيرة حازت على إعجاب الطلاب والعمال، وأن الكثير من الناس صاروا يذهبون الى بيت نجم في حيّ الغورية (ص ٧٠-٧١). وتتسم قصائد نجم السياسية بجرأة منقطعة النظير، وكأني به شاعراً ثائراً يستعمل الكلمات فؤوساً يهوي بها على الرؤوس، وكل ما يبتغيه هو تحطيم الأصنام التي لا بدّ من تحطيمها قبل عملية بناء مجتمع جديد عادل. ويشبّه نجم توقيع أنور السادات على معاهدة السلام مع إسرائيل في ١٩٧٩ بخيانة يهودا الاسخريوطي (ص ٢٧، ٨٧). ولا يبخل على أعدائه ومطارديه بتحدياته الشعرية القاسية، فهو يسمّي بعض رجال البوليس الذين جاءوا لايقافه: «جوز تنابلة ونص دستة من التيرانْ» (ص ١٣٣)، ويسأل أحدهم: «هوّ مين فينا الجبانْ؟ والا مين فينا اللي خانْ؟». وليس من المستبعد أن تكون خصائص شعره التي أشرنا اليها من الأسباب المباشرة لما عاناه من ملاحقة جعلته لا يخرج من سجن الا ليدخل غيره. ولقد أحسن الشاعر في التعبير عن هذا المعنى بقوله: «وعشقي للكلام غالب سكوتي/ وكرهي للسكات جالب شقايا» (ص ١١٥). [ولعل القارىء ينتبه الى الطباق في الشطر الأول بين «الكلام والسكوت»، والى المقابلة بين «عشقي للكلام» في الشطر الأول وبين «كرهي للسكات» في الشطر الثاني، وقد تكون الموازنة بين الألفاظ المتوازية في المقابلة المذكورة هي التي جعلته يفضّل في هذا الموضع لفظة «السكات» على «السكوت» التي سبق له أن استعملها في الشطر الأول. وأخيراً يلاحظ القارىء وجود الجناس بين «غالب» و«جالب»].

ولقد كرّس عبد الملك أحد فصول الكتاب للعناصر الفنية التي يستخدمها نجم، معلناً عن رغبته في أن يُظهر كيف يعزّز الشاعر التزامه بقضايا المجتمع بواسطة استعمال عربيّة عاميّة بسيطة ولكنها موحية، ذات عبارات قريبة الى عقول بسطاء المصريين وقلوبهم، وكيف يستعمل مختلف الأشكال الشعرية الشعبية. ويضيف الباحث أنه سيعالج أيضاً التقنية الشعرية بما فيها نظام التقفية، والمطابقة والمعجم الشعري. وبصورة

عامة، أدّى عبد الملك ما التزم به على أحسن وجه. إلا أننا لاحظنا وجود بعض المآخذ التي نريد أن نقف عندها. ففي الفقرة المكرّسة لنظام التقفية، وبعد أن يشير المؤلف الى استخدام الشاعر لشكل الزجل التقليدي وللمسمّطة (وهي التي تتوالى فيها مقطوعات يحتوي كل منها على أربعة أشطر، في الثلاثة الأولى منها قافية مشتركة، بينما تأتي في الشطر الرابع قافية أخرى تتكرّر في شطر رابع من المقطوعات التالية، اي تكون القوافي فيها كما يلي: أأأب، جججب، الخ)، وكذلك المربعات التي تكون قوافيها أب أب، يُلاحِظ أن تتابع القوافي المتشابهة يصبح أقل انتظاماً بصورة تدريجية، حتى نجد في ١٩٧٩ قصيدة يكاد الشاعر فيها يهجر أنظمة التقفية الشائعة في الشعر العامي التقليدي. ولقد فاته أن يشير الى وجود بعض القصائد المطوّلة او المتوسّطة الطول والتي تنتهي جميع أبياتها بقافية موحّدة؛ وهذه ظاهرة تستحقّ الانتباه والمعالجة، خاصة وقد جاءت في زجل شاعر شعبي كشاعرنا. وحتى بين القصائد التي اختارها المؤلف في القسم الأخير من كتابه نجد أكثر من مثال على ذلك. فلنأخذ الأبيات الثلاثة الأولى والثلاثة الأخيرة من قصيدة «على الربابة»، وتاريخ نظمها ١٩٧٢ (أنظر ص ١١٥ من الكتاب):

