في ذكرى سيد درويش

طارق النعمان

سيد درويش... الأغنية التي سبقت صاحبها إلى الموعد

ثمة مصادفات في التاريخ تبدو، حين نتأملها، وكأنها كُتبت بلغة الشعر. ولعل أكثرها مأساوية وشجنًا في سيرة سيد درويش أن يوم الخامس عشر من سبتمبر لم يكن مجرد يوم رحيله، وإنما كان اليوم الذي ينتظر فيه المصريون عودة زعيم الأمة سعد زغلول من منفاه في جزيرة سيشل.

كان سعد زغلول عائدًا إلى مصر، وكانت البلاد تستعد لاستقباله، وكان سيد درويش قد أعد، بالتعاون مع بديع خيري، الأغنية التي ستُغنّى في استقبال الزعيم. كتب بديع خيري الكلمات، ووضع سيد درويش اللحن، وكان كل شيء مهيأً لكي يلتقي الفنان بالحدث الوطني، وأن يضع صوته الموسيقي في قلب لحظة من لحظات التاريخ المصري.

لكن القدر كان له ترتيب آخر.

لم يمهل الموت سيد درويش حتى الصباح.

وهكذا، في اللحظة التي كان يفترض فيها أن يصعد صوته لاستقبال سعد زغلول، غاب الصوت نفسه.

لقد أعد الأغنية للغد، لكنه لم يبلغ الغد.

ومن هنا تصبح الأغنية التي كتبها بديع خيري ولحنها سيد درويش أكثر من أغنية وطنية عابرة؛ إنها تبدو، في ضوء الرحيل المفاجئ، وكأنها الرسالة الأخيرة لفنان إلى وطنه:

مصرنا وطنا سعدها أملنا
كلنا جميعًا للوطن ضحية
أجمعت قلوبنا هلالنا وصليبنا
أن تعيش مصر عيشة هنية

ليس من السهل أن نقرأ هذه الكلمات اليوم دون أن نشعر بأن شيئًا من سيرة سيد درويش كلها قد انضغط فيها.

''مصرنا'' أولًا.

ليس الوطن فكرة مجردة، وإنما وطن يُضاف إلى الجماعة، ويصبح ضميرًا مشتركًا: مصرنا. ثم تأتي ''سعدها أملنا''، فيلتقي الوطن بالزعيم في لحظة تاريخية كان سعد زغلول فيها رمزًا للإرادة الوطنية المصرية. لكن الأهم أن الأغنية لا تجعل سعدًا غاية الوطن، وإنما تجعل سعادة مصر هي الغاية.

ثم تأتي العبارة الأكثر كثافة:

''كلنا جميعًا للوطن ضحيه''.

إنها ليست الوطنية بوصفها احتفالًا، وإنما الوطنية بوصفها استعدادًا للتضحية. الوطن هنا ليس مجرد مكان ننتمي إليه، بل قيمة تستحق أن يبذل الإنسان من أجلها نفسه.

ثم تبلغ الأغنية ذروة دلالتها الوطنية والاجتماعية في:

''أجمعت قلوبنا هلالنا وصليبنا''.

هنا لا تعود الوطنية مجرد مقاومة للاحتلال، وإنما تصبح مشروعًا لوحدة الجماعة الوطنية. الهلال والصليب ليسا علامتين دينيتين متجاورتين فحسب؛ إنهما في منطق الأغنية علامتان على قلب واحد. ولعل هذه العبارة بالذات تجعل الأغنية وثيقة شديدة الدلالة على الروح التي فجرتها ثورة 1919، حين خرج المصريون إلى المجال العام بوصفهم جماعة وطنية تتجاوز الانقسامات الطائفية التي كان يسعى المحتل بكل ما أوتي من طاقات على تكريسها في نسيج الأمة الواحدة.

وهنا يتكشف جانب آخر من عبقرية سيد درويش وبديع خيري: إنهما لم يكتفيا بأن يعكسا الحدث السياسي، وإنما حوّلاه إلى لغة وجدانية قابلة للغناء الجماعي.

