ثقافة (القدَر) في الخيال الشعبي من (المثل) إلى (الموال): «اللي انكتب» نموذجًا

Culture of (Destiny) in the popular imagination from (Proverb) to (Mawal): “Elly Inkatab” a model.

أحمد عادل عبد المولى*

ahmed.abdelmawla@must.edu.eg

ملخص

لعلّ موضوع (القدَر) وسيطرته على مصير الإنسان من أقدم الموضوعات الفكريّة، وأكثر السياقات الدلاليّة التي طرحت في الفكر الإنسانيّ، فلم يخل من الخوض فيه أي مجال فكري وإبداعي، سواء أكان ذلك في الدين، أم الفلسفة، أم الفن. ومن ثمّ كان للقدر ثقافة أثبتت حضورها في الخيال الشعبيّ. ويتناول هذا البحث بالدرس ثقافة (القدَر) في الخيال الشعبي وتطوره من صيغة (المثل) إلى صيغة (الموال)، متخذًا من المثل/ الموّال: "اللي انكتب على الجبين" نموذجًا للدراسة.

وتبتغي الدراسة بذلك أن تؤصل لتصور القدر في الخيال الشعبي أولاً، ثم تلتمس حضوره في المأثورات الشعبيّة من خلال (المثل)، ثم تطوره في صيغة

* أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والمقارن – ووكيل كلية اللغات والترجمة لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا – والمطرب المنفرد بدار الأوبرا المصرية.

أدائيّة أخرى مائزة، وهي صيغة (الموال) الملحن والمغنّى. وربط الموضوع بجذوره الثقافيّة النابعة منه ابتداءً ذو أهمية بالغة في فهمه ومن ثمّ تحليله، وكذلك في الوعي بقدر الخيال الشعبي وخطورته. من هذا المنطلق ننظر إلى القدر في الخيال الشعبي باعتباره موروثًا ثقافيًّا وعقديًّا مرتبطًا بالإنسان، ومترسبًا في أعماقه الفكريّة والوجدانيّة منذ لحظته الأولى التي عبّر فيها عن نفسه محاولاً تفسير الظواهر الكونيّة من حوله، مجابهًا لها حينًا، ومستسلمًا لها حيناً آخر.

وهذا المثل الشعبي الذي سجّله العلامة أحمد تيمور باشا في معجم الأمثال العامية بهذه الصيغة: "اللي على الجبين تراه العيون"، ويروى: "المكتوب على الجبين تراه العيون"، يجعلنا في مواجهة مصيرية مع القدر الذي لم يقتصر الخيال الشعبي عليه في بيان كتابة الأقدار، بل جاء في مثل مصري آخر: "المكتوب ما منوش مهروب".

الكلمات المفتاحية:

القدر؛ الخيال؛ الشعبي؛ المثل؛ الموال.

Abstract

Perhaps the subject of (Destiny) and its control over human destiny is one of the oldest intellectual topics, and the most indicative contexts that have been raised in human thought, as no intellectual and creative field has been involved in it, whether it is in religion, philosophy, or art. Hence fate had a culture that proved its presence in the popular imagination.

This research studies the culture of (destiny) in the popular imagination and its evolution from the (proverb) formula to the (Mawal) formula, taking the proverb / Mawal: "Elly Inkatab Ala El Gebeen" as a model for the study.

The study thus seeks to root the perception of destiny in the popular imagination first, then seek its presence in the popular sayings through (the proverb), and then develop it in another distinct performance form, which is the form of (Mawal) who was composed and sung.

Keywords:

Destiny, popular, imagination, Proverb, Mawal.

(1)

لعلّ موضوع (القدَر) وسيطرته على مصير الإنسان من أقدم الموضوعات الفكريّة، وأكثر السياقات الدلاليّة التي طرحت في الفكر الإنسانيّ، فلم يخل من الخوض فيه أي مجال فكري وإبداعي، سواء أكان ذلك في الدين، أم الفلسفة، أم الفن. ومن ثمّ كان للقدر ثقافة أثبتت حضورها في الخيال الشعبيّ.

ويتناول هذا البحث بالدرس ثقافة (القدَر) في الخيال الشعبي وتطوره من صيغة (المثل) إلى صيغة (الموال)، متخذًا من المثل/ الموّال: "**اللي انكتب على الجبين**" نموذجًا للدراسة.

وتبتغي الدراسة بذلك أن تؤصل لتصور القدر في الخيال الشعبي أولا، ثم تلتمس حضوره في المأثورات الشعبيّة من خلال (المثل)، ثم تطوره في صيغة أدائيّة أخرى مائزة، وهي صيغة (الموال) الملحن والمغنّى.

وربط الموضوع بجذوره الثقافيّة النابعة منه ابتداءً ذو أهمية بالغة في فهمه ومن ثمّ تحليله، وكذلك في الوعي بقدر الخيال الشعبي وخطورته. وحين عرّف فاروق خورشيد الأدب الشعبي العربي بأنه مجموعة العطاءات القوليّة والفنيّة والفكريّة والمجتمعيّة التي ورثتها الشعوب التي أصبحت تتكلم العربية وتدين بالإسلام... وأنه ابن المنطقة الإسلامية الدين، العربية اللغة، وأنها كلها بموروثها القديم قد شاركت في صنعه... عقّب بأنه "لا بد لنا أن نحدد هذا المعنى تحديدًا واضحًا لكي نفهم السر في امتلاء الأدب الشعبي بآثار الديانات

والفلسفات والعقائد المتشابكة والمتداخلة لأبناء المنطقة كلها، والمرتبة والمتأثرة بالديانات والفلسفات والعقائد لأبناء البلاد المتاخمة لحدود هذه المنطقة جغرافيًّا وحضاريًّا على السواء"[1].

من هذا المنطلق ننظر إلى القدر في الخيال الشعبي باعتباره موروثًا ثقافيًّا وعقديًّا مرتبطًا بالإنسان، ومترسبًا في أعماقه الفكريّة والوجدانيّة منذ لحظته الأولى التي عبّر فيها عن نفسه محاولاً تفسير الظواهر الكونيّة من حوله، مجابهًا لها حينًا، ومستسلمًا لها حيناً آخر.

(2)

لقد تلاقت قرائح الأدباء في فلسفتها إزاء الأقدار؛ فبدا القدر في الفكر اليوناني القديم –الذي ظهر جليًّا في الأدب اليوناني بملاحمه المعروفة– "القوة العليا المسيطرة على الآلهة والأناسي، وعلى كل ما في السماوات والأرض، وأنه هو الذي يرسم كل شيء فيجري كل شيء وفق ما رسم، وأنه لا يد لمخلوق ولا لإله على نقض ما أراده أو تغيير ما قضى به"[2].

