

DIRĀSAH NAQḌIYYAH LI QAḌIYAH AL-ISTIḌBĀD
FĪ SHIḌR MUḤAMMAD AL-FAYTŪRĪ

ARRABEA, EMAD HAMZA M

UNIVERSITI KEBANGSAAN MALAYSIA

دراسة نقدية لقضية الاستعباد
في شعر محمد الفيتوري

عماد حمزة مختار الربيع

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

كلية الدراسات الإسلامية
الجامعة الوطنية الماليزية

بانجي

٢٠١٩

KAJIAN KRITIKAN ISU PERHAMBAAAN DALAM
PUI SI MUHAMMAD AL-FAYTURI

ARRABEA, EMAD HAMZA M

TESIS YANG DIKEMUKAKAN UNTUK MEMPEROLEH IJAZAH
DOKTOR FALSAFAH

FAKULTI PENGAJIAN ISLAM
UNIVERSITI KEBANGSAAN MALAYSIA
BANGI

2019

CRITICAL STUDY OF THE SLAVERY ISSUE
IN MUHAMMAD AL-FAYTURI POETRY

ARRABEA, EMAD HAMZA M

THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

FACULTY OF ISLAMIC STUDIES
UNIVERSITI KEBANGSAAN MALAYSIA
BANGI

2019

إقرار

أقر بأن هذا البحث ثمرة عملي وجهدي إلا المقتطفات، والمختصرات التي أحلت إلى مصادرها ومراجعتها.

عماد حمزة الربيع

P72386

٢٠١٩ / ٢ / ٢٥

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد بن عبد الله، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعه بإحسانٍ إلى يوم الدين، وبعد

فإنَّ الحمد والمنة لله سبحانه وتعالى أولاً وآخرًا على ما أعان، ووفق لإتمام هذا العمل، وإنجازه، وما منَّ به عليَّ من الإعانة والتوفيق من مبدأ هذا البحث إلى منتهاه، فله الحمد كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، وله الشكر والثناء الحسن. كما أتوجه بجزيل الشكر والعرفان إلى وزارة التعليم بالمملكة العربية السعودية، ممثلةً في جامعة طيبة بالمدينة المنورة، وسفارة المملكة العربية السعودية، وملحقيتها الثقافية في ماليزيا على دعمهم للباحث، ورعاية مسيرته العلمية. كما أتوجه بالشكر والتقدير لوزارة التعليم العالي الماليزي، ممثلةً في الجامعة الوطنية بماليزيا؛ لما أتاحتها لي من فرصةٍ لإكمال دراستي العليا. كما لا يفوتني في هذا المقام تقديم الشكر والامتنان لكل من ساعد في إنجاز هذا البحث، وأخص بذلك مركز الشرق الأوسط وأرخبيل الملايو، بكلية الدراسات الإسلامية، وجميع القائمين على المركز من القيادات العلمية، وأعضاء هيئة التدريس، والكوادر الإدارية الذين يسروا لي أمور الانضمام لجامعتهم العريقة، وطلب العلم في رحابها. كما أنوه بما لقيته لدى سعادة الأساتذة أعضاء هيئة التدريس بالمركز، وقادته الكرام؛ من روح الأخوة الإسلامية، والبيئة العلمية التي نعمت بهما في رحابهم.

كما أُقَرُّ بالفضل، والعرفان لأستاذي المشرف سعادة الدكتور زمري بن عارفين، عضو هيئة التدريس بمركز الشرق الأوسط وأرخبيل الملايو؛ على ما أحاطني به من العناية العلمية، وما شملني به من الرعاية الأبوية، وما قدمه للباحث، وبحثه من المراجع القيمة، والإرشادات السديدة، والتوجيهات الرشيدة التي سدت ما في عملي من خلل، وأكملت ما فيه من نقصان؛ حتى أثمر جهده الكريم هذا البحث. كما أتوجه بالشكر لسعادة الأستاذ حكيم زينل، المحاضر بمركز الشرق الأوسط وأرخبيل الملايو؛ حيث كان لي نعم الأخ المعين، والموجه الناصح طوال سنوات الدراسة، وأشكر كذلك أخي الباحث عادل نعمان؛ على تفضله بإرسال أطروحته العلمية إليَّ للاستفادة منها في البحث. كما أُقَرُّ بالفضل لأسرتي التي تحملت معي - عن طيب خاطرٍ - مشقة سنوات البحث، وسمحت لي بالاستئثار بمعظم وقتي لإنجاز هذا العمل، فلهم مني جزيل الشكر والعرفان. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمدٍ، وعلى آله وصحبه أجمعين.

ملخص البحث

رغم قيام الهيئات العالمية والمنظمات الحقوقية في العصر الحديث بتجريم ظاهرة الرّق والاستعباد؛ إلا أنها ما تزال تتخذ أشكالاً جديدةً في العصر الحديث. وقد كرّس الشاعر محمد الفيتوري رسالته الشعرية لإدانتها. وكان الهدف الرئيس لهذا البحث هو فهم قضية الاستعباد لديه، والكشف عن أسلوبه الشعري في تناولها. كما سعى البحث للكشف عن جذور القضية عند الشاعر، والمراحل الفنية التي شكّلت تجربته، ومعرفة الأساليب الأدبية، والمستويات اللغوية التي ظهرت بها قضية الاستعباد. وقد اقتضت طبيعة البحث استخدام المنهجين الاستقرائي والاستنباطي، فتم جمع المعلومات عن الشاعر وعصره، وتحليلها كمّاً، وكيفاً بالاستعانة بالمنهج التحليلي، والأدوات الإحصائية. ثم جرى فحص نصوص الشاعر باستخدام أدوات التحليل النصي، وآلياته اللغوية، والنقدية، بالإضافة للأدوات البيانية الوصفية التي تستفيد من جهود النقاد، والبلاغيين قديماً، وحديثاً في دراسة بنية النص الداخلية، والخارجية. وقد أظهر البحث أن رؤية الشاعر للقضية شملت طيفاً واسعاً من الموضوعات، وأظهرت إدانته لجميع أشكال الاستعباد التقليدية، والمستحدثة؛ وذلك من خلال قضايا مختلفة، اجتماعية كالرّق في أفريقيا، وسياسية كالاستعمار، والاستبداد السياسي، وثقافية كالتمييز العنصري، وفلسفية كحركة التصوف، وتحرير الروح. كما تناول البحث ثلاث مراحل فنية مهمة في تجربة الشاعر هي: المرحلة الأفريقية، والصوفية، والواقعية. وأظهر البحث تنوعاً في أساليب الشاعر بين الأساليب التراثية الأصيلة، والتقنيات الشعرية الحديثة، دالاً على تنوع تجربة الشاعر، وتطور أدواته الفنية؛ حيث ظهر في شعره الشكل الموروث للقصيدة الخليلية، كما ظهر الشكل الحديث لقصيدة التفعيلة. كما أظهر البحث تميز الفيتوري بنسجته اللغوي الخاص الذي عبّر به عن رؤيته الخاصة لقضية الاستعباد. ويأمل البحث أن يثير الاهتمام بدراسة شعر الفيتوري، ويشجع على تناوله بالترجمات، والدراسات الأدبية، والفنية، والمقارنة. كما يتوقع أن يلفت النظر إلى الوجوه الجديدة لقضية الاستعباد البشري في شعر الفيتوري، وغيره من الشعراء، وتبني وجهة نظر الشاعر التقدمية، والواسعة في رؤيته الشعرية لهذه القضية، ومقاومة جميع مظاهر الاستعباد التقليدية، والمستحدثة.

ABSTRAK

Meskipun organisasi dan pertubuhan hak asasi manusia moden menganggap fenomena perhambaan adalah satu jenayah, namun ia masih wujud dalam pelbagai bentuk baru di era moden ini. Penyair Muhammad al-Fayturi mengutuk perhambaan itu secara khusus dalam mesej puisinya. Objektif utama penyelidikan ini adalah untuk memahami isu perhambaan menurut Muhammad al-Fayturi dan mengimbas garapan gaya puisinya berkaitan isu tersebut. Kajian ini juga berusaha untuk menyingkap tahap kesenian yang membentuk pengalaman penyair, pengetahuannya mengenai bentuk sastera, dan tahap linguistik beliau dalam menyerlahkan isu perhambaan. Kajian ini menggunakan kaedah induktif dan deduktif. Maklumat tentang penyair dan eranya dikumpul dan dianalisis secara kuantitatif dan kualitatif, menggunakan metode stilistik dengan instrumen statistik. Selain meneliti teks penyair menggunakan metode analisis tekstual dan mekanisme bahasa dan kritikan sastera, kajian juga menggunakan metode deskriptif yang memanfaatkan usaha para pengkritik sastera dan ahli retorik silam dan kontemporari untuk meneliti struktur dalaman dan luaran teks. Dapatan kajian menunjukkan bahawa wawasan penyair mengenai isu perhambaan ini meliputi pelbagai subjek dan kutukannya terhadap semua bentuk perhambaan melalui pelbagai isu; sama ada isu sosial seperti perhambaan di Afrika, isu politik seperti kolonisme dan revolusi Arab, isu budaya seperti diskriminasi kaum dan isu falsafah seperti gerakan sufisme dan pembebasan jiwa. Kajian ini juga menemui tiga era seni utama dalam pengalaman penyair; era Afrika, era sufisme, dan era realisme. Kajian juga memperlihatkan kepelbagaian kaedah penyair sama ada kaedah tradisional yang diwarisi dan teknik puisi moden, hasil daripada pengalaman penyair yang pelbagai dan perkembangan instrumen keseniannya. Bentuk tradisional puisi al-Khalil terserlah dalam puisinya, sebagaimana terdapat juga bentuk puisi moden. Kajian juga menunjukkan bahawa Muhammad al-Fayturi memiliki gaya bahasanya tersendiri, dalam mengungkapi pandangan peribadinya berkaitan isu perhambaan. Penyelidikan ini berharap dapat meningkatkan minat khalayak untuk menangani puisi al-Fayturi dan menggalakkan usaha penyelidikan melalui terjemahan, kajian kesuasteraan, teknikal dan kajian perbandingan. Kajian juga menjangkakan ia dapat menarik perhatian kepada bentuk-bentuk baru berkaitan isu perhambaan dalam puisi al-Fayturi dan puisi penyair lain dan mengambilkira sudut pandangan mereka yang membina dan meluas dalam isu berkaitan serta menentang segala bentuk perhambaan yang tradisional dan kontemporari.

ABSTRACT

Although modern world organisations and bodies of human rights regard slavery phenomenon as a crime, still there are various new forms of it nowadays. As can be seen in his poetry message, the poet Muhammad al-Fayturi specifically vilifies slavery. The main objective of this study is to understand the issue of slavery according to Muhammad al-Fayturi and appreciate the language style presented regarding the issue. This study also attempts to uncover the stages of artistry that characterise the poet's experience, and identify the literary styles and linguistic levels in the slavery discussion. The nature of this study requires inductive and deductive method. Information on the poet and his period is collected and analysed quantitatively and qualitatively using stylistic method and statistic instrument, apart from analysing the texts of the poet based on textual analysis, language and criticism technicalities. This study also adopts descriptive metadata derived from the efforts of the past and present critics and rhetorical scholars on the idea of what the internal and external structure of textual criticism is. It is found that the vision of the poet on the issue covers vast topics and his aims conviction at all kinds of slavery viewed in various dimensions: socially as on the African slavery; politically as on the colonisation and Arab revolutions; culturally as on ethnic discrimination; and philosophically as on sufism movement and spiritual liberation. Likewise, this study elucidates three important stages of the poet's artistry experience, namely African, sufism and realism stages. Likewise, this study points to the styles of the poet varying between inherited traditionalism and modern poetic technicality consistently with the poet's various experiences, the progress of his artistry conceptions. Therefore, his poetry bears some semblance of traditional poetry as much as modern poetry. Likewise, al-Fayturi is notable for his specific language organisation as a tool of expression of his specific view on the slavery issue. The research hopes to raise interest in al-Fayturi and encourage researcher to deal with his poetry by translation, technical and comparative literary studies. It is also, expect to draw attention to new faces of slavery in the poetry of al-Fayturi and other poets and to adopt his wide civilized viewpoint of this issue and resist all its aspects.

المحتويات

الصفحة

هـ

إقرار

و

الشكر والتقدير

ز

الملخص

ح

ABSTRAK

ط

ABSTRACT

ي

المحتويات

ع

الأشكال والرسوم البيانية

ف

الرموز

المقدمة

الباب الأول

١

التمهيد

١ . ١

٨

مشكلة البحث

٢ . ١

٩

أهداف البحث

٣ . ١

٩

أسئلة البحث

٤ . ١

١٠

أهمية البحث

٥ . ١

١٣

حدود البحث

٦ . ١

١٤

منهج البحث

٧ . ١

١٤

١ . ٧ . ١ المنهج الاستقرائي

١٥

٢ . ٧ . ١ المنهج الاستنباطي

١٦

٣ . ٧ . ١ عينة البحث

١٧

٤ . ٧ . ١ الإطار النظري لتحليل عينة البحث

١٩	مصطلحات البحث	٨ . ١
١٩	الدراسات السابقة	٩ . ١
٥٢	الخلاصة	١٠ . ١

الباب الثاني قضية الاستبعاد في حياة الفيتوري؛ النشأة والجذور

٥٣	التمهيد	١ . ٢
٥٤	الحياة السياسية في مصر والسودان في عصر الشاعر	٢ . ٢
٥٨	سيرة الشاعر	٣ . ٢
٦٣	شخصية الفيتوري وعلاقتها بقضية الاستبعاد	٤ . ٢
٦٤	١ . ٤ . ٢ الانتماء العرقي والنشأة	
٦٨	٢ . ٤ . ٢ الهجرة والاعتزاب	
٧٠	٣ . ٤ . ٢ العائلة والأمن النفسي	
٧٢	٤ . ٤ . ٢ أزمات الشاعر النفسية	
٧٦	٥ . ٤ . ٢ البحث عن الهوية	
٨٢	٦ . ٤ . ٢ الشاعر والعُصاب بين المرض النفسي والإبداع الفني	
٨٥	الخلاصة	٥ . ٢

الباب الثالث قضية الاستبعاد في شعر الفيتوري المظاهر والسمات

٨٧	التمهيد	١ . ٣
٨٨	الحياة الأدبية في عصر الشاعر	٢ . ٣
٩٥	مظاهر قضية الاستبعاد وسماتها في شعر الفيتوري	٣ . ٣
٩٨	١ . ٣ . ٣ المرحلة الأفريقية: مظاهر قضية الاستبعاد وسماتها	
١٠٤	٢ . ٣ . ٣ المرحلة الصوفية: مظاهر قضية الاستبعاد وسماتها	

١١١	٣ . ٣ . ٣ المرحلة الواقعية: مظاهر قضية الاستعباد وسماتها	
١١٩	رؤية الشاعر الأدبية لقضية الاستعباد	٤ . ٣
١٢٢	الخلاصة	٥ . ٣
	الدراسة النقدية لقضية الاستعباد في شعر الفيتوري	الباب الرابع
١٢٤	التمهيد	١ . ٤
١٢٥	المستوى الموضوعي للقضية ومحاورها الدلالية	٢ . ٤
١٢٧	٤ . ٢ . ١ . محور الهوية	
١٣٠	٤ . ٢ . ٢ . محور الوطنية الأفريقية	
١٣٢	٤ . ٢ . ٣ . محور توعية الشعب الأفريقي	
١٣٨	٤ . ٢ . ٤ . محور المكاشفة والتثوير	
١٤٣	٤ . ٢ . ٥ . محور المقاومة ومواجهة المستعبد	
١٤٨	٤ . ٢ . ٦ . محور الإشادة بأبطال أفريقيا ورموز الثورات	
١٥٦	٤ . ٢ . ٧ . محور الهزيمة النفسية وسقوط الرموز واهتزاز القيم	
١٦٤	٤ . ٢ . ٨ . محور الوعي بالواقع وتحرير المفهوم الجديد للاستعباد	
١٨١	٤ . ٢ . ٩ . محور مواجهة الذات ونشر الوعي بالقضية	
١٨٥	٤ . ٢ . ١٠ . محور بث الأمل واستعادة الشعور الثوري	
١٨٩	٤ . ٢ . ١١ . محور مواجهة الاستعباد الجديد ومقاومة الطغيان	
١٩٦	المستوى البنائي	٣ . ٤
١٩٧	٤ . ٣ . ١ . التشكيل اللفظي والحقول الدلالية	
٢٠٢	٤ . ٣ . ٢ . جماليات اللون	
٢٢٤	٤ . ٣ . ٣ . النسيج التركيبي والبنى الأسلوبية	

٢٥٦	المستوى الدرامي	٤ . ٤
٢٥٨	١ . ٤ . ٤ الحوار	
٢٦٥	٢ . ٤ . ٤ القص (السرد)	
٢٦٩	٣ . ٤ . ٤ تعدد الشخصيات والأصوات	
٢٧٤	٤ . ٤ . ٤ الكورس (الجوقة)	
٢٧٦	٥ . ٤ . ٤ الارتداد	
٢٧٨	٦ . ٤ . ٤ المونتاج	
٢٨٠	المستوى التصويري	٥ . ٤
٢٨٢	١ . ٥ . ٤ أساليب تشكيل الصورة في قضية الاستبعاد	
٣٠٢	٢ . ٥ . ٤ مصادر الصورة في قضية الاستبعاد	
٣١٣	٣ . ٥ . ٤ الرمز	
٣٢٢	المستوى الإيقاعي في قضية الاستبعاد	٦ . ٤
٣٢٣	١ . ٦ . ٤ الوزن	
٣٣٦	٢ . ٦ . ٤ القافية	
٣٥١	الخلاصة	٧ . ٤
	الباب الخامس الخاتمة	
٣٥٤	النتائج	١ . ٥
٣٥٧	التوصيات	٢ . ٥
٣٥٨	أثر الدراسة	٣ . ٥
٣٥٩	المراجع	

الملاحق

١	ملحق الجداول
أ	ترتيب الدراسات السابقة تاريخياً من الأقدم إلى الأحدث
ب	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغاني أفريقيا)
ت	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عاشق من أفريقيا)
ث	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (اذكريني يا أفريقيا)
ج	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (سقوط دهبليم)
ح	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (معزوفة لدرويش متجول)
خ	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (البطل والثورة والمشتقة)
د	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أقوال شاهد إثبات)
ذ	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (ابتسمي حتى تمر الخيل)
ر	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (يأتي العاشقون إليك)
ز	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (شرق الشمس غرب القمر)
س	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (قوس الليل قوس النهار)
ش	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغصان الليل عليك)
ص	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (نار في رماد الأشياء)
ض	ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عرباناً يرقص في الشمس)
ط	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغاني أفريقيا)
ظ	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عاشق من أفريقيا)
ع	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (اذكريني يا أفريقيا)
غ	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (سقوط دهبليم)
ف	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (معزوفة لدرويش متجول)
ق	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (البطل والثورة والمشتقة)
ك	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أقوال شاهد إثبات)
ل	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (ابتسمي حتى تمر الخيل)
م	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (يأتي العاشقون إليك)

٣٧٦

٣٨٠

٣٨٢

٣٨٣

٣٨٥

٣٨٦

٣٨٧

٣٨٨

٣٨٩

٣٩٠

٣٩٢

٣٩٤

٣٩٥

٣٩٦

٣٩٨

٣٩٩

٤٠٠

٤٠١

٤٠٢

٤٠٣

٤٠٤

٤٠٥

٤٠٦

٤٠٧

٤٠٨	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (شرق الشمس غرب القمر)	ن
٤٠٩	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (قوس الليل قوس النهار)	هـ
٤١٠	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغصان الليل عليك)	و
٤١١	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (نار في رماد الأشياء)	ي
٤١٢	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عرياناً يرقص في الشمس)	أ

ملحق المخططات التوضيحية

٤١٣	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغاني أفريقيا)	أ
٤١٤	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عاشق من أفريقيا)	ب
٤١٥	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (اذكريني يا أفريقيا)	ت
٤١٦	نسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (سقوط دهبليم)	ث
٤١٧	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (معزوفة لدرويش متجول)	ج
٤١٨	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (البطل والثورة والمشنقة)	ح
٤١٩	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أقوال شاهد إثبات)	خ
٤٢٠	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (ابتسمي حتى تمر الخيل)	د
٤٢١	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (يأتي العاشقون إليك)	ذ
٤٢٢	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (شرق الشمس غرب القمر)	ر
٤٢٣	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (قوس الليل قوس النهار)	ز
٤٢٤	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغصان الليل عليك)	س
٤٢٥	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (نار في رماد الأشياء)	ش
٤٢٦	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عرياناً يرقص في الشمس)	ص

ملحق الصور

٤٢٧	صور من رحلة حياة الفيتوري	٣
-----	---------------------------	---

الأشكال والرسوم البيانية

رقم الشكل	الصفحة
١ . ١	مواضع استخدام المنهج الاستقرائي في أبواب البحث ١٥
٢ . ١	مواضع استخدام المنهج الاستنباطي في أبواب البحث ١٦
٣ . ١	المنهج التكاملي المستخدم لتحليل عينة البحث ١٨
٤ . ١	تصنيف الباحث للدراسات السابقة بحسب تعلقها بمشكلة البحث ٢٠
٥ . ١	أنواع الدراسات السابقة عن الفيتوري وعددها ٢١
٦ . ١	السياقات التي تم تناول الشاعر وفقها ٢٣
٧ . ١	تفصيلات الدراسات التي تناولت الفيتوري بحسب مداخلها النقدية ٢٤
٨ . ١	القضايا والظواهر الأدبية التي تناولتها الدراسات في شعر الفيتوري ٣٠
٩ . ١	المحاور والآليات الفنية التي تناولتها الدراسات في شعر الفيتوري ٤١
١٠ . ١	المسار الزمني لكثافة التأليف عن الشاعر بالنسبة لدواوينه الشعرية الصادرة في الفترة نفسها ٤٧
١١ . ١	التباين الكمي لأنواع الدراسات حول الشاعر ٤٨
١٢ . ١	النسب المئوية للدراسات بحسب مقدار شعر الفيتوري المتناول ٤٩
١ . ٤	تفاوت نسبة الألوان في ديوان أغاني أفريقيا ٢٠٥
٢ . ٤	تفاوت نسبة الألوان في بقية الدواوين ٢٠٥
٣ . ٤	إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في دواوين الفيتوري الشعرية ٢٠٩
٤ . ٤	النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في دواوين الفيتوري ٢١٠
٥ . ٤	مخطط نسبة تردد ألفاظ الألوان الصريحة في دواوين الفيتوري ٢١١
٦ . ٤	التحويلات الأسلوبية في عبارة (بعدك لا.. قبلك لا) ٢٣٤
٧ . ٤	القيم الدلالية وحركتها في عبارة (وتحبط بالكائنات سالمة اللولية) ٢٣٩
٨ . ٤	بنيات التشاكل والتباين في عبارة (وإلام تستعلي بأنفك سيداً، وأنا أطأطي هامتي عبداً) ٢٤٤
٩ . ٤	بنيات التشاكل والتباين في تركيب (ابتسم للحضور ابتسم للغياب) ٢٤٦
١٠ . ٤	بنيات التشاكل والتباين في عبارة (داخلاً في علاقة الموت بالموت) ٢٥٠
١١ . ٤	تغيير العلاقات الزمنية في عبارة (مات غداً) ٢٥٣
١٢ . ٤	صيغ الإيجاز بالثنائية عند الفيتوري ٢٥٥

الرموز

صفحة	ص
جزء	ج
مجلد	م
عدد	ع
سنة	س
دون تاريخ للطبعة	د. ت
دون مكان للطبع	د. م

الباب الأول

المقدمة

١. ١ التمهيد

لقد اهتم الإسلام بالنفس البشرية وكَرَّم الإنسان، وفضَّله على سائر المخلوقات، قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا﴾ (القرآن الكريم، الإسراء ١٧: ٧٠)، وقال النبي ﷺ: "أنتم بنو آدَمَ، وآدَمُ مِنْ تُرَابٍ" (السجستاني، سنن أبي داود، كتاب الأدب، باب التفاخر بالأحساب، حديث رقم ٥١١٦، ٧: ٤٣٨). فكل البشر سواسية، ومنشؤهم واحد في التصور الإسلامي، ورغم وحدة هذا الأصل العرقي للجنس البشري. إلا أن مشكلة الاستعباد أو الرِّق كظاهرة اجتماعية تقوم على استغلال إنسانٍ قويٍّ لإنسانٍ ضعيفٍ بدلاً من قتله، واعتبار نجاة الأسير من حيث الأخلاق؛ تقدماً عظيماً، والعيش في أدنى مراتب الحياة أهون من القتل. (الترماني، ١٩٧٩)؛ هذه الظاهرة تظل واحدة من أهم المشكلات التي عانت وتعاني منها المجتمعات الإنسانية على مر العصور.

وأصل لفظ الاستعباد في المعاجم اللغوية؛ مأخوذ من مادة (عَبَدَ) وأصل العُبُودِيَّة الخُضُوع والتذلُّ. والعبادة في اللغة: الطاعة مع الخُضُوع، ومنه طريقٌ مُعَبَّدٌ؛ إذا كان مذلاً بكثره الوطء. والعَبْدُ المملوك: خلاف الحرِّ، وتَعَبَّدَ الرجلَ وَعَبَّدَهُ وَأَعَبَّدَهُ: صيَّره كالعَبْد، واستعبده: اتخذهُ عَبْدًا. كما يُرادف هذا اللفظ - كذلك - لفظ الرِّقِّق، المأخوذ من مادة (الرِّق) التي تدور في اللغة حول معاني الرِّقَّة، واللين، والضعف، والخضوع. ويُعرَّف - كذلك - بأنه: المَلِك والعُبُودِيَّة، ورَقَّ أي: صار في رِقٍّ. وَعَبْدٌ مَرْقُوقٌ ومُرَقٌّ ورَقِيقٌ، وجمع الرِّقِّق أَرْقَاء. واسترقَّ المملوكُ فَرَقَّ: أَدخله في الرِّقِّ. واسترقَّ مملوكه وأرقَّه: وهو نقيض أعتقه. والرِّقِّقُ: المملوك، واحد وجمع. والرِّقُّ العُبُودَة، والرِّقِّقُ العبد، وقد رَقَّ فلان أي صار عبداً. وسمي العبيد رَقِيقاً لأنهم يَرِقُّونَ لمالكهم وَيَذِلُّونَ وَيَخَضَعُونَ. ابن منظور (١٩٩٩).

وقد أشار القرآن الكريم إلى الاستعباد، أو الرِّق الذي كان سائداً في الحضارات القديمة التي قامت على أكتاف العبيد، وذكر إحداها في سرده لقصة فرعون؛ عندما رد موسى ﷺ على مَنِّه عليه بقوله: ﴿وَتِلْكَ نِعْمَةٌ تَمُنُّهَا عَلَيَّ أَنْ عَبَّدتَ بَنِي إِسْرَائِيلَ﴾ (القرآن الكريم، الشعراء ٢٦: ٢٢). وجاء الإسلام معالجاً لهذه المشكلة التي عانت منها الإنسانية على مر التاريخ؛ فضيَّق مصادرها، ووسَّع مخرجها، وجاء بحلولٍ عمليةٍ للقضاء عليها تماماً، كما قامت العديد من المنظمات العالمية والهيئات الحقوقية بتجريم الرِّق والاستعباد بكافة أشكاله.

ويُعرَّف الرِّق حديثاً بأنه: تملُّك إنسانٍ لإنسانٍ آخر وممارسة حق الملكية عليه، هذا الحق الذي أنشأته القوة التي تتحدى أحكام العقل والضمير؛ حيث كان الإنسان إلى عهد قريبٍ يباع ويسام في ظل نظام قانوني، أباح للقوة استرقاقه، ومنحها حق التصرف فيه. التزماني (١٩٧٩). وقد شكلت العبودية السمة المشتركة في العصور البشرية الأولى (٣٥٠٠ - ٤٧٦ قبل الميلاد) والعصور الوسطى (٤٧٦ - ١٤٥٣) والحديثة (١٤٥٣ - ١٧٨٩). ففي مصر القديمة، واليونان، والصين، والهند، وبلاد فارس، وشبه الجزيرة العربية؛ كان الرقيق حياةً يمكن بكل بساطةٍ سلبها، أما في حالة استخدامهم كقوى عاملةٍ فلم يتعد الأمر اعتبارهم سلعةً تُباع وتشتري. (إبداح، ٢٠١٦).

ويربط ول ديورانت (١٩٨٨) الرِّق في نشأته؛ بمدينة الإنسان، ففي الجماعة البدائية لا ترى -على وجه العموم- فرقاً بين حرٍّ وعبدٍ؛ لكن نشأة الزراعة وحدوث التفاوت بين الناس انتهيا إلى استخدام الضعفاء اجتماعياً بواسطة الأقوياء اجتماعياً. ولعل نظام الرق حين امتدت به القرون؛ قد أكسب الجنس البشري تقاليده وعاداته من حيث العمل، وبات الرق جزءاً من النظام الذي استعد به الإنسان للقيام بالصناعة. ولما مضت قرونٌ على هذا النظام؛ أخذ الناس ينظرون إليه كأنه نظامٌ فطري لا غنى عنه، وبذلك قال أرسطو، وبارك القديس بولس هذا النظام الاجتماعي الذي لا بد أن يكون قد بدا لعينيه في عصره نظاماً قضى به الله. وبعد أن كانت الحرب عاملاً على نشأة الرق؛ أصبح الرق عاملاً على شَرِّ الحروب.

ويرى ديلبيانو (٢٠١٢) أن وجود العبيد؛ ترك أثره على العديد من الحضارات القديمة؛ حيث لعب هؤلاء العبيد الدور الرئيسي في دفع عجلة الإنتاج الاقتصادي، فأثرت العبودية تأثيراً كبيراً على الحياة الاقتصادية والاجتماعية في فترة سيادة الحضارة اليونانية-الرومانية (٥٠٠ ق.م، ٥٠٠ م)؛ بل وترك القانون الروماني -بصفةٍ خاصةٍ- مبدأً شرعية العبودية ميراً للغرب. كما يرى (الترماني ١٩٧٩) أن ازدياد منابع الرق؛ كالأسر، والفقر، والعقوبة، والخطف، وغيره؛ ساهم في تعدد طوائف الرقيق، كما أن الرِّق ما يزال مستمراً في عصرنا الحالي، وإن اتخذ أشكالاً مختلفة، وصوراً جديدة، كالتالي:

أ. (الاستعمار Colonisation) حيث يقترن اسم الاستعمار بالإنسان الأوروبي الذي استخدم سلاح العلم للسيطرة على الشعوب الأخرى، وتسخير أبنائها لتأمين مصالحه، واستثمار ثرواتها لرفاهيته. وقد أطلق الأوروبيون اسم المستعمرات على المناطق التي استولوا عليها في أفريقيا، بالقوة، والدسائس الخسيسة، وسخروا أهلها في استثمار أراضيهم، واستخراج ثرواتهم منها لينعموا بها من دونهم، محيلين الاستعمار إلى استرقاقٍ جماعيٍّ.

فالأوروبيون لم يعملوا -في الواقع- على إلغاء الرّق؛ وإنما استحدثوا صوراً له. وقد ظلت الشعوب الأفريقية تعاني من ظلم الرجل الأوروبي استرقاقاً منذ القرن السادس عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر، واستعماراً من ذلك التاريخ حتى أخذت تتحرر على التوالي في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

ب. (التمييز العنصري Racism) الذي يراد به: التمييز بين الأشخاص في الوطن الواحد، بسبب اختلاف ألوانهم، وقد نشأت هذه الظاهرة كمشكلة اجتماعية، بعد إعلان تحرير الزنوج في الولايات المتحدة عام ١٨٦٥م، الذي منح الزنوج حريتهم من الوجهة النظرية، أما في الواقع؛ فقد طوقهم المجتمع الأمريكي بقوانين ظالمة، وأنظمة قاسية، فاستبدل بالرق التمييز العنصري، وبه نشأت المشكلة السوداء (Black Problem).

ج. (الفصل العنصري Apartheid) ويقصد به التفريق بين البيض، وبين زنوج أفريقيا الجنوبية، وفصلهم عنهم. وما زال يدل على هذا المعنى، ويُقصد به زنوج تلك البلاد. وهو يقوم على عزل الأفريقيين الذين ما زالوا تحت الاستعمار أو تحت حكم الأقلية البيضاء؛ في مناطق معينة لا يستطيعون الخروج منها إلى غيرها من المناطق والأحياء التي يسكنها البيض إلا بتصريح.

د. (الاسترقاق الجنسي) وهو إخضاع شخص لسلطة شخص آخر أو إجباره على تعاطي البغاء أو القيام بعملٍ محظّرٍ بالأخلاق واستثماره، وكان يسمى إلى وقتٍ قريبٍ (الاتجار بالرقيق الأبيض White Slavery)، الذي يتم بالتضليل، أو الخطف، أو الشراء، أو التبني، أو استرقاق المدّين، إلى غير ذلك من صور الظلم، والاضطهاد والاتجار بالبشر.

كما يُشير إيداح (٢٠١٦) إلى أن انتشار تجارة الرق في معظم دول العالم حالياً، أصبحت تشمل اختطاف الأطفال والنساء وبيعهم في أسواق العمل، أو البغاء، أو إجبارهم على المشاركة بالنزاعات المسلحة؛ مما يؤكد أن العبودية لا تزال تشكل السمة المميزة لعصرنا الحالي في ظل ظهور أشكالٍ وصورٍ جديدةٍ أكثر تدميراً وفتكاً بحقوق

الإنسان وكرامته. فالمأساة مستمرة، وانتهاك الحقوق الأساسية للإنسان، والتعذيب، والاضطهاد، والتشريد؛ بات عملاً منظماً، وأكثر اتساعاً، وخصوصاً لدى مافيا تجارة البغاء، وتجارة الأسلحة العالمية المعتمدة على العوائد المالية الهائلة لتلك الأنواع من التجارة المحرمة أخلاقياً، ودينياً، وقانونياً. ولذا؛ تستمر العبودية الحديثة بهذا الشكل ما دام يُهيمن على الحياة البشرية أسياذ العبودية يقودهم الجشع، والظلم، واستغلال ظروف الفقر، والجهل.

وقد ملأ المجتمع الدولي، والسياسي علينا حياتنا بنصوص ومواثيق تدافع عن الحرية والعدل وتنتهى عن الاستعباد والظلم، وتصوغ العديد من وسائل تصفية الرق بصورة كلها؛ لكن هذه التصفية لا تزال مطمئناً بعيد المنال، بل إن بعض مكتشفات العلم الحديث قد وضعت في يد الأقوياء من أسلحة الظلم والقهر والاستغلال ما خلق ألواناً من (القهر الجماعي) لم تكن معروفة في أيام الرق الأولى، حتى أصبحت مشكلة عالمية تشكو منها شعوب العالم. (أبو المجد، مقدمة الترماني ١٩٧٩).