ثم تقول الأغنية:

عزك حياتنا .. ذلك مماتنا
يا مصر بعدك مالناش سعاده

وهنا تتكثف علاقة الإنسان بالوطن في ثنائية الحياة والموت. عز مصر حياة، والابتعاد عنها موت، والسعادة خارجها مستحيلة. إنها لغة وطنية شديدة البساطة، لكنها تمتلك ما يمكن تسميته بلاغة التماهي، حيث يصبح الوطن جزءًا من تعريف الحياة ذاتها. ولا تتوقف الأغنية عند حدود الوطنية بل إنها تستدعي الدين أيضًا، على نحو يكاد يحول الوطن وأحد رموزه الطبيعية إلى دين

ولكن في صورة لافتة:

لولا اعتقادنا بوجود إلهنا
كنا عبدنا النيل عباده

وهنا يتجسَّد النيل لا بوصفه مجرد نهر، وإنما بوصفه أحد أعمق الرموز المؤسسة للهوية المصرية. ومع ذلك تضع الأغنية الإيمان بالله فوق عبادة النيل، وكأنها تعيد صياغة علاقة المصري القديم والحديث بالنهر، وتضع هذا الرمز الطبيعي داخل تصور روحي أوسع.

ثم تعود الأغنية إلى لازمتها:

مصرنا سعدنا أملنا
كلنا جميعًا للوطن ضحيه
أجمعت قلوبنا هلالنا وصليبنا
أن تعيش مصر عيشةً هنيه

وهكذا تبني الأغنية دائرةً إنشادية تتكرر فيها الكلمات المركزية: مصر، الوطن، سعد، الأمل، الجميع، التضحية، الهلال، الصليب، الحياة، مع النيل مصدر الحياة ورمز الوطن الخالد، والذي أصبح اليوم خلوده مُهدَّدًا.

وإذا تأملنا هذه المفردات، وجدنا أنها تكشف بوضوح عن نوع الوطنية التي صاغها سيد درويش وبديع خيري: وطنية تقوم على الجماعة لا الفرد، وعلى التضحية لا المنفعة، وعلى الوحدة لا الانقسام، وعلى الأمل لا اليأس.

ثم تقول الأغنية:

حبك كفايه
مالوش نـهايه
كله مزايا من فضل ربي

وهي عبارة تكشف مرة أخرى عن الطريقة التي كانت بها الأغنية الشعبية قادرة على الجمع بين اللغة اليومية والبنية الوطنية والدينية. لا توجد هنا مسافة متعالية بين الفن والناس. اللغة نفسها لغة الناس: ''مالوش نـهايه''، لكن المعنى الذي تحمله هذه اللغة معنى يتصل بأعلى درجات الانتماء.

ثم تأتي النـهاية:

مـهما قاسينا
مفروض علينا
موت المجاهد من غَيْرِ ذنب

هنا تبلغ الأغنية أكثر لحظاتها توترًا؛ لأن الكلام لم يعد عن حب الوطن في صورته العاطفية، ولا عن الأمل في المستقبل، وإنما عن الثمن الذي يدفعه الإنسان حين يتحول الانتماء إلى فعل مقاومة. فالفعل ''قاسينا'' يضع الجماعة في قلب التجربة: لسنا أمام بطل فردي منعزل، وإنما أمام جماعة تتألم وتحتمل. ثم تأتي عبارة ''مفروض علينا'' لتنتقل الأغنية من وصف المعاناة إلى مساءلة شرطها؛ فالتضحية لم تعد اختيارًا فرديًا حرًا تمامًا، وإنما صارت نتيجة لوضع تاريخي يجعل الألم كأنه قدر مفروض على من يريد أن يحيا وطنه حرًا. لكن العبارة الأكثر إيلامًا هي: ''موت المجاهد من غير ذنب''.