وكل من يقرأ أساطير اليونان التي نسجتها يد الإبداع، يجد أصداء ذلك واضحًا، كما نجد في أوديب وبيجماليون، بل كذلك في جلجامش في أدب ما بين النهرين؛ مما كان له عظيم الأثر في مكبث شكسبير وغيره بعد ذلك

بقرون، حتى صار القدر قاعدة ضروريّة في المسرح الغربي الذي يتناول القيم الكبرى، وعن الإنسان في عالمه الكبير، وعن مصيره في الكون. [3]

كما أزعج الشاعرَ الجاهلي تسلّطُ القدر متمثلا في سيطرة الزمان على مصير الإنسان بالنهاية المحتومة وهي الموت، فذهب يبث شكواه شعرًا، مستسلمًا للقدر معبرًا بالفعل (رأى) عن هلاك السابقين قبله، ومن ثم هلاكه بعدهم، فقال زهير:

رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتهُ وَمَن تُخطِئ يُعَمَّر فَيَهرَمِ
وَأَعلَمُ عِلمَ اليَومِ وَالأَمسِ قَبلَهُ وَلَكِنَّني عَن عِلمِ ما في غَدٍ عَمي

ويقول امرؤ القيس:

أَرانا موضِعينَ لِأَمرِ غَيبٍ وَنُسحَرُ بِالطَعامِ وَبِالشَرابِ

ويستسلم النابغة للقدر، فيقول:

فَلا تَبعَدَن إِنَّ المَنِيَّةَ مَوعِدٌ وَكُلُّ اِمرِئٍ يَومًا بِهِ الحالُ زائِلُ

فذاك هو المصير المحتوم لكلّ حيّ، إذ تسلّط الدهر عليهم، كما يقول أبو دؤاد الإيادي:

سُلِّطَ الدَهرُ وَالمَنونُ عَلَيهِم فَلَهُم في صَدى المَقابِرِ هامُ
وَكَذاكُم مَصيرُ كُلِّ أُناسٍ سَوفَ حَقًّا تُبليهِمُ الأَيّامُ

واللافت في الفكر العربي منذ الجاهلية هو الربط بين القدر والزمن الذي أصبح "القوة الغامضة التي تحدد للناس حظوظهم من الدنيا، وتخط لهم مسيرتهم في الحياة، وقد عبّر العرب عن هذه القوة بألفاظ عديدة أكثرها شيوعًا عندهم" الدهر، والزمان، أو جزئيات الزمن مثل الأيام والليالي."[4] فما يقال عن الزمان المطلق، يقال أيضًا عن الزمان المقيّد بليل أو نهار، كما هو الحال في ليل امرئ القيس الحامل لأقدار الهموم والأحزان:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

من هنا كان إيمان العرب في الجاهلية بالقدر مغروسًا في جِبلّتهم، ومثّل ركيزة أساسيّة ترسبت في الخيال الشعبي منذ ذلك الحين. يقول قُس بن ساعدة:

في الذاهِبينَ الأَوَّلي (م) نَ مِنَ القُرونِ لَنا بَصائِرْ
لَمّا رَأَيتُ مَوارِدًا لِلمَوتِ لَيسَ لَها مَصادِرْ
وَرَأَيتُ قَومي نَحوَها تَمضي الأَصاغِرُ وَالأَكابِرْ
لا يَرجِعُ الماضي وَلا يَبقى مِنَ الباقينَ غابِرْ
أَيقَنتُ أَنّي لا مَحا (م) لَةَ حَيثُ صارَ القَومُ صائِرْ

(3)

وحين جاء الإسلام الحنيف، صار الإيمان بالقدر جزءًا لا يتجزأ من العقيدة، فكما جاء في الحديث الصحيح المعروف بحديث جبريل:

عن "**عُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ قَالَ بَيْنَمَا نَحْنُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم ذَاتَ يَوْمٍ إِذْ طَلَعَ عَلَيْنَا رَجُلٌ شَدِيدُ بَيَاضِ الثِّيَابِ شَدِيدُ سَوَادِ الشَّعَرِ لاَ يُرَى عَلَيْهِ أَثَرُ السَّفَرِ وَلاَ يَعْرِفُهُ مِنَّا أَحَدٌ حَتَّى جَلَسَ إِلَى النَّبِيِّ صلى الله عليه وسلم فَأَسْنَدَ رُكْبَتَيْهِ إِلَى رُكْبَتَيْهِ وَوَضَعَ كَفَّيْهِ عَلَى فَخِذَيْهِ وَقَالَ يَا مُحَمَّدُ أَخْبِرْنِى عَنِ الإِسْلاَمِ فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم الإِسْلاَمُ أَنْ تَشْهَدَ أَنْ لاَ إِلَهَ إِلاَّ اللَّهُ وَأَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ وَتُقِيمَ الصَّلاَةَ وَتُؤْتِىَ الزَّكَاةَ وَتَصُومَ رَمَضَانَ وَتَحُجَّ الْبَيْتَ إِنِ اسْتَطَعْتَ إِلَيْهِ سَبِيلاً قَالَ صَدَقْتَ قَالَ فَعَجِبْنَا لَهُ يَسْأَلُهُ وَيُصَدِّقُهُ قَالَ فَأَخْبِرْنِى عَنِ الإِيمَانِ قَالَ أَنْ تُؤْمِنَ بِاللَّهِ وَمَلاَئِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَتُؤْمِنَ بِالْقَدَرِ خَيْرِهِ وَشَرِّهِ...**"[5]

وفي القرآن الكريم صور عديدة للقدر، فجاء القدر متمثلا في شخصية العبد الصالح (الخضر عليه السلام) في سورة الكهف، وفي سورة يوسف شواهد مؤكدة على هيمنة القدر ومفاجآته غير المتوقعة، وغير ذلك كثير ما يحظى به القصص القرآني. [6]

ولكننا في هذا المقام نود الوقوف عند هذا الحديث الشريف الوارد في صحيح البخاري، وما جاء من مأثور في شرحه: **عن عَبْدَ اللَّهِ بْنَ مَسْعُودٍ رضى الله عنه "حَدَّثَنَا رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم وَهْوَ الصَّادِقُ الْمَصْدُوقُ: إِنَّ خَلْقَ أَحَدِكُمْ يُجْمَعُ فِى بَطْنِ أُمِّهِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا وَأَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ يَكُونُ عَلَقَةً مِثْلَهُ ثُمَّ يَكُونُ مُضْغَةً مِثْلَهُ ثُمَّ يُبْعَثُ إِلَيْهِ الْمَلَكُ فَيُؤْذَنُ بِأَرْبَعِ كَلِمَاتٍ فَيَكْتُبُ رِزْقَهُ وَأَجَلَهُ وَعَمَلَهُ وَشَقِىٌّ أَمْ سَعِيدٌ ثُمَّ يَنْفُخُ فِيهِ الرُّوحَ فَإِنَّ أَحَدَكُمْ لَيَعْمَلُ بِعَمَلِ أَهْلِ الْجَنَّةِ حَتَّى لاَ يَكُونُ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ إِلاَّ ذِرَاعٌ فَيَسْبِقُ عَلَيْهِ الْكِتَابُ فَيَعْمَلُ بِعَمَلِ أَهْلِ النَّارِ فَيَدْخُلُ النَّارَ وَإِنَّ أَحَدَكُمْ لَيَعْمَلُ بِعَمَلِ أَهْلِ النَّارِ حَتَّى مَا يَكُونُ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ إِلاَّ ذِرَاعٌ فَيَسْبِقُ عَلَيْهِ الْكِتَابُ فَيَعْمَلُ عَمَلَ أَهْلِ الْجَنَّةِ فَيَدْخُلُهَا."**[7]

فهذا الحديث الأخير يصرّح بأمر مهم عن القدر، ألا وهو (كتابة القدر)، قال الحافظ ابن حجر العَسْقَلانيُّ في شرحه (فتح الباري) على هذا الحديث الشريف: "**وجمع بعضُهم بأنّ الكتابة تقع مرَّتين: فالكتابة الأولى في السماء، والثانية في بطن المرأة، ويحتمل أنْ تكونَ إحداهما في صحيفةٍ، والأُخرَى على جبين المولود.**"[8] وليس بمستبعد –إن لم يكن من المؤكد– أن يأتي من هذا الاحتمال الأخير التعبير المأثور: **(مكتوب على الجبين)** للدَّلالة على القضاء المحتوم الذي لا بُدَّ منه، فلقي تربته الخصبة

فـي الخيـال الشـعبي، فأبـدع المثـل القائـل: **(المكتـوب علـى الجبـين تـراه العيون)**، ومنه أبدع الموال: **(اللي انكتب على الجبين لازم تشوفه العين)**.