وقد دأب المصلحون والدعاة منذ الأزل على التنديد بخطر هذه القضية، والتحذير من ويلاتها التي جرّت الكوارث على البشرية وأشعلت فتيل النزاعات الإقليمية حول العالم. وكان الأدب وما يزال؛ ساحة رحبة للتدافع القيمى، وميداناً واسعاً للدفاع عن القضايا العادلة؛ بما يملكه من صدق الرؤية وحرارة العاطفة وفاعلية الأداة. كما عرض الشعراء العرب قديماً وحديثاً للعديد من قضايا الظلم والاستبداد؛ إلا أن قضية الاستعباد بصورها المختلفة، لم تنل من اهتمام شاعرٍ عربيٍّ معاصرٍ ما نالته من اهتمام الشاعر السوداني (محمد مفتاح الفيتوري) المولود في السودان عام ١٩٢٩م، والذي شجب هذه الظاهرة منذ وقتٍ مبكرٍ، وجعل من مكافحتها قضيةً لحياته؛ حيث كانت تؤرقه تلك الصور المؤلمة من الظلم والاستغلال، وتقض مضجعه منذ وقتٍ مبكرٍ.

وقد كانت مأساة الإنسان الزنجي الأسود المعذب في أفريقيا والمستغل على مر السنين؛ أولى القضايا التي دافع عنها الفيتوري وأصدر لها أول دواوينه الشعرية (أغاني أفريقيا) الذي احتفى به النقاد؛ لتناوله قضيةً عالميةً بلسان شاعرٍ عربي. وشغلت هذه القضية حيزاً واسعاً من حياة الفيتوري؛ بل إنه وقف حياته، وفنه، وشعره على محاربتها بكافة مظاهرها وأشكالها القبيحة؛ حيث اتخذت القضية أشكالاً متعددة في مسيرته الفنية، وكانت تشمل عنده طيفاً واسعاً من ممارسات الظلم والاضطهاد، بدءاً بالميز العنصري الذي يشكل عند الشاعر، المنبع الأول لكل المآسي التي ألمت بالإنسان الأسود متكئةً على قضية اختلاف اللون.

ويوضح بوحالة (٢٠٠٤) أن جميع الولايات التي أملت بالزواج من استرقاق، واستعمار، وتقتيل، واضطهاد تجد تبريرها في الحجة اللونية؛ حيث دأب البيض على تكريس قاعدة لونية تفيد أن بياض الأوروبيين هو الأس الجوهري لمغايرتهم الامتيازية، وأفضليتهم الإثنية والحضارية، فيما تمثل الألوان الأخرى، وفي مقدمتها اللون الأسود؛ علامةً على التديني العرقي والحضاري.

وقد شجب شاعرنا هذه الحجة الواهية، وجعل من دحضها أحد أهم محاور قضيته الشعرية؛ حيث أدان الشاعر جريمة استرقاق الزواج، في القارة الأفريقية على مر التاريخ بدءًا بالقرن الخامس عشر، واستغلالهم، وامتهان آدميتهم بشتى صور الاستغلال؛ من خلال تجارة العبيد. وقد عرض الشاعر في أشعاره ألوانًا من مآسي الزواج خلال هذه التجارة الرهيبة، وأظهر وجهها اللاإنساني البغيض، ومدى الظلم الماحق الواقع على هؤلاء المستعبدين.

كما مثل الاستعمار بعدًا آخر من أبعاد قضية الاستعباد التي أدانها الفيتوري؛ حيث تلا مأساة استرقاق الزواج؛ وذلك حين تكالبت الدول الأوروبية على بسط نفوذها على الأمم والشعوب واستنزاف ثرواتها. يقول الزهيري: "أعقب عهد الرق والنخاسة؛ عهد تسابق أوروبا لاحتلال إفريقيا في القرن التاسع عشر وما تلاه من انعقاد مؤتمر برلين سنة ١٨٨٤ لتوزيع القارة السوداء على الدول الاستعمارية". (ذكر في: بوحالة، ٢٠٠٤).

ويؤكد سعودي (١٩٨٠) أن الجهل بتاريخ الزواج القديم، واختلاف العادات، والحقد السلالي من قبل الأوروبي نحو الزواج الذين تقابلوا معهم أول مرة، فضلاً عن الرغبة في الاستغلال؛ كل هذه العوامل هيأت العقل الأوروبي للحط من قدر الزواج عقلياً وحضارياً، وأصبح الزنجي لديهم قريباً للتخلف، والبدائية، والانحطاط، والقدرة العقلية المحدودة. ولما كان الإنسان لا بد له من تبرير لتصرفه؛ فقد ذهب الأوروبيون إلى أبعد من هذا، لأنه كان عليهم أن يبرروا استعمارهم لأوطان الزواج، وأن يبرروا استرقاقهم في تجارة هائلة امتدت نحو أربعة قرون. ومن ثم كثرت كتابتهم التي تستهين بقدراتهم، وكفاءاتهم.

وبذلك تسممت أفكار أجيال متعددة من الأوروبيين لتبلور في النهاية كحقيقةٍ معترف بها؛ أن كلمة الزواج ترادف (البشرية المتخلفة، أو المنحطة) ومن ثم يصير تبرير الاستعمار سهلاً؛ فهو لغرض، وواجب إنساني، وهو مسؤولية أخلاقية لا بد من القيام بها لنقل فضائل ديانتهم، وحضارتهم لشعوب المستعمرات المتخلفة، فواجب الرجل الأبيض أن يرفع من مستوى إخوة له كانوا قليلي الحظ، ومع ذلك؛ فهم رفاق البشرية الذين تعرض المسيح من

أجلهم لضروبٍ من الآلام، وعلى البعثات التبشيرية رفع الإنسان الزنجي إلى مستوى الآخرين، وتمارس الرأسمالية الأوروبية أبشع صور الاستغلال متخفية وراء هذا الستار الأخلاقي.

وهكذا؛ كان الاستعمار لدى الفيتوري هو الوجه الأمي للاستعباد الذي عمّ الظلم، وبسط سطوته على شعوب الأرض بقانون القوة، والقهر، فلم تسلم أفريقيا، ولا الدول العربية من بطشه، وكان الفيتوري أحد أهم الأصوات المدافعة عن حق تلك الشعوب في الحرية، والكرامة. ويرى الباحث أن مفهوم الاستعباد لدى الشاعر؛ اتسع بعد ذلك ليشمل استعباد الحاكم المستبد، أو الطاغية لشعبه، واضطهاده له من خلال سلب حريته، وتدمير كرامته الإنسانية، وقمع إرادته المستقلة. ويُقرر طاهر (١٩٩٩) أن إدانة الاستعباد في شتى صورهِ ونماذجه كان وسوف يظل من أهم المبادئ التي كرّس لها الفيتوري رسالته الشعرية، فلا تكاد تخلو قصيدةٌ لديه من التصريح أو الإشارة أو التضمين إلى بواعث الاستعباد البشري، ومظاهره، وسوءاته على مختلف المستويات: استعباد الفرد للمجتمع، واستعباد المجتمع للفرد، واستعباد المجتمع للمجتمع.

ورغم أن قضية الاستعباد في أفريقيا كانت أولى القضايا التي فجرها الفيتوري في ديوانه الأول بسبب عقدة اللون الأسود في نفسه؛ إلا أنها كانت كما يقول الفيتوري (٣/١٩٩٨) بنفسه: "بجرد شرارة خبّأت وراءها الحريق الذي بداخله، حريق سنوات الغضب الذي أحرق الغابة كلها فيما بعد. الشرارة، الحريق، الإحساس اللوني الذي يتطلع بئسًا نحو قيمة إنسانية واجتماعية أكبر؛ وتلك هي الدفاع عن كرامة الإنسان في الأرض، والإيمان بحقه في الحرية، والعدل، والحياة".

والشاعر - إلى ذلك - يتبوأ مكانة مرموقة بين الشعراء العرب المعاصرين، وتعدُّ تجربته الشعرية تجربة غنية في مختلف وجوهها الأدبية والنقدية؛ إذ يتميز الشاعر بثورته الدائمة على الأنساق الثقافية والاجتماعية المختلفة؛ وطرحه لرؤيته الخاصة للمجتمع، في مختلف نتاجه الأدبي، وقد كان لقضية الاستعباد والاستبداد؛ النصيب الأكبر ضمن القضايا التي تناولها في دواوينه وأعماله الأدبية، وذلك بسبب ظروف نشأته، وتجربته الحياتية؛ فقد انحدر الشاعر من خلفية عرقية متنوعة، ساهمت في تكوين شخصيته، فقد ولد في السودان لأبٍ ينحدر من قبائل البدو الليبية، وقد هاجر من ليبيا إلى غربي السودان.

أما والدته الشاعر فهي من قبيلة (الجهمة) العربية الحجازية التي هاجرت إلى صعيد مصر، ثم هاجرت أسرة الأم إلى غربي السودان. ولم تعرف الفترة التي عاصرها الشاعر؛ الهدوء والاستقرار؛ حيث كانت البيئة التي عاش فيها؛

مليئةً بالأحداث السياسية والثورات، والسخط والسأم والشكوى والأنين في مختلف مجالات الحياة، وكانت على شيءٍ من الخطورة بحيث أدت بالبلاد إلى عهودٍ مظلمةٍ من عهود الاستعمار والتحكم برقاب العباد، والتضييق على الحريات، وذلك في بلدين اثنين هما مصر، والسودان. فقد ولد في السودان، ونشأ في مصر حيث انتقل إليها صغيراً، وعانى ما عاناه ذاك البلدان.

كما أن بشرة الشاعر السوداء كان لها أثر في زيادة حساسيته، ورغم أنه قضى الجانب الأكبر من حياته في مدينة (الإسكندرية)؛ إلا أن بشرته السوداء كانت تقيم في داخله حاجزاً كثيفاً بينه وبين المدينة التي يحيا فيها، مما حرمه المشاركة والاندماج، وشحذ حساسيته، وأجج في باطنه مشاعر مريرة. وقد كانت هذه الحساسية وتلك المشاعر المتأججة؛ عاملاً محرّكاً لعاطفة الشاعر وموهبته الأدبية التي أنتج بها مختلف دواوينه ومسرحياته الشعرية التي تنضح بالثورة على الاستعباد والاستبداد في العالم من حوله، وتظل تلاحقه أينما حل ومهما كتب؛ بأزمته النفسية والثقافية الطاحنة. موسى (١٩٨٥).

ولقد أفصح معجمه اللغوي والشعري عن الثورة على الاستعباد على أصعدةٍ مختلفةٍ؛ تاريخيةٍ كإدانة الرّق في أفريقيا، وثقافيةٍ كإدانة التمييز، والفصل العنصري، وسياسيةٍ كإدانة الاستعمار الأجنبي، واجتماعيةٍ كإدانة استعباد الطغاة، والمستبدين؛ لرعيّتهم ومواطنيهم. وقد عكست تجربته مراحل متنوعة من حياته على مدار نصف قرنٍ من الزمان وأربعة عشر ديواناً، وأربع مسرحياتٍ. والشاعر -قبل ذلك وبعده- شخصيةٌ أدبيةٌ لها مكانتها في مضمار التجديد الشعري؛ بحيث لا يصح أن يؤرّخ للشعر العربي الحديث في نصف القرن المنصرم دون الوقوف أمام تجربته الشعرية الغنية.

ويرى بدوي، عبده (١٩٨١) أنه إذا كان الفيتوري والشعراء السودانيون في الخمسينات؛ قد حرّكوا ركود القصيدة العربية وملوّوها بالغضب والنار والتمرد مبتدئين ثورتهم من واقعهم الحزين، فإنّ هذه الموجات قد صبّت في الغالب في نهرٍ كبيرٍ اسمه أفريقيا، فأصبحت عندهم رمزاً لتمزقهم وضياعهم وغليانهم، وأصبحت عند الفيتوري معادلاً لمعاناته، وقناعاً يستطيع من ورائه أن يصرخ، وأن يثور، بل وأن يحقد ويتحدّى.

٢.١ مشكلة البحث

تتمثل مشكلة البحث الرئيسة في فهم قضية الاستعباد لدى الفيتوري، والكشف عن رؤيته لها من خلال شعره بالدرجة الأولى، مع الاستعانة بالعلاقة بين عمله الأدبي، ورؤيته لواقعه، والحياة من حوله باعتبارها وسائل تساعد على تفسير النص الأدبي وتحليله منطلقين من أن الأدب هو تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، وإعادة تشكيل لهذا الواقع، وكلما كانت رؤيته أكثر عمقاً، وحساسيةً، وذكاءً؛ كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع، وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يُحقق للإنسان إنسانيته. وبهذه الصورة يُصبح دور أدوات التعبير محدداً، ويصبح حكمنا عليها مستمداً من حُسن اختيار الأديب لها، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته. (بدر، ١٩٨٤).

ولقد تم اختيار هذه القضية لأنها القضية المحورية في حياة الشاعر؛ بل يمكننا تسميتها بالقضية الأم في شعره؛ حيث وقف الشاعر نفسه عليها، وجعل منها رسالته. ولئن كانت قضية الاستعباد أحادية الوجه عند بعض الأدباء تتمثل فقط في استرقاق السيد الأبيض للرجل الأسود؛ فهي عند الفيتوري متعددة الوجوه لا تقتصر على ذلك؛ بل تبدى في كافة أشكال الاضطهاد من حوله؛ فتشمل مشكلة الرّق في أفريقيا، والعنصرية في أرجاء العالم، واستعمار الدول الكبرى لغيرها من الدول، والاستبداد السياسي، واستعباد الحكام لشعوبهم، بل وحتى استعباد المجتمع المادي للإنسان.

ولاتساع مفهوم الاستعباد، وتشعبه في شعر الفيتوري إلى أشكالٍ من الممارسات الفردية، والجماعية؛ سيكون على الدراسة إظهار الوجوه المتعددة لهذه القضية وكشف تجلياتها في شعر الشاعر من خلال المنهج النقدي الفني، مع الاستعانة بأدوات المناهج العلمية الأخرى للمساعدة في تحليل شعره، والكشف عن أسلوبه الفني الفريد؛ حيث سيسعى الباحث من خلال الدراسة الشاملة لهذه القضية؛ للربط بين هوية الشاعر وتكوينه النفسي من جهة، وبين واقعه الذي عاشه وشكّل ملامح قضية الاستعباد لديه؛ من جهةٍ أخرى.

وسوف تسعى الدراسة للكشف عن ارتباط هذه الرؤية بفنه وإبداعه الشعري، وإظهار العلاقة بين شخصية الشاعر والمجتمع من حولها. إن قضية الاستعباد في شعر الفيتوري بهذا المعنى الواسع؛ لم تنل -في نظر الباحث- الاهتمام الذي تستحقه من الدارسين، بحيث تُدرس مظاهرها المختلفة للكشف عن ماهيتها، وبواعثها في شعر

الشاعر، ومعرفة محاورها الموضوعية، وتحليل بُناها الإبداعية، فكان يتم تناول هذه القضية لدى الفيتوري بشكلٍ عامٍ غالبًا لدى الدارسين.

٣. ١ أهداف البحث

تسعى هذه الدراسة لتحقيق الأهداف التالية:

١. التعرف على حياة الشاعر (محمد الفيتوري)، ومراحلها المختلفة، وعرض السياقات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية التي عاشها الشاعر؛ لفهم أثر كل ذلك في بناء رؤيته الإنسانية الخاصة بقضية الاستعباد، وإيضاح أبعادها، وعرض موقف الشاعر الذاتي من هذه القضية سلبيًا، وإيجابيًا، وسبله في مقاومتها والثورة عليها.
٢. تحديد رؤية الشاعر الأدبية لقضية الاستعباد، ورصد صيورتها في دواوينه الشعرية؛ للوقوف على التحولات الفكرية التي طالت رؤيته للقضية، وإبراز أهم المراحل الفنية التي مرَّ بها الشاعر، وملاحظتها التاريخية، والاجتماعية، والثقافية، وأثرها في تشكيل رؤيته الأدبية لقضية الاستعباد، وفي بناء مسيرته الفنية.
٣. تحديد نتاجه الشعري المتأثر بكل مرحلة؛ للكشف عن دور شعره في التعبير عن حياته، وتصوير بيئته وعصره، وأشكال استجابة الشاعر لهما، ومدى ارتباط رؤيته الإنسانية بالنظرة الاجتماعية السائدة في عصره، وإظهار العلاقة المتبادلة بينهما تأثيرًا وتأثيرًا، ومعرفة أوجه تلك العلاقة، ووصف سماتها المميزة.
٤. دراسة الأساليب الفنية التي تجلت فيها قضية الاستعباد في شعر الشاعر، ووصف أنماطها الأدبية، وتحليل أدوات الشاعر اللغوية، والفنية في تناول هذه القضية، وتحليل عناصرها التكوينية، وتفكيك لبناتها التركيبية؛ لإظهار العلاقات المكونة لرؤية الشاعر إزاء هذه القضية، واستنتاج بواعثها الذاتية، والخارجية.

٤. ١ أسئلة البحث

لكي يتمكن الباحث من تحقيق الأهداف المرجوة من البحث؛ كان لزامًا عليه الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. من هو الشاعر (محمد الفيتوري)، وكيف تشكلت عقده النفسية من الاستعباد، وما هو أثر النشأة، والبيئة، والمجتمع، والأحداث السياسية من حوله في تكوين شخصيته الأدبية، وتشكيل رؤيته الإنسانية الخاصة بقضية الاستعباد وموقفه تجاهها؟

٢. هل امتلك الشاعر رؤيةً خاصةً لقضية الاستعباد، وما هي أوجه تلك الرؤية، وصفاتها المميزة، وإلى أي مدى عكست رؤيته عن مجتمعه، وما لمراحل التي مرت بها تلك الرؤية لتتضح، وما هي أوجه اختلافها عن الرؤى السائدة؟

٣. ما هو مدى ارتباط رؤية الشاعر للاستعباد؛ بفنه الشعري، وهل تعلق هذه القضية؛ بالسياقات الاجتماعية، والثقافية التي عاشها، وهل ظهر تأثير تلك السياقات المختلفة على شعر الفيتوري في هذه القضية، وكيف كان ذلك؟

٤. كيف انعكست رؤية الشاعر لقضية الاستعباد على شعره، وفي أي الموضوعات والمستويات الفنية كان ذلك الانعكاس، وما هي الأدوات الفنية التي شكّلت رؤية الفيتوري للقضية وعبرّت عنها في شعره، وما خصائصها الأدبية والشعرية؟

١. ٥ أهمية البحث

ترجع أهمية هذا البحث لفراة الموضوع الذي يعالجه، وتُميّز صاحبه الشاعر (محمد مفتاح الفيتوري) بالموهبة العالية التي بوّأتها مكانةً رفيعةً في الأدب العربي، وتُميّز تجربته الفنية التي لم تنل حقها من البحث والدرس؛ للاستفادة منها وكشف غناها؛ فالفيتوري يعدُّ أحد كبار شعراء العربية في العصر الحديث؛ وعلى ضوء ذلك يرى موسى (١٩٨٥) أننا يمكن أن نضعه على رأس قافلة الشعراء العرب الرواد إلى جانب بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، إن لم نقل إنه رائد هؤلاء الرواد، وهو أشعرهم؛ لأنه بتفرّده بالقضايا التي عاجل، وبالإحساس المرهف الذي به يتمتع، وباستقباله للأشياء وتمثلها؛ ما يحوّله أن يحتل صدر الريادة هذه.

علاوةً على ذلك، يمثل الفيتوري ظاهرةً فريدةً بين الشعراء العرب المعاصرين؛ حيث كان الوحيد من بينهم الذي تحدث عن قضية (اللون الأسود) والاستعباد و(العنصرية) بتلك الجرأة والعنفوان، فكان أول صوتٍ شعريٍّ، انطلق في عالمنا العربي المعاصر، مدافعاً عن قضية الإنسان الأفريقي، وثورته ضد الاستعمار والاستغلال والرجعية السوداء، لقد كان يشعر بعقدة النقص التي ربما شعر بها العديد من الشعراء العرب السود؛ إلا أنه الوحيد الذي جرؤ أن يُصرِّح بها في أشعاره ودواوينه بهذا الزخم الكمي والنوعي والانفعالي.

وكأن الشاعر كان يبحث بذلك عن حلٍّ لتلك العقدة الجهنمية التي تلف عالمه، ويفتش عن إنسانيته المفقودة. موسى (١٩٨٥). وقد اعترف هو بذلك عند سرده لموقفٍ حدث له مع أحد مواطنيه الذي عبّر له عن

كراهيته له بسبب شعره، ليردّ الفيتوري بالقول: لقد أردتُ بالفعل أن أفصح واقعنا اللإنساني الأسود، ولن أسمح لنفسني بالمساهمة في تزييف هذا الواقع، أريد أن أتطهّر من مرضي بأن أبوح به، لقد جرّوت على أن أكسر الصّدفة من الداخل. (الفيتوري، ١٩٧٢).

وتميّز الفيتوري - كذلك - بحسه العالي بالإنسانية؛ فلم يكتف بتطهير نفسه؛ بل جعل من أفريقيا قضيةً ورسالةً له، فمضى يتغنى بأجادها، ويعيش آلامها، وإحباطات إنسانها الأسود أمام قوى الاستعباد والاستبداد. ويرى صالح (١٩٨٤) أن الفيتوري أراد أن يكون محامياً لقارته السوداء، وناطقاً باسم الأفارقة العرب الذين يشكلون ثلثي السكان في الوطن العربي، فعبر عن ذلك في دواوينه الثلاثة الأول أحسن تعبير.

والأمر الذي زاد من تجربته الفنية ثراءً؛ هو أنه نقلها - فيما بعد - من البعد العرقي إلى البعد القومي، حين مضى ينافح عن الأوطان العربية ضد الاستعمار الذي رآه ضرباً من الاستعباد والاستبداد المقيت، وراح يدعو أمته إلى الوحدة العربية رائيّاً فيها الأمل المنشود للنهوض والخلاص من ربقة التخلف ونير الاستعمار. ويستعرض الشطي (٢٠٠١) تاريخه الفني الطويل، حيث غنى لبلاده: لحرية ليبيا في (ثورة عمر المختار)، وغيرها، ولحرية السودان وكرامة شعبها، وحيث صاغ مشاعره في حب مصر، قصائد تستلهم عقب التاريخ، فقد غنى لأبطال نصر رمضان/ أكتوبر ١٩٧٣ م. وانطلق إلى الوطن العربي الكبير في كل بلدانه إلى كل أرض عربية.

والأمر الآخر الذي دعاني لاختيار هذا الموضوع، ودراسة نتاج هذا الشاعر؛ هو ما لاحظته من أن الدراسات النقدية المتخصصة عنه، لا تعادل المكانة المرموقة التي يحتلها الشاعر في الساحة الأدبية منذ ما يربو على نصف قرن من الزمان. ويشهد موسى (١٩٨٥) أن الأدباء والنقاد، الذين حظي الشاعر باهتمامهم؛ خصّوه بمقالاتٍ ودراساتٍ صغيرة، لم تتعدّ - إلا لمأماً - ديوانه الأول (أغاني أفريقيا).

ولذلك؛ تبقى الحاجة ملحةً للمزيد من الدراسات النوعية المتخصصة حول الفيتوري، والقضايا التي يثيرها شعره، وهو ما شهد به العديد ممن كتبوا عنه. كما يقول حديدي (٢٠١٥) حول هذا الموضوع: "الأعمال النقدية المكرّسة لتجربة الشاعر السوداني الراحل محمد الفيتوري؛ قليلةٌ على نحوٍ مفاجئٍ، ومحزّنٍ بالطبع، حتى على مستوى الأطروحات الجامعية؛ وذلك بالقياس إلى تجربة الشاعر الطويلة، ومكانته الريادية في شعر السودان الحديث خصوصاً، وحركة ما سيُسمّى «الشعر الحرّ» على نطاق الوطن العربي عموماً".

كما يُعبّر السريغيني عن قلة الاهتمام بالشاعر بالمقارنة مع غيره من معاصريه قائلاً: "ربما يكون الفيتوري أقل الشعراء العرب المعاصرين إثارةً لاهتمام النقاد المعنيين بمواكبة الحركة الشعرية العربية المعاصرة، ويرجع هذا إلى عدّة أسبابٍ منها الدّاتي، ومنها الموضوعي؛ غير أن أهمّها أن هذا الشاعر متحصّنٌ بمناعةٍ ذاتيةٍ تجعله بمنأى عن ذلك الومر الإعلامي الذي يجري خلف بريقه اللامع كثيرٌ من هؤلاء الشعراء. ومهما يكن الأمر، فإنه من المؤكّد أنه لم ينل ما هو أهلٌ له من النقد، والتحليل إلا النزر اليسير إذا قيس بالخطوة التي نالها غيره من معاصريه ممن يساوونه في الإبداع أو من هم دونه فيه". (ذكر في: فضل الله، ٢٠١٥).

بالإضافة لذلك؛ أجمع النقاد والباحثون المشاركون في الندوة المهداة للفيتوري، في مهرجان الشعر العربي الإفريقي عام ٢٠١١م؛ على أن موضوع الزوجة غائبٌ في المنظومة الشعرية العربية باستثناء الشعر العربي السوداني، خاصةً في دواوين وقصائد الشاعر محمد الفيتوري، الذي تناول الموضوع بكيفيةٍ إبداعيةٍ، كميةٍ ونوعيةٍ، تستحق الاهتمام. وسجلت المداخلات أن هناك تقصيراً كبيراً في الاهتمام بالأدب والشعر الإفريقيين من طرف الباحثين والمترجمين ومراكز الدراسات ومؤسسات البحث في العالم العربي، معتبرين أن المحاولات المبذولة في هذا الإطار لا تناسب المكانة والقيمة التي يحظى بها الإبداع الإفريقي في مدونة الآداب العالمية. (ذكر في: الطيب؛ خديجة، ٢٠١١).

والجدير ذكره؛ أن معظم هذا الشعر كما يقول داغر، (١٩٩٨): "هو شعرٌ تخاطبيٌّ في الغالب، غنائيٌّ النبرة، مما يقربه كثيراً من بعض الشعر العربي الحديث، ويقدم لنا سجلاً وجدائياً للإنسانية الزنجية، الأفريقية المتفتحة والمتوقدة. ورغم أن عدداً من النقاد، ومن الشعراء أيضاً، أسرع في الوصف حين أعطى لشعر الزوجة طابعاً ماضوياً، لا بل عرقياً أيضاً (إذ عقد حول "الأسود" ميثافيزيقاً بدنية)؛ فيما هو شعرٌ راهنيٌّ النبرة، إنسانيٌّ المقام والتطلع، وجديرٌ بالاندراج في أجود الشعر العالمي".

إنّ قضية الاستعباد لم تنل -بعدها الإنساني الواسع في شعر الفيتوري- حظها الوافي من الدراسة الفنية المعمقة. ورغم أن بعض الدراسات قد تناولت (النزعة الزنجية) في شعره؛ إلا أنها ركزت عليها من حيث هي هويةٌ إثنيةٌ للشاعر انعكست على شخصيته، في صراعه ضد الرق، والعنصرية في الدواوين الأولى من نتاجه الشعري؛ ولذلك، مثّلت دراستها جانباً من حياة الشاعر؛ لكنّ قضية الاستعباد التي هي قضية حياة الفيتوري الأشمل، ومحور شعره الأكبر؛ لم يتوفر على دراستها وتحليل منطلقاتها، وبواعثها، وكشف تجلياتها، وتحولاتها في مجمل إنتاج الفيتوري الشعري - حسب اطلاع الباحث - بحثٌ علميٌّ مستقلٌّ، أو دراسةٌ أكاديميةٌ تستوعب جوانبها الإنسانية.

ويزعم الباحث أن دراسة هذه القضية لدى شاعرٍ كالفيتوري؛ تُعدُّ واحدةً من أغنى موضوعات الدراسة. فالفيتوري من ناحيةٍ؛ هو شاعرٌ أفريقيٌّ زنجيٌّ معتزٌّ بعرقه، ومن ناحيةٍ أخرى هو شاعرٌ عربيٌّ فخورٌ بقوميته، ومن بين هاتين الهويتين يخرج لنا صوته الفريد حاملاً زنوجة أفريقيا، وفصاحة العربية موزعةً بين ثلاث قومياتٍ عربيةٍ؛ هي: الليبية بحكم أصله، والسودانية بحكم ولادته، والمصرية بحكم نشأته. وهو إلى ذلك؛ شاعرٌ صاحب قضية، وأحد أهم الشعراء العرب المعاصرين الذين أسهموا في حركة تجديد الشعر العربي إبان الخمسينيات، ومزجوا في كتابتهم للشعر بين القصيدة العربية التقليدية والحديثة، وجددوا في كتابتهم للقصيدة العمودية.

ويرى طاهر (١٩٩٩) أن الفيتوري يستحق مزيداً من الدراسات حول ما أحدثته من تطويرٍ في القصيدة العمودية، فقد جعلها قابلةً لحمل مختلف المضامين الحديثة دون أدنى نشازٍ. كما أنه خرج بها - في نفس الوقت - من الرتابة، والجمود، والفراغ الفكري، والخواء الشعوري الذي أسقطها فيه شعراء اليوم، الذين يدعون - زيفاً - أنهم حماة الشكل العمودي، على الرغم من أنهم أكبر المسيئين إليه!

وعلاوةً على ذلك؛ يحمل شعر الفيتوري صبغةً إنسانيةً عالميةً. ولا يجد حجازي (٢٠٠٨) عجباً حين نرى في قصائد الفيتوري ذلك العالم الذي نلقاه في قصائد الذين عاصروه من شعراء اللغات الفرنسية، والإنجليزية، والإسبانية، خاصةً وعيه الحادّ بأنه من أصولٍ زنجيةٍ. لكل هذه الأسباب؛ جاء اختياري لهذا الموضوع وهذه الدراسة التي تُعدُّ - علاوةً على كشفها لجوانب جديدةٍ من تجربة الفيتوري، وسعيها لسدِّ ثغرةٍ في المدونة النقدية حول هذا الشاعر - دَيناً مستحقاً في أعناقنا نؤدي جزءاً يسيراً منه لهذا الشاعر العربي الكبير الذي حرمت الساحة النقدية زمناً طويلاً من ثمار تجربته الشعرية الناضجة، وآن لنا قطافها الآن.

٦.١ حدود البحث

يتناول هذا البحث قضية الاستبعاد بكل مظاهرها الإنسانية وبواعثها الأخلاقية، وتحليلاتها وانعكاساتها الفنية في شعر الشاعر السوداني الليبي الأصل (محمد مفتاح الفيتوري)، منذ أن صدر ديوانه الأول (أغاني أفريقيا، ١٩٥٥م)، وحتى صدور آخر دواوينه (عرياناً يرقص في الشمس، ٢٠٠٥م)، دون التعرض لمسرحياته الشعرية؛ وذلك لاختلاف المقومات الأدبية، والخصائص الفنية، والمعالجات الأسلوبية لهذا الفن الأدبي، مما يستحق أن يُخص بدراسة نقديةٍ مستقلةٍ تكشف عن خصوصيته الأدبية، ومميزاته الفنية.

٧.١ منهج البحث

إنَّ طبيعةَ هذا البحث، وجملةَ الأهداف التي أعلن عنها؛ اقتضت من الباحث أن يستخدم المنهجين (الاستقرائي) و(الاستنباطي). كما حثَّت عليه الاستعانة بالأدوات المنهجية والإجرائية المساندة؛ لإنجاز هذه الدراسة، والوصول إلى أحكامٍ نقديةٍ دقيقةٍ قدر المستطاع، حسب التوصيف التالي:

١.٧.١ المنهج الاستقرائي

سيقوم الباحث باستخدام المنهج (الاستقرائي) الذي يعني التتبع الاستدلالي الصاعد الذي يبدأ من جزئيات الشيء ليصل منها إلى صيغةٍ كليةٍ على هيئة قانون عام يحكم جميع الحالات المتماثلة (السلمي؛ والغوث، ٢٠١٤). وسيتم استخدامه في كلٍّ من:

(الباب الأول) عن طريق استقصاء الدراسات العلمية السابقة في موضوع البحث، وتصنيفها زمنياً وموضوعياً؛ لجمع المعلومات حول أساليب الدارسين المختلفة في دراسة الشاعر، والاطلاع على نتائج دراساتهم، وتوظيف معطياتها لخدمة دراستنا الحالية.

(الباب الثاني) عن طريق جمع أكبر قدرٍ ممكنٍ من المعلومات حول الشاعر وعصره، وتتبع جذور قضية الاستبعاد في نشأته، ورصد تطورها في شخصيته. كما سيقف الباحث أثر العوامل المختلفة التي رفدت هذه القضية، وساهمت في تضخيمها لديه؛ للوصول إلى كيفية تشكل رؤيته النفسية لها.

(الباب الثالث) حيث سيقوم الباحث باستعراض الحياة الأدبية، والاجتماعية، والسياسية؛ في عصر الشاعر الذي تكونت فيه شخصيته الفنية، وتشكلت فيه رؤاه؛ للوصول إلى عناصر تكوينه الثقافي والفني. ثم عرض المراحل الفنية التي شكلت تجربة الشاعر الشعرية، لبيان مظاهر قضية الاستبعاد فيها. وبيان أثر ذلك في رؤيته الفنية الشعرية.

(الباب الرابع) سيقوم الباحث فيه؛ بتتبع قضية البحث في المستويات الفنية لشعر الشاعر المنشور في دواوينه، من خلال المنهج التحليلي الوصفي، مستعيناً بآليات (المنهج الأسلوبي) الذي نعني به المنهج النقدي اللساني القائم على دراسة النص الأدبي دراسةً لغويةً لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأديب. كما ستتم الاستعانة بأدواته الإحصائية في استقراء المستويات الفنية لشعر الشاعر، واستخراج مؤشرات الفنية المعبرة عن قضية الاستبعاد، ومستعيناً —ما أمكن— بالجدول الإحصائية، والمخططات البيانية، والأشكال التوضيحية.



شكل ١.١ مواضع استخدام المنهج الاستقرائي في أبواب البحث

٢.٧.١ المنهج الاستنباطي

سيقوم الباحث باستخدام المنهج (الاستنباطي) الذي يعني الانتقال من المقدمات إلى النتائج، أو كما عرفه ديكرت بأنه كل استدلالٍ حتميٍّ، من حقائقٍ أخرى معروفةٍ، على نحوٍ يقيني. (ذكر في: السلمي؛ والغوث، ٢٠١٤). وسيتم توظيفه في كلٍّ من:

(الباب الأول) عن طريق فحص الدراسات العلمية السابقة، وتحليل معطياتها، والموازنة بين أساليبها، ونتائجها، واستنباط معايير لإصدار تعميماتٍ حولها، واكتشاف جوانبها الإيجابية والسلبية؛ للاستفادة منها في التوصل لنتائج جديدة حول موضوع بحثنا.

(الباب الثاني) حيث سيقوم بتحليل معطيات حياة الفيتوري، وأثر بيئته التي عاش فيها؛ لاستنباط مجمل العوامل النفسية والاجتماعية المؤثرة؛ وتحديد جذور الرؤية الأولية لدى الشاعر، واستخراج عناصرها التكوينية.