إن ''من غير ذنب'' هنا ليست مجرد جملة تبرئة؛ إنها تحمل في داخلها اتهامًا ضمنيًا لمن يجعل الموت مصيرًا لمن لم يرتكب جُرْمًا أو جناية. فالمجاهد يموت، لا لأنه مذنب، وإنما لأنه يطالب بحقه؛ ومن ثم تنقلب المعادلة الأخلاقية: يصبح الضحية هو الذي يحتاج إلى تبرئة، بينما يظل القاتل أو المستبد أو الاحتلال خارج الجملة، حاضرًا فيها من خلال غيابه.

وهنا تتخذ كلمة ''المجاهد'' دلالة أوسع من الفرد الذي يحمل السلاح؛ إنها تحيل إلى كل من يدفع حياته ثمنًا لمقاومة ما يُفرض عليه. ولذلك فإن ''الموت'' لا يظهر في

الأغنية بوصفه بطولة رومانسية فحسب، بل بوصفه فضحًا لواقع يجعل الموت جزاءً لمن لم يرتكب ذنبًا.

واللافت أن ''من غير ذنب'' تعيد ترتيب العلاقة بين الموت والشرعية. فالمجاهد لا يحتاج إلى أن يكون بلا خطأ في حياته حتى يستحق الحياة؛ يكفي أنه إنسان، وأن موته ليس عقوبة على جريمة. إن الأغنية، في هذه اللحظة، تنقل الوطنية من مستوى الشعور إلى مستوى الحكم الأخلاقي على التاريخ.

ثم إن وضع ''موت المجاهد'' بعد ''مهما قاسينا'' و''مفروض علينا'' يصنع تصاعدًا دلاليًا بالغ القوة: يبدأ الكلام بالألم، ثم ينتقل إلى الإكراه، ثم ينتهي بالموت. وكأن الأغنية ترسم سلسلة تاريخية:

من المعاناة إلى الإكراه إلى التضحية إلى الموت

لكنها لا تستسلم لهذا المسار؛ إذ تضيف إليه فورًا قيد ''من غير ذنب''، فتستعيد للمجاهد براءته وحقه الأخلاقي في مواجهة القوة التي جعلت موته ممكنًا.

ومن هنا يصبح الختام أكثر من نشيد وطني؛ إنه شهادة سياسية وأخلاقية.

والأكثر مأساوية أن هذه الكلمات ستكتسب، بعد ساعات قليلة، طبقة دلالية لم يكن كاتبها وملحنها قادرين على توقعها. فالرجل الذي كان قد أعد الأغنية لاستقبال عودة سعد زغلول، والذي كان يفترض أن يكون بين الجماهير في صباح ذلك اليوم، سيكون هو نفسه قد غاب قبل أن تصل الأغنية إلى لحظة أدائها.

وهنا تحدث المفارقة التي تجعل الخامس عشر من سبتمبر يومًا فريدًا في الذاكرة المصرية: الأغنية تتحدث عن موت المجاهد، بينما يموت صاحبها قبل أن يغنيها.

لا ينبغي أن نذهب إلى حد القول إن سيد درويش كان يقصد نفسه في هذه العبارة؛ فهذا سيكون إسقاطًا تاريخيًا لا يجوز. لكن التاريخ، بعد موته، أعاد توزيع الكلمات توزيعًا مأساويًا. صار ''موت المجاهد من غير ذنب'' يجاور موت الفنان الذي لم يكن قد فرغ بعد من رسالته الفنية والوطنية، والذي لا يُسْتَبْعَد على الإطلاق أن يكون الإنجليز قد قتلوه وهم الذين لطالما أزعجتهم أغانيه وألحانه المُحرِّضة على مقاومة الاحتلال، وهو ما يشير إليه فيلم سيد درويش بوضوح شديد.

وهنا لا تعود العبارة مجرد خاتمة لأغنية؛ إنها تصبح، من منظور الذاكرة اللاحقة، عتبةً بين حياة سيد درويش وخلوده.