ومن اللافت هنا أن الإمام ابن حجر – وهو من هو في علوم الحديث– يقيم اعتبارًا للموروث الشعبي المستمد من قوله: "وجمع بعضهم"؛ مما يدل على أنه مما وصله من بلاغات ليس لها سند معتمد كما هو متبّع عند المحدّثين في علم الرواية، فلم يسند هذا القول إلى راوٍ بعينه، بل إلى بعض رواة الأخبار الذين لم يسمهم، واكتفى بالإشارة إلى جمعهم إياها. وفي ذلك استئناس واضح بالفكر الشعبي الذي عيّن موضع الكتابة المسكوت عنه في الحديث الشريف الصحيح، ولا سيّما فيما يتعلق بالكتابة على جبين المولود.

(4)

هذا المثل الشعبي الذي سجّله العلامة أحمد تيمور باشا في معجم الأمثال العامية بهذه الصيغة: "**اللـي علـى الجبـين تـراه العيـون**"، ويروى: "**المكتوب على الجبين تراه العيون**"[9]، يجعلنا في مواجهة مصيرية مع القدر الذي لم يقتصر الخيال الشعبي عليه في بيان كتابة الأقدار، بل جاء في مثل مصري آخر: "**المكتوب ما منوش مهروب.**"[10]

"والمثل العامي يظل يلح على الاستسلام لقضاء الله، بل يدفع الإنسان إلى اليأس من قدرته على المواجهة، فيقول له: "**إن صبرتم نلتم وأمر الله**

نافذ، وإن ما صبرتم كفرتم وأمر الله نافذ"... ويؤكد هذا ما يقوله العامة على لسان الله جل وعلا: "**يا هارب من قضايا ما لك رب سوايا**"، وما يقوله المثل: "**اللي ما يرضى بقضايا يطلع من تحت سمايا**"، فالمثل العامي يعطي وصفًا لله فوق ما يستطيعه البشر، وإرداة الله ليس لها حد..."[11]

ولا يقف الأمر عند حدود أمثالنا المصرية فحسب، بل إن "مقولة القدر تتناولها الأمثال العربية والعالمية في صياغات مختلفة، ولكنها كلها معًا تحدد أن "**لا مفر من القدر**" كما يقول المثل العربي والإنجليزي، و"**كل بيد القدر**" كما يعبر عن ذلك المثل اليوناني، كما أن المثل اللاتيني يقول: "**لا مكان يمكنك أن تهرب فيه من القدر**"، والمثل الفرنسي يقول: "**منذ يوم ميلادك، موتك محدد مثل حياتك.**"[12]

ولكلّ ذلك جاء التعبير المأثور أيضًا: "**الحذر لا يمنع القدر**" الذي يبدو أنه مقتطع من التعبير المأثور: "**إذا نَفَذَ سَهْمُ القَضَاءِ والقَدَرِ لا يَمْنَعُه حِيلةٌ ولا يَصُدُّه حَذَر.**"، وكذلك قولهم: "**إِذَا جَاءَ القَدَرُ عَمِيَ البَصَرُ.**"، وهو مثَلٌ قديمٌ معاصرٌ، يُضرَب في التَّسليم بقضاء الله تعالى. رُوي أنَّ نافع بن الأزرق سمع ابن عباس يذكر شأن الهُدهُد، فقال له: قِف يا وقَّاف، وكيف يرى الهُدهُد باطن الأرضِ وهو لا يرى الفخَّ حين يقع فيه؟! فقال له ابن عبَّاس: إذَا جَاءَ القَدَرُ عَمِيَ البَصَرُ.[13] وهو ما ترجمه الإنسان المصري إلى عاميته، فقال: "**ساعة القدر يعمى البصر**".

ولعلّ ذلك مما التفت إليه قديمًا كعب بن زهير متعجبًا من حال المرء الذي عليه أن يسعي رغم كونه واقعًا تحت سلطان القدر، فقال:

لَو كُنتُ أَعجَبُ مِن شَيءٍ لَأَعجَبَني سَعيُ الفَتى وَهُوَ مَخبوءٌ لَهُ القَدَرُ
يَسعى الفَتى لِأُمورٍ لَيسَ مُدرِكَها وَالنَفسُ واحِدَةٌ وَالهَمُّ مُنتَشِرُ
وَالمَرءُ ما عاشَ مَمدودٌ لَهُ أَمَلٌ لا تَنتَهي العَينُ حَتّى يَنتَهي الأَثَرُ

وهو ما ردّده بعده السهروردي المقتول في العهد الأيوبي (587هـ):

قَد كنتُ أَحذَر أَن أَشقى بِفُرقَتِكم فَقَد شَقيتُ بِها لَم يَنفَعِ الحَذَرُ
المَرءُ في كُلّ يَومٍ يَرتَجي غَده وَدونَ ذَلِكَ مَخبوء لَهُ القَدرُ
القَلبُ يَأملُ وَالآمالُ كاذِبة وَالمَغشي يَلهو وَفي الأَيّامِ مُعتبرُ

(5)

ولا نعجب حينئذ أن نجد في الشعر الحديث الفصيح تناصًّا صريحًا مع مثلنا موضع الدراسة **(المكتوب على الجبين تراه العيون)** الذي ترسّخ في الوجدان قبل الأذهان، فنجد عائشة التيموريّة تقول:

وَلَيلى ما كَفاها الهَجرُ حَتّى أَطلّت في دُجى لَيلي أَنيني
...
فَقُلتُ لَها ارْحَمي آلامي قالَت كذا خَطّ اليَراعُ عَلى الجَبينِ

ونلفى بدر شاكر السياب في قصيدته (المومس العمياء) يقول:

وَمَنِ المَلُومُ وتِلْكَ أَقْدْ دَارٌ كُتِبْنَ عَلَى الجَبِينِ؟

وفي ذلك تنصيص واضح على المثل المتأصل في الخيال الشعبي، وليس مجرد ذكر للقدر وما يدور في فلكه الدلالي من الحديث عن الدهر، والزمن، والحظ، وغير ذلك [14].

وهنا يتأكد ما سبق أن نبّه إليه الدكتور عبد العزيز الأهواني من "أن ما نسميه بالأدب المثقف أو المدرسي، وهو الذي صدر عن أقلام العلماء والمؤلفين المعروفين، والذي اصطنع اللغة المعربة أداة للتعبير، يمكن أن يُستخلص منه قدرٌ كبيرٌ من الأدب الشعبي، ويمكن أن يُستكشف في أثنائه تيار عاميّ يختلط به ويشترك فيه، ولكننا نؤثر أن نقول هنا (الخيال الشعبي) بدلا من (الأدب الشعبي) لتجنب الحرج فيما يتصل بالمصطلحات والمسميات."[15]

ولقد صدق ذلك على المثل الذي بين أيدينا (المكتوب ع الجبين تراه العيون)، وإن كان الأدب الفصيح قد أهمل آخر المثل (تراه العيون)، فلم يهمله الأدب العامي، متجليًا في الموال (اللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين).