(الباب الثالث) حيث سيقوم باستنتاج مظاهر قضية الاستبعاد من خلال تحليل مراحل تجربة الفيتوري الشعرية؛ مستدلاً بشعره في كل مرحلة؛ لاستخلاص فهمٍ دقيقٍ لرؤيته الإنسانية للقضية، ومراحل توظيفها لديه.

(الباب الرابع) سيقوم الباحث فيه بدراسة (عينة البحث) وسير أغوار النصوص، وإخضاع أدوات الشاعر الفنية للدرس النقدي الفاحص، متوسلاً بأدوات (التحليل النصي) اللغوية وآلياته البيانية، والنقدية التي تستثمر المعطيات الإحصائية التي تم جمعها؛ في عمليات التشخيص العلمي للظواهر الأسلوبية، وتحليل معطياتها الكمية، وتفسير بواعثها الفنية؛ سعياً لتحديد وحدات النص الهيكلية، والجمالية، والبلاغية المختلفة، والوصول إلى خصوصية النسيج اللغوي المعبر عن رؤية الشاعر لقضية الاستبعاد، والخلفيات الفنية المشكّلة لها، وروابطها الفنية بالشاعر.



شكل ٢.١ مواضيع استخدام المنهج الاستنباطي في أبواب البحث

٣.٧.١ عينة البحث

وهي نصوص الشاعر التي تناولت قضية الاستبعاد. وسيتم اختيار تلك النصوص بناءً على منهجية العينة القصدية (الغرضية Purposive Sample) وهي العينة التي يستخدم الباحث في تحديدها الحكم الشخصي باعتبارها العينة الفضلى لتحقيق أهداف الدراسة. (عباس وآخرون، ٢٠١٤). وعليه؛ سينصب اختيار الباحث على النصوص ذات

العلاقة المباشرة بقضية الاستبعاد التي تناولت مظاهره وصوره التقليدية، والمستحدثة على امتداد دواوين الشاعر الأربعة عشر ابتداءً بديوانه الأول (أغاني أفريقيا) المنشور عام ١٩٥٥م؛ إلى آخر دواوينه (عرياناً يرقص في الشمس) المنشور عام ٢٠٠٥م؛ وذلك ليقين الباحث أن هذه النصوص هي العينة المعبرة عن حقيقة القضية المتناولة بالدراسة، والمثلة للفرضيات التي يسعى البحث للوصول إليها.

١.٧.٤ الإطار النظري لتحليل عينة البحث

ويعرف الإطار النظري (Theoretical Framework) بأنه اختيار نظرية معينة، أو مجموعة من المفاهيم أو القوانين يتم من خلالها صياغة وحل المشكلة. (العساف، ١٩٩٥). ويعني به الباحث مجموعة الإجراءات المنهجية التي سيقوم بتطبيقها على عينة الدراسة؛ للتحليل النقدي الفاحص لها، ودراسة أسلوب الشاعر في صياغة نصوصه في هذه القضية، والكشف عن غوامضها، موظفًا في ذلك (المنهج التكاملي) الذي لا يقف عند حدود معينة، وإنما يأخذ من كل منهج ما يراه معيّنًا على إصدار أحكام متكاملة على العمل الأدبي من جميع جوانبه. (عتيق، ١٩٧٢). كما يوظف آليات المناهج النقدية المختلفة بما يلائم طبيعة النص المدروس، ويحقق أهداف الدراسة حسب الترتيب التالي:

أ- المنهج الإحصائي:

وقد استخدمه الباحث بشقيه؛ (الإحصائي الوصفي Descriptive Statics) لوصف البيانات الإحصائية لمجتمع الدراسة، والعمل على تنظيم تلك البيانات وإخراجها بأسلوب يساهم في وصفها بمعية، والأسلوب (الإحصائي الاستدلالي Inferential Statics) للقيام باستدلالات حول خصائص مجتمع الدراسة من خلال تحليل بيانات عينة ممثلة لذلك المجتمع. (عباس وآخرون، ٢٠١٤). مع الحرص على أن تتواصل تلك الإجراءات مع النص، ولا تؤدي للابتعاد عن شعرية النص، وفضائه النصي.

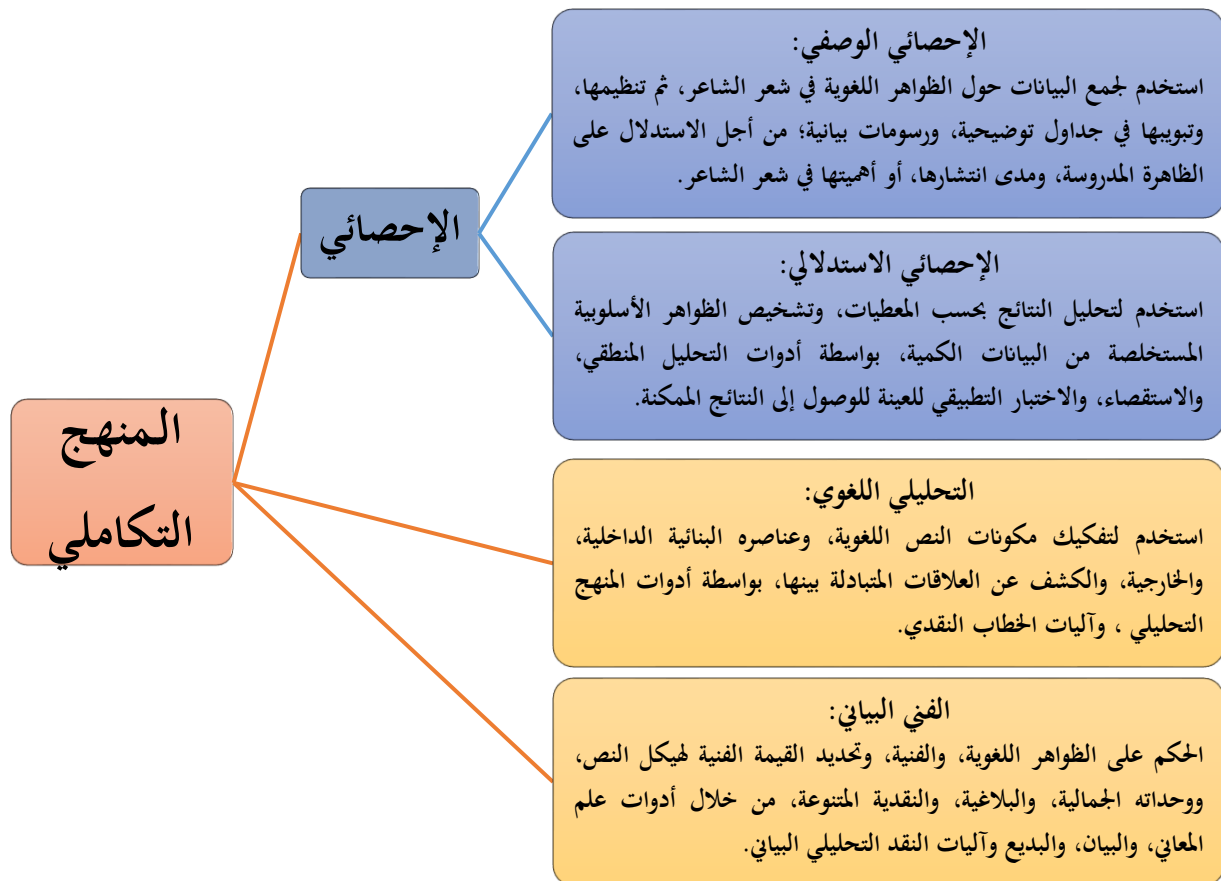
ب- المنهج التحليلي اللغوي:

وهو منهج يدرس اللغة والأدب دراسةً تحليليةً من الجوانب الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والتركيبية، و(الإشارية Semiotics) فهو منهج لغوي، يبدأ من اللغة وإليها ينتهي مستعينًا بمنجزات علم (لسانيات النص Linguistique textuelle). (استيتية، ٢٠٠٨). وقد وظف الباحث هذا المنهج في تفكيك المكونات البنائية،

والوحدات اللغوية للنص الأدبي الداخلية، والخارجية، للكشف عن العلاقات المتبادلة بين أجزائه المختلفة، مستثمراً المعطيات البيانية، والإحصائية التي تم جمعها؛ في عمليات التشخيص العلمي للظواهر الأسلوبية.

ج- المنهج الفني البياني:

وهو أخص مناهج النقد الأدبي حيث يواجه العمل الأدبي بالقواعد والأصول الفنية، ويتصل به اتصالاً مباشراً لمعرفة خصائصه الفنية، وقيمتها الذاتية، وسر قوته، وجماله بصرف النظر عن صاحبه وعصره أدوات. (عتيق، ١٩٧٢). وسوف يستثمر الباحث في ذلك جهود النقاد والبلاغيين قديماً وحديثاً في تفتيق بنية النص الداخلية والخارجية، ودلالاتها التركيبية والسياقية المختلفة؛ للحكم على الظواهر اللغوية، والفنية، وتحديد القيمة الفنية لهيكل النص، ووحداته الجمالية، والبلاغية، والنقدية المتنوعة، من خلال أدوات علم المعاني، والبيان، والبديع وآليات النقد الفني.



شكل ٣.١ المنهج التكاملي المستخدم لتحليل عينة البحث. وقد استلهمه الباحث من النظريات الواردة لدى كِلٍّ من (عتيق، ١٩٧٢)؛ (فيصل، ١٩٨٦)، (قطب، ٢٠٠٣) مع تعديل الباحث.

٨.١ مصطلحات البحث

الاستعباد: يقصد الباحث به: النزعة الاستبدادية التي يتم وفقها اضطهاد إنسانٍ لآخر وإخضاعه، ووضعه في منزلةٍ أدنى، آخر وممارسة حق الملكية عليه، والتصرف فيه، في ظل نظامٍ قانوني، أو باسم القوة الغاشمة. الترماني (١٩٧٩). وفي شعر الفيتوري يقصد بها كل ما يشمل هذه النزعة في نظر الشاعر سواءً كانت موجهةً لإنسانٍ أو لأمةٍ أو لروحٍ.

الفيتوري: هو الشاعر السوداني الليبي الأصل، السوداني الجنسية (محمد مفتاح الفيتوري) المولود في السودان عام ١٩٢٩م، والمتوفى عام ٢٠١٥م، وهو الشاعر العربي المعاصر.

الشعر: ويُقصد به التعبير اللغوي الجمالي المشتغل على الإيقاع باختلاف ألوانه، الذي يهدف إلى تحقيق متعةٍ خاصةٍ عبر الوجدان، والخيال، والمعاني الأدبية الرفيعة. (ذكر في: فتحي، ١٩٨٦). ويشمل ذلك هنا: الإبداع اللغوي المتمثل في الشكل العمودي الموزون. والمقفى، والشكل الحر المعتمد على وحدة التفعيلة. والمراد بشعر الفيتوري في هذا البحث؛ كل ما ضمته دواوينه، ماعدا مسرحياته الشعرية.

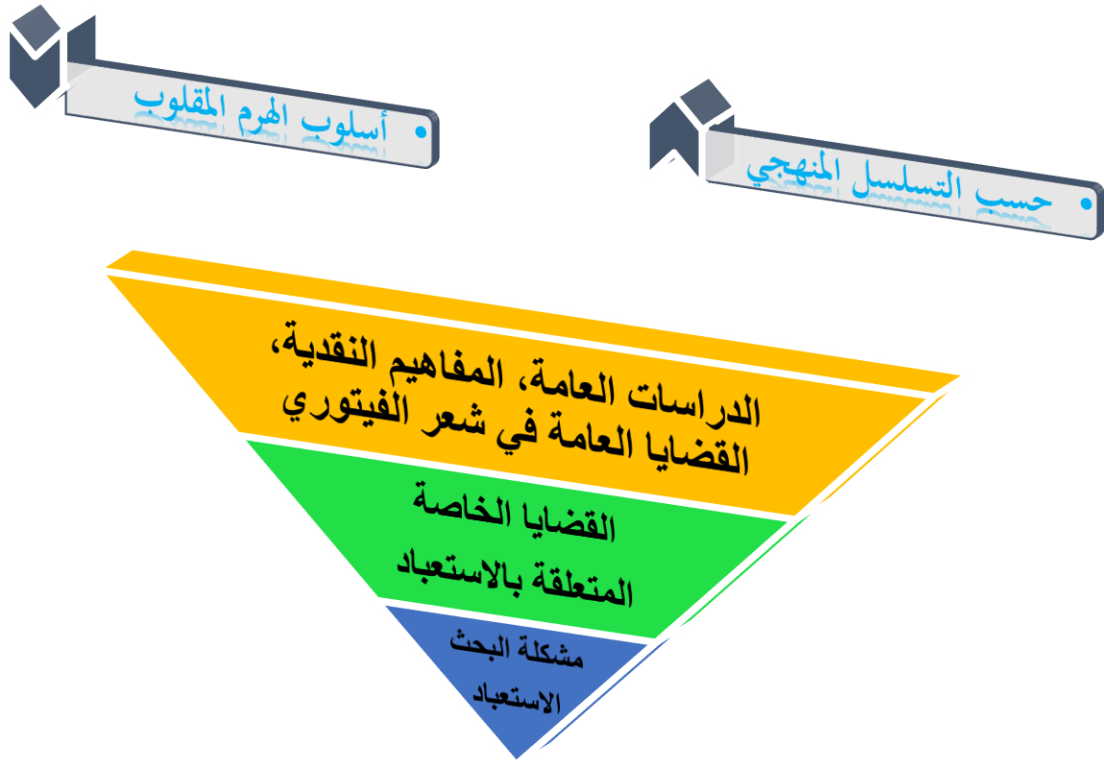
دراسة نقدية: هي البحث الذي يتضمن معالجة موضوعٍ ما بالتحليل، والنقد. (وهبة والمهندس، ١٩٨٤). ويقصد بها هنا الدراسة المرتكزة على التحليل الأدبي للقضايا، والظواهر الشعرية، والتحليل الفني، اللغوي، والبياني للنصوص الشعرية؛ للوصول إلى مراميها، ودلالاتها، الأدبية، والفنية، والشعرية.

٩.١ الدراسات السابقة

تنوعت الأوعية البحثية الشاعر محمد مفتاح الفيتوري، بين الكتب، والرسائل الجامعية، والأبحاث العلمية. كما تنوعت -تبعاً لذلك- أساليبها في تناول؛ فدرس بعضها حياة الشاعر، ودرس الآخر شعره؛ متناولاً قضاياها تارةً، ومكوناته الفنية تارةً أخرى. واتخذته بعض الدراسات أنموذجاً لبعض الظواهر الأدبية، أو الاجتماعية، أو السياسية في العصر الحديث، كما سلكته دراساتٌ أخرى ضمن شعراء جمعتهم محاور أدبية، ونقدية في تلك الدراسات. كما اختلفت -كذلك- من ناحية مقدار تناولها لإنتاج الشاعر. وقد امتد زمن تلك الدراسات منذ عام ١٩٥٧، بعد صدور ديوان الشاعر الأول (أغاني أفريقيا) بعامين، وحتى عام ٢٠١٦.

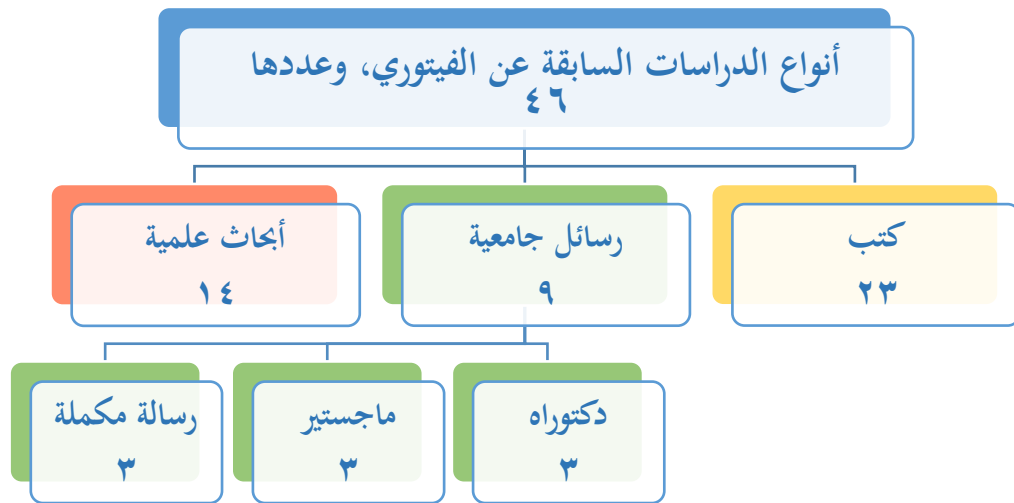
وفيما يلي عرضٌ للدراسات السابقة عن الفيتوري في حدود علم الباحث، مع الاستعانة بالأشكال التوضيحية، والرسوم البيانية التي تلقي الضوء عليها، وتمنحنا مؤشراتٍ نَهتدي بها في عرض ملخصاتها. وللقيام بذلك على أكمل وجه؛ كان على الباحث أن يقوم بالمهمة على مرحلتين؛ الأولى هي: فرز الدراسات وتصنيفها باعتبارٍ منهجيةٍ موضوعيةٍ؛ كالتسلسل التاريخي، والنوعي، والموضوعي، والأسلوبي، وحسب الهدف، والمقدار المتناول، إلى غير ذلك مما سيراه القارئ في الأشكال التوضيحية والرسوم البيانية التالية في هذا المقال.

وهدف الباحث هو استخلاص معطياتٍ إحصائيةٍ تساعدنا في استنتاج مؤشراتٍ حول الدراسات، وتساعدنا في وضع كل دراسةٍ في سياقها الموضوعي من بقية الدراسات، وتخدمنا في المنظور العام عند عرضنا لها. أما المرحلة الثانية فهي: إعادة تصنيف الدراسات، ثم عرضها بحسب بعدها أو قربها من مشكلة البحث؛ بادئاً بالأبعد، والأعم تناولاً، ومنتهياً بالأقرب والأشدّ تعلقاً بمشكلة البحث فيما يشبه تسلسل الهرم المقلوب كما في الشكل التوضيحي التالي:



شكل ١. ٤ تصنيف الباحث للدراسات السابقة بحسب تعلقها بمشكلة البحث (الهرم المقلوب)

والهدف من هذا العمل هو التركيز على موضوع البحث، وتحديد الدراسات التي تماس مع مشكلته بشكل أدق. وعليه؛ فما يظهر أحياناً من التراتبية الموضوعية، أو التاريخية عند عرض الدراسات؛ إنما هو أمرٌ عَرَضِيٌّ غير مقصودٍ لذاته، بل لخدمة المنهج المختار. وقد قام الباحث بعمل جدولٍ تاريخيٍّ (أ، ص ٣٧٣) ضمن ملاحق البحث سرد فيه الدراسات التي تناولت الشاعر محمد الفيتوري مرتبةً وفق التسلسل الزمني من الأقدم إلى الأحدث. كما يقوم في الشكل الهيكلي التالي (شكل ١. ٥) بحصر الأوعية البحثية التي قامت بدراسة الفيتوري، واستخلاص أنواعها من الجدول المذكور؛ لإظهار التنوع والثراء المعرفي الذي حظيت به تلك الدراسات، وأغنى مكتبة البحث:



شكل ١. ٥ أنواع الدراسات السابقة عن الفيتوري وعددها

عرض الدراسات

يبدأ العرض بالدراسات التي تناولت سيرة الشاعر وشعره تناولاً عاماً، وصولاً إلى التناول الأدبي، والنقدي الدقيق. فقد كتبت جلييلة رضا (١٩٨٧) كتاباً بعنوان (وقفاً مع الشعر والشعراء) جمع مقالاتٍ سجلت فيها المؤلفة خواطرها عن بعض الشعراء المعاصرين من خلال استعراض مقاطع شعرية من أحد دواوينهم، والتعليق عليها بشكلٍ انطباعيٍّ إنشائيٍّ. وقد تناولت ديوان الفيتوري (أغاني أفريقيا)، ورأت أنه ينقسم ثلاثة أقسام؛ وطني، وعاطفي، واجتماعي. وتنفي المؤلفة أن تكون ثورة الشاعر لونيةً عنصريةً، أو أن يكون الشاعر في هذا الديوان في حالة يأسٍ، أو حقدٍ مخرب. كما ذكرت عن أسلوبه الفني بعض الآراء التذوقية العامة.

كما كتبت غرّيد الشيخ (٢٠٠٨) كتاب (أيام مع الفيتوري) بأسلوب قصصيٍّ تحاور فيه الشاعر عن حياته، وجوانبها الاجتماعية، والفكرية، والسياسية، كنشأته، وثقافته، وأزمة اللون في شعره، وعاطفته نحو أفريقيا، والالتزام في شعره، ومراحل حبه للمرأة، وقضايا الوطن العربي، وغيرها. ثم تتحدث عن شعره، وسماته الفنية كالتصوير، والتجسيد، وأثر الصوفية الثورية في شعره، والشكل الموسيقي للقصيدة، وتجربته المسرحية، وغيرها. وتستعين الكاتبة في كل ذلك بالاستشهاد بمقتطفاتٍ من دواوينه، وما كتب عنها من دراساتٍ ومقالاتٍ ذكرتها في نهاية الكتاب، ومقابلاتٍ أجريت مع الشاعر، حاكيةً إياها في فصولٍ حواريةٍ تبرز فيها الاقتباسات بأسلوب القصصي. ويفتقر الكتاب للهيكل المنهجي، والتوثيق العلمي؛ لكن الباحث ضمنه للدراسات السابقة؛ لأن الفيتوري أكد لأحد الباحثين أن هذا الكتاب جاء خلاصة تجربةٍ مباشرةٍ تضمنتها لقاءات الكاتبة بالشاعر، وقراءات واسعةٍ لتجربته، وهو بذلك عنده من المصادر التي يمكن الأخذ عنها. (الطيب، ٢٠٠٤).

وتناولت إيمان يوسف بقاعي (١٩٩٤) سيرة الشاعر كذلك في مؤلفٍ بعنوان (الفيتوري؛ الضائع الذي وجد نفسه) ضمن سلسلة (الأعلام من الأدباء والشعراء)، في محاولةٍ منها للتعريف بالشاعر. وقد قسمت الكتاب قسمين؛ جعلت الأول منه عن سيرة الشاعر، وطفولته، ونشأته، وقضية اللون في حياته، والاتجاه الواقعي الذي اعتنقه، وقضية أفريقيا في شعره، وبعض مكونات ثقافته، والناحية الصوفية منها، وموهبته الشعرية، وتجربته الفنية، وغربته، معلقةً في ذلك على مقتبساتٍ من شعره، ومستشهداً بآراء النقاد، والدارسين عنه. أما القسم الثاني فعرضت فيه قصائد مختارةٍ من شعر الشاعر.

وكتب نجيب صالح (١٩٨٤) كتاباً بعنوان (محمد الفيتوري والمرآيا الدائرية)، تحدث في القسم الأول منه عن سيرة الشاعر، ونشأته، وأهم الأحداث المؤثرة فيها كالأسرة، والحرب، والهجرة، والتمرد. كما تحدث المؤلف عن مراحل الشعرية التي كان يبحث في كل منها عن الحب، وعن مؤثراتها كالمراة، والصوفية، والأحداث السياسية، والواقع، متوصلاً إلى محطاته الشعرية وهي أفريقيا، والأمة العربية، والأممية، والبحث عن الذات، أو الهروب منها. ثم خصص المؤلف بقية أقسام الكتاب لنشر ما لم ينشر من إنتاج الشاعر الشعري والنثري، إضافةً إلى إعادة نشر بعض المقالات التي نشرت حوله، والمقابلات الصحفية التي أجريت معه ونشرت في صحفٍ متفرقة متناولة آراء الشاعر المختلفة عن الحياة والسياسة والفن والشعر الحديث.

كما تناول أحمد سعيد محمدية (٢٠٠٨) حياة الفيتوري في كتابٍ بعنوان (محمد الفيتوري، ملامح من سيرة مجهولة)، وهو مجموعة مقالاتٍ تحدث فيها المؤلف عن بعض مراحل حياة الشاعر، وأحداثها، وقدم — بوصفه

صديقاً له -صفحاتٍ مجهولةٍ منها، وعديداً من التفاصيل، والآراء الشخصية، والاجتماعية، والسياسية المتعلقة بحياة الشاعر ورؤيته للفن، والحياة. كما عرض لمسيرته العلمية الثقافية، وبداياته الشعرية، وحياة الاغتراب التي عاشها متنقلاً بين مختلف البلدان. كما قدم المؤلف في نهاية الكتاب نماذج من شعر الشاعر، وصوراً ضوئيةً له في مختلف مراحل حياته. والكتاب أشبه بالسيرة الغيرية الانتقائية التي تركز على بعض جوانب حياة الشخصية ولا تستوعبها كاملة؛ أو هي شهادةٌ على مرحلةٍ عاشها المؤلف قريباً من الفيتوري شاهداً عليه وعلى تلك المرحلة.

ونلاحظ في الدراسات التالية ازدياد تناول النقدي للشاعر، وتنوع محتوى الدراسات، وأساليب تناولها نظراً لاختلاف دارسيها، ومنطلقاتهم، والسياقات التي درسوا الشاعر من خلالها؛ فنجد -مثلاً- بعضاً منها قد تناول الشاعر ضمن دراسة عددٍ من الشعراء المعاصرين، بشكلٍ عامٍ، أو من خلال تصنيفهم لاتجاهاتٍ أدبيةٍ، أو تناول قضايا أدبية في شعرهم، أو تناولهم وفق منظورٍ نقديٍّ محدّدٍ يشملهم جميعاً، أو يتخذ الفيتوري نموذجاً للدراسة. وفيما اقتصرت طائفةٌ من الدراسات على تناول بعض الظواهر، والقضايا، والآليات الفنية في شعره خاصة؛ توسعت دراساتٌ أخرى في الدراسة النقدية والفنية الشاملة للشاعر، وشعره. والشكل البياني التالي (٦.١) يحاول تبين ذلك:

دراساتٌ خاصةٌ بالشاعر تناولت:	دراساتٌ تناولته من خلال محاور نقدية:	دراساتٌ تناولته ضمن تياراتٍ، أو قضايا أدبيةٍ مثل:	دراساتٌ ضمته مع شعراء آخرين ضمن:
• قضايا أدبية في شعره • ظواهر فنية في شعره • آليات في شعره • جميع ما تقدم	• الدلالة الصرفية • الصورة الشعرية • توظيف التراث • التناس • البناء الدرامي • التشكيل الفني	• الواقعية الاشتراكية • الشعر السياسي • التصوف • الحب • القومية • الغربة • الثورة • أفريقيا • الزنجية	• دراسة عامة • تصنيف جغرافي (شعراء السودان) • تيار أدبي • قضية أدبية • محور نقدي يشمل شعراء • محور نقدي يتخذ الفيتوري نموذجاً

شكل ٦.١ السياقات التي تم تناول الشاعر وفقها

كما يوضح الشكل الهيكلي التالي (٧.١) إحصائيةً بالدراسات التي تناولت الفيتوري بشكل عام، أم نقديّ متخصص. كما يحصي الدراسات المتخصصة منها بحسب تنوع مداخلها النقدية أكانت قضايا أدبية، أم محاور نقدية وآليات فنية، أم جمعت بينها:



شكل ٧.١ تفصيلات الدراسات التي تناولت الفيتوري بحسب مداخلها النقدية

ويُظهر الشكل السابق غلبة الدراسات المتخصصة التي تناولت الشاعر، وتوزعت بين تناول الأدبي، والنقدي، ثم تفاوتت في مناهجها بعد ذلك على ما يظهر خلال عرضها. فقد قدم حامد طاهر (١٩٩٩) كتاباً بعنوان (محمد الفيتوري) تناول فيه عوامل الشاعرية عند الفيتوري، ويراها مرتكزةً على الموهبة، والتقنيك الفني، والرسالة الشعرية. كما أن الكاتب يتوصل عبر تناول الفني لهذه المحاور، وكذلك من خلال مقتطفاتٍ من قصائد الشاعر؛ إلى أن موهبة الفيتوري ظهرت لديه في عمرٍ مبكرٍ متصفّةً بقدرٍ عالٍ من النضج الفني، ويشير كذلك إلى تمكن الشاعر من كتابته للشعر العمودي، وأن الشعر الحر لديه ينبع من نموذج الشعر العمودي، وهو يطور الكثير من أدوات هذا النموذج، وآلياته. وفي جانب الصورة؛ يشير إلى أن استمداد الشاعر لصوره من الثقافة الواقعية الحية، وتأثره بالثقافات الأجنبية، ونماذج الأدب العالمي؛ جعلاً شعره أكثر حيويةً وتأثيراً، كما أن رسالة الشاعر، وإدائته

للاستعباد البشري؛ كان أهم المبادئ التي كرس الفيتوري شعره لها، بالإضافة لمجاور أخرى كاستنهاض الأمة العربية، والحب، والتصوف.

ومن الدراسات التي تناولت الشاعر من خلال رصد الاتجاهات الشعرية المعاصرة في السودان؛ دراسة محمد النويهي (١٩٥٧) الذي تناول الفيتوري في معرض حديثه عن العروبة، والأفريقية ضمن أحد مباحث كتابه (الاتجاهات الشعرية في السودان). ويشهد المؤلف بفصاحة الشاعر، واستقامة أسلوبه؛ لكنه يراه قد ركز على نزعتة الأفريقية التي جاءت ردًا عنيفًا على الاتجاه المنكر للعنصر الأفريقي في الكينونة السودانية؛ حيث تألم الشاعر من جرائم الاستعمار ضد الأفريقيين، وأحزنه ألا يجد في الشعر السوداني تسجيلًا لتلك الجرائم وثورةً عليها، فحمل على عاتقه هذا الواجب الذي أهمله الآخرون بفعل حساسيته المرهفة، وضميره الحي.

ثم يستعرض المؤلف نصوصًا من ديوانه الأول (أغاني أفريقيا) معلقًا عليها، ومنتقدًا توجيه الشاعر ثورته وجهةً شخصيةً، وتحويله القضية إلى معركةٍ لونيةٍ عنصريةٍ سادت فيها مشاعر الحقد والانتقام. ويرجع المؤلف ذلك إلى حساسية الشاعر المفرطة التي ضخمت عنده مشاعر الاضطهاد، والنقص التي جعلته يشهر بنفسه عبر إعلان انتمائه الزنجي الذي يُشعره بالمهانة كأحد وسائل التلذذ بالألم.

كما تناول محمد مصطفى هدارة (١٩٧٢) تجربة الفيتوري الشعرية في دواوينه الثلاثة الأولى ضمن كتابه (تيارات الشعر المعاصر في السودان) من خلال حديثه عن شعراء تيار الواقعية الاشتراكية في الشعر السوداني، وأثر أساليبهم، ومكوناتهم الشخصية في اختلافاتهم. ورأى أن إحساس الفيتوري الحاد باللون الأسود ربط شعره بأفريقيا، وساهم في انعزاليته الموضوعية. وأن عقدة اللون أثرت في نفس الشاعر وفي شعره، وأصبحت تحركه وتسيطر عليه.

ويراه في ديوانه (أغاني أفريقيا) مترددًا في مضمونه بين الرومانتيكية، والواقعية. وفي شكله بين القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة؛ إلا أنه تخلص في ديوانيه اللاحقين من بعض ما قيد فنه في ديوانه الأول، فهدأت حدة عصبية، ولم تعد عقدة اللون تتحكم بأسلوبه، وظهرت في شعره لغة الحب، والانفتاح على مشكلات أفريقيا، وخارجها أكثر من ذي قبل، كما أظهر انتماءه لوطنه السودان، وإن كان ما زال لم يستكمل جميع مقومات الشعر الجديد.

ثم تأتي دراسة حسن صالح التوم (٢٠٠٢) في كتابه (الاتجاه الأفريقي في الشعر السوداني) حيث تناول الشاعر ضمن شعراء الاتجاه الأفريقي، مقدمًا سيرةً ذاتيةً عنه، ومعلقًا على بعض نصوص الشاعر من ديوانيه الأولين، مشيرًا إلى مكانة أفريقيا لدى الشاعر، وذكره لمآسيها عبر التاريخ لإذكاء روح الكفاح ضد الاستعمار، والدعوة للتضامن الأفريقي.

ثم يتناول المؤلف القضية اللونية عند الشاعر مرجحًا أن يكون قد واجه شيئًا من التمييز العنصري إبان نشأته في الإسكندرية لكنه كتمه داخل نفسه، فزاد من حساسيته، وصاغ له وطنًا بعيدًا هو أفريقيا، وارتبط بمصيرها، متخذًا من لونه الأسود سلاحًا في ثورته ضد الجهل، والظلم، ومبالغًا في تمجيده مما سبب له اضطرابًا في انتمائه، واغترابه بين المدن، وتغنيه بأفريقيا، وتبنيه الموقف الإنساني العام؛ لكنه أدرك ذلك لاحقًا فبدأ الاتجاه عربيًا، متجاهلاً اعتبارات اللون. كما ينبه المؤلف إلى استحالة الفصل بين شعر الفيتوري النضالي، وشخصيته، وظروفه، الخاصة.

وتناوله فضيلي جمّاع (١٩٩١) ضمن كتابه (قراءة في الأدب السوداني الحديث)، مقسمًا فيه مسيرة الفيتوري إلى زمنين تطورت فيهما تجربته الشعرية؛ الأول هو: المحور الأفريقي وهو مرحلة الغناء لأفريقيا الذي صادف صحوة شعوب العالم الثالث ومقاومتها للهجمة الاستعمارية، والنضال الأفريقي، والعودة للذات الأفريقية. فبدأ الشاعر يتلمس دربه باحثًا عن ذاته من خلال أشعاره المرتبطة برياح التحرر الوطني الأفريقي، وكان صوته هو الصدى العربي للأغنية الأفريقية المتمردة، وإن غلبت عليها سمة المحاكاة.

وينفي المؤلف ما تخيله بعض النقاد العرب من كون الفيتوري ظاهرةً مرضيةً عنصريةً، مقررًا أن أولئك النقاد هم من كانوا خارج الإيقاع؛ لأن تلك المرحلة كان لابد من فهمها خارج مجرد الأطر الأيدلوجية الجافة، والمحدودة، حيث كانت بشرية الإنسان الأفريقي الأسود، وضرورة مساهمته في صناعة قدره في الأزمنة الحديثة؛ هي السؤال الأكثر إلحاحًا.

ويشير المؤلف إلى تزامن كتابة الشاعر لشعره مع ميلاد القصيدة الحديثة التي اقتفت أثر الجماهير؛ مما جعل الفيتوري يطرح نفسه من خلالها كشاعرٍ أفريقي يختصر الحدود الجغرافية. كما يلاحظ المؤلف تفاوت مستوى قصائده في تلك الفترة. أما الزمن الثاني فهو: مرحلة بيروت وما بعدها، والتي تجاوزت فيها لغته الشعرية وصياغته المرحلة السابقة، ولم تعد أفريقيا هي الموضوع؛ بل صب نهر الأفريقية (ذلك الصدى الإنساني) في مجرى أكثر رحابةً هو

قضية الإنسان كله. وهذا تطور حتمي وطبيعي لتطور الذات عند الشاعر في مراحلها التاريخية المختلفة، وهذا شأن كل مبدع متفرد.