لقد كان يستعد لأن يغني صباحًا لوطنه، فإذا بالموت يقطع عليه الغناء؛ لكن صوته لم يمت معه، بل ظل حاضرًا وكامنًا في وجدان أمته.

فـ''موت المجاهد'' في الأغنية لا يعني نهاية القضية، كما أن موت الفنان لم يعنِ نهاية صوته. بل إن المفارقة الكبرى أن الموت الذي يبدو في الأغنية نهايةً يتحول في سيرة سيد درويش إلى بداية أخرى: بداية الخلود في الذاكرة الشعبية.

لقد مات درويش، أو قُتِل، وهو في عنفوان شبابه، لكن الأغنية التي لم يمهله القدر لكي يغنيها أكملت طريقها. وكأن سيد درويش، في اللحظة الأخيرة، ترك لمصر شيئًا يتجاوز حضوره الشخصي: ترك لها صوتًا يستطيع أن يستمر بعد غياب صاحبه.

إن نهاية درويش بهذه الصورة الميلودرامية إلى حد كبير تبدو وكأنها في ذاتها تحمل رسائل عديدة، عن الفن ورسالته وقيمته ودوره وعن الفنان وقيمة ومعنى الفنان وعن الوطن والتحام الفن والفنان بالوطن ومعنى الوطن والوطنية، ولعل كل هذا وسيرة درويش الحافلة بكل هذه المعاني هي ما جعله فنانًا يحيا في قلب التاريخ، لقد دخل التاريخ من باب الفن، ثم خرج منه مبكرًا، تاركًا صوته ولحنه الخالدان داخله.

ولذلك فإن الخامس عشر من سبتمبر لا ينبغي أن يُقرأ بوصفه تاريخ موت فنان فحسب؛ إنه اليوم الذي كان فيه سيد درويش على موعد مع الوطن، لكن الموت كان أسرع منه إلى الموعد. كانت الأغنية تنتظر الصباح، وكان سعد زغلول في طريقه إلى مصر، وكان الشعب يستعد لاستقبال زعيمه، وكان الفنان قد أعد صوته،

لكن الفجر جاء بالأغنية، ولم يأتِ بصاحبها.

وهكذا حدث ما يشبه المعجزة الشعرية في التاريخ: غاب سيد درويش عن اللحظة التي كتب لها أغنيته، لكن أغنيته بقيت حاضرة في اللحظة التي غاب فيها.

ومنذ ذلك الصباح لم تعد ''مصرنا وطننا سعدها أملنا'' مجرد كلمات كتبها بديع خيري ولحنها سيد درويش لاستقبال زعيم؛ لقد أصبحت جزءًا من الأثر الذي تركه

فنان الشعب وراءه: أثر فنان جعل من الموسيقى ذاكرةً للوطن، ومن الأغنية صوتًا للجماعة، ومن الفن مساحةً يلتقي فيها الإنسان المصري مع نفسه وتاريخه.

ولعل أعظم ما في سيرة سيد درويش أن حياته القصيرة لم تمنحه الوقت لكي يكتمل، لكن فنه لم يكن بحاجة إلى اكتمال العمر؛ فقد كان يكفيه أن يلتقط روح لحظة تاريخية، وأن يمنحها لحنًا، ثم يتركها للشعب.

لقد مات سيد درويش قبل أن يغني الأغنية، لكن مصر غنّت الأغنية بعده.

وهذه هي المفارقة التي تختصر، ربما أكثر من أي عبارة أخرى، معنى ''فنان الشعب'':
أن يرحل الفنان، ويبقى الشعب حاملًا لصوته.

ولعل هذه العبارة تكتسب، في ضوء موت سيد درويش نفسه، مأساوية إضافية.

فقد كتب عن موت المجاهد، ثم أصبح هو نفسه، قبل أن يغني الأغنية، واحدًا من أولئك الذين غابوا عن الاحتفال، كان يفترض أن يكون في الصباح بين المستقبلين.