(6)

يزداد المثل قيمةً حين يسمو من مستوى الإلقاء إلى أفق اللحن والغناء، وفي ذلك يقول الدكتور أحمد مرسي: "ولا يقتصر الشكل الذي يشيع فيه المثل الشعبي بين الناس على هذا الشكل العادي المألوف، كعبارة تقال لتناسب حالة نفسية معينة، أنتجها موقف مشابه للموقف الذي أنتج المثل فحسب، بل إن الأمثال ذات صلة وثيقة بالأغنية الشعبية، وخاصة الموال، كما أنها وثيقة الصلة أيضًا بالحكاية الشعبية، فكثير من الأمثال قد ضُمّن في المواويل، وكثير منها كان موضوعًا لحكايات شعبية."[16]

والموال من فنون الأغنية الشعبية الشائعة في مصر والوطن العربي، "ومن ثمّ كان البحث في الأغنية الشعبية ذا شقين، شق يختص بالكلمة، وشق يختص باللحن الموسيقيّ"[17].

والمثل الذي بين أيدينا كان عنوانًا لموال بديع من مواويل الموسيقار محمد عبد الوهاب في عشرينيّات القرن الماضي، وتحديدًا عام 1927م، وهو بعنوان: "**اللي انكتب ع الجبين**"، نظمه إبراهيم عبد الله.

ومن هنا فنحن إزاء موّال يحمل الخيال الشعبي وإن كان مؤلفه معلومًا، من خلال تضمينه المثل الشعبي "**المكتوب ع الجبين**"، وبذلك نكون في حلٍّ من مأزق إسقاط الشعبية "عن الأغنية طالما نسبت إلى مؤلف معروف، وهو

ما يؤكده كثير من دارسي الأغنية الشعبية... بينما يرى آخرون أن ذلك غير ضروري، وإنما هو أمر عارض، حدث نتيجة لظروف خاصة..."[18]

ولذلك رأينا لعبد الوهاب مواويل نظمها عدد من المؤلفين، على رأسهم أمير الشعراء أحمد شوقي الذي كتب لعبد الوهاب عدة مواويل، منها على سبيل المثال، موال: (سيد القمر في سماه) وغناه عام 1925م، و(يا قلبي ما حد قاسى اللي قاسيته) و(النبي حبيبك) وغناهما عام 1927م، و(شجاني نوحك يابلبل) وغناه عام 1932م... وغير ذلك. [19]

يقول الموال موضع الحديث كما لحنه وغنّاه الموسيقار محمد عبد الوهاب:

اللي انكَتَبْ عَ الجِبِينْ لاَزِمْ تِشُوفه العِينْ
وَعْدَكْ ومَكْتُوبَكْ يَا قَلْبِي كَانْ مِخَبِّيْه فِينْ
إنْ كَانْ كِدَا قِسْمِتَكْ بَخْتَكْ أجِيْبُه مْنِيْنْ
سَلِّمْ أُمُورَكْ يَا قَلْبِي وامْتِثِلْ لله
واللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العينْ

لقد تحولت الصيغة النثرية في المثل إلى الصيغة الشعريّة الموزونة من بحر البسيط في الموال، فكانت: "**اللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين.**" وهو تحول واضح لا نستطيع أن نزعم أنه فحسب من قبيل التناص والاقتباس

بله الورود والاستئناس؛ لأنه ليس مجرد ورود للمثل واستثمارًا لجملته، بل إن المثل صار عنوانًا للموال وجملته المحوريّة التي تقود لاحقاتها من الأبيات.

والموال الذي أمامنا هو ما يُطلق عليه اسم الموال "الأعرج" الخماسي "الذي يتكون من خمسة أبيات تتحد قافية الأبيات الثلاثة مع قافية البيت الخامس، أما قافية البيت الرابع فتختلف عن بقية الأبيات."[20]

ولا يخرج الموال في مضمونه عن الطابع الدينيّ المتجذر في الخيال الشعبي، من أن القدر مكتوب، ولا حيلة للبخت إزاء تسلط القدر، ثم إعلان الامتثال لله وتسليم الأمور له سبحانه.

(7)

يعتمد الموال في غنائه أساسًا على الارتجال، ويكون مسبوقًا بغناء الليالي (يا ليلي يا عيني)، ولكن عبد الوهاب وعدد من الملحنين في أوائل القرن العشرين، أدخلوا التلحين على الموال، فصار مثله مثل أي أغنية ملحنة تؤدى على النحو الذي لُحنت عليه. وفي ذلك تقول الدكتورة رتيبة الحفني: "وبذلك تخلصوا من الارتجال وأعطوا الفرصة للمطربين والمطربات الذين لا يجيدون الارتجال أو الابتكار بأداء هذا اللون من الغناء.

لقد كان محمد عبد الوهاب سيد المطربين جميعًا في هذا اللون من الغناء، ألحانه من المواويل في نهاية العشرينيات ومطلع الثلاثينيات تعد جميعها النموذج الكامل للموال المتطور الذي يجمع بين الغناء المرسل والموقّع منها."[21]

ويقول القائد الموسيقيّ سليم سحّاب: "محمد عبد الوهاب أول ملحن عربي جعل للموال كيانًا موسيقيًّا غنائيًّا مستقلا بعد ما كان الموال جزءًا من الوصلة الغنائية يرتجله المطرب (ليسلطن) قبل دخوله في الأغنية الأساسية، وخاتمة الوصلة الغنائية وهي الدور...

أهم تجديد أدخله محمد عبد الوهاب على الصياغة الموسيقية للموال – الذي يفترض فيه أن يكون مرتجلا دون تحضير مسبق للتغييرات المقامية والألحان، وهذه الصفة نجدها في جميع المواويل– هو وجود خريطة مقامية واضحة المعالم (وهذا من صفات التأليف الموسيقي) على جانب الارتجال الغنائي (وهذه صفة الموال الأساسية)."[22]

وهذه الخريطة المقامية للموال هي التي رسّخت مواويل عبد الوهاب على النحو الذي جاء به، حتى إذا كان يرتجل هو في أثناء تسجيل الموال، وهو أمر ليس بمستبعد. وتأسيسًا على ذلك فحين نستمع إلى أحد مواويل عبد الوهاب فنحن أمام لحن اكتملت له عناصر البناء الفنيّ من الموسيقى أولا ثم

الغناء ثانيًا، ومن ثم استقرّت هذه المواويل حاملة البصمة الوهابية، وليس لأي مطرب أن يعيد إنتاجها بارتجال جديد بعد أن استقرّت في الأسماع على هذه الصورة، وإلا كان لحنًا جديدًا لما سبق أن لحنه عبد الوهاب.

وأهم ما يميز أداء عبد الوهاب في مواويله هو براعة التنقل بين المقامات والمزج بينها، فيبدأ بمقام معين، ثم يسبح في مقامات أخرى، ثم يختم بالمقام الأصلي الذي بدأ به، مع تطعيمها بفواصل من التقاسيم الموسيقية لبعض الآلات، وبخاصة القانون والكمان.

كما أن صوته في فترة العشرينيات من القرن الماضي كان في قمة نضوجه وألقه الفني، فقام باستعراض صوته في الغناء مبرزًا (العُرَب) أي الحليات الأدائيّة مع الترجيع والتطريب النغمي.

