

INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY

ISLAMABAD - PAKISTAN

FACULTY OF ARABIC



الجامعة الإسلامية العالمية

إسلام آباد — باكستان

كلية اللغة العربية

الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث

(دراسة أسلوبية)

(بعض لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد)

إعداد الطالب : مركز أحمد بابكر محمد

إشراف : الدكتور / شعبان محمد مرسي

رئيس قسم الدراسات الأدبية والنقدية

بكلية اللغة العربية

الجامعة الإسلامية العالمية — إسلام آباد





لجنة المناقشة
كلية اللغة العربية
الجامعة الإسلامية العالمية — إسلام آباد

أجريت مناقشة البحث الذي قدمه

الطالب / مركز أحمد بابكر محمد

بمعنوان : [الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث]
(دراسة أسلوبية)

أسماء أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل وتوقيعاتهم

م	الاسم	التوقيع
١	المناقش الخارجي	
٢	المناقش الداخلي	
٣	المشرف على البحث	د. شعبان محمد مرسي
الملاحظات :		

INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY
ISLAMABAD – PAKISTAN
FACULTY OF ARABIC



الجامعة الإسلامية العالمية
إسلام آباد — باكستان
كلية اللغة العربية

الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث

(دراسة أسلوبية)

(بمحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد)

إعداد الطالب : مركز أحمد بابكر محمد
إشراف : الدكتور / شعبان محمد مرسى

رئيس قسم الدراسات الأدبية والنقدية
بكلية اللغة العربية

الجامعة الإسلامية العالمية — إسلام آباد

العام الجامعي ١٤١٩هـ — ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م — ٢٠٠٠م



بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أحمد الله سبحانه وتعالى الذي وفقني لإنجاز هذا البحث . وأشكره لنعمه السابغة وأصلي وأسلم على محمد وعلى آله وصحبه وبعد .

فإنني أتوجه بالشكر إلى الجامعة الإسلامية العالمية والقائمين عليها من أساتذتنا الأجلاء، وأخص بالشكر كلية اللغة العربية لإتاحتها لي هذه الفرصة ، وعلى رأسها الأستاذ الدكتور رجاء عبد المنعم جبر عميد الكلية لما بذل من جهد في تعريفنا بمناهج النقد الحديث تنظيراً وتطبيقاً . وأشكر أستاذي الفاضل الدكتور شعبان محمد مرسى رئيس قسم الدراسات الأدبية والنقدية بالكلية ، الذي حَبَّب إليَّ الدرس الأسلوبى للنصوص ، وتفضل بالإشراف على هذا البحث ، وظل يقدم لي الإرشاد والنصح حتى رأى البحث النور . وأشكر الأستاذ حافظ عابد أستاذ اللغة الإنجليزية بقسم اللغة الإنجليزية بالجامعة الإسلامية لمساعدته في ترجمة ملخص الرسالة إلى اللغة الإنجليزية . كذلك أشكر الشاعر السوداني النور عثمان أبكر الذي زودني بمجموعة من المراجع أعاننتني على إنجاز هذا البحث . كما أشكر الأخ حسن حامد السكرتير الثاني بسفارة جمهورية السودان بإسلام آباد لما أمدني به من كتب مهمة . وأشكر الإخوة العاملين بالمكتبة المركزية ومكتبة مجمع البحوث الإسلامية بالجامعة ، وأشكر كل مَنْ وقف بجانبني مشجعاً ومؤازراً من الأساتذة والزملاء .

والله ولي التوفيق والسداد

الطالب : مركز أحمد بابكر

الجامعة الإسلامية العالمية

إسلام آباد — فبراير ٢٠٠٠م

مقدمة

ارتبط ميلاد الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني بفكرة الدعوة إلى أدب قومي سوداني يعكس وجدان الشعب السوداني ويصور واقع السودان في صدق وأمانة ، وذلك من خلال الاهتمام بالصور التي تعكس خصوصية الشعر السوداني . إلا أن مفهوم الواقع قد تطور كثيرا ليتجاوز فكرة إخراج الصورة على أصلها ، إلى فكرة الالتزام بالواقع ومعالجة قضاياها من منطلق فهم ووعي ، ثم إلى فكرة البحث عن الأصول ووصل الفروع بالجذور عن طريق العودة إلى التراث الإفريقي الكامن في وجدان الشاعر لتصوير الذات الحضارية التي يريد الشاعر الانتماء إليها في ضوء توجه فكري محدد .

وقد كان الشاعر محمد المهدي المجذوب أول من كتب شعرا بلغة عربية تصور تقاليد زنجية . ثم جاء بعده شعراء الاتجاه اليساري في الخمسينيات ، مثل محمد مفتاح الفيتوري وجيلي عبد الرحمن ومحيي الدين فارس ليعبروا عن هذا التوجه من خلال صورهم الشعرية المستمدة من الواقع الإفريقي السياسي والاجتماعي ، في حين حاول رفاقهم في الستينيات ، مثل صلاح أحمد إبراهيم ومصطفى سند ومحمد المكي إبراهيم ومحمد عبد الحكي والنور عثمان أبكر تصوير الذات الحضارية التي يريدون الانتماء إليها عن طريق استلهم الموروث الإفريقي القديم الكامن في وجدان الشاعر برموزه وأساطيره وسحره .

ومن هذا المنطلق كانت الصورة الشعرية هي محور دراستنا للاتجاه الواقعي في الشعر السوداني باعتبارها الأداة الأساسية التي وظفها هؤلاء الشعراء لتجسيد رؤاهم الشعرية والإيحاء بأبعادها . ولكونها الجوهر الثابت والدائم في الشعر مهما تغيرت مفاهيمه ونظرياته .

وهناك دراسات تناولت الواقعية في الشعر السوداني أو تناولت بعض شعراء الاتجاه الواقعي ضمن دراستها للشعر السوداني . ولقد كان لأساتذتنا المصريين فضل الريادة في هذا المجال . ومن تلك الدراسات مثلا ، الاتجاهات الشعرية في السودان للدكتور محمد النويهري الذي نشره سنة ١٩٥٥ م .

وهذه الكتب والدراسات قد استفدت منها ، ولكنها لم تركز على دراسة الصورة ، فرأيت أن هذا الجانب مهم ، ولا يفهم الشعر السوداني جيدا إلا بعد دراسة الصورة ؛ ولذلك اخترتها موضوعا لبحثي هذا .

ولقد انتظم هذا البحث في تمهيد وثلاثة فصول . تناولنا في التمهيد فاعلية الخيال وعلاقته بالصورة . ومفهوم الصورة عند النقاد والبلاغيين القدماء . ومفهوم الصورة عند النقاد المحدثين ، كما تحدثنا عن كيفية دراسة النص دراسة أسلوبية . وتحدثنا أخيرا عن مفهوم الواقعية في الشعر .

أما الفصل الأول فقد تناول بدء الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني ، والمناخ الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي نشأ فيه هذا الاتجاه ، ودور الرواد من الشعراء والنقاد في دفع مسيرته ، كما تناول هذا الفصل الواقعية الاشتراكية في الشعر السوداني ، والأساليب الواقعية التي تطورت عنها مثل مدرسة "الغابة والصحراء" وتيار "الأكثوريون" وتيار "أبادماك" .

وأما الفصل الثاني فقد تناول مصادر الصورة في الاتجاه الواقعي ، وقد تمثلت في الواقع المحلي والواقع الإفريقي ، والموروث العالمي ، الديني والفني والشعبي والأسطوري . وبعد أن فرغنا من هذا القسم انتقلنا إلى دراسة الصورة ذاتها من حيث أنواعها ووظيفتها وكيفية تشكيلها ، باعتبارها نسيجا من العلاقات اللغوية يجسد رؤية الشاعر وأحاسيسه ومشاعره .

وقد تناولنا أولا الصور الحركية وبيننا الأثر الصوفي - وبخاصة حلقة الذكر وما يلابسها من إيقاع ورقص - في تشكيل الصور الحركية . وقد مهدنا لذلك بحديث موجز عن العلاقة بين الإيقاع الإفريقي وعالم الصوفية الروحي من جهة ، وعلاقة شعراء الاتجاه الواقعي بالصوفية من جهة أخرى ، وقمنا بتحليل الصور التي أوردناها تحليلًا فنيًا وفق المنهج الأسلوبية الذي اتبعناه في البحث . ثم تناولنا الصور الرمزية والأساليب التي اتبعها الرمزيون في تشكيل صورهم مثل تراسل الحواس والتشخيص والتجسيد والإحياء بالألوان والمفارقة التصويرية . وختمنا هذا الفصل بالحديث عن علاقة الصورة بالأسطورة .

وإذا كانت الفصول السابقة تمثل الجانب النظري من البحث رغم حرصنا على تحليل كل الصور التي أوردناها تحليلًا أسلوبيا ، فإن الفصل الثالث قد درس الصورة دراسة أسلوبية مع بيان طرق تشكيلها والوظيفة التي تؤديها في النص الشعري ، وعلاقة الصورة بما قبلها

وما بعدها من الصور .

تلك هي الخطّة التي اتبعتها في هذا البحث، وقد بذلت ما في وسعي من جهدٍ لدراسة الصورة في هذا الاتجاه دراسة أسلوبية مع بيان أثرها. كل ذلك في حدود ما تيسّر لي من مراجع، فإن كنت أحسنت صنعاً فبتوفيق الله وعونه وله الحمد، وإن كنت قصرتُ فأستغفر الله.

تمهيد

أ - فاعلية الخيال وعلاقته بالصورة

ب - مفهوم الصورة عند النقاد والبلاغيين القدماء

ج - مفهوم الصورة عند النقاد المحدثين

د - كيف ندرس النص أسلوبياً

هـ - مفهوم الواقعية في الشعر

أ - فاعلية الخيال وعلاقته بالصورة :

مصطلح "الخيال" ذو صلة قوية بالمحاولات التي بذلت لتفسير الأثر الفني بالرجوع إلى العمليات العقلية التي ينطوي عليها الخلق الفني^(١).

ذلك لأن العقل الإنساني ليس محض وعاء سالب يستقبل الانطباعات الحسية من العالم الخارجي، وإنما هو أداة خالقة، فاعلة، يقوم بتنظيم وتنسيق المدركات التي يتلقاها عن طريق الحواس ليبنى منها خلقاً جديداً. فالعقل يتلقى عبر الحواس أجناساً من الصور نتيجة الصلة الحسية المباشرة بالعالم الخارجي، وآثار أخرى من الأفكار والأحاسيس والانطباعات المختلفة، يفرض الخيال على تلك المادة نظاماً وشكلاً، بحيث يمكننا من التمييز والترتيب، ويجعل الإدراك ممكناً "إذ بدونه لا يكون لدينا سوى مجموعة من المعطيات الحسية التي لا معنى لها"^(٢).

ولا تنف فاعلية الخيال عند هذا الحد، بل إنه يقوم إلى جانب تنظيم وتنسيق مادة الخبرة الأولية ومنحها شكلاً جديداً، يقوم بتحليل وتفكيك تلك المادة والتأليف بين عناصرها والتقريب بين ما تباعد منها لخلق من نفس المادة صوراً شعرية جديدة تنقل الإدراكات الخيالية المبتكرة التي تجسد تجربة الشاعر الشعرية^(٣).

فكما أن الصورة الشعرية صنعة الخيال وخلق وإبداعه، فهي كذلك أدواته التي تنقل الأفكار والموضوعات المتخيلة. ومن هنا نتضح لنا طبيعة العلاقة التي تربط الخيال بالصورة.

فالإدراك إذن عملية خلق وابتكار، والشاعر وحده الذي يمتلك تلك القوة السحرية التي يطلق عليها الخيال الشعري، والتي تمكنه من ابتكار ذلك العالم الجديد بعملية خلق واع فيه

(١) ر.ل. بريث : التصور والخيال ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - دار الحرية للطباعة - بغداد ١٩٧٩م - ص: ١١ .

(٢) ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د. محمد يوسف نجم . مؤسسة فرنكنين - بيروت - نيويورك ١٩٦٧م - ص : ١٦٨ .

(٣) يرى بعض الباحثين - استناداً إلى ما قرره علم النفس - أن عملية الإبداع ليست مجرد تأليف العناصر المعهودة بشكل جديد، وإنما تتم بعد فترة من التحصيل نالها فترة من الراحة والكمون ثم تأتي مرحلة التفكير أو التحليل إلى عناصر، ثم إدخال هذه العناصر في نظام جديد تصير فيه جديدة في معناها ووظيفتها. انظر د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية - دار مصر للطباعة - ص: ١٢ - ١٣ .

اختيار للعناصر من حيث انتساب بعضها لبعض وملاءمة كل منها للآخر أو منافرتة له .
وبذلك يصير عمل الشاعر خلقاً خالصاً بعيداً عن المحاكاة أو التقليد .

كل ما تقدم حول فاعلية الخيال وعلاقته بالصورة يستند في جوهره على معطيات
النقد الأوربي الحديث، والذي اعتمد عليه النقد العربي الحديث إلى حد كبير في تناوله
للصورة الشعرية .

وإذا رجعنا إلى بعض المعاجم الإنجليزية، أو المعاجم المزدوجة اللغات نجد كلمتي
"Fancy" و "Imagination" على أنهما مصطلحان كانا مترادفين في الاستعمال مقابل
مصطلح "الخيال" وأنهما يشيران إلى النشاط الذهني الذي ينظم وينسق عناصر من الواقع
والخيال تنظيمًا يختلف في جوهره عن المنطق^(١) .

إلا أن هذا المفهوم القديم — فيما يبدو — لهاتين الكلمتين قد لا يعكس إلا جانباً واحداً
من جوانب المفهوم المعاصر لفاعلية الخيال الشعري . وبالتحديد الجانب الذي أطلق عليه
كولورج "الخيال الأولي" باعتباره قوة تنظيمية وتنسيقية وتركيبية^(٢) .

وأما مفهوم الخيال كقوة لها القدرة على تغيير العناصر المستقلة وتحليلها والتأليف
بينها وتوحيدها في كل موحد متصل بنوعية الرؤية أو الذاكرة ، وبتعبير آخر كقوة خالقة
مبتكرة ، فإن الكلمة التي تعبر عن ذلك هي كلمة Imagination والتي يقابلها في اللغة العربية
كلمتا "التخيل" و "المخيلة"^(٣) .

والدلالة التي تفيدها كلمة Imagination ربما تشير — في المفهوم المعاصر — إلى
الفاعلية التي تميز الفنان المبدع عن غيره ، والتي تمكنه في الوقت نفسه من الجمع بين
العناصر المتباعدة واكتشاف ما بينها من علاقات جديدة ، أعني تلك الفاعلية التي أطلق عليها

(١) Jack Myers , Michael Simms : Dictionary and hand book of Poetry . PIII .

(٢) ر . ل . بريت ، التصور والخيال ص : ٤٩ — ٥٣ ، وانظر كذلك ، ديفد ديتس ، مناهج النقد الأدبي
ص: ١٦٨ . صامويل تيلر كولردج (١٧٧٢ — ١٩٣٤) شاعر انجليزي اقترن اسمه مع الشاعر وورنرورث
(١٧٧ — ١٨٥٠) في تأسيس الحركة الرومانسية في الشعر الانجليزي — المرجع السابق ص: ٧٩ .

(٣) Encyclopedia Britannica . V. ٥. P ٣٠٧ ومجدى وهبة — كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة
والأدب — مكتبة لبنان — ص : ٩١ .

كولردج الخيال الثانوي^(١) . خصوصا أن هذه الكلمة ذات علاقة اشتقاقية بكلمتي "Image" و "Imagery" ، مما يدل على الصلة التي تربط مفهوم الصورة الشعرية بمفهوم الخيال الشعري، ذلك لأن "المجازات والتشبيهات واللغة الرمزية تسمى "Image" أو "Imagery"^(٢) وتلك هي وسائل التصوير البلاغية والتي يعتبر التخيل الشعري جوهر كل منها والمحور الذي تدور عليه .

أما إذا انتقلنا إلى المعاجم العربية فنسجد أن كلمة "الخيال" تدل على الهيئة والشكل والظل^(٣) . كما تدل على تمثّل أو توهم صور الأشياء في الذهن ، في الحلم أو اليقظة ، موجودة كانت أم لم يكن لها وجود^(٤) .

وهذا الإدراك يتم إما في اليقظة فقط ، كما في حالة الإدراك الحسي ، وإما في النوم واليقظة معا ، كالصور التي تتمثل لنا في النوم ، أو أحلام اليقظة ، أو في لحظات التأمل عندما نفكر في شيء أو شخص ما .

وفي كلا الحالتين فإن المفهوم الذي قدمته المعاجم العربية لكلمة "الخيال" لا يصف فاعلية قوة الخيال وقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة ، وإعادة تشكيلها للمدركات على نحو ابتكاري ، وإنما تشير فقط إلى الكيفية التي يتم بها إدراك الصور وحفظها بحيث يبقى المحسوس متمثلا ومتصورا في النفس .

وإذا انتقلنا إلى بيئة أخرى مثل بيئة الفلسفة ألفينا فلاسفة الإسلام — والذين اعتنوا كذلك بتحديد مفهوم كلمة "الخيال" — يقسمون القوة المدركة إلى قسمين : قوة مدركة من الخارج ، وهي التي تدرك المحسوسات بالحواس الخمس المعروفة ، وقوة مدركة من الباطن،

(١) ر . ل . بریت : التصور والخيال ص : ٥٠ — ٥٣ ، وانظر كذلك ديفد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي ص : ١٦٨ — ١٦٩ .

(٢) Encyclopedia Britannica Vol . 1 . P ٨٨ .

(٣) يقول الأصمعي : الخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب للغنم ، إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان . والخيال هو خيال الطائر يرتفع إلى السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا والخيال كل شيء تراه ، كالظل ، وكذلك خيال الإنسان في المرأة .

(٤) والخيال والخيالة : ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة . وتوهم الشيء ، تخيله وتمثله ، كان في الوجود أو لم يكن . اللسان مادة "خيل" ، وهم "مثل" .

وهي خمس قوى كذلك^(١) . والقوى المدركة من الخارج لا فعل لها بذاتها وإنما تمارس فاعليتها بواسطة آلاتها المعروفة ، وهي الحواس الخمس . بينما القوة الباطنة فاعلة بذاتها ولا تحتاج إلى وسائط أخرى^(٢) .

كما أن القوى المدركة من باطن بعضها تدرك صور المحسوسات عن طريق النفس الباطنة والحس الظاهر معا "مثل إدراك الشاة لصورة الذئب ، فإن نفس الشاة الباطنة تدركها ويدركها كذلك حسها الظاهر"^(٣) وبعضها تدرك معاني المحسوسات عن طريق النفس دون أن يدركها الحس أولا "مثل إدراك الشاة المعنى المضاد في الذئب ، أو المعنى الموجب لخوفها إياه وهربها عنه من غير أن يدرك الحس ذلك ألبتة"^(٤) .

وتتم عملية الإدراك — بآلاتها المختلفة — في صورة مراتب ودرجات ، عند التقاط صور المدركات ، وذلك وفقا لما يعرض للصور المادية بسبب المادة من عوارض مثل

(١) وهي : أولا : فطاسيا ، أو الحس المشترك . تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس متأدية إليها . وبعبير آخر ، تجتمع فيها إدراكات الحواس الخمس ، لأن الحواس الظاهرة ليس شيء منها يجمع بين إدراك اللون والرائحة واللين ، وربما لقينا جسما أصفر وأدركنا منه أنه عسل ، حلو طيب الرائحة ، سيال ، ولم نذقه ولا شمناه ولا لمسناه . فبين أنه عندنا قوة اجتمعت فيها إدراكات الحواس الخمس ، وصارت جملتها عند صورة واحدة . انظر ابن سينا : أحوال النفس : الطبعة الأولى — دار إحياء الكتب العربية — عيسى البابي الحلبي ١٩٥٢م ، ص: ٦١ ، ١٦٦ .

ثانيا : الخيال والمصورة : قوة تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيها بعد غيبة المحسوسات ، بتخطيطاتها وجميع كميّاتها وكمياتها . انظر ابن سينا : أحوال النفس ص : ٧١ ، ١٦٦ ، وكتاب الفصوص للفارابي : (ضمن رسائل الفارابي) . مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية — حيدر آباد ١٣٤٦هـ — ص : ١١ .

ثالثا : المتخيلة : قوة من شأنها أن تتركب بعض ما في الخيال مع بعض ، وتفصل بعضه عن بعض بحسب الاختيار ، من غير أن تزول الصور عن الحس المشترك . انظر أحوال النفس ص : ٦٢ ، ١٦٦ .

رابعا : القوة الوهمية : تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية ، كالقوة الحاكمة بأن الذئب مهروب عنه ، وأن الولد معطوف عليه . نفس المرجع ص : ٦٢ ، ١٦٧ .

خامسا : القوة الحافظة الذاكرة ، وهي قوة تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية ، نفس المرجع ص : ١٦٧ .

(٢) نفس المرجع ص : ١٧٠ .

(٣) ابن سينا أحوال النفس ص : ٦٠ .

(٤) الفارابي : الفصوص ص : ١١ ضمن رسائل الفارابي .

الكيف والكم والأين والوضع ، وهي أحوال وأُمور تُعدُّ بمثابة اللواحق لها من جهة ماهيتها . وكل إدراك باطن يأخذ صورة المدرك مجردة عن المادة تجريدا ما يختلف في نوعه ويتفاوت في المرتبة بسبب تلك اللواحق التي تعرض للصورة من جهة المادة . لذلك يقول ابن سينا "يشبه أن يكون كل إدراك إنما هو أخذ صورة المدرك ، فإن كان المادي فهو أخذ صورته مجردة عن المادة تجريدا ما"^(١) فتارة يتم إدراك الصورة مع تلك اللواحق كلها أو بعضها ، وتارة تنزع الصورة نزعا كاملا عن المادة وعن لواحق المادة من كم وكيف وأين ووضع^(٢) .

فباستثناء الحس الذي يلتقط صور المحسوسات مغمورة في عوارضها ولواحقها ، فإن قوى الإدراك الأخرى مثل ، المصورة والمتخيلة والوهمية والحافظة الذاكرة تدرك الصور مجردة عن المادة بشكل مرتب فالمصورة والمتخيلة تدرك صور الأشياء مجردة عن المادة ولكنها تحتفظ لها بتخطيطها وجميع كیفیاتها وكمیاتها ، والقوة الوهمية تدرك المعاني غير المادية ، ولكنها تأخذها عن المادة دون أن تجردها عن لواحق المادة^(٣) بينما تدرك القوة الحافظة الصورة مجردة عن المادة ولواحق المادة جميعا^(٤) .

فهذه إدراكات مترتبة في التجريد ، حيث تتدرج من الأخف إلى الأشد بحسب ترتيب قوى الإدراك الباطن في الدماغ^(٥) . ولكنها تتفق جميعها — باستثناء القوة الحافظة — في الاحتفاظ بالصورة المأخوذة من المادة مع لواحقها وجميع تخطيطاتها وكیفیاتها لتبقى هذه المدركات متمثلة ومتصورة في الذهن كودائع في خزائني القوة المصورة والقوة الحافظة . وقد أشار إخوان الصفاء إلى أن القوة المتخيلة تجتمع عندها مواد كثيرة من صور المحسوسات مع اختلاف أجناسها وفنون أنواعها وسائر أشخاصها بعد أن تحررت من قيود المادة^(٦) . وتظل هذه المواد أو الصور أو الخيالات منتظمة ، ممتاز بعضها عن بعض في

(١) ابن سينا أحوال النفس ص : ٦٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ٧٢ وانظر كذلك ابن سينا الإشارات والتنبيهات ، شرح وتحقيق نصير الدين محمد ابن الحسن الطوسي — ص : ٣٢٤ .

(٣) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ٣٢٤/٢ .

(٤) ابن سينا أحوال النفس ص : ٦٩ .

(٥) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ٣٢٣ — ٣٢٤ .

(٦) رسائل إخوان الصفاء — دار الصادر — بيروت ، ٤١٦/٣ — ٤١٧ .

فكر الشاعر ، بحيث يستطيع أن ينتخب منها ما يشاء ويركب من الصور وأنماط الأخيـلة حسب الرؤية التي يريد تجسيدها بفاعلية قوته المتخيـلة .

وليس من المعقول طبعاً أن يحتفظ الشاعر بكل ما رأى وما سمع ، وإنما المعقول أنه يحتفظ بالتجارب ذات القيمة الرمزية ، لأن الذاكرة قد تلجُ على بعض التجارب دون بعضها الآخر ، لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول تقديمها إلى الوعي^(١) .

وسوف نلاحظ أن الفارابي يعتبر ذلك المخزون العقلي من صور المحسوسات ولواحقها وعوارضها هو المجال الذي تمارس فيه القوة المخيلة فاعليتها ، حيث يرى أن الشاعر يعتمد في عملية التخيل على الخبرات المخترنة في ذهن السامع ، فإذا أراد تفضيل شيء — مثلاً — أو نقصه قدم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور يبرزُ من خلالها عوارض ولواحق وعلائق بعينها ، للتخلية والزينة ، أو التقيح والتفجير ، بحيث تستدعي هذه الصور من ذاكرة المتلقي طائفة من الخبرات المخترنة تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع تلك الصور التي قدمها الشاعر ، بما يفرض على المتلقي حالة نفسية معينة تجعله يتوهم أنها هي، فتنبسط نفسه أو تنقبض تجاه موضوع التخيل الشعري ، ويسلك بالتالي إزاءه سلوكاً خاصاً ، وإن خالف ذلك السلوك العقل والعلم . لذلك فإن الأقاويل الشعرية — في نظر الفارابي (هي التي تُركَّب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما ، أو شيئاً أفضل ، أو أخس ، وذلك إما جمالاً أو قبحاً ، أو جلالة أو هواناً ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه . ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف : فإننا من ساعتنا نخيلُ لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف فتتفر أنفسنا منه فنتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيلُ لنا ، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية ، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك ، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيلَ لنا ذلك القول : فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلات أكثر مما تتبع ظنه أو علمه)^(٢) .

ويعتمد الشاعر في ذلك كله على التخيل الذي هو في نظر الفارابي وسيلة لاستخراج

(١) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص : ٣٣ .

(٢) الفارابي: إحصاء العلوم، تحقيق الدكتور عثمان أمين: الطبعة الثانية، دار الفكر العربي ١٩٤٩م، ص:

المتلقي لفعل شيء ما باستفازاه إليه واستثارة عاطفته نحوه — إذا كان لا روية له — ، أو مخادعته ومراوغته إذا كان ممن لهم روية وتعقل ، بحيث لا يترك له مجالاً ليستدرك برويته وعقله حقيقة ما تنطوي عليه تلك المخيلات من تزيف ومخادعة . لذلك صارت الأقاويل الشعرية عند الفارابي هي التي تستعمل في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستفازاه إليه واستدراجه نحوه" وذلك إما بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتبس منه بالتخييل فيقوم له التخيل مقام الروية ، وإما أن يكون إنساناً له روية في الذي يلتبس منه ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع ، فيعاجل بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل ، فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل فيمتنع منه أصلاً ، أو يتعقبه فيه ألا يستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر" (١).

فالتخييل بهذا المفهوم يقوم أساساً على المراوغة وخداع الناس ، ولأجل ذلك فإن الأقاويل الشعرية "تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء" (٢) .

ويبدو أن فلاسفة الإسلام قد اعتمدوا في تحديد مفهومهم للتخيال على آراء أرسطو التي أوردها في كتابه " النفس " وخصوصاً حديثه عن القوى المدركة وموضوعاتها ، وحديثه عن القوى المدركة من الخارج والقوى المدركة من الباطن وبيان وظائف كل منها (٣) . وحديثه عن وجود حاسة سادسة "الحس المشترك" تدرك المحسوسات المشتركة : "في الواقع عندنا إحساس مشترك للمحسوسات المشتركة" (٤) وكذلك — وهو الأهم — تحديده لوظيفة التخييل "فنتاسيا" Phantasia وبيان رأيه فيه . حيث يرى أن التخييل "هو القوى التي بها نقول إن الصور تحصل فينا" (٥) وهو وليد الإحساس ولا يمكن أن يوجد بدونه "ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخييل "فنتاسيا" Phantasia اسمه من النور "فاروس" Pharos إذ

(١) الفارابي : إحصاء العلوم ص : ٦٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ٦٩ .

(٣) أرسطوطاليس : كتاب "النفس" — ترجمة الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ومراجعة الأب جورج شحاته قنواتي — الطبعة الأولى ١٩٤٩م — دار إحياء الكتب العربية — عيسى البابي الحلبي وشركاه ص : ٥٩ وما بعدها .

(٤) أرسطوطاليس ، كتاب "النفس" ص : ٩٥ .

(٥) المرجع السابق ، ص : ١٠٤ .

بدون النور لا يمكن أن نرى" (١) .

ويرى أرسطو أن الإحساسات صادقة دائماً ، والتفكير قد يكون خطأ كما يكون صواباً، بينما الصور الخيالية في معظم الأحيان كاذبة" (٢) كما نفى أرسطو أن يكون التخيل ظناً "لأن الظن قد يكون صادقاً أو كاذباً" (٣) و "التخيل ليس أمراً من هذه الأمور" (٤) أي ليس مثل الإحساس أو التفكير أو الظن ، لأن التخيل حسب رأيه "لا يمكن أن يكون أحد الأمور الصادقة دائماً ، كالحال في العلم أو التعقل ، لأن التخيل قد يكون كاذباً أيضاً" (٥) .

ولقد انتقل مفهوم الخيال بصورته هذه من مجاله الفلسفي إلى مجال البلاغة والنقد وألقي بظلاله على آراء كثير من البلاغيين والنقاد القدماء عندما أرادوا تفسير فاعلية التخيل الشعري وبيان دوره في تشكيل الصور الشعرية ، فقد تدنت منزلة الشعر عند بعضهم ونظروا إليه بعين الريبة والحذر . لأنه "باطل يُجلى في معرض حق ، وكذب يصور بصورة صدق" (٦) ومن شأنه "تحسين ما ليس بحسن . وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتمال والتخيل" (٧) كما أنه "يرفع من قدر الوضيع الجاهل مثل ما يضع من قدر الشريف الكامل" (٨) .

فما دام التخيل يقوم على تزييف الحقائق وخداع الناس ، فهو إذن ضار بالصدق وغير محمود ، خصوصاً عند من آثروا الصدق في الشعر والبعد عن المبالغة والغلو والتخيل (٩) .

(١) أرسطوطاليس ، كتاب النفس ، ص : ١٠٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ١٠٣ - ١٠٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص : ١٠٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص : ١٠٦ .

(٥) المرجع السابق ، ص : ١٠٥ .

(٦) البطلينوسي : الاقتضاب - دار الجيل - بيروت - لبنان ١٩٧٣م ، ص : ١٥ .

(٧) أبو هلال العسكري : الصنائع ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم - الطبعة الأولى ١٩٥٢ ، ص : ٥١ .

(٨) ابن رشيق : العمدة ، مكتبة أمين هندية - الطبعة الأولى ١٩٢٥م ، ص : ١٩ .

(٩) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث - دار نهضة مصر - الفجالة - القاهرة ، ص : ٢١٦ - ٢١٧ ، ٢٢١ .

وقد جعل عبد القاهر الجرجاني التخيل مقابل الحق والصدق^(١) . وبناء على هذا قسم المعاني إلى عقلية ، وتخيلية . وعرف المعاني العقلية بأنها هي التي تشهد بصحتها العقول وتتفق العقلاء على الأخذ بها والحكم بموجبها ، سواء كانت معاني دينية ، أو معاني شعرية . أما التخيلية فهي التي تلتطف فيها صاحبها واستعان عليها بالرفق والحنق حتى أُعطيت شبهاً من الحق ورونقا من الصدق .

وقد مثل للمعنى التخيلي بقول البحرري^(٢) :

وبياضُ البازي أصدقُ حسناً إن تأملتَ من سوادِ الغرابِ

فالبياض إذا كان في البازي أنق في العين ، محبباً للنفس ، وأخلق بالحسن من السواد في الغراب، ليس معنى ذلك أن تنسحب هذه الصفة المحببة في البازي على الشيب ، وألا يذم ولا تنفر منه طباعُ العقلاء، وأن تنسحب صفة السواد المكروهة في الغراب على الشباب فيبغض لذلك ، ولكن الشاعر لما كان يريد تفضيل الشيب على الشباب عمد إلى إبراز صفة البياض في الشيب والتي يشاركه فيها البازي — وهي محبة فيه — ليصدق للشيب الحسن الذي يجده الرائي في بياض البازي . كما عمد إلى إبراز صفة السواد في الغراب ، وهي مكروهة فيه لتنسحب تلك الكراهة على سواد الشعر الذي هو رمز الشباب ، ليفضل الشيبُ الشبابَ عن طريق المخادعة والإيهام ، وبمعنى آخر بواسطة فاعلية التخيل . وإن لم يكن ذلك في المعقول ولا مقتضيات العقول .

ونفهم من كلامه عن التخيل عموماً أنه يقصد به الصور التي يخرعها الشاعر اختراعاً ويؤلف بين عناصرها تأليفاً ليثبت أمراً لا أصل له ولا سبيل للتحقق من صدقه بقصد المخادعة والتمويه . حيث يقول "وجملة الحديث الذي أريده بالتخيل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا يرى ... وستمر بك ضروب من التخيل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة تكشف وجهه في أنه خداع للعقل وضرب من التزييق"^(٣) .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، الطبعة الأولى — دار الكتب العلمية — بيروت — لبنان ١٩٨٨ ، ص: ٢٢٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ٢٣٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص : ٢٣٩ .

غير أن هذا الموقف من فاعلية التخيل لم يكن موقفا عاما ، وإنما كان موقف قلة من النقاد والبلاغيين على رأسهم عبد القاهر الجرجاني . فقد ذهب كثير من النقاد والبلاغيين إلى أن الشعر خالٍ من الغايات النفعية ، ولا ينبغي أن يطالب الشاعر بهدف خاص غير جودة الإبداع ، لأن العبرة في الشعر — كما يرون — بحسن التخيل وقوة الإيهام ، لأن ميدان الإيهام أوسع أمام الشاعر من التزام الصدق وتوخي الحق .

فقدامة — مثلا — يرى أن المعاني كلها معرضة للشاعر يؤلف بينها كما يشاء ويركب منها الصور التي يختار دون أن يحجر عليه شيء منها ، أو يتهم بالخداخ والإيهام ، لأن الذي يراد منه هو جودة الإبداع وحسن الابتكار ، وإن زخر شعره بالمعاني الذميمة وقول الزور والتناقض ((لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا ، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني — كائن ما كان — أن يجيده))^(١) وأن يبلغ في الإجابة غايتها ، وألا يتهم بالعجز في صناعته^(٢) . ويرى ابن رشيقي أن من فضائل الشعر ((أن الكذب الذي أجمع الناس على قبحه حسن فيه^(٣)) والشاعر الحقيقي في نظره هو الذي يتمتع بقوة متخيلة تمكنه من أن يخترع ويبدع من الصور ما يجعله يمتاز عن غيره بحسن تصرفه في مخزونه الذهني ، وإلا كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة^(٤) .

بل لعل عبد القاهر نفسه يميل إلى مثل هذا الموقف من التخيل عندما ينظر إلى عمل الشاعر باعتباره صنعة تعتمد في المقام الأول على ما يمتاز به الشاعر من قوة مبدعة تمكنه من التصرف في مخزونه الذهني الهائل من المعاني والصور حيث يجد مجالا واسعا لابتكار ألوان من الصور والأشكال الشعرية حسب اختياره ، فالصناعة في رأيه "إنما يمدُّ باعها وينشر شعاعها ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخيل ... وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدأ في اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ومدداً من المعاني متتابعاً ، ويكون كالمغترب من غدير لا ينقطع

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية — بيروت — لبنان ، ص : ١٦ — ١٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ١١ — ١٢ .

(٣) ابن رشيقي : العمد ٦/١ .

(٤) المرجع السابق ، ٧٤/١ .

والمستخرج من معدن لا ينتهي" (١) .

أما الزمخشري فقد وصف الصور البلاغية التي وردت في بعض الآيات القرآنية بأنها تخيل وتمثيل حسي ، مخالفاً مَنْ ذهب إلى أن التخيل إنما يستعمل في الآباطيل وما ليست له حقيقة صدق (٢) .

بينما نجد حازماً القرطاجني أكثر عمقا في تناوله لفاعلية الخيال والدور الذي يؤديه في بناء الصور الشعرية . وبخاصة حديثه عن المعاني مجال التخيل وصلة تلك المعاني بنفوس المتلقين ، وطريقة استثارتهما في نفوسهم وتحريكها لها ببسطها تجاه الشيء الذي وقع التخيل فيه ، أو انقباضها عنه ، بما يخيّل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير أو شر .

ولكي يبلغ الشاعر في صناعته الغاية المطلوبة لإحداث الإثارة والانفعال المطلوبين يرى حازم أن على الشاعر — عند بناء صورته — أن يلاحظ وجوه الالتئام بين عناصرها وجهات التناسب بينها ، وما يمتاز به بعضها من بعض وما يشارك به بعضها بعضا .

ومع تسليمنا بأن مخيلة الشاعر تجتمع عندها مواد كثيرة من صور المحسوسات مع اختلاف أجناسها وفنون أنواعها فإن الشاعر الحاذق الفطن يتمتع بقوة مدركة تحفظ له صور المدركات منتظمة ، ممتاز بعضها عن بعض ، بحيث تظل مرتسمة في الذهن ومنتظمة في الفكر على حسب ما وقعت عليه في الوجود ((لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس)) (٣) .

وفي ضوء هذا يستطيع الشاعر — في نظر حازم — أن يشكل صورته ويبني مخيلاته، وهو على وعي كبير بأوجه التلاؤم بين عناصرها ، والنسب الدقيقة الواقعة بينها ، وغير ذلك من أوجه التماثل والتشابه والتعليقات والمبالغات التي تكسب الكلام حسنا ورونقا ، لأن ((النسب الفائقة إذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصور المختارة ... كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر)) (٤) وكل ذلك إنما يتوقف على مدى فاعلية القوة المتخيّلة

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص : ٢٣٦ — ٢٣٧ .

(٢) الزمخشري : تفسير الكشاف — دار الكاتب العربي — بيروت — لبنان ، ٣٠١/١ .

(٣) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة الطبعة الثالثة ، دار الغرب الإسلامي ١٩٨٦ م ، ص : ٣٨ ، ٤٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص : ٤٤ .

وحسن تصرفها في المخزون الذهني من الصور والمعاني .

نخلص مما تقدم إلى أن المجال الذي تمارس فيه قوة الخيال فاعليتها — سواء كان عند القدماء من البلاغيين والنقاد ، أو المحدثين — هو ذلك المخزون الهائل من الخبرات التي تلقاها عقل الشاعر عبر أطوار حياته المختلفة ، وهي خبرات مختلفة المصادر والأجناس والأنواع ، متحررة من قيود المادة . وأن الخيال يؤثر في تلك المادة ، ويعطيها جديداً من الشكل والهيئة ، رغم تباينها وتنوعها دون أن يعوق فاعليته عائق .

إلا أن معظم البلاغيين والنقاد القدماء حصروا فاعلية التخيل في حسن تصرف الشاعر في مخزونه من المعاني والصور ، وذلك بأن يكون بارعا في ملاحظة وجوه التلاؤم بين عناصرها ، وجهات التناسب بينها ، ليتمكن من إيقاع تناسق مثالي بين العناصر التي تشترك في بناء صورته .

أما النقاد المحدثون فعندهم أن عملية الإبداع ليست مجرد تنسيق أو ملائمة بين العناصر المعهودة في شكل جديد ، بل يرون أن فاعلية الخيال تتمثل في التحليل والتركيب ، حيث يقوم الخيال بتفكيك الصور الكامنة في اللاشعور وتحليلها إلى عناصر ، ثم إدخال هذه العناصر في نظام جديد ينسجم مع إدراك الشاعر الشخصي وشعوره النفسي . أي أن الشاعر يركب مادة اللاشعور وفق الشعور المسيطر لحظة الإبداع ، فيخرج ذلك المخزون من عالم اللاشعور بصورة موافقة لشعوره . وبهذا الفهم توصف فاعلية الخيال بأنها تحقق نوعاً من التوازن والاعتدال^(١) حيث تخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى عالم الشعور المنظم الموحد، فيتم بذلك الاندماج بين الشعور واللاشعور والاستغناء عن الكبت والقلق .

(١) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص : ١٣ وما بعدها .

ب - مفهوم الصورة عند النقاد والبلاغيين القدماء :

لقد تنبه النقاد والبلاغيون القدماء إلى فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي ، وإثارة انفعالاته واستمالاته إلى موقف من المواقف .

فعن طريق ربط الشاعر لألفاظه وتنسيقه لها على نحو خاص تنشأ بينها علاقات جديدة ، تبدو في أشكال التعبير المختلفة التي تكون في القصيدة مجموعة من الصور تنقل أفكار الشاعر وانفعالاته إلى المتلقين .

فالصورة تعتمد أساساً على الألفاظ الحسية ، سواء ما يدل منها على الأشياء ، أو الأوصاف ؛ لأن تصوير العواطف والمشاعر والانفعالات لا يتم إلا بالاستعانة بعناصر في العالم المادي . وكذلك الحال بالنسبة لتصوير العمليات الذهنية .

ومن هنا تتضح لنا علاقة الصورة بالإدراك الحسي ، وهو ما يفسر لنا أيضاً غلبة النزعة الحسية لدى الناقد القديم والشاعر القديم في فهم الصورة الشعرية . فإذا أراد الشاعر القديم وصف شيء أو تصويره فإنه يلجأ إلى عالم المحسوسات ليلتمس له صورة تناسبه^(١) .

ولذلك فإن الصورة الشعرية الناجحة في نظر النقاد القدماء هي التي يستطيع الشاعر أن يجد فيها للمشبه ما يماثله أو يقاربه في عالم الحس . من ذلك - مثلاً - إعجاب قدامة ابن جعفر بتشبيه يزيد ابن الطثرية رأسه في حال كون الجمرة عليه وبعد حلق ثور أخيه إياه . فأصبح رأسي كالصخرة أشرفت عليه عقاب ثم طارت عقابها

قال : ((فقد أحسن يزيد في هذا البيت حيث تصرف في التشبيه وأحسن أيضاً في تشبيه رأسه بعد الحلق بالصخرة ، وذلك أنه قريب منها في الضخامة والملاسة واللون المائل إلى الخضرة^(٢)) .

وقديماً أعجب النقاد والشعراء ببيت ابن المعتز المشهور :

انْظُرْ إِلَيْهِ كَزَوْرَقٍ مِنْ فِصَّةٍ قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عُنْبَرٍ

بل صار من الأبيات التي يستشهد بها على الصورة الناجحة . ويبدو أن نجاح ابن

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه - دار الفكر العربي ، ص : ٨١ وما بعدها .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٢٨ - ١٢٩ .

المعتز يرجع إلى أنه وفق في أن يجد في تصويره للهِلال شيئاً يقاربه في عالم الحس ، فراح يضعه في جانبه دون أن يوجد بينهما رابط نفسي^(١) .

فالصورة بهذا المفهوم لم تكن لتتجاوز الشكل الخارجي للأشياء بينما ابتدع التشبيه لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس^(٢) . أما الإعجاب بالصورة لأسباب حسية فقط فلا يكشف عن مشاعر داخلية أو توحد روحي وجداني^(٣) .

يقول أبو تمام :

قَدْ عَهَدْنَا الرُّسُومَ وَهِيَ عَكاظٌ لِلصَّبَا تَزْدِيهِكَ حُسْنًا وَطَبِيبًا

قال الأمدي في تحليل هذا البيت : قال عكاظ أي سوق للصبا يجلب إليها . ولو قال "سوق" لكان أجود من قوله "عكاظ" وإنما ذهب إلى أن عكاظ من أعظم الأسواق التي تجتمع أليها العرب .

وقد كان يكفي أن يقول "سوق" فما وجه التخصيص في موضع العموم ، والعموم أجود وأليق^(٤) ! .

فإصرار الأمدي على استعمال اللفظ المعتاد يدل على فهم غير صحيح لطبيعة الصور الشعرية ولطبيعة الدور الذي تؤديه باعتبارها أداة لنقل مشاعر وأحاسيس وانفعالات معينة، أو إثارتها في نفس المتلقى .

فهو لا يرى في "عكاظ" سوى أنها سوق كبير تجتمع فيه العرب ، مثله مثل أي سوق آخر، مجرداً الكلمة من كل دلالاتها اللغوية الأخرى مثل معاني المنافسة والفوز والخسارة ، وعن ظلالها التاريخية والروابط العاطفية وذكريات اللقاء ومرارات التمتع والحرمان ، فعكاظ — بالنسبة للجاهلي — ليست مجرد سوق ، وإنما هي جسد حي نابض بكل ألوان الحياة من إبداع وعطاء ووصل وتمنع وكسب وخسارة ، وبعبير آخر ، فإن عكاظ صورة لحياة الجاهلي بكل تفاعلاتها وتناقضاتها.

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، دار العودة — بيروت — الطبعة الرابعة ، ١٩٨١م ، ص : ٩٨ .

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٤٢١ .

(٣) الدكتور محمد حسن عبد الله : الصورة وبناء الشعر — دار المعارف — القاهرة ، ص : ١٤٤ .

(٤) الأمدي : الموازنة ، تحقيق السيد أحمد صقر — دار المعارف — القاهرة ١٩٦١ ، ٤٨١/١ عن الصورة والبناء الشعري ص : ١٣٩ .

ولكن الأمدي يرى "عكاظ" في بيت أبي تمام مجرد "سوق" لذلك لا يرى سببا للتخصيص ، بل كان يكفي أبا تمام أن يقول "سوق" لأن هذا هو اللفظ المعتاد ، دون أن يفتن إلى الصور التي يمكن أن تثيرها كلمة "عكاظ" في مخيلة العربي القديم .

هذا الفهم للصورة ينسجم تماماً مع رؤية النقد القديم لمعالم الشعر العربي ممثلة في عمود الشعر كما حددها الأمدي نفسه ، والتي من بينها "إيراد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله" (١) .

فلا نستغرب بعد هذا إذا وجدنا علاقة المشابهة" أكثر العلاقات شيوعاً بين عناصر الصورة في القصيدة العربية الموروثة . لذلك ((فإن معظم جهود النقاد والبلاغيين العرب في دراسة الصورة الشعرية دارت حول هذه الصورة التي تقوم على أساس فكرة المشابهة)) (٢) . ومن ثم مضوا يبحثون عن علاقة المشابهة في الصورة الشعرية وبخاصة المشابهة الحسية الواضحة التي يسهل على الحواس إدراكها .

وقد ارتبطت بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل عندهم بقدرتها على التصوير ، أو التقديم الحسي للمعنى (٣) . فالرمانى يجعل التشبيه قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى وتقديمه من خلال معطيات الحس مما يقربه من مجال الإدراك الإنسانى (٤) . ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التأثير . وترتد بلاغة كثير من الاستعارات عند أبي هلال العسكري

(١) الأمدي : الموازنة ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ٤٠٠/١ .

(٢) الدكتور علي عشري زايد — عن بناء القصيدة العربية الحديثة — مكتبة دار العلوم ١٩٧٩ الطبعة الثانية ، ص: ٦٩ .

(٣) يرى الدكتور جابر أحمد عصفور أن الجاحظ يعتبر أول من طرح في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر ، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي . وذلك في عبارته المشهورة : فإنما الشعر صناعة وضرب "من التصوير .." ومن ثم بدأ البلاغيون والنقاد بعده يلتفتون إلى التصوير الأدبي ويهتمون بتأمل خصائصه الحسية وطريقته الخاصة في تمثيل المعنى للحواس ، مما جعلهم يتوقفون إزاء النص القرآني والنصوص الشعرية ، محاولين اكتشاف طرائقها الخاصة في تصوير المعنى وتقديمه للحس . انظر الدكتور جابر أحمد عصفور : الصورة الفنية — دار المعارف ، ص : ٢٨٦ ، ٣٠٢ . وانظر: الجاحظ — الحيوان — تحقيق عبد السلام هارون — الطبعة الأولى — مصطفى البابي الحلبي — القاهرة ١٩٣٨ م ، ص : ١٣١/٣ — ١٣٢ .

(٤) الرمانى — النكت — تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام — دار المعارف الطبعة الثالثة ، ص : ٨١ — ٨٤، ٩٤ .

إلى إخراجها "ما لا يرى إلى ما يرى" و "إخراج الظاهر إلى ما هو أظهر منه" كما تشيع عنده الألفاظ التي تدل على الرؤية البصرية مثل المشاهدة ، المعاينة ، بل إنه يرى أن "العيان فضل على ما سواه" (١) .

أما التشبيه ، فأبلغه عنده "ما يهدف إلى إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ، أو ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة أو ما لا يعرف بالبدئية إلى ما يعرف بها ، أو ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها" (٢) .

بينما نجد الزمخشري يربط فكرة التصوير بالتخييل الشعري من خلال اهتمامه بتفسير طبيعة التقديم الحسي ذاتها ، لذلك نجده يستخدم مصطلحات أعم يندرج تحتها التشبيه والاستعارة ، مثل التصوير والتخييل والتمثيل الأمر الذي جعله يفسر الصور الحسية التي وردت في بعض الآيات القرآنية على أنها تصوير للمعنى وتخييل وتمثيل له في مخيلة المتلقي لا غير ، بعيداً عن فكرة الحقيقة (٣) .

فالاستعارة والتشبيه وسائل تصوير المعنى وتقديمه من خلال معطيات الحس . وذلك عن طريق إحلال صور حسية محل معانٍ مجردة لإثباتها في الذهن ، أو بث الحياة الإنسانية في الجوامد ، أو إضفاء الصفات البشرية على ما هو غير بشري ، وكل هذا — عند الزمخشري — من قبيل التخييل والتصوير والتمثيل الذي يقدم المعاني المجردة كما لو كانت أشياء واقعية محسوسة .

وقد أوقعت محاولة تحليل الصورة الشعرية انطلاقاً من فكرة المشابهة النقاد والبلاغيين القدماء في كثير من المشاكل ، فقد فهموا الاستعارة على أساس فكرة المشابهة وإمكان الوقوف على حدين متمايزين بينهما معنى يضمهما (٤) . فصادفوا مشقة كبيرة في

(١) أبو هلال العسكري : الصنائع ، ص : ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ٢٤٠ — ٢٤٢ .

(٣) يقول الزمخشري في تفسير قوله تعالى : {وسع كرسيه} فيه أربعة أوجه : أحدها أن كرسيه لم يضق عن السموات والأرض لبسطه وسعته ، وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط ولا كرسي ثمة ولا قعود ولا قاعد ، كقوله : {وما قنروا الله حق قدره} {والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه} من غير تصور — قبضة وطي ويمين وإنما هو تخييل لعظمة شأنه وتمثيل حسي* . انظر الزمخشري — الكشاف ٣٠١/١ .

(٤) الدكتور مصطفى ناصف الصورة الأدبية، ص : ٩٩ .

العثور على حدين في الاستعارة ((مشبه ومشبه به)). وقد قادهم اهتمامهم الشديد هذا بعلاقة المشابهة إلى إدخال نوع من الصور الفنية التي تقوم على التشخيص والتجسيد في إطار الصور التي تقوم على أساس علاقة المشابهة "حيث اعتبروها نوعاً من أنواع الاستعارة أطلقوا عليه اسم "الاستعارة المكنية" ومضوا من ثم يبحثون عن التشابه بين عناصر هذه الصور ، حيث لا تشابه في الواقع ، لأن الاستعارة المكنية عندهم أصلها تشبيه حذف منه المشبه به وكني عنه بلزوم من لوازمه أضيف إلى المشبه"^(١) .

هذا التعلق بالواقع الحسي ، والحرص على التشابه الخارجي لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية ، وهي الأهم في معنى الصورة ووظيفتها بوجه عام .

فليس الهدف من تشكيل الصورة الشعرية مجرد توضيح أمر بعيد عن الإدراك الحسي المباشر ، وإنما التعبير عما لا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة^(٢) .

تلك هي وظيفة الصورة الشعرية ، لأن الاستعارة تعتمد على ما في الكلمة من إحياءات ودلالات كامنة ، والشعراء هم الذين يبصرون العلاقات بين الأشياء الخارجية المنفصلة والمشاعر والأفكار الداخلية الباطنة ، وهي العلاقات التي يعبر عنها الآن باسم الاستعارة^(٣) .

إذن فوظيفة الاستعارة ليست وصفية تهدف إلى تقريب صورة الشيء أو حتى تجسيده، إنما إدراكه^(٤) .

هذا الفهم نجده عند عبد القاهر الجرجاني ، إذ لم يقتصر على التحليل العملي الضيق، بل حاول أن يعلل الجوانب التصويرية في الشعر ويردها إلى أساس نفسي يبررها ويفسرها . لذلك نجده يذهب في تحليل الصورة الاستعارية والتشبيهية إلى أن هناك تجسيدا وتشخيصاً وليس مشبهاً ومشبهاً به كما فعل النقاد والبلاغيون قبله .

(١) الدكتور على عثري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص : ٦٩ .

(٢) الدكتور عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص : ١٤٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص : ١٥٤ .

(٤) المرجع السابق ص : ١٥٥ .

يتضح لنا ذلك من خلال تحليله لببيت تأبط شرّاً :
 إِذَا هَزَّهَ فِي عَظْمٍ قَرْنٍ تَهَلَّتْ نَوَاجِذُ أَقْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاجِحِ

قال عبد القاهر : "فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعارة لفظ النواجز ولفظ الأقواه ، لأن ذلك يوجب المحال وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجز وشيء قد شبهه بالأقواه ، فليس إلا أن تقول : إنه لما ادعى أن المنايا تُسرُّ وتستبشر إذا هو هزَّ السيف ، وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها في صورة مَنْ يضحك حتى تبدو نواجزه من شدة السرور" (١) .

فالجرجاني يكاد — كما يرى الدكتور علي عشري — يقول إنه لا سبيل إلى تحليل هذه الصورة وتذوقها إلا أن تقول إن الشاعر جسد المنايا وشخصها في صورة كائن حي ، خصوصاً أن هناك ما يقوي هذا الرأي في كتابه أسرار البلاغة "حيث قال في معرض حديثه عن الوظائف الفنية للاستعارة "إنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جليلة، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون" (٢) .

وترتبط بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل عنده بقترتها على تصوير المعنى وتجسيمه أو تقديمه من خلال معطيات الحس لذلك يعتبر التشبيه الذي يؤخذ فيه الشبه من الأشياء المحسوسة المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة ، للمعاني المعقولة بمثابة الأصل، وما عداه فروع (٣) .

فالشاعر — في نظر عبد القاهر — يتوسل بمعطيات حسية لنقل أفكاره ومشاعره وانفعالاته ، وذلك عن طريق وسائل التصوير البلاغية من استعارة وتشبيه وتمثيل ، والتي من شأنها تشخيص الجامد وتجسيم المعنوي وتمثيل الأشياء في مخيلة المتلقي .

(١) عبد القاهر الجرجاني — دلائل الإعجاز — تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية والدكتور فايز الداية — مكتبة سعد الدين — الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م ص : ٣٨٧ — ٣٨٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني — أسرار البلاغة — تصحيح السيد محمد رشيد رضا — دار الكتب العلمية ، بيروت — لبنان الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م ، ص : ٣٣ .

(٣) المرجع السابق ص : ٧٩ — ٨٠ .

وبهذه الطريقة الحسية في التقديم يمكن للشاعر أن يحدث تأثيراً خاصاً في نفوس المتلقين . ذلك لأن "أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي وتأثيرها بصريح بعد مكنى وأن ترددها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وتفتحها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس ... لأن العلم المستفاد من طروق الحواس أو المركز فيها من جهة الطبع ... يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام" (١) .

وتركيز عبد القاهر على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسي للمعنى في التصوير الشعري جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام . وقد توصل إلى نتيجة مفادها أن كلاً من الشاعر والرسام محاكي ، وأن كلاً منهما يوقع في نفس المتلقي الفتنة والإعجاب بسبب الاحتفال والصنعة والإبداع في التصويرات والتخييلات الشعرية .

وما قرره عبد القاهر من هذه المقارنة نجده عند ابن سينا (٢) وابن رشد (٣) والفارابي (٤) فجميعهم قارنوا — من خلال شرحهم لكتاب فن الشعر لأرسطو — بين طريقة الشاعر وطريقة الرسام في الصياغة ، وردوا جمال الشعر والرسم وقوة تأثيرهما إلى براعة المحاكاة وتخيل المعاني في أذهان المتلقين . وإن كانت الفكرة في الأساس أرسطوية الأصل (٥) .

أما عند حازم ، فقد تجاوزت الصورة مفهوم التقديم الحسي أو الشكل أو الصياغة ، فالشاعر عنده يقوم بالتأليف والتنسيق بين مدركات حسية ذات دلالات نفسية لتشكيل صورته ، وذلك عن طريق استخدام لواحق المدركات الحسية وعوارضها التي تتعلق بها أهواء النفوس، أي التي يكون لها وقع على المشاعر وصلة بالانفعالات الإنسانية . ولذلك صارت الأقاويل

(١) عبد القاهر الجرجاني — أسرار البلاغة ، ص : ١٠٢ .

(٢) أرسطو : فن الشعر — تحقيق عبد الرحمن بدوي — دار الثقافة ، بيروت — لبنان ص : ١٩٦ .

(٣) المرجع السابق ص : ٢٢٢ .

(٤) المرجع السابق ص : ١٥٨ .

(٥) المرجع السابق ص : ٤ — ١١ ، وانظر : ديفد ديتش ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق — ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم ، ومراجعة الدكتور إحسان عباس ، دار الصابر — بيروت ص : ٣٦ .

الشعرية "أشد الأفاويل تحريكاً للنفوس ، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقه الأغراض الإنسانية" (١) .

ومن ثم فإن وظيفة التخيل الشعري — عند حازم — هي تشكيل صور وهيئات خيالية في مخيلة المتلقي بقصد إثارة انفعالاته سلبي أو إيجاباً ، من غير روية ، لأن التخيل في مفهوم حازم "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخیل أو معانيه ، أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالاً من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض" (٢) .

وبهذا يصبح التخيل الشعري عملية تعتمد على فاعلية المخيلة لدى الشاعر والمتلقي على السواء ، فالشاعر عن طريق ما شكله مخيلته من صور يستطيع أن يؤثر في مخيلة المتلقي عن طريق إثارة جانب خاص من الصور الذهنية المختزنة في قوته الذاكرة بحيث تدفعه إلى وقفة سلوكية معينة (٣) .

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١١٨ .

(٢) المرجع السابق ص : ٨٩ .

(٣) الدكتور جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية — دار المعارف — القاهرة ، ص : ٣٢٨ .

ج - مفهوم الصورة عند النقاد المحدثين :

لم تعد النزعة الحسية هي الغالبة في فهم الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، وبالتالي فلم تعد المشابهة بين أطراف الصورة وعناصرها - وبخاصة المشابهة الحسية الواضحة - هي العلاقة الأساسية بين هذه الأطراف والعناصر .

إن أطراف الصورة في القصيدة الحديثة على قدر واضح من التباعد والشاعر المبدع هو الذي يقرب بينهما عن طريق إدراك العلاقات الكامنة بينها بخياله وليس بحواسه ، وكلما كانت الصلات بين طرفي الصورة بعيدة ودقيقة كانت الصورة أكثر اكتنازا بالمعاني وأقدر على الإيحاء والتأثير .

ويلعب الخيال الدور الأساسي في تشكيل مثل هذه الصورة التي لا تقوم العلاقة بين طرفيها على المشابهة الظاهرة أو العلاقة المنطقية المفهومة بين أشياء الواقع ، وإنما يتجاوز الشاعر في بنائه لصوره تلك العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ليكتشف بقوته المتخيلة ما بينها من علاقات كامنة . فحقيقة الأمر ((إن الأشياء موجودة في الكون وفي ذهن الشاعر وذاكرته وشعوره ، لكن إيجاد علاقة بين هذه الأشياء وبين حالة الشاعر النفسية ، هي مهمة الصورة في القصيدة))^(١) .

فالشاعر المبدع هو الذي يلتقط بقوته المتخيلة عناصر صورته من الواقع المادي الحسي ثم يعيد تشكيلها - وفقاً لواقعه النفسي والشعوري - بحيث تصبح إبداعاً خالصاً خاصاً بالشاعر وحده ، بكل ما فيه من مكونات شعورية وفكرية . "فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ويستمد منه معظم عناصر صورته الشعرية ، فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلاً حرفياً ، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويحوّله إلى واقع شعري"^(٢) .

فالصورة بهذا المفهوم عملية مزج بين عناصر متباعدة - غالباً - وأشياء مختلفة لإبداع مركب جديد مختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي شكل منها ، لذلك يرى الناقد الإنجليزي رتشاردز "إن الصورة الأدبية على اختلاف أشكالها أشبه بمركب

(١) حسن توفيق : شعر بدر شاكر السياب - دراسة فنية وفكرية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الأولى ، مايو ١٩٧٩م ص : ٩٢ .

(٢) الدكتور علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص : ٧٨ .

كيميائي يفقد فيه الطرفان صفاتهما الأصلية ويستحيلان معا إلى شيء جديد^(١) .

وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف ، واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية وتتضاعف إحياءاتها^(٢) .

والوظيفة الأساسية للصورة — في نظر النقاد المحدثين — هي تصوير العالم الداخلي للشاعر بكل ما يموج به من مشاعر وخواطر وهواجس وأفكار ، كما أنها أداة تجسد رؤيته الشعرية وتوحي بأبعادها المختلفة .

وتكتمل هذه الوظيفة عن طريق تغلغل الشاعر — من خلال أحاسيسه — في الواقع المحسوس ليقع فيه على المشهد أو الحركة الخفية التي تترجم أحاسيسه ومشاعره وأفكاره ، مستعينا في ذلك بقوة شعوره وتيقظه ومدى نفاذه في صميم الأشياء .

فالشاعر يقصد إلى معرفة تتغلغل في بواطن الأشياء ، يقف من خلالها على الوحدة الحيوية التي تربط بين أجزاء الوجود ، لذلك فإن نظرتَه إلى الواقع نظرة صداقة وتعاطف ، وليست نظرة احتراس وتحرز^(٣) .

ويشير النقاد المحدثون إلى الاستعارة باعتبارها من الوسائل الفنية التي يستخدمها الشاعر الحديث في تشكيل صورهِ على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى ، تجعلها أقدر على الإحياء بعوالمه النفسية الرحبة . ويعرفونها على أنها عملية إدراك لعلاقة بين واقع خارجي ، أو أشياء خارجية منفصلة ومشاعر وأفكار الشاعر الداخلية^(٤) .

بحيث يتم هذا الإدراك — في الاستعارة — عن طريق بث الحياة الإنسانية في الجوامد، أو إضفاء الصفات البشرية على ما هو غير بشري ، وذلك باستعارة تعبيرات لغوية تستعمل أصلا في الإخبار عن مناحي حياة البشر وأوجه أحوالهم النفسية وفعالياتهم السلوكية ثم إضافتها إلى أشياء من الطبيعة : يقول الشاعر السوداني محمد مفتاح الفيتوري مخاطبا إفريقيا :

(١) الدكتور شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب — دار العلوم للطباعة والنشر — الطبعة الأولى

١٤٠٢هـ — ١٩٨٢م ص : ٥٦ .

(٢) الدكتور علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص : ٧٩ .

(٣) الدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص : ١٣٢ .

(٤) المرجع السابق ص : ١٢٦ .

فَلْتَغْفِرْ لِي أَنَّنِي أَجِيءُ فِي نَهَارِ عَيْدِكَ الْكَبِيرِ
أَجِيءُ وَالشَّمْسُ عَلَى صَدْرِكَ مَاسَةً زَرْقَاءُ تَأْتِلِقُ
صَدْرَكَ يَا رَائِعَةَ الْجَرَّاحِ قُبَّةُ الْأُفُقِ
وَعَرْشُكَ الرِّيَّاحُ ، وَالْجِبَالُ وَالسُّحُبُ (١) .