لكن صباح الخامس عشر من سبتمبر جاء ومقعد سيد درويش فارغ، وهكذا تتحول الأغنية إلى ما يشبه مرثية لم تُكتب بوصفها مرثية.

لقد كتبها ليستقبل بها سعد زغلول، فإذا بها بعد ساعات قليلة تستقبل ذكرى صاحبها.

كان من المفترض أن يخرج صوت سيد درويش من بين الجماهير ليغني ''مصرنا وطنَّا''، فإذا بالتاريخ يجعل من مصر والوطن والزعيم والفنان أربعة عناصر في مشهد واحد لا يكتمل إلا بغياب الفنان. وهكذا تصبح المصادفة التاريخية جزءًا من شعرية التجربة، الأغنية بقيت، أما صاحبها فلم يبقَ.

كان الصوت معدًّا للغد، لكن الجسد لم يصل إلى الغد، وهذه المفارقة تلخص، بصورة تكاد تكون رمزية، مأساة سيد درويش كلها: لقد عاش بسرعة الفنان الذي كان يعرف أن الزمن لا ينتظر. ولذلك ترك وراءه أعمالًا تبدو أكبر من عمره بكثير.

لم يكن سيد درويش قد بلغ الحادية والثلاثين حين رحل، ومع ذلك كان قد استطاع أن يترك وراءه تحولًا هائلًا في الموسيقى المصرية. فقد جعل الأغنية الوطنية صوتًا للجماعة.

وجعل الأغنية الاجتماعية مرآة للناس، وجعل أغنية العمل احتفاءً بالعامل.

وجعل المسرح الغنائي فضاءً للنقد الاجتماعي والطبقي والسياسي، ويكفي هنا أن نتأمل كلمات بديع خيري التي لحنها درويش في العشرة الطيبة بكل ما تحمله

هذه الكلمات من تعرية ونقد للأوضاع السائدة:

عشان ما نعلا و نعلا و نعلا لازم نطاطي نطاطي نطاطي

عشان ما نعلا ونعلا ونعلا لازم نطاطي نطاطي نطاطي

.....

بسلامته الوالي أبوزعيزع مهجص باشا دقن تعيتع

أفيونته تمللي قال إيه نترصص دايمن حواليه

نروح واقفين زنهار زي القط و الفار

نلقاه دايمن منفوخ نفشر له طاخ طيخ طوخ

الرك علا حبة پوليتيكه وذمه كاوتش خربانه

مادام الامير ملته انتيكه لازم الرعيه تكون وحلانه

الرك علا حبة پوليتيكه و ذمه كاوتش خربانه

مادام الامير ملته انتيكه لازم الرعيه تكون وحلانة

.....

حزر فزر يا واد انتا بعقلك بعد الحنشصه دي اللي انتا عليها

ياهل ترا الدنيا دي هتروق لك و تشوف ما شاف قراقوش فيها

تعرفش المسأله إيه عرنوس متعفرت ليه؟

من حقه سلامات سلامات أيش حال القفوات

الجميع: محاسيبك

حسن: ياخي سيبك

أول شرط نطاطي البصله لسيدنا الوالي ونستعبط له

مهما تسمعو تهجيص إعملو روحكم بلاليص

مهما نسمع تهجيص نعمل روحنا بلاليص

بلاليص بلاليص بلاليص بلاليص بلاليص بلاليص

عشان ما نعلا ونعلا ونعلا لازم نطاطي نطاطي نطاطي

وكما نرى فقد جعل اللغة الشعبية قابلة لأن تصبح لغة فنية مموسقة ومُغنَّاة،

وجعل الموسيقى قادرة على أن تلتقط إيقاعات الحياة اليومية. ولهذا فإن سيد درويش لا يُختزل في ''بلادي بلادي''، ولا في أغاني الثورة، ولا في ألحان المسرح، ولا في الأغاني التي ارتبطت بالحرف والمهن. كل هذه الأعمال ليست سوى مظاهر لمشروع أكبر: إعادة تعريف العلاقة بين الفن والمجتمع.