وتناول عبد الهادي الصديق (١٩٩٧) في كتابه (السودان والأفريقية) الفيتوري مستشهداً به على إسهام الوجوه السودانية في الحركة الأفريقية (ويعني بها المؤلف مجموعة الأدبيات والمبادئ الدالة على الالتزام بقضايا القارة الأفريقية). كما يتحدث المؤلف عن المراحل الشعرية التي قدمتها دواوينه الثلاثة الأولى بوصفها ممثلة لتطور الفكر السياسي لحركة الأفريقية وهي (الزوجة، الاستعمار، التحرر)؛ حيث جاءت أشعاره في ديوانه الأول متمسكةً بأهداب مدرسة (الزوجة) بكل أبعادها النفسية، وعاكسةً لأصداء شعرائها، ومرددةً لدعوات رواد الحركة.

ثم يقر المؤلف بخروج الفيتوري لاحقاً من فلك (الزوجة) ليخلق في آفاق فنية جديدة ملتقىً مع شعراء أفريقيا العالميين. كما يرتقي لقمة أخرى بفعل اتكائه على الجانب الصوفي، واستفادته من البعد العربي، والإسلامي، والأفريقي في تعميق تجربته الروحية، ومقدرته الخيالية، والفكرية. بالإضافة لوقوفه مع قضايا التحرر الوطني في القارة الأفريقية. ويعزو المؤلف عدم تعرف القارئ الأفريقي على الشاعر إلى ربط نقاد مدرسة (الزوجة) بينها وبين الثقافة الفرنسية؛ فيما كتب الفيتوري شعره بلغته العربية، ناقلاً الموضوع الأفريقي لديوان الشعر العربي، وهنا تكمن رسالته.

وفي دراسة عبده بدوي (١٩٧٥) لمجموعة من الشعراء المعاصرين في كتابه (في الشعر والشعراء) الذي تعرض فيه لقضايا الشعر الحديث؛ يرى المؤلف في الشاعر امتداداً لشعر الاحتجاج في الشعر العربي القديم ولكن في ثوب عصري؛ حيث يعتمد التعبير في ديوانه (أغاني أفريقية) على الانفعال الواعي للحواس، والغضب الشامل لمظاهر الحياة. ويلاحظ الباحث هدوء هذه النغمة في ديوانه (عاشق من أفريقيا) مشكلاً إحساس الإنسان المتمرد المتشكك.

كما يرى أن الشاعر ينظر لأفريقيا نظرةً سلبيةً تتجاهل جوانبها المشرقة التي ذكرها عددٌ من شعراء الزنجية الآخرون. ويستعرض المؤلف في ذلك نصوصاً للشاعر وغيره من الشعراء. ويتناول المؤلف أسلوب الشاعر التصويري ممتدحاً توظيفه لأساليب تشكيلها المختلفة. كما يُشير إلى كتابته للشعر العمودي بأسلوب الشعر الحر موزعاً القصيدة في ضوء الشحنة الانفعالية، ومنتقداً الجانب الإيقاعي في إحدى قصائده. وينتهي المؤلف إلى اعتبار الشاعر أحد العمد الأصيلة في الشعر الحديث.

كما يتناوله محيي الدين صبحي (١٩٩٩) ضمن دراسته النقدية لدواوين خمسة من شعراء العصر الحديث في كتابه (الشعر طقس حضارة). ويدرس المؤلف فيه ديوان الشاعر (يأتي العاشقون إليك) دراسةً فنيةً مستعينةً بالمدخل التاريخي لتحليل نصوص الديوان. فيرى أن رؤيا التغيير في شعر الفيتوري أتت مشفوعةً بعددٍ من التقنيات منها (العرافة) وهي الأحاسيس الكونية التي تتغير فيها أفانيم الطبيعة، و(مخاطبة الذات) عبر المناجاة النفسية، أو الخطاب الذاتي.

وقد يُسيطر الحدث التاريخي على المخيلة فيحتل فضاء القصيدة ممتزجًا بالعرافة، فيتحول الحادث التاريخي إلى طقسٍ كونيٍّ، والشخص التاريخي إلى ظاهرةٍ أسطوريةٍ؛ مما يؤثر الحدث التاريخي ويبرز فحواه. كما تؤدي الكلمات الدالة، والرمزية دورًا محسوسًا، ومجردًا في تعميق المعنى، والتعبير عن رؤيا الشاعر. ويُشير المؤلف إلى رسوخ الملكة الإيقاعية في نفس الشاعر من خلال استعراض القيم الإيقاعية لقصائده العمودية المكتوبة بالطريقة التقليدية، أو الجديدة على السواء. منتهيًا إلى أن الديوان أتى ممثلًا لشعر الحداثة خير تمثيل، وأن الفيتوري شاعرٌ حداثيٌّ عاش تجربة الشعر العربي كاملةً، وهو تطورٌ ندر أن اجتازه -بنجاح- شعراء عرب آخرون.

ثم تأتي الدراسات التي سلكت الشاعر ضمن شعراء الاتجاهات الأدبية، أو السياسية المعاصرين كدراسة أمطانيوس مخائيل (١٩٦٨) بعنوان (دراسات في الشعر العربي الحديث) درس فيه اتجاهات الشعر العربي الحديث، متناولاً الفيتوري ضمن شعراء الاتجاه الماركسي والثوري. ويستعرض المؤلف بعضًا من نصوص الشاعر في إطار الثورة الشعرية الحديثة في أفريقيا، ومبينًا بعض ملامحها في شعر الشاعر كحبه الغامر، وتقديسه لأفريقيا من خلال اغترابه واستغراقه فيها.

كما يبين اتجاه تجربته الشعرية نحو الآخر بالتماهي في مأساتهم، والتصريح باسمهم، والمطالبة بتحقيق مستقبلهم الحضاري، عاكسًا بذلك إنسانيته، وعدالة قضيته، وقضية شعبه، ومجدًا أبطال هذا الشعب، ومستبشرًا بحلول النصر، وسقوط أسطورة السيد والعبد. كما يعرض لتمزق الشاعر أمام متناقضات عصره، ومآسيه التي تعيده إلى غابته الحزينة أفريقيا ييشها حزنه وغناؤه. ويقر المؤلف بدهشته من شعور الإجلال، والتمجيد الذي يكنه الشاعر لأفريقيا، والذي يرى أنه قد أدى به -أحيانًا- للمبالغة والشطط.

كما تناولته رشيدة مهران (١٩٧٩) في كتابها (الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر) ضمن شعراء الاتجاه الاشتراكي الثوري كذلك؛ حيث عبّر كلٌّ منهم -من خلاله- عن موقفه تجاه الحياة والمجتمع. وكان الفيتوري

معبراً عن همه الذاتي، والقومي، وجاعلاً من نفسه ممثلاً لقضية ملايين الزنوج المضطهدين. وتستعرض المؤلفة نصوصاً شعرية من ديوانه الأول، ومسرحيته الشعرية (أحزان أفريقيا) متوصلةً إلى أن الشاعر بتبنيه لقضية أفريقيا فإنه قد بنى قضيته الذاتية كذلك؛ لأنه وجد في مأساة أفريقيا عمقاً يمتص آلامه الشخصية الذاتية، عاكساً واقعه على بلاده.

كما رأت المؤلفة أن الشاعر كان ملتزماً بالثورة، والحرية، والعدالة، وكان التزامه رحب الامتداد. وترى أسلوبه الشعري مؤثراً، وفعالاً؛ حيث وفق في انتقائه للألفاظ الموحية، والمعبرة عن حبه لأفريقيا، والتصاقه بواقعها، فجاء تعبيره عربياً، ثورياً، إنسانياً، خالصاً، وكان الحز على الثورة في شعره؛ هو العنصر الشعري الفذ، والوسيط الناجح لنقل الانفعال من الشاعر لقارئه، والمطلق للثورة، والحقد على الضعف، والظلم.

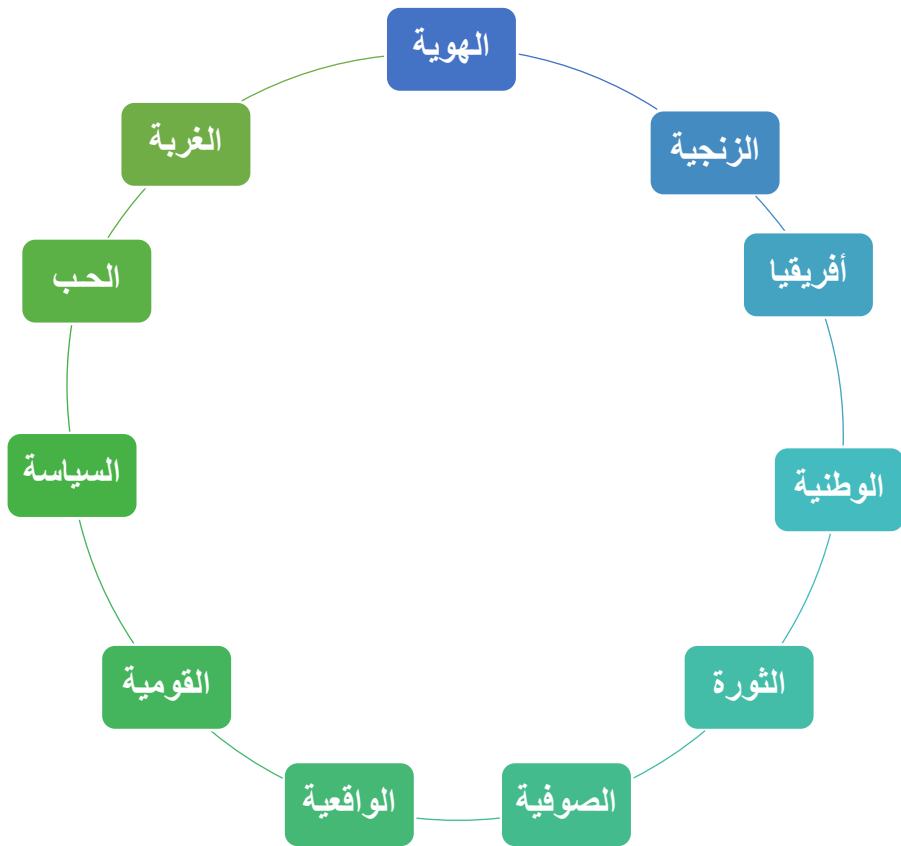
وتكشف دراسة عوض حسن محمد (٢٠١٢) بعنوان (الشعر السياسي في العالم العربي؛ الفيتوري أنموذجاً) وهي أطروحة دكتوراه؛ عن المآزق القيمة التي تعرض لها الفيتوري في مواقفه إبان دخوله معترك السياسة، وذلك من خلال تناول شعره السياسي؛ حيث درس الباحث ظاهرة (الشعر السياسي) في العالم العربي، من خلال أشعار الفيتوري، مقسماً إياها إلى ثلاثة فصول.

وقد تناول الفصل الأول منها ملامح من الحياة السياسية والأدبية في العالم العربي الحديث، وتناول الفصل الثاني حياة الفيتوري، ومكونات شخصيته، وأثرها في شعره. أما الفصل الأخير فكان عن دوافع التفكير السياسي لدى الفيتوري، وموضوعاته، وتطوره، متتبّعاً المرحلة الإفريقية، ثم العربية في شعره السياسي. وانتهى البحث إلى أن التحولات السياسية التي عاشها العالم العربي والأفريقي؛ أظهرت شعراء على المسرح السياسي، وارتبطت بكثيرٍ منهم، كالفيتوري الذي عبرت أشعاره عن روح الرفض في تلك المرحلة، كما اتسمت بالنزعة الإنسانية وظهور الدعوات القومية والأمية عنده.

كما يرى الباحث أن النشأة الصوفية، والنزعة الزنجية، وأسفاره؛ قد شكلت تجربته الشعرية، فانطلق في تجديده من الواقعية في تناول مضمون الحياة التي شكلتها ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية. وقد تميز الفيتوري بالجمع بين الشعر وتولي الوظائف السياسية. ولأنه كان ينطلق دوماً من دوافع إنسانية؛ كان يقع أحياناً في تباين المواقف، ما بين مؤيدٍ لحظةٍ ومعارضٍ لحظةٍ أخرى. وقد عبر شعره عن خصوصية الشأن السوداني الذي انطلق منه إلى القضية الأفريقية الأصيلة التي بقيت في تجربته الشعرية رغم تطورها، كما تناول قضايا الواقع السياسي في كل البلاد العربية، وظهر البعد الإسلامي في تغنيه بالشعوب الإسلامية في كل أنحاء العالم، وكانت الحرية هي القاسم

المشترك بين كل المراحل. وهو يعد واحداً من رموز الشعر السياسي، وأبرز من تناولوا القضية الأفريقية في الشعر العربي الحديث.

كما تناولت الفيتوري مجموعة من الدراسات ضمن تناولها لبعض القضايا، والظواهر الأدبية في الشعر العربي المعاصر، سواء أكان ذلك مصحوباً بتناول بعض الآليات الفنية في شعر الشاعر؛ أم لا، وسواء أشركت الدراسة الشاعر مع غيره من الشعراء في دراسة القضية، أم اتخذته نموذجاً، مع الإشارة إلى خطوة هذه الدراسات بالتنوع الذي يوضحه الشكل التالي (٨.١):



شكل ٨.١ القضايا والظواهر الأدبية التي تناولتها الدراسات في شعر الفيتوري

وكان الجانب الصوفي أحد الجوانب المهمة التي تناولها الدارسون مثل إبراهيم محمد منصور (١٩٩٦) في كتابه (الشعر والتصوف؛ الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر؛ ١٩٤٥-١٩٩٩)، حيث تناول فيه تجربة الفيتوري الصوفية. بادئاً بتقديم فصلين عن الفلسفة الصوفية وأبعادها في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة، ثم أعقبه بتسعة

فصولٍ عن الشعراء المعاصرين الذين تأثروا بالتصوف تأثرًا واضحًا فيما بعد الحرب العالمية الثانية، متناولاً الفيتوري في فصلٍ حكى فيه عن نشأته وبداياته الشعرية، متوقعًا أمام رؤيته الرومانتيكية.

ثم مضى يحلل مجموعته الشعرية (معزوفةٌ لدرويشٍ متحولٍ) التي تأثر فيها بالرؤية الصوفية مستخدمًا تقنية القناع. وأشار إلى احتمال تأثره في بعض المواضع بالشاعر صلاح عبد الصبور، ومشابهة ابتهالاته لصنيع أبي حيان التوحيدي في كتاب (الإشارات الإلهية)؛ وذلك في روحها الصافية، ونفسها الصوفي المتسامي. خالصًا إلى ظهور موقف الصوفي الثوري عند الفيتوري مكتملاً وداعيًا للثورة والمحبة اللتان تمثلان حرية الإنسان وكرامته، وطريقه لاسترداد ما فقده من مجدٍ وسؤددٍ.

وفي ذات الموضوع؛ كتب محمد بنعمارة (٢٠٠١) كتابًا بعنوان: (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر). وهو يدرس تأثير التجربة الصوفية في الشعر العربي المعاصر. وقد تحدّث المؤلف في الباب الأول من الكتاب عن علاقة كلٍّ من الفن، والشعر بالتصوف. ثم تناول في الباب الثاني التجارب الصوفية عند بعض الشعراء العرب المعاصرين، متناولاً تجربة الفيتوري الصوفية ضمن دراسته، ومشيرًا إلى أن لجوءه إليها منسجمٌ مع قيم البيئة الصوفية التي نشأ فيها، وليس ضرورةً فنيةً أو تأثرًا عارضًا بجانبها الفلسفي. وتحت عنوان (استعارة الشخصية الصوفية) درس المؤلف قصيدة (ياقوت العرش) من ديوان (معزوفةٌ لدرويشٍ متحولٍ) لأهميتها في تجربة الشاعر الصوفية التي يُعتبر هذا الديوان نموذجًا لها.

ويرى المؤلف أن القصيدة تعرض مواجهةً بين الحكمة بقيمها العلوية، وبين السلطان الدنيوي بمفاهيمه المادية السطحية، كما في ديوان (سقوط دهبليم) الذي يختار منه نصوصًا يستشهد بها على مضامين القصيدة. ويمضي المؤلف في تفسير دلالات النصوص وفق منظور الرؤية الصوفية ومضامينها. ويرى أن بلاغة النص؛ تمثلت في ملابسة اللغة للمضمون، كما ساعدتها مكونات الخطاب الصوفي للاندماج والذوبان فيها. كما يرى أن شخصية (ياقوت العرش) تجسد مثالاً إنسانيًا قريبًا من الشاعر، أحبه، وآمن بمفاهيمه، وسلوكه، وصفاته.

كما تتبع عادل عبد الرقيب نعمان (٢٠٠٦) في رسالته العلمية لنيل الماجستير (الزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر)؛ الحركة الصوفية في الشعر العربي الحديث من خلال تلمس أثر التجربة الصوفية في أدب عددٍ من الشعراء المعاصرين. وكان الفيتوري نموذجًا خصص الباحث له الفصل الأخير من الدراسة؛ حيث بحث في الفصل الأول: التصوف وعلاقته بالشعر، وفي الفصل الثاني: أهم ملامح التصوف في الشعر العربي المعاصر، أما الفصل

الثالث فقد أفردته لدراسة تجربة الفيتوري التي رآها متفردةً بين بقية التجارب. وخلص إلى أن الفيتوري لا يتكئ كثيراً على توظيف الشخصية الصوفية التاريخية؛ بل يتخذ من الصوفية قناعاً يبرز من خلاله مواقفه من القضايا التي يريد طرحها.

وحين يوظف الشاعر شخصيةً تاريخيةً فإنه يعتمد الرؤيا الصوفية الخالصة في موقفه هو، غير معتمدٍ على سرد مواقف قصصية لتلك الشخصية. كما أنه يزن قيم العصر من خلال المثل التي عبر عنها المتصوفة بواسطة ذلك القناع الصوفي. إضافةً لذلك؛ فإن توظيفه للتجربة الصوفية هو ناتجٌ عن عبادة التأمل التي مزج فيها بين تسبيح الذات والكون، كما أنه ناتجٌ عن محبةٍ حقيقيةٍ تتجلى في عمق الصورة التي يقدمها وطبيعتها. كما أنه في حالاته المختلفة التي ظهرت فيها النزعة الصوفية؛ كان خير معبرٍ عن الصوفية الثورية التي حمل فيها همّ الأمة التاريخي والحضاري كما حمل همّ الذات المعذبة في هذا العالم والمكبلة بقيم المادة وزيف التملك وسيطرته.

ثم يتناول جان نغوم طنّوس (٢٠٠٩) الفيتوري في كتابه (صورة الحب في الشعر العربي الحديث) من خلال دراسة ظاهرةٍ أدبيةٍ أخرى هي صورة الحب من حيث ارتباطها بتجربة الحداثة في شعر خمسةٍ من الشعراء المعاصرين كان الفيتوري من ضمنهم. وقد تناول المؤلف الجانب النفسي للشاعر، مستعرضاً نشأته، وبيئته العائلية، ومستنتجاً أنه كان مصاباً بعقدة نقصٍ نفسيةٍ رافقته منذ الطفولة، وتضخمت حتى أصبحت ضرباً من عقدة الاضطهاد. ويسرد المؤلف مظاهر هذه العقدة في تجارب الشاعر، ونصوصه العاطفية منطلقاً في تأويلاته من نظرية التحليل النفسي، ومسقطاً من خلالها؛ أنواعاً من الاضطرابات الشخصية، والنفسية على الشاعر، واصفاً إياه بالقسوة في حبه، والقسوة على ذاته.

ويعتمد المؤلف في أكثر تحليلاته على تجريد أسلوب الشاعر من دلالاته الشعرية، ومستوياته الفنية، ومكتفياً بقراءة البنية النفسية الظاهرة رمزياً على سطح النص، وعارضاً الشواهد التي يراها عاكسةً لمظاهر الاضطراب النفسي؛ مما حول أكثر النصوص إلى وثائق نفسية ذات مستوى أحادي تغيب عنه القيم الفنية، والجمالية للنص الأدبي. كما يرى المؤلف بعض صور الشاعر مفتقرةً للتجديد وإن كانت متجانسةً مع السياق العام، ويرى أن شعره حافلٌ بإيقاعٍ ذي جاذبيةٍ لا توصف. ويستنتج المؤلف أن الشعر الحديث لا يحمل بشاراً؛ فقد قلب القيم التقليدية، وأصبح أسوأ -من حيث المضمون- من النمط الذي تمرد عليه.

كما يقدم مناف منصور (١٩٧٥) دراسةً بعنوان (تجربة المدينة عند الفيتوري)، يدرس فيها صورة المدينة في شعر الشاعر؛ حيث قام بتحليل صراعه الوجداني في مواجهته لواقعه الحضاري المعاصر، من خلال دراسة نصوص من دواوينه، وقام الدارس بتحليل صورتين؛ الأولى: (صورة العصر)، و(صورة المدينة) عند الشاعر، التي لا تبدو غرضاً أساسياً في شعره؛ بل وجهاً من وجوه الحديث عن قضيته الكبرى مع العالم المعاصر.

ويجد الباحث أن الصراع بين الأسود والأبيض هو وجه آخر لمعاناة الشاعر مع الحضارة المعاصرة؛ لكنه يحذر من الاعتقاد بوقوع الفيتوري في داء العنصرية المقابلة؛ لأن نقمته على الإنسان الأبيض لا تشمل كل البشر البيض، بل المستعبدین الظالمين منهم، فهو يقر بالأخوة، ويدعو أخاه في الشرق لكي يفهم قضيته. وهو لا يحلم بأرضٍ بكرٍ، إنه يفر من صخب المدينة المثير، وتصبح أفريقيا لديه هي الأرض الخلاص.

وكذلك؛ قدم وفيق خنسة (١٩٨٤)، دراسة (الفيتوري في مدار الغربية)، وتحدث فيها عن قضية (الغربة) عند الفيتوري ويمضي الدارس في تحديد موقع أفريقيا لديه، وكيفية تناوله لمشكلات اللون، والانتماء، والأوروبي الأبيض، وغيرها في شعره. وقد توصل الباحث من خلال دراسته لمحوري غربة اللون (الزوجة)، والمكان (غربة المثقف في المجتمع)، إلى أن غربة الفيتوري لا تنفصل عن انتماؤه لأفريقيا، وأن الزوجة هي الجذر العميق لغربته وعذابه.

كما تناول الدارس تجربة الصوفي الثوري في شعر الشاعر، وغربته الاجتماعية، والنفسية، وتشابه اللغة مع نمط التفكير، متوصلاً إلى أن أسلوبية الشاعر تتوزع على مدرج الرومانسية، والدين، والتراث الاتباعي، والإصلاح الشكلي. كما أن بناء القصيدة لديه يشمل النظام التسلسلي السبي، والتوليدي التركيبي، ورغم أن الدارس يرى أن لغة القصيدة عند الفيتوري اتباعية؛ إلا أنه يُقر بأن شعره جسرٌ حقيقي بين القديم، والجديد.

كما كتب عبد المالك ضيف (٢٠١٠) بحثاً بعنوان (إشكالية الوعي الحضاري العربي؛ مقارنة سيميائية في قصيدة (الأرض لم تسقط) لمحمد الفيتوري) يتناول فيه الحس الحضاري العربي لدى الشاعر، بادئاً بمقدمة منهجية عن السيميائية والنص الأدبي، ثم منتقلاً إلى الشق التطبيقي وهو دراسة نص الفيتوري المذكور، محللاً حركية لغة الرفض في النص من خلال العلامات ذات الإشعاع الدلالي، وتحليل تفاعلاتها مع بني النص، وعلاقاتها الدلالية.

كما يحلل الباحث من خلال النص الموقف الحضاري، والانفعالي، والأنساق الرمزية، والاتجاهات الدلالية للتركييب. متوصلاً إلى أن البنية الشعرية لدى الفيتوري مشبعةٌ بالحس الحضاري العربي المحبط من جراء النكسات،

وأن بنية النص التركيبية تتأسس على نسقٍ ثنائيٍّ متضادٍّ يعكس تناقضات المجتمع العربي، ونكساته. وقد كان السياق موجهاً لدلالة النص الرمزية، كما كانت العلاقات بين دوال النص احتماليةً وقابلةً للتأويل؛ مما يحتم توظيف آلية التأويل عند تناول النصوص الشعرية عند الفيتوري.

وكتب كلٌّ من علي سليمي، ومحمد أمراي (٢٠١٥) بحثاً بعنوان (محمد الفيتوري من اليأس والعزلة إلى الوعي الذاتي والدعوة إلى التحرر) تناولوا فيه تطوّرات شعر الفيتوري النضالي، مع الإشارة إلى الجدلية بين الشعور بالنقص، والتمرد في شعره. وقد تمت الدراسة من خلال محورين؛ الأول مراحل تجربته الشعرية بدءاً بالرومانسية، والواقعية، ثم الاشتراكية الملتزمة، ثم مراحل تطور شعره من اليأس والتوتر الذاتي، إلى اليقظة والشعور بالوعي.

أما المحور الثاني فدرس ملامح التمرد والرفض في شعره النضالي؛ حيث تناول الباحثان القضايا المصرية التي تناولها الشاعر مستشهدين بنصوصٍ من شعره، ومستنتجين أن الشاعر قضى قسماً من عمره مستغرقاً في رومانسيته المتشائمة، ثم تغيّرت رؤيته الشعرية، وتطوّر شعره إلى الواقعية الاجتماعية، فأصبح من رواد شعر الرفض والتمرد في السودان، ثم أصبح شعره ذا صبغةٍ ثوريةٍ عالميّةٍ حين لم يقتصر على قضية أفريقيا التي كانت رمزاً للتخلص من آلامه. كما أنّ الاتجاه الصوفي عند الشاعر كان ممتزجاً بالتمرد والرفض.

وكتبت الباحثة ليلا قاسمي آبادي (٢٠١٢) عن القضية القومية في شعر الفيتوري، عبر دراستها (القومية في أشعار محمد الفيتوري)، حيث بدأتها بسرد نبذةٍ عن حياة الشاعر وشعره مصنفةً إياه ضمن مقدمة شعراء المدرسة الواقعية من حيث القدرة والصناعة، كما تحدثت عن روافد شعره، وطوايعه، والتزام الشاعر بقضاياها. وتخلص الكاتبة -من خلال تحليل مختاراتٍ من شعره- إلى أن قومية الفيتوري نابعةٌ من إحساسه العربي الخالص. وإذا كانت العروبة هي أحد روافده الشعرية، التي هي أسبق من أفريقيته؛ فلا عجب أن نجد في شعره التيار العربي والقومي، إذ اكتشف بنظرته العميقة للعالم العربي أن الطغيان المسلط على رقاب العرب من الداخل والخارج أشد وقعاً وأكثر إيلاماً من الظلم الحقيق بأفريقيا والأفريقيين.

كان الشاعر يصور بشعره الواقعي أحاسيس الرجل الأسود الذي يدافع عن الحرية أينما كانت، مستلهماً التراث العربي في شعره. فلم يتوقف دوره وتأثيره الشعري عند وطنه، بل تجاوزه إلى رحاب الإنسانية، فكانت تشغله كل حوادث العالم العربي. واتسمت قوميّاته بالروح الحماسية، والأسلوب المتفرد الذي يؤمن أن الشعر لا ينبغي أن

يهدف إلى تصوير الأشياء ونقل الطبيعة؛ بل ينبغي أن يكون أداة فضحٍ وتحريضٍ وثورةٍ وتحديٍّ؛ مما جعله من أهم شعراء الأمة العربية، بل جعله مواطناً عالمياً.

ويأتي بحث ليلى جبريل كريم (٢٠١٦) بعنوان (قضية الهوية والوطن في شعر الفيتوري) في إطار دراسات قضايا شعر الفيتوري كذلك؛ وهو بحثٌ تكميلي لنيل درجة الماجستير، درست فيه الباحثة دور قضية الهوية، والوطن في تشكيل حياة الشاعر وشعره. بادئةً بأحوال عصره، ثم سيرة الشاعر، مستشهداً بمقتطفاتٍ من شعره ومستنبطةً منها جوانب من شخصيته، وثقافته، ومواقفه الاجتماعية، والسياسية. ثم انتقلت لدراسة موضوع الهوية في شعره فذكرت أثر اللون الأسود في شخصيته، حيث جعله مع الزنجية مرادفاً للهوية التي كان يعتز بها في شعره. مما عكس على شعره تفرداً، وقوةً.

ثم انتقلت المؤلفة لقضية الغربة المكانية، والنفسية، فرأت أن الفيتوري أكثر الحديث عنهما في شعره. أما الوطن بمفهومه الواسع فكان غير محدودٍ بالنسبة له؛ حيث كان التنقل الدائم، والاغتراب؛ سمة حياته. وترى الباحثة وضوح أفكاره، وواقعيته، وتداخلها مع العاطفة، كما تذكر طائفةً من آراء النقاد حول لغته، وموسيقاه، وصوره الفنية. متوصلةً إلى ثنائية انتمائه وثقافته بين العربية والأفريقية، وعظم مكانة أفريقيا، والوطن في شعره. كما ترى أن قضية الهوية رسّبت حزناً وألماً في نفسه مما انعكس على شعره

وكتب عصمت محمد أحمد رضوان (٢٠١٢) بحثاً بعنوان (صورة أفريقيا في الشعر العربي المعاصر؛ دراسة في شعر محمد الفيتوري) رأى فيه أن الفيتوري كان أكثر شعراء العرب على الإطلاق عشقاً لأفريقيا، وأكثرهم تغنياً بها. وجاءت دراسته في ثلاثة محاور مستشهداً فيها بشواهد من شعر الشاعر ومعلقاً عليها. وكان المحور الأول هو روافد العشق الأفريقي عند الشاعر، واستعرض فيه الباحث المنابع التي كان الشاعر يستمد منها الموضوع الأفريقي، كالمولد والانتماء، والبشرة السمراء والملامح الأفريقية، وتوزعه بين ثلاث جنسيات أفريقية، وتعلقه بجذته الجارية السوداء، وعشقه لعنترة بن شداد وأبي زيد الهلالي، والنزعة الصوفية، والحرمان العاطفي، والاغتراب.

ثم انتقل الباحث إلى المحاور الموضوعية لشعره كعشقه لأفريقيا، واعتداده بسواده وزنوجته، وإشاداته بأبطال أفريقيا، والصراع بين السود والبيض، والدعوة لنهضة أفريقيا. ثم ختم الباحث بذكر أهم الملامح الفنية لشعر الفيتوري الأفريقي، وهي كثرة استخدام لفظ أفريقيا، واستحضار أجوائها، والاعتماد على اللون الأبيض والأسود في رسم الصورة الشعرية، وامتزاج الأفريقية بالعروبة، واستخدام الأسلوب الحكائي، والتجديد في موسيقى الشعر.

كما كتب أبو هدايا ضو البيت حامد (٢٠١٥) بحثًا بعنوان (أثر الثقافة الأفريقية في شعر الفيتوري) يبين من خلاله أثر البيئة المكانية، والثقافية في نتاج الفيتوري الشعري، وذلك من خلال محاور عدة، أولها حياة الشاعر ونشأته حيث نشأ الشاعر في بيئة ما عرفت الأسود إلا عبدًا وهي مدينة الإسكندرية؛ مما خلف أثرًا نفسيًا سيئًا في نفس الشاعر، ودفعه للعودة إلى أفريقيا بحثًا عن القبول. ثم تناول أثر المكان، والثقافة الأفريقية في الشعر السوداني.

حيث يرى الباحث أن وقوع السودان في منطقة الصراع بين الحضارة الإسلامية الوافدة، والحضارة الأفريقية المحلية؛ أوجد ثنائية لغوية خلقت صراعًا نفسيًا داخل الشاعر السوداني، فبدأت عملية البحث عن الذات مع بزوغ شعراء الواقعية الاشتراكية. ثم تناول أثر الثقافة الأفريقية في شعر الفيتوري، حيث ظهر أثرها الواضح في شعره، وانتشرت الألفاظ، والدلالات الأفريقية في أسماء دواوينه، وألفاظه، وصوره الشعرية. كما لاحظ الباحث أن الحوار القصصي أصبح السمة الغالبة على قصائده، كما أظهر الشاعر تطورًا فكريًا، وفنيًا عند معالجته لقضايا القارة الأفريقية، وتغنيه ببطولات أبطالها.

وقدّم صديق محمد جوهر عددًا من المقالات العلمية المقارنة باللغة الإنجليزية، قام فيها بالموازنة بين الفيتوري، والشاعر الأمريكي ذي الأصول الأفريقية (لانغستون هيوز Langston Hughes) وذلك في إطار (الخطاب الاستعماري، والنظرية ما بعد الاستعمارية) وهو مصطلح يُشير إلى ما بلورته الثقافة الغربية من نتاج في مختلف المجالات يُعبر عن توجهاتٍ استعماريةٍ إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب. (الرويلي والبازعي، ٢٠٠٢). ويسعى صديق محمد جوهر (٢٠٠٧) في بحثه (شعر الثورة عند محمد الفيتوري، ولانغستون هيوز) لاستكشاف آفاقٍ جديدةٍ في مجال الدراسات الثقافية، والعرقية يمكن الربط من خلالها بين التقليد الشعري الأفرو-أمريكي وبين نظيره في أفريقيا، والعالم العربي؛ من خلال دراسة شعر الثورة لدى الشعراء.

ويرى الباحث أن شعر الثورة والمعارضة كان ردًا على المعاناة المؤلمة للسود في إفريقيا، والشتات الأمريكي التي حولت السود إلى آليةٍ قويةٍ من الغضب والثورة. كما يعرض الباحث لأساليب الشعراء في مواجهة الروايات التاريخية التي سادت في أدبيات الخطاب الاستعماري وما بعده، وحاولت تجاهل آلام السود، وإخفاء معاناتهم وتضحياتهم عبر قرونٍ من الظلم، والعنصرية؛ وذلك عبر إيراد أمثلةٍ مؤثرةٍ من نضال السود ضد الطغيان والعنصرية في أفريقيا، والولايات المتحدة، تُبين إيمان الشعراء بقدرة الثقافة السوداء على البقاء عبر القرون كقوةٍ كامنةٍ تهدد بالظهور إلى السطح في أي وقتٍ احتجاجًا على الظلم، والاضطهاد.

وتناول صديق محمد جوهر (٢٠٠٨) الشاعر في بحث آخر كذلك؛ بعنوان (جدلية الوطن والهوية: إعادة بناء أفريقيا في شعر لانغستون هيوز، ومحمد الفيتوري) تناول فيه العلاقة الجدلية بين الوطن، والهوية عند الشعارين، محاولاً تحديد موقفهما تجاه القضايا الأفريقية، والأفريقية الأمريكية كالهوية، والعنصرية، والاستعباد، والاستعمار، مبيّناً الفرق في رؤية الشعارين لأفريقيا، وأسلوب كل منهما في تناولها في شعره.