فالفيتوري في هذه الأبيات شخص قارة إفريقيًا في صورة الأنثى الأم ، ثم أضفى عليها بعض الصفات البشرية ، حيث جعل لها صدرا يكابد الجراح ربما بسبب تقاعس أبنائها عنها ، لذلك يطلب منها المغفرة ، ثم جعل لها عرشًا قوامه الرياح والجبال والسحب . والصباح عند الشاعر السوداني محمد المهدي المجنوب "طفل" يهمس في سمعه ويلف رأسه بمعصمه ويناغيه :

وَدَعَانِي الصَّبَاحُ يَهْمَسُ فِي	سَمَعِي كَطِفْلِ مُدَلٍّ عِبْقَرِي
لَفَّ رَأْسِي بِمَعْصِمِهِ وَنَا	غَانِي بَعِينِينَ مِنْ غَرَامِ نَدِي
وَتَشَرَّبْتُ حُسْنَهُ فَأَجِدُ	الشَّوْقَ لِلرِّيِّ مِنْ جَمَالِ رَوِي
وَرَضِيَتْ الْحَيَاةُ تَمَلًّا	سَمَعِي بِأَصْدَاءِ حَانِهَا الصُّبْحِي (٢) .

ومن شأن هذا الأسلوب في تشكيل الصورة أن يخصبها ويجعلها مكتنزة بالمعاني ، غنية بالإحياءات "وقد تمدنا بعيان مباشر (٣) .

وقد أصبحت هذه الطريقة — أعني التشخيص — وسيلة أساسية من وسائل تشكيل الصورة في شعرنا العربي الحديث بكل اتجاهاته وتياراته المختلفة (٤) .

ومن الوسائل التي اعتمد عليها الشاعر الحديث في تشكيل صورهِ أيضًا ، تراسل الحواس (٥) ومعناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى ،

(١) ديوان الفيتوري : المجلد الأول — دار العودة — بيروت الطبعة الثالثة ١٩٧٩ ، ص : ٣٣٦ .

(٢) ديوان نار المجاذيب — الطبعة الأولى الخرطوم ١٩٦٩م — تنأشر لجنة التأليف والنشر — وزارة الإعلام والتشئون الاجتماعية — من قصيدة بعنوان "عذاب الليل" .

(٣) الدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص : ١٣٣ .

(٤) الدكتور علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨١ .

(٥) تراسل الحواس وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عني بها الرمزيون وعن طريقهم انتقلت إلى الآداب العالمية بما فيها أدبنا العربي الحديث . انظر : الدكتور محمد فتوح أحمد ، للرمز والرمزية للطبعة الثانية — دار المعارف ١٩٧٨م ص : ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٣٣١ — ٣٣٨ ، وانظر كذلك الدكتور علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص : ٨١ .

فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر . ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم ، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا والطعوم عطورا...^(١) .

فليس هناك ما يمنع الشاعر — في نظر النقد الحديث — من أن يستعير من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإحياء بما يستعصي على الدلالة اللغوية من دقائق النفس وأسرارها الكامنة ، لأن النفس الإنسانية في جوهرها وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها^(٢) . خصوصا ((أن الأشياء يعبر عنها دائما بواسطة ما بينها من تشابه متبادل من يوم أن خلق الله العالم كلا مركبا غير قابل للتجزئة^(٣) .

يقول الشاعر السوداني مصطفى سند في قصيدة "حتى الموت"

ممتلئ حتى الموت

بالشيء وباللاشيء ، كمقهى الصيف

ممتلئ الوجه أساقى فوق رصيف الليل المهزومين

صبوا ، نشرب هذا البرق الكاذب أو يتكشف

قاع الزيف

صبوا ، نشرب عطش الناس المبتلين

لا يخلو طعم الجلسة دون اللحم ودون الخمر

(١) الدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية ، ص : ٨١ ، ويرى الرمزيون — في مقدمتهم بولير — أن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي ، فقد يترك الصوت أثرا شبيها بذلك الذي يترك اللون ، أو تخلفه الرائحة ، ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات ، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى ، بل لقد يضيفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات ، فما الطبيعية إلا 'معبود ذو أعمدة حية' كما يقول بولير ، وهي بهذا الاعتبار رموز لحالات النفس ، وخفايا الوجود" انظر الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص : ٢٤٨ — ٢٤٩ نقلا عن : P ١٢ . Bowra , the Heritage of Symbolism .

(٢) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص : ٣٣١ .

(٣) Chales Baudelaire : L'ar romantique — Garnier Flammarion Paris ١٩٦٨ — P ٢٧١ نقلا عن الدكتور علي

عشري زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص : ٨٢ .

الجيد والأعراض (١) .

فنرى الشاعر في هذا النص يعتمد في تكوين صورته على تراسل معطيات الحواس ، حيث يتحول البرق — وهو — موضوع حاسة البصر — ويتحول العطر — وهو موضوع حاسة الشم ، ويتحول الكلام (باعتباره موضوع الجلسة) — وهو موضوع حاسة السمع — إلى نطاق حاسة أخرى هي حاسة الذوق .

ويقول النور عثمان أبكر في قصيدة "مسيرنا" :

نسألُ عنك في المضي جذورنا

وفي الهنا حضور نفي آنية الزمان ، ما يكون ، ما غير

يا أيها التلهد البطيء في الوديان في طريق الورد واللبن

في مهد الشمس واللون الطري والمحن ... (٢) .

فاللون — وهو موضوع حاسة البصر — يتحول إلى نطاق حاسة اللمس "اللون

الطري" .

ويقول محيي الدين فارس في قصيدة الطين والأظافر :

إنني كسرتُ قواقي

فالويل للقرصان ، قد سرقت طواياه البعاد مسامعي

وغداً سأطلق للرياح زوايعي

وسأسترد مَرابعي

وستستحم جزائري — بالنور .. بالنغم الشفيف الساطع (٣) .

حيث يتحول النور — وهو موضوع حاسة البصر ، ويتحول النغم — وهو موضوع

حاسة السمع — إلى نطاق حاسة أخرى هي حاسة اللمس . كما أضفى الشاعر على النغم —

وهو موضوع حاسة السمع — صفتي الشفافية والسطوع ، وهما موضوعا حاسة البصر .

ويزعم بعض الدارسين أن الغموض وسيلة رمزية أخرى من وسائل تشكيل الصورة

في الشعر الحديث ، حيث يعتمد الشاعر إلى إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة

(١) ديوان البحر القديم الطبعة الثالثة — المطبعة العسكرية ١٩٨٩م ، ص : ٤٠ .

(٢) ديوان صحو الكلمات المنسية — الطبعة الثانية — دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر ، ١٩٩٤م ، ص : ٦٩ .

(٣) ديوان : الطين والأظافر — دار النشر المصرية — الطبعة الأولى ١٩٥٦م . ص : ٤٠ .

Handwritten signature or mark.

Handwritten text: ١١٢ ١٩٩٥

الشعرية بحيث تتحدد بعض معالمها لتبقى فيها معالم أخرى يستشفها المتلقي من وراء هذا الغموض ، لأن اللغة عاجزة عن أن توحي بكل ما يعتل في حنايا نفس الشاعر من معانٍ عصية متوارية في خفايا النفس . على أن النقاد ينبهون إلى أنه يجب أن يكون غموضاً يشف عن دلالاته بالتأمل "لئلا تصير الصورة لغزاً من الألغاز" (١) .

وربما دخل الغموض الصورة الشعرية في التيار الواقعي بصفة خاصة عن طريق استخدام الشعراء لغة طقوسية سحرية ذات أصول إفريقية وصوفية (٢) وهو ملمح بارز كل البروز عند شعراء "الاتجاه الواقعي" في السودان ، ويأتي في إطار محاولة الرجعة إلى الأصول السودانية والتعرف على المكونات الحضارية القديمة الساكنة في "البداء" والمفعمة بسحر "الكجور" (٣) وسحر "الوثنية" وظاهرة "العرافة" (٤) ولقد استوحى أنصار هذا التيار (الواقعي) هذا العالم الكجوري وركزوا عليه ، فشعرهم كثيراً ما يتحول إلى شعائر وإلى طقوس ، وإلى عالم متداخل من الغموض (٥) .

يقول الشاعر السوداني محمد عبد الحي :

الليلة يَسْتَقْبِلُنِي أَهْلِي ،

خِلْ تَحْجُلُ فِي دَائِرَةِ النَّارِ

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص : ٣٩٦ .

(٢) من آراء شعراء الاتجاه الواقعي "أن الصوفية في الشعر السوداني ليست وتراً شرقياً ، إنما هي عطاء الحركة الرخيمة لرقصات الغاب ، للطليل ، للبق ، وأن القبول الأول للثقافة العربية قد تم بالطريقة التي تعكسه حلقة الذكر ، ليس بمفهومها الإسلامي ولكن بمفهومها البدائي" . انظر : عبد الهادي الصديق — أصول الشعر السوداني — دار جامعة الخرطوم للنشر ص ٧٠ — نقلاً عن الصحافة — الثلاثاء ٦٧/٩/١٩ — لست عربياً ولكن ..

(٣) الكجور هو العراف ، وهو يماثل إلى حد ما — في الشمال والوسط — أرباب الطرق الصوفية — وتهتم أغنيات الكجور بموضوعات تدور حول الكجور ، وقد يكون كجور حرب أو سلم ، أو مطر ، أو طب ، وفي هذا الشعر تكمن تنبؤاته داخل عالم من القصص والأساطير ، ويحمل شعره مآثره ، وما تحقق من نبؤاته . انظر مجلة الثقافة السودانية العدد الثاني فبراير ١٩٧٧م ، مقال أدب الكجور لمحمد هارون كافي : نقلاً عن د. عبده بدوي . الشعر في السودان : هامش ص : ٢٤٠ — ٢٤١ .

(٤) ظاهرة العرافة من سمات الحياة الإفريقية التقليدية ، وهي تقابل مصطلح الكجور في لغة نوبية محلية . عبده بدوي : الشعر في السودان ، الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت ١٤٠١هـ — ١٩٨١م ، ص ٢٤٠ .

(٥) المرجع السابق ص : ٢٤١ .

وترقص في الأجراس وفي الديباج
 امرأة تفتح باب النهر وتدعو
 من عتَمَتِ الجبلِ الصامتِ والأخراجِ
 حراسَ اللغة - المملكة الزرقاء
 ذلك يخطر في جلد الفهد
 وهذا يسطع في قمصان الماء^(١).

فالرقص في الأجراس وفي الديباج وجلد الفهد ، كل ذلك جزء من المكونات الحضارية القديمة التي تنتشع بالغموض ، ففي التراث الصوفي لشعراء سنار^(٢) أن الناس كانوا يجتمعون للرقص على صوت الربابة وأن فتاة بعينها كانت تلبس الحرير وتعلق الأجراس لتكتمل الصورة الجمالية^(٣) أما "جلد الفهد" فهو لباس قداسة وطقوس عند الدينكا^(٤).

ويقول الشاعر السوداني النور عثمان أبكر :

مولودُ النهر يدثره
 ما صاغَ الكاهنُ من أسرار
 السلفِ الصالحِ ، والآتين :
 زبدُ المالحِ قُرطاً أُذن
 حولَ العنقِ فراءُ النمر
 جمرةٌ سحرٍ في العينين
 عليا الشفتين
 لغزٌ يضمرة الغابُ ويرقصه
 ريشُ الرجلين^(٥).

فهذه الأبيات أيضا قد كتبت بلغة طقوسية ذات صور ومعانٍ سحرية غامضة . ومن

(١) ديوان العودة إلى سنار ، دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر ، ص : ٤٢ .

(٢) مدينة "سنار" عاصمة السلطنة الزرقاء لثلاثة قرون حتى أوائل القرن التاسع الهجري .

(٣) ديوان العودة إلى سنار ص : ٤١ .

(٤) الدينكا من قبائل جنوب السودان النيلية .

(٥) ديوان صحو الكلمات المنسية ص : ٤ .

ناحية أخرى نجد النقاد الشكليين يهاجمون فكرة اعتبار الصورة الشعرية أداة للشرح ، فمن الخطأ — في نظرهم — الظن بأن الصور أبسط دائما وأوضح من الفكرة التي تحل محلها . فقد نرى أحد الأدباء يشبه السحب بأنها شياطين صم بكم ، أو نسمع بيت امرئ القيس :

أَيَقْتُلْنِي وَالْمَشْرِفِي مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةُ زُرْقٍ كَأَنْيَابِ أَعْوَالِ

فلا يمكن أن نقول : إن المشبه به أوضح وأدنى إلى الذهن من المشبه^(١) فالصورة — في رأيهم — قد تدفع بالشئ الواضح إلى دائرة الغموض لتفسح مجالا أكبر للنشاط التأملي والتخيلي لخلق رؤية خاصة له ، لأن الصورة بهذا المفهوم لا تترجم الشئ الغريب إلى كلمات مألوفة ، ولكنها على العكس من ذلك تحول الشئ المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق مدهش .

كما أن الصورة — ابتداء من الشكليين — لم تعد خاصية اللغة الشعرية الأولى ، وإنما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنية تتفق معها في أدائها أدوات أخرى مثل التقابل والتكرار والتوازي وغيرها^(٢) .

(١) الدكتور صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع — القاهرة ١٩٩٢م ،

ص : ٨١ — ٨٢ .

(٢) المرجع السابق ص : ٨٥ .

د - كيف ندرس النص أسلوبياً :

الدراسة الأسلوبية تستهدف النسيج اللغوي للعمل الأدبي^(١) على اعتبار أن النص الأدبي نص لغوي له نظامه وله بنيته الذاتية ، فلا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها^(٢) لذلك نجد الدراسات الأسلوبية الحديثة تقيم نشاطها على أرضية النص الأدبي ، عبر اكتشاف عناصره وتحليلها ، للوصول إلى دلالاته الكلية .

وهذا يعني أن جهد الناقد الأدبي يتركز على البناء الداخلي للنص أكثر من اتصاله بما يحيط به من ظروف تكتنف نشأته^(٣) أو بتعبير داماسو ألونسو ، علينا أن نعتبر الظاهرة الأدبية - القصيدة مثلاً - كونا مغلقا على نفسه ونبحث عن قانونه الخاص أو نظام قوانينه ، أي ما يتكون منه وما يجعله متفردا لا نظير له^(٤) ما دام هدفنا هو فهم الشعر وغيره من الأعمال الأدبية من خلال البناء اللغوي^(٥) .

نخلص من كل ذلك إلى أن المدخل الأسلوبي لفهم أية قصيدة ومعرفتها معرفة حميمة هو لغتها^(٦) ويذكر الأسلوبيون أن لهذه اللغة إمكانيات تعبيرية كثيرة ، لا حصر لها ، تعرض نفسها على الشاعر ليختار المفردات التي يستعملها في صياغة تراكيبه الشعرية وفق قواعد الاختيار المعروفة ، فكل كلمة مفردة منطوقة لها دلالة أولية وتنتمي إلى حقل دلالي أو مجال دلالي معين . وهذه الحقول الدلالية مصنفة في عقول أبناء اللغة المعينة باعتباريات مختلفة ، بحيث يمكن لكل كلمة تنتمي لحقل دلالي معين أن تستجيب للدخول في علاقات نحوية مع كلمات من حقول دلالية أخرى وفقا لقواعد تركيبية خاصة مخزونة في عقول أبناء اللغة ،

(١) نشأت الأسلوبية الحديثة مع ازدهار علم اللغة الوصفي - ويراد بها تطبيق مناهج علم اللغة في تحليل النصوص الأدبية . انظر : Roger Fowler : studying Literture - as Language - Issues in contamporary Critical theoury P : ٨٠ - ٧٠ .

(٢) الدكتور محمد حماسة : النحو والدلالة ، الطبعة الأولى ١٩٨٣م ، ص : ١٧٤ - ١٧٥ .

(٣) الدكتور عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي - مؤسسة علوم القرآن - عجمان ، دار ابن كثير - دمشق - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م ، ص : ٣٩ .

(٤) الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، الطبعة الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م ، ص : ٦٦ .

(٥) الدكتور محمد حماسة : النحو والدلالة ص : ١٧٩ .

(٦) الدكتور شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م ، ص : ١٣٨ .

ينتجون بها ما لا يحصي من الجمل "سواء سمعوها من قبل أم لم يسمعوها" (١) .

والمهم في الأمر أن اختيار الكلمات وإدخالها في علاقات نحوية "مختارة" محكوم بقواعد مخزونة في أذهان أبناء اللغة الواحدة . إلا أن الشاعر قد يختار صيغة من الصيغ ويترك الصيغ الأخرى لأسباب قد نعلمها أو نجهلها ، ولكنه يحس فيها بمزية لا تتوفر للصيغ الأخرى ، من حيث قدرتها على القيام بوظيفتها لتصوير تجربته الشعرية (٢) .

وليس هناك صيغة أو كلمة تستعمل مرة ثم ترمى Disposable لأن الكلمة تكون مشحونة بالدلالات المختلفة وكل أديب أو شاعر يستخدمها بالأسلوب الذي يجسد أفكاره ومشاعره . لذلك يرى النقاد المحدثون أن " التأثير الذي تولده الكلمة فعلا عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها (٣) يعني هذا أن اللغة مجموعة من الشحنات المعزولة ، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مختبر كيميائي (٤) وعندما يتم هذا التفاعل تتحول المشاعر والأحاسيس والأفكار وكل العناصر الشعرية والذهنية إلى عناصر لغوية بحيث إذا تغوض البناء اللغوي في الشعر تغوض معه الكيان النفسي والفكري الكامن فيه "وبذلك تصبح اللغة في الشعر غاية في ذاتها" (٥) وبهذا نستطيع أن نفهم مقصد الشاعر "أزرا باوند" عندما وصف الصورة الشعرية بأنها "تلك التي تقدم تركيبة ، عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن" (٦) .

ويرى أمادو ألونسو أن لغة الشعر الأصيل ليست فيها فرة من الشوائب ، فكل شكل إنما هو شكل لمعنى أو هو معنى مشكل ، وكل شيء إنما هو تعبير عن الشعور وحركة النفس منقولة إلى اللغة طبقا لقواعد التنظيم الجمالي (٧) . لذلك يدعو إلى طرح الدلالة النفعية

(١) الدكتور محمد حماسة : النحو والدلالة ص : ٩٠ .

(٢) الدكتور عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربى ص : ١٩٥ .

(٣) المرجع السابق ص : ١٦٧ .

(٤) المرجع السابق ص : ٩٩ .

(٥) الدكتور محمود الربيعي : قراءة الشعر ، الناشر مكتبة الزهراء ، ص : ١٦٠ وما بعدها ، وانظر كذلك ، الدكتور علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص : ٤٢ .

(٦) الدكتور عز الدين إسماعيل الشعر العربى المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الثالثة ، ص : ١٣٤ .

(٧) الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ص : ٥٩ .

للغة جانباً والتركيز على تحليل القيم اللغوية ، لأن الكلمات أو الجمل — في نظره — بالإضافة إلى دلالتها على الواقع الخارجي ، فإنها عندما ينطق بها الإنسان تفهمنا أو توحى إلينا بأشياء أخرى من أهمها الواقع النفسي الحي للشخص الذي ينطق بها ، فجملة "ها قد طلعت الشمس" قد توحى أو تعبر عن الرضا أو الفرح بعد طول الصبر والانتظار ، أو تفجر لحظة من السعادة أو الترقب أو غير ذلك^(١) معنى ذلك أن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية^(٢) . وأن القول بجانب أدائه المعنى ينقل إلى متلقيه اتجاهها شعوريا معينا. ومن ثم يصبح عمل الناقد الأسلوبي هو تبين الارتباط بين التعبير والشعور^(٣) . وبالفعل فقد فسر بعض النقاد الصورة الأدبية على اعتبار أنها أعراض ظاهرة لحالات عميقة الجذور في نفس الكاتب ، يقول رينيه ويليك : إن "استبزر" كان يحاول في كتاباته "إرجاع المزايا الأسلوبية إلى ما يفترضه من اتجاهات ذهنية لدى الكتاب الذين يدرسهم مستعينا أحيانا بافتراضات سيكلوجية ، كما يفعل مثلاً حين يبحث في تردد كلمات مثل "الدم" و "الجرح" في كتابات هنري باربوس ، أو بأفكار فلسفية يجدها مضمنة في أعمال كتابه ، حين يقول : إن تكرار تعبير "لأن" في كتابات شارل لوي فيليب يدل على الاستسلام للقدر عنده"^(٤) مما سبق يتضح لنا مدى الأهمية التي يوليها الناقد الأسلوبي للغة الشعر ، فالوصول إلى أغوار النص الشعري والوقوف على عناصره الوجدانية والفكرية قد لا يتم إلا عن طريق الكشف عن التراكيب اللغوية التي تحملها ، والأدوات الجمالية التي تبرزها . ويستلزم ذلك دراسة هياكل النص النحوية وبنياته الصرفية ووحداته الصوتية واختياراته وتأليفاته في ضوء العوامل الوجدانية المبنوثة في ثناياه "فقد تقتضي الانفعالات السريعة المتتالية مفردات قصيرة ذات مقاطع متلاحقة . أما التأملات العقلية والفلسفات الذهنية فتقتضي مفردات وتركيبات ذات مدى أكثر طولاً واتساعاً حتى تستنفد امتدادات التفكير"^(٥) ولأجل ذلك يشرع الناقد الأسلوبي في

(١) الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب مبائمه وإجراءاته ص : ٥٦ — ٥٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ٥٦ .

(٣) الدكتور شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ص : ٣٩ .

(٤) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة الدكتور محمد عصفور — عالم المعرفة ١٤٠٧هـ — ١٩٨٧م ، ص : ٤٣٤ .

(٥) الدكتور عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ص : ١٢٦ .

تحليل النص الشعري مبتدئاً بأدنى مستوياته ، وهو القيم الصوتية ثم ينتقل إلى الصيغ الصرفية والهياكل النحوية ، ثم الدلالات الجزئية المركبة .

ولعل هذا الترتيب يكشف لنا سر العلاقة بين الأسلوبية والدراسات اللغوية الحديثة ، فكما هو واضح فإن الأسلوبية تؤسس دراستها للنصوص على مستويات علم اللغة الحديث ، باعتبار بنية النص أصلاً بنية كلية تتكون من أجزاء هي الصوت ، والكلمة والجملة ، وتكتمل عن طريق الاختيار والمجاورة بين تلك العناصر التي تنتج بدورها الصور والإيقاع^(١) .

وكما كان الاختيار دقيقاً والتأليف محكماً بين تلك الاختيارات كان النص أغنى بالمعاني الجديدة وأكثر تأثيراً . يقول ريتشاردز بلاكمور في كتابه "ثمن العظمة" فيما ينقله عنه ستانلي هايمن "لابد من أن تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها هي المصدر الأكبر المباشر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة أو المحكية من تأثير ، فالكلمات هي التي تلد المعاني ، والمعاني محمولة فيها قبل أن تبدأ آلام المخاض"^(٢) والعبارة الأخيرة من كلام بلاكمور تؤكد ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني من أن "الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها"^(٣) . فالاختيار الدقيق بين الكلمات ونظامها النحوي — بهذا المفهوم ، يمثل مكن عبقرية الشعراء الأفاضل في استيلاء الكلمات معاني جديدة لم تكن لها قبل أن توضع في هذه التراكيب التي يختارونها^(٤) .

ويصبح دور الناقد الأسلوبي في هذه الحالة هو تحليل ما اختاره المبدع وبيان ما تميز به أسلوبه وإحصاء الخصائص الأسلوبية التي برزت فيه ، والإشارة إلى الخصائص التي

(١) محاضرات في علم الأسلوب ألقاها الدكتور شعبان محمد مرسى على طلبة الدكتوراه بكلية اللغة العربية — الجامعة الإسلامية العالمية — إسلام آباد ، في العام الجامعي ١٩٩٥ — ١٩٩٦ م .

(٢) ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم — دار الفكر العربي — القاهرة ، ١٠/٢ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص : ٨٠ .

(٤) الدكتور محمد حماسه ، النحو والدلالة ص : ١٧١ .

اختفت منه أو التي قلت . وتسمى هذه العملية في الأسلوبية : (١) Fore grounding ويرتبط قانون الاختيار - في عملية الإبداع الأدبي - بفكرة الانحراف (٢) ، التي تستدعي بدورها أهمية السياق كمعيار "لأن الانحراف هو ابتعاد عن السياق أو محاولة لإنشاء سياق جديد في قلب السياق القديم" (٣) ويرى بعض النقاد المحدثين أن الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما (٤) أياً كان هذا الانحراف ، على مستوى الخط ، أو على المستوى الصوتي أو المعجمي أو النحوي أو الدلالي (٥) لذلك دعوا إلى ضرورة أن يتعود الباحث تماماً على القاعدة أو لا حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرقة عنها (٦) .

ويورد الدكتور صلاح فضل مثالا للانحراف قول أحد الشعراء :

فوق السطح الهادئ تدرجُ الحمائم .

ويرى أن الشعر يبدأ في اللحظة التي نسمي فيها البحر "سطحاً" والمراكب "حمائم" ففي هذه الحالة "يحدث اعتداء وجرح لشفرة اللغة ، أي انحراف عن الاستخدام العادي ، هذا

(١) مصطلح Fore Grounding ربما كان من الأنسب أن يعرف في الأدب في ضوء الانحراف اللغوي أي عدول الشاعر عن قواعد اللغة ليتجاوز نظم التوصيل المألوفة وينبه المتلقي بتحريره من سطوة الأكلشييات اللغوية وينقله إلى حالة إدراكية وشعورية جديدة وبهذا المفهوم يعتبر المجاز اللغوي مثلاً مهماً لهذا المصطلح . وعموماً فإن مصطلح Fore Grounding ربما شمل الظواهر اللغوية البارزة التي تحول انتباه المتلقي من مضمون النص (ماذا

قيل) ليركز على النص نفسه (كيف قيل) . انظر : ٩٨ - ٩٧ ، A dictionary of Modern critical Terms , PP

(٢) نحن نفضل مصطلح "استعارة" أو "توسع" أو "عدول" على مصطلح "انحراف" لأن الشاعر في اللغات الأخرى يكسر النحو ، ولا يمكن هذا في اللغة العربية ذكر Geoffrey N. Leech في كتابه الموسوم : A linguistic guide to English Poetry "thirteenth impression ١٩٨٨ Hong Kong ١٩٨٨ وأنواع الانحرافات في الشعر الإنجليزي والأمريكي ، وشرح كل نوع ومثل له بمثال من الشعر : ٥٣ - ٤٢ ، PP .

(٣) يرى بعض النقاد أن القاعدة التي يعدل عنها المبدع أحياناً ، هي نظام اللغة الثابت ، أي جملة قواعد اللغة التي تتم بها الكتابة . ويرى آخرون اعتبار الأسلوب عدولاً عن قاعدة الاستخدام اللغوي ، أي الأداء الفعلي ، فيكون على التحليل الأسلوبي أن يأخذ في اعتباره هذه العدولات التي يجريها مؤلف معين على التصورات النحوية والبلاغية السائدة في عصره . انظر الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ص : ١٥٧ - ١٥٨ ، ونرى نحن أن القاعدة التي يعدل عنها المبدع - على مستوى العربية - هي قاعدة الاستخدام اللغوي ، أي الأداء الفعلي .

(٤) الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ص : ١٥٦ .

(٥) المرجع السابق ص : ١٥٤ .

(٦) الدكتور صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص : ٣٥٥ - ٣٥٦ .

الانحراف هو الذي كانت تسميه البلاغة القديمة استعارة أو مجازاً ، وهو وحده الآن الموضوع الحقيقي لدراسة الشعر^(١) .

وقد ارتبطت عملية البحث عن التوسع في الأساليب الشعرية في بعض جوانبها برصد الحالات الذهنية وفعاليتها في إحداث الجديد في لغة الأدب باعتبار أن التوسع الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي لا بد أن يكشف — حسب رأي سبيتزر — عن تحول في نفسية العصر "تحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي ، ولا بد أن يكون هذا الشكل جديداً"^(٢) ويرى أمادو ألونسو أن التجديد في الصيغ والمحتوى الذي يقوم به الكتاب العظام بجميع مظاهره المعجمية والمجازية مؤشر لجدة نفسية^(٣) .

ومن الدراسات الأسلوبية التي طبقت فيها مناهج علم اللغة على نصوص شعرية وركز فيها الباحث على العدولات التي توجد في تلك النصوص ، الدراسة التي قام بها الناقد Donald Free man بعنوان Poetry as Process and Pattern حيث حلل قصيدة "خطاب للخريف " To autumn " للشاعر كيتس Keats^(٤) وركز الباحث في هذه الدراسة على الجوانب التركيبية والعدولات التي توجد في القصيدة ، وشرح كل ذلك في جداول ، ثم انتهى إلى أن العدولات في النص تدل حسب زعمه — على أن الخريف سبب نهائي لسير الأعمال الكونية كلها^(٥) .

ومن تلك الدراسات أيضاً بحث الناقد Irene Fairly وهو بعنوان Syntactic deviation and Cohesion أي "الانحراف التركيبي والانسجام الداخلي" حيث طبق فيه ذلك الناقد المنهج الأسلوبي — على المستوى النحوي — على عدد من قصائد الشاعر الأمريكي المعاصر E.E. cummings الذي دخل التاريخ بانحرافات الأسلوبية المشهورة^(٦) ومن تلك

(١) الدكتور صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص : ٣٥٦ .

(٢) د. شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ص : ٦١ عن الاتجاه الأسلوبي البنيوي ص : ١٠٦ .

(٣) الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ص : ٦٠ .

(٤) ولد John Keats بلندن في ٣١/١٠/١٧٩٥ وتوفي في روما بإيطاليا يوم ٢٣/٢/١٨٢١م وهو شاعر رومانسي

إنجليزي . انظر : Merriam – Webster – Encyclopedia of Literature P ٢٨٩ .

(٥) Essays in modern stylistic PP . ٨١ – ٩٩ Ed Donald . c. freeman methuem – London ١٩٨١ .

(٦) E.E. cummings شاعر ورسام أمريكي ولد يوم ١٤/١٠/١٨٩٤م في - Cambridge Mass في U.S في North

conway, N.H انظر : Merriam – Webster Encyclopedia of Literature P ٦٢٦ .

القصائد قصيدته التي عنوانها "Me up at does" ^(١) وقصيدته التي عنوانها : "a like a" ^(٢) وقد خلص الناقد إلى أن عدولات الشاعر النحوية في تلك القصائد ليست لمجرد العدول كما ظن ذلك تشومسكي ولكنها — حسب رأيه — ذات دلالات نفسية عميقة ^(٣) .

وإذا كانت لغة الشعر هي الوعاء العام لكل الأساليب والأدوات والوسائل التي يستعين بها الشاعر في تجسيد أفكاره ومشاعره فإن ثمة مجموعة من الوسائل الأسلوبية التي يوظفها الشاعر توظيفا إيجابيا .

ويقف في مقدمة تلك الوسائل الصوت ، وهو طاقة يمكن استثمارها جماليا لصنع النغم الشعري وطاقاته الإيحائية الفاعلة والمؤثرة في نفسيات المتلقين . ويعمدُ الشاعر بقصد أو بغير قصد إلى انتقاء الأصوات والتأليف بينها بحيث توحى بتجربته الشعورية ، وتجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر أثناء عملية الإبداع ، فهناك بعض الأصوات لها القدرة على إحداث تأثيرات معينة عندما تتوافق مع حركة الشعور عند المبدع أو المتلقي الذواقة ^(٤) .

يقول الشاعر السوداني صلاح أحمد إبراهيم في قصيدته التي عنوانها : "بين مَبوتو ومنولفو" :

هَلْ سَمِعْتُمْ آخِرَ اللَّيْلِ وَقَدْ رَانَ عَلَى النَّاسِ الْوَسَنُ
هَلْ سَمِعْتُمْ سَنَةَ السَّكِينِ فِي مَتْنِ الْمَسْنِ
وَرَأَيْتُمْ ضَاوِيًّا .. عَانِ .. وَحِيدَ
عَارِي الْمَنْكِبِ فِي رِسْغِيهِ أَنْيَابُ الْحَدِيدِ
آخِرَ اللَّيْلِ غَفَا

وَالْجِرَاحُ الْفَاغِرَاتُ الشَّدَقِ عَصَّتْ كُلَّ شَبْرِ فِي الْبَدَنِ
هَذَا الْأَحْيَاءُ إِلَّاهَا ، وَقَدْ رَانَ عَلَى النَّاسِ الْوَسَنُ ^(٥) .

(١) أي الفأرة تحقّق في ١٣٧ - ١٢٣

(٢) a تشبه a .

(٣) Essays In Modern Stylistic pp : ٢٣٧ - ١٢٣ .

(٤) الدكتور عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي ص : ١٦٣ .

(٥) ديوان غضبة الهبياني ، مطبعة المتنبي — إبريل ١٩٦٥ م ، ص : ١٧ .

فالسمع لا يملك إلا أن يستجيب لجرس السينات المرفود بجرس النونات في هذه الأسطر ويربط بينه وبين صورة الصوت المنبعث أثناء سنة السكين في متن المسن . لأن مثل هذا التكرار اللافت للنظر لابد أن يوحي بشيء مما يحسه الشاعر وبحالته الشعورية المسيطرة ، لأن القارئ قلما تحرك أحاسيسه أصوات طارئة لا تكون ناتجة عن تجانس بينها وبين المشاعر التي تعبر عنها^(١) .

والمد مثلاً في سياقات معينة يقوّي من إحياء الكلمات والصور وقد يوحي بتوقف الزمن أو ببطء سيره .

يقول الشاعر صلاح أحمد إبراهيم مخاطباً إفريقيا :

أواه يا إفريقيا من ليلك المديد

تأخرَ الفجرُ وقد كُنّا على ميعاد

تأخرتُ فرحتنا بالعيد

لو أننا كنا قذفنا الربّ في الدماء ... (٢) .

فالمد في السطر الأول يوحي بالشعور بالضجر والملل من طول ليل إفريقيا المديد ، الجاثم على روح الشاعر فلا يكاد يتزحزح ليفسح المجال للفجر ليتحقق الميعاد الذي ينتظره الشاعر في لهفة وحرقة . وتكرار كلمة "تأخر" يوحي بإحساس الشاعر بتوقف الزمن أو ببطء سيره .

ويمكن للخصائص الصوتية التي تتصف بها حروف الإطباق أن تقوم بدور في الإحياء بدلالات خاصة ، تبعاً لموقعها في سياقاتها اللغوية في مثل قول بشار :

إذا ما غضبنا غضبةً مُضِرَّةً هتكنا حجابَ الشمسِ أو قطرت دماً

فقد أدى تردد صوت "الضاد" إلى خلق إحساس لدى المتلقي بجلبة وغضب ساندته

"الطاء" في آخر البيت . كما أن حركات الإثباع الصوتي تلعب الدور نفسه . يقول شوقي :

إلام الخلف بينكمو إلاماً وهذي الضجة الكبرى علماً

لأن فيها إحياء بالتبرم والضيق يبدو في محاولة إخراج كمية النفس مع حروف

(١) مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث والرابع / يناير / مارس - إبريل / يونيو ١٩٩٤م ، المجلس الوطني للثقافة والآداب - الكويت ، ص : ١١٩ .

(٢) ديوان غضبة الهبائي من قصيدة بعنوان 'بين النيل والكنف' ، ص : ٢٧ .

الإطلاق ، كمن يتخلص من حبسة أفلقتة ، فكان تفرغته لطاقتها الشعورية راحة له^(١) .
ومن وسائل الإيحاء في النص كذلك ، المفردات^(٢) ومع أن علماء اللغة يذهبون إلى أن لكل دال مدلولاً واحداً في أصل الوضع فإن الكلمة إذا ما تم توظيفها ببراعة تصير إشارة حرة مكتنزة بالمعاني والإيحاءات . خصوصاً أن الدلالة المعجمية للكلمة قابلة — أصلاً — للتشكل والتغير حسب وضعها في الإطار النحوي فهي دلالة متحركة غير ثابتة^(٣) فإذا ما فطن الشاعر إلى هذه الطاقة الكامنة في الكلمة ونجح في استغلالها يمكن أن تجسد تجربته الشعورية والفكرية وتوحي بها أفضل إيحاء .

فحين يريد الشاعر محيي الدين فارس أن يصور شعوره بالوحشة وغموض الرؤية والاضطراب فإنه يختار من الألفاظ ما يوحي بذلك الشعور ويجسده :

ذات مساءً عاصِفٍ ..
مُلْفَعٍ الآفاقِ بالغيوم ..
والبرقُ مثلُ أدْمَعٍ تفرُّ منَ محاجرِ النّجوم
والريّحُ ما تزلُ في أطلالنا تحوم
وتزرعُ الهموم
واختبأتُ حتى طيورُ الغابِ في مخابئِ الكروم
كالطفلِ خلفَ أمِّه الرّءوم^(٤) .

فالألفاظ : "مساءً" "عاصف" "ملفّع" "الغيوم" "تفرّ" "الريّح" "أطلال" "الهموم" "اختبأت" "مخابئ".

توحي كلها بمعاني الغموض والقلق والخوف والترقب والشعور بالحصار وقد استطاع

(١) الدكتور عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي ص : ١٦٥ .

(٢) وتعني الأسلوبية بأبنية المفردات من حيث صيغها الصرفية ، ومعانيها المعجمية ؛ فاستعان بعض الأسلوبيين العرب بما قدمته كتب التراث من دراسات عن أبنية الكلمات ، كالمشتقات ودلالاتها ، وأسهمت كتب "الفروق" كذلك بإمداد الأسلوبى بالفروق الدقيقة بين معاني الكلمات المعجمية ، كما كان للمعاجم العربية دور في هذا المجال .
انظر : الدكتور أحمد مختار عمر ، علم الدلالة — الطبعة الثانية — عالم الكتب — القاهرة ١٩٨٨ م ، ص : ٦٨ ، ١٤٧ وما بعدها .

(٣) الدكتور عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد أشعر العربي ص : ١٨٨ .

(٤) الدكتور عز الدين إسماعيل ، أشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص : ١٤٣ — ١٤٤ .

الشاعر محيي الدين فارس أن يفطن إلى ما فيها من طاقات إيحائية كامنة ويستغلها استغلالاً بارعاً في التعبير عن تجربته الشعورية .

وقد اهتمت بعض الاتجاهات الحديثة كالرمزية والسيرالية بالقيمة الإيحائية للألفاظ ، فقد كان الرمزيون يتأنقون في انتقاء الألفاظ المشعة المصورة بحيث توحى اللفظة في موقعها وقرانها بأجواء نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه بكلمات عادية^(١) . بل إن بعض الرمزيين بالغ في الاعتماد على القيم الإيحائية للكلمات إلى حد إسقاط الروابط الأسلوبية بينها مكثفين - للربط بينها - بما يسمى المواعمة الإيحائية بين الكلمات^(٢) .

أما عند السرياليين^(٣)، فقد بلغ هذا الاتجاه مداه ، حيث أصبح من الممكن عندهم أن تتألف القصيدة من مجموعة من الكلمات المفردة ، وأن يتكئ الشاعر على الطاقات الإيحائية في هذه الكلمات للإحياء بتلك المشاعر والأحاسيس الباهرة التي ينبغي أن تتداعى في حرية^(٤) . "وقد تأثرت بمثل هذا الاتجاه القصيدة العربية الحديثة ، فشاع في كثير من نماذجها توالى الجمل بدون أدوات ربط لغوي تصل ما بينها ، وبخاصة في تلك القصائد التي تتألف الرؤية فيها من مجموعة من الأحاسيس والخواطر المبعثرة المشتتة"^(٥) .

أما الجملة فهي الوحدة الأساسية في بنية النص الشعري ، والكلمة بكل ما يشكلها من قيم صوتية هي أساس الجملة ، لأن الكلمات تتجاوز في أشكال عديدة لتؤلف الجملة من خلال تفاعل حقولها الدلالية المختلفة .

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ص : ٤٢٧ .

(٢) الدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص : ١٢٢ .

(٣) السيرالية مصطلح استعمله الأديب الفرنسي أندريه بريتون ليدل على مدرسته الجديدة في الإبداع الفني تصويراً كان أم أدباً في المنشورين اللذين أصدرهما عام ١٩٢٤م وعام ١٩٢٩م . وتهدف إلى تحرير الإبداع الفني من قيود المنطق والاهتمام بالتواضيس الأخلاقية والجمالية ، ليأتي تعبيراً عن النشاط الحقيقي للفكر الإنساني دون ضابط من العقل أو المنطق وهو ما يسميه أندريه بريتون "الكتابة الآلية" . ولكن أتباعه تحللوا من حرفة قوله وصاروا يبحثون عن تنظيم صورهم نفسياً عن طريق الفكر . انظر : J.A. Cuddon , Dictionary of Literary

Terms and Literary Theory – Third Edition – P ٩٣٦.

(٤) انظر R.Brechon : Le Surrealism . P ١٧٦ نقلاً عن : الدكتور علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص : ٥٥ .

(٥) الدكتور علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص : ٦٦ – ٦٧ .

ويعتبر اكتشاف أسرار التراكيب اللغوية والوقوف على دلالاتها من خلال تحديد صلتها ببعضها من أعظم الوظائف التي يقوم بها التحليل الأسلوبي ، الذي يعمل في اتجاه كشف التحولات التي يحدثها الشاعر في تلك التراكيب وتحديد الخصائص الفنية التي ترفعها فوق مستوى الكلام العادي^(١) .

وفي هذا الإطار يدرس الناقد الأسلوبي الجملة بنوعها ، الاسمية والفعلية وما لكل منهما من أشكال ونظم ، والدلالة التي تفيدها في النص الذي وردت فيه ، والجملة الوسط مثل جملة كان وأخواتها ، والجملة الاعتراضية ، كما يفتش في النص الشعري عن حركة الزمن من خلال بحثه عن مجموعات الأفعال الماضية والمضارعة واتجاهاتها ودلالاتها ودور ذلك في إثراء المضمون الشعري . كما يدرس الناقد الأسلوبي الروابط المختلفة وما لها من قيم دلالية وإيحائية في النص . والعناصر التحويلية مثل ، التقديم والتأخير والذكر والحذف والتذكير والتعريف والالتفات ، فكل هذه العناصر تحدث آثاراً في نفسية المتلقي من خلال الطاقات الدلالية والإيحائية التي تولدها أنظمتها الخاصة ، يقول عبد القاهر الجرجاني "فتجد سبب أن راقك "الشعر" ولطف عندك أن قدم فيه شيء ، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"^(٢) ويقول عن الذكر والحذف "إن ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون ، إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين"^(٣) . ومن أبرز السمات التي تتناصر مع عناصر الإيحاء الأخرى في القصيدة التكرار ، وهو من الوسائل اللغوية التي يوظفها الشاعر المعاصر إما للضغط في اتجاه إبراز قيم شعورية معينة لها أهميتها التي تميزها عن بقية عناصر الموقف الشعري ، وإما لأسباب فنية، وفي هذه الحالة يحقق التكرار توازناً موسيقياً فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسيته^(٤).

ومثال التكرار الذي يوظفه الشاعر لإبراز قيم شعورية معينة قصيدة "إلى شعبي" للشاعر السوداني الدكتور تاج السر الحسن :

(١) الدكتور عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص : ١٧١ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص : ١٣٥ .

(٣) المرجع السابق ص : ١٦٢ .

(٤) الدكتور صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص : ٣٩١ .

أنا معك

إن لفني البُعدُ وصمتُ الحُزنِ والحلكُ

أنا معك

أغنيّتي عبر الثلوج والجبال تتبعك

وكلُّ ما أملكهُ من الأشواقِ لكُ

شعري معاكُ

قلبي معاكُ

خطوي معاكُ^(١)

حيث تكرر لفظ "معك" خمس مرات ، وهو تكرر يوحي بمسدى سيطرة مشاعر الانتماء على رؤية الشاعر وعلى أحاسيسه . والتكرار هنا ، ليس من النوع البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير ، ولكنه نوع من التكرار تتجلى فيه براعة الشاعر وقدرته على توظيف هذا العنصر بأسلوب جعله أكثر إحياءً .

فكلمة "معك" في السطر الأول وقعت خبراً لجملة اسمية ، مما يفيد ثبات هذه المعية ، يساندها "السكون" في آخر كلمة "معك" .

وفي السطر الثالث نجد كلمة "معك" تكرر خبراً لجملة اسمية وقعت جواباً للشرط ، معنى ذلك أن انتماء الشاعر إلى شعبه سيظل ثابتاً مهما تعاورته الظروف من "بعد" و "صمت" حُزن" و "حلك" .

و "السكون" في آخر كلمة "معك" يتآزر أيضاً مع جواب الشرط على تقوية الإحياء المطلوب .

أما تكرار كلمة "معك" في الأسطر الثلاثة الأخيرة فقد استغرق كل أشكال وألوان المعية الممكنة تقريباً ، بالقول ، وبالمشاعر ، وبالفعل . يؤازرها كذلك "سكون" آخر الكلمة على تقوية الإحياء باستقرار هذه المعية .

أما التكرار الذي يحقق توازناً موسيقياً ليصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسيته ، فمثاله تجربة صلاح أحمد إبراهيم ، وهو يخاطب زميله "عبد الله

(١) ديوان القلب الأخضر — الطبعة الأولى — دار الجيل — بيروت — لبنان ١٩٩١م ، ص : ٨٦ .

الصومالي" في قصيدته التي عنوانها : "في الغربية" .

رأوك فهبوا خلفك بالزفة :

عبدٌ أسودٌ

عبدٌ أسودٌ

عبدٌ أسودٌ

هل يوماً ذقتَ الجوعَ مع الغربيةُ

والنومَ على الأرض الرطبةُ

الأرض العارية الصلبة^(١)

فقد تكررت عبارة "عبدٌ أسودٌ" ثلاث مرات ، وهي مكونة من تفعيلتين من إحدى

تشكيلات بحر المتدارك : فَعْلُنْ فَعْلُنْ .

وكل تفعيلة تقابل كلمة من الكلمتين المؤلفتين للسطر :

عبدٌ : فَعْلُنْ

أسودٌ : فَعْلُنْ

عبدٌ أسود

فَعْلُنْ فَعْلُنْ

فهناك إذن توازن موسيقي بين التفعيلات والكلمات المؤلفة للسطر المكرر . والتكرار

هنا هو تكرار لموسيقا تفعيلات منسجمة مع لفظ السطر وكلماته المؤلفة .

وهذا يدل — من الناحية الشكلية — على انسجام الأصوات التي تكرر هذه العبارة ،

ويدل من ناحية أخرى على المتعة التي كان يجدها أولئك "الصبية" في التردد ، والحركة

الراقصة التي كانت تصاحب هذا التردد .

يقوي هذا الزعم طبيعة الوزن الذي اختاره الشاعر لتجسيد تجربته ، أعني "وزن

المتدارك" فهو "وزن نشيط يكاد يكون مرحاً"^(٢) و "كله جلبه وضجيج"^(٣) وربما "لا يصلح

(١) ديوان غابة الأبنوس ، ص : ٧٣ — ٧٦ .

(٢) الدكتور شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ص : ١٢٧ .

(٣) الدكتور عبد الله الطيب المجنوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الناشر : شركة مكتبة ومطبعة

مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، الطبعة الأولى ، ١٣٧٤هـ — ١٩٥٥م ، ص : ٨٧ .

لشيء ... إلا الحركة الراقصة الجنونية^(١) .

ويعتبر البحث عن التقابلات من المجالات الرئيسية للأسلوبية^(٢) وبعد التقابل سمة أسلوبية لأنه يرصد المتقابلات في القصيدة على مستوى الشكل والمضمون ، "وهو منهج في البناء يشكله الشاعر بواسطة العناصر المكونة للقصيدة على نحو واع أو غير واع"^(٣) . ويرى النقاد المحدثون أن دراسة الصورة الشعرية أسلوبياً تبدأ من التركيب الأسلوبي لتصل إلى التصور الفلسفي والأبنية ذات الأنماط العليا ، وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور الشعرية ، ومن تلك النماذج ، النموذج التقابلي الجدلي ، والذي يعتمد على انقسام العالم وتقابل عناصره الثنائية ، مثل التقابل بين الجنة والنار في الأدیان ، وبين حالتی البراءة والتجربة لدى كثير من الفنانين مما يؤدي إلى إدخال العنصر الجدلي في الأخيلة الأدبية^(٤) .

أما الإيقاع فقد شغل في القصيدة حيزاً كبيراً في الدراسات الأسلوبية ، وهو من المكونات الأساسية للنص الشعري ، وله صلة وثيقة بالتصوير في القصيدة؛ لأنه يوسع دائرة الإحياء عند المتلقين ، كما يجعل أخیلتهم أكثر نشاطاً وفعالية . وتتمثل وظيفة الإيقاع في الإحياء بما يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالاته ، أو بما يتعذر التعبير عنه نثراً^(٥) .

ويقوم الإيقاع على فكرة التكرار المستندة على توزيع زمني لحركات التفاعيل وسكناتها يساندها في ذلك القافية والألوان البديعية اللفظية التي تسهم بدورها إسهاماً فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة^(٦) فالإيقاع يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة ، والوزن يقوم على تكرار عدد من الإيقاعات ، والقافية تكرر منتظم للحرف

(١) الدكتور عبد الله الطيب المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص : ٨٧ .

(٢) انتقلت عملية البحث عن التقابلات إلى مجال الدراسات الأسلوبية بواسطة الأكسنيين المحدثين ، والتنبيه إلى ذلك كان أصلاً من علماء الأنثروبولوجي أمثال ليفي اشتراوس . انظر : الدكتور كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م ، ص : ٥ وما بعدها .

(٣) الدكتور عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص : ٢٠٩ — ٢١٠ .

(٤) الدكتور صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص : ٣٦٢ نقلاً عن :

Frye Northrop "la estructura Irrel lexible de la obra Literaria Trad . Madrid ١٩٧٦, P. ٢٤٠ .

(٥) الدكتور عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص : ١٨١ — ١٨٢ .

(٦) الدكتور محمد غنيمي : هلال النقد الأدبي الحديث ، ص : ٤٣٥ وما بعدها .

الأخير، أو لمجموعة الحروف الأخيرة في البيت^(١) .

وقد بُني النظام العروضي القديم على أساس نظام التوقع ، لأن المتلقي يتوقع تكرار وحدات صوتية متماثلة (التفعيلة) ، أو يتوقع تكرار أوزان متماثلة كذلك ، ولكن النظام الموسيقي في الشعر الجديد يقتل عنصر التوقع ويفجأ القارئ بما يدهشه ؛ لأن الشاعر الحديث يحاول — من خلال ذلك التوقع الموسيقي — أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي . ولهذا يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن "حركة التجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة العربية ... محاولة لتنسيق هذا الشكل وفقاً لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور"^(٢) .

ولكل نص شعري مرتكز ضوئي يكون مفتاحاً للقصيدة يفتح الباب التركيبي أمام المحلل الأسلوبى للدخول في عالم النص الرحيب "وليس هناك مكان معين ينبغي أن يوضع فيه هذا المرتكز الضوئي من القصيدة ، فقد يكون في أولها ، وقد يكون في آخرها وقد يكون في وسطها ، وقد يكون بيتاً أو عدداً من الأبيات أو جملة ، أو كلمة .. الخ"^(٣) وتتمثل أهمية هذا المرتكز الضوئي في أنه يكون بمثابة المركز الذي تنجذب إليه كل جزئيات العمل الأدبي^(٤) ، وقد تفسر كل عناصره من خلاله سلباً أو إيجاباً^(٥) .

وقد أولى الأسلوبيون عنوان القصيدة عناية خاصة على اعتباره وسيلة من وسائل الإضاءة في النص والإشارة الأولى التي يرسلها الشاعر إلى المتلقي^(٦) .
ويعد السياق من الأدوات الكاشفة للدلالة التي تحملها المفردات في سياقاتها اللغوية

(١) يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الوقفات الداخلية تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معاً ، وهي عملية أدق وأرفع — في نظره — من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري . انظر الشعر العربي المعاصر وقضاياه ، ص : ١٢٠ .

(٢) الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص : ١٢٥ — ١٢٦ .

(٣) الدكتور عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص : ١٦٠ .

(٤) الدكتور محمد حماسة : النحو والدلالة ص : ١٨١ — ١٨٣ .

(٥) تعود فكرة المرتكز الضوئي أو الكلمات المفاتيح إلى دي سوسير ، ومن بعده ريفاتير ، فقد اتخذ كل منهما هذه الفكرة كوسيلة للوصول إلى مركز الإبداع والنواة الدلالية فيه . انظر : الدكتور عدنان حسين قاسم الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص : ٢٠٧ .

(٦) الدكتور شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، ص : ٧٤ .

والاجتماعية والحضارية على نحو عام ، فهو الذي يخصصها بدلالة معينة بعد أن كانت قادرة على حمل دلالات متنوعة خارج سياقها ، لذلك يقول فندرس "والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها"^(١). ومن مميزات المنهج الأسلوبي أن العناصر التي يتعين علينا رصدها ماثلة في النص ذاته ، وعمل الناقد الأسلوبي هو تبين العلاقات بين هذه العناصر ودلالاتها الشعورية والفكرية ، لذلك يرى بعض علماء الأسلوب أن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملاً لا يتذوقه^(٢) ، ولذلك يرون ضرورة "توفر حد أدنى من القدرة على التذوق الشخصي لدى الدارس قبل أن يزرع "بالتكنيك العلمي في التحليل"^(٣) .

(١) فندريس : اللغة ٢٣١ .

(٢) الدكتور شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، ص : ٣٩ .

(٣) الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص : ١٤٥ .

هـ — مفهوم الواقعية في الشعر :

ظهر مذهب الواقعية في الشعر ليخلف المذهب الرومانتيكي في وقت كان مذهب البرناسية يحاول القيام بالدور نفسه ، ويسمونها أحياناً الواقعية الطبيعية ، أو الواقعية الأوربية تمييزاً لها عن الواقعية الاشتراكية التي ظهرت في الفكر الاشتراكي^(١) .

وقد كان مفهوم الواقعية الطبيعية أو الواقعية الأوربية يعني في البدء ، المحاكاة الدقيقة للتفاصيل المستمدة من الواقع بحيث تعطي انطباعاً بالواقعية أو صدق التصوير^(٢) .

إلا أن التمسك بهذا المفهوم لم يدم طويلاً ، فقد بدأ بعض الواقعيين الأوربيين والأمريكان يبلورون مفهوماً آخر لمصطلح "الواقعية" حيث يرون أن بلوغ الواقعية لا يتم بالمحاكاة بل بالخلق الذي يلعب فيه خيال الشاعر دوراً أساسياً ، لأنه "في الشعر في الأقل يجب ألا ينفصل الخيال عن الواقع" .

فالواقعية بهذا المفهوم ليست عملية تصوير أمين للواقع أو تمثيل للحياة ، وإنما هي شيء يُخلق^(٣) ، لأن الواقع عندما يتحول إلى شعر لا بد أن يمر بالشاعر ، وهذا المرور لا يمكن أن يكون موقفاً تسجيلياً فحسب ، لأن الشاعر ليس مجرد شخص يشاهد الأشياء ، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي حتى تصير إبداعاً يعبر عن فكره وروحه هو ، ويعكس رؤيته الخاصة ، لذلك قالوا : إن "القصيدة طبيعة يخلقها الشاعر"^(٤) .

هذه هي واقعية الوعي التي تؤمن بأن الفن خلق ذاتي ينبع من داخل مبدعه ويجسد رؤيته الخاصة . ويعني ذلك أن الواقع — بهذا المفهوم — ليس ما هو عليه ، وإنما يمثل أنواع الواقع التي يمكن أن يستحيل إليها وفقاً لتنوع المبدعين وتنوع رؤاهم الذاتية .

ولقد برز هذا المفهوم للواقعية الطبيعية في إطار دعوة الشعراء إلى ملاحظة صور الأشياء الخارجة عن نطاق ذواتهم ، واختيار مادة صورهم من مشكلات البيئة الاجتماعية من حولهم .

وبالفعل بدأ الشعراء "الواقعيون" يهتمون بالطبقات الاجتماعية الدنيا ويصورون

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة ، تيارات الشعر العربي في السودان — دار الثقافة — بيروت — لبنان ١٩٧٢م .

(٢) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ص : ١٨٦ — ١٨٧ ، ١٨٩ ، ص : ٢٩٢ .

(٣) ديمين كرانت : الواقعية — ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة — دار الرشيد للنشر — بغداد ، ص : ٢٨ .

(٤) المرجع السابق ص : ٧٢ .

معاناتها ومشكلاتها ويبرزون قضاياها ، وخصوصاً تصوير الشرور والآفات الاجتماعية بقصد تنبيه المجتمع إلى وجودها وحثه على القيام للتخلص منها .

وتعتبر "الواقعية الاشتراكية" أحدث وجوه الواقعية^(١) . وقد ظهر هذا المصطلح إلى الوجود عندما قَدَّم مؤتمر كل الكتاب الروس مصطلح "الواقعية الاشتراكية" سنة ١٩٣٤م^(٢) وقد تقرر في هذا المؤتمر معنى "الواقعية الاشتراكية" في الأدب ، على أنه ، وجوب أن يتعامل هذا الأدب مع قضية الصراع الطبقي ، على أن يتبنى دائماً صوت الطبقة العاملة فيه، وأن يكون الكاتب نفسه من أبناء هذه الطبقة . وتبدو نوعية التزام الشاعر طبقاً لمبادئ الواقعية الاشتراكية في النتيجة التي توصلوا إليها في جلسات ذلك المؤتمر بهذه الكلمات "إن أبيات الشاعر هي الأدوات التي تغيّر من شكل العالم ، إنه لا يتغنى بها فحسب ، وإنما يطرق ويصوغ ويبني"^(٣) ومعنى ذلك أن الواقعية الاشتراكية تلزم الشاعر برسالة اجتماعية ينبغي ألا يحيد عنها . ولعل تلك الرسالة تتطلب من الشاعر أن يتمثل في شعره روح الطبقة العاملة ليفتح رؤيته على معاناتها وهواجسها وآمالها ، وأن يكون شعره ترجيعاً عميقاً لإيقاع أرواحهم التائقة للانطلاق . وربما كان خير مثال لذلك ما قاله فلا ديمير ما يكوفسكي شاعر الثورة الروسية مخاطباً العمال بهذه الأبيات^(٤) :

كُلُّها لكم
كُلُّ أشعاري الجبارة الأصداء لكم
أيُّها العمال ، أيتها الطبقة الزاحفة

بل كان ينظم الشعر لإعلان المشروعات الحكومية ، أو للتغني بسبرامج التصنيع والتنمية والتنظيمات العمالية ، والقصائد التي تمجد العامل والفلاح ، والتغني بحياة الجماهير

(١) الدكتور صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ط دار الآفاق الجديدة — بيروت ، ص : ٢١ .

(٢) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب — الطبعة الثانية — مكتبة لبنان ١٩٨٤م ، ص : ٤٢٩ .

(٣) الدكتور صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص : ٨٢ .

(٤) فلا ديمير مايكو فسكي (١٨٩٣ — ١٩٣٠) من أشهر شعراء الحداثة في روسيا ورجل الحركة المستقبلية

الشيوعية . انظر : الدكتور عدنان النحوي تقويم نظرية الحداثة — دار النحوي للنشر — الطبعة الثالثة ١٤١٩هـ —

١٩٩٨ ، ص : ١٥٨ .

الكادحة في سبيل مجتمعتها^(١) .

وفي تطور لاحق لمفهوم الواقعية الاشتراكية ذاع شعار "الأدب في سبيل الحياة" و "في سبيل الحياة" هذه لا تعني مجرد تقرير واقع الحياة ، بل تعني تطور الحياة ودفعها إلى الأمام^(٢) والواقعية المتطورة هذه التي يعنونها هي التي تبين التنازع الجدلي أو التفاعل والتصارع بين الإرادات ، بحيث تكون نتيجته انتصار الخير والتقدم على قوى الشر والجمود^(٣) .

والشاعر الواقعي : هو الذي ينهض بهذه المسؤولية عن طريق ترجمتها إلى لغة الشعر ذاتها . وبعبارة أخرى يجعل من المشكلة الاجتماعية مشكلة شعرية تحلها العناصر الأسلوبية المتغيرة التي ينتمي إليها الشكل الأدبي^(٤) .

وينبغي تطبيقاً لوجهة النظر هذه أن تتطرق التجارب النقدية الأصلية دائماً مما هو محدد ، من قراءة النص الشعري والاستعانة بأدوات نقدية تنهض على اللغة الخاصة التي يتشكل منها النص الشعري ، دون اللجوء إلى أي لون آخر من ألوان المعرفة الأخرى^(٥) .

فلكي يصف الناقد قصيدة شعرية وصفاً دقيقاً ينبغي أن يتناول بالتحليل مستوياتها الصوتية والموسيقية والصرفية والنحوية والمعجمية والرمزية ، وأن يلاحظ علاقاتها المتبادلة^(٦) . وهي العناصر الأسلوبية التي يتشكل منها النص الشعري . وهي تمثل في الوقت نفسه مادة الإبداع الأدبي ومصدر دلالاته وإيحاءاته ومنبع جماله وجاذبيته . وهذه العناصر سألغة الذكر مستعارة — كما هو واضح — من مجال "علم اللغة" مما يجعل الشكلية تمثل المورد الثاني بعد البنيوية للدرس الأسلوبي .

كما قدم الشكليون مفهومهم الخاص للصورة الشعرية ، فهي في تصورهم ليست أداة

(١) الدكتور محمد مصطفى هدار : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص : ١٩٢ .

(٢) الدكتور محمد النويهي : الاتجاهات الشعرية في السودان — مطبعة نهضة مصر — الفجالة ١٩٥٧م ، ص : ١١٤ .

(٣) المرجع السابق ص : ١١٤ .

(٤) مجلة عالم الفكر — المجلد الثالث والعشرون — العددان الأول والثاني يوليو / سبتمبر — أكتوبر — ديسمبر ١٩٩٤م ص : ٣١١ .

(٥) الدكتور صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص : ٦٨ .

(٦) . ١٥٩ . Todorov . Tzvetan . La herencia Metodologica del formalismo , Trad . Burnos Ainars , p .

الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي — مؤسسة مختار القاهر ص : ٦٤ — ٦٥ .

المشرح . ومن الخطأ – في نظرهم – الظن بأن الصورة أبسط دائما وأوضح من الفكرة التي تجسدها ؛ لأن الصورة كما يرون لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ، ولكنها على العكس من ذلك ، قد تحول الشيء المعتاد إلى شيء غريب عندما تضعه في تشكيل جديد وتقدمه في صورة غير مألوفة^(١) .

ومع أن الواقعية الاشتراكية تتفق في أسسها العامة مع الواقعية الطبيعية التي توصف بأنها "نقدية" تعني بتصوير التجربة كما هي ، حتى ولو كانت داعية إلى التشاؤم ، نجد الواقعية الاشتراكية تجعل الأمل والتفاؤل أساسا نهائيا تركز إليه في تصويرها للشرور والمآسي الاجتماعية حتى لو استدعى ذلك تزييف الموقف لإيجاد عنصر الأمل والتفاؤل فيه ، وإبراز شخصيات إنسانية قادرة على تقديم الخير لأمتها أو للبشرية^(٢) .

(١) الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ص : ٨٢ .

(٢) الدكتور محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي في السودان ص : ٢٩٢ – ٢٩٣ .

الفصل الأول

الواقعية في الشعر السوداني

أ — بدء الاتجاه الواقعي

ب — الواقعية الاشتراكية

ج — مدرسة الغابة والصحراء

د — الأكتوبريون

أ - بدء الاتجاه الواقعي :

يشير كثير من الباحثين إلى الفترة ما بين عام ١٩٢٤م - وهو العام الذي اندلعت فيه ثورة اللواء الأبيض ضد الاستعمار الإنجليزي - وعام ١٩٥٦ تاريخ استقلال السودان، على أنها فترة كانت تموج بدعوات الإصلاح ومحاولة النهوض بالمجتمع^(١).

وبالفعل فقد شهدت تلك الفترة مولد "مؤتمر الخريجين" الذي ظهر كقوة مؤثرة في فبراير عام ١٩٣٨ حيث التف حول الخريجون، ودفع أفكاراً اجتماعية وأدبية إلى المجتمع، وساعد في نشر الوعي القومي في تلك الفترة إلى جانب الصحافة والطباعة والنشر والأندية العلمية والأدبية^(٢).

وكان لنادي الخريجين بأم درمان، الذي أنشئ عام ١٩١٨ دور كبير في رصف تلك النهضة، إذ كان يضم المثقفين من أبناء العاصمة المثلة^(٣)، كما شهدت هذه الفترة التوسع في التعليم، وإرسال عدد من البعثات إلى إنجلترا ومصر ولبنان^(٤).