كان السؤال الذي أجاب عنه سيد درويش بالفعل الفني هو: لمن تكون الموسيقى؟

وكان جوابه: للناس.

ومن هم الناس؟

ليسوا النخبة وحدها، ولا جمهور الصالونات، ولا أصحاب الذائقة الموسيقية المتخصصة؛ إنهم العامل والفلاح والحرفي والجندي والطالب والمرأة والرجل في الشارع، بكل ما في حياتهم من فرح وحزن وسخرية وغضب وأمل.

ومن هنا يصبح ''فنان الشعب'' أكثر من لقب، إنه تعريف لموقف جمالي،

فنان الشعب هو الذي لا ينظر إلى الشعب من الخارج، هو الذي يصغي إليه، ويدخل إلى لغته، ويلتقط روحه وحسه ووجدانه وإيقاعه، ويحولها جميعًا إلى فن دون أن يفقده ملامحه.

ولذلك يمكن القول إن سيد درويش لم يكن فقط فنانًا غنّى للشعب؛ لقد كان فنانًا اكتشف في الشعب موسيقى جديدة، وهنا تلتقي تجربته الموسيقية بمشروعه الوطني، ذلك أنه بقدر ما كانت الثورة تحتاج إلى خطاب، كانت أيضًا تحتاج إلى إيقاع، وقد كان درويش هو إيقاع الثورة لا بمعناها السياسي المحدود وإنما بمعناها الاجتماعي والإنساني الأوسع والأعمق. وبهذا المعنى أيضًا، فإنه بقدر ما كان الوطن يحتاج إلى مفكرين وكتاب وأفكار وشعراء، فإنه كان يحتاج أيضًا إلى موسيقى وأغانٍ وصوت يحمل في طياته وموسيقاه هذا الوطن.

وقد كان درويش يدرك جيدًا، ومعه بالطبع رفيقه بديع خيري، أن الأغنية يمكن أن تفعل ما لا يفعله الخطاب السياسي، وأنها تستطيع أن تجعل الناس يشتركون في الجملة نفسها، والنبرة نفسها، والإيقاع نفسه، ومن هنا كانت الأغنية أداة أساسية من أدوات بناء الجماعة، وهوية الجماعة؛ إذ حين يغني الناس معًا، لا يكونون مجرد مستمعين؛ يصبحون جزءًا من العمل الفني نفسه. وهذه هي إحدى أعظم أفكار سيد درويش التي ما زالت تستحق التأمل.

إنه لم يصنع موسيقى للشعب فقط؛ لقد صنع موسيقى تستطيع أن يغنيها الشعب، وهذا فرق جوهري. لقد جعل الفن قابلًا للامتلاك الجمعي، ولهذا بقيت ألحانه حية حتى يومنا هذا. فالفن الذي يعتمد على حضور صاحبه يموت جزئيًا بموته، أما الفن الذي ينتقل إلى أفواه الناس فإنه يكتسب حياة أخرى، وسيد درويش انتقل إلى أفواه الناس، وأحسبه سيستمر في الوجدان على مدار الأجيال؛ ذلك أن ما خرج من القلب وقر في القلب وما خرج من اللسان لا يتعدى الآذان.

ولهذا، فإننا في هذه الذكرى، في الخامس عشر من سبتمبر، لا نتذكر تاريخ وفاة فنان فحسب؛ بل نتذكر لحظة نادرة التقى فيها الفن والسياسة والشعب والتاريخ والموت والأغنية في نقطة واحدة.

الفنان الذي كان يستعد لاستقبال الزعيم، سبق الجميع إلى الغياب؛ لكن أغنيته بقيت في استقبال مصر.