وبينما كان هيوز في مراحل الشعرية المبكرة يحاول إضفاء الطابع الرومانسي على أفريقيا كتصويرها بأنها أرض الحضارات القديمة من أجل تعزيز مشاعر الأفارقة الأمريكيين؛ كان الفيتوري يرفض ذلك؛ لأنه قد يؤدي في رؤيته لتشويه التاريخ الأفريقي، مذكراً بتاريخ الاستعمار، والاستعباد، وعواقبهما المأساوية على الشعب الأفريقي. كما يكشف الباحث عن أوجه الشبه بين معاناة الأمريكيين الأفارقة، والتاريخ الكارثي لشعوب أفريقيا التي تربط بينهم، وتثير التفاعل الأدبي بين الكتاب السود من مختلف أنحاء العالم.

وكتب صديق محمد جوهر (٢٠١٠) بحثاً ثالثاً بعنوان (مواجهة تاريخ العبودية والاستعمار في شعر محمد الفيتوري، ولانغستون هيوز) الحوار الثقافي بين الشعارين الذي يقاومان فيه هيمنة الرؤية الثقافية الاستعمارية التي تهدف لتحقير شعوب أفريقيا؛ على الساحة الأدبية، والشعرية. كما يبين الباحث سعي الشعارين إلى تعزيز الهوية الأفريقية للزنج والمضطهدين، وذلك من خلال مراجعة التاريخ، وإعادة كتابة قصة العبودية، والاستعمار من وجهة نظر الطرف المظلوم وهو أولئك المستعمرون، والمضطهدون.

كما يظهر الباحث كيف يقوم الشعاران من خلال الحوار الثقافي، والشعري المتبادل بينهما والقائم على الأسس الثورية؛ بإيجاد الروابط الشعرية المشتركة بين الأدب الأفريقي، ونظيره الأمريكي، وتفكيك الروايات الاستعمارية التي قرنت أفريقيا بالبربرية، والبدائية، والانحطاط، وقرنت الشعب الأسود، بالتخلف، والقدرة العقلية المحدودة. ويبين الباحث كذلك؛ كيف يقوم الشعاران بإعادة بناء هذا التاريخ المدمر، ونفي البدائية، والهمجية، والوحشية التي تصوره بها الروايات الاستعمارية عند مقارنتها إياه بالحضارة الأوروبية.

وقدم محمد السريغيني (١٩٩٦) بحثاً باللغة الفرنسية، تُرجم للعربية بعنوان (الزنجية في شعر محمد الفيتوري) تناول فيه قضية (الزنجية) في تجربة الفيتوري، متحسناً آثارها في حياته وشعره، من خلال تقسيم مسيرته الشعرية إلى مراحل ثلاث؛ هي الزنجية، والصوفية، والنضالية العروبية. وقد درس الباحث المرحلة الأولى مقرأً أنها مثلت ظاهرة

غريبةً في الأدب العربي المعاصر لجدة موضوعها وهو (الزنجية) التي تميزت بالذاتية، والغنائية، واستمداد الصور من الاتجاه الرومانسي العربي، واشتمالها على رؤية ذات مسحة إسلامية خاصة.

وقد شكّل ذلك كله ما سماه الكاتب (الزوجة الفيتورية) التي كان لها مطالب خاصة تمت برؤية رومانسية لا أيديولوجية. كما يرى الباحث أن ديوان (أغاني إلى أفريقيا) اشتمل على موضوعات أخرى غير أفريقية، كما يتناول مسرحيته الشعرية (أحزان أفريقيا، سولارا). كما يرى في بقية أعمال الشاعر؛ بعض أصداء لمشاكل أفريقية تتخذ أحياناً صبغةً سودانيةً، وأحياناً صبغةً صوفيةً تروبادوريةً، متوصلاً إلى أن الزوجة بالنسبة للفيتوري ليست إلا انتماءً إثنيّاً لا أيديولوجياً.

كما درس بنعيسى بوحالة (٢٠٠٤) هذه القضية كذلك؛ في كتابه (النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، محمد الفيتوري نموذجاً) مستعرضاً محددات الهوية الزنجية، وكيفية استعادتها من خلال تناول أربعة أعمال للفيتوري هي دواوينه الثلاثة الأولى، ومسرحيته الشعرية (أحزان أفريقيا)، ومتخذاً إياها نموذجاً للشعر السوداني المعاصر الموسوم بنزعة الزنجية. ومع إقرار المؤلف بأن بقية أعمال الشاعر التي أنتجها إبان المرحلة الصوفية، والنضالية، أو القومية؛ هي أيضاً تحوي إشاراتٍ ورموزاً تنصبُّ في السياق الزنجي، إلا أن المنهج الذي اختاره لدراسته وهو (البنوية التكوينية) يحتم عليه الاختصار على الأعمال التي تضمن له التماسك بين متن دراسته وبين النزعة الزنجية في شعر الشاعر. وقد انصبّت هذه الدراسة على تحليل مظاهر النزعة الزنجية في شعر الفيتوري في المستويات الشكلية، والدلالية لنصوص الأعمال المتناولة.

وقد تناول المؤلف في الجانب البنائي المستوى اللفظي، والتركيب، والإيقاعي، كما تناول سيميائية العناوين، والمكوّن السردى الدرامي، ومعمار القصيدة، وغيرها، متوصلاً إلى تأثيرها بأسلوب الشعر الحر، والشعر الرومانتيكي العربي، وظهور بعض عثرات البداية لديه، وتقديم المضمون على الشكل، وغياب جماليات النص الحدائي في شعره. كما تناول في الجانب الدلالي البنيتين المهمتين على متن الدراسة وهما بنية (تدمير الهوية)، وبنية (استعادة الهوية).

وقد توصل المؤلف إلى دلالات البنية الأولى وهي دلالة الاسترقاق، والاستعمار، والتمييز العنصري التي كانت عوامل تدمير للهوية الزنجية. كما توصل إلى دلالات البنية الثانية المتمثلة في دلالة الحرية، والثورة، والإنسان التي كانت وسائل استرجاع تلك الهوية، وإعادة بنائها؛ مما يدل أن المتن الشعري كان ميداناً لتصادم هاتين البنيتين؛

وإعادة إنتاج شكل إنسانيّ هو انفتاح الوعي الأسود على الأفق الأممي دليلاً على الشعور بأحقية جميع البشر في تحقيق إنسانيتهم، وتحديد مصيرهم، وذلك من خلال البحث عن الهوية الزنجية وإيجادها.

وكتب محمد قوبعة (١٩٨٨)، دراسةً بعنوان (النص الشعري بين الدلالة والإبداع الفني؛ قصيدة: أحزان المدينة السوداء، لمحمد الفيتوري نموذجاً). حيث فرّق في مقدمتها النظرية بين الشعر والنثر، مشيراً إلى تطور الكتابة الشعرية من الشعر العمودي إلى الشعر الحر، وما يستلزمه ذلك من تغيير طرائق الممارسة النقدية؛ وملتزماً هذا المعيار في تحليله لقصيدة الفيتوري موضوع الدراسة. ويشعر الباحث في محاور الدراسة الأربع التالية: بناء النص العام، ويستنتج أن الذي يحكمه هو منطق الإجمال والتفصيل. والمستوى الصوتي، ويلحظ فيه تجاور حرفي (الراء، والقاف) بشكل متكرر في النص، وهما مكونا كلمة (رق) مما يفسر أسباب الحزن والظلام في بعض مقاطع النص. كما أنهما يكونان قلب كلمة (أفريقيا) التي قام عليها أكثر حديث الشاعر في مقطع آخر.

ثم يتناول الباحث المستوى النحوي التركيبي، ويشير فيه إلى الظواهر النحوية التي اكتنفت مقاطع القصيدة، وإحالاتها الدلالية. ثم المستوى البلاغي، ويلحظ فيه قيام النص على الاستعارة المجازية، واستثمار تعددية دلالة اللغة. ثم ينتهي إلى المستوى الدلالي، معتبراً إياه البؤرة التي تجتمع فيها مستويات النص مكونة نظاماً مكتملاً مغلقاً دلاليّاً، تنسجم أجزأؤه مع بعضها دونما نشاز. ويختتم الباحث دراسته بالحكم على النص أنه أحد النصوص المعاصرة الدائرة حول ثنائية (الموت والانبعاث) التي ترددت لدى الكثير من الشعراء العرب المعاصرين، الذين اختلفت وسائلهم الفنية؛ لكنهم أجمعوا على وصف واقعهم بأنه حالة من الموت والعقم، يجب أن تعقبها حالة من الحياة الجديدة، وهي ما بشر به الفيتوري في هذا النص.

وكتب الحسن الكامل أحمد (٢٠١٦) بحثاً بعنوان (أبنية الأفعال في ديوان (أقوال شاهد إثبات) للشاعر محمد الفيتوري؛ دراسة صرفية دلالية)، وهو بحثٌ تكميليٌّ لنيل درجة الماجستير، درس فيه الباحث أبنية الأفعال في أحد دواوين الشاعر من حيث التجرد، والزيادة، والدلالة السياقية، وذلك من خلال إحصائها، والكشف عن أبعادها الدلالية، مستخدماً المنهج الوصفي التحليلي. وقد مهد الباحث بذكر سيرة الشاعر، ومفهوم أبنية الأفعال عند القدماء والمحدثين، وسرد أبنية الأفعال الثلاثية والرابعة، المجردة والمزيدة، وصيغها، ودلالاتها.

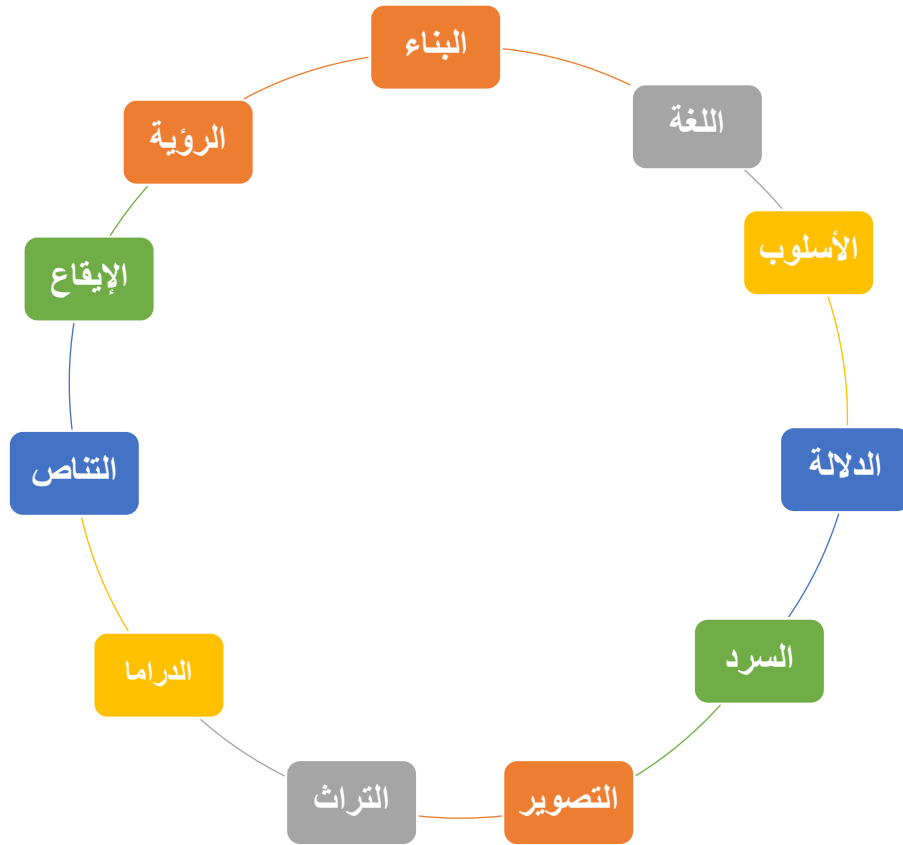
ثم انتقل إلى الدراسة التطبيقية التي اشتمل مبحثها الأول على جداول أحصى فيها الباحث عينه مختارةً تمثل أبنية الأفعال المذكورة في ديوان الشاعر، ثم المبحث الثاني واشتمل على تحليل للمعطيات الإحصائية، وعرض

للدلالات المعنوية للأبنية المتناولة، مع إيراد المقاطع التي وردت فيها في الديوان. وقد توصل الباحث إلى أن الشاعر استخدم في ديوانه أبنية الأفعال الثلاثية المجردة أكثر من غيرها؛ مما يؤكد ما قاله العلماء إنها أكثر الأبنية استعمالاً نظراً لخفتها كما تفاوت استعمال الشاعر للأفعال الواردة على الأبنية الثلاثية المزيّدة، ولم يكثر من الأفعال الواردة على الأبنية الرباعية. كما أثبتت الدراسة التزام الشاعر بما قرره العلماء من معانٍ ودلالاتٍ لأبنية الأفعال المذكورة، وعدم ورود معانٍ جديدةٍ تضاف للمعاني الأصلية.

وقدمت زينب منصوري (٢٠١١) رسالة ماجستير بعنوان (ديوان أغاني أفريقيا لمحمد الفيتوري؛ دراسةً أسلوبيةً) قامت فيها بدراسة ديوان (أغاني أفريقيا) في ثلاثة فصولٍ مسبقةٍ بمهادٍ نظريٍّ عن الأسلوب والأسلوبية، ومعتمدةً منهجها في دراسة ثلاثة مستوياتٍ لشعر الشاعر في الديوان. المستوى الأول هو: المستوى الصوتي، الذي تناولت فيه الموسيقى بأنواعها وظواهرها المميزة التي كانت انعكاساً لحالات الشاعر النفسية وانفعالاته الشعورية. ثم المستوى الثاني وهو: المستوى النحوي التركيبي، وكان القسم الأول منه إحصاءً للأزمنة المستعملة في الديوان؛ متوصلةً إلى أن طغيان بعضها على الآخر كان مرآةً نفسيةً وكشفًا فكريًا عما يضطرم في نفس الشاعر.

أما القسم الثاني فكشفت فيه المؤلفة خروج أسلوب الخير والإنشاء عن معانيهما المباشرة إلى ظواهر الإيحاء التي أثرت الظاهرة الأسلوبية في النص بأبعادٍ عميقةٍ وآفاقٍ واسعةٍ. وتناولت في المستوى الثالث: المستوى الدلالي، فبحثت الدلالة التاريخية والحديثة لبعض كلمات الديوان، وتوصلت إلى حيوية دلالتها في الرصيد المعاصر، كما درست الرمز بنوعيه العام والخاص، ووجدت توظيف الشاعر لها ينم عن وعيٍ بمرجعيتها التاريخية، وقدرةٍ على ربطها بدلالاتٍ جديدةٍ كشف الإلحاح عليها عن المحاور النفسية القائمة في نفس الشاعر.

وتجنح الدراسات النقدية أكثر؛ إلى تناول الآليات الفنية في شعر الشاعر، وفي هذا الإطار حظي الجانب الفني في شعر الفيتوري باهتمام الدارسين، وتنوعت الآليات، والمحاور الفنية المدروسة حسب تناولهم للمكونات الأدبية والفنية في شعره، والشكل التالي (٩. ١) يمثل هذا التنوع الواسع:



الشكل ٩ . ١ المحاور والآليات الفنية التي تناولتها الدراسات في شعر الفيتوري

ودراسة عبد الرحمن أحمد كرم الدين (٢٠١٢) بعنوان (السرد في شعر الفيتوري؛ قصيدة: مقتل السلطان تاج الدين؛ نموذجاً) تتناول الآلية السردية في شعر الفيتوري من خلال التحليل الفني الدرامي للنص. ويمهّد الباحث لذلك بذكر علاقة الشعر بالسرد نظرياً، قديماً وحديثاً، ثم انتقل إلى تحليل القصيدة نقدياً عبر تناول أحداثها وشخصياتها في المبحث الأول، وأسلوب الخطاب السردى وعناصره؛ في المبحث الثاني. وخلص إلى اقتدار الشاعر فنياً على تقديم أفكاره ورؤاه عبر توظيف تقنيات الأسلوب السردى الشعري في نقل واقعة تاريخية معروفة إلى الحاضر المعيش.

كما أشار الباحث إلى تمكن الشاعر من أدوات السرد الشعري وتقنياته مقدماً أحداث الحكاية برؤية الراوي المشارك عبر وحدات مترابطة ومتناغمة، ومحققاً التوازن بين لغة الشعر والسمة السردية. كما جاء النص محققاً بعضاً من أهدافه المألوفة في شعره عامة، كالثورة على الإنسان الأبيض الظالم المستعبد، واستنهاض أفريقيا، واستشراف

المستقبل الواعد بالحرية والعدالة. مما يؤكد جدارة الشاعر في هذا الفن، وتوفّر قصائد عديدة في دواوينه يمكن أن تنهض بدراسة علمية مستقلة تتناول السردى الشعري في شعر الفيتوري عامةً.

ثم تأتي دراسة أبو هدايا ضو البيت حامد (٢٠١٠) بعنوان (الصورة الشعرية في شعر الفيتوري) يتناول الباحث من خلالها طبيعة الصورة في شعر الفيتوري، فيبدأ بذكر نبذة عن حياته، ثم تناول تجربته الشعرية التي تنبع لغتها من بيئة السودان التي تمازجت فيها الأعراق، وتلاقت الحضارات، فنتج عنها إنسانٌ قلقٌ تتنازع هويّتان، ويسعى لتأكيد ذاته. كما أن لون بشرة الشاعر، ونشأته بعيداً عن وطنه في مجتمعٍ شبيهٍ بالمجتمعات الأوروبية؛ كل ذلك ولد في نفسه إحساساً بالحزن، والضيق، والغربة. وقد تشكلت الصورة عند الفيتوري بتنوع التجارب الشعرية التي خاضها، فاعتمدت في المرحلة الأولى على الصور البيانية المألوفة.

وفي المرحلة الثانية اختفت الصور الخيالية؛ حيث كان يحلّل الصورة رموزاً صوفيةً، وأخرى أسطوريةً يعبر من خلالها عن إيماءاتٍ كثيرة، ويلتقط المشاهد المتحركة. والمرحلة الثالثة وهي مرحلة الصورة الرامزة التي تشابه الحلم مخالفةً المنطق، والعقل، وقوانين الطبيعة، ثم المرحلة الرابعة وهي صور استدعاء التراث الإنساني، والشخصيات التاريخية التي يوظفها في إسقاطاتٍ سياسية، أو اجتماعية، أو فكرية. وقد أظهر البحث تفرد الشاعر وريادته، من خلال رفده للشعر العربي بتجارب شعرية اتسمت بالجدّة والأصالة، وبأنماطٍ من الصور الشعرية التي قد تبدو غريبةً بعض الشيء على القارئ العربي، بسبب غزارة تجارب الشاعر، والتنوع العرقي الداخل في تكوين نفسه بين الزنوجة. والعروبة.

روكز سلطان عيسى الشعار (٢٠٠٧) بشكلٍ خاصٍ على دراسة الجانب التراثي من شعر محمد الفيتوري، في بحثه التكميلي لنيل درجة الماجستير بعنوان (التراث في شعر محمد الفيتوري). وذلك من خلال دراسة الرموز التراثية المختلفة التي تناولها في شعره، وفن السرد، واللغة التراثية في شعره. سعيًا للربط بين التراث كمرجعية، وتعالق النصوص الشعرية معها. وقد توصل الدارس إلى أن الشاعر ينطلق دومًا في جانب (الرمز التراثي)؛ من واقعٍ مستعبدٍ سلبٍ يفرض قيوده وسطوته عليه. كما استطاع الشاعر توظيف ثقافاتٍ مختلفة المشارب في تجربة أسطرة الشخصيات، وحضرت الرموز الشعبية والتاريخية في شعره، وتعالقت نصوصه الحاضرة مع النصوص التراثية.

أما لغته التراثية فقد تميزت بالبساطة والتعقيد في آنٍ؛ مما يؤكد تفرداها بشخصيتها المستقلة ومعجمها اللغوي الخاص. ويعترف الدارس بتعجّله في الوقوف عند بعض المراحل المهمة في حياة الشاعر نظرًا لطبيعة بحثه، كما يرى

الحاجة ملحة لرصد حياة الشاعر ونشأته وثقافته في بحثٍ مستقلٍ لما لها من الأهمية العظمى في دراسة حياة الشاعر، مؤكداً على أحقيته في تبوأ مكانته بين صفوة الشعراء المحدثين.

أما كتاب مبارك عبد الله العوضي (٢٠١٤) (تقنيات بناء القصيدة في شعر أمل دنقل، ومحمد الفيتوري؛ التناص نموذجاً)؛ فقد تناول المؤلف فيه مفهوم (التناص)، كاشفاً عن مظاهره وأنماطه في شعر الشاعرين، وعاقداً موازنةً بينهما في هذا الجانب. وقد درس المؤلف هذا المفهوم عند الفيتوري في ثمانية من دواوينه الأولى مصنفًا مظاهره إلى خمسة مستوياتٍ هي (الرؤية والحدث، والتناص الأدبي، والديني، والقرآن الكريم، والإنجيل). كما تناول المؤلف علاقة التناص بتجربة الشاعر الصوفية، والشخصية بوصفها محوراً للتناص في شعره، وأنواعها في شعره مثل (الشخصية الدينية، والأسطورية، والتاريخية).

وقد اعتمد المؤلف المنهج التحليلي الذي يركز على الكشف عن القيمة الجمالية للنص، وذاكرًا تحت كل نمطٍ مما سبق شواهد من شعر الشاعر. كما عقد المؤلف موازنةً في توظيف مفهوم التناص في المستويات السابقة بين الشاعرين، وقد أظهرت تفاوتاً نوعياً، وكمياً بينهما. مرجعاً السبب في قلتها في شعر الفيتوري، إلى صعوبات البداية؛ حيث يُعد الفيتوري من المؤسسين لهذه الظاهرة في جيله إلى أن اكتملت في جيل التابعين. وقد بدأ خيطها بسيطاً وضعيفاً حتى وصل لدنقل قوياً متيناً زاخراً بالتقنيات.

ثم نصل إلى الدراسات التي خصت الشاعر بالدراسة النقدية، والفنية لجوانب تجربته الشعرية، كدراسة عبد الله محمد الأمين الفادني (٢٠٠٩) وهي أطروحة دكتوراه بعنوان (البناء الفني والدرامي في الشعر العربي المعاصر في السودان؛ محمد الفيتوري أمودجاً)، درس فيها الفيتوري متخذاً دواوينه التسعة الأولى نموذجاً تطبيقياً لبحثه الذي بدأه بدراسة البناء الفني للشعر العربي المعاصر في السودان، ثم تناول الفيتوري نموذج الدراسة من خلال ذكر نبذة عن حياته، ثم دراسة مراحل بناء القصيدة وتطورها في شعره من خلال (القصيدة التقليدية، ومتعددة الأوزان)، و(شعر التفعيلة) ودراستها عبر نصوص الشاعر، ذاكرًا آراء الدارسين في ذلك كتردده بين الشكلين في ديوانه الأول، وتأثره بالمهجريين في تنوع القوافي والأوزان، ومحلاً أساليبه الإيقاعية في نصوصه.

ثم ينتقل الباحث إلى الدراسة الفنية والأسلوبية لشعر الفيتوري من خلال تناول البناء الفني والدرامي عبر دراسة المحاور التالية (الصورة الفنية، والبناء القصصي، والبناء الحوارى والسردى، والبناء الدرامي، والبناء الرمزي) محلاً إياها، ومدلاً عليها، ومتوصلاً إلى تحديد القلب الشعري، وتطور التجربة الشعرية في السودان، وتحقيق التنوع في

شكل القصيدة ومضمونها الفني. وقدرة الشعر السوداني على استيعاب جميع أشكال التعبير الفني، والزعم بأن تجربة الشعر الحر ولدت ونضجت في السودان قبل العراق بما يزيد على قرن من الزمان.

كما تناول يعقوب عبد الله الشيخ يعقوب (١٩٩٦) الشاعر، في أطروحته العلمية للماجستير بعنوان (الرؤية والفن في شعر الفيتوري) متناولاً مراحل الشعر السوداني، ثم حياة الشاعر وثقافته، ومراحل الشعريّة، ثم الدراسة الفنية لشعره الغنائي دون المسرحي وذلك في دواوينه الثمانية الأولى. وقد قصر الباحث دراسته الفنية على جانبين؛ الأول هو الإطار الموسيقي في شعر الفيتوري بادئاً بتناول جانب الوزن بأسلوب التحليل الإحصائي للقصائد، واستخلاص مؤشرات إيقاعية، وأسلوبية عن أنواع البحور في كل مرحلة.

ثم يتناول الباحث القافية مبيّناً وظيفتها الإيقاعية، والفرق في شعر الشاعر بين القافية الموحدة في الشعر العمودي، والقافية المتعددة في الشعر الحر، مستشهداً بنماذج من شعره. أما الجانب الثاني فكان عن (الصورة في شعر الفيتوري) وقد تناول فيه فن (الاستعارة) في شعر الشاعر، وصنفها أسلوبياً، ونحوياً، مطبقاً إياها على ثلاثة نصوص تمثل مراحل الفيتوري الشعريّة، ومستنتجاً غلبة اللغة الاستعارية على المرحلة الصوفية لاهتمامها بلغة الإشارة والرمز، في مقابل قتلها في المراحل الأخرى.

وتناول أبو صباح علي الطيب (٢٠٠٤) الفيتوري في أطروحته للدكتوراه بعنوان (شعر الفيتوري دراسة فنية) عرض فيها الدراسات السابقة عن الشاعر، ثم انتقل إلى التعريف به، وبنشأته، وثقافته، وشخصيته، ومراحل الشعريّة، وآثاره الأدبية. ثم انتقل إلى قضايا المضمون في شعر الشاعر مقسماً إياها إلى (القضايا الاجتماعية، والسياسية، والفكرية) تناول من خلالها العديد من المحاور الموضوعية، والقضايا، مستشهداً عليها بنصوص الشاعر محلاً، ومعلقاً، ومستنتجاً أن تفاعله مع قضايا الإنسان الأفريقي.

ثم انتقل إلى دراسة قضايا الشكل في شعر الشاعر بادئاً باللغة، والأسلوب، ثم الموسيقى، ثم الصورة، مستنتجاً أن المرحلة الثانية تُعد المرحلة الحقيقية لانطلاقة الشاعر، أعقبها مرحلة القصيدة السياسية التي قدمته بوصفه شاعر الهم الوطني. كما يقر باهتمام الشاعر بالتشكيل اللغوي، وتطور أدواته الشعريّة، وتمكنه من عناصر الإيقاع، وتنوع أنماطه لديه، واستفادته من التراث البلاغي في ترقية عناصر الإيقاع الداخلي للنص. كما تأثرت صوره ببيئات متباينة، ووظفت الرمز، والإيحاء دون تعقيد، كما عكست رؤيته الذاتية في تصوير المشاهد.

ويقدم عبد الفتاح عبد المحسن الشطي (٢٠٠١) كتابه (شعر محمد الفيتوري؛ المحتوى والفن)؛ الذي قسمه قسمين، تحدث في الأول منهما عن القضايا التي يدور حولها شعر الفيتوري؛ كأفريقيا، والحرية، والغربة والوطن، والبعد الصوفي، والبعد الفلسفي؛ متوصلاً إلى أن أفريقيا مثلت حلمه بحرية الأوطان، وكانت الغربة تتحول عنده لمعزوفةٍ لبلاده، كما كان شاعر الوطن العربي كله، وكان إيمانه بحرية الإنسان حاديه لصياغة أفكاره الوطنية في إطارٍ فني يمزجه أحياناً بالصوفية التي تبدو لمحاتها في شعره، وظهرت رؤيته الفلسفية في أسلوبه المتميز. بينما تحدث في القسم الثاني عن شعرية المكونات الفنية في دواوين الشاعر منذ الخمسينات وحتى أواخر التسعينات.

لقد تناول المؤلف الأسلوب، والصورة، والموسيقى، والحس الدرامي، مستشهداً بمختاراتٍ شعريةٍ من دواوين الشاعر، ومتوصلاً إلى تعدد عناصر الشعرية في أسلوبه الذي تتعاقب معه شعرية التصوير الذي وصل به إلى التركيب الرمزي التخيلي، كما تتنوع موسيقاه بحسب إيقاعات المرحلة التي يمر بها، محققاً واقعاً موسيقياً جديداً داخل القصيدة العربية، كما كان الحس الدرامي مؤثراً في قصائده على عدة أصعدة من خلال شعرية الحوار ودقة التعبير عن الموقف؛ مما يؤكد تطور أدوات الشاعر الفنية، واستعانت به بوسائل أكثر نضجاً حتى اتسمت ببناء الأسلوبية بعلاماتٍ، وخصائص مميزةٍ تطبع جملة، وعباراته بطابعٍ خاصٍ لا يكاد ينازعه فيه غيره.

وتنضم إليها دراسة منيف موسى (١٩٨٥)، في كتابه (محمد الفيتوري؛ شاعر الحس والوطنية والحب)؛ الذي قسمه إلى بابين؛ تناول في الأول منهما الملامح السياسية، والأدبية لعصر الفيتوري، وعرض حياته، ونشأته، ومراحل تكوّن موهبته الشعرية، وتطورها، ثم مراحل الشعرية الثلاث، وهي المرحلة الأفريقية التي عالج فيها قضايا الإنسان الأسود، ثم مرحلة الوجدان الصوفي الذي تخلص فيها من الذات الأفريقية والحق، ثم مرحلة الوعي الجديد وفتحه على الحياة بكل تناقضاتها.

كما تناول تأثر الشاعر بالتيارات الأدبية كالرومانتيكية، والواقعية، وانطلاقه من التقليد إلى التجديد. وفي الباب الثاني يمضي المؤلف في دراسة أهم محاور شعر الشاعر من خلال تحليلٍ لمختاراتٍ من دواوينه المنشورة حتى عام (١٩٧٦)، بادئاً بديوانه (أغاني أفريقيا) وذاكراً أثره البارز في الساحة النقدية. ثم ينتقل إلى دراسة الزنجية في شعره متوصلاً إلى أنها لم تخدم قضية الزوج؛ حيث كانت تتحكم بها اللحظة السريعة، والانفعال المفاجئ، ولم تعبر عن فلسفةٍ شموليةٍ.

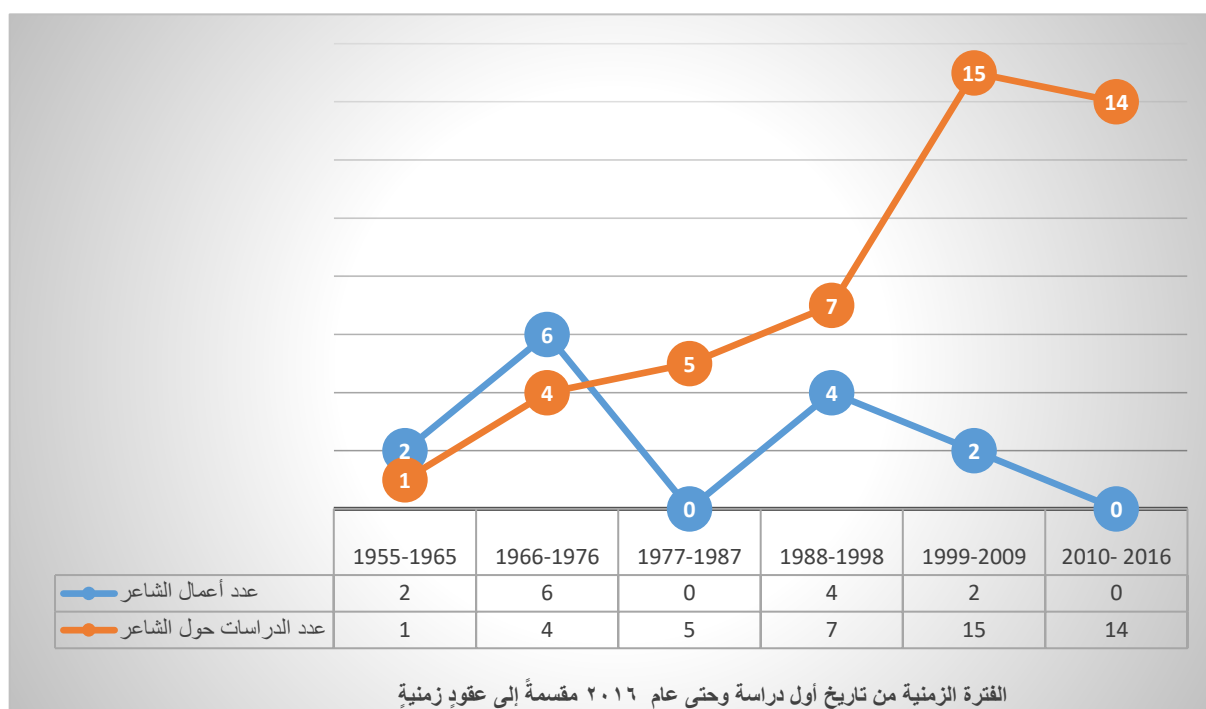
وفي محور الغربة والضياع؛ يرى المؤلف أن الشاعر الذي تغرب نتيجة إحساسه العميق بمأساة اللون؛ أصبح غريباً في وطنه وإن كان مؤمناً أنه سيتغلب على غريبته يوماً ما. أما في محور الوطنية والحرية؛ فيرى أن الشاعر قد صاغ من أفريقيا وطناً له لأنها اتفقت مع ثورته وتمرده، فتعاطف مع شعوبها، ثم أن له أن يتنبه إلى شعوره العربي، ودوره القومي العام، فحمل هموم بلاده وأطلق صرخاته الوطنية. ويخصص المؤلف محوراً للبنان يُشير فيه إلى علاقة الشاعر الوثيقة بهذا البلد الذي ملك عليه كيانه، ثم صدمته عندما تحولت -بفعل الحرب الأهلية- إلى بلد أشباحٍ وخرابٍ ودمار. ويختتم المؤلف بدراسة محور الحب في شعره حيث يُشير إلى تجاربه العاطفية التي كان يحكمها الحقد والانتقام لافتقاده حب المرأة وحنانها فكان في كل مرحلةٍ شعريةٍ يفتش عن المرأة ليعشقها، فهو وإن اتسم شعره بالثورة؛ فهو لا يستطيع أن يعيش بدون حب للمرأة تدفعه إلى الشعر، وإلى عالمه السحري.

ويرى المؤلف أن قضية (الزنجية) هي إحدى أهم القضايا التي عالجها الشاعر، وأبعدها أثراً في شعره، وأن الاستعمار ساهم في تعميق هذه النزعة لدى الشعراء السودانيين وصولاً إلى الفيتوري؛ لكنها أشد ثوريةً ودمويةً لديه، وذات طابعٍ ساخرٍ هازئٍ تفضح واقعه الأسود. كما يشير المؤلف إلى أثر الغربة، والضياع في شعره. وإلى أصالة موهبته التي بدأت زنجية الطابع، ثم تلونت فيما بعد بالسلمات العربية الأصيلة، ثم بالإشراقة الإنسانية العالمية، وأن الحب هو أحد مرتكزات شعره، وأن عدم ثبات المجتمع العربي تلك الفترة؛ كان سبب تقلب الشاعر بين التيارات الفنية المختلفة إلى أن استقر على طريق الواقعية الاشتراكية. معترفاً أنه أحد رواد حركة الشعر العربي المعاصر الذين لم يوفوا حقهم من الدرس.