ومن ضمن ما تمخضت عنه هذه الحركة الإصلاحية الدعوة إلى أدب قومي سوداني يعكس وجدان الأمة السودانية ويصور واقع السودان في صدق وأمانة.

هذا وقد حمل لواء هذا الاتجاه مجموعة من النقاد السودانيين ذوي الثقافة الإنجليزية والثقافة العربية أمثال حمزة الملك طنبل (١٨٩٣ - ١٩٦٠م)^(٥)، ومحمد أحمد محبوب

(١) الدكتور عبده بدوي، الشعر في السودان ص: ١٣١، والدكتور محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٣٨ وما بعدها، والدكتور مبارك حسن الخليفة: الشعر السوداني في إطار الشعر العربي الحديث ص: ٣ مخطوط.

(٢) الدكتور محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٣٧، وانظر كذلك الدكتور عبده بدوي الشعر في السودان ص: ١٣٢.

(٣) الدكتور محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٤٢.

(٤) عادت أول بعثة سودانية أرسلت إلى الجامعة الأمريكية في بيروت عام ١٩٢٨م تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٤٠.

(٥) شاعر ونقاد مجدد اشتهر بمقالاته عن الأدب السوداني، وصدر له كتاب "الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه" وديوان الطبيعة في مجلد واحد عام ١٩٧٢م انظر الدكتور فتح الرحمن حسن التني: مختارات من الشعر السوداني المعاصر، المطبعة العصرية - دبي ١٩٩٠م، ص: ٤٦٦.

(١٩٠٥ - ١٩٧٦م) ^(١) ، ويوسف مصطفى التني (١٩٠٩ -) ^(٢) ، بالإضافة إلى بعض النقاد ذوي الثقافة العربية الخالصة مثل محمد عبد الرحيم الذي طالب في كتابه نفثات اليراع (مصر ١٩٣٣م) أن يكون للسودان أدب خاص "يحمل طابع شمسهِ المشرقة، وطغراء بدرهِ الوضي، ويخص بعنايته الحياة السودانية وحدها منحنيًا عليها، يصفها ويحللها ويصدر عنها" ^(٣) . أما الناقد حمزة الملك طنبل فقد دعا في كتابه (الأدب السوداني وما ينبغي أن يكون عليه القاهرة ١٩٢٧م) إلى أدب يصور واقع السودان، لأن "قيمة الأمة أو شخصيتها أظهر ما تكون في آدابها قبل كل شيء آخر" ^(٤) .

ثم جاء دور أدباء الثلاثينيات من المجددين الذين حملوا لواء الدعوة إلى الأدب القومي، وقد كان الشاعر والناقد محمد أحمد محبوب في مقدمتهم، حيث نشر أفكاره في كتابه "الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه" (القاهرة ١٩٣٤م) وفي مقالاته التي كان ينشرها في مجلة الفجر . وكان من رأيه أن تؤخذ مادة الأدب من حياة الناس بإيجابياتها وسلبياتها، ليقبل الناس على الحميد وينصرفوا عن الذميمة منها ^(٥) .

وقد أصبحت قضية قومية الأدب أكثر بروزاً حيث صارت مناظرة يدور حولها الحديث في نادي خريجي المدارس، وحين انتقلت إلى صفحات مجلة الفجر ^(٦) . وكان نتيجة ذلك كله أن وجد عدد من الشعراء السودانييين في هذه الفترة يحاولون

(١) تخرج في كلية غردون (جامعة الخرطوم الآن) في قسم الهندسة وتقلب في المناصب السياسية حتى صار رئيساً للوزراء، وأهم مؤلفاته (موت دنيا) بالاشتراك مع الدكتور عبد الحليم محمد، وله كتاب الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه: كما صدر له ديوان شعر بعنوان "قلب وتجارب" . انظر مختارات من الشعر السوداني ص: ٤٧٣ .

(٢) من مواليد عام ١٩٠٩ تخرج في كلية غردون (جامعة الخرطوم الآن) قسم الهندسة عام ١٩٣٠م وكان مسكراً لمجلة الفجر ، شارك في الحركة السياسية عضواً في حزب الأمة، وكان أول سفير للسودان في القاهرة، طبع ديوانه الأول : الصدى الأول سنة ١٩٣٨م وفي عام ١٩٥٥م أعاد طبعه مع ديوانه الثاني "السرائر" وسماههما معا "ديوان التني" . انظر مبارك حسن الخليفة : الشعر السوداني في إطار الشعر العربي الحديث ص: ٣٩٠ .

(٣) محمد عبد الرحيم، نفثات اليراع ص: ٧٦ - عن أصول الشعر السوداني ص: ١٢ .

(٤) حمزة الملك طنبل، الأدب السوداني وما ينبغي أن يكون عليه ص: ٩ - عن أصول الشعر السوداني ص: ١٣ .

(٥) محمد أحمد محبوب الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه ، ص: ٤١ وما بعدها .

(٦) صدرت مجلة الفجر سنة ١٩٣١م وكانت تنشر مقالات في الأدب والنقد والاجتماع وظهر على صفحاتها قصائد شعرية تميل إلى التجديد. انظر الشعر السوداني في إطار الشعر العربي الحديث ص: ٣٩٢ .

تجاوز ذواتهم ليصوروا تطلعات الشعب إلى الحرية وآماله في الاستقلال، واكتشاف الذات. خصوصاً بعد أن اتضح أن الشعر الرومانسي يهمل كثيراً من العناصر التي تشكل الواقع السوداني وطبيعة الشعب السوداني المتميزة في كل نواحي حياته بالإغراق في العوامل الخيالية، أو يتجاوزها إلى الماضي والانحباس في قوالب جامدة عتيقة كما هو الحال بالنسبة للشعراء التقليديين قبلهم.

فقد أصبح واضحاً أن الشعب السوداني صار في حاجة لمن يصف واقع حياته ويسطر تجاربه الصادقة ويجيد التعبير عن روحه المتميزة ويتقن التحليل لشخصيات أهله وميولهم وأذواقهم وأمزجتهم^(١).

ومن ثم بدأ الاتجاه الواقعي يظهر ويزاحم الاتجاه الرومانسي .

وتمثلت حلقة الوصل بين الاتجاهين في ثلاثة شعراء ، هم : حسين محمد منصور (ظهر ديوانه : الشاطئ الصخري عام ١٩٣٩م^(٢)) ، وجعفر حامد البشير (نظم ديوانه : حرية وجمال، في الفترة من مايو ١٩٤٨م إلى ١٩٥٣م) ومحمد المهدي المجذوب، والذي يرى الدكتور محمد مصطفى هدارة أن البداية الحقيقية له عام ١٩٤٣م؛ إذ بدأ في نفس هذه السنة ينفث على مشكلات الجماهير بعض الانفتاح مما يعدّ إرهاباً لنزوعه إلى تيار الواقعية فيما بعد ذلك من مراحل تطور شعره^(٣) ، ويعني بذلك قصيدته التي عنوانها "ليلة شاتية" المؤرخة ١٩٤٣/١/٢٥م ويتحدث فيها عن الفقر والفقراء :

رَبِّ خَفِّ عَلَى الْمَسَاكِينِ لَا يُمَسُّوْ	نَ بَيْنَ الْكَوَاعِبِ الْأَتْرَابِ
لَا نُسَيِّغُ النَّمِيرَ حِينَ أَسَاغَ الرَّبُّ	دَفَاءَ الرَّحِيقِ فِي الْأَكْوَابِ
رَبِّ جَاغُوا فَمَا الْكَرَى بِرَحِيمِ	لَا وَلَا اللَّيْلُ سَاتَرُ الْجُلُبَابِ
حَرَّةٌ لَا أَلْوَمُهَا تُحَطِّمُ الْبَابَ	وَتُهْذِي رَحِيقَهَا لِلذَّبَابِ ^(٤)

ويؤكد الدكتور عبده بدوي وجود الروح الواقعي بغزارة في ديوان الشاعر حسين منصور "الشاطئ الصخري" بينما يراه الدكتور محمد مصطفى هدارة رائداً للحركة الواقعية

(١) الدكتور محمد النويهي: الاتجاهات الشعرية في السودان ص: ١٠٠ - ١٠١ .

(٢) الدكتور محمد مصطفى هدارة، تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٣٠١ - ٣٠٢ .

(٣) المرجع السابق ص: ٢٢٨ .

(٤) ديوان نار المجاذيب .

في السودان^(١) كما لا حظنا غلبة القصائد الوطنية في ديوان الشاعر جعفر حامد البشير "حرية وجمال" مقارنة بأخواتها الوجدانيات . فقد أحصينا له ٤٦ قصيدة نظمها الشاعر في مقاومة الاستعمار وتعبيراً عن أمانتي وأحلام قومه وتسجيلاً لتجارب وطنه، من جملة القصائد — ٦٤ التي اشتمل عليها الديوان ، وبقية قصائد الديوان ١٨ "قصيدة" يتغنى فيها الشاعر بالجمال .

وقد تناول هؤلاء الشعراء الثلاثة مشكلات مجتمعتهم السياسية والفكرية والاجتماعية. وقد كان على رأس هذه المشكلات ، الاستعمار البريطاني الذي واجهوه بشجاعة وروح ثائرة تأبى الاستكانة. يقول الشاعر حسين منصور في قصيدة "توعّد" التي خاطب فيها مفتش أم درمان الانجليزي حين وصله إنذار منه :

تأكّد يا ابنَ وافدة البحار	بأنّي ثابتٌ ثبتّ اليقين
وإن سلّت على رأسي سيوفاً	جنودكم المزايقه العيون
وسدّدب البنادق نحو صدري	وشدّت لي الرباط على عيوني
وإن هدّدت بالإعدام سنّقا	وإن علقت بالحبل المتين
إذا همّو بتعذيبّي وقتلي	صبرت على مقاضات الديون
فأتّرك للكلاب دماً ولحماً	وأحفظ سالمأ رأيي وديني ^(٢)

والشاعر جعفر حامد البشير إلى جانب حملته على الاستعمار وجدناه ينعي على بني وطنه السودان تخالفهم وتناحرهم، ويرى أن تصارع الأحزاب السياسية والطائفية أشد خطراً على الوطن من الاستعمار، يقول في قصيدة "حرب" من الأعداء والأحباب :

وطني لئن فتك الدخيل فمثله وأضرّ منه تقاتك الأحزاب

والطائفية وهي تُمعن شرّة فتقوّد لا لهدى ولا لصواب^(٣)

ولأجل ذلك يرى أن الوطن يواجه حرباً من المستعمر الدخيل ومن أبناء الوطن أنفسهم:

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٣٢١ .
 (٢) ديوان الشاطي الصخري: (قصيدة توعّد. عن تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٣٠٥ .
 (٣) ديوان حرية وجمال ، مطبعة جريدة الصراحة — الخرطوم ١٩٥٣ م ، ص: ٤٤ .

وطني لو الأعداء كانوا وَحَدَهُم حَرْباً عليك فذاك غير عجاب
لكنْ - ويا أسفاً عليك - فإنها حربٌ من الأعداءِ والأحبابِ! (١)

ولذلك فلا نستغرب إذا وجدنا قصائده التي يهاجم فيها بني وطنه ويصرح بما فيهم من عيوب وحقائق مرة أكثر من قصائده التي يهاجم فيها المستعمر. ومن تلك القصائد قصيدة بعنوان "غيظ" وهي "مهدة إلى الذين اتفقوا على ألا يتفقوا" (٢) وقصيدة بعنوان "شكوى وعتاب" وهي مهدة إلى أعضاء المجلس البلدي والريفي بالخرطوم (٣).

و"شيوخ" مهدة إلى الشيخ السيد "الذي أتى على أمانة المستعمرين..." (٤) وأخرى بعنوان "الأذئاب" (٥) وقصيدة بعنوان "حرب من الأعداء والأحباب" (٦).

والشاعر محمد المهدي المجذوب صور نماذج جديدة من الطبقات المغمورة في المجتمع، ونستطيع أن نلاحظ ذلك من خلال عناوين قصائده التالية "ماسح الأحذية" (٧) "العرافة" (٨) "تشال" (٩) "بائعة الفول" (١٠) "إلى أطفال المساكين" (١١) "البيوت والمقابر" (١٢) "الفقر الأبله" (١٣) "بستان فقير" (١٤).

والمجذوب نفسه يشير في مقدمة ديوانه "نار المجاذيب" إلى مخالطته الناس و"خصوصاً المساكين" وتأثره البالغ بهم بعد انتقاله من مسقط رأسه إلى الخرطوم. ونراه يقر

(١) ديوان حرية وجمال، ص: ٤٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص: ٢٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص: ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ، ص: ٣٤ .

(٥) المرجع السابق ، ص: ٨٢ .

(٦) المرجع السابق ، ص: ٤٤ .

(٧) ديوان الشرافة والهجرة ، دار الجيل - بيروت - لبنان ١٩٨٢م ، ص: ١٦١ ونار المجاذيب ص: ٣١٧ .

(٨) نار المجاذيب. قصيدة "العرافة" .

(٩) المرجع السابق ، ص: ٩٧ .

(١٠) المرجع السابق ، ص: ٣١٨ .

(١١) المرجع السابق ، ص: ٦٩ .

(١٢) الشرافة والهجرة ص: ١٦٩ .

(١٣) نار المجاذيب. قصيدة "الفقر الأبله" .

(١٤) الشرافة والهجرة ص: ٢٧ .

بشيوع ظاهرة الفقر، ويصنّف نفسه دائماً في خانة الفقراء، مثال ذلك قصيدته "مشوار"^(١) وقصيدة "مزاد الموظفين والمساكين"^(٢).

وقد مكنته هذه المخالطة من تصوير شئون الحياة اليومية وما يصاحبها من عادات وتقاليد، وخير شاهد على ذلك قصيدة "غمائم الطلح"^(٣) التي تصور بدقة طريقة من الطرق التي تتبعها المرأة السودانية في تجميل نفسها عن طريق الجلوس فوق حفرة فاعمة بدخان الطلح المعطر حتى يكتسب لونها الاصفرار وجسدها النداءة، وتكون قبل ذلك قد خضبت يديها ورجليها بالحناء. وفي قصيدته "قرية قمر"^(٤) يصوّر المجذوب "حفل عرس" وينقل ما يُمارس فيه من عادات وتقاليد وطقوس معروفة في المجتمع السوداني، والآلات الموسيقية التي تستعمل مثل "الدلوكة" وهي "طبل كبير، و"الشتم" وهو : طبل صغير، ويصف عادة "السيرة" وهي سير أهل العروس من بيته إلى بيت العروس مشياً على الأقدام مساءً، وما يصحبه من غناء وتصفيق ورقص وبخور يفوح شذاه، ويصور بعض العادات المتبعة في مثل هذه الحفلات مثل "الشبال"^(٥) والضرب "بالسوط" ثم يصوّر "العُرصة" ويذكر "الطنبور" وكلها عادات تفرّد بها الشعب السوداني بين الشعوب الإسلامية والعربية^(٦).

وفي قصيدة "العرافة" يصوّر المجذوب حالة القلق والاضطراب الفكري التي اعترت بعض المثقفين في السودان بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، والشعور بعدم الثقة في النفس

(١) الشرافة والهجرة ، ص : ٣٨ — ٣٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ٧٤ .

(٣) نار المجاذيب ص : ٢٠٠ .

(٤) المرجع السابق ، ص : ٧٤ .

(٥) الشبال "حركة من الفتاة الراقصة تلقي فيها شعرها على وجه الشاب الذي يقف أمامها "يبشر" أي يقول: أبشري بالخير، مع رفع يده وجعل سبابته تحدث صوتاً حين تصطفق مع الإصبع الأوسط .

(٦) الضرب بالسوط: عادة الضرب بالسوط، هي أن يقف بعض الفتيان في ساحة الرقص عراة الظهر، ويضربهم العريس بالسوط المصنوع من جلد فرس البحر، أو أن يتبارى كل اثنين في عملية الضرب، وفي هذا إظهار للشجاعة أمام الفتيات، وقد زالت هذه العادة من الحياة السودانية .

أما "العُرصة" وهي الرقص الذي يؤديه الرجال وهم يحملون العصي .

أما "الطنبور" فهو غناء لا تصحبه آلات موسيقية، وإنما يؤدي برفع الصوت مع كرير يخرج من الصدر مصحوباً بالتصفيق وضرب الأرجل بالأرض. والطنبور أيضاً آلة وترية في بعض أنحاء السودان، انظر مبارك حسن الخليفة: الشعر السوداني في إطار الشعر العربي الحديث ص : ٤٥٧ — ٤٦٢ .

وفي النظم الاجتماعية والفكرية التي كانت تسيطر على الناس وسيادة الجهل والركون إلى الغيب نتيجة الإحساس باليأس، والشعور بضبابية المستقبل والخوف مما تخبئهُ الأقدار. يقول في مطلعها :

عرافة الحيّ رديني إلى أملي ماتتْ حظوظي فهاتي آخرَ الحيلِ
واستلهمي الودعَ المنبي لعل به نبوءةٌ وأعيدي السؤالَ وابتلهي
أرأى ابتسامتك في السبعين عابسةً أغري الثلاثين كم يشقى بها أجلي
مضى بنوك فهل أعطاك ما فقدوا نجواك للودع المضموم كالقَبْلِ^(١)

هذه المواجهة والإصرار على الإصلاح وليس الهروب هي التي قدّمتْ لنا طابعاً جديداً من الرؤية الواقعية العميقة، والتي سوف نراها تتعمق أكثر عند شعراء الواقعية الاشتراكية وشعراء مدرسة "الغابة والصحراء" .

ونستطيع بعد هذه الوقفة مع الشعراء الذين مثل شعرهم بداية النزعة نحو الواقعية أن نُجملَ أهم المؤشرات على اقترابهم من خصائص المذهب الواقعي ، والتي تمثلت في ، البعد عن الذاتية، وبروز الاهتمام بمشكلات المجتمع السياسية والفكرية والاجتماعية. أما على المستوى الفني فيبدو لنا ذلك جلياً في محاولة الشاعر حسين منصور المبكرة نسبياً التحرر من الالتزام بالقافية المتحدة في قصيدة "القلة الفيلسوفة" التي يقول فيها :

وقفتُ في جلسة الشباك في صَحْنها الزاهي الرسوم الخزفي
لا روى فيها ولا فيها رواء لا روى فيها ولا فيها رواء
ذا بلات شفتاها والمسامُ غائراتُ "لا ضياءُ ولا ابتسامُ"

كل ما فيها ظلامٌ وهواء لم يكن في البيت غيري فاضطرتُ
مُحنقاً أن أستقي منها فقامتُ وأدّرتُ الزرّ في قسم الحياة

(١) ديوان نار المجاذيب : قصيدة "العرافة" .

ووضعتُ القلّةَ الظمأى على
سُرّةِ الحوضِ وأهويتُ إلى

فَهَقَهْتُ لما جرى الماءُ بها قَرَنِي الصنبورِ واستمطرتُ فاه
فاستثارتُ حُنْقِي من نحوها واستيائي من وقوفي كالصنم^(١)

ونجدُ له كذلك محاولات أخرى في مجال التنويع في الوزن والقافية، وفي مجال الشعر الحر "تجعله من رواد التجديد في الشعر العربي الحديث"^(٢) مثال ذلك قصيدته التي عنوانها "نغمة جديدة"^(٣) وقصيدة "الأصدقاء"^(٤) وقصيدة "تشييع"^(٥).

أما الشاعر محمد المهدي المجذوب، فإلى جانب التزامه الواضح بمشكلات مجتمعه السياسية والفكرية والاجتماعية، وقضايا أمته العربية، فقد وظف في شعره كثيراً من الوسائل التعبيرية التي ابتدعها الشعراء المحدثون. فنجد الألفاظ عنده تجسّد أحياناً الإيقاع الموسيقي والحركة المصاحبة له وانفعالات الشاعر في تناغم وانسجام تام، وأوضح مثال لذلك قصيدة "المولد"^(٦) كما وظف الرمز في عدد كبير من قصائده، مثل قصيدة "العنان"^(٧) وقصيدة "الجدار"^(٨) وقصيدة القوقعة الفارغة"^(٩).

وهناك سمة أخرى في شعر المجذوب تجعله أقرب إلى شعراء الاتجاه الواقعي الاشتراكي، أعني بذلك الروح المتفائل الذي يسري أحياناً في بعض قصائده، فكثيراً ما يتناول الشاعر جوانب النقص والفساد في المجتمع ويحللها ولكن مع الأمل في تجاوزها، يتضح ذلك في قصيدة "الجدار" فبعد أن حلل العلل والأمراض التي كان يعاني منها المجتمع السوداني

(١) ديوان الشاطي الصخري ص: ١٩٠ نقلاً عن تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٣١٤ — ٣١٥ .

(٢) الدكتور محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي الحديث في السودان ص: ٣١٧ .

(٣) ديوان الشاطي الصخري ص: ٥٤ .

(٤) المرجع السابق ، والصفحة .

(٥) المرجع السابق ، ص : ١٠٨ .

(٦) نار المجاذيب ، ص : ٩٥ .

(٧) المرجع السابق .

(٨) المرجع السابق ، ص : ٣٢٣ — ٣٢٦ .

(٩) المرجع السابق ، ص : ٣٠٦ — ٣٠٧ .

نجده يختم قصيدته بنظرة متفائلة بالإصلاح :

وقمتُ إلى خلوةٍ معتمَةٍ
لأنَّظُرَ من كُوءِ
لضوءِ النهارِ
تسلَّقَ ذاكَ الجدارِ^(١) .

وعلى الرغم من أن المجذوب قد نعى في مقدمة ديوانه الأول "الشرافة والهجرة" على "أولاد العرب الذين ذهبوا إلى أوربا وانبهروا بالتطور العظيم الذي شهدته الآداب والفنون هناك، وعادوا إلى بلادهم بهذه المشهيات الأفرنجية من كلاسيكية تقليدية وأخرى مجددة رومانسية ورمزية وواقعية"^(٢) وعلى الرغم من أنه نفى في مقدمة ديوانه الثاني "نار المجاذيب" أن يكون له مذهب شعري معين، كما نفى معرفته بشعر التفعيلة "لا أعرف تقطيع البيت على التفاعيل ومازلتُ أتعجبُ ممن يطيق هذا التركيبُ وأشهدُ له بالبراعة"^(٣) على الرغم من كل ذلك نجد متأثراً في شعره متأثراً واضحاً بالاتجاه الواقعي. أقول ذلك من واقع شعره الذي ضمته دواوينه الثلاثة التي بين أيدينا، فقد رأينا لغة الشعر عنده في كثير من قصائده تلتحم بمشكلات الناس السياسية والفكرية والاجتماعية، تصفها وتحللها من واقع التجربة والمعاشية الواعية حيث يقول "ولقد أفدتُ كثيراً من مخالطة الناس خصوصاً المساكين فلديهم صدق أخذ نفني وشفاني"^(٤) .

أما من ناحية الشكل فقد تطور عنده تطوراً واضحاً حيث اتجه إلى بناء القصيدة بناءً جديداً ، أعني بذلك شعر التفعيلة الذي يتميز بالمرونة، والحرية من الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد، والتحرر من الالتزام بالقافية الموحدة والبحر الواحد. والذي احتضنته الواقعية الاشتراكية كما سنرى . ومن أوضح الأمثلة على تمكن المجذوب إلى حد

(١) نار المجاذيب، ص: ٣٢٣ .

(٢) مقدمة ديوان الشرافة والهجرة ص : ٩ .

(٣) مقدمة ديوان نار المجاذيب .

(٤) مقدمة ديوان نار المجاذيب .

كبير من هذا القالب قصيدته التي عنوانها "المولد"^(١) وقصيدة "الجدار"^(٢) .

والملاحظ أن كل قصائد ديوانه الأول "الشرافة والهجرة" مقفاة" إلا واحدة منثورة وأخرى لا تلتزم بقافية"^(٣) أما ديوانه الثاني "نار المجاذيب" فقد اشتمل على إحدى عشرة قصيدة اتبع في بنائها أشكال الشعر الحر ، بينما خلا ديوانه الثالث "البشارة" ، القربان، الخروج" من أي قصيدة مقفاة .

ونلمس مثل هذه التطور الفني في ديوان 'حرية وجمال' للشاعر جعفر حامد البشير ، فمنذ بدء الديوان في مايو ١٩٤٨ إلى إبريل ١٩٥١م نجد ثلاثين قصيدة ليس منها إلا قصيدة واحدة ذات وزن قصير، وهي بعنوان "شكوى وعتاب"^(٤) أما القصائد التسع والعشرون الأخرى فمنظومة على الأوزان الكاملة للبحر الطويلة. وتخضع جميعها لوحدة الوزن ووحدة القافية. ثم يبدأ الشاعر منذ أبريل ١٩٥١م في التحرر من وحدة الوزن، أو وحدة البحر، أو وحدة القافية أو منها جميعاً^(٥) ، وقد بلغت هذه القصائد اثنتي عشرة قصيدة من جملة قصائد الديوان الأربع والستون. هذا بالإضافة إلى روح التفاؤل التي أخذت تسري في بعض قصائده^(٦) .

(١) ديوان نار المجاذيب ، ص: ٨٧ — ٩٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص: ٣٢٣ — ٣٢٦ .

(٣) ديوان الشرافة والهجرة ص: ١٠ ، والقصيدة المنثورة بعنوان: الزعيم" ص: ١٢٠ ، أما التي لا تلتزم بقافية فهي بعنوان "لومبيا" ص: ١٧٢ .

(٤) ديوان حرية وجمال ص: ٣٠ .

(٥) من قصائده التي تحرر فيها من وحدة الوزن والبحر والقافية "تيك صوت سعاد حرية وجمال ص: ٩٤ .

(٦) مثال ذلك قصيدته التي عنوانها "مصيرهم الأخير" ص: ٧٩ — ٨٠ وقصيدة "أخي يا أخي" ص: ٨٦ — ٨٨ وقصيدة "غداً لنا" ص: ٥٢ . والتي يقول فيها :

لا تحزنوا فلنا الغدُ ولنا الزمانُ السرمُ
العقلُ أصبحَ منذَ هذا اليومُ لا يتقيدُ
حرّاً ... يثورُ كما نريدُ له ولا يترددُ
لا تيأسوا فلنا الغدُ وغداً يكونُ الموعدُ

ب - الواقعية الاشتراكية :

ظل السودان حتى دخول الإنجليز سنة ١٨٩٨م بعيداً عن أثر الثقافات الغربية. فقد ظلت لغة التعبير والإفصاح حتى ذلك التاريخ هي اللغة العربية ولم يصدر أدبٌ بغير هذه اللغة. فقد ظلّ الدين الإسلامي والثقافة العربية هما اللذان يؤثران في حركة الفكر والأدب. وقد ازداد هذا الأثر بعد الفتح الأخير عام ١٨٩٨م وخضوع السودان للإدارة الثنائية البريطانية المصرية^(١).

ولما كانت اليد الطولى في تسيير أمور السودان بيد بريطانيا، فقد فتحت المدارس وغلبت عليها الثقافة الإنجليزية وخاصة في القسم الثانوي والأقسام العليا، فانتشرت آداب اللغة الإنجليزية وآداب اللغات الأجنبية الأخرى المترجمة للإنجليزية بين جمهور المتعلمين من أبناء السودان^(٢). كما توفرت للأجيال الناشئة فرصة الاتصال بالحضارة الأوروبية عن طريق البعثات العلمية إلى الخارج، وعن طريق فرض اللغة الإنجليزية في جميع مستويات التعليم - مما أتاح لتلك الأجيال الناهضة حيازة المعارف الغربية.

وفي الوقت الذي كانت البعثات العلمية إلى الخارج تفتح أمام الأجيال العربية آفاقاً جديدة في المعرفة، وتكشف لهم عن مناهج في التفكير وعن مفهومات وتصورات جديدة في شتى فروع المعرفة، ومنها بالطبع ما يتصل بطبيعة الأدب بعامة والشعر بخاصة، وفي الوقت الذي كان الاستعمار مشغولاً بفرض لغته وثقافته، في هذا الوقت أخذت العيون تتفتح على الموروث الفكري والثقافي، العربي والإسلامي نتيجة حركة إحياء التراث التي استفادت من معطيات الحضارة الأوروبية نفسها عن طريق طباعة أمهات الكتب القديمة في شتى المعارف محققة ومروسة^(٣) بحيث أصبحت دواوين الشعراء العرب القدامى، ومؤلفات النقاد والباحثين واللغويين في متناول طلاب المعرفة.

وقد أقبل الجيل الجديد من أبناء السودان على قراءة جل ما تخرجه المطابع المصرية، من كتب الأدب والثقافة العربية كما أقبلوا على بعض ما تخرجه المطابع الإنجليزية. وقد قطع الكثيرون منهم شوطاً بعيداً في هذا المضمار آنذاك وتأثروا بالأفكار الغربية والتخيلات

(١) محمد أحمد المحجوب : الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه ص: ١٧ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق ، ص: ٢٠ .

(٣) الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص: ٢٤ .

الغربية وأخذوا يعكسون ذلك الأثر في قصائدهم وكتاباتهم "وأخذ القراء يستسيقون إنتاجهم ويقبلون عليه كما كانوا يقبلون في الماضي على إنتاج المدرسة العربية^(١) .

وبانسحاب الاستعمار البريطاني من مصر وتداعي أركانه وتقلص نفوذه في سائر أقطار الأمة العربية ترعرع احتكاره الثقافي الذي كان يفرضه على هذه الشعوب، فانفسح المجال لدخول ثقافة ذات طابع مختلف وأهداف مختلفة، هي ثقافة المعسكر الاشتراكي^(٢) . ومن ثم بدأ المثقف السوداني يتعرف — مثله مثل المثقفين العرب — على طبيعة الفكر الاشتراكي عن طريق حركة الترجمة وعن طريق الاتصال المباشر بتلك الآداب ، وعن طريق الصلة بالثقافة المصرية وثقافات البلاد العربية الأخرى اطلع المثقف السوداني على العديد من التيارات والمذاهب الأدبية المختلفة التي كانت تموج بها الحياة الأوروبية بعد انزواء الرومانتيكية، وعلى الأخص الواقعية الاشتراكية، "مما أتاح الفرصة للمثقف السوداني أن يوازن ويقارن بين الفكر الاشتراكي الجديد والفكر الغربي الذي عرفه منذ وقت بعيد^(٣) .

وقد أدت هذه الحركة الفكرية السريعة المتنوعة إلى تباين المواقف ووجهات النظر تجاه التراث، ما بين محاولات استهدفت مجرد ربط حلقات التاريخ الحي المتطور للثقافة العربية — التي كانت قد انفصلت أجزاءها — عن طريق إعادة النبض لهذا التراث في نفوس الناس^(٤) وما بين تيارات داعية إلى بعث التراث المحلي^(٥) وما بين حركات قومية رافضة للتراث وداعية لعدم الاكتراث به، بل الذهاب إلى حد إدانته واتهامه بالعجز عن مجاراة العصر والاستجابة لتحدياته^(٦) وبين معتدل ينادي بضرورة توفر وعي إيجابي من شأنه أن يجنب بناء المستقبل العربي الكثير من الهفوات والأخطاء والتجني على التراث أثناء

(١) محمد أحمد المحجوب: الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه ص: ٢١ .

(٢) الدكتور محمد النويهي : الاتجاهات الشعرية في السودان ص: ١١٣ .

(٣) الدكتور محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٢٩٠ .

(٤) أعني بذلك مدرسة البارودي، انظر الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص: ٢٣ .

(٥) أعني بذلك تيار "الغاية والصحراء" و"أباد ماك" في السودان .

(٦) أعني بذلك القوميين اللبنانيين، وعلى رأسهم الشاعر سعيد عقل الذي نشر في عام ١٩٦١م كتابه "يارا" ينادي فيه باعتماد "اللهجة اللبنانية" لغة للشعر و"الأحرف اللاتينية" بدلاً من الحرف العربي، انظر الدكتور كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص: ٨٥ — ٨٦ — دار الفكر ١٩٧٨ م .

عمليات التحول الدقيق التي بدأت رباحها تهبّ على الواقع^(١).

وقد خرجت هذه الآراء المتباينة إلى الوجود في شكل ثورة شعرية جديدة شرعت بالإبانة عن نفسها عبر مجاميع شعرية وقصائد متناثرة في الصحافة الأدبية^(٢)، وقد انضحت في البدء على مستوى البنية الشكلية أكثر مما برزت عبر المحتوى أو التصورات الشعرية التي كانت تعلن عنها. وتعتبر نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي رواداً لهذا الاتجاه في القصيدة العربية الحديثة^(٣).

وفي السودان برزت طلائع جيل جديد من المثقفين متأثرين بالاتجاه الواقعي الاشتراكي ومنحازين بصورة واضحة لما عُرف في ذلك الوقت بفكرة التقدم والثورة، فكتبوا شعراً يعبر عن تطلعاتهم الاشتراكية المستوحاة من الثقافة الغربية، والتي يمتزج فيها رفض الصورة القائمة وانعكاسات الطموحات الواسعة^(٤) كل ذلك من موقع التزام وخط فكري اشتراكي صريح.

وقد بذلوا جهداً كبيراً لبيان فكرة الالتزام وصلتها بالواقع. يقول أحد شعراء هذا الاتجاه، وهو محمد مفتاح الفيتوري واصفاً الشاعر الملثم بأنه "متحد اتحاداً كلياً مع قضايا شعبه وقادر على التعبير عنها فنياً"^(٥) والالتزام الحقيقي — في رأي الفيتوري — لا يأتي إلا من الممارسة العملية واليومية الحققة لنضال الأمة المصيري، والانتماء إلى واقعها المأساوي المعاش، وإلى قاعدتها الإنسانية العريضة، وإلى جماهيرها العاملة بوعي وقناعة^(٦).

ويتحدث الشاعر السوداني تاج السر الحسن عن بعض الأسباب التي أدت إلى ظهور الواقعية ناضجة في الشعر السوداني فيقول: "إن الشعر السوداني الذي لم يعرف جو الملوك

(١) الدكتور كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٢٦.

(٢) أبرزها مجلة شعر "التي كانت تصدر في لبنان بصورة فصلية لخدمة قضية الشعر والدفاع عنها". وقد صدر عددها الأول في كانون الثاني ١٩٥٧م المرجع السابق ص: ٦٤.

(٣) المرجع السابق ص: ٣٦.

(٤) المرجع السابق ص: ٣٠.

(٥) ديوان محمد الفيتوري: ١٦٠/٢ — ١٦١.

(٦) المرجع السابق ص: ١٦٣.

ولا الأمراء ... أعطى الشاعر السوداني ميزة الملامسة للواقع والمظاهر المختلفة للحياة، كما حدد هذا الوضع موقف الشاعر من القضايا الوطنية والإنسانية^(١). ونفس الفهم تقريباً نجده عند الشاعر محيى الدين فارس الذي وصف الصورة البلاغية في الشعر الواقعي بأنها ليست غايتها الامتاع الذهني والنفسي، ولكن مدى تعبيرها عن المضمون المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة، بل لا يعتبر الشعر الواقعي عملاً شعورياً فحسب أو بناءً نغمياً من غير أعماق إنسانية هادفة، وإنما هو خط فكري أيضاً^(٢) وما يقوله محيى الدين فارس هو الذي يعبر عنه الاشتراكيون دائماً بضرورة ارتباط الفنان بأيدولوجية تعينه على استكشاف النقائص والسلبيات التي تعوق تقدم المجتمع واستنباط الحلول في الوقت ذاته لكل المشكلات التي تعترض سواد الناس، والثورة ضد الظلم بجميع أشكاله^(٣).

وسوى الشاعر الملتزم - في نظرهم - الشاعر غير الملتزم "ومن تحت عباءة هذا النمط من الشعراء، يخرج عادة، الشعراء الانهزاميون الذين يطلون على حركة الجماهير من شرفات ذواتهم ومصالحهم، ويخرج الشعراء الانتهازيون الذين يجعلون من تعاطفهم الشعري مع الجماهير سلعة تجارية يطرحونها لمساومة القوى المضادة"^(٤) ومثل هذا الشعر عند أصحاب الاتجاه الواقعي الاشتراكي شعر بلا قضية، شعر ارتزاق ومناسبات ونفاق، ويصنفونه بأنه ضد الجماهير الشعبية، بعيد كل البعد عن آلام الأمة^(٥). بل يعدونه بعض مخلفات الماضي التي انحدرت إلى الجماهير العربية "مع انهيارات شعراء المدائح وتشنجات فناني ومهرجي السلطة وتأوهات سماسرة العواطف ومحترفي الرقص على الحبال"^(٦) وتكمن خطورة هذه المخلفات في كونها تشكل "بعض ميراث الأمة النفسي والوجداني الذي أدى مع غيره من المؤثرات إلى انغلاق آفاق طموحاتها وتحنيط طاقاتها

(١) مقدمة ديوان غداً نلتقي للشاعر سيد أحمد الحردلوا - مطبعة الهنا - القاهرة ١٩٦٠، ص: ٥ .

(٢) انظر مقدمة ديوان خواطر إنسان عن : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٣٠٠ .

(٣) الدكتور محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٣٠٠ .

(٤) ديوان محمد الفيتوري: ١٦٢/٢ .

(٥) جريدة الصحافة عند ١٩٦٨/٨/١٧م نقلاً عن محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي المعاصر في

السودان ص: ٢٩٧ - ٢٩٨ .

(٦) ديوان محمد الفيتوري: ١٦٦/٢ - ١٦٧ .

الإبداعية داخل أطر وقوالب معينة^(١) . فهو لذلك لا يناسب الإنسان العربي الذي انتقل من واقعه القديم ، واقع الركود الاجتماعي والاستسلام الذي تتحكم فيه إرادة التقاليد، إلى واقعه الجديد، واقع التناقضات الفكرية والاضطرابات الاجتماعية الذي تحركه إرادة التحول والتغيير^(٢) .

وهذا الانتقال التاريخي يشير — في رأيهم — إلى أن هذا الإنسان أصبح يمتلك القدرة على تجاوز تراكمات ماضيه ، فقط ينتظر الشاعر الإنساني الثوري الذي يستلهم الجمهور ويلهمه في نفس الوقت، لأن الجماهير "هي مصدر طاقة الفن والفكر والحياة والتاريخ، وهي تيارات نهر الإنسانية العظيم الذي لا يتوقف"^(٣) .

فالمعنى الإنساني بهذا الفهم هو مدار الشعر الواقعي الاشتراكي وهو الجسر الذي يصل المبدع بالجمهور، وسقوط هذا الجسر معناه "سقوط المشاركة الوجدانية الخلاقة"^(٤) ويعني ذلك أيضاً أن الجماهير هي البداية والمنطلق لكل شاعر إنساني، أو واقعي حقيقي ولا مجال للهرب من مواجهة الواقع بالانسحاب إلى الماضي، أو إلى عالم الخيال الذاتي، والانغلاق فيه . ويمكن أن نجمل السمات الأساسية لاتجاه هؤلاء الشعراء — كغيرهم من الشعراء الاشتراكيين العرب — في التمسك بالواقعية الاشتراكية والتزامهم بوجهة النظر الاشتراكية ونقد الواقع الاجتماعي السائد واستقاء موضوعات شعرهم من واقع الحياة اليومي وكدح جماهير الشعب ومساندة حركات النضال الوطني ضد قوى الاستعمار والدفاع عن أهداف الطبقة العاملة وبناء عالم تسوده الاشتراكية .

وقد أشار س. موريه إلى تأثير الشعراء العرب من الاشتراكيين والشيوعيين وعلى رأسهم الشاعر الروسي فلاديمير مايكو فسكيي (١٨٩٣ — ١٩٣٠)^(٥) .

ومن ثم نجد مجموعة من أبرز شعراء هذا الاتجاه مثل جيلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن ومحي الدين فارس ومحمد مفتاح الفيتوري — وقد عاشوا جميعاً في الخمسينيات

(١) ديوان محمد الفيتوري ، ١٦٦/٢ — ١٦٧ .

(٢) المرجع السابق ص: ١٦٦ .

(٣) المرجع السابق ص: ١٦٩ .

(٤) المرجع السابق ص: ١٦٠ .

(٥) س . موريه : الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ — ١٩٧٠ ، ص : ٣٩٣ .

وتعاطفوا مع الواقعية الاشتراكية . يختلطون بالجماهير وبخاصة الطبقات الفقيرة منهم ، ويقتربون بمضمون شعرهم من واقع حياة الناس اليومية معبرين في بساطة عن آلامهم وآمالهم ومشاكلهم . ويرى الشاعر محمد عبد الحي أن من ضمن الأسباب التي أدت إلى أن يعتنق الفيتوري وجيلي عبد الرحمن ومحيي الدين فارس حركات اليسار السياسية أو على الأقل يتعاطفوا معها في مصر والسودان في ذلك الوقت ظروف الفقر التي كانت تحكم حياتهم إلى جانب الإحساس العميق بالغربة^(١) إضافة إلى الانبهار بهذا الاتجاه الذي كان يستهوي الشباب بعد توقف الحرب "فقد كان هؤلاء الشباب راغبين في تغيير ظروف الحياة من حولهم"^(٢) لذلك نراهم ينخرطون في هذا الاتجاه ويسهمون في تقديم الواقع الذي كان يحيط بهم، ويتغنون بالعدالة الاجتماعية وبتنصارات الشعوب تحت رايات الثورات، وبالأمل في التغيير. وقد قسام بجائهم بعض النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه مشجعين ومبشرين بشعر جديد يولد من معاناة الجماهير ويصور آلامهم وأحزانهم ويبشر في الوقت نفسه بغد مشرق^(٣) .

فالشاعر الجديد - في نظرهم - يعبر بإخلاص عن الواقع وما ينبثق منه من مواقف وأحداث جديدة في شعر جديد ، جديد في صياغته وجديد في مضمونه، حيث تبدو فيه الجرأة على الحد من وحدة البيت الكامل واتخاذ التفعيلة الواحدة أساساً للتعبير، والتخفيف من وحدة القافية وإطرادها. وتظهر فيه كذلك الاستعانة بالرموز والأساطير والفنون الشعبية^(٤) .

ويشير الشاعر محمد عبد الحي إلى تأثر هؤلاء الشعراء بالشاعر المصري الرومانسي على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩م) الذي كتب شعره متأثراً إلى حد ما بالرومانسية الإنجليزية والفرنسية^(٥) ولعل هذه الإشارة تؤكد ما قاله الدكتور عز الدين إسماعيل عن حديث رواد الحركة الجديدة عن تأثراتهم الأولى بشعر علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي وإيليا أبي ماضي ، لا في مصر وحدها بل في الوطن العربي كله^(٦) .

(١) Muhammed Abdul-Hai: Conflict And Identity: Institute of African & Asian Studies. University of Khartoum. 1976 PP 30-31.

(٢) الدكتور عبده بدوي: الشعر في السودان ص: ٢١٦ .

(٣) من ذلك مقدمة الناقد محمود أمين العالم لديوان أغاني إفريقيا للفيتوري ، وديوان الطين والأظافر لمحيي الدين فارس .

(٤) انظر مقدمة ديوان الطين والأظافر .

(٥) Muhammed Abdul-Hai: Conflict and Identity pp 32-33.

(٦) الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص: ١٩ .

جـ - مدرسة الغابة والصحراء :

إذا كان الشعراء الواقعيون أمثال جيلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن ومحمد الفيتوري بدأوا في الخمسينات يكتبون أشعارهم انطلاقاً من فكرة الالتزام بالواقع ومعالجة قضاياهم من منطلق فهم ووعي ، فقد برزت أساليب واقعية أخرى في الستينيات أفادت من كل هذا التراث وتطورت عنه ، وكانت تمثل في بعض جوانبها معركة السودان الحضارية ، حيث انطلقت من فكرة البحث عن الأصول ووصل الفروع بالجذور ، وقد برزت في إطار هذا الاتجاه دعوات أكثر تطرفاً للانتماء للأصول ، كالدعوة التي حملتها مدرسة "الغابة والصحراء" . ظهرت مدرسة " الغابة والصحراء" في جامعة الخرطوم حوالي عام ١٩٦٢م وقد حمل لواءها عدد من الطلاب والخريجين كان في مقدمتهم الشعراء ، النور عثمان أبكر ومحمد المكي إبراهيم ومحمد عبد الحي ومصطفى سند^(١) .

وقد تناولت هذه المدرسة أصول الثقافة السودانية بالتحليل ، ومن آرائهم ما ذهب إليه النور عثمان من أن الصوفية في الشعر السوداني ليست وتراً شرقياً ، إنما هي عطاء الحركة الرخيمة لرقصات الغاب للطبل والبوق ، وأن القبول الأول للثقافة العربية والعديد من المظاهر الإسلامية قد تم نتيجة لما بين هذه المظاهر من شبه بالمحليات "كحلقة الذكر" مثلاً ليس بمفهومها الإسلامي ولكن بمفهومها البدائي^(٢) .

بل يرى أن كل ما هو غيبي وعميق في السودان إنما هو عطاء الوجدان الصامت

(١) الدكتور عبده بدوي : الشعر في السودان ، ص : ٢٣٠ .

قال الدكتور محمد عبد الحي في مجلة الخرطوم الصادرة في ١٩٧٤/٤/١م ، لم توجد "مدرسة للغابة والصحراء" والشعراء الذين ذكرتهم الدكتورة الشاعرة سلمى الخضراء الجبوسي يختلفون اختلافاً بيناً فسي مناحيهم الشعرية والفكرية ، ففي وقت واحد تقريباً - قبل أن يعرف بعضهم بعضاً - بدأ محمد المكي إبراهيم والنور عثمان في ألمانيا ، وصلاح أحمد إبراهيم في غانا ، ويوسف عايداني في رفاعة في قصيدته أبو دليق ١٧٦٣م ومصطفى سند في أم درمان في أصابع الشمع ١٩٦٣ ومحمد عبد الحي في العودة إلى سنار ١٩٦٣ في الخرطوم ، يكتبون شعراً فيه بعض الملامح المشتركة التي لا تخفي الاختلاف العميق في العناصر المكونة لرؤاهم الشعرية ، وفي التشكيل واللغة الشعرية في قصائدهم . نقلاً عن : الدكتور عبده بدوي : الشعر في السودان هاشم ص : ٢٣٠

وانظر كذلك ٥١ - ٥٠ P Conflict and identity .

(٢) عبد الهادي الصديق : أصول الشعر السوداني ص : ٧٠ .

المنطوي على عالم غامض هو عالم السحر 'سحر الكجور' (١) والوثنية وكل الذكريات الكامنة التي ورثها عن ماض أسلافه . وهو عالم باهر ساحر " وستجذك عوالم تبهرك بسحرها الذي هو سحر :الكجور" والوثنية التي لا تزال تخرج كلما أثارني أبناء العم" (٢) .

وقد انعكست محاولة إبراز هذه الطبقة العميقة الساحرة من الوجدان الصامت في لغة الشعر عنده والمعاني السحرية الغامضة كما سنرى ، وهي — حسب زعمه — اللغة الأم التي صممت في داخله وخرجت عن طريق الثنائية العربية (٣) .

وانطلاقاً من هذه الرؤية كتب النور عثمان أبكر ديوانه "صحو الكلمات المنسية" بلغة تستمد حداثتها وطرافتها من الأصول التي تشد الشاعر بكل سحرها وبدائيتها وإيقاعها :

قرعُ الطبولِ في الدجى يشدُّنا
أنستجيبُ ؟ رُبما نداءُ الغابِ ، عودُ إلى جذورنا (٤) .

كذلك نجد الشاعر محمد عبد الحي يحاول في ديوانه "العودة إلى سنار" استلهم تلك الجذور التاريخية البعيدة في لغة شعرية مستحدثة ، ولكننا ربما فهمنا من كلامه أنه أراد لهذه العودة أن تتم بروية مطلقة من حدود الوقت والمكان والدين ، وبشمولية يجمع فيها الماضي مع المستقبل والتوحيد مع الوثنية والحضور مع الغياب ليؤسس لغته الخاصة مما يجعله يلتقي مع مروجي الحداثة التي تعلن الثورة على كل شيء ، وتحطيم القواعد والحدود الدينية والاجتماعية السائدة للانطلاق من جديد في إطار علاقات أكثر اتساعاً وتحرراً . يقول الشاعر مصطفى سند "وقد صرح لي ذات مرة بأنه يبحث عن لغة خاصة ، لغة تنظر إلى واقع هذا القطر الفسيح القارة المتنوع المناخات الجغرافية ، لغة تشمل البحر والاستواء ، والبرق ، والفهد والزرافة ، والجبل ، والنار ، والشلال ، والجيشان والعنف ، والتصوف ، والانقطاع ، والحلول ، والسياحة في ملكوت الله ، وقيومية الدين ، والطوطم والوثن" (٥) .

(١) الكجور هو العراف ، وقد يكون كجور حرب أو سلم أو مطر أو طب ، وترتبط تنبؤاته بعالم القصص والأساطير .

(٢) النور عثمان أبكر ، الصحافة ١٧/١٢/٦٧ "الغابة والصحراء" نقلا عن أصول الشعر السوداني ص : ٧٢ .

(٣) عبد الهادي الصديق ، أصول الشعر السوداني ص : ٧٢ .

(٤) ديوان صحو الكلمات المنسية ص : ٢٨ .

(٥) مجلة حروف ص : ١٧٤ — العدد (٢ — ٣) مزيج ١٩٩١ م .

لذلك جاءت "العودة إلى سنار" في طبعتها الأولى "فريدة ومدهشة تستعصي مغاليقها لأنها جديدة بلغتها ومجازاتها ومساربيها وأغوارها . إنها فتح جديد في اللغة الشعرية يختلف اختلافا ضخما عن اللغة القديمة ... أهل "الغابة والصحراء" ينادون بأنها "سؤال في الهوية"^(١) .

لغة تطلع مثل الرمح
من جسد الأرض
وعبر سماء الجرح^(٢) .

لذلك فهو في سؤال دائم عن يمنحه تلك اللغة الجديدة التي تسطع بالحب القديم :

من ترى يمنحني
طائراً يحملني
لمغاني وطني
عبر شمس الملح والريح العقيم
لغة تسطع بالحب القديم^(٣) .

وهذا البحث عن لغة جديدة لا ينفصل عن البحث عن الذات الحضارية التي يريد الشاعر أن ينتمي إليها ، ما دامت هذه الذات تمثل في نظره جزءاً من مقومات شخصيته . فهو يبحث عنها في "دجى الذاكرة القديمة" وفي "أحلام القبيلة" و "بين الموتى" وفي "أساطير الطفولة" .

هل ترى أرجع يوماً
لابساً صخوي حُلماً
حاملاً حُلُمي همّاً
في دُجى الذاكرة الأولى وأحلام القبيلة
بين موتاي وأشكال أساطير الطفولة^(٤) .

فعملية البحث تتم هنا عبر الإبحار في الذاكرة الأولى ، أو في اللا شعور الجمعي

(١) مجلة حروف ، ص : ١٧٨ .

(٢) ديوان العودة إلى سنار ص : ١٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص : ١٧ .

(٤) ديوان العودة إلى سنار ، ص : ١٧ .

Collective unconscious بمصطلح يونج Jung^(١) وهو الإرث الروحي والأسطوري الذي خلفه الأجداد وفي أحلام القبيلة .

وبالتالي تكون الذات الحضارية التي يرسمها الشاعر ويجسدها شعره هي عطاء هذا الموروث والقيم الروحية والنفسية الكامنة فيه .

لذلك نجد في "العودة إلى سنار" صوراً لأيام التكوين الأول حين يتغمص الشاعر هذا العالم القديم ، أو عندما يغوص في الذاكرة الأولى فنراه ينام في الحصى المبلول مثلما ينام طفل الماء ، والطير في أعشاشه والسمك في أنهاره والثمار في الغصن والنجوم في مشيمة السماء :

وَنِمْتُ

مثلما ينام في الحصى المبلول طفل الماء

والطير في أعشاشه

والسمك الصغير في أنهاره

وفي غصونها الثمار

والنجوم في مشيمة

السماء^(٢) .

وفي هذا العالم المفعم بالبراءة والطهر ، أو "مملكة البراءة" كما يدعوه محمد عبد الحي ، يقف الشاعر على "الذهب" الكامن في الصخور القديمة ، وعلى الصور الأولى التي تُضيء في الذاكرة الأولى ، مثل تمثال العاج ، و "الزهرة ، والتعبان المقدس"^(٣) . وأشكال من الرخام والبللور والفخار والشاعر حريص على نقل هذه الصور في شعره :

في آخر الليل وقبل الصُّبْحِ

الملك الساهر في مملكة البراءة

وَحَمَاءُ الْبَدَاءَةِ

(١) قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن - دار الرشيد للنشر ١٩٨١م ، ص : ١٩ .

(٢) ديوان العودة إلى سنار ص : ٢٠ .

(٣) كانت الآلهة في بعض نقوش مروي القديمة تصور منبتة من زهرة الثالوث المقدسة ، وهناك نقوش كثيرة يظهر فيها التعبان المقدس حارساً للموتى أو ملتفاً على الأضرحة أو طالعا من تلك الزهرة : انظر العودة إلى سنار ص: ٤٢ .

تحت سماء الجُرح
يمدُّ لي يديه
يقودني عبر رُوى عينيهِ
عبر مَرايا ليلكِ الحميمة
للذهب الكامن في صخورك القديمة
فأحتمي كالنطفة الأولى
بالصور الأولى التي تضيءُ
في الذاكرة الأولى
وفي سكون ذهنك النقي
تمثالاً من العاج
وزهرة
وثعباناً مقدساً وأبراجاً
وأشكالاً
من الرخام والبللور
والفخار^(١) .

ويذكر أيضاً "الحرحر" و"الأجراس" وفي التراث الصوفي لشعراء سنار أن الناس كانوا يجتمعون للرقص على الرابية ، وأن فتاة بعينها كانت تلبس الحرحر "الحرير" وكانت تعلق الأجراس لتكتمل الصورة الجمالية"^(٢) .

فهو إذن عالم مزيج من الرؤى الصوفية والأساطير والرموز والعبادات البدائية والطقوس، أو هو — بتعبير يونج Jung — مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها عن ماضي أسلافه ، والمتخلفات النفسية لنمو الإنسان التطوري^(٣) والتي لا تزال عالقة في ذهن الشاعر .

(١) ديوان العودة إلى سنار ص : ٣٠ .

(٢) كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء وشعراء في السودان، تأليف محمد النور بن ضيف الله ، تحقيق يوسف فضل حسن ص : ٩٢ ، عن العودة إلى سنار ، ص : ٤٢ .

(٣) يرى يونج Jung أن الفنان — الشاعر مثلاً — يستطيع وحده أن يشهد هذا الموروث النفسي في حالات اليقظة ... ذلك لأن لدى الشاعر استعداداً فطرياً خاصاً لكونه من الطراز الحنسي ... يشرق عليه كل شيء في ومضة . فإذا غاص الفنان إلى هذا الموروث النفسي فقد بلغ — حسب رأيه — جوهر الإنسانية ، الإبداع في الفن ص : ١٩ ، ٢٠ .

يقول النور عثمان أبكر معبراً عن هذا المفهوم :
من قبل بلوغ العالم هذا العصر السامق كان النبضُ الأول في الغابات وفي الكهف
العاري .

جَرسُ التسبيح لطقسٍ ما برحاً
في ذَهْنِ الطفلِ الأولِ في الصحراء^(١) .
وبهذه اللمحة حاول الشعراء السودانيون الواقعيون التجديد عن طريق الامتياح من
ذلك المخزون القديم ليلبدعوا ثقافتهم الإفريقية العربية ، والتي عبر عنها أحدهم بقوله :
جاموسُ الغابة وعلُ الواحة أمتنا^(٢)

مشيراً إلى ذلك التزاوج الرمزي أو صورة الأمة السودانية . وفي مثل هذا الجو من
التوافق أصبح ممكناً — في نظرهم — إبداع شعر يعبر عن الحقيقة العارية حول التزاوج
العنصري والثقافي^(٣) ومن هذا التزاوج :
تفتحتُ حقيقةً سمراء في أحشاء كلِّ أمٍّ ولدٍ منهن ، من بنات جدك الأكبر مما بنرتَه
نطف الأعراب .

فكان منه الفور والفونج وكل سحنة فاحمة ، وسمّة غليظة ، وشعر مففل نُرٌّ على
إهاب^(٤) .

حقيقة عارية كالفيل كالتمساح ، كالمنيف فوق كسلا ، سليطة الجواب^(٥) : كذابٌ الذي
يقول في السودان إنني الصريح ، إنني النقي العرق ، إنني المحض .. أجل كذاب .
هذا هو صحو الكلمات المنسية ، و الغرس الطيب الذي يعطي الغصن الأخضر
والمرعى ، كما يرى الشاعر النور عثمان أبكر :
الغرسُ الطيبُ يُعْطِي الْغُصْنَ الْأَخْضَرَ وَالْمَرْعَى

...

(١) ديوان صحو الكلمات المنسية ص : ٧٦ .

(٢) ديوان أمتي — دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٤ م .

(٣) Conflict and Identity P 50 – 51 .

(٤) ديوان غصبة الهبياي ص : ٤٤ — ٤٥ .

(٥) الفور والفونج من قبائل السودان .

مَنْ يَضْرِبُ بِعَصَاهُ الصَّخْرَ فَتَنْبُجُ الْأَعْيُنُ
يَعْلَمُ كُلُّ مَشْرَبَةٍ

نسقي ، نرعى

مولود الغابة والصحراء

مَنْ هَذَا الطَّافِرُ كَالْجِبِلِ الْأَسْمَرِ

كمنازة ساحلنا الأزرق ،

رجلٌ أَوْ قِظٌ ؟ غَابٌ ؟ مِرَاةُ الْأَعْمَارِ الْأُولَى ؟

ذَهَبَ أَلْقُ الْجِبْهَةِ . قُضِبُ الزَّيْتُونِ . عَوَامِدُ اللَّهَبِ

الممتدّ الأعرافُ إلى قمم الآفاقِ العليا

هذا صحوُ الكلمات المنسية^(١) .

ومن هذا التزاوج الثقافي الموروث والأصول العميقة يستمد الشاعر الواقعي طاقته

الإبداعية ليعبّر عن مكنون وجدانه ويرسم صورته بلغة طريفة طرافة المعين الذي يغترف منه

الشاعر . يقول محمد عبد الحي :

الليلةَ يَسْتَقْبِلُنِي أَهْلِي

أرواحُ جُدُودِي تَخْرُجُ مِنْ

فُضَّةِ أَحْلَامِ النهر ، ومن ليلِ الْأَسْمَاءِ

تَتَقَمَّصُ أَجْسَادُ الْأَطْفَالِ

تَنْفُخُ فِي رُثَى الْمَدَاحِ

وَتَضْرِبُ بِالسَّاعِدِ

عَبْرَ ذِرَاعِ الطِّبَالِ^(٢)

ونحن ربما لا ندرك طبيعة هذه القوة الروحية ولكننا نستطيع أن نلمس أثرها فيما

يبدعه الشاعر الواقعي من فن وإيقاع ، فهي التي تنفخ في رثة المداح" و "تضرب بالساعد،

عبر ذراع الطبال" .

(١) ديوان صحو الكلمات المنسية ص : ٧٧ .

(٢) ديوان العودة إلى سنار ص : ٨ - ٩ .

ويسمي محمد المكي إبراهيم تلك الطاقة الإبداعية "عبير الأضرحة"^(١) وهذا العبير هو الذي يلقحُ وجدان الشاعر "في موسم إبراق الذات وإخصاب الأحياء"^(٢) ليطل إلى الوجود :

مولودُ النبعة والصحراء

يتقطرُ وعداً ، حباً

يجرحُ شُحَّ الأرحام ويجتازُ الأسوار^(٣)

فلنستمع إلى الشاعر النور عثمان أبكر وهو يصور لنا ملامح ذلك المولود المنحدر

من أصول مزدوجة ، بدوية وزنجية ، أو المزيج الذي تولد منهما :

مولودُ النهرِ يدنُّهُ

ما صاغَ الكاهنُ من أسرار

السلفِ الصالح والآتين

زبدُ المالحِ قرطاً أذن

حوَّلَ العنقَ فراءَ النمرِ

جَمرةُ سحرٍ في العينين

عليَّ الشفتين

لُغزٌ يَضْمِرُهُ الغابُ ويرْقُصُهُ

ريشُ الرجلين

شررُ سوسنةِ السُّرَّةِ

هذا العدوُّ الأبديُّ على ثدي الأهوال

مولودُ النبعة والصحراء

يتقطرُ وعداً ، حباً

يَجَرِّحُ شُحَّ الأرحام ويجتازُ الأسوار^(٤) .

أول ما يقابلنا في هذه الأسطر لفظة "مولود" مما يوحي بالخصب والتجدد والاستمرار،

(١) ديوان أمّتي ص : ٢٥١ ، ٢٥٣ .

(٢) ديوان صحو الكلمات المنسية ص : ٥ .

(٣) المرجع السابق - نفس الصفحة .

(٤) ديوان صحو الكلمات المنسية ، ص : ٤ - ٥ .

وإضافة "مولود" إلى لفظ "النهر" "مولود النهر" ربما تضيفي على هذا المولود "الطابع الأسطوري" ، أو ربما تؤكد الإحساس بالتجدد والاستمرار الذي يوحي به مفهوم الولادة . ثم يأتي لفظ "يدثره" في نفس السطر ليضيفي على هذا المولود شيئاً من القداسة ويشعر بميلاد حياة جديدة بما يستدعي إلى أذهاننا من الصور الكثيرة التي ارتبطت بهذا اللفظ في التاريخ الإسلامي وبميلاد الدعوة الإسلامية .

إلا أن الشاعر لا يتركنا نسترسل في هذا الاستدعاء لأنه قد أسند الفعل "يدثر" إلى الكاهن في السطر الثاني لينقلنا إلى جو آخر تماماً هو جو الغيب والسحر والأساطير ، ثم يأتي لفظ "أسرار" ليؤكد الجو الغيبي الذي يحيط بهذا المولود .

ولكن الشاعر مرة أخرى لا يتركنا في هذا الجو السحري الأسطوري إنما ينقلنا إلى جو التراث الإسلامي بإضافة لفظ "أسرار" إلى لفظ "السلف" الموصوف بـ "الصالح" في السطر الثالث "أسرار السلف الصالح" ثم مضى يستعرض تلك الأسرار ، وهي عبارة عن صور لبعض المكونات الحضارية القديمة التي يحرص شعراء هذا الاتجاه على نقلها في شعرهم على ما فيها من غموض فيذكر "زبد المالح" و "قراء النمر" و "جمرة سحر" ... الخ ، وإضافة لفظ "تدي" إلى الأهوال في السطر التاسع ووروده في سياق الولادة "مولود" تؤكد على أن هذا المولود "مولود النبعة والصحراء" إنما هو ثمرة لمعاناة طويلة ومشقة ، ثمرة "العدو الأبدي على تدي الأهوال" . ولكنه بالمقابل يحمل وعدا بالحب والخصب والانطلاق :

يَتَقَطَّرُ وَعْدًا ، حُبًّا

يَجْرَحُ شَحَّ الْأَرْحَامِ وَيَجْتَازُ الْأَسْوَارَ

فلاحظ في هذا النص الذي يرمز - فيما نظن - إلى اللغة التي اصطنعها الشاعر السوداني الحديث أو "مولود النبعة والصحراء" كما أشار الشاعر ، نلاحظ أن خيوط الثقافة الإسلامية والعربية تنسج بخيوط الثقافة المحلية ذات الطابع الغيبي والأسطوري ، وخيوط المعاناة تنسج بخيوط الوعد والحب ، وخيوط الشح بخيوط القطر "يتقطر" ، لتنتج لنا في الأخير ذلك الإبداع المتفرد الذي يمكن أن نطلق عليه لغة الشعر الحديث في السودان ، وهي اللغة التي اصطنعها الشاعر السوداني الحديث داخل اللغة العربية كدليل على التمرد والتجديد عن طريق استلهاهم الموروث المحلي بمكوناته المختلفة ، تمرد "يجرح شح الأرحام ويتجاوز الأسوار" في سبيل اكتشاف الذات والبحث عن الهوية .

فكل ما هو غامض وغيبى في هذه اللغة — في نظرهم — إنما هو تعبير عن الموروث المحلي ، أو "عطاء الغاب" أو "الزنوجة" . وكل ما يمثل النظرة الإسلامية ويعكس الرصيد الصوفي السابح في وجدان الشاعر إنما هو عطاء " الصحراء " أو " البداوة" .