على أن أداء عبد الوهاب لا يقف عند التطريب والعرض الصوتي فحسب، بل نجده مستشعرًا ما يقول من كلمات، فيأتي الأداء مبرزًا المعنى والفكرة فضلا عن المهارة والقدرة، وهذا ما نراه من خلال التحليل الفني لأدء عبد الوهاب لموال (اللي انكتب) لنرى أن الخيال الشعبي فيما يتعلق بفكرة القدر كان مستكنًّا في لاوعيه الفنيّ حتى أبرزه وعيه الإبداعي.

(8)

يأتي الموال (اللي انكتب ع الجبين) من مقام الكرد على درجة العشيران (درجة لا قرار)، أو ما يسمى الحجاز كاركرد إذا كان من درجة (دو)، ويبدأ بالتقاسيم التي يؤديها على آلة القانون العازف (محمد العقاد الكبير)، ممهدة لدخول الغناء*.

يبدأ الغناء بالليالي (يا ليلي يا عيني) مراعيًا في ذلك طابع الموال الغنائي – كما سبق الحديث عنه– في عرض بديع لإمكانات عبد الوهاب الصوتية المتميزة صعودًا وهبوطًا بالليالي؛ مهيئًا المستمع للاستماع والاستمتاع بالموال.

هذا الإبداع الذي كان من أثره أن أحد الحاضرين للتسجيل صاح طربًا من قفلة الليالي وقال: (الله أكبر) رغم أن الموال لم يكن في حفل للجمهور،

* لمزيد من الوقوف على التحليل الموسيقيّ لهذا الموال، انظر دراسة: محمد زهدي الطشلي وآخرون: الاستفادة من أسلوب محمد عبد الوهاب في أداء موال (اللي انكتب على الجبين)لتعليم بعض حليات الغناء العربي، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، مج34، ع2، 2019م، ص 137: 160. ودراسة د. محمد شبانة: الموال بين الشكل الأدبي والأداء الموسيقي، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع99/98، يونيو– سبتمبر 2014م، ص147: 149. وشاهد تعليق داود سلامي: تحليل موسيقي لموال (اللي انكتب ع الجبين) على موقع: *www.youtube.com*

بل تسجيل لأسطوانة كما هو الحال آنذاك؛ مما يكسب الموال بعدًا تداوليًّا لافتًا من خلال التفاعل الحيّ مع المتلقين.

ثم تبدأ أولى جمل الموال بعد تقسيمة فاصلة للقانون بين الليالي ونَص الموال: (اللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين) وهي الحاملة لعنوانه، ومفتاح سائر الأبيات الآتية، والملاحظ أنه بدأ بغناء الجملة كاملة من مقام (البيّاتي) المجاور لمقام (الكرد)* دون أي تقطيع، وفي ذلك إلقاء كامل للمثل، وتقرير لمعناه القدريّ ابتداءً، ثم يأتي التنويع على جملة المثل، وأول أبيات الموال، فيقول: "اللي انكتب"– "اللي انكتب"– "اللي انكتب" ثلاث مرات، في كل مرة إضافة جديدة من الحليات والزخارف الأدائية، وتعقب كل مرة ترجمة درجات الغناء بنغمات القانون محققًا المماثلة بين المغنّى الطربيّ والمعزوف الموسيقيّ.

ويتوقف الأداء عند ذلك، لتدخل آلة الكمان في عزف تقسيم منفرد، يقدمه العازف (سامي الشوا)، يعمل هذا التقسيم على فصل المبتدأ (اللي انكتب) عن خبره الآتي، ولعلّ ذلك خدم المعنى القدريّ في المثل/ الموال من التأكيد على أهمية هذا (المكتوب) فهو المبتدأ في الجملة والمبتدأ في الوجود.

* من المعلوم عند أهل صناعة الغناء والموسيقى أن الفرق بين مقامي البياتي والكرد هو خفض ربع الدرجة الثانية في الكرد عن البياتي، وكثيرًا ما كان عبد الوهاب ينوّع بينهما في أداء المواويل.

ويتصل المبتدأ بالخبر مرة أخرى بعد انتهاء تقسيم الكمان ليعيد جملة المثل كاملة مرة أخرى (اللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)، ثم يُبرز المبتدأ في مواجهة الخبر مرة ثانية من خلال تقطيع بسيط بأن يكرر القانون النغمة ذاتها لجملة: "اللي انكتب"، مؤكدًا على (المكتوب) لفظًا ولحنًا.

ثم يأتي الخبر مجزّءًا على هذا النحو: (ع الجبين لازم- لازم لازم- تشوفه العين)، والمستمع لأداء عبد الوهاب يجده استثمر حرف المد (الياء) في (الجبين) بإطالة الصوت فيه ووصله بكلمة (لازم)؛ مما يعني الارتباط الوثيق بين متعلق الجار والمجرور (ع الجبين)، وهو الفعل (انكتب) بالخبر (لازم). ثم يؤكد هذا اللزوم بتكرار (لازم) مرتين، إمعانًا في إظهار الحتمية القدريّة عبر الجملة الغنائيّة، ويكتمل الخبر بجملة (تشوفه العين). وهنا ينتهي المثل وأول أبيات الموال محوطًا بجماليات الأداء الطربي، وحاملا ثقافة النظرة إلى القدر المستمدة من الأثر القائل بأن الكتابة تقع مرتين **إحداهما في صحيفةٍ والأُخرى على جبين المولود.**

ولكن لم يشأ مبدعنا أن يفصل بين جملة المثل/ الموال وتجلياتها الشعبيّة في أبيات الموال الآتية؛ فأكمل بعد سكتة لطيفة جدًّا على كلمة (العين) بقوله: (وعدك)، ممهدًا للبيت التالي من الموال، وهنا يتحقق سمت تداوليّ للموال مرة أخرى حين يكرر الكلمة (وعدك) بما يسميه أهل الصنعة (عُربة) على حرف الواو؛ إذ نستمع لأحد حاضري التسجيل –ولعلّه المستمع

الأول أيضًا– ينطرب فيقول: "يا وعديّ". ثم يأتي ربط الوعد والمكتوب بنداء القلب مسندًا إلى ياء الذات (يا قلبي) أربع مرات بطرق متنوعة في الأداء مبرزًا التحسر للقلب في مجابهة وعهدها ومكتوبها.

ثم يفرد جملة الخبر (كان مخبيه فين) بالغناء، مكررًا لها أربع مرات، وهو تكرار عمل الإبداع اللحني على تأكيده بزيادة الحليات والنغمات الموسيقية على الجملة، حتى إذا جاءت المرة الثالثة، نسمع ترجمة لحنية لسؤال الموال (فين؟) عبر إطالتها صعودًا وهبوطًا مناغيًا معنى البحث عن خبيئة القدر والمكتوب. ويأتي التكرار الرابع مجاوزًا كل التوقعات، فيطيل أكثر في كلمة (فين؟) هابطًا بغنائها إلى درجات دنيا في السلّم المقامي، ثم يعلو بهذه الدرجات جميعها مرة واحدة حتى يصل إلى أعلى (نوتة) في هذا السلّم محققًا المعادل اللحني لدلالة النفي عن العلم بما يخفيه (المكتوب) الناتجة عن الاستفهام (فين؟).