كما قدم عايدي جمعة (٢٠١٢) كتابه (شعر محمد الفيتوري؛ الرؤية والتشكيل) وهو دراسةٌ فنيةٌ لدواوين الشاعر ماعدا ديوانيه الأخيرين. والكتاب يكاد يتشكل في محورين؛ الأول يحاول الإمام بمسارات تجربة الفيتوري الشعرية وذلك عبر ثلاث قضايا؛ هي: (التصوف) الذي اتصف بالوعي، والالتزام بقضايا المجتمع. ثم (الالتزام والثورية) حيث استطاع المحافظة على جمال صياغته الشعرية رغم التزامه بقضاياها. ثم (المرأة) التي تعددت نماذجها دون أن تتحول عنده إلى منبعٍ للطاقة الكونية. أما المحور الثاني؛ فقد درس فيه المؤلف شعر الشاعر بادئاً باللغة عبر دراسة أنماط الألفاظ، والجمل، والأسلوب وظواهره اللغوية، متوصلاً إلى اقتراب لغة الشاعر من لغة الحديث والواقع اليومي رغم فصاحتها. ثم الصورة ووسائل تشكيلها، وأنماطها، ومصادرها، وظهر من خلالها وعي الشاعر بالتقنيات الحديثة في تشكيلها، وخصوصيتها.

ثم تناول التراث وتوظيفه عبر استخدام الأساليب الحديثة للتشكيل بالموروث الذي أظهر درايةً بالأساليب الحديثة في توظيفه. ثم البناء الدرامي الذي أسهم فيه من خلال وعيه باستخدام عناصره الحديثة المتنوعة. وأخيراً الموسيقى التي درس فيها الوزن، والقافية اللذان تنوعت أنماطهما، وساهما بالتالي في تنوع أشكال القصيدة عند الشاعر، وربط بنائها الإيقاعي بالمضمون الشعري. والكتاب أشبه بدراساتٍ مستقلةٍ يعترف المؤلف في خاتمتها بصلاحيّة كلّ منها للاستقلال ببحثٍ علمي له منهجه ونتائجه. وبهذه الدراسة؛ نصل إلى نهاية عرض الدراسات السابقة عن الفيتوري؛ حيث يُشير الباحث لبعض الإحصاءات التي قام بها لإظهار وتيرة تأليف الدراسات حول الشاعر، والتباين الكمي لتلك الدراسات وأنواعها.

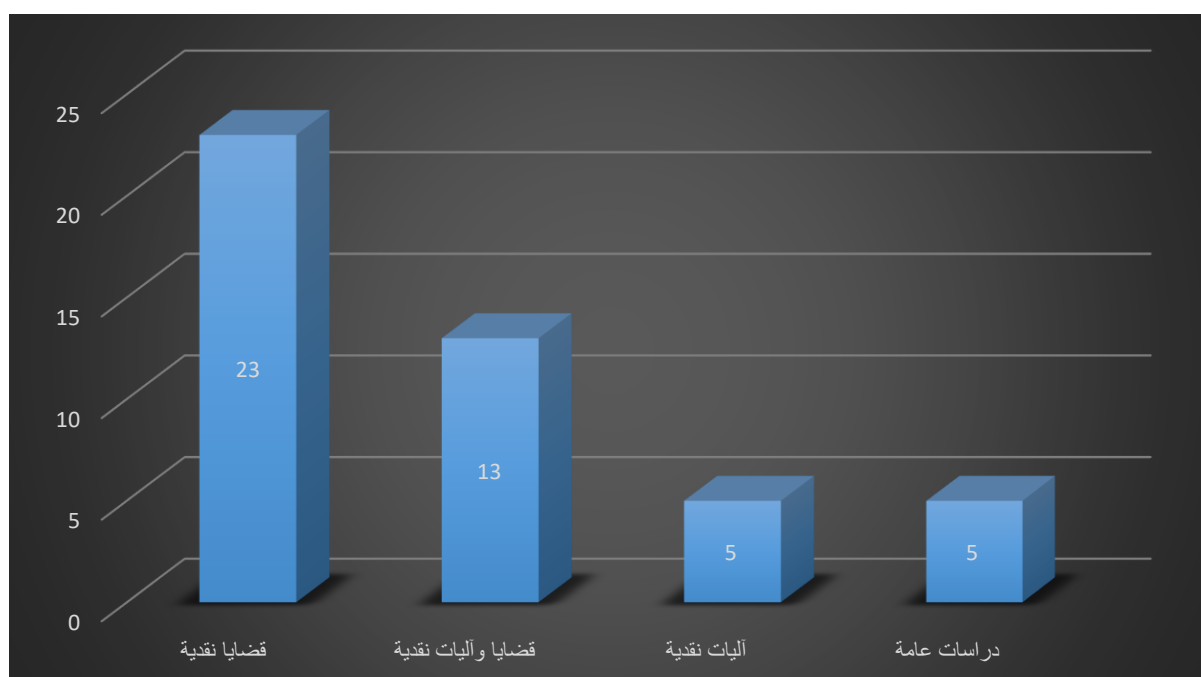
والشكل البياني التالي (١٠. ١) يعرض المسار الزمني لكثافة تأليف الدراسات العلمية المذكورة سابقاً، بالنسبة لدواوين الشاعر الصادرة في الفترة نفسها؛ خلال ما يقارب الستين عامًا بدءًا بتاريخ الدراسة الأولى، وانتهاءً بتاريخ الدراسة الأخيرة، في فتراتٍ زمنيةٍ يتكون كلّ منها من عشر سنواتٍ، ما عدا الفترة الأخيرة:



شكل ١٠. ١ المسار الزمني لكثافة التأليف عن الشاعر بالنسبة لدواوينه الشعرية الصادرة في الفترة نفسها

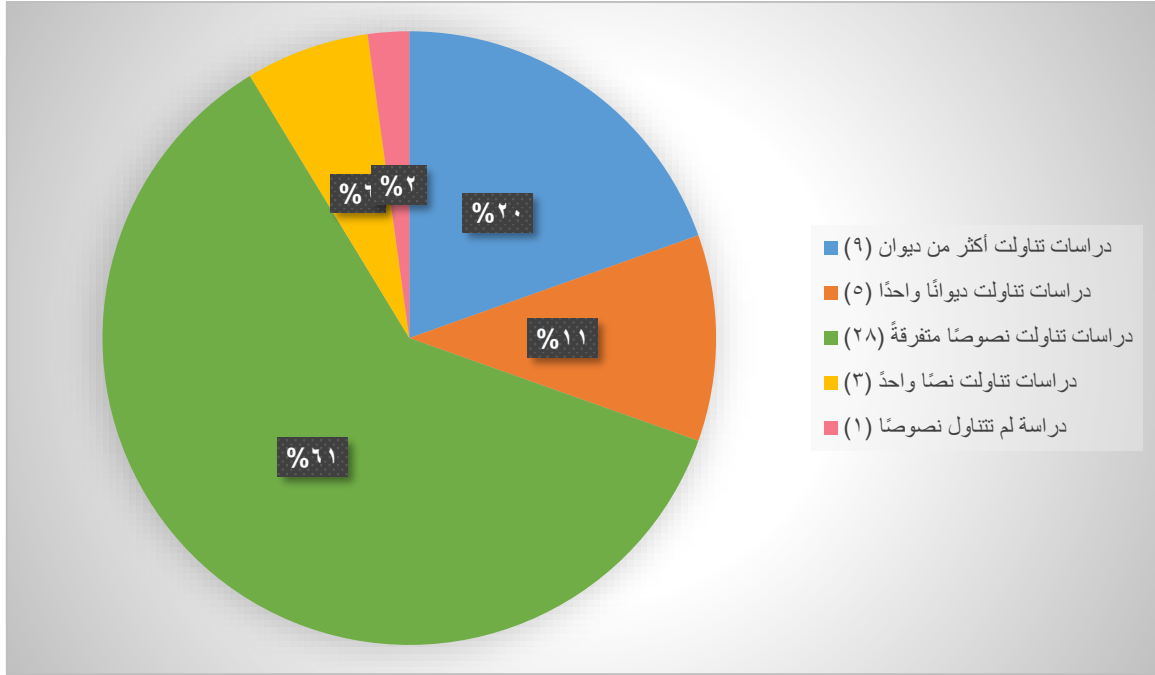
والشكل السابق (١٠ . ٧) يُظهر بجلاءً تصاعد وتيرة الاهتمام بالشاعر والتأليف عنه وبخاصة في العقود الأخيرة، كما يُظهر التباين بين صدور تلك الدراسات وبين انخفاض أعمال الشاعر الذي يدل على رسوخ مكانة الشاعر في الساحة الأدبية، والنقدية، وازدياد الوعي بقيمة فنه، ورسالته الشعرية.

كما يعرض الباحث كذلك؛ للتباين الكمي لأنواع تلك الدراسات وتناولاتها؛ للكشف عن منازع الباحثين في تناولهم للشاعر، وهو ما يوضحه المخطط البياني التالي (١١ . ١):



شكل ١١ . ١ التباين الكمي لأنواع الدراسات حول الشاعر

ويُظهر المخطط السابق غلبة الدراسات النقدية المتخصصة بأنواعها على مجمل الدراسات بشكلٍ عامٍ. وتجدر الإشارة إلى تباين تلك الدراسات - كذلك - في مقدار شعر الفيتوري الذي تناولته؛ وذلك بحسب نوع كل دراسة، وهدفها. وقد فضّل كثيرٌ من الدارسين تناول نصوصٍ متفرقةٍ للشاعر؛ مما يُعينهم على تأدية هدف الدراسة، ويسر تطبيق المنهج النقدي المختار، فيما فضّل بعضهم الآخر تناول ديوانين، أو عدة دواوين، ودرس آخرون ديواناً واحداً، أو نصّاً وحيداً. وكلّهم يُشكرون على جهودهم الجليلة. والرسم البياني التالي (١٢ . ١) يظهر مقدار التباين بينهم:



شكل ١٢.١ النسب المئوية للدراسات بحسب مقدار شعر الفيتوري المتناول

يتبين من العرض السابق، أن الدراسات السابقة لهذا الشاعر، قد تناولته من جهاتٍ مختلفةٍ، فكتب بعضها عن حياته وسيرته، وكتب بعضها الآخر عن شعره، وأطواره الأدبية، وأدواته الفنية، كما تناول آخرون قضايا متعلقةً بشعره، إلى غير ذلك من الموضوعات. وقد تفاوتت تلك الدراسات في مستويات التناول، والتزام المعايير الأدبية، والنقدية، والفنية في تتبع حياة الفيتوري، وتحليل شعره. وقد استفاد الباحث منها استفادةً جليّةً في الإطار النظري، والتطبيقي للبحث، كما سيسترشد بجملةٍ من الآليات، والنتائج التي انتهت إليها.

كما يُشير الباحث إلى عدم تضمين العرض السابق لبعض الكتب، والدراسات التي ورد فيها اسم الشاعر لماً، أو ذكرته بشكلٍ مقتضبٍ، أو أوردت شيئاً من شعره لغرض الاستشهاد، أو التمثيل، أو الملاحظة العابرة ضمن سياقاتٍ مختلفةٍ لا تخصه بالدراسة، أو كانت خارج نطاق هذا البحث، مثل: كتاب إحسان عباس (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، وكتاب عبده بدوي (الشعر في السودان)، وكتاب عز الدين إسماعيل (الشعر العربي المعاصر)، وكتاب عبد الله الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج/٥)، وكتاب صلاح فضل (نبرات الخطاب الشعري)، وكتاب علي عشري زايد (عن بناء القصيدة العربية الحديثة)، وكتاب نعمات فؤاد (خصائص الشعر الحديث).

ومنها كذلك؛ كتاب أحمد أبو سعد (الشعر والشعراء في السودان)، وكتاب جهاد فاضل (قضايا الشعر الحديث)، وكتاب إمباي لو بشير (قضايا اللغة والدين في الأدب الأفريقي)، وكتاب محمود الربيعي (مقالات أدبية قصيرة)، وكتاب نبيل فرج (مملكة الشعراء)، وكتاب أمجد محمد سعيد (مذكرات في الدبلوماسية الثقافية مشاهد وشخصيات سودانية)، والكتاب الذي ترجمه حسن الغرني بعنوان (في الشعر الأفريقي المعاصر)، بالإضافة لأطروحة الدكتوراه للباحث يعقوب عبد الله الشيخ يعقوب، بعنوان (الشعر المسرحي في السودان؛ عبد الله الطيب والفيتوري نموذجًا)، وأطروحة الماجستير للباحث مركز أحمد بابكر محمد، بعنوان (الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث؛ دراسة أسلوية).

ويختلف البحث الحالي عن الدراسات السابقة من جانبين؛ الأول هو: نوع القضية المتناولة وهي قضية (الاستبعاد في شعر الفيتوري)، التي لم يسبق لأحد من الدارسين تناولها باعتبارها قضية محورية؛ وإنما تقاطعوا معها في بعض المحاور والمنطلقات؛ كالهوية، والاعتراق، والزوجة، وتناولوها كظواهر أدبية، أو نفسية، أو اجتماعية صبغت بعض المراحل في شعر الشاعر، أو تناولوها في إطار البرهنة على وجودها في الشعر العربي من خلال تمذجة الشاعر، أو دراسته ضمن آخرين. كما تناولت بعض الدراسات جانبي (السواد) و(الزنجية) بوصفهما أقوى العوامل أثرًا في شعره.

وقد اتصفت بعض الدراسات السابقة بالحدة في تناولها للشاعر؛ حيث بالغت في انتقاد نزعة الزنجية، أو دعوته الأفريقية. وفي ذلك إجحافٌ بالشاعر لا سيما وقد اعتمدت تلك الدراسات على ديوان الشاعر الأول (أغاني أفريقيا) الذي شقَّ الطريق نحو هذا الاتجاه الجديد في الشعر العربي الحديث، واكتفت به سياقات تاريخية، وثقافية، ونفسية، لا ينبغي تفسير الديوان بمعزلٍ عنها. كما لا يصح تقييم تجربة الشاعر الكاملة من خلال ديوان، أو ديوانين دون تناول بقية نتاجه الشعري الممتد. وقد تحدث العديد من الدارسين عن هذا الجانب، كما تحدث عنه الشاعر أيضًا، وسوف يتناوله الباحث بمزيدٍ من التفسير في الأبواب القادمة من الرسالة.

ويرى الباحث أن هذا الجانب - على أهميته - إنما هو أحد المكونات والمنطلقات لعاملٍ أبعد، وقضية إنسانية أكبر لدى الشاعر ألا وهي قضية الاستبعاد والاستبداد؛ فليست الزوجة في شعر الفيتوري، كما يرى حجازي (٢٠٠٨)؛ إلا عنصرًا من عناصر وعيٍ متكامل بإنسانيته التي تتسع لكل الألوان والأعراق والثقافات، وإذا كان الفيتوري قد بدأ وعيه بأنه أسود؛ فهو لم يقف عند هذه المسألة، وإنما فهمها وتجاوزها إلى ما يتصل بها من ألوان الظلم والقهر والطغيان التي يتعرض لها البشر على اختلاف ألوانهم. ويرى الباحث أن هذه العناصر؛ هي مكونات لقضية أكبر وأزمة أعمق لدى الشاعر، وهي قضية الاستبعاد التي امتدت في شعره كله، وظهرت بقناعٍ مختلفٍ في

كل مرحلة من مراحل الشعرية. ولذا؛ تجدر دراستها كروية مستقلة صدر عنها الشاعر، وصبغت مراحلها الشعرية كلها؛ حتى ينكشف هذا الجانب المهم من تجربة الشاعر الخصة.

ولا شك أن رؤية الشاعر الإنسانية لقضية الاستعباد بكافة أشكالها، ومنطلقاتها؛ هي أحد أهم محاور أدبه، وأحوجها إلى دراسة أكاديمية معمقة تكشف الجوانب التي لا تزال مخبوءة فيها، وتتناول انعكاس تلك الرؤية على شعره، بوصفها قضية محورية في حياته، وتكشف عن دور شعره في تصوير هذه القضية والبوح بها من خلال مختلف أنماط القصيدة العربية التي كتبها الشاعر باقتدار. وذلك للوصول إلى أحد أهم أهداف النقد الأدبي وهو بيان العلاقة بين رؤية الشاعر للحياة والإنسان من حوله، وبين العمل الأدبي الذي يبدعه. وإذا كانت البحوث السابقة قد انطلقت في دراستها لحياته وشعره لتحقيق أهداف تتعلق بهويته وتركز على زنجيته، فإن الباحث يرى أن يعكس القضية فيوظف دراسته لهويته؛ في البحث عن رؤيته الحياتية والإنسانية والشعرية المتفردة؛ لاسيما أنها لم تُفرد -حسب علمي- ببحث علمي مستقل يغطي جميع جوانبها، ويلم بكافة عناصرها؛ بالتفصيل الذي بينت.

الجانب الثاني هو: شمول هذه الدراسة لجميع شعر الفيتوري المنشور؛ حيث لم تشمل دراسة من الدراسات -في حدود علم الباحث- شعر الفيتوري في دواوينه الأربعة عشر بدءاً بديوانه (أغاني أفريقيا) الصادر عام ١٩٥٥م وحتى ديوانه (عرياناً يرقص في الشمس) الصادر عام ٢٠٠٥م. إضافة إلى أنها لم تتعرض لموضوع بحثنا وهو قضية الاستعباد كما تقدم؛ مما يُقضي الحاجة قائمة لتناول هذا الموضوع بدراسة علمية حديثة وافية، تساهم في فتح المجال في المشهد النقدي العربي الحديث لدراسات حديثة للشعر، وظواهره الفنية العربية التي ما تزال بحاجة للبحث، كمشكلة هذا البحث.

كما يأتي هذا البحث داعياً لثقافة التعدد، والاحترام، والمساواة، وناقداً لثقافة التعصب، والتمييز، والعنصرية، والبعد الواحد، والاستبداد، والظلم؛ فليس شعر الفيتوري الذي هو بوتقة هذه الدراسة، سوى نافذة ننطلق من خلالها لدراسة صورة الآخر المختلف عنا؛ بعين ثقافية معاصرة، لا تروم إسقاط الحاضر على الماضي، أو العكس؛ بل الاستفادة من نقد الأدب لفهم مشكلات واقعنا المعاصر. كما أرجو أن تساهم هذه الدراسة في دعم الجهد الحقوقي الذي بدأ ينمو في المجتمع العربي، والذي يطالب بإلغاء التمييز بين الإنسان وأخيه الإنسان لأي سبب كان، ويدعو إلى احترام الآخر المختلف، والانفتاح عليه كما أوصى بذلك ديننا الحنيف. راجياً من الله تعالى أن يوفقني لذلك، وأن تُقدم هذه الدراسة أفكاراً جديدة، ونتائج قيمة.

١٠.١ الخلاصة

قدم الباحث فيما سبق عرضاً شاملاً لخطة بحثٍ بعنوان: قضية الاستعباد في شعر محمد الفيتوري؛ دراسةً نقديةً. مهد لها بالحديث عن معاناة البشرية من مشكلة الاستعباد على مر التاريخ، وتطور أشكالها في العصر الحديث، ومعالجة الإسلام لهذه المشكلة انطلاقاً من تكريمه للنفس البشرية وإعلاء قيمة الإنسان. ثم عرض مشكلة البحث المتمثلة في دراسة قضية الاستعباد في شعر الفيتوري بشكلٍ معمقٍ. ثم انتقل الباحث إلى أهداف البحث التي تسعى إلى توضيح حياة الشاعر والملابسات التي شكلت رؤيته الفنية لقضية البحث وبيان الأشكال الفنية التي ظهرت بها في شعره. وللوصول إلى هذه الأهداف؛ طرح الباحث الأسئلة المؤدية إليها حول حياة الشاعر وخلفياته الاجتماعية، والسياسية، والأنماط الفنية التي تجلت في شعره.

كما وضع الباحث أهمية هذا البحث وسبب اختياره الذي يرجع لفردة الموضوع الذي يعالجه، وتميز الشاعر بتبنيه لقضية مكافحة الاستعباد، وطرحه لقضية الزنجية والعنصرية بشكلٍ غير مسبوقٍ في الشعر العربي المعاصر. وحدد الباحث دائرة بحثه في دواوين الشاعر المنشورة منذ أن بدأ نشر شعره وحتى توقف عن ذلك بسبب ما ألم به من مرضٍ جعله طريح الفراش. وعدّد الباحث المناهج التي سيستعين بها في الدراسة النقدية تحت مظلة المنهجين الرئيسيين الاستقرائي والاستنباطي، مع الاستعانة بالأدوات الإجرائية والآليات النقدية التي يستدعيها النص وتحدها أبواب الدراسة. وسرد الباحث أخيراً الدراسات التي تناولت الشاعر محمد الفيتوري من مختلف الجوانب، وعرض أساليبها في التناول، ومدى قربها وبعدها عن مشكلة البحث، وخلص إلى أن تلك الدراسات تناولت جوانب مختلفة، في حياة الفيتوري وشعره، ومثلت جهداً علمياً مشكوراً، ومادةً علميةً قيمةً؛ لكنّ موضوع البحث بوصفه الحالي ما يزال محتاجاً إلى دراسةٍ وافيةٍ لقضية الاستعباد تشمل نتائج الفيتوري كله.

الباب الثاني

قضية الاستعباد في حياة الفيتوري النشأة، والجذور

٢. ١ التمهيد

تُعَدُّ قضية الاستعباد قضيةً محوريةً في حياة الفيتوري؛ فقد شغلت حياة الشاعر، واستغرقت شعره، وتجربته الفنية. ولدرس هذه القضية، وفهمها حق الفهم، لا يكفي تناولها من الجانب الفني فحسب؛ فهذا الصنيع -على أهميته- يجب أن يُرْفَدَ بآليات المناهج الأخرى، كالوصفي، والتاريخي، والنفسي؛ للتنقيب عن مكونات القضية، والكشف عن كوامنها الدفينة في شخصية الشاعر، والوصول إلى نوازعه الشعورية، ودوافعه النفسية، وتحولاته الوجودية، التي أثرت في موهبته، وصبغت نتاجه الأدبي، وشكلت علاقته بالحياة وحقائقها.

وتأسيسًا على ذلك؛ يتناول هذا الباب جانبين رئيسين؛ الأول هو عرض الملامح العامة لعصر الشاعر، وحالته السياسية والاجتماعية، في كلٍّ من مصر والسودان، بوصفهما البلدين اللذين نشأ فيهما الشاعر، وعاش فيهما، وأثرت أحداثهما الكبرى على شخصيته ورؤيته؛ فالأدب -لا شك- هو المرآة التي تنعكس عليها أحداث الحياة وظروفها التي تؤثر في وجدان الشاعر وتشكل شخصيته ورؤيته الأدبية. والثاني هو سيرة حياة الشاعر محمد الفيتوري. بادئًا باستعراض نسب الشاعر، ومولده، مرورًا بنشأته، وثقافته، ثم وفاته، منتهيًا بذكر مكانته الشعرية والأدبية في الساحة الأدبية، والثقافية العربية، والعالمية.

شعر الفيتوري بوجهٍ عامٍّ لا يُفْهَم إلا بمعرفة خلفيته التاريخية كما يؤكد صبحي. (ذكر في: الفيتوري، ١٩٩٨/٣). والفيتوري يُعَدُّ من شعراء العرب الملتزمين بقضايا أمتهم، والمعاصرين لحقبة الخمسينات، تلك الحقبة التي ازدهمت بالأحداث السياسية والاجتماعية التي أثرت بدورها على الحياة الأدبية. ثم سأنقل للقسم الثاني، الذي سأقوم فيه بتسليط الضوء على شخصية الشاعر، محللاً جوانبها، وباحثًا عن أثر النشأة والبيئة والمجتمع، في تكوين

هذه الشخصية، وصياغة رؤيتها الفنية؛ سعيًا للوصول إلى أسباب هيمنة مفهوم الاستعباد على فكرها، وتعالقه معها طوال مسيرتها الشعرية، وذلك من خلال نبش الجذور العميقة لهذه القضية في نفس الشاعر، والبحث عن بذورها الأسرية، ومكوناتها الاجتماعية، وكشف أنماطها الشعورية، ومظاهرها النفسية التي دفعته للانطواء، والانعزال عن المجتمع، مسترشدًا في ذلك بآليات المنهج النفسي الوصفي.

٢. ٢ الحياة السياسية في مصر والسودان في عصر الشاعر

تُقرر القاعدة النفسية العامة، أنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها. ومنها يتبين أن الخطوة الأولى في الكشف عن عبقرية الشاعر، وعن العبقرية بوجه عام؛ هي الكشف عن علاقة العبقرية بمجتمعه؛ إذ إن قيام الشاعر العبقرى رهناً بقيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه. وباعتبار الإبداع ظاهرة سلوكية تحدث في مجال، كأية ظاهرة سلوكية أخرى؛ فعلينا -للكشف عن عوامل الإبداع فيها- الكشف عن العوامل المقومة للمجال، فالصراع الذي تتعرض له الشخصية، بين أهدافها الخاصة، والهدف المشترك للجماعة؛ يمكن أن يكون منشأ العبقرية، كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون، أو منشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيف. (سويف، ١٩٨١).

وقد ركزتُ البحث في هذا الجانب على مصر، والسودان؛ لسببين مهمين؛ الأول: هو أن البلدين يكادان أن يكونا بلدًا واحدًا؛ فتاريخهما تاريخٌ مشتركٌ، ومن العسير أن نفصل تاريخ السودان عن تاريخ مصر، كما يربطهما النيل، هذا الشريان الحيوي؛ بوحدةٍ مصيريةٍ مشتركةٍ، فهو عماد حياتهما وتقدمهما. أما السبب الثاني: فهو أن الشاعر الفيتوري قد ولد في السودان، ونشأ في مصر؛ حيث انتقل إليها صغيرًا، وعانى ما عاناه هذان البلدان، في بيئةٍ مليئةٍ بالأحداث السياسية والثورات، والسخط والشكوى والأنين في مختلف مجالات الحياة، وكانت على شيءٍ من الخطورة بحيث أدت بالبلاد إلى عهودٍ مظلمةٍ من عهود الاستعمار، والتحكم بقراب العباد، والتضييق على الحريات، في كلٍّ من هذين البلدين. (موسى، ١٩٨٥).

فقد قامت الثورة العُرابية سنة ١٨٨٢م، في مصر؛ للتخلص من الحكم الفردي الذي كانت تعاني منه مصر؛ لكن لم يكتب لها النجاح، فجرّت الولايات على البلاد؛ إذ أطلقت يد المستعمر في أرض الكنانة. وقابلتها في السودان الثورة المهدية سنة ١٨٨١م، التي باءت هي الأخرى بالفشل، وجرّت البلاد السودانية، إلى حكمٍ جديدٍ خلف الحكم التركي، هو الحكم الأنجلو-مصري، الذي سيطر على البلاد حتى عام ١٩٥٤م نتيجة الاتفاق الثنائي الذي قام بين كلٍّ من بريطانيا ومصر عام ١٨٩٩م، ولم يكن هذا الحكم سوى حكم استعماري بريطاني في كل

شيء ما عدا الاسم. ورغم أن مصر قد شهدت قيام أحزاب سياسية متعددة، كحزب الخديوي، والحزب الوطني وحزب الأمة؛ فإن السودان لم يكن له أي تنظيم سياسي يمثل آراء الشعب السوداني، أو يحافظ على مصالحه على أساس قومي، حتى عام ١٩٣٦م. (موسى، ١٩٨٥)؛ (محبوب، ١٩٧٣). ويؤكد عوف (د.ت) أن الاستعمار البريطاني قد نجح -دون قصد- في توحيد المصريين مسلمين وأقباطاً حول قضية واحدة هي الجلاء والاستقلال، وأيقظ فيهم جميعاً روح النضال والكفاح.

وقامت ثورة ١٩١٩م في مصر بقيادة حزب الوفد ممثلاً بسعد زغلول، ضد الاحتلال الإنكليزي، وكان شعارها (السودان جزء من مصر، لا يتجزأ). ويرى موسى (١٩٨٥) هذه الثورة ملهمةً للسودانيين حيث كان لهيب الثورة المهدية مازال مستعراً في نفوس السودانيين، ورغم أن الثورة لم تحقق الأهداف الوطنية العامة؛ فقد أكدت نجاح الفكرة القومية التي قامت من أجلها، وهو إسماع الرأي العالمي صوت مصر بحقها في الحرية. وهذا ما كان؛ فقد تطلع الشعب السوداني -شأنه في كل حادث وانتفاضة- إلى هذه الثورة المصرية ليرى فيها مثلاً جديداً للتحرر الوطني، فملأت عليه كيانه ووجدانه، ورأى فيها نصيراً ومعيناً على تحقيق أهدافه وغاياته.

فهبَّ الشعب السوداني يطالب بحقوقه السياسية، في هذه الأجواء حدث وعي قوميٍّ سودانيٍّ ولَّد انفجاراً فيما بعد أو ما سمي بثورة ١٩٢٤م، التي قادتها جمعية (اللواء الأبيض)، إذ بعد حركات تمرد واضطراب؛ خرجت الجماهير بقيادة هذه الجمعية إلى الشوارع هاتفةً بسقوط الإنجليز، ومؤيدةً مصر في كفاحها ونضالها ضد الاستعمار البريطاني؛ إلا أن الإنجليز قمعوا هذه الحركة وقدموا زعماءها للمحاكمة. وعمدت بريطانيا إلى سياسة الضغط والإرهاب من جديد، وإذلال السودانيين، وممارسة القمع والكبت، ومحاولة الفصل بين مصر والسودان لئلا تنتقل الثورة إليه من مصر.

وفي عام ١٩٥١م، أعلن الملك فاروق ملكاً على مصر والسودان، إلا أن بريطانيا أعلنت أنها لا توافق على أي تغيير في وضع السودان، وأن الحاكم البريطاني العام يجب أن يستمر في إدارة البلاد. وتمضي الأحداث حتى قامت بمصر؛ ثورة ٢٣ يوليو، عام ١٩٥٢م، بقيادة اللواء محمد نجيب، فاستقبلها الشعب بفرحة وأمل، وكان شعارها (الاتحاد والنظام والعمل). وفي ٢٦ يوليو، تنازل الملك فاروق عن العرش لولي العهد، وتعين علي ماهر أول رئيس وزراء في عهد الثورة، وتنازلت حكومة مصر عن سيادتها على السودان، وطلبت إجراء انتخابات عامة تحت إشراف لجنة دولية، وإعطاء السودان مرحلة انتقالية من الحكم لتقرير مصيرها بنفسها.

أمام هذا، وأمام إصرار السودانين على الاستقلال؛ لم تجد الحكومة البريطانية بدءاً من الدخول في مفاوضات مع الحكومة لحل مشكلة السودان. (شاكر، ١٩٨١). وفي عام ١٩٥٣م، ألغيت الملكية في مصر وأصبحت جمهورية، وتعين اللواء محمد نجيب أول رئيس للجمهورية. وأبرمت اتفاقية ١٩٥٣م، بين مصر وبريطانيا، التي نصت على إعطاء السودان حكمًا ذاتيًا، وإجراء الانتخابات في البلاد تحت إشراف لجنة دولية، وقيام حكومة سودانية، وإجلاء القوات البريطانية والمصرية، وإعطاء السودانين حق تقرير المصير؛ فإما الاستقلال وإما الاتحاد مع مصر، فاختار السودانيون جميعًا الاستقلال. عوف (د.ت)؛ (موسى، ١٩٨٥).

وفي غمرة احتفالات السودانين بيوم الاستقلال؛ لم يفكر الزعماء بمشاكل الغد، بل كانوا مفعمين بذكريات الماضي وانفعالات الحاضر، عبر مرحلة غير مستقرة انتهت باستيلاء العسكر على السلطة عام ١٩٥٨م، بقيادة الجنرال إبراهيم عبود. وكانت بأهداف تنطوي على شرّ حملة عنيفة على الفساد الشامل، وسوء الإدارة، وعدم الاستقرار، والخلافات التي سببتها الخصومات بين الأحزاب السياسية. فحلّت الأحزاب والنقابات، وعُطّلت الحريات، وفُرضت حالة الطوارئ، لتبدأ حركة سياسية أسّست لها الجمعيات السريّة التي أسسها الإخوان المسلمون والشيوعيون؛ لينتهي الأمر بقيام ثورة أكتوبر، ١٩٦٤م. (محجوب، ١٩٧٣).

لقد كانت الأحداث السياسية تعصف بالمتجمع من حول الفيتوري من قبل أن يولد؛ حيث اضطرت والده للهجرة غير مرة. وفي أثناء دراسته الأولية بالإسكندرية؛ قامت الحرب العالمية الثانية، فكانت تسبب للمواطنين حالة من الرعب، وكان الفيتوري يلجأ مع أسرته إلى الخنادق خوفًا من الغارات الألمانية؛ ليخرجوا عقبها، ويروا ما أحدثته الطائرات من الفواجع والدمار. كما كان الفيتوري في عنفوان شبابه عندما قامت ثورة ٢٣ يوليو، ١٩٥٢م، المصرية. كما شهد لحظاتها الأولى؛ لكنه لم يتعاطف معها، ولا سيما قائدها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر.

ويروي موسى (١٩٨٥) أحاديث يذكر أن الشاعر شافهه بها، وكتبها له بخط يده، ويوردها الباحث هنا لدلالاتها المهمة على رؤية الشاعر لتلك الفترة؛ حيث يقول: "شاهدت بأمر عيني - كما يقولون- اللحظات الأولى لقيام الثورة المصرية بقيادة عبد الناصر عام ١٩٥٢م، كنت طالبًا حينذاك في نهاية المرحلة الثانوية. وأذكر أنني كنت أقف مع آلاف المتظاهرين في ميدان عابدين، حيث كانت الدبابات والقوات المسلحة المصرية تحيط بالقصر الملكي (آنذاك)، ثم مضيت أترقب تطورات الأحداث. لم أكن متعاطفًا كثيرًا مع عبد الناصر، ربما لأن اللواء نجيب، قائد الثورة الشكلي، كان يجذبني إليه، كما جذب الكثيرين بشخصيته. غير أن تعاقب مواقف الثورة المصرية وإيجابياتها العديدة، واعتناقها للمبادئ الاشتراكية، ومحاولاتها لإقرار هذه المبادئ وترسيخها في الواقع المصري، كذلك اتجاهات

عبد الناصر القومية والعربية؛ جعلتني أقف موقفًا أميل إلى الهدوء وضبط الأعصاب". (موسى، ١٩٨٥). من حديثٍ للشاعر نفسه، مكتوبٍ بخط يده بحوزة المؤلف.