لذلك يرى الشاعر محمد عبد الحي أن الشاعر السوداني الواقعي استطاع لأول مرة أن يصطلح في هذا الشعر مع نفسه وطبيعته وتاريخه وتراثه ، ولم يعد هناك دافع أو رغبة في البحث عن وطن أو البرهنة على ذاتية^(١) وإنما فيه تعلق بجوهر وطن كل شيء فيه قريب ومألوف . ويرى فوق ذلك أن اكتشاف وقبول هذا التراث الثقافي أطلق طاقات الشاعر السوداني الحديث^(٢) .

ومهما يكن فإن الدعوة للأصول الإفريقية في وجدان الشاعر السوداني التي تبناها تيار "الغابة والصحراء" كانت متأثرة بدعوة العودة إلى إفريقيا الأم التي اجتاحت المثقفين السود ، والتي حمل لواءها دعاة التحرر الزنجي في كتاباتهم ، منادين بالانفصال من الرجل الأبيض اقتصاديا وثقافيا "ولما كانت هذه الدعوة تحمل سمات الحرية والانعتاق فلقد وجد صوتها صدى عميقاً في نفوس الأدباء الإفريقيين كرد فعل مباشر وفي وقت أحس فيه الإنسان الإفريقي برغبة ملحة في التمرد والعصيان"^(٣) .

إلا أن تيار "الغابة والصحراء" قد سقط في مقابل تنامي الوعي القومي بالعروبة وبأنها غير متناقضة — كحركة ثورية — مع الحركات الإفريقية الثائرة في ذلك الوقت. وبسقوطه مانت "دعوات ونعرات وأصوات كانت تنادي في جميع المحافل ببحث التباين الثقافي السوداني"^(٤) .

هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن سقوط تيار "الغابة والصحراء" وتيار

(١) مشكلة الذاتية كانت من القضايا الأساسية التي تناولها جيل الخمسينات من شعراء الاتجاه الواقعي ، انظر

. Conflict and identity P 30 – 48

(٢) المرجع السابق ص : ٥٢ — ٥٣ .

(٣) عبد الهادي الصديق ، أصول الشعر السوداني ص : ١٦٢ .

(٤) مجله حروف العدد (٢ — ٣) مزدوج ١٩٩١م ص : ١٧٤ مقال بعنوان ، محاولة للولوج إلى عالم عبد الحي ، بقلم الشاعر مصطفى سند .

"أبادمالك"^(١) من بعده ، كان في نظرنا — نتيجة فشل في استنهاض الوجدان السوداني الذي ظل يتغذى من أصول الثقافة العربية والإسلامية منذ دخول اللغة العربية والإسلام السودان . مما يتعارض تعارضاً جذرياً مع التصور الجديد الذي طرحته تيارات الحداثة بعامّة حول مصادر المعرفة وموقفها من الذات الإلهية والإنسان . وهو تصور تعود جذوره إلى الفكر اليوناني الوثني والفكر الشيوعي الذي تسلل إلى بعض العقول المستنيرة في السودان ، مما أوجد علاقة ضدية بين الرؤية المركزية في الثقافة العربية الإسلامية والرؤية الحداثيّة ذات الجذور الوثنيّة الشيوعية.

(١) ظهر تيار "أباد مالك" في نهاية الستينيات عندما دعا مجموعة من الشباب إلى الإقامة داخل الدوائر السودانية ، و إلى إحكام إغلاق هذه الدوائر عليهم بحيث لا يتنفسون إلا في مناخ سوداني ، وقد جعلوا أداتهم الأسيرة القصيدة العامية ، ثم مزجوا في شعرهم الكلمة الفصيحة بالكلمة غير الفصيحة مما عجل بسقوط هذا التيار . "أباد مالك" هو "إله الأسد" في مملكة مروي القديمة ، أو هو إله الحرب والصحراء الذي استطاعت في ظلاله مروي أن تجعل اللغة المروية بديلاً عن الهير وغليفية — والآلات الموسيقية المحلية كالربابة بدلاً من الآلات الفرعونية ، بالإضافة إلى تغيير الأناشيد التي صارت تدور حول "أبادمالك" .

وإذا كان أوزيريس في الديانة المصرية القديمة يعتبر إلها للفقراء والمضطهدين في مواجهة الديانة الرسمية والأرستقراطية التي يمثلها "أمون" ، فإن "أبادمالك" قد رفع شعاراً للتغيير الاجتماعي في قالب ديني ورمز به — في وضوح — إلى مصالح الفقراء — وإلى محاولة التخلص السحلي من التأثير الفرعوني ، ومن "أمون" إله المصريين . انظر الدكتور عبده بدوي ، الشعر في السودان ص : ٢٥٢ — ٢٥٣ .

د - الأكتوبريون :

كان السبب المباشر لاندلاع الثورة الشعبية في الحادي والعشرين من أكتوبر سنة ١٩٦٤ - الصدام الذي وقع بين قوات الأمن وطلاب جامعة الخرطوم أثناء إحدى الندوات التي عقدت في ذلك الوقت لمناقشة موضوع الحرب في الجنوب . إلا أن هناك - بالطبع - أسبابا أكثر موضوعية أدت إلى المعارضة الشعبية للحكم العسكري الذي كان يتولى زمام الأمور في البلاد آنذاك . ومن تلك الأسباب، الأزمة الاقتصادية وكبت الحريات وعملية ترحيل أهالي وادي حلفا عند بناء السد العالي ، إلى جانب معارضة المثقفين ، وعلى رأسهم الحزب الشيوعي السوداني لسياسة الحكومة العسكرية الخارجية المعتدلة ، خاصة في إفريقيا والشرق الأوسط^(١) .

وقد كانت الثورة الشعبية في أكتوبر تلقائية في بدايتها ، يقودها الطلاب ، ثم انضمت إليهم لاحقا جبهة الهيئات التي ضمت الاتحادات العمالية والمهنية . وقد كانت بمثابة رأس الرمح في المظاهرات التي أدت في النهاية إلى الإطاحة بالحكومة وتسليم السلطة لحكومة انتقالية إلى حين إجراء الانتخابات العامة .

ونتيجة للدور الذي لعبته جبهة الهيئات في إسقاط الحكومة فقد مثلت بسبع وزارات في الحكومة الانتقالية التي تكونت في الثلاثين من أكتوبر، بينما نالت الأحزاب السياسية الكبيرة (حزب الأمة - الوطني الاتحادي - حزب الشعب الديمقراطي) خمسة مقاعد فقط .

بسبب النفوذ الواسع الذي كان يتمتع به الحزب الشيوعي السوداني في أوساط النقابات والاتحادات العمالية، فقد كانت الحكومة الجديدة ذات ميل يساري واضحة^(٢) . وقد انعكس ذلك في الروح الذي كان يسود سياسة السودان الخارجية في ذلك الوقت. فقد أعلن رئيس الوزراء الأستاذ سر الختم الخليفة أن حكومته تدعم الحركات الثورية في كل أنحاء العالم^(٣) ، وقد نفذت الحكومة الانتقالية ذات الميول الشيوعية سياستها الثورية بحماس شديد . فقد فتحت الأراضي السودانية لثوار الكنفو لإقامة المعسكرات وأرسلت الفرق الطبية لمعالجة الجرحى،

(١) الدكتور محبوب الباشا: التنوع العرقي والسياسة الخارجية في السودان مركز الدراسات الاستراتيجية ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م ص ١٨٣ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق ص: ١٨٤ .

(٣) الدكتور محبوب الباشا : التنوع العرقي في السودان ص: ١٨٦ - ١٨٧ .

وفتحت باب التطوع للمواطنين للمشاركة في معركة تحرير الكونغو، إلى جانب تأييدها لحركة التحرير الإرترية^(١).

وليس هذا الموقف بمستغرب من حركة يسارية في تلك الآونة لأن قضية التحرير وهوس السلطة كانت هي موضوع الوسط اليساري في العالم العربي بمختلف تجمعاته، الشيوعية والاشتراكية والقومية، والبعثية، ولقد كان الجهد الأول لهذه الاتجاهات هو الشعارات الوطنية ومهاجمة السلطة إلى جانب عدائهم الشديد للدين ورفض التراث والتقليد^(٢). ولما كانت الواقعية الاشتراكية ترمي إلى تحقيق الارتباط الكامل بين الأدب والفكر الثوري، والانتصار المطلق لفكرة الثورة الاجتماعية على ما عداها في مجال الفن والأدب، فقد كانت استجابة شعراء أكتوبر لهذا الحدث الكبير تجسيداً للروح الاشتراكية وللفكر الاشتراكي الذي اعتنقوه، وتعبيراً عن النهضة العمالية التي حققت للعمال مكاسب نقابية كبيرة في ذلك الوقت^(٣). وربما كانت تسمية هؤلاء الشعراء بالأكثوبريين تيمناً بثورة أكتوبر الاشتراكية "١٩١٧م" التي كانت بالنسبة للأدباء الاشتراكيين الروس بمثابة صراع هائل من أجل حياة جديدة تأخذ فيه الطبقة العاملة دورها الطبيعي، وكانفجار روحي جديد وانهدام عالم قديم وولادة فجر ينذر بتحولات عظيمة على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والسياسي^(٤).

وقد أحصينا ستة شعراء من شعراء الاتجاه الواقعي الذين قرضوا الشعر في هذه الثورة مع تفاوت في عدد القصائد التي قرضها كل واحد منهم. وأول من نقف عنده من شعراء أكتوبر، الشاعر صلاح أحمد إبراهيم، فقد كتب لها تسع قصائد "هات لي بوقى"^(٥) و"دماء في الخرطوم"^(٦) وفي "المشرحة"^(٧) و"نداء الثأر"^(٨)

(١) الدكتور محبوب الباشا: التنوع العرقي في السودان، ص: ١٨٧.

(٢) الدكتور عدنان النحوي: تقويم نظرية الحداثة - الطبعة الثالثة - دار النحوي للنشر ١٩٩٨م، ص: ٧٢-٧٣.

(٣) الدكتور محمد النويهي، الاتجاهات الشعرية في السودان ص: ١٠٦.

(٤) يسنين: قصائد مختارة - ترجمة حسب الشيخ جعفر - دار الرشيد للنشر - العراق ١٩٨٠م، ص: ١٤-١٥.

(٥) غصبة الهبيبي، ص: ١٠٣.

(٦) المرجع السابق، ص: ١٠٤ - ١٠٦.

(٧) المرجع السابق، ص: ١٠٦ - ١٠٧.

(٨) المرجع السابق ص: ١٠٧.

و"الدرس البليغ" (١) و"مبيور" (٢) و"صوت من العدم" (٣) و"المجد للشعب" (٤) و"هات لي بوقي" (٥) .
 خصص لها القسم الأخير من ديوانه "غضبة الهبباي" ويحمل هذا القسم تاريخ اندلاع تلك الثورة "٢١ أكتوبر" ، وصدره بكلمة للشاعر التركي ناظم حكمت يقول فيها (٦) :

فَإِنْ لَمْ أَحْتَرَقْ ، أَنَا
 وَإِنْ لَمْ تَحْتَرَقْ ، أَنْتَ
 وَإِنْ لَمْ نَحْتَرَقْ كُلُّنَا
 كَيْفَ يُمْكِنُ لِلظُّلُمَاتِ
 أَنْ تُصْبِحَ
 ضِيَاءً (٧) .

يعبر الشاعر في النص الأول "هات لي بوقي" عن إحساسه العظيم بالنصر الذي حققه الشعب في أكتوبر على أعدائه، ورغبته العارمة في التعبير عن ذلك الشعور، حيث يقول:
 هات لي بوقي — بوق العاج لا الآخر — واسبقني إلى الساحة خبر صاحب الحانة أن
 ينزل لي الراية .

هات لي بوقي — هات القرن — واسبقني إلى الحي، فضيفي الشعب عصر النصر —
 كل الشعب — والفرحة صهباي .

(١) غضبة الهبباي ، ص: ١٠٧ .

(٢) المرجع السابق ص: ١٠٨ .

(٣) المرجع السابق ص: ١٠٨ — ١١١ .

(٤) المرجع السابق ص: ١١٢ — ١١٤ .

(٥) المرجع السابق ، ص: ١١٤ — ١١٥ .

(٦) يعتبر ناظم حكمت (١٩٠٢ — ١٩٦٣م) مؤسس الواقعية الاشتراكية في الأدب التركي . صدرت له أول مجموعة شعرية عام ١٩٢٩م . له أكثر من ١٥ مؤلفاً ما بين شعر ومسرحية ورواية ورسائل أدبية . قضى شطراً كبيراً من حياته في السجون التركية وفي موسكو ورومانيا ، بسبب أنشطته الشيوعية ، فقد حكم عليه عام ١٩٣٨م بمدد متداخلة بلغت إحدى وستين عاماً ونصف العام بتهمة تكوين خلية شيوعية في الكلية الحربية ، وترويج الشيوعية بين ضباط البحرية التركية للقيام بانقلاب شيوعي في البلاد . انظر : قصائد مختارة من الشعر التركي المعاصر — ترجمة عبد اللطيف بندر أوغلو — الناشر وزارة الثقافة والفنون — الجمهورية العراقية ١٩٧٨م، ص: ٣٧٢ — ٣٧٤ .
 (٧) غضبة الهبباي ، ص: ١٠٢ .

هات لي قرني، واسبقني، وهيء لي مكان الحفل بالزينة تمتد من البقعة، من بُرِّي، ومن توتي، ومن نحو الحماداب لحلفايه (١).

وادع لي كل بنات الشعب، يرقصن كموج النيل، يُطلقن الزغاريد، ويسمعن الأغاريد، ويجعلن لنا العيد، ويسعدن ندامي...

هات لي قرني لن أحبس أنغامي في صدري، لن أقدر أن أحبس أنغامي في صدري.... (٢).

وفي النص الثالث "في المشرحة" يصور لنا شهداء "أكتوبر" وقد تجسدت فيهم كل معاني البطولة، في أفواههم التي تشبه المدافع وقبضاتهم القابضة على الهتاف، والتصميم المرتسم في عيونهم، حتى كأن كل واحد منهم قنبلة جاهزة تنتظر الشحن للميدان وليس جنازة ممددة في "مشرحة".

المشرحة...

أوتهم بعد انقشاع المذبحة

يدرك من يراهم أنهم ماتوا وكانوا يهتفون

فانقطع الهتاف عن حلقهم، وبقيت أفواههم مفتحة مدافعا قد عبثت لأنفها ذخيرة، وصوبت - ينقصها القذاف قبضاتهم قابضة على الهتاف كالأطفال حين بالنقود يحلمون وجحظ التصميم من عيونهم، يكاد ينتزى شرراً لو فض عنه خاتم المنون كانوا هناك مرصوصين في مناضد الموتى، فكل واحد كأنه الهتاف قد مدد بالطول إلى جانبه الهتاف (٣).

وفي "الدرس البليغ" يتحدث عن "القرشي" الطالب الذي مات في ٢١ أكتوبر وقد أصبح فيما بعد رمزاً للبطولة الوطنية. وفي "مبيور" يتحدث عن فتى من الجنون اسمه "مبيور" سقط أثناء الثورة الشعبية. وفي "صوت من العدم" يتحدث عن العهد الجديد، وما ينتظر من هم في عمر الشاعر من أيام حلوة، بعد أن فك الشعب سراحه، وتحرر من القهر.

من هم في عمري سوف يرون غداة غد عهد الخير

مثل الفردوس

(١) البقعة وبري وتوتي والحمداب والحلفاية أسماء مناطق بالسودان.

(٢) المرجع السابق ص: ١٠٣.

(٣) غصبة الهيباي ص: ١٠٦.

فالأرضُ شمسُ
مادتُ كعروس
بوشاحٍ مُبتَهجٍ ممتدٍ
من كتفِ القطبِ إلى القطبِ
منقوشٌ فيه شِعْرُ غزلٍ
الماردُ ابنُ الكدحِ الأسطوري
فَكَ سراحه

جنِّي المصنِعِ يخدمهُ كسليمانُ، وله غلاتُ الحقلِ
الماردُ حينَ تحررَ حسرَرٍ من قهرٍ
فاطمةُ البنتِ السَّحَـه

وأخاها "البلة" — كاليبان — أخاها المضطهد الأسود^(١) .

أما الشاعر الفيتوري فقد أهدى ديوانه "أذكريني يا أفريقيا" إلى "شهداء ثورة أكتوبر"^(٢) كما كتب قصيدتين عن أكتوبر "رسالة إلى الخرطوم"^(٣) بتاريخ ٢٤/١٠/١٩٦٤م و"أغنية حول الشمس"^(٤) عام ١٩٦٤م يمجّدُ فيهما الانتصار الشعبي الكبير على قوى الظلام والدمار — حسب قوله — واصفاً الثوار بأنهم أحرار يعيشون جلال هذا العصر العظيم:

يا أيّها الثوارُ
يا أيّها الأحرارُ
يا مَنْ وقفتم وحادّةً
فى وجهِ الاستعمار
يا مَنْ تحدّيتم قوى الظلام والدمار
يا مَنْ تعيشون جلال هذا العصر
عصرنا العظيم

(١) غزبة الهيباي ص: ١١٠ .

(٢) ديوان الفيتوري ص: ٢١٥ .

(٣) المرجع السابق ص: ٢٥٦ — ٢٦١ .

(٤) المرجع السابق ص: ٢١٧ — ٢٢١ .

يَا مَنْ غَسَلْتُمْ عَنْ جَبِينِ الشَّرْقِ
عَارَهُ الْقَدِيمِ (١).

كما كتب الشاعر محمد المكي إبراهيم قصيدة طويلة لهذه الثورة، تتكوّن من خمسة أناشيد. قال في النشيد الأول، إن طلائع الجيل الجديد من المتقنين من جيل الستينات المتأثرين بالاتجاه الواقعي الاشتراكي المنحازين إلى ما عُرف في ذلك الوقت بفكر التقدم والثورة من جيل الشاعر هم الذين هدموا المحاولات العتيقة، وهم الذين يقودون الشعب إلى النصر المنشود، ويسطرون صفحات التاريخ، ويرسّون القيم الجديدة ويصوغون المستقبل المنتظر بالإبداع والابتكار:

مَنْ غَيْرُنَا يُعْطَى لِهَذَا الشَّعْبِ مَعْنَى أَنْ يَعِيشَ وَيَنْتَصِرَ ؟
مَنْ غَيْرُنَا لِيَقَرَّرَ التَّارِيخَ وَالْقِيَمَ الْجَدِيدَةَ وَالسَّيْرَ ؟
مَنْ غَيْرُنَا لَصِيَاغَةِ الدُّنْيَا وَتَرْكِيبِ الْحَيَاةِ الْقَادِمَةِ ؟
جِيلُ الْعَطَاءِ الْمُسْتَجِيشِ ضِرَاوَةً وَمَصَادِمَةً
الْمُسْتَمِيتِ عَلَى الْمَبَادِيءِ مُؤْمِنًا
الْمُشْرَبُ إِلَى النُّجُومِ لِيَنْتَقِي صَدْرَ السَّمَاءِ لِشُعْبِنَا
جِيلِي أَنَا (٢).

وفي النشيد الثاني يحدد الإطار الزمني للمواجهة "بالأربعاء" والإطار المكاني لها "نصبوا بروج الموت فوق الجامعة" ويشير إلى أن هذه الثورة كانت ضد أعداء الشعب من "الطغاة" الذين اضطهدوا الشعب وخانوه وسرقوا زاده وقتلوه :

بِالْأَرْبَعَاءِ طَبُولُنَا دَقَّتْ وَزَوُبَعَتِ الْفُضَاءُ
صِيحَاتُنَا شَقَّتْ جِدَارَ اللَّيْلِ وَاقْتَحَمَتْ فَنَاءَهُ
وَتَحَدَّرَتْ نَاراً بِأَذَانِ الطُّغَاةِ الْعَاكِفِينَ عَلَى الدَّنَاءِ
الْخَائِنِينَ السَّارِقِينَ الْقَاتِلِينَ

(١) ديوان الفيتوري ، ص: ٢١٩ - ٢٢٠ .

(٢) ديوان أمّتي ص : ١٦٥ .

الحاسبين الشعب أغناماً وشاء^(١)

وهذه الثورة تستمد طاقتها الروحية من الموروث من بطولات الأجداد ومباركة شهداء

البلاد القادمين من أغوار التاريخ

بالأربعاء هتافنا شدخ السماء

حفت بموكبنا بطولات الجدود تزيد عزمتنا مضاء

وتقاطر الشهداء من أغوار تاريخ البلاد مهللين

مباركين نضالنا^(٢).

وفي النشيد الثالث تحدث عن أحد شهداء الثورة وهو طالب ، اسمه "القرشي" وقدم

صوراً لقرية الطالب توحى كلها بالأمل والخصوبة مثل أعواد الذرة المثقلة بالثمار، والقطن

المنور، ولوزة النضر الواعد :

وكان في قرية الذرة

مثقلة الأعواد بالثمار

والقطن في حقولها منور

ولوزة نضار^(٣)

وإن القرشي نفسه "كان في العشرين" ليوحى بذلك أنه من رموز الأمل والعطاء التي

تزخر بها القرية .

وعند الحديث عن استشهاد "القرشي" يبدأ الشاعر في توظيف اللون الأحمر "لون الدم"

في القسم الرابع بحيث يصير رمزاً أساسياً لتلك الثورة التي انجلت عن انتصار الشعب على

البارود، ويذكرنا بمدلوله العميق في الفكر الاشتراكي، حيث يضفي الشاعر هذا اللون على

الحرية "الحرية الحمراء" ويجعل الثورة الشعبية تتغذى به :

الثورة الشعبية الكبرى تغذت بالدماء وأضمرت

فوق المآذن ناراها^(٤).

(١) ديوان أمّتي ، ص: ١٦٩ .

(٢) ديوان أمّتي ص : ١٦٥ .

(٣) المرجع السابق ص: ١٧٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص: ١٨١ .

وفى القسم الخامس يختم الشاعر النص بنبرة تفاؤل قوية توحى بمدى الآمال التي كان يعقدها الأكتوبريون على هذه الثورة الشعبية حيث يقول :

وتسلحنا بأكتوبر لن نرجع شبرا
سندق الصخر حتى يُخرج الصخر لنا ماءً وخضرة
وندق الأرض حتى تُتبت الأرض لنا مجداً ووفرة^(١).

وهكذا نرى النص كله بمقاطعة المختلفة يشكل أساس فعل متطور من خلال سطور، فعند الحديث عن نظام الحكم تشيع ألفاظ "الخيانة"، الطغيان، الدناءة، السارقين، القسائلين، الغدر، السجن، القيود، الظلم" وعند الحديث عن النضال نجد "الجموع، الثورة، الخيول، الطبول، الرصاص، الاقتحام، المطاعنة، الزغاريد، الدم، الشهداء" وعند الحديث عن الانتصار تشيع ألفاظ "النهار، المجد، العرس، الكنوز، الثمار، الوفرة... الخ". وعلى حين تشيع فى الأقسام الأولى للنص الصور التي اصطبغت باللون الأحمر، تغلب على القسم الأخير صور الطبيعة من خضرة وماء وما أشبه ذلك. وعلى هذا يمكننا القول بأن معجم الشاعر فى هذه القصيدة الرحبة يكشف لنا عن طبيعة رؤيته للواقع والمستقبل.

كذلك كتب الشاعر تاج السر الحسن قصيدتين لأكتوبر :

"من البعيد"^(٢) كتبها بتاريخ ١/١/١٩٦٦م وهو فى موسكو أى بعد مرور ما يقرب من العامين — يجسد فيها رؤى ثورة أكتوبر التي لا تزال تطل أطيافاً بخياله :

لقد مرت مرور الضيف...

رؤى أكتوبر الحمراء كانت فى ديارى طيف^(٣).

وفى قصيدته الثانية "أكتوبر"^(٤) لا يكتفى تاج السر بالتصريح بمذهبه الشيوعي فقط، بل نسب إليه الفضل فى تفجير ثورة أكتوبر التي جاءت تحمل — حسب رأيه — وجه "لنين" وروحه :

(١) ديوان أمتي، ص: ١٨٧.

(٢) القلب الأخضر — الطبعة الأولى — دار الجيل — بيروت — لبنان — ١٤١١هـ — ١٩٩١م، ص: ١٢ — ١٧.

(٣) المرجع السابق ص: ١٢، ١٥.

(٤) المرجع السابق ص: ٢٨ — ٣١.

أكتوبرُ عُدَّتْ كما انطبعتْ في البحر تصاويرُ حمامةُ
غُصْنُ الزيتون على المنقارِ وأطيافُ حياةٍ وسلامةٍ
"لينين" الخالدُ وَجْهَ العصرِ وروحُ الشعبِ المقدَّامه^(١) .

وأنه تحرر ليعانق "الرفاق" في موسكو و"الصين"، وكل بلاد الأمجاد .
لكن يديّ السوداوين تمرّدتا عبر الوادي
عانقتا "موسكو" والصين وكل بلاد الأمجاد
والتقتا بخيوط الشمس المسكوبة في الغرب الصادي^(٢) .

أما الشاعر جيلي عبد الرحمن فقد كتب قصيدة واحدة لأكتوبر، ولكنه كان أكثر عمقاً في تناوله لهذا الحدث الكبير، فقد خلت قصيدته من نبرة الحماس الشديد التي رأيناها تسري في شعر الأكتوبريين، ومن التعلّق بالأمال العريضة، واعتمد بدلاً من ذلك على دقة التصوير وهو يعبر عن رؤيته لهذه الثورة وعما يجيش في خاطره من مشاعر مما أبعدته عن نبرة الهتاف واستعمال الشعارات الضخمة كما هو الحال عند الفيتوري وتاج السر الحسن^(٣) ، ولعل ذلك يعود إلى تمكنه من قالب الشعر الحر وهدوئه وتمكنه من السيطرة على عاطفته؛ فلا يندفع مع الانفعال الجامح. ولذلك نجد شعره "لا يقوم على مجرد العاطفة المتدفقة بل يعتمد على التفكير الذي ينظمها ويضبطها"^(٤) .

يقول جيلي مخاطباً الشهيد "القرشي" .

فاحب من دمك الأسود كل جروحي

كل عذابي

نبض شبابي المذبوح

فاحب يا روعي

(١) القلب الأخضر ، ص: ٣٠ .

(٢) المرجع السابق ص: ٣١ .

(٣) انظر — على سبيل المثال قصيدة "أنا زنجي" للفيتوري — ديوان الفيتوري ص ٨٠ — ٨٣ وقصيدة "ثورة" للشاعر تاج السر الحسن — قصائد من السودان ، الطبعة الأولى ، دار الجيل — بيروت — لبنان — ١٤١١هـ — ١٩٩١م ، ص : ٥٩ — ٦١ .

(٤) الدكتور محمد النوبهي : الاتجاهات الشعرية في السودان ص : ١٣٤ — ١٣٥ .

من دمك الغالي غَضْبَةً شعبي الجبار^(١).

فلم يدع جيلي أن ثورة أكتوبر هي نهاية المعاناة وبداية لمرحلة جديدة مشرقة ينعم فيها مع مَنْ هم في عمره ببعض الانتصارات والأيام الحلوة كما كان يتصورُ جيلُ الاستقلال^(٢) إنما رأى أنها قد نكأت جراحا وبعثت آلاما وأججت نارا في نفوس الشعب مما يوحي بأن نزيف الدم الذي بدأ بسقوط القرشي لن يتوقف .

وقد لعبت الصور الشمية المتمثلة في : فوح الجروح ، وفوح العذاب ، ونبض الشباب المذبوح دوراً كبيراً في تحقيق الانتشار لدوائر الحزن المنبعث من دم القرشي المسفوح .
وفي المقطع الأخير من النص تلجُ دوائر الحزن المنتشرة "الدور" فتشمُ "الأم" "عبير الدم" :

الضوءُ زجاجٌ مكسور

واجمةٌ كالتكلى الدور

الأم تشمُ عبير الدم

.....

الظلمة حطت في البيت

انطفأ المصباحُ فما جدوي الزيت ؟

كسروا قلبك يا أمه

ما اشقى الكلمات، الجثثُ الموت

إن لم تتفجر في سجن الصمت

إن لم تمسح دمعك أوامه^(٣) .

ولكن رغم صور الحزن التي يجسدها المصباح المنطفئ وقلب الأم المنكسر ، والجثث، والسجن والدموع ففي ختام هذا النص دمعاً مضيئة "الضوء زجاجٌ مكسور" .

(١) الجواد والسيف المكسور — الدار القومية للطباعة والنشر ، ص : ١٠٣ .

(٢) يقول الفيتوري في مقدمة ديوانه ، شرق الشمس ، غرب القمر التي كتبها بتاريخ ١٠/١٢/١٩٨٦م "كنتُ أتصور منذ أكثر من ربع قرن ، وكنا ما نزال حينذاك ، نحملُ باقات الأحلام داخل أجفاننا ، كنتُ أتصور أن مَنْ سوف يعيش تلك الرحلة إلى مسافات بعيدة منها سوف يكون من حظه أن يرى وجهاً آخر مضيئاً من وجوه هذا العالم ، كنتُ أتصور أن وقتاً سوف يجيء وسوف نكون نحن بعض بناته ، ضمن مَنْ سوف ينعمون ببعض الانتصارات والأيام الحلوة فيه ، ولكن هانحن ذا حيث بدأنا وكأننا لم نخطُ خطوة واحدة إلى الأمام " ص ١٣ — ١٤ .

(٣) الجواد والسيف المكسور ص : ١٠٤ .

الفصل الثاني

مصادر الصورة

أ - الواقع المحلي

ب - الواقع الإفريقي

ج - الموروث الديني

د - الموروث الفني

هـ - الموروث الشعبي والأسطوري

أ - الواقع المحلي :

استطاع الاتجاه الاشتراكي في الخمسينيات والستينيات أن يستوعب صفوة من المثقفين السودانيين من ذوي المواهب المتميزة في مجالات السياسة والفن والفكر والأدب وغير ذلك . وقد صاحب هذا النشاط الاستيعابي ظهور كثير من حوافز الإبداع والمنبهات الفكرية التي صادفت هوي عظيم في نفوس تلك الطبقة المستنيرة ، والعقول المتوقدة . وبالأخص فكرة التقدمية ، والأدب التقدمي ، فقد انطوت هذه الأفكار علي كثير من حوافز الإبداع في ذلك الوقت ، مثل فكرة تحرير الإنسان من جميع أشكال العبودية، ومن المخلفات السيئة التي تركها الاستعمار في نفسيته و في تفكيره ، وأيقاظ الروح الإنساني فيه وتطويرها في كل مجالات الحياة وحمايتها ، واعتبار المسألة الرئيسية في الأدب المعاصر ، إنسانيته الحقيقية . كما نادوا بضرورة تمكين الأدب من تصوير الحياة بكل ألوانها ومظاهرها وأشكالها بأسلوب الواقعية الذي يمكن الفنان من إدراك النزعة قبل أن تصبح ظاهرة ، والتعبير عن موقفه منها. وبناء علي هذا فإن الشاعر الواقعي مطالب برؤية الحياة بكل امتلائها وتصويرها بإيجابياتها وسلبياتها ، بهدف إيقاظ الإنسان في الإنسان وجعل روح التضامن والإخاء الإنساني أمراً طبيعياً بالنسبة له^(١). ومن هذا المنطلقات الفكرية والحوافز الروحية والتطلع الإنساني نحو مستقبل مشرق تشكلت رؤى شعراء الاتجاه الواقعي السودانيين — واتجهوا صوب الواقع المحلي والواقع الإفريقي والواقع العالمي يستمدون منه صورهم . وجعلوا من الإنسان وقضاياها الراهنة منبعا لصورهم الشعرية . وسوف نلاحظ أن أصداً من التراث الديني والفني والأسطوري ، المحلي والإفريقي والعالمي تتجاوب في تلك الصور مما يكسبها عمقاً وخصباً . وأول ما نقف عنده مجموعة من الصور المؤثرة وردت في قصيدة عنوانها Fuzzy - Wuzzy^(٢). استوحاها الشاعر صلاح أحمد إبراهيم من شرق السودان من خلال تصويره لمعاناة إحدى الأسر من قبيلة " الهدندوا " والنهاية المأسوية لأفرادها . وقد قدم لهذه القصيدة الطويلة بالكلمات التالية "إن حياتنا السودانية في الشمال والجنوب والشرق والغرب

(١) عادل العامل : الأدب وقضايا العصر — مقال بعنوان : الاتجاهات التقدمية في الأدب — للكاتب جنكيز إيتماتوف

— دار الرشيد للنشر — العراق ١٩٨١م ، ص : ٧-١٠.

(٢) إصطلاح أطلقه الشاعر الإنجليزي كيلنغ علي قبيلة الهدندوا بشرق السودان، وسار عليهم . انظر ، غابة الأبنوس هاشم

ص: ٣٧ .

تعج بالمآسي والفواجع ، وما اختيار هذه الصورة من شرق السودان إلا محض مصادفة^(١).
ثم تتوالى بعد ذلك مقاطع القصيدة تعرض النكبة التي حلت بهذه الأسرة ، والمصير
المحزن الذي آل إليه أفرادها ، ونقف من خلال ذلك علي كثير من العادات والتقاليد
المتبعة في شرق السودان ، وعلي جوانب من حياة الناس ومعاناتهم عندما تقلع السماء عن
الهطول وتجذب الأرض ويهلك الضرع ويعم الوباء ليواجه الإنسان مصيره المحتوم . يقول
صلاح أحمد إبراهيم :

دبايوا ... (٢)

" أوْشِيْكَ من قَبيلة " الهمندوا"^(٣)

"أوْشِيْكَ " دُونَ أَنْ يَكُلَّ يَرْصُدُ الْآفَاقَ

من دَعَشِ الصَّبْحِ إِلَى انْحِبَاسِ الضُّوءِ فِي الْمَسَاءِ

مَفْتَشًا عَنْ غِيْمَةٍ فِيهَا سَلَامٌ الْمَاءِ

يَرْفَعُ سَاقًا وَيَحْطُ سَاقَ

كَوْقِفَةِ الْكَرْكِيِّ فِي الْمِيَاهِ

مَرْتَكِزِ الظَّهْرِ عَلَي عَصَاهِ

أَهْلَكَتِ الْمَجَاعَةُ الشَّيْءَ

وَلَمْ يَعْذُ " أوْشِيْكَ " غَيْرَ هَذِهِ النِّعَالِ

صَدَارِهِ وَالثُّوبِ وَالسَّرْوَالِ

وَالسَّيْفِ وَالشُّوتَالِ^(٤)

وَشَعْرِهِ الْمَغُوفِ الْوَدِيكِ وَالْخِلَالِ

وَعُلْبَةِ التَّنْبَاكِ

يُرَاقِبُ الزَّرْقَوْمَ وَالصَّبَّارَ وَالْأَرَاكَ^(٥) .

(١) غابة الأبنوس ص: ٣٧ .

(٢) دبايوا صيغة تحية وترحيب باللغة البجاوية بشرق السودان .

(٣) الشوتال: خنجر الهمندوي .

(٤) غابة الأبنوس ، ص : ٣٧ - ٣٨ .

(٥) غابة الأبنوس ص: ٣٨ .

وفى أسطرٍ تالية يصور صلاح أحمد إبراهيم مأساة زوجة "أوشيك" وكيف قضى عليها
السل وفى صدرها ابنهما "أوهاج" (١) ، "مثل هرةٍ صغيرةٍ عمياء" .
رَؤُوتُهُ ذاتُ الزمامِ الضخمِ والملاءِ الحمراء .

قضى عليها الداء

فزفرت أحشاءها دماء

وفوق صدرها "أوهاج" مثل هرةٍ صغيرةٍ عمياء

يَمُدُّ فى غرغرةِ الدَّماءِ

يدين كالمحارتين للأتداء

وفى مقطع تالٍ يصور لنا الشاعر نهاية هذا الابن فى مشهد غاية فى المأساوية .

"أوهاج" لم يعدْ منذْ مضى هناك

هناك فى المدينة الباهرة الأضواء

تلك التى تعج بالشرطة والمقاهي

بالودك الجيّد والظلال

(كيف ترى الجنة يا إلهي!)

أوهاج قبل أن يحقق الأمال

ويملاً التكة من سِرْواله بالمال

هوت على دماغه رافعة الميناء

فانخبطت جثته فى الأرض تحت أرجل العمال

وامتزج اليافوخ بالدماء بالودك وبالقمل وبالخلل (٢)

دماؤه تجمدت على حديد "البال"

ومات لم يستلم الرّيسال

وأستأنفت أعمالها رافعة الميناء — ما الحال ؟ (٣)

ويختتم الشاعر هذه القصيدة بمشهد آخر يصور من خلاله مصير ابنة "أوشيك" واسمها

(١) أوهاج : باللغة البجاوية يعنى : الحاج .

(٢) مشط يصنع من الخشب او الحديد لتصفيف الشعر .

(٣) غابة الأنوس ص: ٤١ .

"شريعة" :

وابنته "شريعة"

مَذْهَبَتْ بِعَارِهَا مِنْ كَنْفِ الشَّرِيفَةِ^(١) .

وأُخْرِسَتْ جَفْجَفَةُ الْقَطَارِ صَوْتَ السَّيِّدِ الصَّغِيرِ وَالْخَلِيفَةِ

جَاءَتْ إِلَى الْمَدِينَةِ الْقَاسِيَةِ الْمُخِيفَةِ

تَقَدَّمَ التَّفَاحَ لِلرَّجَالِ

لِكُلِّ مَنْ جَاءَ مِنَ الرِّجَالِ

ونلاحظ إلى جانب هذه الصور الإنسانية المؤثرة أن البيئة المحلية، حاضرة بكل عناصرها وعاداتها وتقاليدها وأنماط الحياة فيها، ومن ذلك مثلاً، الصدار، السيف، الشوتال، الودك الخلال، علبة التتباك، الزقوم، الصبار، الأراك، الزمام، الملاعة الحمراء، المحار، رافعة الميناء، القمل، حديد البال .

وفي قصيدته التي عنوانها "عشرون دسنة" يصور صلاح أحمد إبراهيم حادثة "عنبر جودة" التي وقعت عام ١٩٥٦ عندما امتنع مزارعو مشروع جودة الزراعي عن تسليم القطن حتى يتأكد مندوبوهم من الحسابات التي كانوا يشكون في حدوث تلاعب فيها، وبعد اصطدام بالشرطة حبسَ مئتان منهم في غرفة ضيقة عُرِفَتْ بـ "عنبر جودة" حيث ماتوا اختناقاً. يقول صلاح أحمد إبراهيم "أبلغ وزير الداخلية بالحادث بينما كان في حفل أقامته إحدى الجاليات الأجنبية ومع ذلك استمر حتى نهاية الحفل دون اكتراث"^(٢) ، ومما ورد في تلك القصيدة .

وفي المساء

بينما الحكامُ في القَصْفِ وفي السُّكْرِ

وفي انْهَمَاكِ بَيْنَ غَانِيَاتِ الْبَيْضِ

يَنْعَمُونَ بِالسَّمَرِ

كَانَتْ هُنَاكَ ... عَشْرُونَ دَسَنَةً مِنَ الْبَشَرِ

(١) يعتقد بعض الناس في شرق السودان في الشريعة مريم الميرغنية المدفونة في ضريح بمدينة "سنكان" وقادة

أتباعها يسمون "خلفاء" انظر غابة الأبنوس ص: ٤١ .

(٢) غابة الأبنوس، هامش ص: ٤٨ .

تموت بالإرهاق

تموت باختناق^(١)

وجيلي عبد الرحمن يستمد صوراً من واقع الحياة في شمال السودان ليعبّر عن صراع الإنسان مع الظروف الضاغطة هناك التي فرضها الفقر. حيث يقول:

وَتَرَعِي النَّسَاءُ بَبْعُضِ الْخِرَافِ

وَرَاءَ الْجَبَلِ

وَعَنَزَا تَهْنُ النَّحَافِ

يُطَوِّفْنَ فَوْقَ الْوُجُوهِ الْمَلَلِ

وَتَشْكُو عَزِيزَةً هَذَا الْجَفَافِ

تَلْمِمْ بِالسَّاعِدِينَ الْحَطَبِ

وَتَشْعِلْ أَنْفَاسَهَا بِاللَّهَبِ

وَلَكِنَّهَا تَرْتَوِي بِالْغَنَاءِ !^(٢)

حيث نرى الشاعر يقدم لنا هذه الصور التي استمد عناصرها من البيئة المحلية في شمال السودان من خلال عنصر المفارقة بين الفأل المأمول (عزيزة) والواقع المزري المتمثل في رعي هذه الـ "عزيزة" بالخراف وراء الجبل ولملمة الحطب بالساعدين وأنفاسها المشتعلة باللهب، وشكواها الجفاف .

وفي قصيدة "عبري"^(٣) يستمد جيلي صورته من مشاهد مألوفة في السودان، مثل : الساقية والثور والفلاح وغذاء التمر ولحم التمساح، والأرنب البري، ومشهد الأطفال وهم يلعبون ويلقون الطوب في البئر ويبنون كوخهم بالطين والحجارة ويتركون طعامهم المعتاد البسيط مرتين كل عام ليشبعوا من لحم الذبيحة في عيدي الفطر والأضحى .

والشاعر محمد المكي إبراهيم يقدم لنا في قصيدة "قطار الغرب" صوراً كثيرة من واقع الحياة في السودان .

(١) غابة الأبنوس، ص : ٤٨ .

(٢) الجواد والسيف المكسور ص: ٤٤ — ٤٥ .

(٣) قصائد من السودان ص: ٤١ — ٤٥ .

هذا بلدي والناس لهم ريح طيب
 بسمات وتحايا ووداع متلهب
 كل الركاب لهم أحباب
 هذي امرأة تبكي
 هذا رجل يخفي دمع العينين بأكمام الجلباب
 سلم للأهل ولا تقطع منا الجواب
 وارنج قطار الغرب، تمطى في القُصبان
 ووصايا لا هثة تأتي وإشارات ودخان
 وزغاريد فهناك عريس في الركبان^(١).

حيث نرى كثيراً من صور الأريحية المتمثلة في البسمات والتحايا والوداع المتلهب
 والدموع والزغاريد، وكلها صور مشتقة من تجارب يومية من حياة الشعب السوداني.
 وفي قصيدة "الكوخ" يصور تاج السر الحسن "جدته" وهي تروي لهم الأساطير
 الشعبية:

وهنا جدتي تسوق الأساطير
 وتروي الخرافة السحرية ...
 وهي تلقي على السرير بقايا
 جسد منهنك ونفس هنية
 وعلى وجهها الصغير خطوط
 رسمتها يد الزمان الغوية
 وعصاها العتيقة الملوية
 وار تجاف الأنامل المحنية^(٢).

وهي صورة دقيقة وصادقة للجدّة السودانية التي تتكئ على سريرها .
 كل أمسية ويتحلق حولها الصبيان لتروي لهم الأساطير والحكايات الشعبية.
 وهناك صور مصدرها البيئات التي تتعامل بالسكر والغيب والخرافات، التي كانت

(١) أمّتي ص: ٢٣ - ٢٥ .

(٢) قصائد من السودان ص: ٨٩ .

تمثل مظهراً من مظاهر الحياة الفكرية والروحية وربما الاقتصادية في السودان، وأسلوباً من أساليب الانتهازية والاستغلال البشع للبسطاء. ففي قصيدة "الكاهن"^(١) للشاعر تاج السر الحسن نرى صورة دقيقة استمدها الشاعر من تلك البيئات حيث يصور ما يلاقيه هؤلاء المستغلون من معاناة وإذلال تبدو في ظهورهم المثقلة بالذل ورؤسهم المنحنية وعروقهم التي امتصت حقول السادة حيوياتها، وسواعدهم المرتعشة وأجسادهم الهزيلة المنهكة. كما يصورهم وهم وقوف أمام قصر السيد يلثمون التراب ويلتمسون البركات.

ومن البيئة نفسها يستمد الشاعر محيي الدين فارس صوره في قصيدته "القرصان الكبير"^(٢)، والفيتوري في قصيدته "ثرثرة برجوازية"^(٣) ومحمد عثمان صالح كجراي في قصيدته "ساقية الظلام" حيث يقول مصوراً التناقض بين حياة البسطاء الجائعين إلى جانب السادة المتخمين:

وتجمعتُ فِرْقُ الشَّبَابِ كَبَعْضِ أَسْرَابِ الرَّخْمِ
يَتَخَبَطُونَ عَلَى الظَّلَالِ السُّودِ يَسْتَجِدُونَ آلِهَةَ الْعَدَمِ
يَتَدَافِعُونَ عَلَى الضَّرِيحِ
وَيُهْمُهُمُ الْقَرْمُ الْكَسِيحُ
فِي جُحْرِهِ الْمَحْفُورِ فِي عُمُقِ الْجِدَارِ يَرُومُ مَعْجَزَةُ الْمَسِيحِ

.....

وعجائزُ المتسولين وبعضُ أبناء السبيل
الراقدين على الرصيف
الجوعُ يدفعهم إلى الأبواب يلتمسون الرغيف
وهناك بين طوابق القصرِ المنيف
ما زالَ يَقْبَعُ شَيْخُنَا الْوَرَعُ الْحَصِيفُ
ما زالَ يَسْبِجُ بَيْنَ عَالَمِهِ الَّذِي غَمَرَتْهُ رَائِحَةُ الْعُطُورِ
وعيونُهُ الرمليةُ الْغُبْرَاءُ مَا زَالَتْ تَدُورُ

(١) قصائد من السودان ص: ٧٥ - ٧٨.

(٢) الطين والأظافر ص: ٤٦ - ٥٠.

(٣) ديوان الفيتوري ص: ٢٧١ - ٢٧٦.

ما زال يرتقب الهدايا والنذور^(١).

والشاعر محمد المهدي المجذوب يستمد صورته من بيئة العرافين في قصيدته "العرافة"^(٢) ليجسد حالة القلق والاضطراب الفكري والنفسي التي اعترت بعض المثقفين في السودان بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، والشعور بعدم الثقة في النفس ، وفي النظم السياسية والفكرية التي كانت تسيطر على الناس، وسيادة الجهل والركون إلى الغيب كما رأينا في قصيدة "ساقية الظلام" التي أشرنا إليها سابقاً.

وهناك صور مستمدة من التراث الصوفي وبالأخص حلقة الذكر بما فيها من إيقاع وحركة وألوان براقة . ومن ذلك قصيدة "مولد"^(٣) لمحمد المهدي المجذوب، وقصيدة "معزوفة لدرويش متجول"^(٤) للفيتوري، و" الشيخ إسماعيل يشهدُ بدء الخليقة"^(٥) لمحمد عبد الحي والعودة إلى سنار"^(٦) للشاعر نفسه؛ و"المولد"^(٧) للشاعر جبلي عبد الرحمن، وسوف نتناول هذه الصور بالدراسة في فصل تالي .

وهناك صور مستمدة من التراث الشعبي الأسطوري . من ذلك قصيدة "كنين"^(٨) للشاعر مبارك حسن الخليفة. وقصيدة "الجواد والسيف المكسور"^(٩) لجبلي عبد الرحمن، و"العودة إلى سنار"^(١٠) لمحمد عبد الحي. هذا إلى جانب الصور المستمدة من الطبيعة الحية كما في "الشيخ إسماعيل يشهد بدء الخليقة"^(١١) .

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص: ٤٤٥ — ٤٤٦ .

(٢) ناز المجاذيب .

(٣) المرجع السابق ص: ٨٧ — ٩٥ .

(٤) ديوان الفيتوري ص: ٤٥٣ .

(٥) حديقة الورد الأخيرة — دار الثقافة للنشر والإعلان ١٩٨٤ ، ص: ٣٤ — ٣٩ .

(٦) العودة إلى سنار

(٧) ناز المجاذيب ، ص : ٨٧ وما بعدها .

(٨) ألحان قلبي ص: ٦٩ — ٧٠ .

(٩) الجواد والسيف المكسور ص: ٤٧ — ٥١ .

(١٠) العودة إلى سنار

(١١) حديقة الورد الأخيرة ص: ٣٤ — ٣٩ .

ب - الواقع الإفريقي :

حظيت إفريقيا بحضور قويّ في الشعر السوداني الحديث، خصوصاً بعد أن بدأ الوعي ينتشر بين أبناء الجيل الجديد في السودان وبدأ المد الأجنبي في الانحسار في مقابل حركات التحرر التي بدأت تنهض في كثير من البلدان الإفريقية في سبيل نيل الحرية والاستقلال . فأخذ السودانيون يعنون بإفريقيا وبتقوية صلاتهم بها من منطلق ما يربطهم بها من صلة الدم وصلة الجوار، ووحدة الكفاح المشترك ضد الاستعمار الأجنبي. فأشادوا بأمجاد إفريقيا وبطولات أبنائها، وتحدثوا عن الظلم الذي حاق بأهلها من جراء التفرقة العنصرية مؤكدين مع كل ذلك قوة الروابط التي تصل السودان بإفريقيا. فهذا هو الشاعر محمد المكي إبراهيم يخاطب الأمة السودانية مشيراً إلى وجود العنصر الإفريقي فيها :

يا بعض زنجية

وبعض عربية^(١)

والشاعر تاج السر الحسن يشير إلى نفس الملمح ويؤكد تمازجه مع العناصر الأخرى التي شكلت الذاتية السودانية في قصيدة "من البعيد" في معرض حديثه عن "القرشي"^(٢).

وَوَجْهَكَ يَا قَرَشِي

يَا عَرَبِيَّ

يَا زَنْجِيَّ

يَا نُوبِيَّ

ومضةً بارقٍ من شعبنا الخلاق

وفيضاً من فؤاد النيل^(٣).

والشاعر صلاح أحمد إبراهيم لا يكتفي بالإشارة إلى الأصل الإفريقي في الأمة السودانية، بل يضيف إلى ذلك ما نتج عنه من تميز اللون والمزاج والذوق. حيث يقول :

أنا من إفريقيا صحرائها الكبرى وخطّ الاستواء

شَحَنَتْنِي بِالْحَرَارَاتِ الشَّمْسُ

(١) بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت - دار التأليف والترجمة والنشر - الخرطوم ١٩٧٦ ، ص: ١٣ .

(٢) كان القرشي طالباً بجامعة الخرطوم واستشهد في ثورة أكتوبر ١٩٦٣م

(٣) القلب الأخضر ص: ١٢ - ١٣ .

وَشَوْتَنِي كَالْقَرَابِينِ عَلَى نَارِ الْمَجُوسِ
 لَفَحْتَنِي فَأَنَا مِنْهَا كَعُودِ الْأَبْنُوسِ
 وَأَنَا مِنْجُمُ كَبْرِيَّتِ سَرِيعِ الْإِشْتِعَالِ
 يَتَلَطَّى كُلَّمَا اشْتَمَّ عَلَى بُعْدِ "تَعَالِ" (١) .

أما الشاعر الفيتوري فقد كتب لإفريقيا ثلاثة دواوين "أغاني إفريقيا" وعاشق من إفريقيا و"اذكريني يا إفريقيا" تحدث فيها عن الاستعمار الأوربي لإفريقيا وعن كفاح أبنائها وعن الظلم الذي أصابها . وقد كان شديد الاعتداد بأصله الإفريقي:

قُلْهَا لَا تَجُبْنَ ... لَا تَجُبْنَ
 قُلْهَا فِي وَجْهِ الْبَشَرِيَّةِ
 أَنَا زَنْجِي
 وَأَبِي زَنْجِي الْجَدِّ
 وَأُمِّي زَنْجِيَّةٌ (٢) .

وعموماً فقد كانت إفريقيا حاضرة في الشعر السوداني الحديث، بترائها الأسطوري وطبولها وغاباتها وأمجادها وآلامها ومآسيها.

فنجذ الفيتوري يكتب عن الاستعمار في الكنفو، ويكتب عن لوممبا أكثر من قصيدة، ويكتب عن الزعيم الإفريقي نكروما، وعن ثوار الجزائر ويكتب عن الزعيم المصري عبد الناصر . كما كتب عن قضية التفرقة العنصرية في أمريكا في قصيدته "إلى بول رهنسون المغني" (٣) . كما تحدث تاج السر الحسن عن مصر، وكينيا، وتغنى بنضال أحرار جنوب إفريقيا وموزمبيق والجزائر في قصيدته "أغنية آسيا وإفريقيا" (٤) كما تحدث عن التفرقة العنصرية في قصيدة "انجولا" (٥) . وفي قصيدة "الحزن يدق الليل" (٦) تغنى جيلي عبد الرحمن

(١) غابة الأبنوس ص: ٨٥ .

(٢) ديوان الفيتوري ص: ٨٠ .

(٣) ديوان الفيتوري ص: ٣٢٤ - ٣٢٨ .

(٤) القلب الأخضر ص: ١٠٦ - ١١٠ .

(٥) القلب الأخضر ص: ٤٠ - ٥٣ .

(٦) الجواد والسيف المكسور ص: ١٠٦ - ١٠٩ .

لإفريقيا، كما كتب "خمس أغنيات لوممبا"^(١) وكتب محيي الدين فارس قصيدة "إفريقيا لنا"^(٢) يصورُ فيها جموع الإفريقيين الذين امتص الاستعمار خيراتهم . وفي قصيدة "أغنية على لسان راع إفريقي"^(٣) يتحدث عن أمجاد إفريقيا. وفي قصيدة "باندونج"^(٤) يتحدث عن انتفاضة إفريقيا. ويكتب مبارك حسن الخليفة "رسالة إلى لوممبا"^(٥) وقصيدة "علي ولوممبا والآخرين"^(٦) وصلاح أحمد إبراهيم يكتب "أغنية التروبا دور للجزائر"^(٧) ويصور جانباً من ثورة "الماو ماو" ويختار مشهد شفق "أمبادوا" أحد أبطال تلك الثورة. ويكتب خمس قصائد للوممبا، كما كتب عبد الله شابو عن التفرة العنصرية في قصيدة "أغنية حزينّة" وصور معاناته منها . وتحدث محمد المكي إبراهيم عن معانات المرأة الإفريقية في قصيدة "زنزباريات"^(٨) " وهم في كل ذلك يشكلون صورهم ويتخذون أدواتهم من واقع إفريقيا المتميز بطبيعته وسحره ووثنيته ومعيشة أهله .

يقول الشاعر محمد المهدي المجذوب مصوراً جزءاً من ذلك الواقع :

فَلَيْتَنِي فِي الزَّوْجِ وَلِي رَبَابُ	تَمِيلُ بِهِ خُطَايَ وَتَسْتَقِيمُ
أَجْمَشُهُ فَيَجْفُلُ وَهُوَ يَشْكُو	كَمَا يَشْكُو مِنَ الْحَمَةِ السَّلِيمِ
وَفِي جَفْوَيِّ مِنْ خَرَزٍ حَزَامُ	وَفِي صِدْغِي مِنْ وَدَعٍ نَظِيمِ
وَأَجْتَرَعُ الْمَرِيضَةَ فِي الْحَوَانِي	وَأَهْزُرُ لَا أَلَامُ وَلَا أَلُومُ .
طَلِيقٌ لَا تُقَيِّدُنِي قُرَيْشُ	بِأَحْسَابِ الْكِرَامِ وَلَا تَمِيمِ
وَأُصْرَعُ فِي الطَّرِيقِ وَفِي عُيُونِي	ضَبَابُ السُّكْرِ وَالطَّرْبُ الْغُشُومِ ^(٩) .

فالشاعر في هذه الأبيات يستمد صورته من واقع حياة الزوج في إفريقيا الذين يعيشون

(١) الطين والأظافر ص ٥٧ - ٥٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٠ - ١٠٢ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(٤) ألحان قلبي ص ١٨ - ٢٢ .

(٥) المرجع السابق ص ٣٥ - ٣٨ .

(٦) غابة الأبنوس ص ٢٩ - ٣١ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٧٧ - ٧٩ .

(٩) نار المجاذيب ، ص : ٢٤ .

علي الفطرة ، ويتعاطون ما تشتهيه نفوسهم جهاراً . لا يراعون ديناً ولا تقيدهم تقاليد أو أعراف .

والشاعر مصطفى سند يستفيد من ظاهرة التفسير الأسطوري للظواهر الطبيعية عند الأفارقة وما يصحب ذلك من طقوس ، وما يعكس من مفاهيم ، فنراه في قصيدته " غابة " يظهر في صورة كاهن يوزع كما يقول - البروق ، ويدق برمحه الطويل السحب ، فإذا أمطرت ذاب في متونها " وقال الشعر ، وأصبح هو نفسه حقيقة كونية " صاحب الشمول والإحاطة " حسب زعمه :

أَرَانِي إِلَهُ ... جالسا مكانَ جَدِّي

القديم في الصَّدارة

أُوزِعُ البروقَ والسحابَ النَّوازفَ

أَدُقُّهَا بِرُمَحِي الطَّويلِ ، أرتدي ذُبُولَهَا الموشحاتِ

بالمياه صاخباً ، أذوبُ في مُتُونِهَا النَّدِيَّةِ المَعاطفِ

وما أَغصُّ حينَ أَنشدُ الكلامَ^(١)

ونجد الشاعر الفيتوري ينسج صوره من واقع إفريقيًا المتناقض ، الذي يبدو في اكتنازها بخيراتها الكثيرة المتنوعة ، وأهلها الفقراء الجياع الحزاني :

لما انغرسَ الخنجرُ

كانتُ سيدتي الشمسُ تموجُ عينيها فوقَ الغاباتِ

وتغني لحقولِ الكاكاو الممتدةِ والشلالاتِ

وقواربَ صيادينِ مساكينَ حزاني الضحكاتِ

ونساءٍ علقهنَّ إلهُ الجوعِ علي طولِ الطرقاتِ^(٢) .

حيث نري الأشعة المتموجة والغابات والغناء وحقول الكاكاو الممتدة والشلالات ، تقابلها صور الخنجر المنغرس ، والمسكنة والضحكات الحزينة " والنساء اللاتي علقهن إله الجوع علي طول الطرقات .

ونجد نفس الرؤية عند جبلي عبد الرحمن ، حيث يري صور التعب والتعاسة

(١) ملامح من الوجه القديم - المجلس القومي للأدب والفنون - الخرطوم ١٩٧٨م ، ص: ٣٢ .

(٢) ديوان الفيتوري ٤٣٥ - ٤٣٦ .

والتخلف تنعكس علي الإنسان الإفريقي ، في إفريقيا الساحرة بغاباتها وشلالاتها ، الغنية
بخيراتها من القمح والقصدير والكاكاو حيث يقول :

لكن يا أمي الغضبي

أماه الساحرة ، التعبى

والغابات ، الشلالات

القمح ، القصدير ، الكاكاو

يا أمي "الماوماو"

إني أتعس من قوقعة يحملها إفريقي في الجبد

من تمتمة يمضغها في ليل الببد

من أبخرة ، أحجية ، وطلاسم

أشقي من طفل عارٍ في مَلْكَال^(١)

وهناك صور مصدرها قضية التمييز العنصري ، ومن ذلك قصيدة الشاعر صلاح

أحمد إبراهيم " في الغربية " والتي قدم لها بالعبارة التالية " إلي عبد الله الصومالي وإخوته في
الغربية أقدم هذه القصيدة :

هل يوماً ذقت هوان اللون ؟

ورأيت الناس يشيرون إليك ، ينادون

عَبْدُ أَسْوَدَ

عَبْدُ أَسْوَدَ

هل يوماً رحت تُراقب لعب الصبية في لهفة

وحنان

فإذا أوشكت تصيح بقلب مملى رافة

ما أبدع عفرته الصبيان

رأوك فهبوا خلفك بالزفة

عبد أسود

(١) الجواد والسياف المكسور ص: ١٢٥ - ١٢٦ .

عَبْدُ أَسْوَدُ

عَبْدُ أَسْوَدُ...؟

هَلْ يَوْمًا ذَقْتَ الْجُوعَ مَعَ الْغُرْبَةِ
وَالنُّوْمَ عَلَى الْأَرْضِ الرُّطْبَةِ
الْأَرْضِ الْعَارِيَةِ الصَّلْبَةِ
تَتَوَسَّدُ ثَنِي السَّاعِدِ فِي الْبَرْدِ الْمَلْعُونِ
أَنْسِي طَوَفْتَ تُثِيرُ شَكْوَاكَ عَيُونِ
تَتَسْمَعُ هَمْسَ الْقَوْمِ ، تَرَى غَمَزَ النَّسْوَانِ
وَبِحْدِ بَنَانِ

يَتَغَوَّرُ جُرْحُكَ فِي الْقَلْبِ الْمَطْعُونِ
تَتَحْمَلُ لَوْنَ إِهَابٍ نَابٍ كَالسَّبَبَةِ
تَتَلَوَّى فِي جَنْبِكَ أَحَاسِيْسُ الْإِنْسَانِ
وَتَصِيحُ بِقَلْبٍ مَخْتَنِقٍ غَصَّانِ
وَإِذْ أَسْوَدُ فِي الْغُرْبَةِ
فِي بَلَدٍ مَقْيَاسُ النَّاسِ بِهِ الْأَلْوَانِ (١)

(١) غابة الأبنوس ص: ٧٣ — ٧٤ .

ج - الموروث الديني :

كذلك استمد شعراء هذا الإتجاه بعض صورهم من القرآن الكريم ، ومن ذلك
حادثة هزمريم عليها السلام للنخلة وتساقط الرطب عليها أثناء ولادتها المسيح عليه
السلام ، فقد تناول هذا الملمح أكثر من شاعر ، وعلي رأسهم صلاح أحمد إبراهيم في
قصيدته " أغنية التروبادور للجزائر " ليعبر عن تجربته مع ثورة الجزائر وما كان
معقوداً عليها من آمال في تغيير واقع الجزائر إلي واقع مشرق ، حيث يقول موجهها
حديثه إلي الجزائر :

أرهقك المسيرُ
وطالتِ الرحلةُ رَغَمَ البردِ والوحدةِ في أمشير^(١)
وأنتِ يا حبيبتي في شَهْرِكَ الأخير
تَحَرَّكَ الجنينُ ، أشفقي عليه من إجهاض
هُزِّي إليك يا حبيبتي بجذع نخلة الشعوب
تُهْدِي إليك كيف تطلّبين رطبَ القلوب
ومَهْجَ الرجال^(٢).

حيث نجد في هذه الأسطر إشارة واضحة إلي الآية الكريمة في سورة مريم { وهزّي
إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً } ^(١) التي أوحى إلي الشاعر بالصورة التالية :

هزّي إليك يا حبيبتي بجذع نخلة الشعوب
تُهْدِي إليك كيف تطلّبين رطبَ القلوب
ومَهْجَ الرجال

حيث جعل الشعوب نخلة لها جذع وكسر فيها المألوف مرة أخرى عندما جعل هذه
النخلة تهدي حبيبته الجزائر " رطب القلوب " و " مهج الرجال " .

كذلك استخدم الشاعر محمد المكي إبراهيم نفس الملمح في قصيدته التي عنوانها
" بعض الرحيق أنا ، والبرتقالة أنت " كرمز لميلاد واقع سوداني جديد . حيث يقول مخاطباً

(١) غابة الأبنوس ص: ٢٩ .

(٢) سورة مريم الآية : ٢٥ .

الأمة السودانية :

هزّي إليك بجذع النبع
واغتسلي
من حزن ماضيك
في الرؤيا وفي الإصرار
هزّي إليك
فأبراج القلاع تفيق
النحل طاف المراعى
وأهداك السلام رحيق^(١)

فنري الشاعر - زيادة في الإيحاء - يجعل للنبع جذعاً ليستقيم نخلة بحيث يمكن له هزُّ جذعها، ولكن الشاعر لا يجرّد النبع من كل خصائصه بحيث يجعل له رطباً يتساقط، وإنما احتفظ له - بدلاً من ذلك - بخاصية الصفاء وبفاعلية التطهير، لينقي الأمة السودانية من أحزان ماضيها لتواجه حاضرها ومستقبلها بروى جديدة وعزم جديد.

كما استغلوا حادثة قتل "قابيل" لأخيه "هابيل" وإرسال الله تعالى لغراب يري "قابيل" كيف يوارى أخاه "هابيل" الثرى.

و"قابيل" يعدُّ من الشخصيات المنبوذة (في التراث الديني) التي ارتكبت خطيئة فحلت عليها اللعنة لتمردها على إرادة الله عز وجل . فهو أول من قتل على وجه الأرض متحدياً بذلك إرادة الله وإرادة أبيه، فأصبح بذلك رمزاً لكل سفاح ولكل قاتل ولكل معتد، خصوصاً إذا كان الضحية يمتُّ إليه بصلة ما . ومعظم الشعراء المعاصرين يوظفون "قابيل" بهذه الدلالة^(٢).

يقول الشاعر محيي الدين فارس :

قابيلُ ثانيةٌ يحاولُ قتلَ هابيلَ
وقد غنى له الشعراءُ في عرسِ الضحايا
أشعلَ حرائقك اللعينة

(١) بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت ص: ١٥ .

(٢) الدكتور علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص: ١٠١ .