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذه الذكرى الجليلة هو هل ما زالت مصر قادرة على ولادة فنان من الشعب للشعب وما زالت تحمل قيمًا يغنيها فنان يمكن وصفه بأنه فنان الشعب؟ يبدو السؤال لي وأنا أصوغه سؤالاً موجعًا ومؤلمًا وحزينا.

هل ما زالت لدينا القدرة على الإصغاء إلى العامل والحرفي والفلاح والمهمش؟

وهل تستطيع الأغنية أن تستعيد قدرتها على جمع الناس حول معانٍ تتجاوز الفرد، والثروة والسوق والشهرة وحفلات الساحل الشمالي؟

وهل يمكن أن يعود الفن مرة أخرى إلى الشارع، لا ليحتقر ذوق الناس أو يتملقهم، وإنما ليكتشف في حياتهم نفسها جمالًا لم نعد نراه؟

إن تلك الأسئلة تكشف أين كنا وأين كان يمكن لنا أن نكون وأين صرنا وأصبحنا.

فالاحتفال الحقيقي بفنان الشعب ليس أن نتذكر يوم رحيله فحسب، وإنما أن نتمثل الروح التي جعلته فنان الشعب، فهل يمكن لنا أن نتمثل درويش على مستوى الوطن وليس على مستوى بضعة مثقفين؟ سؤال آخر صعب.

هكذا كان الخامس عشر من سبتمبر 1923، كانت هناك أغنية جديدة تنتظر الصباح، لكن الصباح لم ينتظر صاحبها، ومع ذلك، فإن الأغنية وصلت، وصلت إلى سعد زغلول، وإلى المصريين، وإلى الذاكرة، وغاصت عميقًا في وجدان من هم من مصر، وليس في وجدان من هم إيجيبت، وطبعًا الإشارة هنا إلى أغنية محمود العسيلي ''عامله فيها من إيجيبت وهي مش من إيجيبت، بكل ما تدل عليه وما وصلنا إليه من انقسام طبقي واجتماعي لا نعلم إلى أين سيفضي بنا؟

لقد غاب الجسد، وبقي الصوت، وغاب الفنان، وبقيت الأغنية، وبقيت مصر، التي غناها سيد درويش كما لو أنه لم يكن يغني عنها، بل كان يغني من داخلها. وهنا يكمن، في النهاية، سرّ عبقريته؛ إذ

لم يكن سيد درويش مجرد صوت يتحدث عن الشعب؛ بل كان صوتًا اكتشف كيف يجعل الشعب يتحدث من خلال الفن، بعبارة أخرى لقد منح صوت الشعب للشعب، وأخيرًا لا يسعني في ختام هذا المقال سوى أن أختتمه بهذا المقطع الخالد الذي بقدر ما يخلد درويش يخلد أيضًا بديع خيري:

قوم يا مصري مصر دايما بتناديك

خد بنصري نصري دين واجب عليك

يوم ما سعدي راح هدر قدام عينيك

عد لي مجدي اللي ضيعته أيديك

شوف جدودك في قبورهم ليل نهار

من جمودك كل عضمه بتستجار

صون آثارك ياللي دنِسْت الآثار

دول فاتو لك مجد وأنت فوت عار

شوفت أي بلاد يا مصري في الجمال

تيجي زي بلادك اللي ترابها مال

نيلها جي السعد منه حلال زلال

كل حي يفوز برزقه عيشته عال

يوم مبارك تم لك فيه السعود

حب جارك قبل ما تحب الوجود

أيه نصارى ومسلمين قال أيه ويهود

دي العبارة نسل واحد مـ الجدود

ليه يا مصري كل أحوالك عجب

تشكي فقرك وأنت ماشي فوق دهب

مصر جنه طول ما فيها أنت يا نيل

عمر إبنك لم يعيش أبدًا ذليل

يوم مبارك تم لك فيه السعود

حب جارك قبل ما تحب الوجود

أيه نصارى ومسلمين قال أيه ويهود

دي العبارة نسل واحد مـ الجدود