لكنه عاد وكتب قصيدة (القادم عند الفجر) بمناسبة وفاة عبد الناصر، ويعلل الشاعر أسباب كتابته لها بأنها التحولات الجادة التي تميزت بها مواقف عبد الناصر، بعد هزيمة حزيران (١٩٦٧). من أجل إعادة بناء الدولة على أسسٍ ثوريةٍ سليمةٍ، ووقوفه كبطلٍ رمزيٍّ للنضال العربي، ضد محاولات القوى الرجعية المحلية، والقوى الاستعمارية العالمية، بالرغم من الهزائم التي لحقت به. وكما تصادم الفيتوري مع رجال السلطة في مصر؛ تصادم معهم في السودان؛ إذ هاجم في قصيدتين من شعره، حُكم الجنرال إبراهيم العبود؛ لأن نظامه كان يمثل -لدى الفيتوري- الظلم والاضطهاد والإقطاع والاستغلال.

ويحكي الشاعر عن حياته السياسية في تلك الفترة التي تصادم فيها مع صديقه الصادق المهدي، أحد رؤساء الوزارة السودانية إبان الحكم الديمقراطي الذي خيم على السودان عقب ثورة ١٩٦٤م، ودفع الشاعر لمهاجمته في مجموعته (سقوط دبشليم)، ويقول: "كنا صديقين لا نكاد نفترق، وظلت صداقتنا تنمو، حتى تم ترشيحه كعضو في مجلس النواب السوداني، ثم أعقب ذلك رئاسته للوزارة. وقد اكتشفت عقب توليه الوزارة؛ تناقضه مع كل ما كان ينادي به؛ حيث استمر الفساد الإداري، والمحسوبية والرشوة، واستغلال النفوذ، والإبقاء على مظاهر الحكم الطبقي. وعندئذٍ قررت الابتعاد عنه، وخصصت مجموعةً من قصائدي لمهاجمته، وفضح أساليب المجتمع السياسي السائد آنذاك. ولم يهادن الفيتوري فيما بعد أي حكمٍ في السودان، وفي البلاد العربية، وكانت قصائده سببًا في قيام العداء بينه وبين الرئيس جعفر النميري، وسحب الجنسية السودانية منه، ومنعه من العودة. (موسى، ١٩٨٥). من حديثٍ للشاعر نفسه، مكتوبٍ بخط يده بحوزة المؤلف.

لقد كان الجو من حول الفيتوري؛ يصخب بالنضال ضد المستعمرين والطغاة، وكانت الساحة تموج بحركات التحرر المتعددة في بلدان أفريقيا وآسيا، وكان للزعماء أمثال جوموكينيا، وأواخر الأربعينات، وعبد الناصر، في الخمسينات دورهم النضالي البارز في دعم حركات التحرر الأفريقي الآسيوي. وتوهجت في أفريقيا أسماء نكروما، ولومومبا، وغيرهم ممن سطر الشاعر فيهم قصائده بوصفهم رموز التحرر الوطني والنضال الأفريقي. (الشطي، ٢٠٠١).

لكن الفيتوري -مع ذلك- لم ينس الواقع العربي؛ بل اتجه إليه بشدة، ووقف ثائراً ضد حكامه المتعجرفين، والذين كانوا سبباً في الهزيمة الكبرى، هزيمة حزيران ١٩٦٧م، التي زلزلت تاريخنا المجيد، ووضعت الأمة في موقفٍ صعبٍ. (جمعة، ٢٠١٢)؛ مما دعا الشطي (٢٠٠١) لوصف الفيتوري بالشاعر متعدد الجنسيات، وشاعر الوطن العربي كله؛ حيث تغنى لكل أقطاره، وانفعل بكل أحداثه، وثوراته، وانتصاراته، وما يعترى أي قطرٍ من أقطاره من خطرٍ أو عدوانٍ. تغنى لمصر، والسودان، وليبيا، والجزائر، وفلسطين، وسوريا، والعراق، ولبنان، والمغرب، وأفريقيا كلها.

كما كان للأحداث السياسية أثرها الكبير في تنقلات الشاعر وأسفاره؛ إذ عاش بسببها في تنقلٍ مستمرٍ، منذ أن كان صغيراً؛ وحتى غداً شاعراً تعرفه كل المحافل. كما أن تنقله في العواصم، ومعايشته عن قربٍ لتطورات الواقع الاجتماعي والسياسي، بل ومشاركته في هذا الواقع؛ قد أضاف لتجربته الصدق، والانفعال الإنساني، الشيء الذي جرَّ عليه الكثير من المتاعب. ولعل هذا الترحال وهذا التمدُّد الذي تجاوز حدود الجغرافيا؛ هو ما أعطى تجربته تفرّداً وانطلاقاً؛ لتأتي مستوعبةً لآمال أممٍ وشعوبٍ مختلفةٍ. (محمد، ٢٠١٢).

كما صار شاعراً كبيراً، وشريفاً طريداً، لا يهدأ ولا يستقر. شاعراً يعيش متجولاً على أرصفة الوطن العربي، تستقبله عاصمة عربيةً وتحتضنه، وتجلبه عاصمة عربيةً أخرى وتطارده. (موسى، ١٩٨٥). ولا شك أن هذه الرحلة الزمانية في أمكنةٍ وبقاعٍ متعددةٍ؛ من شأنها -مع الإقامات التي تطول في بلادٍ مختلفةٍ، ومع رهافة حس الشاعر إزاء الآخرين- من شأنها أن تخلق إحساساً متجدداً بالغربة، بل بغرباتٍ كثيرةٍ؛ لكنها في الجانب الإيجابي، أكسبته، وهو الشاعر المرحف؛ عروبةً وإنسانيةً واسعة الآفاق. (الشطي، ٢٠٠١).

٣.٢ سيرة الشاعر

اختلف الباحثون حول مكان ميلاد الشاعر محمد الفيتوري؛ فتدد صالح (١٩٨٤) بين ولادته في بلدة (الجنينة)؛ وبين ولادته في مدينة الإسكندرية التي هاجر إليها والده، لكن موسى (١٩٨٥) ذكر -معتماً على حديثٍ شافهه به الشاعر وأذن بنشره- أن ولادته كانت في بلدة (الجنينة) عاصمة (دار مساليت) الواقعة في إقليم دارفور غربي السودان، والمساليت من القبائل السودانية الكبيرة المشهورة بالفروسية.

كما اختلف الباحثون كذلك في تاريخ ميلاد الشاعر؛ فينقل موسى (١٩٨٥) إجماع الباحثين على ولادته عام ١٩٣٠م. بينما يذكر صالح (١٩٨٤)، وجمعة (٢٠١٢) أن ولادته كانت عام ١٩٣٦م، كما أن الأوراق الرسمية

التي يحملها الشاعر سنة ١٩٩٧م؛ تقول إن تاريخ ميلاده ١٩٣٦م؛ اعتماداً على تسنين الطبيب له. ويقطع محمدية (٢٠٠٨) بأن ميلاده كان في ١٩٢٩م. والسبب في هذا الاختلاف هو جهل الشاعر بتاريخ ميلاده الدقيق؛ ويعزوه موسى (١٩٨٥) إلى عدم وجود سجلات لدى القبائل والعرب الرُّحَل. لكنه يعود لينقل تصريح زوجة الشاعر السابقة السيدة (آسيا) أن ميلاد الشاعر كان عام ١٩٢٩م، كما أخبرها بذلك حموها الشيخ مفتاح رجب الفيتوري والد شاعرنا.

وقد ذكر العالم (١٩٧٩) أن الفيتوري زنجي الجد من أعالي بحر الغزال، وأنه مصري الأم، سوداني الوالد. فيما يذكر الصديق (١٩٩٧) أن جد الشاعر لأبيه؛ ينحدر من قبائل أعالي النيل، بينما ينتمي الشاعر من جهة والدته إلى قبائل غرب السودان (المساليات). ويعترض التوم (٢٠٠٢) على التعريف السابق، مرجعاً السبب في انتشاره وتردده في كثيرٍ من الكتب؛ إلى كونه من بواكير الكتابات عن الفيتوري، مؤكداً أن كلا والدي الفيتوري من دارفور، ولأسرته علاقةٌ مع إحدى الأسر الليبية المتجاورة مع الحدود السودانية.

كما يروي عن الشاعر محيي الدين فارس -وهو صديق عمر الفيتوري وأخوه بالرضاعة- أنه نفى ذلك التعريف بصورةٍ فاطمةٍ في مقابلةٍ مسجلةٍ أجراها مع الباحث بتاريخ ٢١ / ٨ / ٢٠٠٠م، قال فيها: أنا أنفي أي علاقةٍ للفيتوري ببحر الغزال أو قبائل الجنوب، وأنا مصدر ثقةٍ في هذا الأمر لأننا تربينا مع بعضنا، هو مجرد مهاجر في الإسكندرية، والده لم يتزوج مصرية، ولم يتزوج الفيتوري مصريةً من بعد، ومن يقول إن أم الفيتوري مصرية؛ فقد خالف الحقيقة.

ووالد الشاعر هو الشيخ (مفتاح رجب الشخي الفيتوري)، وهو أحد فروع أولاد الشيخ الفواتير إحدى قبائل البدو الليبية المعروفة بالتقوى والصلاح. والفواتير من الدراويش المشهورين بالكرامات الذين كان الليبيون يهابونهم، وكان والد الشاعر خليفة خلفاء الطريقة الشاذلية الأسمرية. أما والدته؛ فهي الحاجة (عزيزة علي سعيد)، من أسرةٍ شريفةٍ من قبيلة (الجهمة) العربية الحجازية التي هاجرت إلى صعيد مصر، ثم إلى ليبيا وكانت تشتهر بالتجارة والفروسية. (موسى، ١٩٨٥). من حديثٍ للشاعر شافه به المؤلف، وأذن بنشره.

ومن أشهر رجال هذه القبيلة جدُّ شاعرنا (الشريف علي سعيد)، وكان تاجر رقيقٍ وعاجٍ وذهبٍ وحريرٍ، وكانت له صلاتٌ بسلطين إفريقيا والسودان، وفي إحدى رحلاته أهديت إليه جاريةً جميلةً ابنة أسرةٍ من كبار قومها واسمها (زهرة)، فتزوجها وأعتقها، وأنجبت له ذكراً توفي، وأنثى هي أم الشاعر. وقد تربى الشاعر في حضن هذه الجدة

مدةً من حياته كان لها تأثيرٌ عميقٌ في نفسه. أما أسرة الشاعر فكانت تتكون من الأب والأم وشقيقةٍ ومنه. وقد توفي لهم ثلاثة ذكورٍ هم: محمد، وإبراهيم، وعبد السلام.

وقد كانت حالتهم المادية متواضعةً، أو كانت فقراً محترماً، كما يصفها الشاعر نفسه قائلاً: "لم نكن فقراء جدًّا، لم نكن فقراء بالمعنى الإنساني المهين. كنا فقراء محترمين، يجد الأب يوميًّا؛ ما يكفي لزوجته وطفليه من القوت. كما كان لنا بيتٌ صغيرٌ آوي إليه. البيت لم يكن من صنيع الأب، كانت الأم قد ورثت بعض المال عن والدها الثري المتوفى، ذلك التاجر الليبي علي سعيد. كان في زمنه أحد كبار تجار الرقيق. وعندما توفي ترك ثروةً اقتسمها الورثة، وكانت أمي إحدى الورثة. وهكذا كان لنا بيتٌ جعلنا نبدو أمام الآخرين فقراء محترمين". (موسى، ١٩٨٥)، عن صفحةٍ من مذكرات الشاعر مكتوبةٍ بخط يده، ومحفوظةٍ لدى المؤلف.

وكانت حياة الفيتوري مليئةً بالترحال؛ إذ أرغمت ظروف الاحتلال الإيطالي لليبيا قبيل الحرب العالمية الأولى؛ والد الفيتوري إلى مغادرة بلده (زليت) الواقعة على مسافة ١٧٠ كلم من طرابلس الغرب. (صالح، ١٩٨٤) وذلك مع من هاجر من أبناء ليبيا إلى غرب السودان. وكانت أسرة الأم قد هاجرت هي الأخرى إلى هناك حيث استقرت الأسرتان فتعرف والد الفيتوري بالوالدة وتزوجها، وأنجب منها. ومن غربي السودان هاجرت الأسرة الجديدة؛ إلى (الإسكندرية) في مصر؛ حيث نشأ محمد الفيتوري وترعرع في بيت صلاحٍ وتقوى بين قسوة الأب وحنان الأم (موسى، ١٩٨٥).

وفي الإسكندرية؛ نشأ الفيتوري في بيتٍ صوفيٍّ تردد فيه على مسامعه؛ الأدعية والترانيم الدينية التي كان والده وهو شيخ (الصوفية الأسمرية) يرددّها أو يتهجّد بها في الليل مع صحابته؛ مما أيقظ وعي الشاعر في وقتٍ مبكرٍ دفعه للتفكير العميق ومحاولة إدراك ما يسمع. ولقد كان الوالد قاسياً في تربيته، وناذرًا ما تحدث مع ابنه، تاركًا ذلك للأم أو الجدة. كما رغب والداه أن يحفظ القرآن الكريم، ونذراه ليكون واحدًا من سدنته، فدفعاه به إلى مدرسة (مكارم الأخلاق) الأولية لصاحبها الشيخ عبد الخالق البسيوني؛ ليحفظ القرآن الكريم تأهبًا لدخول الأزهر الشريف. (صالح، ١٩٨٤). وقد أتم حفظه بعد أن عانى كثيرًا من العقاب على نسيانه إياه، كما يروي عن نفسه في مقدمة ديوانه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وأثناء دراسته الأولية؛ قامت الحرب العالمية الثانية. فكانت تسبب للمواطنين حالةً من الرعب. وكان الفيتوري يلجأ مع أسرته إلى الخنادق خوفًا من الغارات الألمانية، ليخرجوا عقبها، ويروا ما أحدثته الطائرات من

الفواجع والدمار؛ مما عمّق مشاعر الخوف والقلق والحزن في نفس الشاعر منذ ذلك الوقت، ودفع بأهله لاتخاذ قرار الهجرة من جديد عام ١٩٤٤م، ولكن هذه المرة من المدينة إلى الريف المصري وبالتحديد إلى قرية (عرمش- كفر الدوار)، فكانت هذه الفترة أشبه باستراحة اتصل فيها الشاعر بالطبيعة الحقيقية بعيداً عن أزيز الطائرات ودوي المدافع. وتضع الحرب العالمية الثانية أوزارها.

ويعود الفيتوري إلى الإسكندرية ليتابع دراسته في المعهد الابتدائي حتى عام ١٩٤٧م، ثم يلتحق بعد ذلك -ولمدة سنتين- بالمعهد الديني التابع للأزهر في الإسكندرية، ثم القاهرة، ثم الأزهر الشريف حتى عام ١٩٥٣م. ومن الأزهر؛ انتقل إلى كلية دار العلوم، بجامعة القاهرة، وقضى فيها سنتين، ثم تركها دون أن ينال شهادتها، منصرفاً إلى دنيا القلم، ومؤثراً العمل الصحفي، فكتب في غير صحيفة ومجلة أثناء إقامته في القاهرة، ثم عند انتقاله إلى السودان، ثم لبنان. كما شغل وظيفة خبير إعلامي في جامعة الدول العربية بالقاهرة. وتقلّب في مناصب سياسية ليبية باعتبار أنه لبيّ الأصل ويحمل الجنسية الليبية، فكان ملحّقاً ثقافياً في سفارة ليبيا في روما، ثم سفارتها في بيروت. (موسى، ١٩٨٥).

ألّم المرض بالفيتوري في أواخر حياته، فداهمته جلطة دماغية عام ٢٠٠٥م، أعقبتها جلطتان أخريان، نُقل على إثرهما إلى فرنسا للعلاج، ثم فقد ذاكرته جزئياً، إلى أن أُصيب بشلل نصفيّ أقعده عن الحراك. حتى توفي الشاعر الكبير في دولة المغرب، يوم الجمعة ٢٤ أبريل عام ٢٠١٥م، عن عمرٍ ناهز الخامسة والثمانين عاماً، بعد صراعٍ مريرٍ مع المرض. ويروي صديقه محمدية (٢٠٠٨) تقلب حالته الصحية بين العجز عن الحركة والنطق إلى التحسن الطفيف حيث أصبح يردد بعض الكلمات بعد معاناةٍ شديدةٍ، وقلما يجلس، وكان لا يجب أن يزوره أحدٌ في تلك الفترة. ثم تحسنت حاله وأصبح قادراً على الكلام واستقبال الآخرين برهةً من الزمن، ثم عاد وانتكست حالته الصحية، ونقل إلى أحد مستشفيات مدينة الرباط المغربية حيث توفاه الله، ثم دفن فيها بمقبرة الشهداء التي يُدفن فيها شهداء المغرب ورموزه الوطنية عبر الحقب المختلفة؛ تكريماً له. رحم الله شاعرنا الكبير رحمةً واسعةً وأسكنه فسيح جناته.

لقد عايش الفيتوري تجارب مختلفة، فقد كان شاعراً؛ واشتغل بالعمل الصحفي، كما عمل بالسلك الدبلوماسي الذي أتاح له الانخراط في النشاط السياسي، كما كان شاهداً على كوارث حقبة الاستعمار، وعاصر الانتفاضات السياسية، والثورات الشعبية في الدول العربية، والعالم، وشارك الشعوب في الثورة على الظلم والتغني بالحرية. وتعرض لألوان من الاضطهاد السياسي بسبب مواقفه ومبادئه الثابتة الرافضة للطغيان والتسلط على الشعوب، والمقاومة للاستعمار، والإمبريالية، وقوى الهيمنة العالمية.

كما تميزت تجربة الشاعر بالغنى في نواحيها المختلفة؛ فسيرته ذات تنوع كبيرٍ من ناحية جذوره الأصلية، ونشأته تأثرت بالعديد البلدان التي هاجر أو انتقل إليها، بالإضافة للمناصب المختلفة التي تقلب فيها، والحقب السياسية التي عايشها، بالإضافة لغنى تكوينه الثقافي وتوجهاته، وتمكنه من أدواته اللغوية، والشعرية المتفردة؛ كل ذلك انعكس إيجاباً على تجربته الشعرية التي اغتنت من معيني التراث، والمعاصرة، وما بينهما من حلقاتٍ جعلت من هذا الشاعر القدير خير ممثلٍ للثقافة والشعر بأفاقهما الممتدة، وخير متحدثٍ عن قضية الاستعباد في إطارها الأدبي الشعري. كما جعله موضع ترحيبٍ في البلدان العربية، ومحل احتفاءٍ وتكريمٍ من الجهات الرسمية والثقافية المختلفة. كما جعل من شعره، وتجربته السياسية، والفنية موضوعاً خصباً للنقاشات، والندوات، والدراسات العلمية، والترجمات المختلفة.

وقد اعترف الأدباء والنقاد بمكانة الفيتوري الشعرية والأدبية؛ منذ بزوغ نجمه الشعري، كما حصل على العديد من الجوائز الأدبية والتقديرية، مثل (وسام الفاتح الليبي)، و(الوسام الذهبي للعلوم والفنون السوداني). كما يروي محمد (٢٠١٢)، تكريمه في مصر مرتين؛ بعد صدور آخر دواوينه (عرياناً يرقص في الشمس). ويروي محمديّة (٢٠٠٨) قيام اتحاد الكتّاب المصريين بمنحه (جائزة نجيب محفوظ).

وقامت الدولة السودانية -أخيراً- بتكريمه عبر إرجاع جنسيته السودانية، ومنحه جواز سفرٍ دبلوماسياً سودانياً؛ حيث إنها كانت قد أسقطت عنه الجنسية السودانية، وسحبت منه جواز سفره في عام ١٩٧٤م إبان عهد الرئيس جعفر نميري؛ لمعارضته للنظام آنذاك، ثم تبنته الجماهيرية الليبية. والشاعر الكبير محمد الفيتوري لا يحتاج إلى اعترافٍ، أو جائزة ترسخ حضوره؛ فهو حاضرٌ شاءت الحكومات، والجوائز أم أبت؛ لكنها تردُّ إليه بعضاً من اعتبارٍ طالما احتاج إليه، وهو اعتبارٌ سياسيٌّ ووطنيٌّ بامتيازٍ، كما أنه اعترافٌ بدوره الفاعل وتأثيره العميق في مسيرة الشعر العربي المعاصر.

ويُشير جمعة (٢٠١٢) إلى أن تأثيره الأدبي ونتاجه الإبداعي قد تعديا أسوار العالم العربي كذلك، فاستطاع أن ينال بكتاباته مكانةً مرموقةً، ليس عند العرب وحدهم؛ بل عند غيرهم أيضاً؛ فترجم شعره إلى العديد من اللغات الأجنبية منها الإيطالية، والفرنسية، والإنجليزية، والألمانية، وحظي بتقدير المهتمين بالإبداع هناك؛ حيث انفعّلوا بشعر الفيتوري بسبب مذاقه الخاص، وحدث تغير حقيقي في موقفهم الراض لأدبنا وثقافتنا المعاصرة، فقام مستشرقون جامعيون ألمان بترجمة قصائد للفيتوري.

وكانت أشعار الفيتوري هي النموذج الذي تم به اقتحام السياج الذي كان مفروضاً على الأدب العربي الحديث من جانب المثقفين الجامعيين في ألمانيا. كما قامت الصحف المصرية -وعلى وجه التحديد-الأهرام، والجمهورية؛ بتسجيل هذا الحدث الثقافي المهم تحت عنوان (محمد الفيتوري: تقرأ له ألمانيا)، وذلك في صفحتها الأخيرة، بتاريخ ٢٤ فبراير سنة ١٩٦٦.

٢. ٤ شخصية الفيتوري وعلاقتها بقضية الاستعباد

إن كراهية الظلم، والنفور منه، شعورٌ طبيعيٌّ لدى الإنسان؛ لكنَّ ما يرسخ هذا الشعور لدى الشخص، هو حجم المعاناة التي واجهها، والأزمات التي مرَّ بها، ومدى استعداده، وتكوينه النفسي، وما يحيط به من عوامل البيئة. والفيتوري؛ هو أحد الذين عانوا الويلات، والكوارث، منذ نعومة أظفارهم. وليس الهدف من هذا الباب؛ إثبات القضية لدى الشاعر، أو نفيها، فالقضية ظاهرةٌ في حياته، وشعره؛ لكنَّ الهدف هو عرض وجوه معاناته، وتحليل جوانبها النفسية، تحليلًا دقيقًا؛ لفهم أسباب تشكُّلها، وتعمُّقها في نفسه. ويؤكد يونج أنه من المقرر أن العوامل الشخصية؛ تؤثر في الشاعر تأثيرًا كبيرًا، من ناحية اختياره لمواده الفنية واستفادته منها. (ذكر في: الدروي، ١٩٨١).

ويؤكد إسماعيل (١٩٩٠) أن العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات؛ لأنه ليس هناك من ينكرها، فالنفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس. وحقيقة هذه العلاقة ليست شيئًا مستكشفًا للإنسان الحديث؛ لأنها كانت قائمةً منذ أن عرف الإنسان وسيلة التعبير عن نفسه. فقد أحس الإنسان منذ البداية بهذه العلاقة ولمس آثارها. ولا شك أن العنصر النفسي - كما يقرر قطب (٢٠٠٣) - هو عنصرٌ أصيلٌ بارزٌ في العمل الفني؛ إذ هو استجابةٌ معينةٌ لمؤثراتٍ خاصةٍ، وهو بهذا الوصف عملٌ صادرٌ عن مجموعة القوى النفسية، ونشاطٌ ممثلٌ للحياة النفسية.

ويؤكد إسماعيل (١٩٩٠) أن الفائدة التي يمكن كسبها من نتائج التحليل النفسي؛ يحققها الناقد عندما يستفيد من تلك النتائج في إلقاء مزيدٍ من الضوء على العمل الفني، واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية فيما بعد، وبذلك نمهد الطريق للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكمًا دقيقًا تسنده المعرفة لا مجرد حكمٍ ذوقي ممتع.

وانطلاقاً من هذه القناعة؛ يتناول الباحث شخصية الشاعر الفيتوري، متتبعاً ما مرَّ بها من تقلباتٍ وأحوالٍ؛ ومحللاً عوامل النشأة والحياة التي أثرت فيها، وساهمت في صياغتها. وحيث إن هذه الشخصية، وما انطوت عليه من سماتٍ؛ محتاجةٌ - في نظر الباحث - للمزيد من الكشف والتحليل؛ فسأسترشد في تحليلي لشخصيته، بالمنهج النفسي، واقفاً عند حدود الظن والترجيح، ومستعيناً بنظريات علم النفس التحليلي، ومشيراً للقاعدة التي قررها الدروبي (١٩٨١) في هذا الشأن بقوله: "ينبغي أن نتذكر دائماً أنَّ التحليل النفسي لشخصية الأديب بواسطة آثاره؛ لا يمكن أن يصل إلى نتائج يقينية كالتي يمكن الوصول إليها بالتحليل المباشر لشخصيته، حين يجلس هو نفسه بين يدي المحلل النفسي ليطبق عليه هذا المحلل النفسي مناهج التحليل المعروفة".

وعليه؛ يحدد الباحث هدفه من الدراسة بمحاولة الكشف عن كوامن شخصية الشاعر، ومعرفة نوازعها الشعورية، لتوظيف ذلك لاحقاً؛ في فهم نصوصه الإبداعية، وكشف عوامل تفرد رؤيته، وأسلوبه الفني؛ في التعبير عن قضية الاستعباد، دون تفريطٍ يدعونا لتجاهل الأسس النفسية، والعوامل المؤثرة في شخصية الشاعر، وتجربته الفنية؛ أو إفراطٍ يخرجنا عن أدبية الدرس النقدي، وطابعه الفني، والجمالي.

٢. ٤. ١ الانتماء العرقي والنشأة

يُشكل انتماء الفيتوري العرقي؛ الجذور التكوينية الأولى لنفس الفيتوري. ونتلمس أولها في انتمائه العرقي من جهة جدّه لأمه (الشريف علي سعيد). وقد كان - كما يروي الفيتوري - أحد أشهر رجال قبيلة (الجهمة) العربية الحجازية، المهاجرة إلى مصر ثم ليبيا. وقد كان لهذا الجد أثراً مباشراً في تكوّن شخصية الفيتوري، وأزمته النفسية التي ظهرت لاحقاً في تناوله لقضية الاستعباد؛ حيث كان التأثير من جهتين؛ الأولى: أن جده الأنف الذكر كان تاجر رقيق، بالإضافة إلى تجاره بالعاج والذهب والحرير. وكانت له صلاتٌ بسلطين أفريقيا والسودان.

والجهة الثانية: أنه في إحدى رحلاته، أهديت إليه (جارية) كانت قد حُطفت من قبيلةٍ أخرى، فتزوجها، ثم أعتقها؛ لأنها كانت - فوق جمالها - ابنة أسرةٍ من كبار قومها. وقد أنجبت له ذكراً (توفي)، وأنثى هي أم والدته شاعرا الفيتوري، واسمها (زهرة) وقد قضى الفيتوري أولى سنوات حياته في كنف هذه الجدة، وتربى في حضنها، وكان لها تأثيرٌ عميق في تكوينه النفسي والشعري، بما كانت تبثه في شعوره من حكايات وأساطير من عقائد وتصورات رائعة ومدهشة ومخيفة من عالمها الذي كانت تعيشه في أعماقها فانسكبت كلها في شعوره وكونت لديه نواة ثقافة

تابع شاعرنا رحلتها فيما بعد. (موسى، ١٩٨٥). وقد أهدى الفيتوري ديوانه (يأتي العاشقون إليك) إلى جدته قائلاً: "إلى الزهرة الأفريقية.. جدي المسكينة.. القائمة في ذاتي رغم شواهد النسيان!". (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

وقد بنّت الجدة في نفس الشاعر مأساتها الخاصة، التي بذرت في روحه الغضة بذرة الخوف والشعور بالاضطهاد. وللكشف عن هذا التأثير وبوادره؛ لنستمع إلى الشاعر وهو يحكي عن هذه الفترة المهمة من طفولته قائلاً: بقي أن أشير إلى الجانب الأشد مأساويةً.. إلى تلك المرأة السوداء العجوز التي صبت في شراييني عذابها.. كانت جدي.. وكان اسمها زهرة.. ما زلت أراها وهي تحنو فوقى، وصوتها يطنُ الآن في روحي بينما كانت ترقديني في حجرها ثم تسكب فوقى شعرها الناعم المائل إلى الدكنة. تلك العجوز، تعيش في جانبٍ مني، بكل خرافاتها، وعقائدها، وتصوراتها الرائعة والمدهشة والعجيبة، جدي هي إيماني الشعوري بالأسطورة.

إنها الآن تقول لي وهي تهددني بلكنتها العربية المكسورة: لقد كنتُ صغيرةً في عامي التاسع عندما خرجتُ مع نديباتٍ لي لنملاً الجرار من بحر الغزال، كان الوقت فجراً، كنا صغاراً لا ندري ماذا تحبُّ لنا الأيام، وفجأةً يخرج رجالٌ ملثمون كانوا محتبئين وراء الكتمان، فيردفني أحدهم خلف ظهره ويمضي مسرعاً بدابته ثم يأخذني إلى بعيدٍ.. إلى غربتي التي أنا فيها الآن.. كان جدُّك تاجر رقيقٍ ليبي، ولأني كنتُ جميلةً فقد استأثر بي. أنا الآن زوجته، وأملك ابنته.. هل تعلم أن جدك كان تاجر رقيقٍ؟!

وتغمزني حالةً من الاضطراب والرعب. جدي المخطوفة وجدي تاجر الرقيق، المملوك والمالك، العبودية والسيد. أية غرابية هذه؟ لا أفهم معناها! ماذا يحدث في هذا العالم؟! لم أكن أعي شيئاً مما قالته جدي، كنت فقط أتمزق في صمتٍ وابتلعت صراخي صغيراً ثم بُحث به فيما بعد بسنين. (ذكر في: صالح، ١٩٨٤). لقد كانت مأساة جدته مثلاً لمأساة الزوج، والمضطهدين الأفارقة؛ مما ضحّم الشعور بالظلم والاضطهاد لديه، وأدى لتعاظمه فيما بعد ليشمل جميع المستعبدين، والمضطهدين في قارة أفريقيا كلها:

جبهةُ العبدِ ونعلُ السَّيدِ

وأنينُ الأسودِ المضطَّهِدِ

تلكَ مأساةُ قرونٍ عبرتْ

لم أعد أقبلها.. لم أعدِ

كيف يستعبدُ أرضي أبيضٌ؟

كيف يَسْتَعْبِدُ أمسي وغدي؟

كيف يخبو عمري في سجنه؟
وجدائر السجن من صنع يدي
أنا زنجي

وأفريقيتي لي لا للأجنبي المعتدي؟! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويُعبّر الشاعر عن امتزاج مأساة جدته بإحساسه بأفريقيا، قائلاً: "أفريقيا أسقطتني في التناقض. امرأة تُخطف هي جدتي، اشتراها تاجر رقيق هو جدي، الظالم والمظلوم، كل النعمات، والطبول، والقسوة، والمرارة، والروعة، والسحر؛ سكبت في نفسي عبق أفريقيا الوحشية... هذه المرأة العجوز هي أفريقيا المحفورة في قلبي العربي، الطقوس، الأسود كأنه إله من أبنوس مستعبد ومذلول، هذه المرأة سممت روحي". (ذكر في: صالح، ١٩٨٤).

لقد استطاعت جدته الشريفة المستعبدة (زهرة) أن تنقل مرارتها ومأساتها العميقة إلى حفيدها الصغير، عبر حكاياتها التي كانت مختلفة عن بقية الجدات اللاتي اعتدن تسليّة أحفادهن بقصص التراث أو الخيال أو الأساطير. لقد كانت قصصها لهذا الحفيد الغض إلى جانب تلك الحكايات؛ قصتها هي، وأساطيرها التي كانت تحكيها، لم تكن من عالم الخيال فقط؛ بل كانت - كذلك - من واقعها الأليم، ومأساتها الذاتية.

ويبدو من كلام الجدة السابق؛ أن تلك المأساة ظلت حية في نفس الجدة طوال السنين، ولم يفلح عتق سيدها لها، وزواجه وإنجابه منها في جعلها تنسى مرارتها - وحق لها - فمن يقوى على نسيان مثل هذه التجربة العنيفة التي زلزلتها في أول سنوات حياتها؟! ونلاحظ تلك المرارة في نبرة الجدة وكلامها لهذا الطفل الصغير - الذي لم يكن يعقل بقدر ما يشعر - عن زوجها الذي وصفته لحفيدها بـ (تاجر الرقيق). وهو ما نلاحظه في سؤالها البلاغي لهذا الطفل: هل تعلم أن جدك كان تاجر رقيق؟! الذي غرس في نفسه - ولا شك - أول مشاعر التألم من الظلم والقهر.

لقد كان أثر الجدة ساحقاً للشاعر؛ إذ كان مزيجاً عجيباً من الحنان المفرط الذي غمرته به (ويظهر في وصف الشاعر لها بما يضيف عليها هالة من عالم الجمال والأساطير في قوله: وصوتها يطن الآن في روحي بينما كانت ترقدني في حجرها ثم تسكب فوقني شعرها الناعم المائل إلى الدكنة). وقد مزجت كل ذاك الحنان؛ بشراسة التجربة التي خاضتها، ثم أسقطتها على هذا الجد والزوج (تاجر الرقيق)، فغرست في حفيدها النقمة عليه، أو (صبّت عذابها في شرايينه) كما يصف هو، أو كما يعترف في مكان آخر بقوله: "تاجر الرقيق، وجدتي؛ هما اللذان عذاباني". (ذكر في: صالح، ١٩٨٤).

كما يتحدث الشاعر عن هذا تأثير جدته العميق قائلاً: "اسألوا تلك السيدة العجوز الزنجية ذات الثمانين عامًا، غارسة الإحساس التراجيدي في وجداني طفلاً بفضل ما أودعتني إياه من أساطير، ورؤى، ونماذج بشرية، ورقى غيبية تستعصي على الفهم، والتفسير، والإدراك، بل اسألوها؛ فهي وحدها التي كتبت فصول مأساتها الشخصية من خلال أشعاري، وهي التي تكلمت ذات يوم عبر صوتي المتهدج، وإيقاعاتي الجريحة، وتصوراتي المفعمة بواقع دراماتيكي، وفجائع إنسانية لم أعشها من قبل، أو من بعد". (ذكر في: الشيخ، ٢٠٠٨).

ويُشير إيركسون وهو عالم النفس الذي يطلق عليه (رائد أزمة الهوية Pioneer of Life Crisis)؛ إلى أن كل عمليات النمو المهمة في السنوات الأولى للطفل تسير في جزء كبير منها عبر التقرب من الوالدين والأشخاص المرجعيين المهمين في حياته، وغالبًا ما يلعب النقل الأسري اللاشعوري دورًا في هذا: (لا تكن مستهترًا كعمتك، أو سريع الغضب كوالدك!). (ذكر في: كوزن، ٢٠١٠).