فالرياحَ تَمَدُّ ألسنها ...
... تُسَافِرُ

باللظى المجنون تلتهم البرايا (١) .

ففي هذا المثال إشارة إلى قول الله تعالى في سورة المائدة : {لئن بسطت إلي يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين * إني أريد أن تبوأ بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين * فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله، فأصبح من الخاسرين * فبعث الله غراباً يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوء أخيه قال يوليتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي، فأصبح من القدامين} (٢) .

ومع ما نلاحظ من توظيف لشخصية "قابيل" في المثال الذي ذكرناه، فإن ما يطالعنا عند محيي الدين فارس ليس الصورة الدينية لقابيل وإنما تطالعنا صورة لقابيل جديد تجسد في رمز الجاني السفاح، القاتل، المعتدي، وله "ضحايا" وليس ضحية واحدة، وحرائق يشعلها "تلتهم البرايا" وبطانة من الشعراء يتغنون له، ويزينون له باطله .

كذلك نرى "هابيل" يتجسد في عدة صور عند صلاح أحمد إبراهيم كل صورة منها تكشف جانباً من معاناة الإنسان المعاصر من جراء ما يلقي من ظلم وانتهاك لإنسانيته . يقول صلاح أحمد إبراهيم على لسان "هابيل" :

أنا "هابيل"

طريح الأرض يلكنني بنعلية أخي "قابيل"
وَيَمْسَحُ ما بكفّيه على شعري دماً قاني
دَمِي القاني ...

ينقط من سلاح أخي على شفتي وأجفاني
وفي شفتي دمٌ وترابٌ

وجسمي تحته الأحجار ملقي في الطريق العام
تكشّر حوله طمعاً وحوش الغاب
ويسخر من غرابية وضعه الأعراب

(١) صهيل النهر — جامعة الخرطوم للنشر — الطبعة الأولى ١٩٨٩، ص: ١٤، ١٥ .

(٢) سورة المائدة : الآية : ٢٨ — ٣١ .

يرقُ إلى أخيه غرابُ

وذاك أخِي ،

ينطُ الجمرُ من عينيه يرشُ قلبه بالسُّم

يطوحُ في الهواء "الشملوخ" يلْعَقُ من أصابعه بقايا الدم^(١) .

ويمضي وهو لا يهتم^(٢) .

فهو يتجسد مرة في صورة "الذبيحة" يلكزها قاتلها بنعليه ويمسح على شعرها ما علق من دمها بكفيه ، ويلعق ما بقي بأصابعه. ويتجسد مرة في صورة مشرد ملقي في الطريق العام عرضة لأطماع الوحوش البشرية، وسخرية الأغراب .

وعلى الرغم من أن الشاعر قد استوحى هذه الصور من حادثة قديمة إلا أن صورة "قابيل" و"هابيل" المعاصرين تكشف عن درجة من العدوانية والبشاعة بعيدة كل البعد في دوافعها ومدائها وآثارها عن الصورة القديمة لقابيل وهابيل كما يصورها القرآن الكريم . ومن الصور المستوحاة من التراث المسيحي الديني قول النور عثمان أبكر في قصيدة "الظلّ والجدار" :

يكفي !

يُنْكِرُنِي النَّاسُ ثَلَاثًا قَبْلَ صِيَاكِ الدِّيكِ ، تُرَى أَقْوَى

أَنْ أُغْسِلَ قَلْبَ الْعَالَمِ بِالْكَلِمَاتِ الْقُدْسِيَّةِ ، وَالْأَشْبَاحُ تَحَاوِرُنِي؟^(٣) .

ففي السطر الأول إشارة واضحة للعبارة التوراتية : "وإن شك فيك الجميع فأنا لا أشكُ أبداً. قال له يسوع : الحق أقول لك إنك في هذه الليلة قبل أن يصيح الديك تنكرني ثلاث مرات"^(٤) .

وفي الصورة إشارة إلى ملمح "الصلب" الذي يصور الآلام التي يتحملها كل مناضل في سبيل فكرة نبيلة وكل صاحب مبدأ بعد أن يتخلى عنه الجميع . والشاعر محيي الدين فارس يستمد من الطقوس الدينية الهندية مشهد حرق الجنائز

(١) المقصود بـ "الشملوخ" هراوة الإنسان البدائي .

(٢) غابة الأبنوس ص: ٦٨ .

(٣) صحو الكلمات المنسية ص: ١١ .

(٤) متى إصحاح ٢٦ .

وما يلبس ذلك المشهد من حركة وألوان ودخان وازدحام بشري ليجسد مشاعرة في لحظة معينة، حيث يقول :

"... وَيَخْتَبِقُ اللَّيْلُ حَتَّى أَحَالَ جَنَائِزَ هنديةً تَحْتَرِقُ" (١) .

وفي نظرنا أن استيحاء هؤلاء الشعراء للقرآن الكريم، ولهذه العبارة التوراتية والطقوس الهندية في تشكيل صورهم الشعرية يأتي في إطار استغلالهم لموروث ديني وجدوا فيه مادة للتعبير عن مشاعرهم وتجسيد رؤاهم .

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص: ١١٠ - ١١١ .

د - الموروث الفني :

وكما استغلوا الموروث الديني ، استغلوا كذلك الموروث الفني، العربي والعالمي .
وأسوق مثلاً على استغلال الموروث الفني العربي قصيدة "العودة إلى سنار" لمحمد عبد
الحي. حيث يقول :

الليلة يستقبلني أهلي :
خيلٌ تحجل في دائرة النار
وترقص في الأجراس وفي الديباج
امرأة تفتح باب النهر وتدعو
من عتات الجبل الصامت والأحراج
حراس اللغة - المملكة الزرقاء
ذلك يخطرُ في جلد الفهد
وهذا يسطع في قمصان الماء^(١).

ففي قول الشاعر : "قمصان الماء" بعض إشارة - كما يذكر - لدرعيات أبي العلاء
المعري الذي يقول في الدرعية الخامسة عشرة :

على أمم أنى رأيتك لابساً قميصاً يحاكي الماء إن لم يساوة
وذاك لباس ليس يجتابه الفتى فيختلف الأهواء في بعد شأوه
وقد دنست أعطافه من تقادم فخذ أس نار لا يساف فداوه^(٢).

أما بالنسبة لتوظيفهم التراث الفني العالمي فلقد رأينا الشاعر صلاح أحمد إبراهيم

(١) العودة إلى سنار ص: ٨ - ٩ .

(٢) الشأو : القصد ، والهمة . ويعني بالقميص : الدرع .

دنست : صدئت لقدمها . الآس : المشموم .

والمراد بالآس في الأبيات : الرماد لا الشجر المشموم .

الأمم : بين القريب والبعيد . لا يساف : لا يضم .

ومعنى الأبيات : كن على المعهود من قصدك ، ولا تخف ملوياً بك الفكر إلى أوهام بعيدة ، فقد رأيت قميصك حصناً
حصيناً ، كل من لبسه أمن غوائل الحرب ، إلا أنه قد علا مواضع الأعطاف منه صداً ، وإزالته أمر يسير ، وذلك
أن تأخذ شيئاً من الرماد وتجلوها به . انظر : شروح سقط الزند - القسم الخامس - الدار القومية للطباعة والنشر
- القاهرة ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م ، ص : ١٩٠٩ - ١٩١٠ .

يخلع على قصيدة "أغنية التروبادور للجزائر" التي أشرنا إليها سابقاً، عباءة "التروبادور"^(١) الشعراء المغنون الجوالون في العصور الوسطى فكانه شاعر جوال من القرون الوسطى يجلس في الليل تحت شرفة حبيبته يتغنى بحبه لها على قيثارته ويبثها أشجانه .

وفي قصيدته "صورة دوريان جراي" يستمدّ صوره من قصة "أوسكار وايلد"^(٢) التي تصورُ التناقض بين الظاهر والباطن في الإنسان من خلال شخصية "دوريان جراي" . وقد جعل الشاعر من صورة "دوريان جراي" البشعة تجسيداُ للبشاعة التي تنعكس في الإنسان نتيجة لبشاعة ما يرتكبه من أفعال . يقول : الشاعر مخاطباً "دوريان جراي" :

جَحَظْتُ عَيْنَاكَ وَنَزَّ الدَّمُ
وَتَهَرَّأَ لَحْمُكَ حَوْلَ الْفَمِ
وَتَدَلَّى الْفَكَ
فَكَأَنَّكَ جَمِجَمَةٌ تَضْحَكُ
مَزَقٌ ... مَزَقٌ ... آثَارُ سَيَاطِ
حَفَرْتُ أَخْدُودُ
يَتَوَالَدُ فِي جَنْبَيْهِ الدُّودُ
مَزَقٌ ... مَزَقٌ ... لَهَبٌ وَحَرِيقُ
الْجُرْحُ عَمِيقُ
فِي وَجْهِكَ كَانَ عَذَابٌ ، كَانَ شَقَاءٌ ، كَانَ صُرَاخُ
مَا أَبْشَعَ وَجْهِكَ ، قُمْ حَطْمُهُ يَا 'دُورِيَانْ'^(٣) .

(١) التروبادور هو الشاعر : الموسيقار الذي ظهر في القرن الثاني عشر في أجزاء كثيرة من أوروبا واشتهر بأغاني الحب على قيثاره، انظر غابة الأبنوس ص: ٢٩ .

(٢) أوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠م) كاتب إيرلندي الأصل ، أشهر من مثل مذهب (الفن للفن) في الأدب والنقد ، مسرحي وشاعر وروائي . انظر : ديمين كرائنت - الواقعية ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر ١٩٨٠م ، ص : ١١٠ .

(٣) غابة الأبنوس ص: ٥٢ - ٥٣ .

هـ - الموروث الشعبي والأسطوري :

واستغلوا إلى جانب ذلك أيضاً الموروث الشعبي والأسطوري العالمي ، وبالأخص التراث الأسطوري الإغريقي ، ومن ذلك توظيفهم أسطورة برومتيوس البطل الأسطوري الذي اختطف الشعلة المقدسة ، وهي النار ، أو المعرفة ، وأهداها البشر ، فغضب عليه "زيوس" ربّ الأرباب في الأساطير الإغريقية ، فشده على صخرة يقال إنها جبال القوقاز ، واستهدف للعذاب الشديد حتى خلّصه هرقل^(١). وقد استهدف الشعراء من توظيف هذه الأسطورة فكرة المعاناة والعذاب ، يقول النور عثمان أبكر في قصيدة "سيرة ذاتية" :

كأنّي في الهجيرِ المرُ : برومتيوسُ في الأغلال ، معصوب النوايا

في الهجيرِ المر

يحطُّ النسْرُ من جوزائه العليا

ليطعمَ خبزُ أيامي

وإشراقاتِ أحلامي

تُعَرِّينِي وتُنهَشِّنِي

عيونُ المارةِ الجوفاءُ

تَقُوصُ إلى قرارةٍ ما أُخْبِتُهُ عَنِ الْغُرَبَاءِ^(٢) .

والشاعر هنا قد استعمل أسطورة برومتيوس ليعبرَ عن واقع نفسي خاص ، ويعدّ برومتيوس معادلاً موضوعياً للشاعر وظفّه للتعبير عن تلك الحالة الخاصة التي يعانيتها في سبيل البحث عن "الشعلة" أو "الرؤيا الجديدة" : ليمدّ الوهجُ للباقيين .

كما استفاد الشاعر من أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدته التي عنوانها "مسخٌ في الدرب" . وقد حكم على سيزيف أن يحمل صخرة كبيرة ، إلى قمة جبل عالٍ ، فكان كلما أوشك أن يصل تقع الصخرة مرة أخرى ، فيعود لحملها ، فهي ترمز للشقاء الإنساني .

يقول الشاعر مشيراً إلى تلك الأسطورة :

... خلاصي هذه الصخرةُ

(١) غابة الأبنوس هامش ، ص: ٤٩ .

(٢) صحو الكلمات المنسية ص: ٥٢ - ٥٣ .

عَلَى كَتَفِي عَلَى دَرْبِي
ووقدُ الشمسِ في كِبْدِي^(١) .

وإذا كان سيزيف قد حمل الصخرة مجبراً ، فإنّ الشاعر هنا قد حملها مختاراً لأنه يرى خلاصه فيما يلقي من معاناة البحث عن لغة جديدة أو رؤيا جديدة لأن العثور عليها هو وحده الذي يضع حداً لمعاناة الشاعر .

كذلك وظف الشاعر مبارك حسن الخليفة أسطورة "ميدوزا" . و"ميدوزا" في الأساطير اليونانية إذا نظر إلى شيء تحجر ، استغلّ الشاعر هذا الملمح ليلخص تجربته عندما كان يتجول في ميناء "سواكن" السودانية، المهجورة على البحر الأحمر، التي خيم الصمت والسكون على كل شيء فيها، فبدت له مجرد حجارة صماء حتى خيل له أن "ميدوزا" هناك . فهو يقول :

ومشيتُ في طُرُقَاتِهَا مُتَأَمِّلًا
تلك الزوايا الفارغات ... الساهمات
لكأن "ميدوزا" هنا
فتحجرتُ فيها الحياة^(٢) .

فالشاعر لم يكد يتصور أن تلك المدينة الجميلة العامرة بالحياة قد مشت عليها يدُ البلى فتحوّلت حجارة صماء لا حياة بها حتى أنه تخيل أن قوة أسطورية هي التي حولتها إلى خرائب يخيم عليها السكون .

وإذا أردنا أن نتبين طريقة تركيب الصورة في النصوص التي وظفت فيها أساطير، وعلاقة تلك الصورة بالصورة السابقة واللاحقة لا بد أن نتذكر أن الخيط الذي يربط شعر الاتجاه الواقعي في السودان هو البحث عن الشخصية الحضارية عن طريق العودة إلى الموروث الإفريقي القديم القابع في أعماق الشاعر والرجعة إلى مراحل البداوة والإصغاء إلى إيقاعات الغابة في وجدانه بطولها وتغريد طيورها وخريير مياهها ونغمات بشرها وسحرها، ليتجاوز الشاعر أزمته الحضارية المتمثلة في الثنائية الثقافية (العربية - الإفريقية) أو ثنائية الثقافة والرؤيا ، بالإتجاه إلى استichاء تلك الأصول العميقة في وجدانه ليحقق ذاته

(١) صحو الكلمات المنسية ، ص: ٤٠ .

(٢) ألحان قلبي ص: ١٠ .

بإضافة موردٍ جديدٍ للشعر العربي .

وطبيعي أن نجد مجموعة من قصائدهم تصور الصراع والتفاعل في ذات الشاعر بين بعدين يراهما متعارضين تجسدهما مجموعة الأساطير والرموز التي يوظفونها لإبراز رؤاهم الشعرية .

ويتمثل البعد الأول في القديم المترهل ، أو الهجين ، أو المسخ كما يقول النور عثمان — ويتمثل البعد الثاني في الموروث الإفريقي الذي بدأ يستيقظ في وجدان الشاعر، وقد تجسدت هذه الصحوة في مجموعة من الرموز الفنية ، فهي عند النور عثمان "صحو الكلمات المنسية"^(١) و"أنفاس اليقظة والبعث"^(٢) . و"قطرات الضوء"^(٣) ، التي بدأت تصحو بوجدان الشاعر ، و"نداء الغاب"^(٤) ، وعند محمد عبد الحي "أنفاس الغابة" التي أخذت تتفتح في قلب الشاعر :

... أزهاراً سوداً

مطراً ممدوداً

أسداً ثوراً ... شلالاً

وقناعاً يحمله موتاي

عبر سدودِ النهر وأحراج "الباباي"^(٥) .

وعند محيي الدين فارس "زنبقة الفجر"^(٦) .

ومن ثم فإننا نلاحظ أن استخدام هؤلاء الشعراء لأسطورة برومثيوس أو أسطورة سيزيف ، أو لحادثة هز الشجرة في القرآن الكريم ، أو لهذا الرمز أو ذاك، إنما هو استجابة لضرورة التعبير عن رؤية جديدة تولد في أجواء من المعاناة يرونها شبيهةً بتلك المعاناة الأسطورية التي لقيها برومثيوس أو سيزيف وغيرهما . ولقد كان لهذا الصنيع من قبل

(١) صحو الكلمات المنسية ص : ٧٣ .

(٢) المرجع السابق ص : ١٠ .

(٣) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٤) المرجع السابق ، ص : ٢٨ .

(٥) عبد الهادي الصديق : أصول الشعر السوداني ، ص : ٧٦ .

(٦) صهيل النهر ص : ١١١ .

الشاعر أثره في علاقة الصور المستوحاة من هذه الأساطير بالصور السابقة واللاحقة، مما أثر بدوره في تماسك القصيدة ذاتها نتيجة لوحدة الأفكار والمشاعر التي تجسدها .

ونستطيع أن نتخذ مثالا على ذلك قصيدة الشاعر النور عثمان أبكر "مسخ في الدرب" التي وظف فيها أسطورة سيزيف وتدور حول محور واحد هو الصراع بين بعدين متعارضين يتجسدان في مجموعة من الرموز .

ويتمثل البعد الأول في الأصول الإفريقية في وجدان الشاعر ، أو الأوتار الصامتة التي بدأت تستيقظ في وجدانه بكل سحرها وبدائيتها وإيقاعاتها ويرمز لها الشاعر بـ "الأمس" ويتمثل البعد الثاني في الموروث المزدوج (العربي - الإفريقي) أو ثنائية الرؤيا والثقافة، التي تقف في طريق الشاعر - الباحث عن لغة جديدة تستمد طرافتها وحدثاتها من الأصول التي يحاول الانتماء إليها، فتحول بينه وبين الاستفادة من إمكاناته لإضافة مورد جديد للشعر العربي. وقد رمز الشاعر لهذا البعد بـ "المسخ" و"الموت".

وفي بداية النص نجد الشاعر يصور معاناته من العبء الملقى على كاهله :

على كتفي ألقى الحمل واستلقي

وما أغفى

ويركّني إذا ما غامزت عينيه أضواء من الرؤيا^(١) .

ولكن سرعان ما يصحو هذا "الأمس" في وجدان الشاعر، فتهبّ عواصفه على الشاعر

من تلك الأغوار العميقة :

وما يعدو

على جمر من الأشواق لا أدري

أحقاً عاش شقوتها أم ابتكرا^(٢) .

وإذا بالشاعر يستجيب لهذه الصحوه ، ونراه عازما على النهوض بهذا الحمل لأن فيه

خلاصه ، وهنا تخطر في رؤياه أسطورة سيزيف بكل ما توحى به من معاني الشقاء

الإنساني:

سَأَحْمِلُهُ ... خَلِصِي هذه الصخرة

(١) صحو الكلمات المنسية ص: ٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

عَلَى كَتَفِي عَلَى دَرْبِي
وَوَقْدُ الشَّمْسِ فِي كَيْدِي^(١) .

وتكتمل الصورة الأسطورية لمعاناة الشاعر عندما يوحي لنا بأنها معاناة لا نهاية لها،
فكلّ ما أمامه فراغ :

فراغ "هذه الأضواء، هذا الشارع الممتد، هذي الدمية الشقراء ،
ما ينساب من عينيك
فراغ عدوة الأصدقاء في بالي ...^(٢) .

ولذلك نرى أن توظيف الشاعر لأسطورة سيزيف جاء منسجماً مع حالته الشعورية .
وواقعه النفسي والفكري مما جعلها تلتحم ببنية النص من خلال علاقتها العضوية
بالصور السابقة واللاحقة لها لما يربطها من وحدة شعورية وفكرية .
وفي قصيدته "سيرة ذاتية" التي وظّف فيها أسطورة "برومتيوس" نرى الشاعر في
بداية القصيدة مستبشراً برياح التغيير التي بدأت تهب بأعماقه :

تُحَرِّكُنِي أَعَاصِيرُ
تَهَبُّ عَلَيَّ مِنْ وَادٍ
عَمِيقِ الْغُورِ
وفي نفسي متاهاتٌ "وأودية"
مداها نور !^(٣) .

عازماً على الانسلاخ من كلّ الرموز التي تربطه بواقعه المعيش ليعانق فطرته
الأولى :

سَأَسْلُخُ وَجْهِي الْمَصْبُوغَ، أَلْبَسُ فِطْرَتِي الْأُولَى^(٤) .
على الرغم مما يكتنف فعل الانسلاخ من رهبة ومخاوف تكاد تقضي على كلّ بارقة
أمل في نفس الشاعر :

(١) صحو الكلمات المنسية ص: ٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٣) صحو الكلمات المنسية ص: ٥٠ .

(٤) صحو الكلمات المنسية ص: ٥٠ .

على دربي تماسيحُ وشطآنُ بلا أزهار^(١) .

ولكن طبع الشاعر النافر من الجمود ، المجهولُ من الضياء الباحث عن دروب النور

يأبى الاستكانة لهذه المخاوف :

وطبعي النافر المجهولُ

من إشراقات أيام طوتها صفحةُ المجهولُ

يغالبنني إذا وجفت عيوني من دروب النور^(٢)

وهكذا يسقط الشاعر فريسة لصراعٍ عنيفٍ ينهشه نهشاً، وهنا تقفز إلى رؤياه أسطورة

برومثيوس " بكل ما توحى به من معاني الألم والعذاب :

كأنني في الهجير المرُ

برومثيوس في الأغلال ، معصوب النوايا

في الهجير المر

يحطُ النسْرُ من جوزائه العليا

ليطعمَ خبزَ أيامي

وإشراقاتِ أحلامي^(٣) .

ثم ينتقل الشاعر إلى مرحلة أكثر عمقاً في استيحائه لأسطورة برومثيوس عندما يجعلُ

من عيون المارة نسوراً ووحوشاً خرافية تنهش الشاعر وتسحقه وتغوصُ إلى أعماقه وأغوار

نفسه لتخرجَ ذلك المكنون السحري الذي ما يزال يخبئه عن الغرباء حسب قوله ،

تُرينني وتنهشُنني

عيونُ المارةِ الجوفاءِ

تغوصُ إلى قرارةٍ ما أُخبئُه عن الغرباء

تعودُ بنابها أصداف

على شفةٍ من الغبنِ

(١) صحو الكلمات المنسية ص: ٥٠ .

(٢) المرجع السابق ص: ٥٢ .

(٣) صحو الكلمات المنسية ص: ٥٢ - ٥٣ .

وَتَرْجُمُنِي وَتَسْحَقُنِي (١) .

ولعل كلمة "أصداف" التي وردت مرتين ترمز إلى لغة الشعر عنده وهي كما أشار الشاعر "اللغة الأم التي صمتت في داخله وخرجت عن طريق الثنائية العربية عندما حدث الخلط والتزاوج بين الإحساس والتعبير عن الإحساس كما يزعم الشاعر حيث يقول: "هي اللغة الأم التي صمتت في داخلي وخرجت عن طريق الثنائية العربية . وستجدك عوالم تبهرُك بسحرها الذي هو سحرُ "الكجور" والوثنية التي لا تزال تخرجُ كلما أثارني أبناء العم" (٢) .

(١) صحو الكلمات المنسية ، ص: ٥٣ .

(٢) النور عثمان أبكر — الصحافة ٦٧/١٢/١٧ الغابة والصحراء — نقلاً عن : عبد الهادي الصديق — أصول الشعر السوداني ص: ٧٢ .

الفصل الثالث

أبعاد الصورة وخصائصها

أ — الصورة والحركة

ب — الصورة والرمز

ج — الصورة والأسطورة

د — المفارقة التصويرية :

أ — الصورة والحركة :

يرى بعض الباحثين أن السمات الإفريقية في الشعر السوداني أوضح ما تكون في الشعر الشعبي والصوفي كالذي تعكسه حلقات الذكر ، الطار والنوبة والأجراس والرقص العنيف والألوان البراقة التي تتميز بها "الجبة المرقعة" والطاقيّة "أم قرينات" وكل هذه السمات، ترتبط بحلقات "النقارة" التي عُرِفَ بها الرقص الإفريقي^(١) . ومما يؤكد الصلة بين هذا الإيقاع الإفريقي وعالم الصوفية الروحي ما ذكره صاحب الطبقات حول ترجمة الشيخ إسماعيل صاحب الربابة — وهو من صوفيٍّ وشعراء سنار — أنه كان في حالة وجدّه "يُحضر البنات والعرايس والعُرسان للرقص (الرقص) ويضرب الربابة : كل ضربة لها نغمة يفيق فيها المجنون وتذهل منها العقول ، وتطرب لها الحيوانات ، والجمادات ... وفرسه بنتٌ بكر يشدوها [كذا] له ويلبسوها [كذا] "الحرر" "الحرير" والجرس"^(٢) .

وبصرف النظر عما في ثنايا هذا الكلام من شطح ففيه ما يشير إلى أن الناس كانوا يجتمعون في حلقات ذات طابع صوفي للرقص على صوت الربابة ، وأن فتاة بعينها كانت تلبس الحرير وتعلق الأجراس لتكتمل الصورة الجمالية .

هذا الطقس الراقص المفعم بالأنغام والأجراس والألوان البراقة والحركة هو بلا شك من عطاء مكونات الحضارة الإفريقية القديمة من عادات وتقاليد وغيب وسحر وكهانة وما إلى ذلك . ولعل هذا الواقع هو الذي جعل الشاعر النور عثمان أبكر ينكرُ الأصول الشرقية الإسلامية للصوفية في الشعر السوداني ، ويذهب إلى أنها "عطاء الحركة الرخيمة لرقصات الغاب للطبل ، للبوبق ، وأن القبول الأول للثقافة العربية قد تم بالطريقة التي تعكسه حلقة الذكر ليس بمفهومها الإسلامي ولكن بمفهومها البدائي"^(٣) .

يعني ذلك أن قبول العديد من المظاهر الإسلامية تم نتيجة وجود شبه بينها وبين تقاليد وعادات محلية مثل "حلقة الذكر" بما فيها من موسيقا ورقص وألوان براقة . ويعني ذلك — وهو الأهم — أن الوتر الصوفي في الشعر السوداني نتاجٌ للقاء الوترين العربي الإسلامي والإفريقي المحلي .

(١) عبد الهادي الصديق : أصول الشعر السوداني ص : ٧٧ .

(٢) ديوان العودة إلى سنار ص : ٤٢ .

(٣) جريدة الصحافة — الثلاثاء ٦٧/٩/١٩ — لست عربيا ولكن — عن أصول الشعر السوداني ص : ٧٠ .

وليس من المستبعد أن تأخذ هذه اللمحة طريقها إلى وجدان شعراء الاتجاه الواقعي الذين نشأ معظمهم في كنف شيخ من مشايخ الصوفية يتلقى تعليمه وثقافته من الخلوة . وقد عبّر بعضهم عن أثر هذه النشأة في شعره ، يقول الشاعر محمد المهدي المجذوب "من مدائح الولي الكامل جليس الرسول ، محمد المجذوب ووجدته الصادح في ضوء النار الساهر ... ومن طبول المقدم القادري تلميذ الشيخ الجعلي ... انعقد جوهر هذا الشعر" ^(١) ويذكر جيلي عبد الرحمن أنه قد حفظ القرآن في صغره وهو يحسّ في وجدانه بصوفية عميقة ^(٢) ويشير تاج السر الحسن إلى نفس الأثر ، ويعزو ذلك إلى عراقية أسرته الدينية وإلى أثر الجو الغيبي في تكوينه الفكري والعاطفي ^(٣) ويمكن أن يقال مثل ذلك عن محمد عبد الحي ، فقد جعل مفتتح ديوانه "العودة إلى سنار" بواسطة ، محيي الدين بن عربي . أما الفيتوري ففي ديوانه [تمزوجة لدرويش متجول "من القصائد ما يعبر عن تجربة وجدانية بطريقة صوفية خالصة"] ^(٤) .

فليس غريباً والحالة هذه أن يعبر هؤلاء الشعراء عن بعض أبعاد تجاربهم من خلال أصوات صوفية ^(٥) .

وأن يشكلوا صورهم من معطيات المناخ الصوفي الفكرية والروحية وما يلبسه من إيقاع وحركة وألوان . خصوصاً أن الصلة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية جد وثيقة ^(٦) إذ أن كلاً من التجربة الصوفية والتجربة الشعرية الحديثة تميل إلى تجاوز الواقع إلى عوالم الأحلام والرؤى الغارقة في قرارة الروح عن طريق التأمل بالوجدان والقلب بدافع

(١) مقدمة ديوان نار المجاذيب .

(٢) عبد الهادي الصديق : أصول الشعر السوداني ص : ١٠٣ .

(٣) مقدمة ديوان قصائد من السودان ص : ١٠ ، وأصول الشعر السوداني ص : ١٠٣ - ١٠٤ .

(٤) عبد الهادي الصديق ، أصول الشعر السوداني ص : ١٠٤ .

(٥) من ذلك مثلاً توظيف الشاعر محمد عبد الحي الشيخ إسماعيل صاحب الربابة - وهو من صوفي سنار - في قصيدته التي تحمل نفس الاسم في ديوانه "حديقة الورد الأخيرة" .

(٦) يرى الدكتور محمد مصطفى هدارة أن النزعة الصوفية في الشعر الحديث لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بمذهب أدبي بعينه ، فقد توجد في الكلاسيكية أو الرومانسية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ، أو السيريالية ، أو أي مذهب أدبي آخر ، ولكن في نطاق شعراء أفراد بحسب تكويناتهم الثقافية واستعدادهم الطبيعي . انظر : دراسات في الأدب العربي الحديث . الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م - دار العلوم العربية - بيروت ص : ٢١٣ - ٢١٤ .

من إرادة الكشف المستمر عند الصوفي والشاعر^(١) . والتي ربما أتاحت للوعي أن يرى عالماً باطنياً لا حدود له .

يقول الشاعر الفيتوري في قصيدته "معزوفة لدرويش متجول" :

في حضرة مَنْ أهوى
عبثتُ بيَّ الأشواق
حدقتُ بلا وجه
ورقصتُ بلا ساق
وزحمتُ براياتي
وطبولي الآفاق
عشقي يُفني عشقي
وفنائي استغراق
مملوكك .. لكني
سلطانُ العشاق^(٢) .

حيث نلمح في هذه الأسطر عناصر من الفكر الصوفي والاصطلاحات الصوفية، من ذلك فكرة الفناء في المعشوق أو الامتزاج الروحي والاتحاد .

وحين يصل الشاعر إلى درجة الفناء التي يتحول معها إلى طاقة روحية ، ويتلاشى

كل ما هو مادي :

حدقتُ بلا وجه
ورقصتُ بلا ساق

يتساوى مع الصوفي في هذه الرؤية الكونية اللامحدودة :

وزحمتُ براياتي

(١) الدكتور علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر — دار الفكر العربي —

١٤١٧هـ — ١٩٩٧م ، ص : ١٠٥ وما بعدها .

وانظر كذلك الدكتور صلاح فضل ، الأساليب الشعرية المعاصرة — دار الآداب — بيروت — الطبعة

الأولى ١٩٩٥م ، ص : ١٩٣ وما بعدها

(٢) ديوان محمد الفيتوري ص : ٤٥٣ — ٤٥٥ .

وطبولى الآفاق

فنحن هنا أمام تجربة وجدانية ذات طابع صوفي ، تشير إلى مستوى آخر من الرؤيا الميتافيزيقية . وهذا ما سنلاحظه في قصائد كثيرة لشعراء هذا الاتجاه ، من ذلك مثلاً قصيدة "هايدي" (١) . لمحمد المكي إبراهيم ، و "مولد" (٢) لمحيي الدين فارس ، و "غابة" (٣) و "العودة إلى ساحل الجوهر" (٤) لمصطفى سند ، و "الشيخ إسماعيل صاحب الربابة" (٥) لمحمد عبد الحي و "العودة إلى سنار" (٦) للشاعر نفسه . ويوميات حاج إلى بيت الله الحرام (٧) و "معزوفة لدرويش متجول" (٨) للفيتوري . و "ميلاد" (٩) للنور عثمان.

ولعل تأثير الإيقاع الصوفي الإفريقي الراقص وراء اهتمام شعراء الاتجاه الواقعي بالدلالة الحركية للألفاظ في شعرهم .

يقول الشاعر محمد المهدي المجذوب في قصيدة "المولد" :

- ١ — وهنا حَلَقَةُ شيخ يرجحُ
- ٢ — يضربُ النوبةَ ضرباً فتنُ
- ٣ — وتُرْنُ
- ٤ — ثم ترفضُ هديرأ أو تُجنُ
- ٥ — وحواليها طبولٌ صارخات
- ٦ — حَوْلها الحَلَقَةُ ماجت في مدار
- ٧ — نقزتْ ملء الليالي
- ٨ — تحتَ راياتِ طوالٍ

(١) ديوان أمّتي ص ١٥٥ — ١٦٣ .

(٢) الدكتور عز الدين إسماعيل — الأدب وفنونه ص ٨٩ — ٩٠ .

(٣) ديوان ملامح من الوجه القديم — المجلس القومي للأدب والفنون — الخرطوم ١٩٧٨م ، ص ٣٠ — ٣٣ .

(٤) ديوان حديقة الورد الأخيرة ص ٣٤ .

(٥) ديوان العودة إلى سنار .

(٦) ديوان محمد الفيتوري ص ٤٨٦ — ٤٩١ .

(٧) المرجع السابق ص ٤٥٣ — ٤٥٥ .

(٨) المرجع السابق ، ص : ٤٥٣ — ٤٥٥ .

(٩) ديوان أوراق من زمن المحنة — دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٩٠م ، ص ٧ — ٨ .

- ٩ - كَسْفِينِ ذِي سَوَارِ
 ١٠ - فِي عِبَابِ كَالْجِبَالِ
 ١١ - وَتَدَانَتْ أَنْفُسُ الْقَوْمِ عَنَاقًا وَاصْطَفَاقًا
 ١٢ - وَتَسَاقَوْا نَشْوَةَ طَابَتْ مَذَاقًا
 ١٣ - وَمَكَانُ الْأَرْجْلِ الْوَلَهَى طُيُورُ
 ١٤ - فِي الْجَلَابِيبِ تَثُورُ .. وَتَدُورُ
 ١٥ - تَتَهَاوَى فِي شِرَاكِ
 ١٦ - ثُمَّ تَسْتَنْفِرُ جَرَحَى وَتَلُوبُ
 ١٧ - فِي الشُّبَاكِ
 ١٨ - مِثْلَمَا شَبَّ لَهَيْبُ
 ١٩ - وَفَتَى فِي حَلْقِهِ الطَّارِ تَنْثَى
 ٢٠ - وَتَأْنَى
 ٢١ - وَبِيَمْنَاهُ عَصَاهُ تَتَحَنَّى
 ٢٢ - لَعِبَا حَرَكَهَ الْمَدَاحِ غَنَى
 ٢٣ - ... رَاجِعَ الْخَطْوِ بَطَارِ
 ٢٤ - رَجَعَ الشُّوقُ وَحِنًا
 ٢٥ - وَحَوَالِيهِ الْمُحِبُّونَ يَشِيلُونَ صَلَاةً وَسَلَامًا
 ٢٦ - وَيَذُوبُونَ هِيَامًا
 ٢٧ - وَيَهْزُونَا الْعَصِيَا
 ٢٨ - وَيَصِيحُونَ بِهِ أَبْشَرَ لَقَدْ نَلَيْتَ الْمَرَامَا^(١)

هذه المقطوعات الثلاث تصوير لما يدور في حلقة الذكر ، وتمثل الصور الحركية
 العنصر الأساسي في نقل تجربة الشاعر في هذه السطور التي انتظمت وفق بحر الرمل .
 ونلاحظ أن الإيقاع النابع من هذا البحر يتغير من سطر إلى آخر عن طريق تحويل "فاعلاتن"

(١) ديوان نار المجاذيب ص ٨٧ - ٩٥ .

إلى "فَعْلَاتْن" ^(١) لضرورة انسجام الإيقاع مع الحركة التي تحدث داخل حلقة الذكر ، لأن البطء النسبي لـ "فاعلاتن" يمكن أن يكون منسجماً مع الحركة البطيئة عند الأداء الإنشادي في لحظة الإلقاء الحر ، بينما تنسجم السرعة النسبية في "فَعْلَاتْن" مع الحركة المتجددة السريعة لحظة الأداء الحار ، مما يوحي بتداخل الإيقاعين البطيء والسريع وفق تنوع الحركات الراقصة ^(٢) كما نلاحظ أن تحويل "فاعلاتن" إلى "فَعْلَاتْن" يزداد بازدياد الجمل الفعلية في كل مقطوعة من المقطوعات الثلاث التي بين أيدينا . ففي القسم الأول وردت ثماني جمل فعلية "يرجحن" ، يضربُ تَنُّنُ ، تُرْنُ ترفضُ تَجْنُ ، ماجتُ ، نقرتُ "فحوَلْتُ" "فاعلاتن" — وردت ٢٥ مرة — إلى "فَعْلَاتْن" عشر مرات . وفي القسم الثاني وردت تسع جمل فعلية "تدانت ، تساقوا ، طابت ، تثور ، تدور ، تتهاوى ، تستنفر ، تلوب ، شب" وحوَلْتُ "فاعلاتن" — وردت ٢١ مرة — إلى "فَعْلَاتْن" عشر مرات . وفي القسم الثالث وردت ثلاث عشرة جمل فعلية "تثنى ، تأنى ، تتحنى ، حرّكه ، غنى رجّع ، حنا ، يشيلون ، يذوبون ، يهزون ، يصيحون ، أبشر ، نلت" وتم تحويل "فاعلاتن" — وردت ثلاثاً وعشرين مرة — إلى "فَعْلَاتْن" أربع عشرة مرة .

ونلاحظ أيضاً تفاعل هذا الإيقاع مع بعض العناصر الأسلوبية في النص لنقل الصور الحركية وما يصحبها من انفعالات . من ذلك ، ورود بعض الحروف ذات الجرس المتآلف مع ما يلبس حلقة الذكر من حركة وجلبة ورنين ، مثال ذلك صوت "الضاد" في السطر الثاني من القسم الأول :

يضربُ النوبةَ ضرباً فتَنُّنُ

وفي السطر الرابع :

ثمَّ ترفضُ هديرأ أو تَجْنُ

يرفده صوتا "الطاء" و "الصاد" في السطر الخامس :

وحواليها طبولٌ صارخاتٌ في الغبار

هذا بالإضافة إلى الرنين العميق المنبعث من حرف الروي المشدد في "يرجحن" ، فتَنُّنُ ، تُرْنُ ، تَجْنُ والتوازن الصرفي والعروضي الذي نلاحظه في "يرجحن" ، فتَنُّنُ ، تُرْنُ

(١) يقول الدكتور عبد الله الطيب : نغمة الرمل خفيفة جدا . وتفعيلاته مرنة للغاية إذ كثيرا ما تصير "فاعلاتن" "فَعْلَاتْن" انظر : المرشد إلى أشعار العرب ١٢٤/٢ ، ١٣١ .

(٢) جريدة الأنباء السودانية : — الأربعاء ١٩٩٨/٥/٦ م — الإيقاعات الشعبية السودانية وعلاقتها بالرقص .

وفي "مدّار ، طوال ، سوار" .

والتكرار المحض في "حلقة ، الحلقة" وفي يُضربُ ، ضرباً و "حواليها ، حولها" .
ثم المقابلة بين حركة الشيخ المتأرجحة "يرجحن" من جهة وحركة الحلقة المائجة في مدار : "ما جت في مدار" وحركة النقر "
"نقرت ملء الليالي" من جهة أخرى . والمقابلة بين أنين النوبة المضروبة ورنينها
وهديرها وصراخ الطبول حولها :
وحواليها طبول صارخات في غبار

إلى جانب ما توحى به كلمة "غبار" من شدة الحركة وسرعتها .
ونلاحظ في هذا القسم غلبة الصور الدائرية ، فالشيخ وسط "حلقة" والنوبة إطار
دائري ، وهي محاطة بالطبول . والطبول نفسها ذات أطر دائرية . والحلقة تموج في
حركة دائرية "مدار" . والحلقة تنقر تحت رايات طوال مثل سفين تطوقه الأمواج .

كسفين ذي سوار

في عباب كالجبال .

والأمواج — كما هو معلوم — تندح في أشكال دائرية .
وفي القسم الثاني نجد صوراً حركية أخرى تنتج عن الاستجابة العاطفية بين أفراد
الحلقة ، وتتمثل في حركتين اثنتين : حركة التداني والعناق والاصطفاق ، وتجسدها الجمل
الفعلية "تدانت ، تساقوا ، تثر ، تدور ، تتهاوى" :

وتدانت أنفس القوم عناقاً واصطفاقاً

وتساقوا نشوة طابت مذاقا

ومكان الأرجل الولهى طيور

في الجلابيب تثر .. وتدور

تتهاوى في شرك .

ونلاحظ أن الصور الحركية هنا مؤطرة بظرف المكان "في شرك" .
أما الحركة الثانية فهي حركة النفور والدوران . وتجسدها الجمل الفعلية "تستنفر ،
تلوب" والصور الحركية هنا أيضا مؤطرة بظرفي المكان "في الجلابيب" و "في الشباك" مع
ملاحظة أن ما بعد حرف الجر في الحركة الأولى نكرة "شرك" وفي الحركة الثانية معرفة :

"الشباك" ، "الجلابيب"

والصور الحركية في هذا القسم تنهض على جديلة من الانفعالات المتقابلة ، حيث تنسج خيوط التداني والعناق بخيوط النفور : تدانت ، عناقا / تستنفرُ وخيوط الثورة بخيوط الهوى : تنورُ / تنهاوى وخيوط السقيا بخيوط العطش : تساقوا / تلوبُ . وخيوط الطيب بخيوط الألم : طابت / جرحى .

وإذا انتقلنا إلى القسم الثالث من نفس النص نقابلنا صور حركية راقصة تعبر عن تجربة ممتلئة بالنشوة والطرب ومشبعة بالشجن .

وسوف نلاحظ أن بحر الرمل بتفعيلاته المرنة وبرنته المشبعة بالنشوة والطرب والعاطفة الحزينة ، بالإضافة إلى بعض العناصر الأسلوبية الداخلة في بنية النص قد تعاونت جميعها في نقل الصور الحركية وما يصحبها من انفعالات .

فقد سبق أن أشرنا إلى أن هذا القسم من النص يشتمل على ثلاث وعشرين تفعيلية من بحر الرمل ، ورأينا أن "فاعلاتن" قد حولت إلى "فاعلاتن" أربع عشرة مرة ، وأشرنا إلى الدلالة الحركية لهذا التحويل .

ونريد أن نقف الآن على العناصر الأسلوبية الأخرى لنبين دورها في بنية الصور الحركية في هذا القسم .

تغلب في هذا القسم من النص — كما هو الحال في القسمين السابقين — الجمل الفعلية التي تدل على الحيوية والحركة مثل "تثنى ، تأنى ، تتحنى ، حرّكه ، يذوبون ، يهزون ، أبشر" وقد صاحبت هذه الصور الحركية ظواهر لفظية أعانت على إحداث رنين موسيقي غني منسجم مع حركة الحلقة الراقصة . وأول ما نلاحظه في هذا السياق، حرف الروي "النون" الذي تكرر في الأسطر ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ومعه ذلك الرنين الذي يتردد في كل سطر ، وقد زاد من قيمته التعبيرية وروده مشددا في كل مرة الأمر الذي جعله يتناسب مع ثقل الحركة التي توحى بها الألفاظ "تثنى ، تأنى ، تتحنى" ويتناسب مع عمق الانفعال الذي توحى به الألفاظ "غنى ، حنا" ترفده ألفات المد والتنوين في "فتى ، لعباً ، بطار صلاة" كذلك نلاحظ أن صدى حرف الروي "النون" ظل يتردد إلى نهاية هذا القسم في : المحبون ، يشيلون ، يذوبون ، يهزون ، يصيحون نلت .

ويتشكل هذا القسم من مجموعة من الصور الحركية التي تربط بينها علاقة تراكمية
عن طريق حرف العطف "والو" :

وفتى ... تتنى

وتأنى

وبيمناه عصاه تتحنى

.....

وحواليه المحبون يشيلون صلاة وسلاما

ويذوبون هياما

ويهزون العصيا

ويصيحون به أبشر ...

ولا يفوتنا أن نشير إلى بعض الصور الدائرية في هذا القسم ، إذ إن حركة التثني
والتأني والتحنى تتم في "حلبة" الطار . والطار نفسه إطار دائري . والمحبون "حواليه"
يذوبون هياما ويهزون العصيا .

يتضح مما تقدم أن الصور الحركية في هذا النص تجسّد لانفعالات وتجارب صوفية
عميقة ، وتمثّل في مجموعها رؤية واعية تلتقط وتسجل وتركب لتنتقل مشهداً كاملاً .
وهذه الظاهرة نجدها عند كثير من شعراء هذا الاتجاه : يقول جيلي عبد الرحمن في

قصيدة بعنوان "مولد" :

كنا ندور ...

كالنحل نخطُر ، كالزهور

علي الحصير ...

والراية السوداء تصبغُ لحية الشيخ الوقور

و"الله حي" في الصدور

الله نور ، فوق نور

كنا ندور

مدد لأصحاب النذور

مدد على طول الدهور

كنا ندور
وعِمَامَةٌ خُضراءُ ، ترقُصُ
والطبول
وُلْدُ الرسول
وأشرقتْ شمسُ القبول ... (١)

فالحركة الدائرية هي الصورة التي تتكرر بانتظام في هذا النص ، وكأن الشاعر يلجأ إليها كل مرة ليستمد منها صوره الجزئية التي تشكل في مجموعها تجربته الروحية، مستفيدا مما في الكامل المذيل من الأناة وروح الترنم والنشيد^(٢) ليعبر عن وجدانٍ عامر بالسكينة والهدوء .

وفي المقابل نجد الشاعر محمد المكي إبراهيم يوظف في قصيدته "ها يدي" بحر الرمل "فاعلاتن" مستفيداً من مرونته في حركة التفعيلات ، وما في رنته من نشوة وطرب في تصوير الموسيقى الإفريقية الصاخبة المتمثلة في إيقاعات الطبول الملهبة وضجيج الأبواق ورنات الأوتار الحزينة ، وما يصحب ذلك من إثارة وانفعالات وحركة هستيرية في ساحة الرقص .

ههنا ينشجُ البوقُ عواء
المصاييحُ هنا تتزفُ عاراً ودماء
والطبولُ التهبّتْ دفْعاً وعضاً وارتماء
لكِ يا ها يدي يضجُّ البوقُ والطبلُ انشج
رَحِمُ الأرضِ اختلج
فاسمعي مِنْ ساحةِ الرقصِ الدَّعاء
عربدي كراً وفرّاً وانتشاء
خطوةً قافرةً ثمَّ انحناء
بعدها ينفجرُ السّاحُ انفجاراً
غابة سيقانها الحمى وأيديها الإثارة

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل "الأدب وفنونه ص : ٨٩ - ٩٠ .

(٢) الدكتور عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب ١/ ١٠٥ .

وطيولاً كالشعائل اعتناقاً واختصاراً

ما علينا نحن لو درنا مع اللحن

تساقطنا دواراً

وتعاوننا سعاراً

وتمددنا مع البوق أثيراً ناعماً

ما علينا لو تحلقنا على المصباح صَدْرًا وفما^(١) .

فنرى الحركة تَشْتَدُّ وتعنف إلى درجة الفوضى مع علو رنة الإيقاع وحدته ، والتي توحى به الكلمات "يَنْشَجُ" ، عواء ، التهيّب يَضْجُ ، الحمى ، إلا ثارة ثم تهدأ وتسكن عندما يصير الإيقاع أثيراً ناعماً .

ونلاحظ أن الألفاظ التي اختارها الشاعر تجسّد هذا التدرّج في صور الحركة وفقاً للجو النفسي المسيطر ، حيث تسود في البداية صور الدفع والعض والارتواء والعريضة والكر والفر والقفز والانحناء ، بينما تسود في الأسطر الأخيرة صور حركية توحى بالسكون والاستسلام مثل "تساقطنا ، تمددنا ، تحلقنا" .

لذلك نرى أن الشاعر عندما يستعين على نقل تجربته الخاصة بمشابهات ونظائر في العالم الخارجي ، ثم يسقط على هذه المشابهات عالمه الداخلي تتخلّى عن واقعيتها وتتحوّل إلى ظلال وأطياف وانعكاسات لواقعه النفسي .

والشاعر محمد عبد الحي يقدم لنا صوراً من الطبيعة تعجّ بالحركة التي تعبر عن الحياة في ابتدائها والطبيعة المتحركة الغنية بألوانها وسحرها قبل أن تمتدّ إليها يد الإنسان بالتخريب والإفساد ، حيث يقول :

وفجأة رأينا الفهد مسترخياً في ظِلْمَةِ الأوراق

الخضراء ، في الفوضى الجميلة بين الغصون

النحل يعسل في شقوق الجبل

والأرنب تستحم على الصخرة في الشمس

وهي تحرك أذنيها مثل شراعين موسيقيين صغيرين^(٢) .

(١) ديوان أمّتي ص : ١٠٠ - ١٠٧ .

(٢) ديوان حديقة الورد الأخيرة : من قصيدة : الشيخ إسماعيل يشهدُ بدأ الخليقة ص : ٣٤ .

فالنحل الذي "يعسل" في شقوق الجبل ، والأرنب التي "تستحم" على الصخرة ، وهي
 "تحرك" أذنيها ، كلها صور حركية معبرة .
 وربما كشف تشبيه الشاعر أذني الأرنب بشرايين عن إحساس عميق برغبة في
 الإبحار إلى ذلك العالم الجميل الساحر .

ب — الصورة والرمز :

الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعري التي ابتدعها الشاعر المعاصر للإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من أبعاد رؤيته الشعرية المختلفة، بحيث أصبح سمة من سماته وجزءاً حيويًا من الأجزاء التي تدخل في تشكيل صورته الشعرية^(١) . وهو بمعناه الدقيق محاولة لإثارة مناخ نفسي في ذات القارئ شبيه بذلك الذي أحسه الكاتب أو الشاعر^(٢) .

والرمز ذو طبيعة غنية ، تتصل بفروع شتى من المعرفة ، والذي يهمننا في هذا المقام إنما هو الرمز الشعري^(٣) الذي يرتبط بالتجربة الشعرية التي يعاينها الشاعر ، لكونه يوحى بالأفكار والمشاعر التي تندّ عن التقرير أو التسمية أو الوصف . ويقوم الرمز بهذه الوظيفة عن طريق تجاوز الواقع المحسوس إلى عالم معنوي لا يقع تحت الحواس .

ولذلك فهو يستلزم مستويين : أولهما الصور الحسية ، وثانيهما الحالات المعنوية التي يرمز إليها بهذه الصور الحسية "والمعول في تكوين الرمز على وجود علاقة تربط بين هذين المستويين بحيث إذا تحققت الصورة الحسية أثارت تلك الحالات المعنوية التي ترمز إليها"^(٤).

فالرمز الشعري إذن يبدأ من الواقع المادي المحسوس ولكنه لا يقف عنده بل يتجاوزه إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي ، وربما بدا هذا الملمح جلياً في الأبيات التي اقتبسناها سابقاً من قصيدة "ها يدي" للشاعر محمد المكي إبراهيم ، فمع أن الشاعر قد استمد رموزه من الواقع المحسوس ، والمتمثلة في البوق والمصاييح والطبول وغابة السيقان وطيفوف الشعائل ... الخ ، فإنه لم يقف عند الوصف المباشر لهذه المفردات وإنما تجاوز ذلك الواقع إلى عالمه الخاص ليعبر عما يجيش في أعماقه من انفعالات وأحاسيس . بل رأينا العلاقات

(١) س . موريه : الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠م تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ص: ٣٦٢ ترجمة وتعليق الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح وانظر كذلك الدكتور عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ص : ١٩٥ - ١٩٩ وفراس السواح ، مغامرة العقل الأولى - الطبعة الثانية - دار الكلمة للنشر - بيروت - لبنان ١٩٨١م ، ص : ٩ وما بعدها .

(٢) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ، ص : ٣ .

(٣) س . مورية : الشعر العربي الحديث ، ص: ٣٦٢ .

(٤) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص : ٢٠٢ .

الطبيعية لمفردات الواقع تتحطم في تشكيلها الرمزي الجديد لتغدو فكرة مجردة من أوشاب المادة . ففي قول الشاعر :

غابة سيقانها الحمى وأيديها الإثارة :

تفقد ' الغابة' من خلال هذا الوصف كثافتها المادية بحيث تغدو فكرة مجردة ورمزاً لحالة شعورية خاصة نفذ إليها الشاعر من خلال جزئيات الواقع . وكذلك الحال مع صور الطبول الملتهبة ، والبوق الأثير الناعم ، ورحم الأرض المختلج ، والبوق المنشنج . وكلها صور ذات دلالات إيحائية رحبة تشير إلى الملامح التي تربط بين عالم الشاعر الذاتي والواقع المشاهد .

ولعل هذه الإشارة تفسر معنى قولهم : إن الصورة الرمزية واقعية بحسب أصلها، ولكنها غير واقعية في علاقاتها وتشكلها الفني ، واعتبارها — لذلك — تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم المادة^(١) .

وإذا كان الشاعر السياب قد عزا لجوء الشاعر الحديث إلى الرموز والأساطير والخرافات لإحساسه بانتميات الصلة الروحية والروابط العاطفية بينه وبين الواقع المعيش لغلبة المادية عليه وشعوره بالغربة في مجتمعه وبضياح جهوده لإصلاح الوضع^(٢) فإن التراث الذي انعطف نحوه شعراء الاتجاه الواقعي في السودان — وهو التراث الإفريقي — بحثاً عن الذات وتأكيداً للانتماء ، هو في جوهره تراث غني بالأساطير والرموز والخرافات وسحر الوثنية . والعودة إليه كانت ضرورة فنية أكثر من أي دافع آخر .

فقد أحس الشاعر الواقعي بغنى التراث السوداني الإفريقي بالإمكانات الفنية التي تستطيع أن تمنح شعره طاقات تعبيرية جديدة لو وصل أسبابه بها ، وتكسبه الأصالة الفنية، كما أنها تنسجم مع دعوته لتحقيق الذات الحضارية التي يريد الانتماء إليها .

لذلك نجد في شعرهم حنيناً وانجذاباً نحو العودة للتراث الإفريقي الأسطوري، حيث الأصالة ، وحيث اللغة لا تزال بكرأ لم تفقد قدرتها الكبيرة على التصوير والتأثير. يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته التي عنوانها : " الغابة " :

(١) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ، ص : ٣٣٨ .

(٢) حسن توفيق : شعر بدر شاكر السياب . دراسة فنية وفكرية — الطبعة الأولى ، الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص : ٣١٣ .

كأنما في هذه العروق من طبولها المدمّمت
بالأسى ، شرارة

ورثتها كما أحس ، من دنائها ..

وعشبتها .. وبرقها المخيف ..

من سهول الجنس .. والدماء .. والإثارة

إذا وطنتها أموت من تلهفي ،

أذوب في العناصر الطلاس

أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم

أشم نكهة البكارة

أحس أنني إلى هنا انتميت ، منذ هاجرت

بويضة الحياة عبر جدتي

وأكرت حواضن الإله لمعة الحضارة

تلوح في جيبني الهجين ، في نحاس الشمس

سأل في دماي ، في غرابة الملامح

وعندما سجنّت في رواق الليل

كانت الطبول والخمور والذباح

تقام كي أظل نازحاً فلا أقر ،

حيثما اتجهت كنت فارغ اليدين كاذب

البشارة

لكنني أعود نجمتي تقودني ، أعب من خوابي

الشمس رغبة الضياء والبريق ، صفوة العصار

تنوح في جنازتي العواصف

وأهلي العراة يرقصون حين تقبل الرياح توبتي

وحين تستبين في العيون ثورة العواطف

أجر من عيون الكرى فلا أنام .. حين ينعمسون

أشرب الدماء من لظى دنائهم ..

أراني الإله .. جالسا مكان جدي
 القديم ... في الصدارة
 أوزعُ البروق والسحاب النوازف
 أدقها برمحٍ الطويل ، أردي ذيولها الموشحات
 بالمياه صاخبا ، أدوبُ في متونها الندية المعاطف
 وما أغصُ حين أنشدُ الكلام ،
 في حقول شعري الأصيل تورق العبارة
 أنا هنا رفيقُ هذه الروافد المزغردات ،
 دندنات حلقها المرن ،
 في وساد الرمل والحجارة
 أنا هنا مناجز الفصول ،
 صاحبُ الشمول والإحاطة
 بكل كبريائي الذي هوى فشلتته
 بكل ما في الأرض من بساطه
 أقولُ إنني إلى هنا انتميت مرة
 وها أنا أعودُ ، مُشرق الجبين
 صادق اليقين ، ناصع الطهارة^(١)

لم نجد بداً من الاستشهاد بهذا النص — مع طوله نسبيا — لأنه كاملا — خير دليل
 على ما نحن بصددده .

فالشاعر يشير في هذه النص إلى أنه أسير التراث الإفريقي بعناصره المختلفة
 كالطبول المدممة ، ونشوة الشراب ، والعشب والبرق والجنس ، والدماء ، والإثارة . ويؤكد
 انتماءه لهذه الأصول التي تسكن وجدانه ، فإذا عاد ، ذاب في العناصر الطلاس وحل في
 الأشياء ، ورأى نفسه في صورة كاهن يوزع — كما يقول — البروق والسحاب النوازف .
 ويدقها برمحه الطويل ، فإذا أمطرت ذاب في متونها ، وعندها تتفتح ملكته الشعرية وتورق

(١) ديوان ملامح من الوجه القديم ، الطبعة الأولى — مطابع إيمان — الخرطوم — ١٩٧٨م ، ص : ٣٠ — ٣٣ .

عبارته ، فلا يغصُ حين ينشدُ الكلام .

فعملية الإبداع كما يصورها الشاعر في هذا النص ، وفي قصيدته "العودة إلى ساحل الجوهر"^(١) وعند كثيرين من شعراء هذا الاتجاه ، تبدو وكأنها ريادة كشفية داخل التراث الإفريقي الذي يسكن وجدان الشاعر ، أو إبحار في الذاكرة الأولى ، لاكتشاف حقول بكر غنية بالصور البصرية ، والسمعية ، والذوقية والشمية والحركية
أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم
أشم نكهة البكارة

.. .. .

لكنني أعودُ نجمتي تقودني ، أعبّ من خوابي
الشمس رغبة الضياء والبريق ، صفوة العصاراة

.. .. .

أشربُ الدماء من لظى دنائهم ..
أراني الإله جالساً مكان جدي
القديم ... في الصدارة
وأهلي العراة يرقصون ...
أوزع البروق والسحاب النوازف
أدقها برمحي الطويل ، أرتدي ذيولها الموشحات ..
... أدوبُ في متونها الندية المعاطف .

وربما ساعد على هذا الاتجاه تأثر شعراء الاتجاه الواقعي في السودان — كغيرهم من الشعراء العرب المحدثين — بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوروبية الحديثة، وخصوصاً دعوة الشاعر والناقد الإنجليزي ت — س — إليوت إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه^(٢) .

ولقد أشار رواد الحركة الفكرية والأدبية في السودان إلى شيء من ذلك التأثير . يقول

(١) ديوان أوراق من زمن المحنة ص : ٧ — ٨ .

(٢) الدكتور علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر — دار الفكر العربي

١٤١٧هـ — ١٩٩٧م ، ص : ٢٧ .

الشاعر والناقد محمد أحمد المحجوب "ولقد قطع الكثيرون منا شوطاً بعيداً في هذا المضممار وتأثروا بالأفكار الغربية والتخيلات الغربية وأخذوا يسمعوننا صدى ذلك الأثر في قصائدهم ، وكتاباتهم" (١) .

وقد نسج شعراء هذا الاتجاه كثيراً من صورهم الرمزية من ظواهر نفسية ، متجاوزين مفردات الواقع المعيش إلى واقع أكثر غموضاً وعمقاً ، هو واقعهم النفسي بكل ما يزخر به من رؤى وأوهام وأحلام ورغبات مكبوتة . والرمزيون أنفسهم يعدون الحلم منبعاً من منابع الخيال ، وترجع قيمته — في نظرهم — إلى غناه بالإحياء وقوة تأثيره ، وإلى ما يمدنا به من صور وعلاقات جديدة (٢) .

ولعل الشاعر محمد عبد الحي هو من أبرز شعراء الاتجاه الواقعي الذين اتكأوا على هذا المصدر في تشكيل صورهم سواء في مطولته "العودة إلى سنار" أو في ديوانه "حديقة الورد الأخيرة" حيث عمد في بعض صورهِ إلى ابتداع مدركات وهمية ذات علاقات ذاتية محضة "إنه شاعر غير عادي ، وضع لنفسه قوانين الاختيار المطلق والحرية المطلقة في الأخذ من مكنون استطاع هو وحده أن يكتشفه وأن يرى العلاقات المدهشة بين عناصره" (٣) فنجد في "العودة إلى سنار" يجسد "الغابة والصحراء" في صورة امرأة عارية تنام على سرير البرق في انتظار ثورها الإلهي الذي يزور في الظلام" (٤) .

وكانت الغابة والصحراء

امرأة عارية تنام

على سرير البرق في انتظار

ثورها الإلهي الذي يزور في الظلام" (٥) .

وبدهي أن تصوير "الغابة والصحراء" بهذه الهيئة ليس إلا حلمًا يهجز فيه الشاعر بما يتوهمه أو يتمناه ، وليس بما يراه في الواقع المشاهد .

(١) محمد أحمد المحجوب ، الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه ص : ٢١ .

(٢) لمعرفة مواقع التشابه بين الرمز والحلم انظر الدكتور محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية ص : ٣١٢ — ٣١٣ .

(٣) مجلة حروف — العدد (٢ — ٣) مزدوج ١٩٩١م ص : ١٧٦ .

(٤) "الغابة والصحراء" رمز الذاتية السودانية ، و "الثور" رمز الخصب عند قبائل الدينكا في جنوب السودان .

(٥) ديوان العودة إلى سنار ص : ١٠ .

وفي أبيات تالية قدم عبد الحي حشداً من الصور الرمزية عمد فيها الشاعر إلى ابتداع
مدرجات وهمية أشار إلى أنها حصيلة رؤى باطنية :

ثم لما كوكبُ الرغبِ أضاءُ
ارتُميتُ

ورأيتُ ما رأيتُ

مطراً أسودَ ينثرُهُ سماءٌ من نحاسٍ وغمامٌ أحمر .

شجراً أبيض - تفاحاً وتوتاً - يثمرُ

حيث لا أرض ولا سقياً سوى ما رقرق الحامض من رغو الغمام .
وسمعتُ ما سمعتُ :

ضحكاتِ الهيكل العظمي ؛ واللحم المذاب
فوق فسفور العبابِ

يتلوى وهو يهتزّ بغصات الكلام^(١) .

فالمطر الأسود الذي ينثره سماء من نحاس ، والغمام الأحمر ، والشجر الأبيض الذي
يثمر تفاحاً وتوتاً ، وضحكات الهيكل العظمي واللحم المذاب الذي يتلوى ويهتزّ بضحكات
الكلام ، كلها صور رمزية تشكلت من مدرجات وهمية ربطت بينها علاقات ذاتية محضّة .
وفي قصيدة "ثلاث غزلان" نشهد مصرع غزاة عند النبع المسحور .

وقد ذكر أحد النقاد أن الشاعر أخبره ذات مرة أن هذه الصورة الشعرية ألهمها مشهد
رآه الشاعر في المنام^(٢) .

وقد تكون وظيفة الصورة الرمزية إثارة مناخ نفسي في ذات القارئ شبيهة بالمناخ
النفسي الذي يحسه الشاعر ويعانيه ، وفي هذا الحال لا بد أن يستخدم الشاعر كلمات ذات
طاقة إيحائية عالية لإحداث الإثارة المطلوبة ، ونستطيع أن نقدّم مثالا لذلك من قصيدة
"أغنية التروبانور للجزائر" للشاعر صلاح أحمد إبراهيم :

أرهقك المسيرُ

(١) ديوان : العودة إلى سنار ص : ١٦ .

(٢) مجلة حروف العدد (٢ - ٣) ، مزدوج ص : ١٩٩١ ص : ١٨٠ ، للاطلاع على القصيدة انظر : حديقة الورد
الأخيرة ص : ٢٢ .

وطالت الرحلة رغم البرد والوحدة في "أمشير"
 وأنت يا حبيبتي في شهرك الأخير
 تحرّك الجنين ، أشفقي عليه من إجهاض
 حتى إذا اشتدت عليك قبضة المخاض
 هزي إليك يا حبيبتي بجذع نخلة الشعوب
 تُهدي إليك كيف تطلبين رطب القلوب
 ومهج الرجال

فبعد حين يا حبيبتي . فبعد حين

ستفرحين ، تفرحين ، تفرحين^(١) .