أصلّي عَ النبي
قبل البدايه
نبي عربي مشفّع فِ البرايا
واسلّمْ بالوتر والقوس عليكم
يا كل السايرين عَ الشوك معايا
يقول الشاعر المجروحْ فؤاده
من الأندالْ
ومن عشق الصبايا
.....
صلاح الدين ينادي منْ منامْتُه
على النايمين على دمّ الضحايا
لنا منكم ولا انتو من ولادي
إذا رْضيتم بغير النصر غايه
ولا غير السلاحْ فِ الحرب يحكمْ
ويحسم فِ المشاكل والقضايا

فالقصيدة كلها، بالرغم من الشكل الذي طبعت فيه مسايرةً للشعر الجديد، هي ذات أبيات متساوية في الطول تستخدم البحر الوافر بتمام تفعيلاته، وتنتهي الأبيات جميعها بقافية الياء. ولم يكتف الشاعر، كما نرى، بالقافية الموحدة في نهاية الأبيات، وإنما ابتدأ القصيدة بمطلع مصرّع، اذ تأتي قافية الياء (في لفظة البداية) في نهاية صدر البيت الأول. والمثال الثاني نراه في قصيدة «هو شي من» المنظومة سنة ١٩٧٠ (أنظر ص ١٢٥-١٢٩ من الكتاب). وإليك أبياتها الأولى:

يا دي العجب يا رجب / يا مرتَب الحكاياتْ
اسمع وشوف واندهش / واكتبها في الكُتُباتْ
عسى الكلامْ ينقري / لو قلّبوا الصفحاتْ
خَلي الشعوب والدول / تتعلّم البطولاتْ

وتتوالى الأبيات على هذا النمط الى آخر القصيدة التي صبّها الشاعر في قالب الموّال. وكما هو واضح، يكوّن كل جزأين متواليين شطراً من بحر البسيط بقافية التاء.

واذا فحصنا المقطوعة التي يخاطب فيها الشاعر، حسبما يرى عبد الملك، المغنية أم كلثوم، وهي التي سبق أن أوردناها أعلاه، لوجدناها كسابقتيها تراثية في شكلها وأوزانها. ففيها أيضاً يكوّن كل جزأين متواليين شطراً واحداً من بحر البسيط. ولكنها بخلاف القصيدتين السابقتين لا تتبنّى شكل الشعر العمودي ذي القافية الموحدة، وانما صيغت على نمط الزجل القديم منذ نشأته في ربوع الأندلس. فالأشطر الأربعة الأولى هي المطلع، وقوافيه أب أب، ثم تأتي ستة أشطر هي الأغصان، او ما يسميه ابن سناء الملك بالبيت، وقوافيه ج د ج د ج د، ثم يأتي في نهاية المقطوعة شطران هما القفل حسب التسمية التقليدية، وتتكرر فيه قافيتا المطلع أب، وطول القفل في المقطوعة هو نصف طول المطلع، كما هو الأمر في أغلب أزجال ابن قزمان (توفي ١١٦٠ م).

ان الاشارة الى وجود مثل هذه القصائد المذكورة وغيرها في دواوين نجم المختلفة من شأنها أن تحثّ الباحث على القيام بمحاولة التعرّف بدقة على موقف هذا الشاعر الشعبي من قضية الشكل الخارجي في الشعر، وقد تتطلب كذلك من كمال عبد الملك أن يعيد النظر ثانية في ما استنتجه حول شعر نجم، حيث يقول: «إن محاولات الخروج على أنظمة التقفية والأوزان المتعارف عليها في الزجل تواكب زمنياً المحاولات التي قام بها دعاة حركة «الشعر الحر» في الفصحى. وقد يتساءل المرء فيما اذا كانت هنالك علاقة مباشرة بين الظاهرتين» (ص ٧٩).

ويؤدي بنا هذا الحديث الى نقص وجدناه في الكتاب، وهو أن المؤلف قد أهمل تماماً قضية الوزن في شعر أحمد فؤاد نجم. وعلى الرغم من وجود الفقرة السابقة الذكر عن نماذج التقفية، فان اكتمال البحث من شأنه أن يستدعي تكريس فقرة أخرى عن موقف نجم من بحور العروض الخليلي. ومما يؤسف له أن المؤلف اكتفى ببعض الملاحظات العارضة، عندما أشار الى أن مواويل نجم أكثر ما تكون موزونة على بحر البسيط، شأنها في ذلك شأن المواويل المصرية التقليدية.