(9)

ويظل الموال على هذه النغمة العالية في قمة السلم المقامي؛ ليصل بالاستفهام السابق عن (مكان المكتوب) استفهامًا لاحقًا عن (مكان البخت)، وقع جوابًا لجملة شرطيّة، فقال: "إن كان كده قسمتك، بختك أجيبه منين؟" وبذلك قدّم المبدع توازنًا بين الاستفهامين لحنيًّا، معلنًا الخضوع والرضوخ أمام (المقسوم)؛ إذ يأتي ذكر (البخت) مهزومًا أمام (القِسمة) الدالة على (القدر المقسوم).

واللافت أن الموال جمع بين عدة دوال من معجم (القدر) الدلاليّ وجاور بينها، فأورد: (الوعد، والمكتوب، والقسمة، والبخت)؛ لتسهم جميعها في تقديم الناتج الدلالي للخيال الشعبي في تعامله مع القدر، فإذا "تصورنا القدر حكومة قائمة بذاتها بعيدًا عن الأرض، فإن سفراءها إلى الأرض كانوا هم: البخت، والحظ، والنصيب. ودور الحظ والبخت كان دورًا جزئيًّا لا يداني دور الحكومة المركزية التي تتولى تطبيق العدالة الشاملة على الأرض كافة."[23]

وبعد أن يكمل المبدع جملتي الشرط والجواب في نَفَس غنائي واحد، يقوم بتفصيلها على نحو ما فعل في البيت الأول بالفصل بين المبتدأ والخبر، فيفصل بين جملتي الشرط والجواب، بعد أن يقوم (القانون) بتقسيم قصير

فاصل بين الإجمال والتفصيل، فيقول: "إن كان كده قسمتك" غناءً، فيترجمه القانون عزفًا، ثم يتغنّى بجواب الشرط متخليًا عن نغمته العالية، ليرجع إلى الهبوط بالسلم المقامي مرة أخرى، ليهب النص الدلالة اللحنية لتعذر وجدان البخت، في غناء كلمة (منين؟)، وهو في أثناء ذلك يقوم بتحويل مقاميّ من جنس مقام الكرد، وهو مقام (أثر كرد)* ، ليستاوق –في تلك الحالة– مع ذلك الناتج الدلاليّ للاستفهام.

ونقول (في تلك الحالة)؛ حتى لا يُفهم خطأً أن هناك علاقة سابقة بين المقام والمعنى، بل المقصود هو كيفية توظيف اللحن لخدمة المعنى من حيث التنويع بين المقامات، والمزج بينها، تنويعًا يكافئ التنويع الدلاليّ ويحاكيه دون شرط أو تخصيص.

* يختلف مقام (أثر كرد) عن مقام (الكرد) في الدرجتين الرابعة والسابعة؛ حيث ترفعان نصف درجة في مقام (أثر كرد).

(10)

ويأتي البيت الرابع المختلف القافية **(سَلِّمْ أُمُورَكْ يَا قَلْبِي وامْتِثِلْ لله)**؛ ليستوعب أيضًا اختلافًا لحنيًّا عن سائر أبيات الموال، حيث يعود فيه المبدع إلى مقام (الكرد) في هبوط غنائيّ استسلاميّ للقدر، مخاطبًا قلبه بتسليم الأمور (لله)، مبرزًا إيمان المصري المطلق بالله تعالى المستكن في قلبه ولاوعيه الشعبي، قبل عقله ووعيه الفنيّ.

وقد اتضح ذلك غاية الوضوح والجلاء في غنائه للفظ الجلالة **(الله)** الذي كان أشبه بالترجيع في رفع الأذان؛ حيث قام بتحويل مقاميّ له خطورته؛ فانتقل في أثناء أدائه من مقام (الكرد) إلى جنس مقام (بياتي شوري)، ثم غادره إلى جنس مقام (الصبا)، ثم فارقه إلى جنس (السيكاه) ثم جنس (النهاوند)، ثم عاد مرة أخرى إلى (الكرد)[24]. وهو في ذلك كلّه يُهدي للمتلقي لحنًا وأداءً دلالةَ التعظيم والتمجيد للفظ الجلالة الذي بيده مقاليد كل الأمور، وتحت سلطانه العظيم مقادير كل الكون سبحانه. و(المقادير تبطل التقدير)، و(إذا حلّت المقادير ضلّت التدابير).

ثم ينتهي الموال بالعودة إلى جملة المثل مرة أخرى مصدرة بحرف الواو؛ مما يؤكد على العودة إلى الإقرار بهذه الحقيقة الكونيّة التي جسدها الخيال الشعبيّ خير تجسيد: **(واللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)** من

مقام (الكرد) في جملة غنائية واحدة متقطعة في أولها (والـ. لـي. انكتب. علـ)، موصولة في آخرها: (جبين لازم تشوفه العين)؛ لينتهي من حيث بدأ، بأداء مختلف يتميز فيه المبتدأ الموصول (اللي) وجملة صلته، عن جملة الخبر موصولة في الأداء بجملة الصلة السابقة بكلمة (جبين). ولعلّ في اختيار المبدع ذلك التقطيع الأدائي بدلا من الوصل، ما يحاكي تفرّق المكتوب عبر الزمان ومراحل عمر الإنسان، بخلاف جملة (لازم تشوفه العين) التي تقرر الحقيقة الكونية في تجلياتها الشعبيّة مثلاً مؤدّى، وموالاً مغنّى.

(11)