فالصور الرمزية هنا ذات وقع نفسي خاص وتأثير قوي مبعثه السياق الشعري الذي ورد فيه الرمز ، وهو سياق الآمال المنعقدة على ولادة مرتقبة محفوفة بأخطار تتنرّ بإجهاض الجنين الذي بدأ يتحرّك في أحشاء الأم ، وما يلابس ذلك الموقف من توتر وخوف ورجاء، وشفقة . وقد رمز الشاعر بذلك إلى ثورة الجزائر ، وما كان معقودا عليها من الآمال ويبدو تأثر الشاعر في هذا الرمز بقصة مريم عليها السلام واضحا ، وبخاصة حادث هزها النخلة وتساقط الرطب عليها أثناء ولادتها المسيح باعتبارها رمزا للقوى الإنسانية البكر القادرة على تغيير واقع سيئ إلى واقع آخر مشرق . إلى جانب ملمح الأسى PATHOS الذي يشيع في النص كله^(٢) وقد صار هذا الرمز — بفضل هذا السياق — البؤرة التي تنداح منها دوائر

(١) ديوان غابة الأنوس ص : ٢٩ .

(٢) إلى جانب شخصية مريم عليها السلام ، وظف الشاعر محيي الدين فارس شخصية "قابيل" في قصيدته "ليالي المنفى" رمزا للسفاح القاتل المعتدي — حيث يقول :

قابيل ..

.. ما هشت لك الأبواب ..

ما ضحكت لمقدمك المماشي

والممرات المضينة

... بيني .. وبينك ... عالم الظلمات

... سبعة أبحر سود

ودورات الفصول =

الأمّل والخوف والشفقة في نفس المتلقي بالدرجة التي يحسها الشاعر ويعانيها ، لما له من ارتباطات حيوية وقوة فاعلة في إثارة ألوان شتى من المشاعر والأحاسيس والانفعالات ذات الصلة بتجارب عاطفية ، أو مواقف اجتماعية ذات مدلول اجتماعي مشترك .

ولا يخفى علينا الدور الذي أدته الألفاظ في إثارة الجو النفسي المسيطر في هذا القسم من النص ، ومن ذلك : "أرهقك ، المسير" ، الرحلة ، البرد ، الوحدة ، إجهاض ، المخاض" بالإضافة إلى المد المنتشر في القسم كلّه والذي يوحي ببطء حركة الزمن وطول الرحلة ، والشعور بالرهق .

والنور عثمان استخدم نفس السياق — أعني الولادة ، أو الميلاد المرتقب — في قصيدته التي عنوانها "ميلاد" ولكن تناوله بأسلوب أكثر إثارة وعمقاً ، كما نوع الرموز في أقسام القصيدة المختلفة مما جعل صورته الرمزية — في هذا النص — أكثر قدرة على الإيحاء بما يجيش في نفسه — وأقوى فاعلية في نقل الأثر إلى نفس المتلقي . حيث يقول :

في غُرُفَاتِ الغَابِ السريّة
أوقدنا ألفَ سراج ، قَرَبنا
للربِّ ضحايا النذر الأزلي ، شربنا الخمرَ وغنينا
أحجبُ عنا الريحَ السوداء
أبقى السيلَ البركاني بأحشاءِ المجهول
وارزقنا فصلَ الزهرِ غَلالاً عدنية .
ما كنا نفرحُ بالمولود القادم لو لم يحملَ يومَ ولادته نجماً سعداً
ما كنا نسلخُ جلدةَ رأسِ المارقِ عنا نذراً
لو لم يحك لسانُ النارِ لنا فجراً
أنا :

= قابيلُ ثانية يحاولُ قتلَ هابيلَ

وقد غنيَ له الشعراءُ في عُرْسِ الضحايا

أشعلَ حارثُك اللعينة

فالرياحُ تمدُّ ألسنها ..

.. تسافرُ باللظى المجنون تلتهمُ البرايا ، ديوان صهيل النهر ص : ١٤ ، ١٥ .

في سبع بحارٍ سوف ندوقُ اليُتمَ ، العارَ ، المسخرةَ الكبرى
إن أبقيناه .

يا هولَ الموتِ على شفتي حُبلى
يا كاهنُ اخلعْ أزرَ الصمتِ
تمخضْ أحجيةً ، جحفلَ موتورين
صبا نهرٍ

أياماً ترزقنا قصباً
أعماراً نحياها شُهباً

من قبل هبوط الوقَرِ الأبديِّ علي سَمْعِ المجهول^(١) .

فقد استخدم الشاعر في هذا النص مجموعة من الرموز ، نشير إلى أهمها، فقد رمز الشاعر بـ "غرفات الغاب" إلى المكنون الوجداني الكامن في "اللاشعور الجمعي" وهو تاريخ أسلافه الأفارقة، بما يحويه من أساطير وسحر وتقاليد وثنية. لذلك نرى الشاعر يحيط هذا الرمز بجوٍّ مفعم بالشعائر والطقوس الوثنية ممثلة في تقديم القرابين والنذر وشرب الخمر والغناء "للرب"^(٢) ويرمز بـ "المولود القادم" - في القسم الثاني - إلى اللغة الشعرية الجديدة التي يريدون استحياءها من ذلك المكنون الوجداني الموروث، وهي - كما يرى النور عثمان - لغة تبهرُ بسحرها الذي هو سحر "الكجور" و"سحر" الوثنية" وهو - كذلك - اللغة التي صمتت في داخله ثم خرجت عن طريق "الثنائية العربية"^(٣) . وورود الشفاء في هذا السياق يقوي من هذا الزعم :

يا هول الموت على شفتي حُبلى

والنور عثمان جعل الصورة الرمزية في هذا النص أكثر إثارة ودرامية، بما أحاطه بها من أجواء سحرية غامضة، كما أنه جعل الخوف والشفقة في هذا السياق الرمزي ليس على مولود يجهض، وإنما على حُبلى ارتسمت علامات الموت على شفتيها:

يا هول الموت على شفتي حُبلى

(١) صحو الكلمات المنسية ص: ٣ - ٤ .

(٢) المقصود إله الأفارقة الوثنيين .

(٣) عبد الهادي الصديق: أصول الشعر السوداني ص: ٧٢ .

هذه الصورة كفيلة بأن تثير في نفوسنا مناخاً شعورياً شبيهاً بما يجيش في نفس الشاعر. لذلك يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن القوة التعبيرية في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق الذي يستخدم فيه، لأن السياق يجعل من الرمز أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية^(١). وقد سلك الرمزيون طرقاً مختلفة لنقل الصور القابعة في مخابئ اللاشعور، منها:

١ - تراسل الحواس :

وتراسل الحواس يقتضي درجة عالية من التوظيف لما يتمتع به الشاعر من حساسية حية ورقة وشفافية، لأن هذه المواهب تمكّنه من التأمل العميق في الواقع الخارجي إذا ما هو سلط تفكيره نحوه، وكلما ازدادت كثافة الإحساس تجاه الظاهرة الخارجية نقصت كثافة المادة فيها، مما يقربها من جوهر الحقائق المعنوية التي يتلشى في إطارها الحاجزين الشيء ومعناه، فيصبح إحساساً أو انفعالاً يمكن أن ينسكب من موضع لآخر، أو من حاسة إلى أخرى^(٢). وبأسلوب آخر، يصبح من الممكن للحواس أن تتراسل، فتأخذ كل حاسة منها ما تختص به الأخرى، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم "لأن النفس الإنسانية في جوهرها وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها"^(٣).

ونستطيع - في ضوء هذه الفكرة - أن نقف على بعض الصور الشعرية التي بنيت على تراسل الحواس :

يقول الشاعر محمد المكي إبراهيم:

رياحكم ماسخة عجوز

في بلدي نعطّر الهواء بالمديح

روائح الطعام والضيوف من بيوتنا تفوح

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص: ١٩٩ .

(٢) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص: ٢٤٨ .

(٣) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ، ص: ٣٣١ .

والجارة التي يرف بالشباب وجهها الصبوح
يا عطرها الشفيف ينشق النهار من شذاه
أواه لو لمرة أشمه ، أضمه ، ألمسه أراه
أواه لو تفيد النازح الغريب آه^(١) .

فالرياح — وهي مدرك حسي باللمس — توصف بأوصاف مدركات حاسة الذوق
"ماسخة" ، والمديح — وهو مدرك من مدركات حاسة السمع "يعطر الهواء" أي يوصف
بأوصاف مدركات حاسة الشم، ويوصف العطر بأوصاف مدركات البصر "شفيف" و"اللمس" .
لذا يتمنى الشاعر لو يضمه أو يلمسه، أو يراه .

ونلاحظ أن تشكيل الشاعر صورته بهذا الأسلوب أكسبها عمقاً في الدلالة وجعلها أكثر
إيحاءً بمكنونه النفسي .

فمن الناحية الصوتية نجد المد المنتشر في كل أسطر القطعة يوحي بالحسرة — وربما
الاستغاثة — ومدى توجع الشاعر النازح الغريب وشوقه العظيم. يدل على ذلك أيضاً تكرار
— حرف "حاء" في كلمات، المديح، تفوح الصبوح، النازح والذي يولد نوعاً من الشعور
بالتحسر والألم نتيجة بعد الشاعر عن ذلك الواقع المفعم بالجمال والروعة. يقوي ذلك أيضاً
تكرار ألفاظ مثل : "لو" "أواه" "آه" . ثم المقابلة بين :

رياحكم/ الهواء في بلدي/ الجارة. فالرياح في الغربية "ماسخة" بينما الهواء في بلد
الشاعر "معطر" بالمديح، ورياح الغربية "عجوز" مقابل الجارة التي يرف بالشباب وجهها
الصبوح، وفي حين أن رياح الغربية، الماسخة العجوز، مراوغة لا تثبت على حال، فإن عطر
الجارة "الشفيف" غير ذلك، بدليل أن الشاعر يتمنى أن يشمه أو يضمه أو يلمسه أو يراه .

وإذا تجاوزنا هذه الظواهر الأسلوبية التي تعاونت على رسم هذه الصور إلى تراسل
الحواس وجدنا في الأسطر التي بين أيدينا الشاعر محمد المكي إبراهيم يصف العطر
بأوصاف مدركات حاستي "البصر" و"اللمس" ومن ثم تسنى له أن يوجد علاقات جديدة بينه
وبين ذلك العطر في هيئته الجديدة، بحيث يمكنه أن "يضمه، يلمسه، يراه" وهي علاقات ذات
طابع إيجابي، وعندما وصف الرياح في الغربية بأنها "ماسخة" نفهم ضمناً أنه قد أوجد بينه

(١) ديوان أمّتي ، ص : ٤٩ .

وبينها علاقات جديدة ذات طابع سلبي .

والفيثوري في قصيدته "صوت إفريقيًا" يصف "الصوت" — وهو موضوع حاسة السمع — بأوصاف مدركات حاستي "اللمس" و"الشم" حيث يقول:

صوتك هذا ؟

إنني أكادُ أن ألمسه
أكادُ أن أنشق في غصونه
رائحة الأرض، وعرق الجبال
أكادُ أن أسمع في خُفوقه
تَدْفُقُ "الْكُنْغُو" العظيم بالمياه^(١)

وقد استطاع الشاعر بذلك أن يفتح مجالاً واسعاً للإحاء بصسور "لمسية" "المسة" وصور شمسة رائحة الأرض "عرق الجبال" إلى جانب الصور السمعية "تدفق الكنغو" تعكس عمق إحساس الفيثوري بهذا الصوت، وتكشف عن واقعة النفسي المضطرب.

لذلك يرى النقاد المحدثون أنه نتيجة لتراسل معطيات الحواس في الصورة الشعرية تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التي تربط بين عناصر الواقع لتحل محلها علاقات أخرى مردها ذات الشاعر، حيث يقوم الشاعر بتنظيم مفردات الواقع في علاقات جديدة لا تخضع لمنطق العالم الخارجي، وإنما تخضع لواقع الشاعر النفسي، ولعل الأسطر السابقة تشهد على ذلك .

والشاعر محمد عبد الحي في مطولته "العودة إلى سنار" ينعت "الصمت" — وهو موضوع حاسة السمع — بـ "الأخضر" والخضرة كما هو معلوم موضوع حاسة "البصر" .

فالصمت قد يوحي بالسكون وقد يوحي بالوحشة، ولكن عندما نقله الشاعر من مجال حاسة السمع إلى مجال حاسة البصر فتح بذلك نوافذ على إحياءات جديدة بحيث يمكننا أن نتصور نمو أحاسيس ومشاعر سعيدة خلال هذا الصمت وكل ما توحى به الخضرة من حيوية وجمال .

وفي المقابل نجد الشاعر محمد مفتاح الفيثوري يصف "الصمت" بالمرارة — وهي

(١) ديوان الفيثوري ٣٣٨/٢ من قصيدة "صوت إفريقيًا" .

موضوع حاسة الذوق في قصيدته التي عنوانها : "الأفعى" :

وأنتِ ... أنتِ وراء الجميع

طيفُ القضاء

تَضَطَّجِعِينَ بصمتِ مرٍ

كطعمِ الدماء^(١) .

ليصور لنا فظاعة الصمت عندما يكون على الذلِّ والقهر والمهانة .

وقد لا يكتفي الشاعر أحياناً في تشكيل صورهِ الرمزية بتراسل معطيات الحواس،

فيلجأ إلى تقريب مدركات الحاسة الواحدة بعضها من بعض .

يقول محمد عبد الحي :

سأعودُ اليومَ يا سنارُ ، حيثُ الرمزُ خيظُ

من بريقِ أسود، بين الذرى والسفح

والغابةِ والصحراءِ والتَّمَرِ الناضجِ والجَذَرِ القديمِ^(٢) .

فالبريقُ والسواد كلاهما من مدركات حاسة البصر، وهما متناقضان متنافران، لأن

تحقق أحدهما يلغى وجود الآخر، فلا يمكن أن نصف أحدهما بالآخر. ومع ذلك نرى الشاعر

يجمع بينهما ليوحي بأن عالم الحسّ عنده قد بلغ من التجريد درجة يستشف فيها النقيض من

النقيض، وتلك ذروة التجريد^(٣) .

٢ - التشخيص والتجسيد :

قد يلجأ الشاعر أحياناً إلى تجسيد بعض المعاني والمشاعر وإلباسها ثوباً حسياً، وقد

يلجأ إلى تشخيصها في هينات وأوضاع إنسانية تغني الصورة بإيحاءات وإشعاعات جديدة

وتمنحها حيوية وحركة. ويتم ذلك عن طريق تبادل الماديات والمعنويات، وبنوع من العلاقات

الذاتية المحضة بحيث تصبح الصور التي يشكلها الشاعر مدركات وهمية ورموزاً لحالات

نفسية خاصة .

(١) ديوان الفيتوري : ١٣٢/٢ .

(٢) ديوان : العودة إلى سنار ص: ١٤ .

(٣) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص: ١٩٤ .

يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدة "نقوش على ذاكرة الخوف" :

الآن أحسَّ حضورَ الشيءِ المُحترقِ المكسور

يتسلَّقُ صدري

أحملُنا عندك في الزمنِ الأعوجِ

يا طفلاً من شَجَرِ البرقِ وشَطَّانِ البلُّورِ

أحملُنا عندك في قفرِ الأيامِ

أحملُنا عندك يا حقلاً من زَهْرِ النارِ

ويا وجهاً من وطنِ الأيتامِ^(١) .

فقد تحول "الشعر" في هذا الأسطر — وهو فكرة مجردة — إلى صور حسية متحركة

تجسدت في الشيء المحترق المكسور الذي يتسلق صدر الشاعر، ولكنه لم يكتف بهذا بل تجاوزه إلى تشخيص ذلك الشيء في هيئة طفل ليضفي على الصورة معاني وإحياءات جديدة.

ولكنه لم يبقه على هذه الهيئة بل رأينا الطفل يتخلّى عن ماديته التي اكتسبها؛ لأن الصفات التي خلعها الشاعر عليه مغايرة للواقع المادي المحسوس فهو طفل "من شجر البرق" وشطّان البللور ، وحقلاً من شجر النار ، ووجهاً من وطن الأيتام ، فكل هذه الصور التي خلعها الشاعر على الطفل بعيدة عن الواقع .

فالشاعر بدأ من موضوع معنوي محدد هو "الشعر" أو "تجربته الشعرية" ثم عمد إلى تشكيله تشكيلاً مادياً، ثم خلصه من كثافته المادية حين أضفى عليه خصائص غير واقعية أكسبته صفة الرمز الذي تحقق بتجسيد فكرة الشعر أو التجربة الشعرية في طفل، ثم تجريده، بجعله ذا طابع ينفي عنه صفات الطفل العادي .

ولعل مرجع ذلك كله إلى غرابة العلاقات التي عقدها الشاعر بين أطراف الصور التي وقفنا عليها في تلك الأسطر، والتي تُعدُّ سمةً من سمات الشعر الحديث^(٢).

يقول الفيتوري في قصيدة "عذاب هذا العصر" :

تنسينَ طيرَ البرقِ، ينزفُ جُرْحُه

(١) ديوان: نقوش على ذاكرة الخوف ، الطبعة الأولى — دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٩١م ، ص : ٥٢ .

(٢) الدكتور محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية ، ص : ٣٤٧ — ٣٤٨ .

النبويّ في صخر المدائن

يا بتول

وزهرة النار التي يبستُ

جد يلتها على المجري

وأنسى مهرجانَ تداخلِ الكابوسِ

والرؤيا

فأعدو خلفَ قرصِ الشمسِ ...

مسكوناً بأقنعتي وأصواتي^(١).

حيث تتجلى أيضاً في هذه الأسطر غرابة العلاقات بين أطراف الصور وفي جدّة

الأوصاف التي يستعملها الشاعر، مثل "طير البرق"، وزهرة النار".

وتتجلى في هذا الشعر أيضاً قدرة الشاعر على اختراع صور رمزية لأماكن وأشياء

خرافية لا وجود لها إلا في وهم الشاعر، يقول محيي الدين فارس في قصيدة "طقوس" حزينة:

تموجُ بأعيني الظلماتُ

أطفو... في غواربها ... أسافر

دون مرساة تطلُّ

ولا بلادٌ ... ترقُبُ الآتي^(٢).

ففي هذا المقطع تبدو قدرة الشاعر على اختراع مكان خرافي "أعيني" يتسع للمواج

والطفو والقوارب والسفر، وكل هذه المفردات من عالم البحار، ولا يمكن واقعياً حدوثها في

"أعين" الشاعر، وإنما اخترع هذه الصورة الرمزية محاولاً تجاوز ذلك الواقع الحزين المظلم

إلى واقع آخر أرحب وأكثر إشراقاً. ولكنه — على كل حال — تجاوز الروح المغامر "دون

مرساة تطلُّ" "ولا بلاد ... ترقُبُ الآتي".

ومثل هذا الأسلوب في تشكيل الصور، من تجريد ومخالفة العناصر الحسية الموظفة

للنظم الإدراكية المألوفة، قد يؤدي إلى تغييب دلالاتها الواضحة، ويبقى المعولفي فهمها على

(١) ديوان الفيتوري : ٤٥٠/٢ .

(٢) ديوان صهيل النهر ص: ٣٤ .

ما تحمله لغة الشعر من إحياءات وظلال وإشعاعات، وإيقاعات، بالإضافة إلى المعرفة بالموروث الشعري والثقافي الموظف فيها^(١).

٣ — الإحياء بالألوان :

من المعلوم أن لبعض الألوان وقعاً نفسياً خاصاً يرتبط بالتجربة الشعورية المعينة وما يتصل بها من أحداث وذكريات ومواقف كما أن لكل شخص مشاعره وذكرياته المرتبطة بلون ما ، وقليلاً ما تتشابه هذه الذكريات والمشاعر. إلا أن ردّ الفعل الطبيعي الذي تحدثه الألوان ليس من السهل أن نرجع سببه إليها^(٢) فلا يمكننا الزعم بأن تلك الارتباطات تمثل قاعدة موضوعية صالحة للتطبيق في كل الحالات، فالشاعر قد يضيف على الأشياء ألوان تجاربه الشعورية فتبدو انعكاساً لانفعالاته وأحواله الخاصة، لأن "بين الإدراكات البصرية والأفكار انسجاماً خفياً يذركه الشعراء ويراعونه في كل ما ينظمون"^(٣).

وقد لعب اللون دوراً فاعلاً في تشكيل الصورة عند شعراء الاتجاه الواقعي في السودان دون استثناء^(٤).

يقول الشاعر محمد المهدي المجذوب في قصيدة "القوقعة الفارغة" :

وقفتُ على سيفِ البحرِ الأحمرِ
الموجُ أزرق، الموجُ أخضرُ
الموجُ أصفر ... الموجُ أغبرُ
عيني هناك في الأفقِ
الموجُ هناك جامدُ

(١) الدكتور صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة ، الطبعة الأولى — دار الآداب بيروت — ١٩٩٠م ، ص: ١٨٣ وما بعدها .

(٢) سمير شيخاني : علم النفس في حياتنا اليومية ، الطبعة الرابعة — دار الآفاق الجديدة — بيروت لبنان ، ص: ١٣٥.

(٣) ج.م. جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر — ترجمة سامي الدروبي — دار الفكر العربي مصر ص: ٦٥ ، نقلاً عن: الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص: ٣٣٦ .

(٤) خصوصاً القصائد التي تتناول الذاتية السودانية ومسائل التحرر والكفاح الوطني .

الموجُ حائطٌ مهْدَمٌ في الصحراءُ
أحاطتْ به أمواجُ الرمالِ وَجَمَدَتْ عليه
ودارَ رأسي ، الموجُ الموجُ الموجُ^(١) .

فالألوان "الأحمر، الأزرق، الأخضر، أصفر، أغبر" في هذه المقطوعة صور لانفعالات الشاعر وأحواله الخاصة، وقد تنوعت بحسب تلك الانفعالات .

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر مصطفى سند:
واستوثقُ للنائم في عين الموتِ من البرق الأخضر — خوفه^(٢) .
ومنه قول النور عثمان أبكر :
أحجبُ عنا الريحُ السوداء^(٣) .

حيث نلاحظ أن البرق والريح في هذه التراكيب "البرق الأخضر" و"الريح السوداء" قد أسندت لهما ألوان ليست من خصائصهما، وإنما الشاعر هو الذي لونهما وفق تجربته الشعورية الخاصة .

وقد استخدم الشاعر محمد المكي إبراهيم الألوان رموزاً لأحاسيسه ومشاعره في قصيدة "أناسيد لأكتوبر" وسوف نلاحظ أن الألوان قد تعاقبت في النص بحسب تعاقب الحالات النفسية التي اعترت الشاعر وبحسب ما تستدعي من الارتباطات والظلال الناشئة من اقترانها في الواقع بموضوعات معينة . يقول محمد المكي في المقطع الرابع من النص الذي أشرنا إليه :

أَفَوْه في عِلْمِ البلادِ وَدَثْرُوهُ بحقدِها وعويلِها
بتأجيجِ الغضبِ المقدسِ فوقُ تربتها وَعَبْرَسُهوْلِها
بشموخٍ وَتَبَّتها إلى الحرِّيَّةِ الحمراء تقطُرُ بالنجيع
وَتَدْفِقُوا متظاهرينَ مُحطمينَ العارَ والذلَّ الطويل
وكلَّ ألويةِ الخنوع
الثورةُ الشَّعْبِيَّةُ الكُبْرَى تَغْذِي بالدماءِ وَأَضْرَمَتْ

(١) ديوان نار المجاذيب ص: ٣٠٦ .

(٢) ديوان أوراق من زمن المحنة : دار جامعة الخرطوم للنشر طبعة أولى ١٩٩٠م ص: ٣٤ .

(٣) ديوان صحو الكلمات المنسية ص: ٣ .

فوق المآذن نارها

ويقول في المقطع الخامس :

باسمك الأخضر يا أكتوبر نغني
الحقول اشتعلت قمحاً ووعداً وتمني
والكنوز انفتحت في باطن الأرض تنادي
باسمك الشعب انتصر
حائط السجن انكسر

والقيود انسدت جدلة عرس في الأيادي^(١) .

فقد لجأ الشاعر في المقطع الرابع إلى توظيف اللون الأحمر كقيمة شعرية فاعلة ورمز لتلك المرحلة الدامية التي انتهت بانتصار الثورة الشعبية في أكتوبر .
فمن الأحمر تستمد الحرية لونها "الحرية الحمراء" ومن الأحمر يقدح صوت الشعب شرراً ويتأجج غضبه . وبفعل اللون الأحمر تصل الأمور إلى ذروتها :
وتدفقوا متظاهرين محطمين العار والذل الطويل .

وكل ألوية الخنوع

ومن الأحمر تتغذى الثورة الشعبية الكبرى وتضرم نارها:

الثورة الشعبية الكبرى تغذت بالدماء وأضرمت

فوق المآذن نارها

وفي القسم الخامس ينزاح اللون الأحمر وتنزاح معه دلالات الإثارة والتحريض، ويدخل اللون "الأخضر" في تشكيل الصور بوصفه معطي جديداً من معطيات النسيج الشعري وقيمة فاعلة بدلالاته المباشرة لكونه يذكر بالطبيعة والخصوبة، وبدلالاته الإيحائية كرهافة الحس والراحة والأمل. لذلك نرى أكتوبر "الأخضر" يحل محل "الحرية الحمراء" والغناء محل "النجيع" وجدلة العرس محل "القيود" .

(١) ديوان أمّي ص: ١٧٩ - ١٨١، ١٨٣ - ١٨٥ .

٤ - المفارقة التصويرية :

المفارقة التصويرية أسلوب فني يستخدمه الشاعر المعاصر لتصوير التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، كأن يستخدم الشاعر بعض معطيات التراث لإبراز التناقض بينها وبين بعض الأوضاع المعاصرة. ومن خلال وضع كل من الطرفين إزاء الآخر يبدأ التفاعل بينهما وتبرز المفارقة^(١).

وتعني المفارقة هنا من ناحيتين: لكونها أداة فنية تصويرية . وثانياً ربما يسقط الشاعر على طرفي المفارقة أو أحدهما دلالة رمزية معاصرة^(٢).

ونستطيع أن نقف عند بعض مقاطع قصيدة "الشيخ إسماعيل صاحب الربابة" التي كتبها محمد عبد الحي عبر مداخلات رمزية وتسميات مقاطعية محاولاً خلق تناقض حاد بين بيئة سودانية متخلفة ومعطيات حضارية متقدمة :

في الفجر تفتحُ الشمسُ

بلادَ الشجرة

وتُطلقُ العصافيرُ

في الليل يُقلُّها القمر

ويُطلقُ الأرواح

الطفلُ ترهُقهُ الأسرارُ الصغيرة :

الدرعُ القديمةُ في صندوقِ جدِّه . والصقرُ الذي

صعقتهُ الكهرباءُ حينما حطَّ على السَّلكِ في الظهيرةُ

والكتابةُ الدائريةُ المحفورةُ في صينيةِ النحاسِ القديمة^(٣).

ويقول في مقطع آخر بعنوان : "المدينة" :

من (كانم) و(تمبكتو) و(فاس)

زنوج . وأندلسيون

من (لامو) . و(زنجبار)

(١) الدكتور علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص: ١٣٨، ١٤٦، ١٤٨ .

(٢) المرجع السابق ص: ١٤٨ .

(٣) ديوان حديقة الورد الأخيرة ص: ٣٨ .

مِنْ (عِذَاب) و(الحجاز) و(اليمن)
 مِنْ (الفسطاط) و(البحرين)
 بدو، أوربيون، إثيوبيون، وإثيوبيات
 وهنود بوجوه كتماثيل البرونز
 ورجال بجباه مفعمة بالذهب والنخيل
 عنب أسود. وتين وزيري . وقمح شامي
 خشب الساج، والصندل، وجلود الفهود .
 حَجَرُ السَّنَادَجِ الذي تُخَرِّطُ به الجواهرُ
 وفاراتُ المسك والحريز
 والمخطوطاتُ والكتبُ الغريبةُ
 تُحْمَلُ إلى قَصْرِ الملكِ ذي الخمسة طوابق
 في مركزِ الدائرة من مدينة (سنار) المحروسة

.....

وخارج السور يقطن الموتى واللصوص والعاهرات
 والغرباء الذين ألقوا بهم تلك السعادة المُرهِقة التي لا مفر منها في هذه الديار
 والعبيد الهاربون^(١) .

فقد حاول الشاعر في هذه الأسطر أن يبرز تناقضاً حاداً بين بيئة سودانية متخلفة
 ومعطيات حضارية متقدمة علمياً، عن طريق توظيف بعض معطيات الواقع السوداني في
 ذلك الوقت لإبراز التناقض بينها وبين بعض الأوضاع المعاصرة. ففي المقطع الأول تتجاور
 صور "الدرع القديمة..." و "الصقر الذي صعدته الكهرباء حينما حطَّ على السلك في الظهيرة"
 و"الكتابة الدائرية المحفورة في صينية النحاس القديمة" وفي المقطع الثاني نرى صوراً لمدينة
 (سنار) من الداخل تشهد على المجد والعزة والرفاه . بينما تنتشر "خارج السور" صور
 الموت والضيق والفاقة .

وعلى الرغم من خلو هذه المقاطع التي اقتبسناها من قصيدة "الشيخ إسماعيل يشهد
 بدء الخليقة" من الإيقاعات المعروفة في القصيدة الموزونة ، أعني الوحدة الإيقاعية التي هي

(١) ديوان حديقة الورد الأخيرة ص: ٣٨ .

التفعيلة في الشعر الحر نجد الشاعر محمد عبد الحي يستخدم بعض الوسائل الفنية لخلق إيقاع موسيقى داخلي ، ففي المقطع الأول ، والذي يتكون من ثلاث جمل شعرية :

في الفجر ... وتطلق العصفير

في الليل ... وتطلق الأرواح

الطفل ترهقه الأسرار ... الخ

تشيع أصوات ، اللام ، والراء ، والفاء ، والقاف ، والصاد ، والطاء بكثافة في المقطع كله مما يزيد من جرسها الموسيقي بصورة لا تخطئها الأذان . كما تكرر لفظ "في" أربع مرات ولفظ "قديمة" مرتان ، والأفعال : تطلق ، يطلق . كذلك نجد المقابلة بين : الفجر / الليل والشمس / القمر ، والطفل / جدته ، والعصفير / الصقر . إلى جانب التجانس الدلالي بين : الطفل / العصفير / الأرواح .

كما نلاحظ أن المقطع الثاني يتكون من جملة شعرية واحدة ، تضم عدداً من التراكيب ما بين أشباه جمل ، وتراكيب وصفية وتراكيب إضافية تربط بينها علاقة تراكمية بواسطة حرف العطف "الواو" وتمثل في مرحلتها النهائية ومضة شعرية مكثفة هي الصورة التي أراد الشاعر تجسيدها بهذا الأسلوب الشعري الذي يعتمد على الإيقاع النابع من تكرار التراكيب المذكورة والحروف (من ، و) والمقابلة ، إلى جانب اعتماد عنصر المفارقة أو الدهشة .

كل هذه العناصر من تكرار على مستوى الأصوات والألفاظ والجمل ، ومن مقابلة وتجانس لفظي ودلالي ، كفيلة بخلق إيقاع موسيقي داخل النص .

ومن خلال التفاعل بين هذين الواقعين المتناقضين تبرز المفارقة التي تحفز مخيلة

المتلقي وتثير عواطفه وأحاسيسه .

ج — الصورة والأسطورة :

الأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية^(١) وهي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلّة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية^(٢) فهي بهذا المعنى "أسلوب في المعرفة والكشف، والتوصل للحقائق ووضع نظام مفهوم ومعقول للوجود، يقنع به الإنسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه، ودوره الفعّال فيه"^(٣).

معنى ذلك أنه مهما لازم الأسطورة من شطحات فإن هذا لا يحول دون الاعتراف بمضمونها المعرفي الذي هو في النهاية حصيلة لجهد عقلي وثمره من ثمار الخيال الخلّاق . ويرى فرويد أن الأسطورة نتاج العمليات النفسية اللاشعورية — كما هو الحال في الحلم — لأن أحداثها تقع حرة خارج قيود وحدود الزمان والمكان، كما أنها انعكاس لرغبات وأمان مكبوتة، تنطلق من عقالتها بعيداً عن رقابة العقل الواعي الذي يمارس دور الحارس على بوابة اللاشعور، ولذلك فهي ملأى "بالرموز، التي إن فسرتْ زودتنا بفهم عميق لنفس الإنسان الخافية ورغباته المكبوتة"^(٤) أي أن الأسطورة في الأساس بناء رمزي يشفّ عن مضامين باطنية .

فكما كانت الأسطورة محاولة لتعليل الوجود، وتفسيره، كانت من ناحية أخرى تعبيرات رمزية تعكس ما يجري في أعماق النفس البشرية مقابل أحداث الطبيعة الخارجية^(٥). والشاعر لا تعنيه الأسطورة إلا بقدر ما يتخذ من موقفها العام رمزاً لموقف عصري يشبهه نوعاً من المشابهة^(٦) وذلك عن طريق تجاوز شخصياتها وأحداثها إلى الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله "وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية

(١) صموئيل هنري هوك : منعطف المخيلة البشرية ، ترجمة صبحي حديدي — الطبعة الثانية ، مطبعة اليمامة — حمص ١٩٩٥ م ، ص : ٩ — ١١ .

(٢) الدكتور أحمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص : ٢٨٨ .

(٣) فراس السواح : مغامرة العقل الأولى — دراسة في الأسطورة ، الطبعة الثانية — دار الكلمة للنشر . بيروت — لبنان — ١٩٨١ م ص : ٩ .

(٤) المرجع السابق ص : ١٢ — ١٣ .

(٥) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص : ٣١٤ .

(٦) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

تمتزج بجسم القصيدة وتصبح إحدى لبناتها العضوية^(١) .

يقول الشاعر صلاح أحمد إبراهيم في قصيدة "بين النيل والكنغو" :

أواه .. يا إفريقيا من ليلك المديد

تأخرَ الفجرُ وكُنَّا عَلَى مِيعَاد

تأخرتُ فرحتنا بالعيد

لو أننا قذفنا الربَّ في الدماء

حلَّ علينا الخصبُ في موسمه الجديد

لكنه — الربُّ المسيحُ — عاد

من قبلِ أن تبلعهُ الدماء^(٢) .

فالشاعر يشير في هذه الأبيات إلى أن بعض الأفريقيين يقذفون بالهتهم إلى الماء، وأن ملك الشلك — بجنوب السودان — حين يمرض يفترض مرض كل الشعب ، وفي ضوء هذا يجبُ التخلُّص منه . وقد كان هذا الفعل يتم في مجتمع تشكل فيه تلك الطقوس جزءاً جوهرياً من حياة الجماعة كما أنه — حسب اعتقادهم — فعل جوهري لوجود الجماعة في حد ذاتها ، وهو يستمد فاعليته من ذلك الاعتقاد الجماعي .

ولا يخلو المغزى الكامن وراء هذه الأسطورة من إشارة إلى نوع من التضحية والفداء كشرط ضروري لحصول الخصب وتجدد الحياة . "وهو مغزى نجده وراء معظم الأساطير التي ازدهرت في حضن الحضارات الزراعية القديمة"^(٣) . إلا أن الشاعر في تناوله لهذه الأسطورة لم يقتصر على دلالتها التي شرحناها سابقاً وإنما عمد إلى تحطيم ذلك الإطار بما يتواءم مع المغزى الجديد الذي أراد لها أن تحمله في هذا النص .

فعبارة "الرب المسيح" تشير إلى أن تشويهاً ومسحاً خَلْقياً وَخَلْقياً قد لحق بهذا "الرب" فلم يعد يصلح فداءً ونزراً ، فلفظه الماء ليعود "من قبل أن تبلعه الدماء" فلم يتحقق شرط التضحية والفداء ، ومن ثم تأخر انبثاق الفجر ولم يحل الخصب على إفريقيا في ميعاده . ولعل المغزى الجديد الذي أراد الشاعر لهذه الأسطورة أن تحمله هو أن سبب تخلف إفريقيا

(١) الدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية ص : ٢٨٨ .

(٢) ديوان غصبة الهبياني ص : ٢٨ .

(٣) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ص : ٢٩٠ .

عن ركب الأمم المتقدمة ما أصاب بنيتها من ضعف روحي وتشويه أخلاقي أفقدهم القدرة على التضحية والعطاء .

فالتناول الفني للأسطورة إذن يقتضي من الشاعر استيعاب مضمون الأسطورة ثم إبرازه في صورة جديدة أكثر إحياءً وأعمق دلالة ، يقول صلاح أحمد إبراهيم في قصيدة " ٢١ أكتوبر " :

الماردُ ابنُ الكدحِ الأسطوري

فَكَ سَراحه

جني المصنع يَخْدِمُهُ كسليمانَ وله غَلَاتُ الحقل

الماردُ حينَ تحرر ، حرَّرَ مِنْ قَهْرٍ فاطمةَ البنتِ السَّمحه

وأخاها "البلة" — كاليبان — أخاها المُضْطَهَدَ الأسود^(١) .

فالصورة الشعرية المستوحاة من هذه الأسطورة تتجلى في هذا المارد ابن الكدح الأسطوري الذي تحرر من أسره وحرر كل المضطهدين السود .

ومن ذلك استيحاء الشاعر مبارك حسن الخليفة لأسطورة "كنين" وهي قبيلة من قبائل دار فور اشتهر أفرادها — وخاصة النساء — ببيع الفحم الذي عرف بالاسم نفسه، كما اشتهروا بلبس السواد حدادا على جدهم الأول الذي سميت القبيلة باسمه . حيث قال:

كَنِينُ حَمَلْنَا بَعْدَكَ لِلنَّاسِ الأحران

في لَوْنِ الفَحْمِ سَقَيْنَاهَا تَحَنَّان

وَعَلَى وَتَرٍ أَسْوَدَ .. أَسِيَان

غنيانك .. وناديناك .. "أيا كنينُ تعال ..

(١) تقول الحكاية الشعبية السودانية ذات المغزى العميق في احتكاك الأجناس : ورجع الشرير زوج فاطمة السمحة ومعه أخوها البلة . وقبل أن يصل غمس البلة في البحر الأسود فتغير لونه . وعندما وصل قال لفاطمة السمحة : أتيتك بعبد ولم تكن تدري أنه أخوها ولذلك كانت تسومه شر العذاب . وكانت روح أمها تأتي عندما ينام الناس في هيئة حمامة فتقف على الراكوبة — الخص — وتساله : بله بله كيف حالك يا بله ؟ فيرد قائلا : حالي حال المواد يا يمه ، أرقد مع الكلاب يا يمة ، وأشرب مع الجداد " الدجاج " يا يمة . فتبكي وتبكي . وتقول لفاطمة : يا فاطمة لبني يخونك ويقطع بطونك وأخيراً أسمع فاطمة بذلك وتتخذ أخاها .

وكاليبان — كما في عاصفة شكسبير — هو رمز اضطهاد الجنس الأسود الذي لا خلاص له إلا بالاشتراكية . انظر ديوان 'غضبة الهيباي ص : ١١٠ .

غنتك دماءُ رجال
وَحْدَاءُ النَّسْوَةِ لَيْلَ قِتَالٍ
واللثغةُ في ثَغْرِ الأَطْفَالِ
كَنَيْنُ تَعَالٍ

كي ترقصَ حَبَاتُ الرَّمْلِ عَلَى لَحْنِ الْعُودَةِ
كي يَرْجِعَ مَاءُ صَبَا تِلْكَ الْجَدَةِ
كَنَيْنُ تَعَالٍ ... وَضَعُ لِمَدَامِنَا حَدًّا^(١) .

فنرى الشاعر يقدم مضمون هذه الأسطورة السودانية في صور مأساوية عميقة تجلت في غنائهم الحزين وحذاء النسوة المكتسيات بالسواد رمز الحزن ، وفي اللثغة في ثغر الأطفال ، فكأنما يقدمون بهذا الحزن الأسطوري كفارة رمزية عن خطيئة ارتكبوها في حق ذلك الجد الأول .

وعلى كل حال نحن نرى في أسطورة "كنين" ملمحاً مما يسميه فرويد "أحداث السدram الأوديبى" والتي يرى أنها وقعت بشكل حقيقي عندما تعاون الأولاد على قتل أبيهم في القبيل الابتدائي في صراع كان دافعه الحصول على زوجات الأب وعندما تم لهم ذلك انتابهم إحساس الندم والإثم فحرموا على أنفسهم زوجات الأب ، ولكن تلك الجريمة البدائية تركت بصمتها على ضمير الجنس البشري وهي الأساس وراء إحساس البشر المتوارث بخطيئة ما^(٢) .

كما وظف الشاعر جيلي عبد الرحمن أسطورة تاجوج^(٣) السودانية رمز الغرام الملهب والوفاء في قصيدته التي عنوانها " الجواد والسيف المكسور" حيث يقول :

مَا عَادَ يَا تَاجُوجُ قَدْ صَدِئَ الْحَرَابُ
وَالسَيْفُ أُغْمِدَ مِنْ زَمَانٍ ، وَالرَّقَابُ
فَكَتَ لِنَاثَمِ الْعَيْنِ جَسَتْ قَيْنَدَهَا ، زَيْفَ الْقَبَابِ
مَا عَادَ يَدْعُوهَا إِلَى عَشْقِ الْحَرَابِ

(١) ألحان قلبي : ص ٦٩ - ٧٠ .

(٢) فراس السواح : مغامرة العقل الأولى ص : ١٣ .

(٣) تاجوج والملحق .. قصة أسطورية لغرام ملتهب عاش في البطانة بشرق السودان .

هدراً تموت على دماء الشمس ، كالجرذان
عقرها التراب !

ما عاد فارسك المخلق فوق صهوات الجياد
وكأنه تل من النيران تركض في الوهاد
مستصرخاً تا جوج يا قمريتي فتردد الأصداء ...
جوج !

والأرض كانت في هجير الجذب تسهد بالمروج
وسيوفهم كالصخر غطته الثلوج^(١) .

وإلى جانب ذلك وظف شعراء هذا الاتجاه أسطورة السندباد قمة الأسطورة الشرقية بما يحمله من ظلال تراثية وشعبية ، وبما يمثله من سعي إلى الكشف وحب المغامرة ، رمزا للإبحار في الموروث الإفريقي القديم المليء بالأساطير والخرافة والرموز ، أو المخابئ القديمة القابعة في "غرفات الغاب السرية"^(٢) و "في دجى الذاكرة الأولى ، وأحلام القبيلة"^(٣) لنبش الخفايا كما يقول مصطفى سند بحثاً عن "رؤيا جمال مستحيل"^(٤) أو "الرؤى المستحيلة"^(٥) أو الصور الأولى التي تضيء في الذاكرة الأولى^(٦) . وهو بهذه الصفة "يكاد يكون من أصلح الرموز التي تشير إلى الإنسان المعاصر بكل ما يستشعره من قلق وشوق إلى معاناة التجربة في جانبيها الحيوي والفني ، فمثلما كان السندباد — في مدلوله الحقيقي — نموذجاً لرغبة الإنسان في اكتشاف عالمه الخارجي ، أصبح — في إيحاءه الرمزي — نموذجاً لطموح إنسان العصر إلى اكتشاف ذاته والوصول إلى اليقين أو ما يشبه اليقين"^(٧) .

يقول محيي الدين فارس في قصيدة "رحلة سندباد" .

(١) ديوان الجواد والسيف المكسور ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢) ديوان صحو الكلمات المنسية ص : ٣ .

(٣) ديوان العودة إلى سنار ص : ١٧ .

(٤) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٥) ديوان سهيل النهر ص : ١١٢ .

(٦) العودة إلى سنار ص : ٣٠ .

(٧) الرمز والرمزية ، ص : ٢٨٠ .

عَلَى رُبُوعِ الْحَزَنِ كَانَ يَغْنَى
يَمُدُّ جَنَاحِيهِ ... يَغْسِلُ فِي مَائِهَا الْمَرْمَرِيَّ
غُبَارَ الزَّمَنِ

وَيَصْغِي لِإِبْقَاعِهِ الدَّاخِلِي
وَيَنْفُضُ عَنْهُ بَقَايَا الدَّمَنِ
وَقَدْ صَدَّ عَنْ بَابِهِ زَبَدُ الْبَحْرِ .. وَالرَّيْحَ .. وَالْعَاصِفَةَ
وَمَدَّ الشَّرَاعَ عَلَى صَدْرِ أَمْوَاجِهِ الزَّاحِفَةَ
وَقَدْ قَمِصَّ الْمَشِيمَةَ
عَايَنَ تَكْوِينَ النُّورِ فِي الظُّلُمَاتِ النَّبِيلَةَ
وَعْنَى ..

تَرَهَّلَ فِينَا زَمَانُ الْقَبِيلَةِ
تَصَادَمَ فِينَا النَّقِيطَانِ
زَنْبَقَةُ الْفَجْرِ .. وَالْعَتَمَاتُ الْمَهُولَةُ
وَمَرَّتْ عَلَيْهِ الْقَوَافِلُ .. قَالَ لَهَا بَارِحِينِي
وَقُولِي لَهُمْ زَبَدُ الْبَحْرِ زَادِي
يَطْوُلُ ارْتِحَالِي هُنَا

وَالْمَوَانِي حَزَانِي
وَكُلَّ الْفَنَارَاتِ أَجْفَانُهَا مَغْمُضَةٌ
وَقَدْ شَحَّ زَيْتُ الْقَنَادِيلِ
مَاتَتْ ذِبَالَاتُ أَنْجُمِهَا الْمُؤَمِّضَةِ
لَكِنِّي سَوْفَ آتِيكُمْ ذَاتَ فَجْرِ
عَلَى صَهَوَاتِ الرِّيَّاحِ
وَفِي رَاحَتِي الْمَعَانَاةَ .. فِي مَسْمَعِي غَنَاءَ الْعَصَافِيرِ
فِي مَقَلَّتِي الدَّمُوعَ النَّبِيلَةَ
وَتَغْدُو الْقَبِيلَةُ
بَعْدَ الضِّيَاعِ وَلَيْلِ الْعَذَابَاتِ تِلْكَ الطَّوِيلَةَ

.. قبيله !!

عَلَى جُنَّةِ اللَّيْلِ تَحْضُنُ أَبْنَاءَهَا

.. وَالرُّؤْيَى الْمُسْتَحِيلَةَ^(١) .

فالسندباد يبحر في دنيا ذاته التي تصادم فيها النقيضان — القديم المترهل ومعطيات الحضارة المتقدمة ، في زمن كل شيء فيه مظلم ، فالمواني حزاني وكل الفنارات أجفانها مغمضة ، وقد شحّ زيت القناديل ، وماتت ذبالات أنجمها المومضة ، ولكنه رغم ذلك كله متفائل بأنه سيعود "ذات فجر" على صهوات الجياد حاملاً الكنوز التي احتازها في رحلته ، والرؤى المستحيلة حسب تعبيره . وهو بهذا المفهوم تجسيد لصورة الشاعر ذاته في علاقته المتوترة مع واقعه المعيش ، ورمز لمغامرته الدائبة خلال أفكاره ومشاعره وتجربته الفنية، في البحث عن الرؤى المستحيلة .

(١) ديوان صهيل النهر ص : ١١ — ١١٢ .

ملخص البحث

جاءت دراسة الصورة في الشعر السوداني الحديث في هذا البحث في حدود الاتجاه الواقعي . وهذا الاتجاه ظهر إلى الوجود في فترة تعتبر من أخصب فترات الشعر السوداني ، هي الفترة التي شهدت كثيرا من التيارات الحديثة في الشعر السوداني ، وكثيرا من الإسهامات الجوهرية من الشعراء السودانيين في تطور الشعر العربي الحديث وعلى رأسها تيار "الواقعية الاشتراكية" من منطلق إبراز نواحي التفرد في الشعر السوداني والبحث عن لغة جديدة ، ورؤى جديدة . ومن ثم كانت ثورتهم على الشكل التقليدي الذي جعل من الشعر السوداني "كرجع الصدى الضئيل للشعر العربي" ، والعودة إلى الموروث الإفريقي العميق في وجدان الشاعر بحثا عن لغة جديدة ورؤى جديدة تضيف موردا جديدا إلى الشعر العربي الحديث .

وبالتالي فإن الاتجاه الواقعي — وإن كان امتدادا لرواد التجديد في الشعر السوداني الحديث — قد قام بما هو أعمق من مجرد الرصد الخارجي للواقع وإخراج الصورة على أصلها كما أراد رائد التجربة الأول حمزة الملك طنبل .

و طبعي في بحث يدرس الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث دراسة أسلوبية أن يعرض في التمهيد إلى مجموعة من المفاهيم ، مثل الخيال وعلاقته بالصورة ، ومفهوم الصورة عند النقاد والبلاغيين القدماء ، ثم مفهوم الصورة عند النقاد المحدثين ، والدرس الأسلوبى للنص ، ومفهوم الواقعية في الشعر .

وأما علاقة الخيال بالصورة وفاعليته ، فقد اتضح لنا من خلال البحث أن الصورة الشعرية صنيعة الخيال وإبداعه ، بوصفه قوة لها القدرة على تغيير العناصر المستقلة وتحليلها والتأليف بينها وتوحيدها في كل موحد متصل بنوعية الرؤية أو الذاكرة . وهي كذلك أدواته التي تنتقل الأفكار والموضوعات المتخيلة . وهو مفهوم يعتمد في جوهره على معطيات النقد الأوربي الحديث الذي اعتمد عليه النقد العربي الحديث في تناوله للصورة الشعرية . أما المعاجم العربية فإن المفهوم الذي قدمته لكلمة "الخيال" لا يصف فاعلية الخيال بالمفهوم الذي أشرنا إليه ، وإنما تشير إلى الكيفية التي يتم بها إدراك الصورة ، وحفظها بحيث يبقى المحسوس متمثلا ومتصورا في النفس سواء أتم هذا الإدراك في حالة اليقظة أو في حالة النوم .

أما فلاسفة الإسلام الذين اعتنوا بدورهم بتحديد مفهوم "الخيال" فقد قسموا القوة المدركة إلى قسمين : قوة مدركة من الخارج ، وهي التي تدرك المحسوسات بالحواس الخمس المعروفة ، وقوة مدركة من الباطن وهي خمس قوى كذلك "فنتاسيا ، الخيال والمصورة ، المتخيلة القوة الوهمية ، الحافظة الذاكرة" وهذه القوى تدرك صور المحسوسات ولواحقها وعوارضها ، وتبقى مخزونة فيها . وتصبح هذه المدركات المجال الذي تمارس فيه القوة التخيلية فاعليتها .

وقد ارتبط مفهوم الخيال عندهم بالمراوغة والمخادعة والتزييف لذلك فإن الأقاويل الشعرية في نظرهم تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء . وبيننا أن فلاسفة الإسلام قد اعتمدوا في تحديد مفهومهم للخيال على آراء أرسطو التي عرضها في كتابه "النفس" وخصوصا حديثه عن القوى المدركة وموضوعاتها ، وحديثه عن القوى المدركة من الخارج ، والقوى المدركة من الباطن ، وبيان وظائف كل منها . كما أوضحنا أن مفهوم الخيال قد انتقل بصورته هذه من مجاله الفلسفي إلى مجال البلاغة والنقد وألقى بظلاله على آراء بعض البلاغيين والنقاد القدماء عندما أرادوا تفسير فاعلية الخيال الشعري وبيان دوره في تشكيل الصورة الشعرية . فقد تدنت منزلة الشعر عند بعضهم ونظروا إليه بعين الريبة والحذر ، باعتباره باطلا يجلى في معرض حق وكذبا يصور بصورة صدق . غير أن هذا الموقف من الخيال لم يكن موقفا عاما ، وإنما كان موقف قلة من النقاد والبلاغيين ، فقد ذهب بعضهم إلى أن الشعر خالٍ من الغايات النفعية ، ولا ينبغي أن يطالب الشاعر بهدف خاص غير جودة الإبداع ، لأن العبرة في الشعر — كما يرون — بحسب التخيل وقوة الإيهام ؛ لأن ميدان الإيهام أوسع أمام الشاعر من التزام الصدق وتوخي الحق ..

أما عن مفهوم الصورة عند النقاد والبلاغيين القدماء فقد أشرنا إلى غلبة النزعة الحسية لدى الناقد القديم والشاعر القديم في فهم الصورة الشعرية . فالصورة تعتمد أساسا — في نظرهم — على الألفاظ الحسية ، سواء ما يدل منها على الأشياء أو الأوصاف . ولذلك فإن الصورة الشعرية الناجحة عندهم هي التي يستطيع الشاعر أن يجد فيها للمشبه به ما يماثله أو يقاربه في عالم الحس . وقد ألمحنا إلى أن محاولة النقاد والبلاغيين القدماء تحليل الصورة الشعرية انطلاقا من فكرة المشابهة أوقعتهم في بعض المشاكل ، فقد فهموا الاستعارة على أساس فكرة المشابهة وإمكان الوقوف على مشبه ومشبه به . وقد قادهم اهتمامهم هذا بعلاقة المشابهة إلى إدخال نوع من الصور الفنية التي تقوم على التشخيص والتجسيد في إطار الصور التي تقوم على

أساس علاقة المشابهة ، حيث لا تشابه في الواقع . كما أن الهدف من تشكيل الصورة ليس مجرد توضيح أمر بعيد عن الإدراك الحسي المباشر ، وإنما التعبير عما لا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة .

أما عند النقاد المحدثين فلم تعد النزعة الحسية هي الغالبة في فهم الصورة الشعرية ولذلك لم تعد المشابهة بين أطراف الصورة وعناصرها وبخاصة المشابهة الحسية الواضحة، هي العلاقة الأساسية بين هذه الأطراف . فقد يشكل الشاعر الصورة من طرفين متباعدين يقرب بينهما عن طريق إدراك العلاقات الكامنة بينهما بخياله وليس بحواسه . وكلما كانت الصلات بين طرفي الصورة بعيدة ودقيقة كانت الصورة أكثر اكتنازا بالمعاني وأقدر على الإيحاء .

ويلعب الخيال الدور الأساسي في تشكيل مثل هذه الصورة التي لا تقوم العلاقة بين طرفيها على المشابهة الظاهرة أو العلاقة المنطقية المفهومة بين أشياء الواقع ، وإنما يتجاوز الشاعر في بنائه الصورة تلك العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ليكتشف بقوته المتخيلة ما بينها من علاقات كامنة ، فالشاعر المبدع هو الذي يلتقط بقوته المتخيلة عناصر صورة من الواقع المادي الحسي ثم يعيد تشكيلها وفقا لواقعه النفسي والشعوري بحيث تصير إبداعا خالصا خاصا بالشاعر وحده . والصورة بهذا المفهوم الحديث عملية مزج بين عناصر متباعدة — غالبا — وأشياء مختلفة لإبداع مركب جديد مختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي شكل منها . وبهذا أصبحت الوظيفة الأساسية للصورة هي تصوير العالم الداخلي للشاعر بكل ما يموج به من مشاعر وخواطر وهواجس وأفكار ، كما أنها أداة تجسد رؤيته الشعرية وتوحي بأبعادها المختلفة .

وفي ظل هذا المفهوم للصورة قدم النقد الحديث تعريفا جديدا للاستعارة ، على أنها عملية إدراك لعلاقة بين واقع خارجي ، أو أشياء خارجية منفصلة ومشاعر وأفكار الشاعر الداخلية بحيث يتم هذا الإدراك — في الاستعارة — عن طريق بث الحياة الإنسانية في الجوامد ، أو إضفاء الصفات البشرية على ما هو غير بشري ، وذلك باستعارة تعبيرات لغوية تستعمل أصلا في الإخبار عن مناحي حياة البشر وأوجه أحوالهم النفسية ثم إضافتها إلى أشياء من الطبيعة . واعتبرت بذلك من الوسائل الفنية التي يستخدمها الشاعر الحديث في تشكيل صورته على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى . كما شرحنا كيفية دراسة النص أسلوبيا ، وأوضحنا أن الدراسة الأسلوبية تستهدف النسيج اللغوي للعمل الأدبي على اعتبار أن النص

الأدبي نص لغوي له نظامه وله بنيته الذاتية ، فلا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها . وهذا يعني أن جهد الناقد الأدبي يتركز على البناء الداخلي للنص أكثر من اتصاله بما يحيط به من ظروف تكتنف نشأته . كما أشرنا إلى طبيعة العلاقة بين الأسلوبية والدراسات اللغوية الحديثة ، فقد اتضح أن الأسلوبية تؤسس دراستها للنصوص على مستويات علم اللغة الحديث باعتبار بنية النص أصلاً بنية كلية تتكون من أجزاء هي الصوت ، والكلمة ، والجملة ، وتكتمل عن طريق الاختيار والمجاورة بين تلك العناصر التي تنتج بدورها الصور والإيقاع . ويصبح دور الناقد الأسلوبي في هذه الحالة هو تحليل ما اختاره المبدع وبيان ما تميز به أسلوبه وإحصاء الخصائص الأسلوبية التي برزت فيه والإشارة إلى الخصائص التي اختفت منه أو التي قلت ، والعدولات التي برزت في النص على المستوى الصوتي أو المعجمي أو النحوي أو الدلالي وقيمتها الإيحائية . والتكرار والتقابل على مستوى النص كله والإيقاع الموسيقي .

وقد أولى الأسلوبيون عنوان القصيدة عناية خاصة على اعتباره وسيلة من وسائل الإضاءة في النص والإشارة الأولى التي يرسلها الشاعر إلى المتلقي . ويعد السياق من الأدوات الكاشفة للدلالة التي تحملها المفردات في تراكيبها اللغوية واستعمالاتها الاجتماعية والحضارية على نحو عام .

أما مفهوم الواقعية في الشعر فقد أوضحنا أنه كان يعني في البدء المحاكاة الدقيقة للتفاصيل المستمدة من الواقع بحيث تعطي انطباعاً بالواقعية أو صدق التصوير ، وهو ما أطلق عليه مصطلح الواقعية الطبيعية . إلا أن هذا المفهوم لم يدم طويلاً حيث بدأ أن بلوغ الواقعية لا يتم بالمحاكاة بل بالخلق الذي يلعب فيه خيال الشاعر دوراً أساسياً ؛ لأن الشاعر ليس مجرد شخص يشاهد الأشياء ، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي حتى تصير إبداعاً يعبر عن فكرة وروحه ويعكس رؤيته الخاصة ، وهو ما عبر عنه بواقعية الوعي التي ترى أن الفن خلق ذاتي ينبع من داخل مبدعه ويجسد رؤيته الخاصة . وتعتبر الواقعية الاشتراكية أحدث وجوه الواقعية ، ومعناها أن يتعامل الأدب الواقعي مع قضية الصراع الطبقي ، على أن يتبنى دائماً صوت الطبقة العاملة فيه وأن يكون الكاتب نفسه من أبناء هذه الطبقة ، لتكون النتيجة انتصار قوي الخير والتقدم على قوى الشر والجمود، والشاعر الواقعي هو الذي ينهض بهذه المسؤولية ، عن طريق ترجمتها إلى لغة الشعر ذاتها . وبعبارة أخرى يجعل من المشكلة الاجتماعية مشكلة

شعرية تحلها العناصر الأسلوبية المتغيرة التي ينتمي إليها الشكل الأدبي . وينبغي تطبيقاً لوجهة النظر هذه أن تتطلق التجارب النقدية الأصلية دائماً من قراءة النص الشعري والاستعانة بأدوات نقدية تنهض على اللغة الخاصة التي يتشكل منها النص الشعري ، وهي العناصر الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والموسيقية والرمزية ، وتسمى العناصر الأسلوبية .

وفي الفصل الأول من البحث تناولنا التجارب الواقعية في الشعر السوداني ، وقد كان لزاماً علينا أن نشير إلى التجارب الشعرية التي مثلت البدايات الأولى للاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث . وقد عرضنا لثلاثة شعراء ، هم حسين محمد منصور وجعفر حامد البشير، ومحمد المهدي المجذوب باعتبارهم حلقة الوصل بين الاتجاه الرومانسي والاتجاه الواقعي. وقد بينا أهم المؤشرات على اقترابهم من خصائص الاتجاه الواقعي والتي أجمعناها في : البعد عن الذاتية ، وبروز الاهتمام بمشكلات المجتمع السياسية والفكرية والاجتماعية وسريان روح التفاؤل في بعض قصائدهم . فكثيراً ما يتناول أحدهم جوانب النقص والفساد في المجتمع ويصورها ولكن مع الأمل في تجاوزها. أما على المستوى الفني فقد وجدنا لهم محاولات مبكرة في مجال التنوع في الوزن والقافية ، وفي مجال الشعر الحر الذي يمتاز بالمرونة والحرية من الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد ، والتحرر من الالتزام بالقافية الموحدة والبحر الواحد، ثم عرضنا بعد هذا للواقعية الاشتراكية في الشعر السوداني ، وأشرنا إلى أثر الثقافات الأجنبية على المثقفين السودانيين والتي من بينها ثقافة المعسكر الاشتراكي التي بدأ المثقف السوداني يتعرف عليها — مثله في ذلك مثل المثقفين العرب — عن طريق حركة الترجمة وعن طريق الاتصال المباشر بالأدب الاشتراكي . وعن طريق الصلة بالثقافة المصرية وثقافات البلاد العربية الأخرى اطلع المثقف السوداني على العديد من التيارات والمذاهب الأدبية المختلفة التي كانت تموج بها الحياة الأدبية بعد انزواء الرومانتيكية ، وعلى الأخص الواقعية الاشتراكية . وقد أدت هذه الحركة الفكرية والأدبية المتنوعة إلى تباين وجهات النظر والمواقف تجاه التراث ، ما بين محاولات استهدفت ربط حلقات التاريخ الحي المتطور للثقافة العربية التي كانت قد انفصلت أجزاءها ، عن طريق إعادة النبض لهذا التراث في نفوس الناس ، وتيارات داعية لعدم الاكتراث به ، بل الذهاب إلى حد إدانته واتهامه بالعجز عن مجارة العصر والاستجابة لتحدياته ، وتيار معتدل ينادي بضرورة توفر وعي إيجابي من شأنه أن يجنب بناء

المستقبل العربي التجني على التراث أثناء عملية التحول الدقيق التي بدأت رياحها تهب على الواقع .

وفي السودان برزت طلائع جيل جديد من المثقفين متأثرين بالاتجاه الواقعي الاشتراكي ومنحازين بصورة واضحة لما عرف في ذلك الوقت بفكرة التقدم والثورة . فكتبوا شعرا يعبر عن تطلعاتهم الاشتراكية المستوحاة من الثقافة الغربية والتي يمتزج فيها رفض الصورة القائمة بانعكاسات الطموحات الواسعة . وقد جعلوا المعنى الإنساني مدار شعرهم . وهو في نظرهم الجسر الذي يصل المبدع بالجمهور . وسقوط هذا الجسر معناه سقوط المشاركة الوجدانية الخلاقة لأن الجماهير هي البداية والمنطلق لكل شاعر إنساني ، أو واقعي حقيقي ، ومن ثم رأينا مجموعة من أبرز شعراء هذا الاتجاه ، مثل جبلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن ومحبي الدين فارس ومحمد مفتاح الفيتوري ، وقد عاشوا جميعا في الخمسينيات يحاولون الاقتراب بشعرهم من واقع حياة الناس اليومية للتعبير عن آلامهم وآمالهم ، والتغني بالعدالة الاجتماعية وبانتصارات الشعوب تحت رايات الثورات ، وبالأمل في التغيير . وقد قام بجانبهم بعض النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه مشجعين ومبشرين بشعر جديد يولد من معاناة الجماهير ويبشر بغد مشرق .

هذا في الخمسينيات ، وأما في الستينيات فقد برزت أساليب واقعية أخرى أفادت من هذا التراث وتطورت عنه ، وكانت تمثل في بعض جوانبها معركة السودان الحضارية حيث انطلقت من فكرة البحث عن الأصول ووصل الفروع بالجذور . وقد برزت في هذا الاتجاه دعوات أكثر تطرفاً للانتماء للأصول ، كالدعوة التي حملتها مدرسة الغابة والصحراء التي ظهرت في جامعة الخرطوم حوالي عام ١٩٦٢م وحمل لواءها عدد من الطلاب والخريجين راحوا يبحثون في تجاربهم الشعرية عن آفاق جديدة على صعيد لغة الشعر والموضوع الشعري والأدوات الفنية من رمز وأسطورة وإيقاع عن طريق استلهام الموروث الإفريقي القديم في وجدانهم .