ونحن نزعم أن هذا التجاهل للأوزان كان هو المسؤول، بالدرجة الأولى، عن الأخطاء الكثيرة التي وقعت في تشكيل النصوص الشعرية العربية الواردة في الكتاب. ولنقرأ مثلاً مطوّلة «بلدي حبيبتي»، وهي من أهم وأجمل أزجال نجم، كما ورد نصها في الكتاب الذي نراجعه (ص ١٣٣-١٤١). وهذه القصيدة من بحر الرمل، ولا ينحرف عن ذلك أي بيت منها. وسرعان ما نلاحظ أن بعض الكلمات التي ترد في سياق الجمل، والتي تظهر في آخرها علامة السكون، كان من حقها أن تُشكّل بالكسر، كما يتطلبه الوزن واللهجة المصرية كذلك. وبعض هذه الكلمات التي سُكّنت خطأ يليها ألفاظ أولها ال التعريف، مثل: **الحلمْ** الجميل، **دوْ** الأرض، **عينينْ** الخليفة، **كرباجْ** المظالم، **رفوفْ** الدولاب، الخ (أنظر ص ١٣٧). ومن الواضح أن الوقوف بالسكون على الكلمة الأولى يجر وراءه قلب همزة الوصل في الكلمة الثانية الى همزة وقف، الأمر الذي يخالف أصول اللغة، وواقع الكلام اليومي، عدا عن مخالفته لمتطلبات الوزن. وثمة كلمات أخرى سُكنت خطأ بدلاً من تشكيلها بالكسر، مثل: **دمْ** سارح، **نصْ** دسته، **بسْ** خايفة، **دمْ** يجمد، هوّ **بصْ** فِ عيني بصّة، الخ. ان الوقوف بالسكون على الكلمات التي وضعنا تحتها خط، إضافة الى كونه مناقضاً للعامية المصرية، يؤدي الى الاطاحة بوتد فاعلاتن التي يقوم عليها بحر الرمل، ومن ثمّ يحول دون انسياب الأصوات اللغوية انسياباً تلقائياً. إن علامات السكون كثيراً ما «تغزو» نصوص الشعر العامي بدون اي مبرّر، كأنها صخور عاتية تعيق التسلسل الطبيعي لألفاظ البيت، وتسلب القارىء لذة الاستمتاع بموسيقى الشعر. وليس من الانصاف أن نكتفي بتوجيه اللوم الى مؤلف هذا الكتاب، لأن تجاهل الوزن ومتطلباته هو من الآفات التي يعاني منها إصدار نصوص الشعر الشعبي بوجه عام. ولقد أحسن كمال عبد الملك عندما حدّد في خلاصة الكتاب، أن موسيقية النص هي عامل من العوامل التي أدّت الى رواج أزجال نجم بين جماهير الشعب المصري رواجاً منقطع النظير (١٠٥-١٠٦). ولكن التشكيل الصحيح هو من بين العوامل الكفيلة بالحفاظ على موسيقى الشعر مهما اختلفت أنواعها ومصادرها.

والفهرس في كتاب عبد الملك قصير يحتل صفحة واحدة فقط. والمعروف أن الفهارس في كتب الدراسات العلمية هي بمثابة أدوات تتيح للقارىء أن يستفيد من المادة استفادة قصوى. أما الفهرس في هذا الكتاب فانه، لقصره، لا يحتوي على عدد كبير من الأسماء والمصطلحات التي جاءت في سياق البحث. ففي مجال الحديث عن الموّال في شعر نجم، يتطرّق المؤلف الى ذكر المردوف والنعماني والأخضر وغيرها من المصطلحات المتعلقة بالموّال، ولكن القارىء المهتم بهذه المواضيع لا يجد لها ذكراً في الفهرس، كما لا يعثر، مثلا، على اسم أم كلثوم بالرغم من أنها ذُكرت في الكتاب عدة مرّات. ويحيل الفهرس، مرة واحدة فقط، الى المصطلح الانجليزي ballad، أما في الكتاب نفسه فقد ورد هذا المصطلح مرّات عديدة.

وعلى الرغم من هذه الملاحظات الأخيرة، فاننا نود أن نؤكد على الأهمية العلمية التي نعلّقها على صدور هذه الدراسة المتأنّية التي سلطت الأضواء على إنتاج أدبي تواطأ الكثيرون على إهماله وعدم الاعتراف به، وأظهرت أن للزجل على أنواعه المختلفة جذوراً عميقة في أرضيّة التراث الأدبي للغة العربية. وبالاضافة الى ذلك، فاننا نرى أن في ظهور مثل هذا الكتاب انتصاراً وإنصافاً للأدب الشعبي، وللشعر العامي بصورة خاصّة، وذلك لأنه يقدّم برهاناً على أن الأدب الشعبي «المفترى عليه» ينطوي على كنوز من الفن لا يحق لنا أن نستمرّ في إغفالها او الاعراض عنها.

داڤيد صيمح (جامعة حيفا)