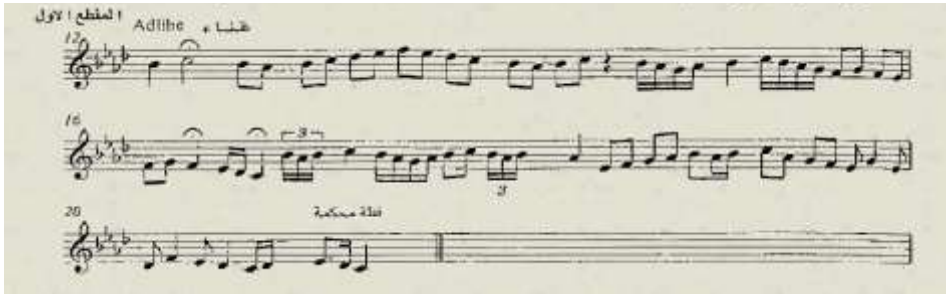
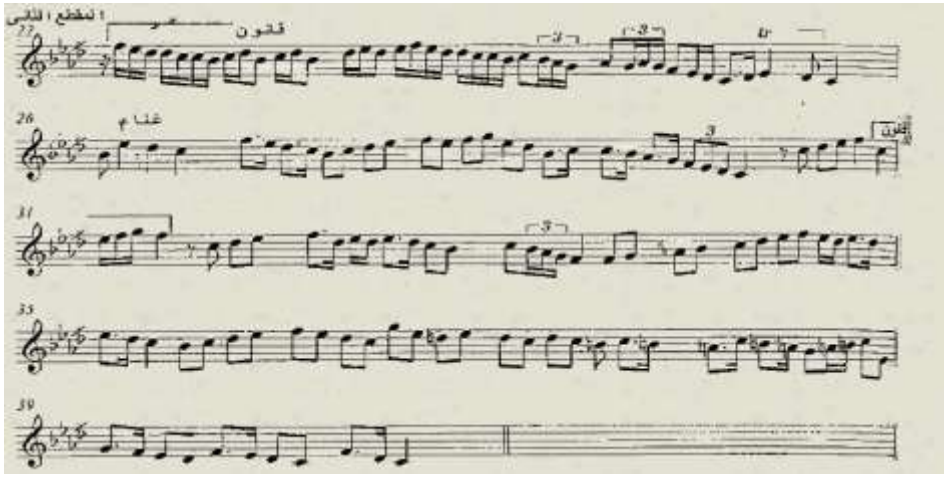
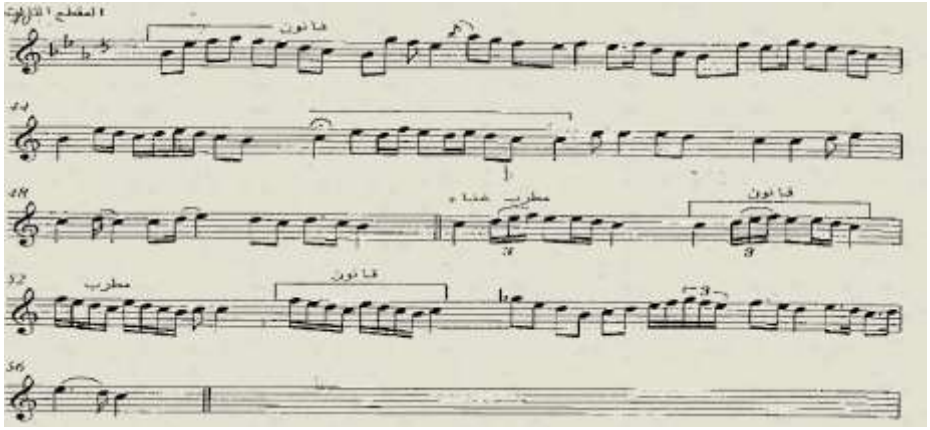
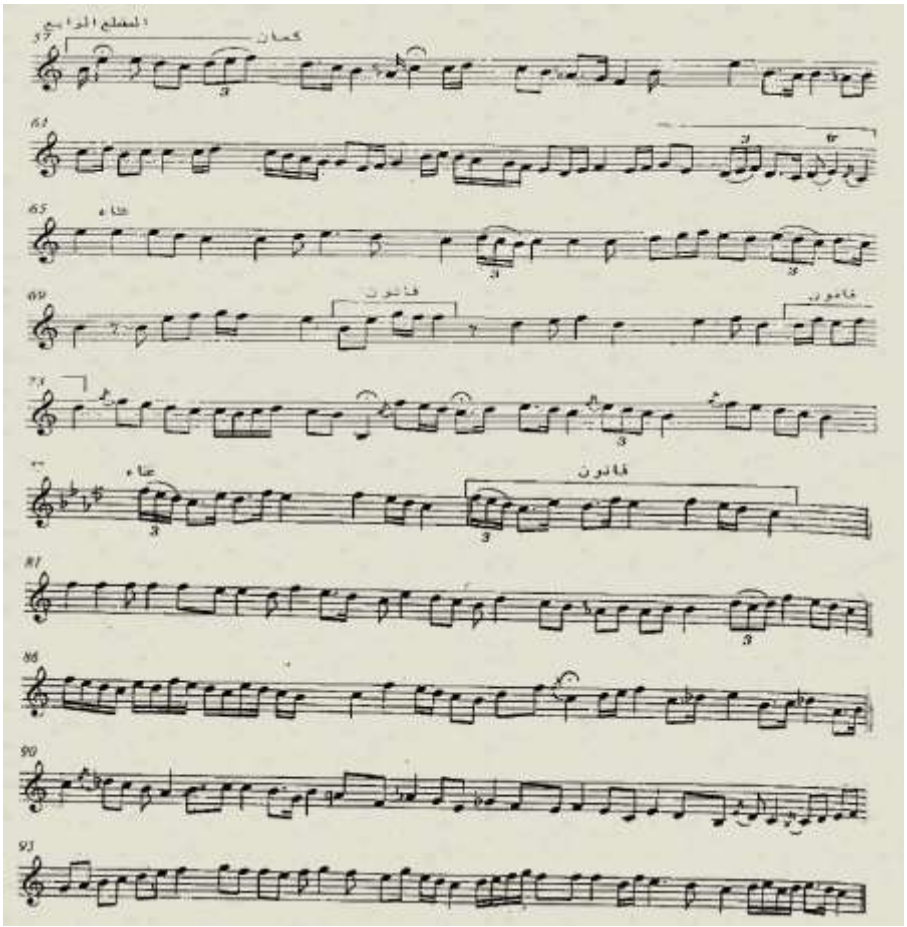
وفي تصورنا أن كل ذلك التنوع اللحنيّ والأدائيّ الذي وجدناه في أداء الموسيقار محمد عبد الوهاب للموال المحتضن للمثل الشعبي، ما كان له أن يتجلّى بهذه الصورة لولا أن وراءَه مخزونًا شعبيًّا إيمانيًّا بالقدر وهمينته، أنتج هذا التعبير الشعبيّ أولا، وألهم ذلك الأداء الفنيّ ثانيًا، ذلك الأداء الذي طوّع النصّ الأدبي للغناء ومهاراته الفنيّة ليُخرج عبر اللحن الموسيقيّ ما هو مسكوت عنه في النص من هباتٍ دلاليّة.

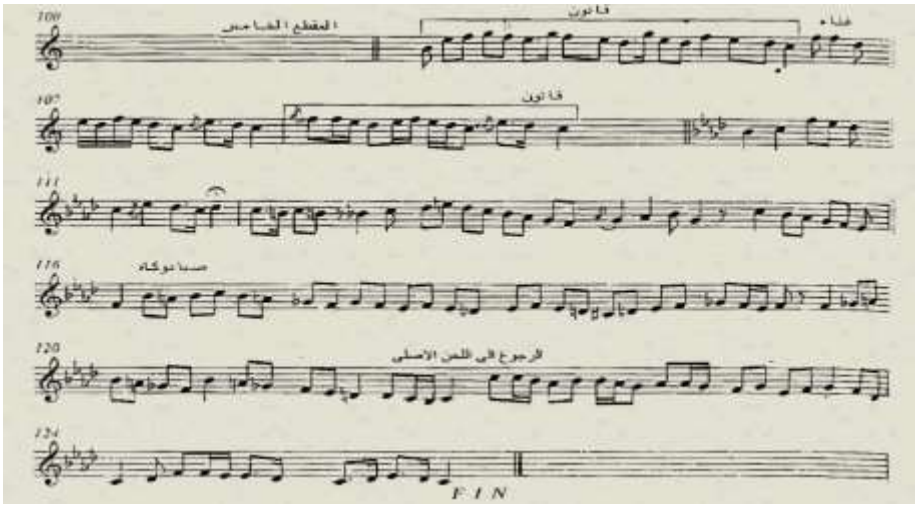
كما تجدر الإشارة في ختام هذا البحث إلى أن بصمات المثل الشعبي (المكتوب ع الجبين) لم تقف عند حدود موال إبراهيم عبد الله، ومحمد عبد

الوهاب (اللي انكتب)، بل تخطته إلى الأغنية العادية المؤلفة والملحنة والمغناة، والتي يطلق عليها اسم (الطقطوقة) من أسماء القوالب الغنائيّة، فظهر بعد ذلك العديد من الأغاني التي تحمل أسماء مثل: (اللي ع الجبين أهرب منه فين)، و(المكتوب ع الجبين)، وغير ذلك.