وقد تناولت هذه المدرسة أصول الثقافة السودانية بالتحليل ومن آرائهم أن القبول الأول للثقافة العربية والعديد من المظاهر الإسلامية قد تم نتيجة لما فيها من شبه بالمحليات ، وأن الصوفية في الشعر السوداني ليست وترأ شرقيا ، وإنما هي عطاء الحركة الرخيمة لرقصات الغاب ، للطبل والبوق ، وكل ما هو غيبي وعميق في السودان إنما هو عطاء الوجدان الصامت

الذي ورثه عن ماضي أسلافه الأفارقة المنطوي على عالم غامض ، وقد انعكس كل ذلك في الشعر عندهم .

ومن تلك الأساليب الجديدة أيضاً تيار "الأكثوريون" الذي ارتبط بالثورة الشعبية التي اندلعت في الحادي والعشرين من أكتوبر عام ١٩٦٤م وقد أشرنا إلى الأسباب المباشرة وغير المباشرة لاندلاع تلك الثورة ودور القوي اليسارية في إشعالها ، والنفوذ الواسع الذي كان يتمتع به الحزب الشيوعي السوداني في أوساط النقابات والاتحادات التي كانت تمثل رأس الرمح في تلك الثورة ، وما نتج عنه من تأثير على سياسات الحكومة الجديدة ذات الميول الشيوعية . ولما كانت الواقعية الاشتراكية ترمي إلى تحقيق الارتباط الكامل بين الأدب والفكر الثوري والانتصار المطلق لفكرة الثورة الاجتماعية على ما عداها في مجال الفن والأدب فقد كانت استجابة شعراء أكتوبر لهذا الحدث الكبير تجسداً للروح الاشتراكي والفكر الاشتراكي الذي اعتنقه . وقد أحصينا ستة من شعراء الاتجاه الواقعي الذين قرضوا الشعر في هذه الثورة مع تفاوت في عدد القصائد التي قرضها كل واحد منهم . كما أشرنا للقيم الفنية والأسلوبية في تلك القصائد .

أما الفصل الثاني فقد تناول مصادر الصورة . وقد بينا أن الفكر الاشتراكي الذي اعتنقه هؤلاء الشعراء كان يعتبر المسألة الرئيسية في الأدب المعاصر إنسانيته الحقيقية ، وبناء على هذا فإن الشاعر الواقعي مطالب برؤية الحياة بكل امتلائها وتصويرها بإيجابياتها وسلبياتها بهدف إيقاظ الإنسانية في الإنسان . وجعل روح التضامن والإخاء الإنساني أمراً طبيعياً بالنسبة له . ومن هذا المنطلق الفكري والتطلع الإنساني نحو مستقبل مشرق اتجه شعراء الاتجاه الواقعي في السودان صوب الواقع المحلي والواقع الإفريقي والواقع العالمي يستمدون منه صورهم . وجعلوا من الإنسان وقضاياها الراهنة منبعاً لصورهم الشعرية . مما جعل أصداءً من تراثات دينية وفنية وأسطورية مختلفة تتجاوب في تلك الصور . فعلى المستوى المحلي نجد كثيراً من الصور الإنسانية المؤثرة في شعرهم . كما أن البيئة المحلية حاضرة بكل عناصرها وعادات أهلها وتقاليدهم ، وأنماط الحياة فيها ، فهناك صور مستمدة من التراث الصوفي ، وبالأخص حلقة الذكر بما فيها من إيقاع وحركة وألوان براقة ، وصور مستمدة من التراث الشعبي الأسطوري ، وهناك صور مصدرها البيئات التي تتعامل بالسحر والغيب والخرافات .

أما على المستوى الإفريقي فقد بينا أن إفريقيا قد حظيت بحضور قوي في الشعر السوداني الحديث ، خصوصاً بعد أن بدأ الوعي ينتشر بين أبناء الجيل الجديد في السودان، وبدأ

المد الأجنبي في الانحسار في مقابل حركات التحرر التي أخذت تنهض في كثير من البلدان الإفريقية آنذاك ، في سبيل نيل الحرية والاستقلال . فأشادوا بأمجاد إفريقيا وبطولات أبنائها وتحدثوا عن الظلم الذي حاق بأهلها من جراء التفرقة العنصرية مؤكدين مع كل ذلك قوة الروابط التي تصل السودان بإفريقيا . فقد استمدوا صورهم من واقع حياة الزنوج في إفريقيا الذين يعيشون على الفطرة ، ويتعاطون ما تشتهي نفوسهم جهاراً لا يراعون ديناً ولا تقديهم أعراف قانونية ، كما وظفوا ظاهرة التفسير الأسطوري للظواهر الطبيعية عند الأفارقة ، وما يصحب ذلك من طقوس ، وما يعكس من مفاهيم إلى جانب توظيفهم واقع إفريقيا المتناقض الذي يبدو في اكتنازها بخيراتها الكثيرة المتنوعة وأهلها الفقراء الجياع .

ومن الموروث الديني استمدوا كثيراً من الصور والقصص ؛ فمن القرآن الكريم أخذوا حادثة هز مريم عليها السلام النخلة وتساقط الرطب عليها أثناء ولادتها المسيح عليه السلام ؛ تناول هذا المشهد أكثر من شاعر ، لتجسيد رؤى مختلفة . كما استغلوا حادثة قتل "قابيل" أخاه "هابيل" وإرسال الله تعالى غراباً يري "قابيل" كيف يوارى جثة أخيه في الثرى .

ومن التراث الديني المسيحي استوحوا حكاية الصلب ، كما استوحوا بعض الصور من الطقوس الدينية الهندية وبخاصة مشهد حرق الجناز وما يلبس ذلك المشهد من حركة وألوان ودخان .

وكما استغلوا الموروث الديني ، استغلوا كذلك الموروث الفني ، العربي والعالمي ، والموروث الشعبي والأسطوري . ومن ذلك — مثلاً — شخصية دوريان جراي في قصة الكاتب الإيرلندي أو سكار وايلد .

ومن التراث الأسطوري اليوناني أسطورة برومتيوس وأسطورة سيزيف وأسطورة ميدوزا . ومن التراث الشرقي أسطورة السندباد وأسطورة العنقاء .

أما الفصل الثالث فهو دراسة أسلوبية للصورة ، وقد تناولنا أولاً الصورة والحركة ، وبيننا أثر المناخ الصوفي في تشكيل الصور الحركية وبالأخص حلقة الذكر وما يلبسها من إيقاع وحركة وإنشاد ، وأشرنا إلى أثر الإيقاع الإفريقي الراقص على اهتمام شعراء الاتجاه الواقعي بالدلالة الحركية للألفاظ في صورهم ، وحللنا الصور الحركية التي أوردناها وفق مستويات الدرس الأسلوبية للنص الأدبي التي شرحناها في التمهيد .

وقد لاحظنا في هذا القسم ظاهرة صور الحركة الدائرية . ثم درسنا بعد ذلك الصورة والرمز . وقد شرحنا في البدء طبيعة الرمز وعلاقته بالصورة . وبيننا أن الرمز الشعري يبدأ من الواقع المادي المحسوس ولكنه لا يقف عنده بل يتجاوزه إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي. كما ألمحنا إلى غنى التراث الإفريقي بالرموز والأساطير والخرافات ، وإلى أن الاتجاه إلى ارتباط الشاعر الواقعي بالتراث الإفريقي كان نتيجة تأثرهم بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوروبية الحديثة . وقد اتكأت بعض صورهم الرمزية على تراسل الحواس والتشخيص والتجسيد وعلى الإحياء بالألوان والمفارقة التصويرية .

وتناولنا في ختام هذا الفصل الصورة والأسطورة . وشرحنا أولاً مفهوم الأسطورة وما تنطوي عليه من خيال خلاق ورموز ، وأشرنا إلى أن الشاعر لا تعنيه الأسطورة إلا بقدر ما يتخذ من موقفها العام رمزاً لموقف معاصر يشبهه نوعاً من المشابهة ، وذلك عن طريق تجاوز شخصياتها وأحداثها إلى الموقف الأساسي فيها بغية الإحياء بموقف معاصر يماثله ، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية تمتزج بجسم القصيدة وتصير إحدى لبناتها العضوية . وقد أوردنا أمثلة على توظيف شعراء الاتجاه الواقعي للأسطورة ، كما قمنا بتحليل كل الصور التي وردت في هذا الجزء من البحث تحليلاً أسلوبياً وفقاً للمنهج الذي اتبعناه في مراحل البحث المختلفة .

ABSTRACT

This thesis deals with the realist dimension for the study of image in modern Sudanese poetry. This attitude developed in a period which is considered the richest and multidimensional phase of Sudanese poetry. Sudanese poets and specially the poets of socialist realism contributed towards modern Arabic poetry to demonstrate its uniqueness through their search for a new language and new themes. It subsequently led them to revolt against the classical structure of Arabic poetry. They turned towards pre-Islamic African heritage which was lying asleep in their intuition in their search for new language and new ideas to add a new source for modern Arabic poetry.

The introduction of the thesis -Image in Realist Dimension in Modern Sudanese Poetry: a Stylistic Study- deals with the explanation of some of the basic terminologies such as imagination and its relation with the image, rhetoricians and critic's understanding of the term image both in classical and modern sense, stylistic study of the literary texts, and meaning of the term realism in poetry.

As far as the relationship and between the imagination and the image and its function is concerned, it becomes clear during the study of the subject that poetic image is the creation and innovation of the imagination which has the potential to bring out new and varied ideas from the same object, analyzes it, decomposes it and again unites it according to the poet's own vision and thinking. In the same way, the image transmits imaginative ideas to the reader. Modern Arabic criticism has borrowed this understanding of the image from modern European critics. The Arabic lexicons do not refer to such a meaning of the term image as we have pointed out above. Rather these refer to the condition through which we get an image preserved and recorded in our mind either in state of being awoken or dream.

The Muslim philosophers also paid attention to the explanation of term imagination in their works. They divide the perceiving force into two kinds:

- 1- Power that perceives the external objects with the help of five senses.
- 2- Power that perceives from within with the help of five powers namely phantasia, fantasy, imagination, illusion and memory. These five forces preserve the images of the objects with all the details which remain stored inside it. These objects, then, become the field where the imagination plays its role.

The word imagination among the Muslim philosophers is associated with a derogatory sense of deception and exaggeration. Hence the use of imagination, in their view, beautifies, decorates and embellishes the poetry. It is explained that for the comprehension of the term "imagination", Muslim philosophers depended on Aristotle's ideas that he presented in his book "*al-Nafs*" and specially his discussion about the forces that perceive from the external as well as internal world and narration of the functions of each. In the same way, it is explained that this idea of imagination was transferred from philosophy to the rhetoric and criticism. The idea overshadowed the opinions of some of the literary critics and rhetoricians when they tried to explain the function of poetic imagination and its role in the formation of poetic image. The derogatory sense that was attached to imagination caused a degradation in the status of poetry.

among some of the critics and they looked down upon it with doubt and reservations. They considered it as false in the guise of truth. This attitude cannot generally be applied to all the critics and rhetoricians but it was the attitude of a minority of them. Some of them believed that we should not expect any factual statements from the poet and we should only enjoy with his new and innovative ideas because the field of illusions is vast open before him than the truth which is limited and can not afford imaginative treatment.

About the meaning of image among the classical critics and rhetoricians, it is mentioned that sensualism was the most important tendency among the classical poets and critics for the understanding of the poetic image. Basically, the image depends upon the words that are comprehensible through senses, be these the words explaining some objects or some descriptions. So, a successful poetic image in their view is that in which the poet finds out the similarities between the two objects which can be understood by the senses. It is also mentioned that the classical critics and rhetoricians faced some problems while they wanted to analyze the poetic image from the point of view of similarity. Because they understood the metaphor on the basis of the idea of similarity and they tried to find out the similarities between the two objects whereas there was no point of similarity. This concept led them to consider the metaphoric image as the simile whereas in reality, there is no point of similarity in a metaphor. The purpose in structuring an image is not to explain an idea which cannot be comprehended by the senses, rather the purpose is to interpret a meaning which can not be interpreted without the image.

On the other hand, the modern critics do not give any importance to sensualism in understanding the poetic image. The similarities between the two objects of the image are not paid any attention and specially the apparent sensual similarity is not searched for. The reason is that the poet makes his image of two objects which obviously have no similarity and the imagination of the poet creates a relationship between the two. The imagination has a vital role to play in the formation of such images. The power of imagination brings closer two very different objects and it finds out a relationship between though apparently there seems no logical relationship between the two. Indeed, the poet goes on to discover very subtle relationships with the help of imaginative power. An innovative poet catches the glimpse of the material world and recreates it according to his own spiritual and mental approach which eventually makes the image as an original and pure creation of his mind. Image in this modern sense is created by mixing the elements and objects having different qualities to form a new product which is distinct in its nature and properties from the earlier elements. The basic function of the poetic image, because of this, has become to present a picture of the inner microcosm of the poet. Secondly, it reveals the world view of the poet with all the minor details.

In the light of the above understanding of the image, the modern criticism has offered a new definition of metaphor. The metaphor is a kind of relationship between the external world and the internal feelings and emotions of the poet. Such an understanding of the metaphor leads the poet to assign human features to non-living objects and it is done through borrowing those linguistic phrases which are used to express the conditions of human life and then applying them on material objects from the nature. Because of this definition, the metaphors is

considered as one of the artistic devices which is used by the modern poet in the formation of his image which enriches the implicit and interpretive value.

In the same manner, the method of stylistic study of the text is also explained. It is clearly stated that the stylistical study aims at the construction of language in a literary text. It is because a literary text is after all a linguistic text which has its own system and construction. We can not go deep into the meaning of a text unless we analyze its linguistic construction. It means that the literary critic pays more attention to the internal construction of the text more than the external elements also. We have mentioned the nature of relationship between stylistics and modern linguistic studies. It is explained that stylistic studies texts according to modern linguistic levels. The construction of the text mainly comprises the letters, words, sentences etc. In this situation, the role of the stylistic critic is to analyze what the poet has selected and which makes his text distinct from others keeping in view the stylistic features that appear in the text and those that , the phonological, lexical, syntactical and semantic deviations, the implicit value that these deviations have, parallelism in the text and the rhythm.

The stylistic critics care about the title of the poems as it is the first step towards the understanding of the poetic text and the first signal that the poet transmits to the reader. Secondly, the context of a work throws light upon the meaning of that work through linguistic and social and civilizational usage.

Regarding the concept of realism in poetry, it is explained that in the beginning it was considered the mere copying of the details of nature giving the kodak camera image of the reality and this was called as naturalism. This concept did not last for long, and the new concept was that realism is not photographic imitation but the creation in which poet's imagination plays the most vital role. It is so, because the poet is not just a person who observes the objects, indeed he mixes his observation with his mental and spiritual build up. This kind of realism is known as realism of consciousness which means that the art is the creation of the inner-self of the poet and it reveals his specific view. The socialist realism is the most recent face of realism.

The main concern of the artist is to highlight the clash of the classes. This realism voices the concern for the working class and the poet himself should be from the same class. The denouement should be the victory of the forces of the virtue and the defeat of the forces of the evil. The realist poet fulfils this responsibility through translating it to the poetic language itself. In the other words, we can say that the poet transfers the social problem into a literary problem which is to be solved through the changing stylistical features which form the text. On the basis of what we have discussed above, the critic should seek help in analyzing any text from the phonetical, morphological, syntactical, lexical, rhythmical and symbolical elements. These are known as the elements of style.

The first chapter of the thesis deals with the realistic experiences in Sudanese poetry. It was necessary for us to mention the quite early realistic experiences in modern Sudanese poetry, three poets in this regard are chosen for discussion. They are Hussain Muhammad Mansoor, Jafar Hamid al-Bashir, Muhammad al-Mahdi al-Majzoob. The main emphasis of the

discussion about them is on their connection with the romantic and the realistic perspectives. We have explained the most important indications that show their tendency towards realism. This is clearly evident by their avoidance of personal issues and their emphasis on political, intellectual and sociological problems of the society in addition to the optimistic spirit in some of their poems. On the artistic level, we find the early efforts in the variations of metre, rhyme and in free verse. After that we discussed socialist realism in Sudanese poetry. We have pointed out the influence of European and socialist culture upon the civilized Sudanese. The socialist culture was introduced to Sudanese intellectuals through the Movement of translation and through the direct contact with the socialist literature. The main role in introducing different literary doctrines and currents which had already taken the place romanticism was played by the contact of Sudanese intellectuals with Egyptians and other Arabs cultures. The main idea that was introduced in Sudanese poetry through this contact was socialist realism. This multi-dimensional intellectual and literary movement led the people have different views and opinions about their own heritage. One of the views was in favor of connecting the present with the best episodes of the history of evolutionary Arab culture and it would be done through awakening the heritage in the hearts of the people. Another view was in favor of ignoring the heritage and even blaming it that it is not helpful in solving the problems of modern age. Still another view is moderate one and favours the idea that the builders of the future of Arab world should look at their heritage objectively and should not abuse it at this critical juncture when the winds of change are already in the sky.

In Sudan, the new generations of cultured intellectuals appeared who were influenced by the socialist realism and who were very clearly following the new ideas of progress and revolution. They composed poetry to express their socialist leanings which they had learnt from the European culture. This poetry indicates the rejection of present situation and reflects the great ambitions of the poets. They made the human being as the center of their attention thereby creating a bridge between the poet and the reader. The absence of this bridge results in the absence of intuitive and heart-felt association between the two. The masses are the starting point for a true, realist, and human poet. In this respect, a group of famous Sudanese poets is discussed. The poets include Jaili Abdul Rahman, Taj-us-Sir al-Hassan, Mohi al-Din Faris, and Muhammad Miftah al-Faitoori. They all lived in 1950's trying to portray the daily problems and sufferings, hopes and aspirations of the masses in their poetry. They also emphasized the social justice and the victory of the masses through revolution and change. They also found some critics on their side having the same views, appreciating such poetry which was borne from the suffering of the masses and giving the good news of a best future.

In the 60's, there appeared new realistic style taking the line from their predecessors in the 50's and further developing and benefiting from it. In some of its dimensions, it resembles the cultural war in Sudan. It started because of the search for the principle which would connect the branches with the roots. In this direction, there appeared some radical groups calling for the need of the principles. One of them is the school of الغابة والصحراء Jungle and the Desert which appeared in the University of Khartoum and comprised the students and the graduates of that university. They tried to find new poetic language, new themes, and the new poetic devices like symbol, myth and through consulting ancient African heritage which was intuitively present in their hearts. This was the essence of their poetic experience.

The members of this school started analyzing the principles of Sudanese culture. One of their views is that the first acceptance of Arabic Islamic culture is because of its similarities with the local culture. Secondly, the tradition of mysticism in Sudanese poetry is not the result of the eastern influence, rather this tradition stems from African culture. Everything that is supernatural in Sudan is the result of the sleeping intuition which was inherited by the poet from African ancestors. All these tendencies are reflected in their poetry.

From these new styles, also are the "Octoberian" who connected themselves with the public revolution in October 1964. The direct and indirect causes of that revolution are also mentioned and the role of leftist powers in supporting it is also pointed out. The influence that the Sudan is socialist party had in the ranks of workers unions which led the revolution, is also discussed. The policies of the new government were consequently in favour of the socialist camp. The targets of the realist socialism were the assurance of an intimate relation between the literature and the ideology of revolution, absolute victory of the ideology of the social revolution against all the other ideologies in the field of art and literature, and the response of the October poets towards this great incident was to provide body to the socialist soul. We have enumerated six poets belonging to the socialist realism who composed poetry for the revolution with different number of poems. The stylistic and artistic value of the poems is also discussed.

The second chapter deals with the sources of the images. We have mentioned that in the socialist thought; which was followed by all these poets, the true representation of human life is the most basic issue. On the basis of this, the poet is required to portray life with all its details either beautiful or ugly, with all objective and subjective realities and with a view to awake the humanity in human beings and making the spirit of co-operation and human fraternity a natural phenomenon. From this point of view, the realist poets of Sudan paid attention to the immediate context i.e Sudan and to the African and world context at large as a source for their images. Their images echoed different religious, artistic and mythological heritages. We find many effective human images in their poetry from Sudan. The local environment with all its elements, habits and customs of the people, different styles of their life, is present in their poetry. These are the images derived from the Sufi heritage and specially the circle of *zikr* with the movements and dances, colorful costumes and rhythm. The other source of image is mythological heritage. Yet another source of the image is the music filled with magic, foreseeing and mythology.

In the context of Africa, it is explained that Africa enjoys a very strong presence in Modern Sudanese poetry, especially after the intellectual awakening of the new generation in Sudan along-with the retreat of the imperialism as a result of the movements for independence in many African countries at that time. The bravery and the heroism of the sons of Africa was sung in their poems. They also talked about the expression which was let loose upon the people by the apartheid policies emphasizing the strong relationship between Sudan and Africa. So, they extracted their images from the real lives of the African negros who were living a natural life not caring about their religious and legal boundaries and doing whatever

they want. In the same manner, African tendency to interpret all the natural phenomena in terms of mythology has served as a source for the image in the poetry.

The religious heritage has also been used as a source for the images. For example, they have benefited from the incidents of Maryam (عليها السلام) while she vibrated the date palm tree at the time of Jesus Christ's birth. More than one poet have used this scene from different perspectives. The incident of the murder of Habeel by Qabeel and sending of crow by God to teach the murderer the method of burying the dead body is also used by the poets.

The Christian religious heritage is also used as a source for images. The story of the crucifixion of Christ is one of the important sources. Similarly, they have derived images from Hindu religious customs such as burning of the dead bodies with all the details of the scene as colour, smoke and the movement.

As the religious heritage was used as a source for the images, in the same way, the Arab and international literary heritage as well as the folklore and mythological heritage was used as a source. For example, the character of Dorian Gray in a story by Oscar Wilde and the myths of Prometheus, Medusa and Sisyphus are used as a source for the images. From the eastern heritage, the myth of Sindbad and the legend of the Roc are also used.

The third chapter deals with the stylistical study of the image. We have started firstly, with the images of movement and we have explained the influence of the Sufi tradition in the formation of the moving images. We have also mentioned the influence of African dancing rhythm upon the poets of realist dimension in selecting the words which connote movement, in the making of their images, according to the levels of stylistical study of a literary text which we have already mentioned in the introduction. Secondly, we have analyzed the symbolic significance of the image. In the beginning, the nature of symbolism and the relation of symbol with the image is discussed. It is explained that poetic symbol is shaped from the sensual and material reality but it does not stop there. It is further extended into emotional and spiritual reality which is abstract. The richness of African heritage in respect of mythology and symbols is also mentioned. The dimension of the return to African heritage as a source for images and symbols that was followed by the realist poets, was the result of the influence of modern European literature on modern Sudanese poetry. We have concluded this chapter with the discussion of mythical image. Firstly, the meaning of the myth is described. The role of imagination and symbols is also explained. Secondly, we have mentioned that the poet does not care about the minute details of the myth but he takes the essence which corresponds with the modern situation. Through this the myth shapes the symbolical and structural sides of the poem. We have given examples of the use of myth in the poetry of the realist poets. We have also analyzed stylistically all the images in this part of the thesis according to the methodology that we have followed in different stages of this thesis.

تراجم الشعراء الذين درست الصورة في شعرهم

- ١ — تاج السر الحسن (١٩٢٩ —)
 * ولد بالجزيرة (أرتولي) في شمال السودان
 * حصل على درجة الدكتوراه من جامعة موسكو
 * اشترك مع جيلي عبد الرحمن في إصدار ديوان: قصائد من السودان —
 القاهرة — دار الفكر ١٩٥٦ م .
 * صدر له ديوان القلب الأخضر ١٩٩١ م
- ٢ — جعفر حامد البشير (؟ — ؟)
 * ولد في السودان
 * عمل بوزارة الخدمة العامة والإصلاح الإداري
 * صدر له ديوان : حرية وجمال عام ١٩٥٣ م
- ٣ — جيلي عبد الرحمن (١٩٣٠ —)
 * ولد بقرية (صاي) بشمال السودان .
 * عمل أستاذاً بجامعة عدن، وبالجزائر .
 * اشترك مع تاج السر الحسن في إصدار ديوان قصائد من السودان عام
 ١٩٥٦ م
 * صدر له ديوان الجواد والسيف المكسور — الدار القومية للطباعة والنشر
 — القاهرة ١٩٦٧ م .
- ٤ — حسين محمد منصور (١٩٠٧ م — ؟)
 * ولد بالسودان .
 * صدر له ديوان الشاطئ الصخري (ثلاثة أجزاء) — مطبعة البيت
 الأخضر — مصر ١٩٣٩ م .
- ٥ — سيد أحمد الحردلو ()
 * حصل على ليسانس الأدب واللغة الإنجليزية في جامعة القاهرة بمصر

* حصل على دبلوم في اللغة الفرنسية في جامعة كلير موفرا — بفرنسا

* عمل سفيراً بوزارة الخارجية

* صدرت له الأعمال الشعرية التالية :

١ — غداً نلتقى (ديوان شعر) ١٩٦٠م

٢ — أغنية إلى يافا (ديوان شعر) ١٩٧٠م

٣ — مسدار عشان بلدي (ديوان شعر) ١٩٧٨م

٤ — سندباد في بلاد السجم والرماد (ديوان شعر) ١٩٧٨م

٦ — صلاح أحمد إبراهيم (١٩٣٣ — ١٩٩٣م) .

* ولد بمدينة أم درمان

* تخرج في كلية الآداب بجامعة الخرطوم

* عمل سفيراً بوزارة الخارجية، ثم استقال من منصبه لأسباب سياسية

وهاجر إلى باريس وأقام بها .

* صدرت له ثلاثة دواوين هي :

١ — غابة الأبنوس ١٩٥٩م

٢ — غضبة الهبيبي ١٩٦٥م

٣ — محاكمة الشاعر للسلطان الجائر

* اشترك مع البروفيسور على المك في إصدار مجموعة قصصية بعنوان

"البور جوازية الصغيرة" كما اشترك معه في ترجمة كتاب "الأرض

الآثمة" لمؤلفه باتريك فان رتبريرج .

* نشر مقالات عديدة في مجلة الدستور اللندنية وفي صحيفة السياسة

السودانية وغيرها من الصحف السودانية

٧ — عبد الله شابو : ()

* ولد بالسودان .

* صدر له ديوان : أغنية لإنسان — دار الهنا للطباعة — القاهرة ١٩٦٧م

٨ — مبارك حسن الخليفة (١٩٣١م —)

* ولد في مدينة أم درمان .

- * تلقى تعليمه حتى نهاية المرحلة الثانوية في السودان .
- * حصل على ليسانس في اللغة العربية في كلية الآداب — جامعة القاهرة.
- * حصل على درجة الماجستير في الأدب العربي من جامعة الخرطوم ١٩٧١م
- * حصل على درجة الدكتوراة في الأدب العربي من جامعة بهاولپور عام ١٩٨٩م
- * عمل بالتدريس في المدارس السودانية الثانوية وفي معهد المعلمين العالي بأم درمان.
- * هاجر في عام ١٩٧٤م إلى دولة الإمارات العربية وعمل مدرساً في ثانوية دبي .
- * عمل محاضراً بكلية التربية العليا — قسم اللغة العربية بجامعة عدن ابتداءً من سبتمبر ١٩٧٧م .
- * صدرت له الدواوين التالية :
- ١ — ألحان قلبي — ١٩٦٤م
- ٢ — الرحيل النبيل — عدن ١٩٨١م .
- ٩ — مصطفى سند (١٩٣٦م —)
- * ولد بمدينة أم درمان، ودرس بها وبمدينة الأبيض وبمدينة الخرطوم بحري .
- * يعمل بمصلحة البريد والبرق .
- * صدرت له الدواوين التالية :
- ١ — البحر القديم ١٩٧٠م .
- ٢ — ملامح من الوجه القديم ١٩٧٨م .
- ٣ — نقوش على ذاكرة الخوف ١٩٩١م
- ٤ — أوراق من زمن المحنة ١٩٩٠م .
- ١٠ — محمد عثمان صالح "كجراي" ()
- * ولد بالسودان .

* صدر له ديوان الصمت والرماد — دار مكتبة الحياة — بيروت — لبنان.

١١ — محمد عبد الحي (١٩٤٢ — ١٩٨٩م)

* ولد بالخرطوم .

* تخرج في كلية الآداب — جامعة الخرطوم ، ونال درجة الدكتوراه في جامعة أكسفورد .

* عمل مديراً لمصلحة الثقافة بوزارة الثقافة والإعلام .

* صدرت له الدواوين التالية :

١ — معلقة الإشارات — مصلحة الثقافة والإعلام ١٩٧٧م .

٢ — العودة إلى سنار — دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر .

٣ — حديقة الورد الأخيرة ١٩٨٤م .

١٢ — محمد مفتاح الفيتوري (١٩٣٢م —)

* درس في الأزهر

* عمل بالصحافة في القاهرة والخرطوم وبيروت .

* صدرت له الدواوين التالية في المجلد الأول — دار العودة بيروت

١٩٧٩م:

أغاني إفريقيا — اذكريني يا إفريقيا — عاشق من إفريقيا —

معزوفة لدرويش متجول — سقوط دبشليم — البطل والثورة

والمشقة .

وصدرت له الدواوين التالية في المجلد الثاني — دار العودة

— بيروت — لبنان ١٩٧٩م: أقوال شاهد إثبات — ابتسمي حتى تمر

الخيال .

* شرق الشمس ، غرب القمر — الطبعة الأولى — دار الشروق ١٩٩٢م .

١٣ — محمد المكي إبراهيم (١٩٣٩م —)

* ولد بمدينة الأبيض بغرب السودان، وتخرج في كلية القانون — جامعة

الخرطوم

* عمل سفيراً بوزارة الخارجية .

* صدرت له الدواوين التالية :

١ — بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت — دار جامعة الخرطوم

للتنشر ١٩٧٦م

٢ — أمّتي — دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٨٤م .

٣ — في خباء العامرية — مطبعة أرو — الخرطوم ١٩٨٦م .

١٤ — محمد المهدي المجذوب (١٩١٩ — ١٩٨٢م)

* ولد بمدينة الدامر بشمال السودان، وهو من أسرة المجاذيب المعروفة بالعلم والتصوف.

* تخرج في كلية غردون (جامعة الخرطوم الآن)

* صدرت له الدواوين التالية :

١ — نار المجاذيب ١٩٦٩م .

٢ — الشرافة والهجرة .

٣ — البشارة — الطبعة الأولى — دار جامعة الخرطوم للنشر

١٩٧٦م .

١٥ — محيى الدين فارس (١٩٣٦م —)

* ولد بقرية "أرقو" بشمال السودان .

* أكمل تعليمه العالي بجامعة الأزهر .

* صدرت له الدواوين التالية :

١ — الطين والأظافر ١٩٥٦م

٢ — نقوش على المفازة .

٣ — سهيل النهر ١٩٨٩م .

١٦ — النور عثمان أبكر (١٩٣٨م —)

* ولد بمدينة "كسلا" بشرق السودان. وتلقى تعليمه الأولى والأوسط بها

وبمدينة بورتسودان. وتلقى تعليمه الثانوي بمدرسة حنتوب بالإقليم

الأوسط .

*تخرج في كلية الآداب — جامعة الخرطوم عام ١٩٦٢م

* قضى الفترة من إبريل ١٩٦٢م — ٢١ أكتوبر ١٩٦٤م بألمانيا الاتحادية

عاملاً. ثم عاد ليدرس اللغة الإنجليزية بالسودان .

* يعمل الآن بدولة قطر .

* له ديوانا شعر :

١ — صحو الكلمات المنسية — دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٧٢م

٢ — غناء للعشب والزهر — مصلحة الثقافة — الخرطوم .

إحصاء القصائد والمقطوعات الواقعية

ديوان/ الشرافة والهجرة/ محمد المهدي المجذوب

كتبت قصائد هذا الديوان في الفترة: ١٩٤١ - ١٩٧٢ م .

م	عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
١.	راية الحانة	مريستنا ملأت برمة على فمها يستدير القمر	المجذوب		١٤
٢.	غارة طليانية على الخرطوم	يقول البريطاني دافع، ولا أرى دفاعاً ومالي في بلادي موطن	"		٣٠
٣.	بستان فقير .	مارست حظي طويلاً وما رضيت ببياسي	"		١٥
٤.	مشوار	سهرت والديم طبل إذا تهاوى يقوم	"		٢٢
٥.	الشرير المتعلم	ماضيك حاضرك الذي لا يحسب وأبوك من هو إنني أتعجب	"		٣٥
٦.	طبول واحتلال	نصف قرن من احتلال وأغصينا على هدنة الصبور الأبى	"		٤١
٧.	وقد الجزائر في الخرطوم	ديجول هل أبصرت راية طارق والبحر تحت ظلالها يتحجر	"		١٢
٨.	في الخرطوم	ماليلة لزياد غير مسفرة كليلتي بمرير الهم تسقيني	"		٢١
٩.	أعداء وصديق	يُهائرنِي في السوق ناس وسرني سكوتي عنهم رغم سيفي المجرد	"		٣٦
١٠.	مزداد الموظفين والمساكين	وأعوام صبرت بها طوال لقيت بها النئاب مع السباع	"		٩

م	عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
١١١.	جبلُ كرري	يا فؤادي وقفتَ في الجبلِ الساهي أناجي رحابه كم تعاني	المجنوب		١٥
١١٢.	فتاةُ رجلٍ	نِسوةُ في الحجالِ أرمقها الجوع وما تطعمُ النساءُ الحجالُ	"		٢٢
١١٣.	الطريقُ...	يا رفيقي هناك في الشاطئِ الصدّاحُ سادتنا فنحن رقيقُ	"		١٧
١١٤.	ديرُ يس	في ديرِ يس لم أصرخُ فقد سمعتُ منعالي آذانُ مَنْ ماتوا بأوجاعي	"		٧
١١٥.	الوطنُ المخذولُ	ذهب الأولى كانوا لليقين لموطن كم ضاع بين منافق وكفور	"		١٢
١١٦.	بائعةُ الكسرة	حكم الجماعة أهواء مفرقة لا يجتمعن على شيء سوى الطمع	"		١٣
١١٧.	من الجنوب	مال عن كأسه وكف ربابه وطوى الصمت وجهه والكآبه	"		٢٩
١١٨.	ماسح الأحذية	ينفض الكدح عن حذائي في السوق صبي أحلامه في التراب	"		١٢
١١٩.	بعد ثورة أكتوبر	غيرت في السودان من قبلتي فقائم السيف مع الردة	"		٩
٢٠٠.	لوممبا	جلسنا إلى قهوة في الطريق	"		٣٢
٢٠١.	في القطار	ينفض عن صدره الغبار ولا يخشى الفياقي ويصدع الجبال	"		١١
٢٠٢.	السيرة	البنيات في ضرام الدلائك تسترن فتنة وانبهارا	"		٤٩
٢٠٣.	فتح الخرطوم	خل الحديث عن الرمان والتين	"		٢١

			وشوكة عند نصران وسكين		
٢٤.	سيدة رفاعة		صليبية في القصر مسحاء تفلّة وليس لها عقدٌ جهيرٌ ولا مَهزُ	"	٤٠
٢٥.	المزاد والأرض		موظف من ربع قرن ولم أرقد على نهب ولا رشوة	"	٣٦
٢٦.	إلى أين		قيل استقل بنو السودان وابتكروا يشيدون مع البانين بنيانا	"	٣٥

ديوان/نار المجاذيب/محمد المهدي المجذوب — الطبعة الأولى ١٩٦٩ م .

م	عنوان القصيدة	مطلعها أو قافيتها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٢٧.	سهم	حرّمت عتيقها مستباح، لا أنوف حمية لا جماح	محمد المهدي المجذوب	١٩٥٣/١/١١	٥٢
٢٨.	كلب وقرية	في بيت (الفحل أبي السرة) جرو رباه على الكسرة	"	أغسطس ١٩٥٧	١٧٦
٢٩.	فلسطين	جاش منها الدم الجديد كما جاش البراكين باللهيب العتيد	"	١٩٤٨	٦٧
٣٠.	نموت وتحيا مصر	قتال ولسنا نبالي القتال فيا مرحبا بالوغي والنضال	"	١٩٥٦/١١/١	٥٣
٣١.	حياة	يزور أسرتي السقم	"	١٩٥٩/٨/٥	٥٩
٣٢.	قرية قمراء	(دلوكة) في الليل ترتعد بكمث وأرسل شجوها الكمد	"	١٩٥٢/١٠/١٣	٤٠
٣٣.	المولد	صل يا ربي على المدثر	"	١٩٥٧	١٨١
٣٤.	نشال	يجوع فلا يبصر	"	—	١٣٥
٣٥.	الطوفان	سفينة نوح رحم عزاء	"	—	١١
٣٦.	الجريدة الدامية	جريدة الأمة ما خطبها تستنفر الأنصار للفتنة	"	١٩٥٨	٤٠

٣٥	١٩٥٢/٨/٢	"	السيفُ قلبك! أيّ ليلٍ ترهبُ أشرقُ بهِ ولكلِّ حرٍّ كوكبُ	٣٧. فاروق الخليع
٥٧	١٩٥٣/٣/١٣	"	صاحوا نجاة! وهذي صيحةُ عَجَبُ فاحذرُ فؤادي لا يذهب بك الطربُ	٣٨. فجرُ كنوب
٣٤	١٩٤٤/٩/١	"	يادفء (شيء) إذا ما الليل أرعشه برد الشتاء كفاني السهد مقرورا	٣٩. غمام الطلح
٧	١٩٣٦	"	نشر التحزب في البلاد سمومه فالناس رهن تخاصم وشجار	٤٠. أحزاب ومبشرون
١٠	١٩٤٥/١٢/١٢	"	وطني استفق حان الوثاب وصيحة في الحق تبرق بالدماء وتقطر	٤١. الطليعة
٧٩	ديسمبر ١٩٥٦	"	قد انحسر البحر عن درة مخضبة الملح في بور سعيد	٤٢. النصر
٤٠	١٩٥٠/١١/٢٦	"	عرافة الحي رديني إلى أمل ماتت حظوظي فهاتي آخر الحيل	٤٣. العرافة
٣٩	١٩٥٢/١٠/٢٣	"	تدرعت بالفقر دون الخط وب وراء بلاهته أحتمي	٤٤. الفقر الأبله
١٩	يوليو ١٩٦٠	"	لقد نفض الدوح أوراقه...	٤٥. الخريف
١٣٤	يناير ١٩٦١	"	تزدحم المنازل...	٤٦. الراحة
٧١	ديسمبر ١٩٥٧	"	وطني الذي أهوى.. لعيني مسفر	٤٧. عيد الحرية
١٧٠	١٩٦٠/١/١	"	في حيننا حصان...	٤٨. العنان
١٩	١٩٤٣/١/٢٥	"	يلذع البرد خارجين على الربـ	٤٩. ليلة شاتية

			— ق فما يتقون بالأثواب		
٥٠	فلان	ومن كفلاتن يقطع الليل ساكرا ويلقى ضياء الصبح غير كريم	"	١٩٤٣	٥
٥١	بغداد	رأيتك بالأمس لا تنطفين فأين البيان وأين القصيد؟	"	١٩٥٨/٧/١٤	١١
٥٢	المتعاونون	إنهم جلة الشيوخ أقام الخير والمكرمات حيث أقاموا	"	—	١٢
٥٣	موتوا	هي الحرب أهواها قضاء فإنها شفاء لمجنى عليه وجان	"	١٩٥١	٨٣
٥٤	الراحل	أنترك في النيلين ملكا وترحل أقم فيه إنا عنه لو شئت نرحل	"	—	١٨
٥٥	أمطار الجنوب	سحاب فويق (الجور) يعلو وينهد خضم على الآفاق يمضى ويرتد	"	١٩٥٤	٩٦
٥٦	إلى الله	رب منك الرجاء والحق والعدل ومنك الهدى ومنك اليقين	"	نوفمبر ١٩٤٦	٦٠
٥٧	القوقعة الفارغة	وقفت على سيف البحر الأحمر	"	١٩٥٩/١٢/٢٦	٤٠
٥٨	عشاء	هات فولا بالزيت في أول الليل لـ وأذهب به الشجاعن لهاتي	"	١٩٥٢/٨/١٩	٣٨
٥٩	ماسح الأحذية	كنت وحدي جالسا في قهوة وحوالي ذباب لا يطير	"	١٩٦٥	٨
٦٠	بائعة الفول	في كل حبة مقلية مملحة...	"	١٩٦٠	٢٢
٦١	الجدار	جلست بظل الضحى..	"	١٩٥٩/٨/٢٠	٧٢

حرية وجمال : جعفر حامد البشير

كتبت قصائد هذا الديوان في الفترة ١٩٤٨ - ١٩٥٣م

م	عنوان القصيدة	مطلعها	المؤلف	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٦٢.	يوم فلسطين	أرضيت تسدر في عمى وضلال وأبيت إلا وصمة الأجيال	جعفر حامد البشير	مايو ١٩٤٨	٣٦
٦٣.	أباطيل ملفقة	لا نرعوي بأباطيل ملفقة فيها علالات أطفال وصبيان	"	مايو ١٩٤٨	١١
٦٤.	غيظ	يا ويح قومي إلام الخلف يدفعهم نحو الحتوف وما يدرون ما صنعا	"	١٩٥٠	٥
٦٥.	ذكرى رفاق	أيا دامر المجنوب لا أنت قرية بداوتها تبدو ولا أنت بندر	"	١٩٤٩	١٤
٦٦.	ويح قلبي	ويح قلب أطاع بعد إباء وارعوى عن مصاعد العلياء	"	١٩٤٨	١٠
٦٧.	ايه قيثارتي	ايه قيثارتي لقد طفح الكبر لـ وفاض الإناء إثر الإناء	"	١٩٥٠	١٣
٦٨.	أمل أم يأس	قد أفلحت فرق العمال فاتحدت هلا نرى فرق الأحزاب تتحد	"	١٩٥٠	٦
٦٩.	شكوى وعتاب	مجلس البلد الوقور عتابا موقرا	"	١٩٥٠	٢٣
٧٠.	تحايا...	لا طاش سهمك قد صوبت في الهدف تلك القذائف فارسلها ولا تقف	"	١٩٥٠	٦
٧١.	شيوخ	حديثك لو وثقت به عجب ورأيك لو فطنت له مريب	"	١٩٥٠	٧
٧٢.	الزعيم	إن الزعيم الذي بتنا نؤمله	"	١٩٥٠	٨

			ما زال في حقب الآباد ينتظر	المثالي	
٧٣.	ذكريات الهجرة	كم في معانيك من وحي وإلهام أوفي مغانيك من شذو وانغام	"	ديسمبر ١٩٥٠	٣٠
٧٤.	شاعر العراق	يا أخا بالعراق يندب مجدا ظنه ضاع في غمار الليالي	"	ديسمبر ١٩٥٠	٢٥
٧٥.	إن يفرح المستعمرون	أمشرد العمال دون جريرة لك أسوة بمشرد الطلاب	"	١٩٥١	٧
٧٦.	حرب من الأعداء والأحباب	وطني لئن فتك الدخيل فمئته وأضر منه تفاتك الأحزاب	"	١٩٥١	٥
٧٧.	المسلول	كأنني به والداء يمتص جسمه فيرمي بقايا من حطام ومن قشر	"	يناير ١٩٥١	٨
٧٨.	حي"الصراحة" "	حي الصراحة في أنهارها الأدب يجري وينهل سحاحا وينسكب	"	فبراير ١٩٥١	١١
٧٩.	صوت من الشعب	مننت علينا بالرفاهة والغنى وبالعلم والعمران ما أعظم المنا	"	—	١٤
٨٠.	نشيد الحرية	هذا نشيدك قد تفجر من دمي	"	—	١٨
٨١.	غدا لنا...!	لا تحزنوا قلنا الغد ولنا الزمان السرمذ	"	—	١٧
٨٢.	إشفاق...	ويجرح قلبي كلما جاء مطرقا يحاول مد الطرف نحوي وما يقوى	"	—	١١
٨٣.	رحلة	الرياض النواضر والحسان الجائر	"	مايو ١٩٥١	٣٥
٨٤.	تحية"الجهاد"	إن الجهاد"إن نذير جهاد وبشير شعب هب بعد رقاد	"	١٩٥١	١٠
٨٥.	المجنون	ضحكوا منه.. ومن	"	يونيو ١٩٥١	٢٩

			أنفسهم لو يعلمونا		
٨٦.	قبس الصراحة	أتراك تألف منظر السجان عجبا وتعشق وحشة القضبان	"	يوليو ١٩٥١	٨
٨٧.	الجماهير	إن تجد قولا فما أسمعها أو تجد أمرا فما أطوعها	"	أغسطس ١٩٥١	١١
٨٨.	أختاه	أهي الفتاة اليوم في السودان تبرز للكفاح	"	أغسطس ١٩٥١	٢٥
٨٩.	إيران	إيران: هل عدوى من الكفاح تصيبنا في هذه النواحي	"	سبتمبر ١٩٥١	٣٠
٩٠.	ما أقرب اليوم	يا ساجع النيل لا تسجع فليس على هذى الضفاف بعيد اليوم سمار	"	أكتوبر ١٩٥١	٢٨
٩١.	ثوري	ثوري على الوغد اللئيم وحطمي ما قام من بنيانه المتهدم	"	—	٢٥
٩٢.	عامان عريضان	وقالوا قضت عامين حزما وشدة فقلت ولكن ذاك مجهود أعوام	"	—	٧
٩٣.	عيد الحرية	ولا عيد حتى يسعد القلب عيدها وترفع في العلياء غرا بنودها	"	يناير ١٩٥٢	١٤
٩٤.	مصيرهم الأخير	أنا قد نهضت مع الصباح فسمعت قعقة السلاح	"	فبراير ١٩٥٢	٢٩
٩٥.	فتاة الاتحاد	ومن يفرح لأحداث الليالي فليس إذن كيوم الاتحاد	"	فبراير ١٩٥٢	١٠
٩٦.	الأناب	قد أجلسوا الأخشاب في الكراسي رمزا إلى النفاق والإفلاس	"	فبراير ١٩٥٢	٢٩
٩٧.	لا تسمعي...!	لا تعبأي بالناعبين	"	مارس ١٩٥٢	٣٦
٩٨.	أخي يا أخي	يا أخي يا أخي نحن لن نياسا	"	مارس ١٩٥٢	٣٦
٩٩.	يا وطني..	أنا صيدح غنى بمجدك للملا وسلا سواك وزاد فيك تبثلا	"	١٩٥٢	٤٠

١٠٠.	إلى النهاية	كلما زدت فى عتوك زدنا فى نضال فزد عتوا نزدكا	"	—	١٠
١٠١.	عودة شاعر	قد عاد للروضة الفيحاء بلبلها فلنرهب اليوم آذاننا ووجدانا	"	—	١٣
١٠٢.	لبيك صوت سعاد	ياكوكبا لاح إن الركب تعوزه فى ليله الحالك المرهوب أضواء	"	١٩٥٢	٣٦
١٠٣.	وعى...!	ووعى كضوء الشمس مد شعاعه فكلل هامات الربى والأباطح	"	—	١٤
١٠٤.	عائدون	قل لوفد من الكنانة عادا بك مرجى، جماعة وفرادى	"	١٩٥٢	١٠
١٠٥.	نشيد الشعب	أنت بالمجد جدير أبها الشعب العظيم	"	١٩٥٢	١٤
١٠٦.	فرحة الشعب	وصحا الشعب فى صباح مهيب ساطع الضوء ثائر الإشعاع	"	١٩٥٢	٣٦
١٠٧.	الماو ماو	وهب مناضلا "جومو" وقال لشعبه قوموا	"	١٩٥٣	٢٤
١٠٨.	وعود كاذبة	وقال لي الصحاب سكت حيناً وغيرك يملأ الدنيا قصيذا	"	يونيو ١٩٥٣	١٨

ديوان الفيتوري/ محمد مفتاح الفيتوري/المجلد الأول/ الطبعة الثالثة ١٩٧٩م .

م	عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
١٠٩.	أحزان المدينة السوداء	على طرقات المدينة...	الفيتوري	—	٦٩
١١٠.	البعث الإفريقي	إفريقيا... إفريقيا استيقظي	"	—	٦٦
١١١.	ثورة قارة	كانت جموع السحب...	"	١٩٥٣	٥١
١١٢.	أغاني إفريقيا	يا أخي في الشرق، في كل سكن	"	—	٨٠
١١٣.	أنا زنجي	قلها لا تجبن.. لا تجبن!	"		٣٣
١١٤.	إلى وجه أبيض	ألئن وجهي أسود	"	١٩٤٨	٤٩
١١٥.	الطوفان الأسود	لقد غسل النور أرضك..	"	١٩٥٣	١٢٥
١١٦.	مات غدا	مات غدا! مات فلم تحزن عليه قطرة من مطر	"		٧١
١١٧.	حدث في أرضي	أنا لا أملك شيئاً غير إيماني بشعبي	"	١٩٥٥	٦٠
١١٨.	الليل والحديقة المهجورة	الليل.. ليل العبيد المتوجين..العرايا.	"	١٩٥٤	٦٦
١١٩.	الأفعى	في ذلك الركن من قلبك...	"	١٩٥٤	٣٩
١٢٠.	العائدون من الحرب	لقد عدنا..أجل عدنا من الحرب ميامينا..	"	١٩٥٥	٤١
١٢١.	هذا الشعب	مشى على الشوك أزمانا وأزمانا	"	١٩٥٢	٤٠
١٢٢.	عودة نبي	حسبك من فنك هذا الخلود	"	١٩٥٣	٥٦
١٢٣.	قصة	نم عميقاً فالموت حلم طويل	"	١٩٥٢	٥٨

١٢٤.	نحو الصباح	حيران..يقظان يا فوادي	"	١٩٤٩	٧٥
١٢٥.	الضعف	ما بيدى أن أرفعك	"	١٩٥٢	٣٦
١٢٦.	تحت الأمطار	أيها السائق...	"	١٩٥١	١٧
١٢٧.	السفر	الباب..والسور..ولون الحائط السقيم	"	١٩٥٣	٢٤
١٢٨.	عندما يتكلم الشعب	بالأمس..والليل والصمت والكرى في المدينة	"		٤٠
١٢٩.	أغنية حول الشمس	الخيال تركض..	"	١٩٦٤	٥١
١٣٠.	الناقوس	نار ضحايانا	"	١٩٦٥	٣٩
١٣١.	قارع الطبول	من ذلك الوادي الرمادي أنا	"	١٩٦٥	٥٤
١٣٢.	البحار العجوز	الريح تنفخ القلاع، والسفن معلقة في البحار	"	١٩٦٤	٧٨
١٣٣.	عن الشعر والكلمات الميتة	إن الكلمات الميتة، كالأشجار الميتة	"	١٩٦٤	١٢٣
١٣٤.	رسالة إلى الخرطوم	في الأرض حيران ضائع	"	١٩٦٤/٦/٢٤	٦٠
١٣٥.	ستانلي فيل	في ستانلي فيل دخان	"	١٩٦٤	٥٣
١٣٦.	الغريب	من يا ترى تكون؟	"	—	٤٣
١٣٧.	ثرثرة بورجوازية	الآلهة الغرقى في العطر...	"	—	٦٥
١٣٨.	الخطاة في المدينة	سوف يجيء يوم..	"	١٩٦٤	٩٦
١٣٩.	الحلم والعجز	في الليل طائر غريب..طائر حزين	"	١٩٦٤/٩/٦	٤٢
١٤٠.	النافذة	الشمس في شرفتها واقفة	"	١٩٦٤	٤٣
١٤١.	دون كيشوت الثاني	دون كيشوت الثاني صدت عيناك..	"	—	٢٥
١٤٢.	رسالة إلى جميلة	لن تسمع الجدران يا جميلة	"	١٩٥٧	١٠٤
١٤٣.	مقتل السلطان تاج الدين	فوق الأفق الغربي سحاب أحمر لم يمطر	"	مارس ١٩٦٤	١٩٦

١٤٤.	إلى بول روبسون المغني	كانوا يخفون خنا جرهم في أوجههم حين تغني	"	١٩٦٤/١٢/٤	٤٦
١٤٥.	عاشق من إفريقيا	صناعتي الكلام..	"	—	٥١
١٤٦.	صوت إفريقيا	صوتك هذا؟	"	—	١٧
١٤٧.	مازلت أغني	لم تمت في أغاني فما زلت أغني	"	—	٢٦
١٤٨.	عصر الميلاد	وتطلعت إلى عينيك، الشعر سلاحي	"	—	٢٠
١٤٩.	لوممبا والشمس والقتلة	في قلبي سيف يقطر بالدم	"	—	٥٠
١٥٠.	أغنية إلى السودان	منذ زمان بعيد كانت طبول بعيده..	"	—	٣٦
١٥١.	نكروما	كلماتي أشواق سجين عاش	"	—	٣٨
١٥٢.	إلى بن بيلا ورفاقه	سبع سنين، وأيديكم تطرق أبواب التاريخ	"	—	٤٠
١٥٣.	من أجل عيون الحرية	أكتب يا جبار الأحزان	"	—	٣٣
١٥٤.	في ضوء الفجر	في ضوء الفجر ابتلت بالدم خمس رؤوس	"	—	١٩
١٥٥.	لو مانت في شفتي الكلمات	زمني قاس...	"	—	٣٧
١٥٦.	انفعالات	مثل خربير الدم كان صوتها	"	—	٣٩
١٥٧.	اعترافات	الدرب كثعبان ينزلق خلال الغابة	"	—	٦٩
١٥٨.	الندم	يولد في أعماقنا كالشجر الغريب	"	—	١٨
١٥٩.	ليلة السبت الحزين	الليلة.. الليلة يا حزينه العينين	"	—	٢٨

١٦٠.	لَيْتَهُ لَا يَزَالُ	ببطء يموت..	"	—	٣٢
١٦١.	ماضيها	ماضيك..	"	—	٤٠
١٦٢.	بعض معانينا	بعض معانينا العذاب يخفيها	"	—	١٨
١٦٣.	إلى عينين غريبتين	سيدتي..	"	—	٣٣
١٦٤.	مأساة الإنسان الآخر	..وتحرك شيء لا أبصره.. لا أدريه	"	—	٦٧
١٦٥.	الطريق	..وفجأة دب على الطريق وقع قدمين	"	—	٧٠
١٦٦.	أغنية في الضوضاء	ماذا أصنع لك..؟	"	—	٣٣
١٦٧.	الطفل والعاصفة	الساعة منتصف الليل	"	—	٤٨
١٦٨.	الحصاد الإفريقي	أصبح الصبح فلا السجن ولا السجان باق	"	—	٢٨
١٦٩.	العار	لما انغرس الخنجر في الصدر العاري	"	—	٢٤
١٧٠.	ريح تمر	قلبي من أجلك تابوت رخام أخضر	"	—	١٨
١٧١.	غابة موت	نيويورك.. ملء عروقي كآبه	"	—	٢٧
١٧٢.	حصاد شعب	زحفت مواكبنا.. فقل لصحائف المجد استعدي	"	—	١٨
١٧٣.	معزوفة لدرويش متجول	شجبت روحي، صارت شققا	"	١٩٦٧	٣٠
١٧٤.	نقش على شفتين	نقشوا اسمك في شفتي	"	١٩٦٧	٤٩
١٧٥.	تحديق عبر الأشياء المرفوضة	لماذا تظل الوجوه المليئة بالصمت	"	١٩٦٨	٤٠
١٧٦.	ريح الحزن القادم	غضبي يتكسر في عينيها الضوء	"	١٩٦٨	٤٣
١٧٧.	حكايات عشق في	كشجرة..	"	١٩٦٨	٤٩

	سالف الزمان			
١٧٨.	أغنية موت قصيرة	وتهدأت العربيه	"	١٩٦٨
١٧٩.	الجيل	وكننت لا أعى	"	١٩٦٧
١٨٠.	رقصة في نراع الغربية	حتى إذا نسيت يا حبيبتي يوما	"	١٩٦٨
١٨١.	يوميات حاج إلى بيت الله الحرام	قوافل يا سيدي قلوبنا إليك	"	١٩٦٨
١٨٢.	الأقنعة	قبل سقوط الأقنعة	"	١٩٦٦
١٨٣.	المفاجآت	يفجؤنا الموتى..	"	١٩٦٦
١٨٤.	رجل وامرأة	شمسي في خطاي	"	١٩٦٧
١٨٥.	ياقوت العرش	دنيا لا يملكها من يملكها	"	١٩٦٦
١٨٦.	مقاطع فلسطينية	ليبق كل بطل مكانه	"	١٩٦٧
١٨٧.	صلاة قبل الأفول	الريح في شوارع المدينة المائلة الشرفات	"	—
١٨٨.	إيقاعات قديمة	ومعانق الأجداث رغم تفسخ الأجداث أعمى	"	—
١٨٩.	الافتتاحية	وقال بيدبا:	"	—
١٩٠.	سكون	لا بأس فلنبتك قليلا ربما طهرنا البكاء	"	—
١٩١.	الرؤيا	وغامت الأفاق فجأة، وأظلم النهار	"	—
١٩٢.	داخل السرير الملكي	— أخائف أنت؟	"	—
١٩٣.	الذين يجيئون..	— هم يشبهون السيل	"	—
١٩٤.	حوار..	تقول لي ياد بشلیم	"	—
١٩٥.	المعركة..	أرضك ظمأى..	"	—
١٩٦.	وصية الشاعر القديم	لولا حيائي منك، لولا خشيتي	"	—

١٩٧.	العميان والجريمة	وقال ببديبا	"	—	٧
١٩٨.	السقوط	وقال ببديبا	"	—	١١
١٩٩.	إيقاعات حديثة	أسامعي يا دبشليم؟	"	—	٧
٢٠٠.	المخاض	في الأرض ثورة ، وفي السماء ثورة يا دبشليم	"	—	٦
٢٠١.	كتابة منسية	أعلم أن الموت حق ، والحياة باطله	"	—	٧
٢٠٢.	السؤال والإجابة	بأي سيف أقهر الطغيان؟	"	—	٩
٢٠٣.	قاع المدينة	وقال دبشليم يا حكيم؟	"	—	١٢
٢٠٤.	أصواتهم	في مجدك العالي الذي ساقته دنياك إليك	"	—	١٣
٢٠٥.	حفار القبور	.. وعض حفار القبور شفتيه حسرة وضجرا	"	—	١٠
٢٠٦.	الدرويش	وبصق الدرويش في جبته وقال :	"	—	١٠
٢٠٧.	البومة والطاووس	وقالت البومة للطاووس :	"	—	٨
٢٠٨.	حجر في الطريق	قهقهة يا دبشليم ؟ أم عويل؟	"	—	١٢
٢٠٩.	الخلود	لا الحزن يجديك ، ولا الحلم، ولا التمني	"	—	٧
٢١٠.	الإنسان والحقيقة	أكتب عن عصرك كيف انطفأت ..	"	—	٩
٢١١.	الديناصور	أكتب عن عصرك ..	"	—	٧
٢١٢.	آخر المهزلة	أكتب عن عصرك	"	—	٨
٢١٣.	العتيان	تبا لعصر تَمطر السماء فيه..	"	—	٩
٢١٤.	أشباح مجهولة	أغلقت الحانة أبوابها	"	—	٨
٢١٥.	المشهد الأخير	ليل مداري ، وظل قمر ينهار	"	—	٧

٢٧	—	"	عربات الموتى المذهبة الصفراء	يوميات رجل مقتول	٢١٦.
٤٤	١٩٦٩/٤/١	"	.. وسقط الحزن على حديقتي .. وسقط التراب	الله يا شيخي أنا	٢١٧.
٥٦	١٩٦٩/٢/٣	"	لو أن هذا الجسد الملقى على كرسيه مال قليلا	موت الملك سليمان	٢١٨.
٥٥	١٩٦٩/٣/١٢	"	وهبطت .. لم أهبط على أرض ..	ورقة على سطح القمر	٢١٩.
٤١	١٩٦٩/٩/١	"	.. وكانت الهياكل العتيقة المقوسة	الهياكل	٢٢٠.
٩	١٩٧٠/٤/٧	"	من صاحب الجثة ملقاة على قارعة الطريق؟	الجثة	٢٢١.
٥٤	١٩٦٩/٢/١٥	"	بطيئة عقارب الساعة	المقتول يدفع الثمن	٢٢٢.
١٥	١٩٦٨/٥/١٤	"	كان قلب الحديقة يركض	القمر والحديقة	٢٢٣.
٤٢	١٩٦٩/٢/١٧	"	ها نحن نقابلنا .. لم تمتد الأيدي	وثيقة من العالم الآخر	٢٢٤.
٢٤	١٩٧٠/٣/٥	"	نحن العرب ..	أغنية جوفاء :	٢٢٥.
٨٢	١٩٦٩/١٢/٢٥	"	قف خشوعا .. واخفض الرأس	إلي الأخطل الصغير	٢٢٦.
٥٢	١٩٦٧/١٢/١	"	من أجل من أموت؟	الرجل الذي ظهره للحائط	٢٢٧.
٤٦	١٩٦٩/٦/١	"	تحلم بالنار القناديل	العودة إلى أرض الغربة	٢٢٨.
٥٢	—	"	الآن وأنت مسجى	القادم عند الفجر	٢٢٩.

ديوان الفيتوري /المجلد الثاني — الطبعة الثالثة ١٩٧٩

٢٣٠.	أقوال شاهد إثبات	عبر الدهاليز الطويلة ..	"	—	٦٤
٢٣١.	إلي .. عبد الخالق محجوب ورفاهه	حين يأخذك الصمت منا	"	—	٧٨
٢٣٢.	أغني .. وأكتب مرثني	كلما اختلجت شهوة الدم في الأرض	"	—	٤٦
٢٣٣.	رحلة .. في عيون بلادي	فجأة تحت سقف الظهيرة	"	—	٤٠
٢٣٤.	الأرض لم تسقط ..	بعدك لا ..	"	—	٥٢
٢٣٥.	إلي .. غسان كنفاني	لحظة .. ريثما تتأملنا الغيمة الراحلة	"	—	٦٤
٢٣٦.	طرباي ، كتب اسمه ورحل	الآن موعدنا ..	"	—	٧٨
٢٣٧.	حوار قديم .. عن ألف ليلة وليلة	بعد قليل	"	—	٦٥
٢٣٨.	فليبك وجهك مشتعلا بالجمال	.. وتدورين في جسدي	"	—	٦٣
٢٣٩.	الوصايا القديمة	يومها كانت الشمس مذبوحة في دمي	"	—	٦٣
٢٤٠.	ليس إلا الرحيل	غرقت في رمال الصحارى القوائم	"	—	٥٢
٢٤١.	سأصلي له زمنا	لو توهمت فيك قليلا ..	"	—	٤٦
٢٤٢.	ابتسمي حتى تمر الخيال	هذا مسار نجمهم ..	"	—	٨٢
٢٤٣.	البطل يعبر إلى	كان محفورا على مرآة	"	—	٨١

			عينيه..	المعشوقة	
٢٤٤	—	"	ممتدة زوارق الشمس ..	إيقاعات قبل مارش النصر	
٢٤٥	—	"	تصبحين التوقع والحلم ..	قراءة ، في عيون يغسلها الدمع	
٢٤٦	—	"	دائما يتألق وجهك في حائط الصمت ..	الطفل ، والشمس	
٢٤٧	—	"	تتسعين طير البرق ، ينزف جرحه النبوي في صخر المدائن يا بتول	عذاب ، هذا العصر	
٢٤٨	—	"	البحيرات وراء الجبل الواقف بين الغيم والشمس ..	فرحي طفل إلهي	
٢٤٩	—	"	أن أحبك	أعرف أنك كنت ستأتين	
٢٥٠	—	"	شاهدا تومئ مهموما ، إلى أفنعة العصر ..	إيقاعات على طبل شرقي !	
٢٥١	—	"	الزمن المسكون بالجنون والثورة ...	صلوا .. على الجلال والضحية!	
٢٥٢	—	"	.. وإن رقصت سلحفات البحار حولي ..	محادثة عاطفية داخل زمن الحصار	
٢٥٣	—	"	اسمها معيثة ، مجرد راعية	معيثة والله ..	
٢٥٤	—	"	.. وتنمو على جبل الذكريات . خطي العاشقين	أحلف باسمك أنت	
٢٥٥	—	"	غارقا في اخضرارك	الانتظار !	
٢٥٦				دمشق ...	

٥٠	—	"	.. ودمشق خيمة عاشق متغرب مثلي	وعاشق الأميرة الجبالية	
ديوان / شرق الشمس غرب القمر / الفيتوري					
٥٩	١٩٨٥	"	الملائكة تتعانق خاشعة في مراياي ..	ليس في الياسمينه غير البكاء	٢٥٧.
٤٢	١٩٨٠	"	عند انطباق القوس تستبدل روما وجهها المخطوف	بعض الموت مجد الأرض	٢٥٨.
٧٩	١٩٨٢	"	يوم أعلنت آية عشقي ..	حريق في رداء الأميرة	٢٥٩.
٧٩		"	هذه العتبات التي ارتطمت شمسها ..	زيارة صاحب البرق	٢٦٠.
٤٤	١٩٨٥	"	كيف داهم عينيك سيف الشتاء المرصع ..	حوارية للفرعون وأورشليم	٢٦١.
٦١	١٩٨٠	"	تقطفين السكون ، وتحتجبين	تتويعات في النبع والبرتقال	٢٦٢.
٧٧	١٩٨٠	"	لتعانق نبوءتها هذه الروح ..	القيامة	٢٦٣.
٥٦	١٩٧٩	"	لا .. لا تقل دخلوا في الموت أو رحلوا	لا .. ليس لبنان	٢٦٤.
٢٨	١٩٨٢	"	وحده الحمول في أسوارك الكبرى ..	ذهول	٢٦٥.
٥٧	١٩٨٥	"	وردة .. طيف قديسة ..	ذات مساء .. ذات صباح	٢٦٦.
٤٥	١٩٨٤	"	صل من أجلها	ترنيمه للحب والأرض	٢٦٧.
٧٧	١٩٧٨	"	يكتب شيئا ، طائر العاصفة الشتوي	أوراق طائر الليل	٢٦٨.

٢٦٩.	سورة الفقير	لك دمع العيون ..	"	١٩٨٤	٥٥
٢٧٠.	صلوات للوطن	بعض ما سطر الدم المذول	"	١٩٨٣	٧٥
٢٧١.	بيروت	.. ومتى تحلق شمسك الخضراء يا بيروت !؟	"	١٩٧٥	٨٥
٢٧٢.	من أحرق قلب الفسقة	ما اسمها ؟ تلك التي ترسم عينها	"	١٩٧٥	٩٨
٢٧٣.	عصفورة الدم	كان ثمة كف رمادية .	"	١٩٧٥	٧٨
٢٧٤.	خارج الموت	كالفجر تولد ، مغسول الضياء نقي	"	١٩٨٠	٧٣
٢٧٥.	ملك أو كتابة	بيننا خائن يا رفيق	"	١٩٨٢	٢١٠

القلب الأخضر / تاج السر الحسن / الطبعة الأولى ١٩٩١

عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٢٧٦.	من بعيد	سلاما يا رؤى وطني البعيد،	تاج السر الحسن	٩٢
٢٧٧.	أضواء على الظلام	الجوع يشوي عظامي	"	٧٨
٢٧٨.	أكتوبر	فلتتجر يا قلبي نورا	"	٥٤
٢٧٩.	مهاجرون للحج	السحب الدكناء تنقش الأفق	"	١٣١
٢٨٠.	فلتتحرر أنجولا	تحرقتي الشمس..	"	٢٤٢
٢٨١.	من ظلال الأمس	أختاه مازالت بقايا الضحى في قرיתי بين ظلال الفصول	"	٦٠
٢٨٢.	خواطر في الطريق	أواه دروب الفجر جوادي..	"	٣٢
٢٨٣.	وادي النهود أو كردفان	كردفان يا ربوع	"	١١٦
٢٨٤.	إلى شعبي	أنا معك	"	٨

٢٨٥.	أغنية آسيا وإفريقيا	عندما أعزف يا قلبي الأناشيد القديمة	"		٦٨
٢٨٦.	أبي	تذكروا إليكم!	"		١١٢
٢٨٧.	ست قصائد قصيرة	يا طغاة العصر أعداء الأمانى	"		١٣٤
قصائد من السودان/ جيلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن/ الطبعة الأولى ١٩٥٦م					
٢٨٨.	ثورة	الظلام الذى يغلف إحساسى ويطوي أنواره الخلاقة	"		٣٩
٢٨٩.	قصة لاجئ	فى أرضك المسحورة المستبابة	"		٨٧
٢٩٠.	عيد الغريب	كليلة فارغة قد مضت..ليلته لولا ذبال صغير	"		٤٩
٢٩١.	الكاهن	الضفاف المهدمات يحز الموج فى ضلعها وقلب الجزيرة	"		٥٧
٢٩٢.	المسوخ	أنا لست جيفة أنا أنة من شعبى المصفود حارقة مخيفة	"		٣٥
٢٩٣.	الكوخ	ذلك الكوخ ذكريات تلاشت فى طوايا طفولتي وصبايا	"		٤٩
٢٩٤.	عطبرة	مدينة الحديد والذهب	"		٦٩
٢٩٥.	شوارع المدينة	شوارع المدينة المخضوبة البيوت	جيلي عبد الرحمن		٥٤
٢٩٦.	أطفال حارة زهرة الربيع	حارتنا مخبوءة فى حي عابدين	"		٧٦
٢٩٧.	يد	يدك التي هزت يدي	"		٢٧
٢٩٨.	الفجر فى القرية	وترامت فى حضن الظلمة	"		٧٨
٢٩٩.	عبري	أحن إليك يا عبري	"		٨٢

			حنينا ماج في صدري		
٣٠٠.	هجرة من صاي	وقفن على الشط كالذكريات	"		٧٠
٣٠١.	عزاء في قرية	ومشيت في الدرب القديم	"		٥٣
الجواد والسيف المكسور/جيلي عبد الرحمن – بلا تاريخ					
عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها	
٣٠٢.	أوديب الذي لا يعيشو	كما تدعو عذارى الموج أحنائي	جيلي عبد الرحمن		٤٩
٣٠٣.	يهتز الشارع بالوركا	اليوم رمادي أجرد	"		٤٧
٣٠٤.	القواديس	من ألف عام لم يطف هذا الجحيم	"		٤١
٣٠٥.	الفلاح محمود على شواطئ البحر الأسود	الموج في البحر الأسود يغفو	"		٤١
٣٠٦.	شجرة اللالوب	كعصفورين، مذعورين،	"		٤٨
٣٠٧.	أحزان الغربية	حتى قاع الغربية	"		٣٢
٣٠٨.	ذكريات عن عزيزة وصوتها	أنا عائد من بلاد الجنوب	"		٦١
٣٠٩.	الجواد والسيف المكسور	ما عاد يا تاجوج قد صدئ الجراب	"		٤١
٣١٠.	أحزان أغنية نوبية	حبيبتي يا فرحة المياه بالضياء	"		٥٥
٣١١.	قطرات الصيف	قلبي يبتل على الشارع	"		٤٤
٣١٢.	الإلفان على ضفاف الذكريات	الإلف كيف جاء	"		٥٩
٣١٣.	العائد	على التلال لا تلوحوا	"		٣٨
٣١٤.	على ما يرام	على ما يرام	"		٦٠

٤٨		"	وكان ليلاً هامداً في غرفةٍ صغيره	ثلاث قُبراتٍ وطفلٍ جديد	٣١٥.
٢٩		"	درويش عادٍ	عودة درويش	٣١٦.
١٠٤		"	وردة حمراء.. كقلبك	خمس أغنيات إلى لوممبا	٣١٧.
٣٦		"	أجنحة الصمت المنهار	الصمت المنهار	٣١٨.
٤٢		"	"كينياتا.. أوه. كينياتا"	الحزن يدق الليل	٣١٩.
٣٩		"	ها أنت تحمل السلاح في الوديان	دمعة على ذرى بيروت	٣٢٠.
٣٨		"	أطفال بغداد الذين على الضحي يتضورون	ثلاث أغنيات للعراق	٣٢١.
٣٧		"	أنا عار أمام البحر	الشاطئ الأخضر	٣٢٢.
٩٥		"	لم تنزف في هذا اليوم الكالج أعماق الصحراء	هبروشيا على صدر إفريقيا	٣٢٣.
٥٩		"	وكانت حياتي كلون المساء	قصة فلاح	٣٢٤.
١٣		"	كان فوق الشط والماء صخور وظلال وسكون، وهجير	عودة	٣٢٥.
٢٤		"	حملت مصابيحك المطفئات بقلبي مشيت بها فوق جسر الصقيع	مصابيح المدينة	٣٢٦.

الطين والأظافر/محيي الدين فارس/ الطبعة الأولى ١٩٥٦م

عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٣٢٧. السلام الأخضر	انظري...	محيي الدين فارس	١٩٥٥	٢٦

٣٢٨.	لوسي	سمعت الرواية	"	٣/١٩٥٦م	١٩٠
٣٢٩.	بلادي	لأول مرة..	"	١٩٥٦	٣٩
٣٣٠.	الطين والأظافر	إنى كسرت قواعي	"	١٩٥٥	٤٢
٣٣١.	راقصة الحانة	كلهيب تتور	"	—	٣٦
٣٣٢.	القرصان الكبير	كنا نسير بلا زمان	"	١٩٥٦	٧٦
٣٣٣.	ذات مساء	ذات.. مساء عاصف	"	١٩٥٥	٧٠
٣٣٤.	أفريقيا لنا	أنا لن أحيـد..	"	١٩٥٢	٤٤
٣٣٥.	في الهزيع الأخير	قبل أن يطرد الصباح خطي الليل .. وتسرى رؤاه ملئ المدينة	"	١٩٥٥	١٥
٣٣٦.	أغنية جديدة	أفريقيا المضيئة المظلمة..	"	١٩٥٤	١٥
٣٣٧.	انطلاق	ستما نعين	"	١٩٥٥	٤٣
٣٣٨.	ذكريات الحرب	وجاء المساء..	"	١٩٥٥	١٣٣
٣٣٩.	السلم	مازلت أصعد..	"	١٩٥٥	٥٠
٣٤٠.	الشباك	الرمال..	"	١٩٥٥	٦٠
٣٤١.	بائعة الزهور	ما تصنعين؟	"	١٩٥٤	٤٧
٣٤٢.	أغنية على لسان راعى أفريقي	مثما تنبت قطرة	"	١٩٥٤	٣٨
٣٤٣.	امراة على درب	أبصرتها تغزل أوهامها	"	١٩٥٤	٥٠
٣٤٤.	وأزرع أرضي	سينهار يوما جدار الظلام	"	—	١٦
٣٤٥.	ليال ثلاث	وراء التل..	"	—	١٢٨
٣٤٦.	طفل	هناك في سرحتنا الخضراء عند النهر	"	١٩٥٣	٢٧
٣٤٧.	باندونج	كانت إفريقيا قابضة في ليل الغاية مقهورة	"	—	٢٩
٣٤٨.	ليل ولاجنة	لا..لا تنامي..	"	١٩٥٥	٣٠
٣٤٩.	القرصان الراحل	نشر القرصان في الأفق قلاعة	"	—	٦٠

سهيل النهر/محيي الدين فارس/ الطبعة الأولى/نوفمبر ١٩٨٩م

٣٥٠.	عام الرمادة	لماذا البحار بلا موجها؟	"	١٩٨٨/٣	٤٣
٣٥١.	الجواد والريح	مهشمة كانت الذاكرة	"	—	٥٢
٣٥٢.	ليالي المنفى	كنا نحدق في فراغات الزمان	"	—	٥٣
٣٥٣.	الأحزان النبيلة	لأنني	"	—	٦٣
٣٥٤.	القصيدة المحاربة	مدينتي مفتوحة الأبواب للغزاة	"	—	١٠٥
٣٥٥.	سقوط الأقنعة	قراصنة البحر عادوا	محيي الدين فارس	—	٥٤
٣٥٦.	سفر الفصول	وتلفتت.. في أعيني الطرقات	"	—	٤٢
٣٥٧.	سهيل النهر	أطفأت قنديلي .. تركت زوارقي	"	—	٥٢
٣٥٨.	أغنية للوداع	سأبحر منك .. إليك	"	—	٣٦
٣٥٩.	على خد المساء المسهد	أراك جليدا والردى مطلق اليدي	"	—	٢٣
٣٦٠.	عراقة الفيروز	وكان الفجر.. في رحم الدجى.. ماء بلا جسد	"	—	٨٠
٣٦١.	الخلاسية والزمن!	يبيعونك الآن	"	—	٥٠
٣٦٢.	فلاش	ضحكت حينما السلطان قادني إلى الصلاة دونما وضوء	"	—	١٢
٣٦٣.	عفراء	أنا شاهد العصر	"	١٩٨٥/٣/١	٦٣
٣٦٤.	المدينة المهجورة	أتيتك ذات مساء	"	—	٣٢
٣٦٥.	العذراء العانس	باعت قلايتها.. وقرط الماس	"	—	٤٥
٣٦٦.	تأملات	قد سألت النمل مالك تشقين	"	—	١٤
٣٦٧.	لا وجه للقمر	لا بيت لي	"	—	٣٣

٣٦٨.	الأرصفة الهاربة	لماذا تدورين في فلك الزوبعة	"	—	١٦
٣٦٩.	فاطمة السمحة	ها أنت قادمة	"	—	٧٧
٣٧٠.	طقوس حزينة	لماذا تظلين واقفة خلف بوابة العصر	"	—	٥٨
٣٧١.	الشهيد	رجعت إليك يا أمي	"	١٩٨٥/٤/٦	٨١
٣٧٢.	النهر مات	على المراسي .. وفوق نحن أنضاء	"	—	٨٨
٣٧٣.	نهر بلا عودة	ببني وبينك ألف صحراء	"	—	٥٨
٣٧٤.	كهرمانه	تأملت بوابة الشمس	"	—	٤٤
٣٧٥.	الشتاء الأخير	أغلقي.. فالرياح خلف الشبابيك	"	—	٧٣
٣٧٦.	رحلة سندباد	على ربوة الحزن كان يغني	"	—	٢٩
٣٧٧.	أواه يا زمن الضياع	أغلق شبابيك الصباح..	"	—	٢٧
٣٧٨.	السواحل المهاجرة	لمن يوقدون المشاعل؟	"	—	١٨
٣٧٩.	شعبي العملاق	تكممك الدينا.. فلا تطلق الفما	"	١٩٨٣/١	١٨
٣٨٠.	رحلة القادمين	هي الريح.. تتعنى على سورنا	"	—	٣٦
٣٨١.	الغزاة الجدد	حذار.. فإن المدينة تأكل أبناءها	"	١٩٨٦/٢	٤٠
٣٨٢.	أزمنة بلا سيقان	ققي.. وافتحي الباب للفجر	"	—	٣٨
٣٨٣.	المزامير!!	وكان البحر يفتح صدره للموت	"	—	٥٦

ألحان قلبي/مبارك حسن الخليفة/بلا تاريخ

٣٨٤.	حكاية	أطفالي الصغار	مبارك الخليفة	١٩٦٠/١	١٠٠
٣٨٥.	رسالة إلى لوممبا	يا لوممبا	"	١٩٦٠/١٢	٣٧
٣٨٦.	أم هاني	أم هاني	"	١٩٦٠/١٢	٧٤
٣٨٧.	فرسان القرن العشرين	الليل عيون ترمقني	"	١٩٦٠/٢	٣٩

٥٩	١٩٦٠/٣	"	إلى الأطفال في داري	إلى أطفال حارتنا	٣٨٨.
٤٧	١٩٦٠/٤	"	هنالك في ظلام السجن..عاش على	علي ولوممبا والآخرين	٣٨٩.
٣٠	١٩٦٠/٥	"	أريدها سمراء	أريدها إنسانة	٣٩٠.
٥٤	١٩٦٠/٧	"	كسلا	أغنية خضراء	٣٩١.
٣٩	١٩٦٣/١	"	كتب الفناء على العيون	جبل الحياة	٣٩٢.
٤٤	١٩٦٣/٨	"	عيناه جمرتان..تقذفان بالشرر	لحظة في حياة الملك نمر	٣٩٣.
٣٨	١٩٦٣/٨	"	فلنتينا	رسالة	٣٩٤.
٢٠	١٩٦٣/٩	"	مات الجد الأول مات	كنين	٣٩٥.
٦٨		"	الدرب الأسمر ثعبان يتلوى بين الكتبان	الليل والخريف والصباح	٣٩٦.

غدا نلتقي/سيد أحمد الحرذلو/الطبعة الأولى ١٩٦٠م

١٨		سيد أحمد الحرذلو	ربنا مات	فاتحة على ضريح	٣٩٧.
١٠٧		"	ناوا حديقة كرنفال	ناوا	٣٩٨.
١٠٢		"	أجنحة الفراش	جناح الفراش	٣٩٩.
٨٦		"	يا موطن "البوبا"	القمر بوبا	٤٠٠.
٦٣		"	خرطومنا	الخرطوم	٤٠١.
٥٤		"	يا أصدقاء الكلمة	يا أدياء بلادي	٤٠٢.
٩٥		"	إخال	من طفلة أفريقية..إلى ديجول	٤٠٣.

غاية الأبنوس/صلاح أحمد إبراهيم - ١٩٩٠م

٥١		صلاح أحمد إبراهيم	أرهقك المسير	أغنية التروبادور للجزائر	٤٠٤.
----	--	-------------------	--------------	--------------------------	------

٦٨		"	أيا رياح الخير، يا رياح	استسقاء	٤٠٥.
٨٦	١٩٥٧	"	دبايوا...	FUZZY-WUZZY	٤٠٦.
٦١		"	لو أنهم	عشرون دسنة	٤٠٧.
٥٥		"	أمل وانهار	صورة "دوربان جراي"	٤٠٨.
٦٢		"	يا مريّة:	مريّه	٤٠٩.
٨٦		"	الليل بحار من أحزان	هدية	٤١٠.
٤٧		"	على قلبي — تسيل كأنها نار — دما قلبي	أخي قابيل	٤١١.
٥٧		"	هل يوما ذقت هوان اللون؟	في الغربية	٤١٢.
٢٥		"	في بطن ليل داج* زجك في الأفواج	شئق "أمبادوا"	٤١٣.
٦٠		"	نأرجحي على نسيمات السحر	تأرجحي	٤١٤.
٧٠		"	على حبيبك الوهج	في أعقاب الفتنة	٤١٥.
٤٦		"	يا بسمّة رائعة تحمل إكسير الحياة	بسمّة	٤١٦.
٤٦		"	راحة، أم غمامه	يد ويد	٤١٧.
٥٦		"	وأخي عثمان	الجندي المجهول	٤١٨.
٧١		"	يا قلب تمزق أعشارا	مرثية صديق حي	٤١٩.
٦٩		"	كانت كرة في ركن البيت	ولد.. وكرة.. وكتب.. وهي	٤٢٠.
٣٥		"	أوتتساني واسمي ظل محفورا عميقا في لحاها	هجليجة الحي	٤٢١.
٤١		"	غير جنر الشجرة	الشجرة	٤٢٢.
٢٢٢		"	ما سألنا وما أخبرت، ليس ذاك بهام	الحاجة	٤٢٣.
٧٦		"	قادني دربي إلى بيتك مرتأبا، فلم تزور، ولم تجفل	دعوة مجزوم	٤٢٤.

غضبة الهبياي/صلاح أحمد إبراهيم ١٩٥٨ - ١٩٦٤م

٤٢٥.	بين مبونو ومنونغو	هل سمعتم آخر الليل وقد ران على الناس الوسن	صلاح أحمد إبراهيم	٨١
٤٢٦.	كلمات..وكلمات	لو أن الشعر يطير شواظ لهب	"	٣٥
٤٢٧.	بين النيل والكنغو	في مفرق المياه بين نيلنا والكنغو	"	٦٣
٤٢٨.	١.الأهوال المجهولة المجهولة	الجسم الناحل مستودع آلام الكنغو	"	١٥
٤٢٩.	٢.صلوات	يا ماء عيون الكنغو، يا عدا مشعله شق الظلمات	"	٢٥
٤٣٠.	٣.تلك الليلة من يناير	في تلك الليلة من يناير سيق القائد للمذبح	"	٤٨
٤٣١.	من وراء القبر	رأيتك والريح ترجي القرا	"	٣٠
٤٣٢.	جورنيكا	سأحكي لكم ما رأيت	"	٧٥
٤٣٣.	فكر معي ملوال	ملوال ها أنا الحس سنة القلم	"	١٠١
٤٣٤.	أوديب ملكا	أيها القصر الذي يبدو على سيمائه الطهر المريب	"	١١١
٤٣٥.	خطاباتكم	حفنة من تراب الوطن	"	١٦٢
٤٣٦.	١.أوراق اعتماد	أنا الذي ليس له أن يملك الأرض،	"	٢٦
٤٣٧.	٢.قبل الأخدود	من قبل أن تسور الغابات	"	١٠
٤٣٨.	٣.بعد الأخدود	وقيل عنها إنها النصف ونصف النصف مستراح للرجل	"	١٧
٤٣٩.	٤.الماشية على الأكم	والكلب في وجارة	"	٢٨

٢٢	"	بنت بلادي كنخيل النيل في العطاء ،	٥. المتشامخة على الأكم	٤٤٠.
٣٢	"	واليوم حيث صارت الغابات والجبال والسهوب للجميع	٦. المجد لفلتينا	٤٤١.
٤٤	"	فتشت عنها في مساقط المياه	الضاد بين الوهم والحقيقة	٤٤٢.
١٩	"	وجدتها هناك في التخوم	٢. في غرب إفريقية	٤٤٣.
٢٥		خواطري شتى	خواطر	٤٤٤.
٣	"	زنجيتان مرتا * لونا هما كالغار	زنجيتان	٤٤٥.
٣	"	حبيبتي زرت حياتي بالمرح	قوس قزح	٤٤٦.
٣	"	في الفقر واليباب	السراب	٤٤٧.
٣	"	هذا المساء	هذا المساء	٤٤٨.
٣	"	يغبطني الأصدقاء	كؤوس الغباء	٤٤٩.
٤		قالت له : يا فرحتي فلبت	وأدها	٤٥٠.
٥	"	جدته...	جدته نوباوية	٤٥١.
٤	"	قالت له الرذيلة .	قالت الرذيلة	٤٥٢.
٦		أشجار جوز الهند	عطاء	٤٥٣.
٤	"	هذي الشلوخ في خديك يا إفريقيا	شلوخ إفريقيا	٤٥٤.
٣	"	امرأة "كباشية"	كباشية	٤٥٥.
٤		وجلس الوزير عاريا كالذئب في كرسيه الوثير	يعجبني فيك	٤٥٦.
٦	"	سبحان الله، أخونا مكاي	أخونا مكاي	٤٥٧.
٤	"	ذاك الذي يعاقر البيرة"	أخره الله	٤٥٨.
٣	"	النيل وخيرات الأرض هنالك	ومع ذلك	٤٥٩.
١٥	"	وضفدعات..	ضفدعة	٤٦٠.

٧		"	تقول لي متقفو الخرطوم كالصحراء لا تنبت فيها بذره	٤٦١. متقفو الخرطوم
٥			كان في عينيه شيء لا ينال	٤٦٢. من رماة الحدق
٨		"	وحينما يرفع ديك صوته بالصباح	٤٦٣. الصباح وشيك
٨		"	تقول لي يا صلاح	٤٦٤. بالغت يا صلاح
٥		"	يا غضبة الشعب الطريد الغبين	٤٦٥. خيام اللاجئين
١٢		"	هل شذب الظلم شذاة العرب	٤٦٦. أين العرب؟
١٣		"	من دخل السودان خائضا في جثث الآباء	٤٦٧. السلف الصالح
١٧			رأيتَه ينفث في وجه الأصول والقوانين	٤٦٨. رأيتَه
٤		"	يا ابن الكرام الأبادة..	٤٦٩. وامعتصماه
٥		"	قلت لهم وهم .. عرق سللع نما	٤٧٠. شنقتم كرامة البلد
٣		"	ولشاعر نزع العراق بهمه زرع الحقيقة في النفوس قصائدا	٤٧١. سيقول جيل مقبل
٣		"	تسائل عن حزني وإطراق مقولي وعن ظلمات الصمت أهدما شعري	٤٧٢. لم الحزن؟
٢		"	كذاب لا تفتح فما كلماته تجري صديدا	٤٧٣. فم الكذاب
٣		"	أنه غيظي وهو يغري مرارتي	٤٧٤. لو كان عبد الله مولي..

			وأعرض عن قول الهجاء تساميا		
١٧		"	وكحاتم سهران يطعم ليلة الهندي نيران القرا	عبد الناصر	٤٧٥.
٢٨		"	يا شعب لو أن صراخي مدى شقت صماخ	يا شعب	٤٧٦.
٢٢		"	هات لي بوقي - بوق العاج لا الآخر	هات لي بوقي	٤٧٧.
٥٢		"	سهرت والعالم نسمع النبا	دماء في الخرطوم	٤٧٨.
١١		"	المشرحه...	في المشرحة	٤٧٩.
٧			الشهداء	نداء الثائر	٤٨٠.
٩		"	لم يك في بيت شهيد من شهداء الأمة ماتم	الدرس البليغ	٤٨١.
١٥		"	مات هناك في رحاب النور	مبيور	٤٨٢.
٨٦		"	فكلولة كانت تتكون في قلب الصدفة	صوت من العدم	٤٨٣.
٤٦		"	لتتر الشربات والشاي وكاسات الشراب	المجد للشعب	٤٨٤.
٦		"	هات لي بوقي - بوق العاج، لا الآخر	هات لي بوقي	٤٨٥.

صحو الكلمات المنسية/ النور عثمان أبكر ١٩٩٤م

عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٤٨٦. ميلاد	في غرفات الغاب السرية	النور عثمان		٤١
٤٨٧. المنفى والمملكة	لم أهرج يوما دار أبي	'		٢٧
٤٨٨. الظل والجدار	أشهد أني كنت هناك قبيل			٨٧

			الصلب ألم شباكي وأغني		
٤٨٩.	ميثاق		ضمنا ليل.. غزلنا بهرة الأضواء في آفاقه الوسنى حكايا	"	١٦
٤٩٠.	من ذيل الريح		من ليل مجاهيل نعرفها	"	٣٤
٤٩١.	أصوات		أمس راعني الحنين يا حبيبتي	"	٣٢
٤٩٢.	وهج في القاع		لم يا طفلي تحمل في أجفانك عشب عتاب	"	٤٣
٤٩٣.	المخلق الأخير		عريته هذا الحلم ولتكن مشيئة الحبيب	"	٤٢
٤٩٤.	إيقاع الرعب والفرح		قرع الطبول في الدجى يشدنا	"	٤٤
٤٩٥.	أسطورة بعمر الشمس والجدار		تموت هذه الدقائق التي نعيشها	"	١٤
٤٩٦.	سيرناده		لأن المساء الحزين يمد ذراعا كسيحا إلي	"	١٨
٤٩٧.	ينبوع الأغنية		يا جدولا غنائنا العميق، يا خليل، يا رضى	"	١١
٤٩٨.	لا تسألوني		لا تسألوني كيف كان الليل	"	٨
٤٩٩.	العين		العين تجفل وهلة. ماذا؟ لطفلة حانة	"	١٦
٥٠٠.	بقية من عار عصرنا		ضحكت مثل يوسف العجوز خاطراً		٩
٥٠١.	خريف ٦٢		على القمم الجليد وفي حقول السفح أوراق الخريف المر	"	٧
٥٠٢.	إستدارة		خلقي وأعجز عن تملكه	"	١٦
٥٠٣.	مسح في الدرب		على كتفي ألقى الحمل	"	٤٧

			واستلقى		
٥٠٤.	رفيقته	اصند لها	"	٤٧	
٥٠٥.	في القبو	بنات الشمع والأصباغ يحملن السراج لمعبد ليلى	"	٢٢	
٥٠٦.	الموت في النفس	أمام البحر والعتمة		١٠	
٥٠٧.	الصحو	ترى زحف الجليد بليله القطبي	"	١٦	
٥٠٨.	سيرة ذاتية	تحركني أعاصير	"	١٢٧	
٥٠٩.	الكفن الأخضر	روعة الفن الأصل	"	٧٢	
٥١٠.	عطاء الحنين	وحدي مع الجدث العقيم أبته قبس اليقين ولا يرى	"	٨١	
٥١١.	من شفاه الريح	لأي غاية تمتد أذرع الدقائق المنهوبة الخطي	"	٢٣	
٥١٢.	إرث الولد العفوق	بكاره الحياة فضتها الرعاة في سهول شرقنا	"	٢٢	
٥١٣.	مسيرنا	نسأل عنك في المضي جذورنا	"	١٨	
٥١٤.	موتاي	لو أن هذا السافح الدماء لي	"	٢٩	
٥١٥.	صحو الكلمات المنسية	ظلماء الليلة . دكنا	"	١١٠	

غناء للشعب والزهر/النور عثمان أبكر/ ١٩٧٠ - ١٩٧٢م

عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٥١٦.	تماسك	قطفت زهرتين . صارت السماء برهة خلود	النور عثمان	٧٠
٥١٧.	روى سيده المواقف	حسبك شرواى، تماسك ليلى	"	٦٢

٥١٨.	مُحِيًا لحظة الأفول	يا نائحات ليل القدس من يبخني	"	٢٢
٥١٩.	أفنةُ التكوين	يبدأ ليل الموت حيث تلبقي المرايا	"	٤٤
٥٢٠.	ابتهال	أي قناع يحمل عني عبء هوأي الفاعل	"	١٥
٥٢١.	شوق..	كان فلاح على الرب يغني	"	١٨
٥٢٢.	كلامية إسماعيل	وما جدواه،	"	٤٨
٥٢٣.	الشاعر الذي يغني الذات والحضارة	الشاعر الذي يغني الذات والحضارة	"	١٥
٥٢٤.	عن المحارب القديم	تعري. تجوع. ترتمي على الدروب،	"	١٧
٥٢٥.	استبشار	يجيء عارماً	"	١٩
٥٢٦.	استدراك	يحضرني أني لم أرفع صرخاتي	"	١٦
٥٢٧.	خروج	أعرف اللذة والشوق وهجران حبيبي	"	٣٦
٥٢٨.	استدارة	وأعرف أن بيت الزيف لا ينتابه وجذ	"	٧
٥٢٩.	شاهدة	مزارع أجير	"	٧
٥٣٠.	استقراء	تذبل الزهرة، تبقى الثمرة	"	١٠
٥٣١.	صوت	العشب أفاق، يفيق حضوري	"	٢٦
٥٣٢.	قناع الفارس	خبثيه هذا الحسن عن عيون الساحر القديم	"	١٣
٥٣٣.	لوحة إثبات	وفيرة العطاء هذه الصحراء، هذه المدينة	"	٣١
٥٣٤.	أيماننا	ما بالها ترتاد في راد الضحي	"	١٥

٥٣٥.	الصَّبْحُ	الدربُ في جبين الشمس رايضٌ	"		١٤
٥٣٦.	لوحٌ للمحو والإثبات	أصانعُ الزمانَ، أرتدي	"		٢٧
٥٣٧.	غناء للعشب والزهر	بوخلُ صار تميمة يومي	"		

العودة إلى سنار/محمد عبد الحي – بلا تاريخ

عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٥٣٨.	البحرُ	بالأمس مرّ أولُ الطيور فوقنا ودار دورتين قبل أنْ	محمد عبد الحي	٧٠
٥٣٩.	المدينة	سأعودُ اليومَ ياسنارُ، حيث الحلمُ ينمو تحت ماء	"	١١٠
٥٤٠.	الليلُ	وفتحتُ نراعها	"	٣٨
٥٤١.	الحلم	رائحةُ البحر التي تحملها الرياحُ	"	٦٧
٥٤٢.	الصَّبْحُ	مرحى تطلّ الشمس هذا الصباح من أفق القبول	"	١٣

حديقةُ الورد الأخيرة/محمد عبد الحي/الطبعة الأولى ١٩٨٤م

عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٥٤٣.	في الحلم رأيتُ سعدىَ وحافظَ	الأرض وطننا	محمد عبد الحي	٢٧
٥٤٤.	قِمَارٌ	هنا أنا والموت جالسان	"	٥
٥٤٥.	الطيرُ الخداري	في أولِ الصبح	"	١٨
٥٤٦.	الفأر: ثلاث قصائد		"	
٥٤٧.	(١)	عشُ فأرٍ غير منظور	"	٩

٩		"	الفأرة السوداء تبني عشها في الشوك	(٢)	٥٤٨.
٣		"	حين انكسرت آنية الخزف الصينية	(٣)	٥٤٩.
٣١		"	رفرف التتين في ليل المدينة	التتين	٥٥٠.
٤		"	اقرعي في عتمة الصمت المدوي	نوا قيس الرياح الأربعة	٥٥١.
٨		"	غزالة حلم زخرفي تهتجت	ثلاثة غزلان	٥٥٢.
١٢		"	كأسك من طين رماد العظام	ديك الجن	٥٥٣.
٣٦		"	حمل السمندل تاجه، وأمام مملكة النهار	السمندل ملك النهار	٥٥٤.
٣٥		"	في نصف ليل الروح تتطلق الفراشة من سراديب العقيق	الفراشة ملكة الليل	٥٥٥.
		"		الشيخ إسماعيل يشهد بدء الخليقة	٥٥٦.
٢٨		"	وفجأة رأينا الفهد مسترخيا في ظلمة الأوراق	١. الفهد	٥٥٧.
٩		"	من ذلك الطفل الذي تركه أبوه في طرف الغابة	٢. النخلة (١)	٥٥٨.
١٥		"	في الفجر تفتح الشمس	٣. النخلة (٢)	٥٥٩.
١٥		"	من (كانم) و(تمبكتو) و(فاس)	٤. المدينة (١)	٥٦٠.
٤		"	.. وخارج السور يقطن الموتى واللصوص والعاهرات	٥. المدينة (٢)	٥٦١.
١٦		"	أوه! أيتها الدروب التي تصل المنفى بالوطن	الدروب	٥٦٢.
		"		الشيخ إسماعيل في	٥٦٣.

			منازل الشمس والقمر	
٣١		"	وبلد عامية أعمأوه يترقرق سرايه في الدم	٥٦٤. ١. السراب
٢٧		"	حين عثر الأطفال على جثة الرجل الغريب	٥٦٥. ٢. مقتل الملك القديم
٢١		"	الأفعى المتوجه تبكي بدمعها للؤلؤي. وهي ترقص	٥٦٦. ٣. سماءُ الجسد
١٨		"	في الصّحراء	٥٦٧. ٤. سماءُ الخيال
٢٥			فاستفتح لي رسولُ الإلهام سماء الكلام	٥٦٨. ٥. سماء الكلام
٤٢		"	ملكُ الشمس والظلّ. وملكته الجديدة من نسل عين الشمس	٥٦٩. ٥. تنصيبُ الملك الجديد
٣		"	تستيقظُ كلُّ الدُّروب بينَ الدَّمِ والنورِ	٥٧٠. ٦. الشجرة الأخيرة
		"		٥٧١. حديقة النخيل (رثاء)
٧		"	الفرسُ البيضاءُ	٥٧٢. ١. الفرسُ البيضاءُ
٣		"	...وتخرجُ الحمامةُ الخضراءُ	٥٧٣. ٢. الحمامةُ الخضراءُ
١٣		"	حين رأيتُ وجههُ المأهولاً	٥٧٤. ٣. الوجه القَتيل
١٣		"	الموتُ كان وطناً يضيءُ في المطرِ	٥٧٥. ٤. وطنُ الموتِ
٩		"	الريخُ من مجاهلِ الصّحراءُ	٥٧٦. ٥. النخلة الوحيدة

البحر القديم/مصطفى سند ١٩٨٩م				
م	عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها عدد أبياتها
٥٧٧	مقاطع استوائية	في البدء قال الواهمون	مصطفى سند	٦١
٥٧٨	البحر القديم	بيني وبينك تستطيل حوائطُ	"	٦٣

٥٧٩.	الخروج	تتراكم الأوجاع حين يظلّ عرى الليل	"		٦١
٥٨٠.	أحزان قديمة..	توريت تفتح في مطار الليل صندوقاً من اللحم الجريح	"		٥١
٥٨١.	الإطار والجحيم	علق فصول الشمس في عينيك، يرتعد النظي	"		٣٨
٥٨٢.	الشمس والأصابع	من أي نار يا بريد الشمس	"		٨٢
٥٨٣.	عينان على الجدار	هذا خيالك كالندى الأسبان يرقص في الشبابيك المضاءة	"		٤٥
٥٨٤.	الكمناجات الضائعة	وطرحت قوس كمنجتي جسراً ببحر الليل	"		٣٦
٥٨٥.	عودة أوكنا "١"	الصدى العائد من صوتك لي	"		٣٦
٥٨٦.	عودة أوكنا "٢"	غريبة ملامح البيوت	"		٤٧
٥٨٧.	عودة أوكنا "٣"	صيفان وسبع ليال من أحزان	"		٣٧
٥٨٨.	حتى الموت	ممتليء حتى الموت	"		٣٧
٥٨٩.	أمسيات الصمت والمرض	وقرعت فانفتحت مسام الجلد وانفتحت نوافير الدموع	"		٦٤
٥٩٠.	أغنيات الصيف القادم	لنا صدائك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط	"		١٥٣
٥٩١.	عريس الموت والغفران	يا عين الشمس عليه	"		٦١
٥٩٢.	زينب والكلمات القديمة	بالأمس أعجزت أصواتكم حناجر الغناء	"		٥٧
٥٩٣.	خزين الصيف	يقول لي إن مات في عينيك ظلمهم	"		٣٩

ملاح من الوجه القديم/مصطفى سند ١٩٧٨م				
٥٩٤.	العودة إلى البحر	أوقدي البحرَ جسوراً من حرير الشمس	"	٦٨
٥٩٥.	النهرُ واللحم	فى النهر كان خمارها وجهي	"	٧٣
٥٩٦.	حسراً..كانَ	كم خطوةٍ خطوتُ أيها القَتيلُ عبر جسر كان	"	٦٠
٥٩٧.	الوجد..القديم	وأصرُخُ...لا...لا...	"	٦٦
٥٩٨.	حوار مع إطار قديم	وكان وجهها الذي ينامُ في جهامة الإطار	"	٤٢
٥٩٩.	الغابة	كأنما في هذه العروق من طبولها المدمدومات	"	٤٣
٦٠٠.	شجرةُ الثَّر	مَنْ زوبع القرار؟	"	٥٣
٦٠١.	ملاح من الوجه القديم	شدنا يا "قوس" أنبسنا حرير الليل	"	٦١
٦٠٢.	أمسية عاصمية	وأخذتِ تتحلين ما يطفو وتفضحه العيون	"	٤٣
٦٠٣.	الشهادة الأخيرة	ثلاثة..ثلاثة.. ورنّة المطارق التقال	"	٦٤
٦٠٤.	خواطرُ مغترب .. فى عيد بلاده	أختارُ فارس البروقِ	"	٧٧
٦٠٥.	البكاء على أبواب غرناطة الإفريقية	إيقاع..طبلٍ يجرح قلب الليل	"	٥٥
٦٠٦.	ثاقلة الضياء	وأسمعُ منك يا سجنَ الغيوم الزرق	"	٦١
٦٠٧.	ترانيمُ حامل الأختام	سلوا قلبي	"	١٢٩

أوراق من زمن المحنة ١٩٩٠/مصطفى سند

٣٣		مصطفى سند	يسوقني إلى مداهُ ذلك الذي يسوقني بلا أوانٍ..	العودة إلى ساحل الجوهر	٦٠٨.
٦٨		"	عيناك في قلبي	خمسَ مقاطع باردة	٦٠٩.
٥٧		"	كان يسترحم لو أرضَ	كغُبْ أخيل	٦١٠.
٤٨		"	بكيتُ حينما انتشى الظلامُ من فجيعتي	وهبتك الهوى	٦١١.
٦٠		"	جمعتُ وأقفرَ بعدها المضمارُ	الخيْلُ	٦١٢.
٦٧		"	يا أيها النفسُ الذي أحيا عليه	النفسُ الذي أحيا عليه	٦١٣.
٤٦		"	أشقَّ وجهَ التيه طالعاً إذا دعوتني	كلماتُ إلى خليل فرح	٦١٤.
٧٧		"	عينُ الله على الباب الشرقيّ ومن صلّوا خلفه	غنائية السائر على شفق الأسمار	٦١٥.
٤١		"	لازمَ دربي مع الأموات لا أشكو،	أقوال	٦١٦.
٤٤		"	بالأمس حين شاخت الدروب تحت حافري	على أبواب يوتوبيا	٦١٧.
٤٦		"	إلى أين...؟	المطرُ الذي لا يحكي	٦١٨.
٤٩		"	سقط الشعْرُ على كفك سيفاً من جفير الشمس	حروف ميدوزية	٦١٩.
٥٦		"	لا طيفَ يورق في عيونك مرةً أخرى ولا سفنُ الخيال	الشمسُ آخرُ ما يباعُ	٦٢٠.
٦١		"	هبط المساءُ	الآن.. أو لا شيء بعد الآن	٦٢١.
٤٦		"	نسجتُ من حروفها عباءةً	النومُ على أبواب	٦٢٢.

الكلمة				
٦٢٣. هوى أبريل	صنم تحطم،			٨٠
٦٢٤. أوراق من زمن المحنة	طائر الصحوجاء	"		٧٠
نقوش على ذاكرة الخوف/الطبعة الأولى ١٩٩١م/مصطفى سند				
عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٦٢٥. تلاحق...!!	تلاحقي تلاحقي فوق أضلعي دروع..	مصطفى سند		٣٢
٦٢٦. أنت الذى كنت فينا	تنام القصاصدُ ينبتُ في الصمت ظل طويل طويل	"		٦٠
٦٢٧. سوار...	الصمت. والليل الطويل كألف عام	"		٣٣
٦٢٨. حوار...	فى أول النهار.. عند السهل كنتُ جالساً	"		١٥
٦٢٩. القصيدة المائية	الآن أبحرُ في صباك قصيدة من نار هذا الشعر	"		٥٨
٦٣٠. أطلال..	وقلتُ ألونُ ذلك الإهاب الرفيق بوشي الغناء	"		٢٧
٦٣١. اللجوء إلى الوهم القديم..	وقف النهار على جبينك فارتحلتُ إلى هناك	"		٣٩
٦٣٢. ماذا تفيد ؟	هل مات قلبك	"		٣٤
٦٣٣. خماسية برغوث الغرقان..	(برغوث) ينسخ من عويل البحر معراجاً	"		٥٧
٦٣٤. الرقص على إيقاع الزمن	وطرقت. مالك يا جحيم الشوق	"		٦٢

٦٣٥.	ماجدة	في بنك الّثم	"		٤١
٦٣٦.	نقوش على ذاكرة الخوف	ولّد يركض في شجر البرق	"		٦٣
٦٣٧.	أم الروائع	(ألك حروف)	"		٨١
ديوان أمّتي/محمد المكي إبراهيم/ ١٩٦٠ - ١٩٦٦م					
	عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٦٣٨.	قطار الغرب	عفواً عفواً يا أجدادي شعراء الشعب	محمد المكي إبراهيم	١٩٦٠	١٠٧
٦٣٩.	غمائم	انبهت مسالك الحنين	"	١٩٦٠	٧٩
٦٤٠.	إصبع في الشمس	بثديها يلوذ الجرح، يلحق عاره ابن السبيل	"	١٩١٣/٦	٣٦
٦٤١.	غنائي لأختي أمان	بعينيك غرس من الحزن كفي سقتة الدموع	"	—	٣٧
٦٤٢.	الشرف الجديدة	سأعود لا إبلاً وسقت ولا بكفي الحصيد روائعاً	"	١٩٦٣/٦	٦٢
٦٤٣.	الشرف القديمة	سأعود ألويتي تشع وموكبي بالسائرين محقّق		٢٤- ٦٣/٧/٢٦	٤٨
٦٤٤.	أمّتي	سبع حمائم	"	١٩٦٦	١٠١
٦٤٥.	الخطر	بالأمس في المساء أقبل الجنود	"	—	٢١
٦٤٦.	هايدي	ههنا ينشج البوق عواء	"	—	٥٠
٦٤٧.	أناشيد لأكتوبر	من غيرنا يعطي لهذا الشعب معنى أن يعيش وينتصر	"	—	١٠٧
٦٤٨.	على أعتاب يناير	صباحك يفجانا الآن بين الأناشيد والزينة الحاشدة	"	—	١٠

٤٨	—	"	اليأسُ لا يحفر في الضمير	لا يأس	٦٤٩.
٩٠		"	بالخضرة المنتصرة	ظهيرة على شاطئ	٦٥٠.
٢٤		"	البرجوازيون والمتعبون	الإنس للجميع	٦٥١.
٣٥		"	ظلّ هذا القمرُ العابثُ	واحةً	٦٥٢.
١٦		"	لوركا أخي	الشعر والحبال	٦٥٣.
٧٠		"	بُخ لي بسرّك العميق	زنزباريات	٦٥٤.
١٦		"	عُدلي	شيخوخة	٦٥٥.
٣٧		"	على ليلى يطول أساك منتعلاً وسامة قلبك الشاعر	إهانات شخصية لاين الملوّح	٦٥٦.
٥٨		"	منذُ اللقاءِ الأولِ	أصبح للخرطوم في أذنها	٦٥٧.
٨٢		"	خادعةٌ وداعةُ السماء في هانوي	٢١ طلقة لها نوي	٦٥٨.

بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت/طبعة أولى ١٩٧٦/محمد المكي إبراهيم				
عدد أبياتها	تاريخ نظمها	الناظم	مطلعها	عنوان القصيدة
١٨٤		محمد المكي إبراهيم	في جميع المطارات	الرحيلُ إلى طفلة المدائن
١٢٠		"	الله يا خلاسية	بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت
١٤٤		"	حين أغفت البنّاق والموت نام	فرح في حديقة شوك قديم
٧٠		"	حين صارت باذنك كل القصائد قطنا	كذلك نفتح للحزن
٧٦		"	قبل أن تولدي	مزرعة في الجبل

يختبئ البستان بالوردة/محمد المكي إبراهيم/بلا تاريخ

عنوان القصيدة	مطلعها	الناظم	تاريخ نظمها	عدد أبياتها
٦٦٤. الريال	عن عبير المياه أطواقها نتحدث شيئاً قليلاً	محمد المكي		٤٤
٦٦٥. تعويذة	أخرجني من ترائثا	"	١٩٨٥/٤	٤٠
٦٦٦. سربُ عصافير بيضاء	يتماوج سربُ عصافيرٍ بيضاء	"	١٩٧١	٢٦
٦٦٧. السيفُ والحداثق	راحَ وجهُ الحديقة يصفو . وأوقاتُها تتحالي	"	١٤٠٠	٤٩
٦٦٨. مدينتك الهدى والنور	مدينتُك القبابُ ودمعةُ التقوى ووجه النور	"	١٩٨٣	٥٦
٦٦٩. سوف نقترعُ الآن	لم يُعدْ في الحديقة إلا ك/ما وردة غير خديك/لا	"	—	٧٠
٦٧٠. يختبئ البستانُ في الوردة	تختبئ الصدفةُ في منعطف الطريق	"	—	٥٤

في خباء العامرية/محمد المكي إبراهيم

"أو قصيدة الفقر"/الطبعة الأولى : بداية عام ١٩٨٦م

٦٧١. في خباء العامرية	جرسُ الباب يُقرعُ والعامريةُ تجمعُ ثوبها	محمد المكي		٤٠٩
-----------------------	---	------------	--	-----

قصائد تشتمل على أبيات واقعية
ديوان/نار المجاذيب/محمد المهدي المجذوب

عدد الأبيات الواقعية	تاريخ نظمها	الناظم	مطلعها	عنوان القصيدة	
٢١	١٩٤٦	"	موسى "دُعيتَ فلات حين تواري "الطور" أفصح عن نداء النار	المنتظر	٦٧٢.
٩	١٩٥١/٦	"	تلك (أوبو) وهذه (كمسانة) أنهم الله كل شيء بيانة	من نافذة القطار	٦٧٣.
٢٢	١٩٥٠/١٢/١٥ ٢	"	ضللت فلم أظفر بعين ولا يد إمامي حد السيف.. لو كنت أهتدي	المصير	٦٧٤.
٦	—	"	ولى وطن تواعدنا قديماً على اللقاء فعاد صدى سحيقاً	الخریف	٦٧٥.
٢٥	١٩٤٧/٣	"	أضمرتُ بعدك لوعةً وغليلاً وحملتُ قلبي بالشجون ثقيلًا	المجاهد	٦٧٦.

ديوان/غابة الأبنوس/صلاح أحمد إبراهيم

٢٠	—	صلاح أحمد إبراهيم	يا مرّيه :	مرّيه	٦٧٧.
ديوان/غداً نلتقي/سيد أحمد الحرذلو					
٣٦		سيد أحمد الحرذلو	أختي الحبيبة آسيا	من آسيا.. إلى آسيا	٦٧٨.

المصادر والمراجع

أ - المصادر :

- | م | الشاعر | دواوينه |
|-----|-------------------|---|
| ١ - | تاج السر الحسن | * قصائد من السودان (بالاشتراك مع جيلي عبد الرحمن) دار الجيل - بيروت - لبنان - ١٤١١هـ - ١٩٩١م .
* القلب الأخضر - دار الجيل - بيروت - لبنان - ١٤١١هـ - ١٩٩١م . |
| ٢ - | جعفر حامد البشير | * حرية وجمال - مطبعة جريدة الصراحة - الخرطوم ١٩٥٣م . |
| ٣ - | جيلي عبد الرحمن | * قصائد من السودان (بالاشتراك مع تاج السر الحسن)
* الجواد والسيف المكسور - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٧م . |
| ٤ - | سيد أحمد الحردلو | * غداً نلتقي - مطبعة الهنا - القاهرة ١٩٦٠م . |
| ٥ - | صلاح أحمد إبراهيم | * غابة الأبنوس - دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦١م . |
| | | * غضبة الهبياي - مطبعة المتنبي ١٩٦٥م . |
| ٦ - | مبارك حسن الخليفة | * ألحان قلبي - مطابع الاستقلال الكبرى - ١٩٦٤م . |
| ٧ - | مصطفى سند | * ملامح من الوجه القديم - المجلس القومي للأدب والفنون - الخرطوم ١٩٧٨م .
* البحر القديم - المطبعة العسكرية ١٩٨٩م .
* أوراق من زمن المحنة - دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٩٠م . |

* نقوش على ذاكرة الخوف — مطبعة جامعة الخرطوم للنشر ١٩٩١ م .

٨ — محمد عبد الحي * العودة إلى سنار — دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر — بلا تاريخ .

* حديقة الورد الأخيرة — دار الثقافة للنشر والإعلان ١٩٨٤ .

٩ — محمد مفتاح * ديوان الفيتوري — دار العودة — بيروت — الطبعة الثالثة ١٩٧٩ م . الفيتوري

* شرق الشمس غرب القمر — الطبعة الأولى — دار الشروق ١٤١٣ هـ — ١٩٩٢ م .

١٠ — محمد المكي * أمّتي — دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٨٤ م . إبراهيم

١١ — محمد المهدي * نار المجاذيب — لجنة التأليف والنشر — الخرطوم ١٩٦٩ . المجذوب

* الشرافة والهجرة — دار الجيل — بيروت — لبنان ١٩٨٢ .

١٢ — محيي الدين فارس * الطين والأظافر — دار النشر المصرية — القاهرة ١٩٥٦ م . صهيل النهر — الطبعة الأولى ١٩٨٩ م .

١٣ — النور عثمان أبكر * صحو الكلمات المنسية — دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٩٤ م .

ب — المراجع :

١ — الأمدي * الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري — تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد — الطبعة الخامسة — دار المسيرة — بيروت — لبنان ١٩٨٧ م .

٢ — ابن رشيق * العمدة في صناعة الشعر ونقده — الطبعة الأولى — مكتبة أمين هندية — مصر ١٣٤٤ هـ — ١٩٢٥ م .

٣ — ابن سينا * أحوال النفس : الطبعة الأولى — دار إحياء الكتب العربية — عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٩٥٢ م .

* الإشارات والتنبيهات — شرح وتحقيق نصير الدين محمد
ابن الحسن الطوسي .

٤ — أبو العلاء المعري * شروح سقط الزند — القسم الخامس — الدار القومية
للطباعة والنشر — القاهرة ١٣٨٣هـ — ١٩٦٤م .

٥ — أبو هلال * الصنائع — تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو
العسكري الفضل إبراهيم — عيسى الحلبي — القاهرة ١٩٥٢م .

٦ — إخوان الصفا * رسائل إخوان الصفا — دار الصادر — بيروت — لبنان
١٩٥٩م .

٧ — أحمد مختار عمر * علم الدلالة : الطبعة الثانية — عالم الكتب — القاهرة
١٩٨٨م . (الدكتور)

٨ — أرسطوطاليس * كتاب النفس — ترجمة الدكتور أحمد فؤاد الأهواني —
الطبعة الأولى — دار إحياء الكتب العربية — ١٩٤٩م .

٩ — استانلي هايمن * النقد الأدبي ومدارسه الحديثة — ترجمة الدكتور إحسان
عباس والدكتور محمد يوسف نجم — دار الفكر العربي —
القاهرة . بلا تاريخ .

١٠ — بريت (ر.ل) * التصور والخيال — ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة —
دار الحرية للطباعة — بغداد ١٩٧٩م .

١١ — البطليوسي * الاقتضاب في شرح أدب الكتاب — دار الجيل — بيروت —
لبنان ١٩٧٣م .

١٢ — جابر أحمد — الصورة الفنية — دار المعارف — القاهرة — بلا تاريخ .
عصفور
(الدكتور)

١٣ — الجاحظ * الحيوان — تحقيق عبد السلام هارون — الطبعة الثانية
١٩٦٨م .

* البيان والتنبيين — تحقيق عبد السلام هارون .

- ١٤ — حازم القرطاجني * منهاج البلغاء وسراج الأدباء — تحقيق محمد الحبيب بن خوجة — الطبعة الثالثة — دار الغرب الإسلامي ١٩٨٦ م .
- ١٥ — حسن توفيق * شعر بدر شاكر السياب — دراسة فنية وفكرية — الطبعة الأولى — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩ م .
- ١٦ — ديفد ديتشس * مناهج النقد الأدبي — ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم — مؤسسة فرنكلين — بيروت — نيويورك ١٩٦٧ م .
- ١٧ — ديمين كرانت * الواقعية — ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة — دار الرشيد للنشر — بغداد ١٩٨٠ م .
- ١٨ — الرماني * النكت — تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام — الطبعة الثالثة — دار المعارف بلا تاريخ .
- ١٩ — رينيه ويليك * مفاهيم نقدية — ترجمة الدكتور محمد عصفور — عالم المعرفة ١٤٠٧هـ — ١٩٨٧ م .
- ٢٠ — الزمخشري * تفسير الكشاف — دار الكتاب العربي — بيروت — لبنان — بلا تاريخ .
- ٢١ — سمير شيخاني * علم النفس في حياتنا اليومية — الطبعة الرابعة — دار الآفاق الجديدة — بيروت — لبنان ١٩٨١ م .
- ٢٢ — شعبان محمد مرسى (الدكتور) * محاضرات في علم الأسلوب أقيمت على طلاب الدكتوراة — كلية اللغة العربية — الجامعة الإسلامية العالمية — إسلام آباد — ١٩٩٥ م — ١٩٩٦ م .
- ٢٣ — شكري محمد عياد (الدكتور) * مدخل إلى علم الأسلوب — الطبعة الأولى — دار العلوم للطباعة والنشر ١٤٠٢هـ — ١٩٨٢ م .
- ٢٤ — صلاح فضل (الدكتور) * علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته — الطبعة الثانية — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥هـ .
- * نظرية البنائية في النقد الأدبي — مؤسسة مختار للنشر والتوزيع — القاهرة ١٩٩٢ م .

- * الأساليب الشعرية المعاصرة — الطبعة الأولى — دار الآداب — بيروت — لبنان ١٩٩٥ م .
- * منهج الواقعية في الإبداع الأدبي — دار الآفاق الجديدة — بيروت — لبنان — بلا تاريخ .
- ٢٥ — صوموئيل هنري * منعطف المخيلة البشرية — ترجمة صبحي حديدي — الطبعة الثانية — مطبعة اليمامة — حمص ١٩٩٥ م . هوك
- ٢٦ — عادل العامل * الأدب وقضايا العصر — دار الرشيد للنشر العراق — ١٩٨١ م .
- ٢٧ — عبد الله الطيب * المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها — الطبعة الأولى — شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي — مصر — (الدكتور) ١٣٧٤ هـ — ١٩٥٥ م .
- ٢٨ — عبد القاهر دلائل الإعجاز — تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية والدكتور فايز الداية — الطبعة الثانية — مكتبة سعد الدين — ١٤٠٧ هـ — ١٩٨٧ م .
- * أسرار البلاغة — الطبعة الأولى — دار الكتب العلمية — بيروت — لبنان ١٤٠٩ هـ — ١٩٨٨ م .
- ٢٩ — عبد اللطيف بندر * قصائد مختارة من الشعر التركي المعاصر — ترجمة عبد اللطيف بندر أوغلو — وزارة الثقافة والفنون — العراق — ١٩٧٨ م .
- ٣٠ — عبده بدوي * الشعر الحديث في السودان — المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية — القاهرة — ١٣٨٤ هـ ، (الدكتور) ١٩٦٤ م .
- * الشعر في السودان — المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت ١٤٠١ هـ — ١٩٨١ م .
- ٣١ — عبد الهادي * أصول الشعر السوداني — الطبعة الثانية — دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٨٩ م . الصديق

- ٣٢ — عدنان حسين قاسم * الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربى — الطبعة الأولى — مؤسسة علوم القرآن — عجمان — دمشق — بيروت — ١٤١٢هـ — ١٩٩٢م .
- ٣٣ — عدنان النحوي * تقويم نظرية الحداثة — الطبعة الثالثة — دار النحوي للنشر (الدكتور) — ١٤١٩هـ — ١٩٩٨م .
- ٣٤ — عز الدين إسماعيل * التفسير النفسى للأدب — الطبعة الرابعة — دار العودة بيروت — لبنان ١٩٨١م . (الدكتور)
- * الأدب وفنونه — دار الفكر العربى — بلا تاريخ .
- * الشعر العربى المعاصر — قضايا وظواهره الفنية والمعنوية — الطبعة الثالثة — دار الفكر العربى — بلا تاريخ .
- ٣٥ — علي عشري زايد * عن بناء القصيدة العربية الحديثة — الطبعة الثانية — مكتبة دار العلوم (الدكتور) ١٩٧٩م .
- * استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر — القاهرة ١٩٩٧م .
- ٣٦ — علي المك * مختارات من الأدب السودانى — الطبعة الثالثة — دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٩٠م .
- ٣٧ — الفارابى * الفصوص — مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية — حيدر آباد ١٣٤٦هـ .
- * إحصاء العلوم — تحقيق الدكتور عثمان أمين — دار الفكر العربى ١٩٤٩م .
- ٣٨ — فتح الرحمن حسن * مختارات من الشعر السودانى المعاصر — الطبعة الأولى التنى (الدكتور) — المطبعة العصرية — دبي ١٩٩٠م .
- ٣٩ — فراس السواح * مغامرة العقل الأولى — دار الكلمة للنشر — بيروت — لبنان ١٩٨١م .
- ٤٠ — قاسم حسين صالح * الإبداع في الفن — دار الرشيد للنشر — ١٩٨١م .

- ٤١ — قدامة بن جعفر * نقد الشعر — تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي — دار الكتب العلمية — بيروت — لبنان . بلا تاريخ .
- ٤٢ — كمال أبو ديب * جدلية الخفاء والتجلي — الطبعة الأولى — دار العلم للملايين — بيروت — لبنان ١٩٧٩ م . (الدكتور)
- * الرؤى المقنعة — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٨٦ م .
- ٤٣ — كمال خير بك * حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر — دار الفكر (الدكتور) ١٩٧٨ م .
- * فن الشعر — تحقيق عبد الرحمن بدوي — دار الثقافة — بيروت — لبنان بلا تاريخ .
- ٤٤ — مبارك حسن * الشعر السوداني في إطار الشعر العربي الحديث (مخطوط) الخليفة (الدكتور) ١٩٨٩ م .
- ٤٥ — مجدي وهبة * معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب — الطبعة الثانية — مكتبة لبنان — ١٩٨٤ م .
- ٤٦ — محبوب الباشا * التنوع العرقي والسياسة الخارجية في السودان — مركز الدراسات الاستراتيجية الخرطوم ١٤١٨ هـ — ١٩٩٨ م . (الدكتور)
- ٤٧ — محمد أحمد * الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه الطبعة الأولى — المطبعة التجارية الحديثة — الخرطوم ١٣٦٠ هـ — ١٩٤١ م . محبوب
- ٤٨ — محمد حسن عبد الله * الصورة وبناء الشعر — دار المعارف — القاهرة — بلا تاريخ. (الدكتور)
- ٤٩ — محمد حماسة عبد اللطيف (الدكتور) * النحو والدلالة — الطبعة الأولى ١٩٨٣ م .
- ٥٠ — محمود الربيعي * قراءة الشعر — مكتبة الزهراء — بلا تاريخ . (الدكتور)
- ٥١ — محمد غنيمي هلال (الدكتور) * النقد الأدبي الحديث — دار نهضة مصر — الفجالة — القاهرة . بلا تاريخ .

- ٥٢ — محمد فتوح أحمد * الرمز والرمزية — الطبعة الثانية — دار المعارف ١٩٧٨م (الدكتور)
- ٥٣ — محمد مصطفى * تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان — دار الثقافة هدارة (الدكتور) — بيروت — لبنان ١٩٧٢م .
- * دراسات في الأدب العربي الحديث — دار العلوم العربية — الطبعة الأولى ١٤١٠هـ — ١٩٩٠م .
- ٥٤ — محمد النويهي * الاتجاهات الشعرية في السودان — مطبعة نهضة مصر — الفجالة ١٩٥٧م .
- ٥٥ — مصطفى ناصف * الصورة الأبية — دار مصر للطباعة — بلا تاريخ . (الدكتور)
- ٥٦ — موريه (س) * الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ — ١٩٧٠ ترجمة الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح — دار الفكر العربي — القاهرة — بلا تاريخ .

ج — الدوريات :

- ١ — جريدة الأنباء السودانية — الأربعاء ١٩٩٨/٥/٦م . الإيقاعات الشعبية السودانية .
- ٢ — مجلة الآداب — العدد ١٢/١١ مطبعة العلوم — بيروت — نوفمبر / ديسمبر ١٩٩٨م .
- ٣ — مجلة حروف العدد الثاني والثالث (مزدوج) ١٩٩١م .
- ٤ — مجلة عالم الفكر — العدد الثالث والرابع /يناير/ مارس — إبريل/ يونيو ١٩٩٤م المجلس الوطني للثقافة والآداب — الكويت .

د — مراجع باللغة الأجنبية :

1. Donald .C. Freeman Essays in Modern Stylistic — Methuem — London 1981.
2. Eneyclopedia Britannica
3. Geoffery .N. Leech — A linguistic guide to English Poetry — Hong Kong 1988
4. J.A. Cuddon : Dictionary of Literature Terms And Literary Theory — Third Edition.

5. Jack Myers, Simms : Dictionary and hand book of Poetry .
6. Merriam Webster — Encyclopedia of literature
7. Muhammed Abdul-Hai : Conflict and Identity — Institute of African & Asian Studies—
University of Khartoum 1976.
8. Roger Fouler—
A dictionary of Modern Critical Terms — Routledge & Kegan Poul — London and New York
1987.
9. Roger Fouler : Studing literature — as language — Issues — in contamporary Critical theory

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
١ - شكر وعرفان :	أ
٢ - مقدمة :	١
٣ - تمهيد :	٤
أ - فاعلية الخيال وعلاقته بالصورة	٥
ب - مفهوم الصورة عند النقاد والبلاغيين القدماء	١٧
ج - مفهوم الصورة عند النقاد المحدثين	٢٥
د - كيف ندرس النص أسلوبيا	٣٣
هـ - مفهوم الواقعية في الشعر	٤٩
٤ - الفصل الأول : الواقعية في الشعر السوداني	٥٣
أ - بدء الاتجاه الواقعي	٥٤
ب - الواقعية الاشتراكية	٦٤
ج - مدرسة الغابة والصحراء	٧٠
د - الأكتوبريون	٨١
٥ - الفصل الثاني : مصادر الصورة	٩١
أ - الواقع المحلي	٩٢
ب - الواقع الإفريقي	١٠٠
ج - الموروث الديني	١٠٦
د - الموروث الفني	١١١
هـ - الموروث الشعبي والأسطوري	١١٣

الصفحة	الموضوع
--------	---------

١٢٠	٦ - الفصل الثالث - أبعاد الصورة وخصائصها
١٢١	أ - الصورة والحركة
١٣٣	ب - الصورة والرمز
١٥٥	ج - الصورة والأسطورة
١٧١، ١٦٢	٧ - ملخص البحث : باللغة العربية والإنجليزية
١٧٧	٨ - تراجع الشعراء :
١٨٣	٩ - إحصاء القصائد والمقطوعات الواقعية :
٢٢٩	١٠ - المراجع والمصادر :
٢٣٨	١١ - فهرس الموضوعات :