ولكن يظل لموال عبد الوهاب قيمته الفنية العالية وقامته الإبداعيّة السامقة التي تجتاز حدود الزمان والمكان؛ مما يندر –إن لم تعجز– أن تجود بمثله قرائح الوجدان.

ولعلّ فيما قدمناه ما يشهد على التحول في صيغ الأداء في ثقافتنا المصرية المعاصرة من المثل إلى الموال، مرتكزًا على شعبية الخيال.

ملحق بالنوته الموسيقيّة للموّال من لحن وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب [25]


المقطع الرابع
كمان
قانون
غناء
قانون
قانون
غناء
قانون


المقطع الخامس
قانون
غناء
قانون
صنابوكاة
الرجوع إلى اللحن الاصلي
FIN

الهوامش

(1) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1997م، ص8، و9.

(2) د. علي عبد الواحد وافي: الأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1979م، ص10.

(3) لمزيد حول هذه النقطة، انظر: د. عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، الفصل الرابع بعنوان: مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر، مؤسسة الرسالة، 1989م، ص147: 183.

(4) د. محمود علي مكي: الدهر والقدر في شعر المتنبي، مجلة الهلال، ع3، مارس 1979م، ص68.

(5) الإمام مسلم بن الحجاج بن مسلم: صحيح مسلم: كتاب الإيمان، باب مَعْرِفَةِ الإِيمَانِ وَالإِسْلاَمِ وَالْقَدَرِ وَعَلاَمَةِ السَّاعَةِ، الحديث (102)، جمعية المكنز الإسلامي، 1421هـ، 1/ 23.

(6) انظر: محمد الحسناوي: في الأدب والأدب الإسلامي: رحلة مع القدر في أدبنا، المكتب الإسلامي، بيروت، ودار عمار، الأردن، ط1، 1986م، ص30: 34.

(7) الإمام محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري: كتاب القَدَر، باب في كتاب القَدَر، الحديث (6674)، وكتاب التوحيد، باب قَوْلِهِ تَعَالَى «وَلَقَدْ سَبَقَتْ كَلِمَتُنَا لِعِبَادِنَا الْمُرْسَلِينَ»، الحديث (7544). جمعية المكنز الإسلامي، 1421هـ، 3/ 1334، و3/ 1507.

(8) أحمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري شرح صحيح البخاري، رقّم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار المعرفة، بيروت، 1379هـ، 486/11.

(9) أحمد تيمور باشا: معجم الأمثال العامية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط4، 1986م، ص52، و462. وانظر: د. محمد محمد داود وفريق عمل معه: المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية، نهضة مصر، ط1، القاهرة، 2014م، 1356/3: (مكتوب على الجبين).

(10) معجم الأمثال العامية، ص462.

(11) إبراهيم أحمد شعلان: الشعب المصري في أمثاله العامية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدراسات الشعبية 87–88، القاهرة، 2004م، ص209، و210.

(12) صفوت كمال: مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية: دراسة إثنولوجية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر، مج8، ع2، 1977م، ص230.

(13) انظر: المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية، 130/1: (إذَا جَاءَ القَدَرُ (عَمِيَ– غَشِيَ) البَصَرُ).

(14) لمزيد من الدراسات حول موضوع القدر والزمن في الأدب الفصيح، والأدب الشعبي، انظر أيضًا: د. أحمد علي مرسي: الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع15، مارس، 1987م، ص64: 87، ومحمد عبد الغني حسن: حظوظ وأقدار عند الشعراء القدامى والمحدثين، الهلال، ع3، مارس، 1979م، ص24.

(15) د. عبد العزيز الأهواني: الخيال الشعبي في الأدب العربي، مجلة الفنون الشعبية، ع 100، يناير – ديسمبر 2015، ص37، و38.

(16) د. أحمد علي مرسي: من مأثوراتنا الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1998م، ص79.

(17) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1981م، ص265.

(18) من مأثوراتنا الشعبية، ص145.

(19) انظر: أحمد عنتر مصطفى: شوقيات الغناء، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2010، ص56، و57.

(20) من مأثوراتنا الشعبية، ص154.

(21) د. رتيبة الحفني: محمد عبد الوهاب حياته وفنه، دار الشروق، طبعة خاصة لمشروع مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص67.

(22) المايسترو سليم سحاب: أعلام موسيقية، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2014م، ص387، و388.

(23) محمد إبراهيم أبو سنة: فلسفة المثل الشعبي، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2009م، ص108.

(24) تحليل موسيقي لموال (اللي انكتب ع الجبين)، سابق، والموال بين الشكل الأدبي والأداء الموسيقي، سابق، ص148.

(25) أخذنا النوتة الموسيقية من دراسة د. محمد شبانة: الموال بين الشكل الأدبي والأداء الموسيقي، ص147: 149.

المصادر والمراجع

- **إبراهيم أحمد شعلان: الشعب المصري في أمثاله العامية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدراسات الشعبية 87-88، القاهرة، 2004م.
- **أحمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري شرح صحيح البخاري**، رقّم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار المعرفة، بيروت، 1379هـ.
- **أحمد تيمور باشا: معجم الأمثال العامية**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط4، 1986م.
- **د. أحمد علي مرسي: الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري**، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع15، 1987م.
- **د. أحمد علي مرسي: من مأثوراتنا الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
- **أحمد عنتر مصطفى: شوقيات الغناء**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2010م.
- **داود سلامي: تحليل موسيقي لموال (اللي انكتب ع الجبين)** على موقع: *www.youtube.com*.
- **د. رتيبة الحفني: محمد عبد الوهاب حياته وفنه**، دار الشروق، طبعة خاصة لمشروع مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.
- **المايسترو سليم سحاب: أعلام موسيقية**، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2014م.
- **صفوت كمال: مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية: دراسة إثنولوجية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر، مج8، ع2، 1977م.
- **د. عبد العزيز الأهواني: الخيال الشعبي في الأدب العربي**، مجلة الفنون الشعبية، ع100، 2015م.
- **د. علي عبد الواحد وافي: الأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1979م.

- **د. عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، 1989م.
- **فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.
- **محمد إبراهيم أبو سنة: فلسفة المثل الشعبي**، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2009م.
- **الإمام محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري**، جمعية المكنز الإسلامي، ألمانيا، 1421هـ.
- **محمد الحسناوي: في الأدب والأدب الإسلامي**، المكتب الإسلامي، بيروت، ودار عمار، الأردن، ط1، 1986م.
- **محمد زهدي الطشلي وآخرون: الاستفادة من أسلوب محمد عبد الوهاب في أداء موال (اللي انكتب على الجبين) لتعليم بعض حليات الغناء العربي**، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، مج34، ع2، 2019م.
- **د. محمد شبانة: الموال بين الشكل الأدبي والأداء الموسيقي**، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع99/98، 2014م.
- **محمد عبد الغني حسن: حظوظ وأقدار عند الشعراء القدامى والمحدثين**، الهلال، ع3، 1979م.
- **د. محمد محمد داود وفريق عمل معه: المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية**، نهضة مصر، ط1، القاهرة، 2014م.
- **د. محمود علي مكي: الدهر والقدر في شعر المتنبي**، مجلة الهلال، ع3، مارس 1979م.
- **الإمام مسلم بن الحجاج بن مسلم: صحيح مسلم**، جمعية المكنز الإسلامي، ألمانيا، 1421هـ.
- **د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1981م.