لقد انتقمت الجدة لنفسها بأن زرعت صرختها الأليمة في وجدان هذا الطفل الذي كبر فيما بعد ليصبح شاعرًا يوح بكل ذلك الألم ويردده، فكشف عن كل ذلك القبح، في صراحة نالت منه وعائلته قبل الآخرين؛ حين رأى في بوحه تطهيرًا لذاته من هذا العذاب المقيم، وفضحًا لواقعه الظالم أكثر من فضحه لنفسه وعائلته. وعبر هذه المواجهة للظالم -حتى لو كان أحد أفراد عائلته- قام باختيار الانتماء الجمعي الواسع لنفسه، عبر انضمامه لمضطهدي القارة الأفريقية؛ بدلًا من الانتماء الأسري والعائلي الضيق. فأعلن بذلك عن رسالته الإنسانية والشعرية بوضوح.

ويُجمع علماء النفس على الأهمية البالغة لمرحلة الطفولة في تشكيل شخصية الفرد فيما بعد؛ فخبرات الطفولة وتجاربها تترك بصمات قوية في مرحلة الرشد. فهي المرحلة التي تتكون فيها جذور الشخصية وأصولها الأولى، وهي مرحلة التكوين والإعداد والصقل، والطفل فيها يتسم بالمرونة وقلة الخبرة، ولذلك؛ تؤثر خبرات الطفولة في مقدار قوتنا وضعفنا في مرحلة الرشد. (ذكر في: العيسوي، ٢٠٠٠). لقد بقيت عذابات الطفولة مكبوتة في نفس الفيتوري؛ تفرقه دون أن يعي أسبابها حتى كبر وأدرك.

وذلك هو ما اعترف به في نصه السابق حيث قال: لم أكن أعي شيئًا مما قالته جدتي، كنت فقط أتمزق في صمتٍ وابتلعت صراخي صغيرًا ثم بحثُ به فيما بعد بسنين. ويختار إيركسون مفهوم (الهوية السلبية Negative Identity) لكل تلك الجوانب التي نكبتها فينا ولا نريد إدراكها؛ حيث تتم في المجتمعات ذات التناقضات الطبقيّة أو العنصرية الشديدة تصفيةً لتلك (الهوية السلبية) عبر تحيزاتٍ قوميةٍ أو عنصريةٍ أو وجوديةٍ تولّد منذ الطفولة أحكامًا

مُسبقةً وميول تجنُّب. ويشير إيركسون مرارًا إلى مدى قوة سيطرة تلك الأحكام المسبقة وتشويهاات الإدراك على الحياة النفسية الطبيعية. (ذكر في: كوزن، ٢٠١٠).

ويؤكد موسى (١٩٨٥) تأثير الفيتوري العميق بنشأته في كنف جدته (المضطهدة). كما يرى طُنوس (٢٠٠٩) أن طيفها قد لاحقه طويلاً، وكان يؤجج عقدة النقص لديه وهو يعلم تمام العلم أن لونه ووضعه شبيهان بلون جدته ووضعه العبودي قديماً. ومن غير المستبعد أن يؤثر فيه طيف الجد وبائع الرقيق الذي ربما لا يعامل الجوّاري معاملةً كريمةً، فإذا هو يتقمص هذه الصورة، كما يتفاعل مع وجه الجدة الحرة والمستعبدة، الممتعة والمخيفة، القاسية الحنون. ولكن؛ إلى أي مدّى تسبب هذا التأثير في إيجاد اضطرابات عميقة في هوية الفيتوري، وهل أوجد عقدة (نقص) أو (اضطهاد) لديه بالفعل؛ أم كان ما أحسّه الفيتوري شعوراً نفسياً عابراً؟ وهل كان ذلك هو المؤثر الوحيد؛ أم ساهمت معه عوامل أخرى؟

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة المهمة؛ علينا الغوص أكثر في شخصية الفيتوري، وسيرتها التكوينية؛ حيث نجد أن تأثير جدة الشاعر لم يكن العامل الوحيد في تكوين أزمته. نعم؛ كان عاملاً مهماً وأساسياً؛ لكنّ جملةً أخرى من العوامل تسببت بإيجاد اضطرابات في مفهوم الهوية لديه، وساهمت في تشكيل وجدانه، وتعميق شعوره بالنقص والاضطهاد. نذكر منها الاغتراب الدائم والهجرات المتكررة في سنوات طفولته الأولى، بالإضافة إلى الحروب والأزمات السياسية التي عايشها خلال حياته، وظروف نشأته في المهجر، وافتقاده للأمن النفسي والاجتماعي والأسري؛ مما تسبب بميله للانعزال، وتضخّم الحساسية لديه، وغيرها من الظواهر والاضطرابات النفسية في شخصيته، مما ساعرضه تالياً مستعيناً بأدوات المنهج النفسي.

٢. ٤. ٢ الهجرة والاغتراب

لقد عرض الباحث في القسم السابق للهجرات المتكررة التي تعرضت لها أسرة الشاعر بفعل الحروب والأزمات المختلفة. ولقد أثّرت هذه الهجرات على استقرار هذه العائلة، وأمنها النفسي والاجتماعي حتى من قبل أن يولد الشاعر، بل إن لقاء والديه وزواجهما وإنجابهما للشاعر وإخوته؛ تم في تلك الظروف العصيبة، حيث التقيا وتعارفا في مهجرهما غربي السودان ضمن العائلات التي نزحت من ليبيا بفعل الاحتلال الإيطالي لبلادهم قبيل الحرب العالمية الأولى.

وظلت الأسرة مهاجرةً بأطفالها من بلدٍ لآخر بفعل الحرب، فمن غرب السودان إلى الإسكندرية في مصر، ثم إلى الريف المصري بفعل الحرب العالمية الثانية، ثم إلى الإسكندرية مرةً أخرى. بالإضافة إلى ذلك؛ ظل الفيتوري متنقلاً باستمرارٍ -فيما بعد- بين المدن والعواصم المختلفة؛ إما لمواصلة تعليمه، أو لمتابعة حياته المهنية والدبلوماسية، فانتقل للقاهرة، والسودان، ولبنان، وروما، واستقر به المقام في المغرب.

و(الهجرة Terminus) بمعنى (التنقل الجغرافي للأفراد أو الفرد ضمن المجموعة أو مجاميع كبيرة تغير مكان إقامتها) هي - كما يصفها ليون وريبيكا غرينبرغ (٢٠٠٨) في تحليلهما النفسي القيم للمهجر والمنفى - تجربة ذات طبيعة صادمة وكامنة عصائياً متمثلة بسلسلة من الأحداث التي تشكل حالة أزمة؛ حيث تحدث تغييرات ذات طابع كارثي بسبب تحول بعض التركيبات النفسية إلى أخرى، ومعايشة اختلال النظم والألم والإحباط. كما تطرأ على (المهاجر) أعراض نفسية وجسدية، يعاني من اضطراباتها المتعددة، وهذه التغييرات يمكن أن تتحول إلى عوامل مهددة للإحساس بالهوية، ويمكن تصنيفه ضمن المنفيين، وهم أناسٌ أرغموا على العيش خارج أوطانهم، لأسباب سياسية أو أيديولوجية، أو لضمان نجاحهم من الأوضاع السائدة في أوطانهم. من جهةٍ أخرى؛ يعاني الطفل المهاجر من افتقاداتٍ خاصة؛ فهو لم يساهم في قرار الهجرة، ولا يدرك بصورة عامة الأسباب الجوهرية التي أدت إليها، حتى لو حاول الأهل تفسيرها.

ولذلك عانى الفيتوري من أزمت الاغتراب، كما عانى من ويلات الحرب العالمية الثانية التي شهد أهوالها بنفسه وهو يتدحرج مع الهاربين في حوارى الإسكندرية وأزقتها المتربة المتسخة؛ إلى الخنادق والمخابئ، لينزوي معهم بعيداً عن شظايا القنابل، ونيران الطائرات المغيرة، التي طالما روعت غاراتها الليلية المتواصلة، سكان المدينة الجميلة الهادئة، وكثيراً ما أحالت أحياءها ومبانيها، إلى خرائب وأنقاض؛ مما زاد من حدة شعوره بالغربة وضخمه في ذاته. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وقد يجادل البعض بأن هجرة عائلة الفيتوري لم تكن لبلدٍ أجنبي؛ بل كانت لبلدٍ قريبٍ لبلادهم ثقافياً وعرقياً؛ إذ كان غربي السودان هو مهجره الأول، ثم مصر، وهما من الدول العربية، ويبدو أن -للوهلة الأولى- مشاهين لوطنه الأم ليبيا؛ مما قد يشجعه على التكيف معه، والاندماج فيه. وعليه؛ فلا يجدر بنا تضخيم أثر الهجرة على نفس الفيتوري وعائلته. ولكن؛ على عكس المتوقع، لا تكون تلك الهجرة دائماً أمراً مشجعاً على التكيف والاندماج.

فغرينبرغ (٢٠٠٨) يشير إلى أن المهاجر إذا رحل لبلدٍ يحمل معالم شبيهة ببلده، أو يتحدث بنفس اللغة؛ فإنَّ ردود فعله الدفاعية تزداد قوة؛ لأنَّ تشابه المعالم يقود للإنكار، إنكار بأنه بلدٌ آخر؛ مما يشكل نقطة عودةٍ لاستشارة ما هو مهددٌ، بحيث يبدو الناس والأشياء شيئًا مخيفًا ومقبضًا، كما أنَّ الإحساس بالعزلة والوحدة؛ يزيد من مستوى الكآبة التي يعاني منها المهاجر، نتيجة خسارته، وغياب الحماية المستمدة من المحيط العائلي - الاجتماعي المعهود، الذي يسنده في أوقات الحزن والرتاء.

وقد واجه الفيتوري مجتمعه الجديد في الإسكندرية بالعزلة والنفور؛ لأنه كان يرى أنَّ كل شيءٍ حوله إنما يؤكد إحساسه بالعذاب والغربة والكآبة. وهو ما حكاه عن طفولته في تلك المرحلة، واصفًا حياة ذلك الصبي الأسمر القصير النحيل، وهو يرفل في أعوامه الاثني عشر، حاملاً في قلبه، وفي عينيه، إحساسه الخاص، بتفرده وعذابه وغربته، لقد كان كل شيءٍ حوله يؤكد أنها أشد الصفات التصاقاً بواقعه البيئي، والاجتماعي، والنفسي. لماذا كان يكره الأضواء والضوضاء والزحام؟ لماذا أحب زيارة القبور، وصلاة الفجر، وكره حفلات الأعراس، ومواسم الأعياد؟ (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

٢. ٤. ٣ العائلة والأمن النفسي

إن الأمهات يوظفن الإحساس بالثقة في أعماق أطفالهن من خلال تعاملهن الرقيق، الذي يسند متطلبات الطفل الذاتية، ويعطيه إحساسًا بالأمان الخاص. وهن يستلھمن ذلك من حضارتهن، وبيئتهن، وعاداتهن. وهذا العامل أي الإحساس بالثقة؛ تفتقده الأمهات في المهجر، وغالبًا ما يكون الطفل عرضةً للخلافات الدائرة بين الأهل، أو يواجه مع ذويه تجارب مريئة وحالاتٍ من التأزم والخوف، أو يصبح هدفًا لعدوانيتهم التي تعبّر عن عجزهم في تحمل معاناتهم، فيفرغون ذلك العبء برؤوس أطفالهم. وفي نهاية المطاف يتعرض الطفل للنسيان؛ لأنهم ينشغلون عنه بمشاكلهم، ومواجهة صعوبات الحياة. (غرينبرغ، ٢٠٠٨).

ويشير صالح (١٩٨٤) إلى قسوة والد الفيتوري في تربيته؛ حيث كان يريد لابنه الوحيد أن يكون مثله خادماً لله وللقرآن الكريم، ونادرًا ما تحدث مع ابنه تاركًا ذلك للأم أو للجدّة. وينقل كلام الفيتوري عن ذلك قائلاً: (كان والدي شديد الأثر فيّ إذ كان يقول لي لا أريدك أن تكون متصوفًا، أريدك من العلماء -يقصد علماء الأزهر- وكنت أهرب من الدروس. لم أصبح رجل علم، ولم أنشأ رجل تصوف). وقد رافقت هذه الصورة شاعرنا عندما بدأ

يذهب إلى مدرسة (مكارم الأخلاق الأولية) في الإسكندرية لصاحبها الشيخ عبد الخالق البسيوني؛ ليحفظ القرآن الكريم على يدي هذا الشيخ القاسي.

كما يروي الفيتوري (١٩٧٩/١) معاناته في ذلك تأهبًا لدخول الأزهر الشريف (كما تقضي بذلك رغبة والديه)، واصفًا بشكلٍ دقيقٍ ومفصّلٍ مشهد العقاب المؤلم الذي كان يتعرض له مرارًا بسبب نسيانه؛ من شيخه الضرير السمين (كما يصفه)، وذلك عبر تعليقه من قدميه (بالفلكة) وهي قطعة من الجريد يمسكها اثنان من أنداده، تُثبت فيها قدماه بحبلٍ مشدودٍ إلى طرفيها، فيما تنهال عصا الشيخ عليهما بلا هوادة أو استجابةٍ لصرخاته؛ إلى أن تتعب ذراعا الشيخ.

ويعود الصبي إلى بيته منكسر الخاطر، متورم القدمين، حاملاً تحت إبطيه، حذاءه الذي سيظل لبضعة أيامٍ قادمةٍ ضيقًا عليهما، حتى تعودا لحالتهما الطبيعية. واللافت في كلام الفيتوري هو ما يرويه عن والديه بعد ذلك قائلاً: وكان يغيبه كثيرًا، أن أمه وأباه، لم يكونا يبديان أقل قدرٍ من التذمر أو الاكتراث، وهما يريانه في مثل حالته البائسة هذه، فلقد نذراه ليكون واحدًا من سدة كتاب الله الكريم.

وقد ترك الفيتوري الجامعة قبل إنهاء دراسته فيها، ويشير موسى (١٩٨٥) إلى أنه كان كسولاً في دروسه، غير مواظبٍ على حضور المحاضرات الجامعية، متمردًا، يكره القوالب الجافة التي تملئها عليه الدروس، فكان يهرب من روتينها. وفي هذا الصدد؛ يؤكد علم النفس أضرار القسوة، والعقاب البدني على الطفل، وما يتركه من آثار سلبية مدمرة في نفسيته؛ فيقرر العيسوي (٢٠٠٠) أن العقاب البدني هو أكثر الأساليب فشلًا، وأنه مرفوضٌ من الناحية النفسية والتربوية؛ لما يولده في نفس التلميذ من الشعور بالتعقيد، والخوف، والجبن، والخضوع، والاستسلام، وما يؤدي إليه من كراهية المادة ومعلمها بل وإلى كراهية المدرسة برمتها، إلى غيرها من النتائج الكارثية على الطفل.

كذلك؛ قد يفاقم المهجر -عمومًا- من خطورة هذه الحالة، فالطفل لا يجد المدرسة كخليفةٍ أكبر وأشمل امتدادًا للعائلة في المجتمع؛ بل مكانًا يتوجب عليه إيجاد نفسه وتثبيتها وفرضها فيه، وعليه أن يناضل ضد الشروط القاسية التي يواجهها أحيانًا، فيواجه بعض الأطفال -لذلك- انقطاعًا في عملية تطورهم. (غرينبرغ، ٢٠٠٨). وهو ما يشير لأهمية الدور الذي تلعبه البيئة -كذلك- في حياة الفرد، وفي تكوين شخصيته واكتساب صفاته. (العيسوي، ٢٠٠٠).

٢. ٤. ٤ أزمات الشاعر النفسية

إنَّ المهجرات، والضغط، والأزمات المختلفة التي عصفت بالفيتوري؛ زعزعت مفهوم الهوية لديه، فقد كانت من القوة والعنف بحيث أفقدته الثقة في ذاته، وعرضته -ربما- لبعض الاضطرابات النفسية كعُصاب الهجر أو (عقدة الهجر Abandonment Complexe) التي يُعرِّفها سيلامي (٢٠٠١) بأنها الحالة الذهنية والنفسية الوجدانية لشخصٍ يعيش في حالةٍ من تسلط فكرة مفادها أنه مهمل، فتغلب عليه الحساسية المفرطة، والقلق، وافتقاد الأمن، والشعور بانعدام القيمة الشخصية، كما أن تعرُّضه لخيبات أملٍ مؤلمةٍ يُعزز شعوره بالعزلة، وتوقع النبذ، فيصعب فهمه، وتصعب عليه الحياة بوصفه متقلبًا.

والخشية من الهجر، لا تولد من الهجر المطلق فقط؛ بل يمكن أن تولد لدى طفلٍ من طبيعةٍ حساسةٍ بمناسبة حدثٍ من الأحداث يقطع الصلات الأسرية، أو يجعلها تتراخي، كالموت، والسفر، والخلاف بين الزوجين، كما يمكن أن تتجلى إما بمعاملاتٍ سيئةٍ، وإما باللامبالاة. فالوالدان اللذان يُشبعان حاجات طفلهما المادية، لكنهما يبنذانه على نحوٍ شعوريٍّ قليلًا أو كثيرًا؛ لا يتخيّلان أنهما يسببان له الأذى حين يقصران اتصالهما به على الحد الأدنى الدقيق، وأن وجودهما المتباعد والبارد هو في الحقيقة كالغياب، فيكون موقفهما أكثر إيذاءً؛ لأن الهجر المموه أكثر ضررًا من الهجر الصريح، حيث لا ينطوي على واجهةٍ فحسب؛ ولكنه يخلق مناخًا دائمًا من عدم الأمن، والقسر حول الطفل.

كما أن رهافة الشعور لدى المهاجرين -كما يُشير غرينبرغ (٢٠٠٨) - تكون جليةً، تشبه إلى حدٍّ ما رهافة الشعور لدى المولودين الجدد؛ إذ تكون الرغبة إلى عملية قبوله كبيرةً، وقد تؤثر تلك الرغبة، بالإضافة لتوقعاته؛ على رؤيته لذاته، وللآخرين؛ مما قد يؤدي به إلى اعتناق بعض مظاهر (سلوك التجنب Avoidance disorder) وهو ما يعرفه (جابر؛ كفاي، ١٩٨٨/١) بأنه السلوك الذي يميّن الفرد من تجنب المواقف، والمثيرات، أو الأحداث المؤلمة، أو غير السارة، والهرب منها، كما أنه أحد أعراض (اضطراب الشخصية المتجنبة Avoidance personality disorder) التي تتسم بحساسيةٍ زائدةٍ للنبذ، والنقد، وتطلب تقبل غير ناقد، وانسحاب اجتماعي، وانخفاضٍ في تقدير الذات؛ مما قد يؤدي لإضعاف قدرتها على العمل، والمحافظة على العلاقات مع الآخرين.

وتعرّف (الشوربجي، ٢٠٠٣) ظاهرة (الانسحاب Withdrawal) بأنها إحدى (الحيل الدفاعية) أو (الحيل العقلية اللاشعورية) التي يلجأ إليها الشخص بالابتعاد عن العوايق التي تعترضه لوقاية نفسه من القلق، وتجنب المواقف

التي تسبب له الفشل، أو تؤدي إلى النقد، أو العقاب. ويبدو الشخص الذي يلجأ إلى هذه الحيلة العقلية، وحيداً منعزلاً عن الناس، وهو يحاول دائماً تجنب المجتمعات والرحلات والحفلات العامة، وبقضي معظم وقته في الأعمال الفردية كالقراءة والرسم.

ولعل هذا هو جواب السؤال الذي طرحه الشاعر عن نفسه قائلاً: لماذا كان يؤثر الانطواء على نفسه؟ لماذا كان يبدو في نظر الآخرين، متكبراً وشاذاً ومزهوّاً بنفسه، إلى حدّ إثارة الغيظ والاستهزاء؟ (الفيتوري، ١٩٧٩/١)؛ حيث يبدو أن ابتعاد الشاعر وعزلته تلك؛ قد أوجدتا لديه حالة من (الانطواء على الذات Introvertive) التي يميل فيها الشخص (المنطوي Introvert type) حسب مصطلحات ك. غ. يونغ، وسيغموند فرويد؛ إلى الانصراف عن العالم الخارجي، وإلى البحث عن إشباعاته في حياةٍ داخليةٍ غنيةٍ وغزيرةٍ بالاستيهامات، فيبدو المنطوي في المجتمع على غير سجيته، صموتاً، متأملاً. (ذكر في: سيلاي، ٢٠٠١). وهو يعبر عن ذلك بقوله عن نفسه: وكان يزداد انطواءً على نفسه، كلما ارتطمت عيناه بحقيقةٍ جديدةٍ من حقائق الموت والحياة. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويشير العالم إلى أن الفيتوري كان يرى أن بشرته السوداء تقيم بينه وبين المدينة التي يحيا بها حاجزاً كثيفاً يحرّم المشاركة والاندماج، ويؤجج في باطنه مشاعر مريرة صفراء، ويشحذ حساسيته. (ذكر في: الفيتوري، ١٩٧٩/١). وهو ما اعترف به الفيتوري (١٩٩٨/٣) لاحقاً بقوله: عندما كنت طفلاً، في مدينة الإسكندرية، لم تكن المياه تتدفق مثلما هي عليه الآن. حينذاك كنت لا أرى من الإنسان؛ إلا لون الإنسان. قشرته الخارجية، هي وحدها إشارة وضعه الطبقي، وهي الحاجز الفاصل بين قيمته ومحتواه، وبين قيم ومحتويات الآخرين.

كما لاحظ موسى (١٩٨٥) تطور معاناة الشاعر اللونية إلى شعورٍ بالنقص؛ فعندما وعى أنه أسود، تضخم هذا الشعور في نفسه حتى استقر في وهمه أنه دون الناس، وخيل إليه أنهم يستهزؤون به ويسخرون منه، قائلاً: دائماً تحاصرني عيونهم، ضحكاتهم، تتابعني حيث أسير، إنهم يسخرون مني، منطري يثير فيهم السخرية والاستهزاء، لقد فضضت سر اللغز، سر المأساة التي ولدت معي، إنني قصيرٌ وأسودٌ ودميمٌ. ولم يكتف بهذا الاعتراف الذي يردده على نفسه؛ بل لقد صدع به في قصيدةٍ نشرها في عمرٍ مبكرٍ بعنوان (خطوط) قائلاً:

فقيرٌ أجل.. ودميمٌ، دميم

بلون الشتاء، بلون الغيوم

يسيرُ فتسخرُ منه الوجوه

وتسخرُ حتى وجوه الهموم

فيحمل أحقادَهُ في جنون
ويحضن أحزانه في وجوم
ولكنه أبداً حالمٌ
وفي قلبه يقظاُتُ النجوم. (الفيتوري، ١٩٥٢).
ولم يكتفِ بذلك؛ بل صوّر عقده بتفاصيلها الإنسانية والجسمانية، قائلاً:
فقيرٌ.. فوجهُ كأنيّ به
دخانٌ تكتفُ ثم التحم
وعينان فيه كأرجوحتين
مثقّلتين بريح الألم
وأنفٌ تحدّر ثم ارتقى
فبان كمقبرة لم تتم
ومن تحتها شفةٌ ضخمةٌ
بدائيةٌ قلّما تبتسم
وقامته لصقت بالترابِ
وإن هزئت روحه بالقمم. (الفيتوري، ١٩٥٢).

وصور كذلك ما ألقاه ذلك الشعور في نفسه من الظلال الكريهة، قائلاً:

جسدي مصبوغٌ متسخٌ تنكره العين
-أنا جسدٌ تنكره العين-

الجسد المتسخ، دليل القلب المغسول. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

لكن تلك الاعترافات الموجهة؛ كانت هي أولى خطوات الشاعر للتحرر من غربته النفسية، وأزماته، وشعوره الطاحن بالنقص منذ أن بدأ يبحث عن هويته الضائعة التي تزعزعت بفعل الأزمات التي مرت به، وأثرت في رؤيته لذاته وللعالم من حوله. وقد اعترف الفيتوري (١/١٩٧٩) نفسه بهذا الشعور، حين قال متحدّثاً عن نفسه بضمير الغائب: لا شك أنه كان على قدرٍ من النقص، أو الجنون، أو ربما كان شعوره بالنقص، هو الذي أوقفه-حينذاك-عند حافة الجنون، أو ربما عكس ذلك.

لكن وعي الشاعر نضج لاحقاً، فأقر أن شقائه بين الناس لم يكن بسبب ما ابتلي به من الفقر والدمامة؛ بل كان نتاج حساسيته المفرطة، وموهبته الفنية، فقال:

يا خالق الإنسان من طينة
وخالق الفنان من طينة
عذبتني بالفن..
عذبتني بهذه النار السماوية
لسوف ألقاك غداً صارخاً بكل ما فيّ من اللوعة
لم تُشقي دماستي في الورى
لم تُشقي.. إلا حساسيتي. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ويقرر أدلر (٢٠٠٥) أنَّ كل فرد منا، يعاني من مشاعر (النقص) بدرجةٍ مختلفة عن الآخرين؛ وهذا لأننا كثيراً ما نجد أنفسنا في مواقف لا نحسد عليها. لكنَّ طُنُوس (٢٠٠٩) يرى أن الفيثوري لم يكن يعاني شعوراً بالنقص فقط؛ بل عقدةً نفسيةً بالنقص رافقته منذ الطفولة. ويُعرِّف سيلامي (٢٠٠١) (عقدة النقص أو الدونية Complex of inferiority) بأنها مجموعة من العواطف، والأفكار، والاتجاهات، والتصرفات؛ تنجم عن انطباع مؤلم من أن المرء أدنى من الآخرين أو من مثالي يُطمح إليه. كما تنشأ هذه العاطفة منذ الطفولة عندما يشعر الفرد بعيبٍ، أو نقصٍ، أو عدم كفاية شخصه. وقد يكون الأمر خاصاً بعاهةٍ واقعيةٍ، أو مفترضةٍ، ترهق الطفل، أو على العكس، تجند كل قواه النفسية ليتجاوزها.

وفي حالة الفيثوري، يرى العالم أن المشكلة لم تكن واقعية؛ بل كانت نابعةً من ذاته، فهو ليس دميماً كما يقول، ولم تكن بشرته السوداء هي العقبة الحقيقية في سبيل الخلاص الذي ينشده؛ بل كانت العقبات الحقيقية تكمن في باطنه، مشاعر حاقدة سوداء. (ذكر في: الفيثوري، ١٩٧٩/١). ويوافقه طُنُوس (٢٠٠٩) في هذا الجانب؛ حيث يرى أن معاناة الفيثوري لم تكن بسبب لونه الأسود، أو دماسته كما يصف نفسه، فنحن نرى أشخاصاً ذوي دمامةٍ، لكنهم يتمتعون بقدرٍ كافٍ من الصحة النفسية؛ بل بسبب نفسيته المضطربة، إذ المعول عليه نظرة المرء لنفسه.

وقد تضخمت عقدة النقص عند عاشق إفريقيا فأصبحت نوعاً من الإرهاب النفسي، وضرباً من عقدة الاضطهاد؛ إذ لم يكن الفيثوري بدعاً في لونه الأسود؛ فالعرب شعبٌ شديد السمرة، ومنهم المصريون الذين عاش أصحابنا بينهم، وأهل السودان الذين يميل لوهم للسود. فليس اللون هو ما يسبب التعقيدات النفسية؛ بل إنَّ العكس

هو الصحيح، إذ إنّ الشخصية المضطربة هي التي تخلق المشاكل، وتسبب الكدر في أروع لحظات الصفاء، وعقدة النقص هذه وما يرافقها من قلق ممض وعجز هائل، وأوهام زائفة؛ هي التي تجعلنا نفهم شيئاً من تجربة الفيتوري الشعرية.

ويطرح التوم (٢٠٠٢) احتمال مواجهة الفيتوري اضطهاداً عنصرياً خلال نشأته في الإسكندرية، والقاهرة من بعد، محالفاً - في ذلك - الشاعر محيي الدين فارس، الذي نفى هذا الاحتمال. وقد رجح التوم أن الفيتوري شعر بشيء من التمييز العنصري في تلك المدينة؛ ولكنه كتبه داخل نفسه فزاد من حساسيته، واستشهد - في ذلك - بوصف العالم لمدينة الإسكندرية في ذلك الوقت بقوله: هذه المدينة التجارية الكبيرة التي لا تكف سفنها عن الهجيء والذهاب، والتي تقيم فيها الطبقة الأرستقراطية الأوربية البيضاء مجتمعاً يكاد أن يكون مقفلاً على أبناء البلاد، والتي لا تعرف الوجه الأسود إلا خادماً ذليلاً. (ذكر في: الفيتوري، ١٩٧٩/١). ويروي صالح (١٩٨٤) أن رفاق الفيتوري في المدرسة كانوا ينظرون إليه بغرابة، وربما أقدم بعضهم على التحرش به، والتعالي عليه.

لقد تركت حياة المهجر في نفس الفيتوري ندوباً عميقة، وآثاراً عصبية على النسيان. ويشير غرينبرغ (٢٠٠٨) إلى أنّ الألم النفسي لدى المهاجر إذا كان لا يحتمل كمعاناة - كآبة، فمن الجائز أن يتحول إلى فكرة اضطهادٍ ترافق الرحيل، كما لو كان الفرد (مطروداً) من مكانه و(غير مرغوب فيه)، كما أن الانطباعات الأولية لديه، تؤثر فيه بشكل فريد، وردود أفعاله ستتحلى بمضامين الاضطهاد، حسب حجم علاقة الأدوات الباطنية لديه، ونوعها؛ إذ هي التي تحدد كثافة (البارانويا Paranoide) - أي شدة الشعور بالاضطهاد - لردود أفعاله حيال الإحباطات التي لا يمكن تفاديها.

٢. ٤. ٥ البحث عن الهوية

إنّ الهجرة أو المنفى تُحدثان تغييراتٍ مهمة جداً في حياة الفرد؛ يمكن أن تتحول إلى عوامل مهددة للإحساس بالهوية؛ فالروابط الثلاث: الاندماج المكاني، والزمني، والاجتماعي؛ هي التي تمثل حسب رأي غرينبرغ (٢٠٠٨) الأساس لتشكيل الهوية، والهجرة تُمس من قبل تلك الروابط الثلاث بشكل عام، ويمكن حسب ظرف وتوقيت اضطراب إحدى تلك الروابط، أن ترهق البقية، وقد تقود في الحالات القصوى إلى الاغتراب عن النفس.

ويؤكد كوزن (٢٠١٠) أن أزمة الهوية تتوافق من المنظور النفسي الاجتماعي مع الإحساس بعدم الأمان، وإرهاق الدور، والتشرد، والاعترا ب؛ إذ يمكن للمرء أن يتحدث عن نوع من أزمة الهوية المزمنة عند الناس الذين يمتلكون الشعور بعدم انتمائهم لمجتمعهم بالفعل وأنهم مستبعدون، أو مرفوضون، كالمبتئين، والغرباء، واللاجئين، والمهاجرين، وغيرهم. والشعور السليم بالهوية عند إيركسون، هو تعبيرٌ عن إحساسٍ بالمشاركة، إحساسٌ بالشعور بالتجدر. فالإنسان يعيش في محيطٍ جغرافيٍّ مألوفٍ، في علاقاتٍ واهبةٍ للأمن، حيث يشعر بالاعتراف في أدواره.

وقد ظل الفيتوري يريز تحت وطأة هذه الأزمة الطاحنة لا يلقى لها سبباً أو مخرجاً، حتى تراءى له أن يبحث عن ذاته بنفسه، فكانت تلك هي الخطوة الأولى لإيجاد هويته. ويروي الشاعر كيف وجد خلاصه في القراءة حتى وقع بين يديه كتابٌ عن سيرة عنتر بن شداد، فراح يلتهمها حتى أكمل أجزاء الأسطورة الشعبية، فوجد فيها متنفساً لآلامه وانفعالاته المجهولة، وربما أسقطها على واقعه؛ لا سيما وقد عرف أن عنتر هو بطلٌ عاشقٌ لأجل صبايا قبيلته، وقد استطاع -وهو الضائع النسب؛ أن يفرض ذاته، فضلاً عن كونه عربياً أسود البشرة مثله، وأحد شعراء المعلقات العظام.

وكانت تلك المرحلة فارقةً في شخصيته، إلى أن أفرغت شخصية عنتر -لكثرة ما عايشها- من معطياتها النفسية، فأخذ يبحث عن عنتر آخر في القصص والأساطير الشعبية، وتعددت -بعد ذلك- مصادر إشباع احتياجاته الروحية والعاطفية من مختلف المشارب والثقافات والعصور التي غدت شخصيته ورؤيته الشعرية والفنية. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ومن الثابت أنَّ الكتب التي يقرأها الأطفال في نفوسهم، وما تتركه من انطباعاتٍ عميقةٍ وراسخةٍ في أذهانهم؛ تؤثر في سلوكهم حتى بعد أن يشبُّوا عن الطوق، كما تُحدد اتجاهاتهم في حياتهم المقبلة. (غنيمة، ١٩٩٤). وقد ساعدت القراءة الفيتوري في تطوير شخصيته، كما ساعدته كتابة الشعر في العمل على تشكيل هويته المضطربة في خضم ظروف اغترابه وعزلته. فقد أخذ يقرأ الشعر ويمارسه بنهم؛ حتى كتب أكداً هائلةً من الصفحات، إلى أن حلَّ عام ١٩٤٨م فكتب أولى تجاربه الشعرية التي انصهرت فيها ذاتيته الصغرى في ذاتية إنسانيةٍ أعم هي الذات الإفريقية، فكانت قصيدته (إلى وجهٍ أبيض):

ألثّن وجهي أسود..
ولثّن وجهك أبيض.. سميتني عبدا..
ووطئت إنسانيتي.. وحقرت روحانيتي
فصنعت لي قيدا. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

وتنهّد مرتاحاً لأول مرة، فقد كان عبثاً وضباباً كل ما كتبه قبل ذلك، ما نُشر منه وما لم يُنشر، كل ما كتبه قبل ذلك، كان إجهاضاً لميلاد تجربته الإنسانية الحقيقية، التي يريد أن يتغنى بها، وأن يعلنها على الجميع. يقول: أريد أن أكون صادقاً مع نفسي أولاً، وأن يكون ما أكتبه هو ما أحسه، غير أنني أطمح إلى أن أتعرف على الوجه الآخر لشقائي. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

وتأتي الخطوة الثانية في رحلة الشاعر لإيجاد هويته الضائعة، وهي إعلان انتمائه. فيختار من بين انتماءاته العرقية المتنوعة؛ الانتماء الأفريقي، ويقرر التماهي مع شعوب أفريقيا قائلاً:
أنا لا أملك شيئاً غير إيماني بشعبي..
وبتاريخ بلادي
وبلادي أرض أفريقيا البعيدة
هذه الأرض التي أحملها ملء دمائي
والتي أنشقها ملء الهواء
والتي أعبدها في كبرياء. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).
كما يعلن عن هويته الجديدة وهي الهوية الزنجية، في قصيدة له بعنوان (أنا زنجي) من ديوانه الأول (أغاني أفريقيا)، قائلاً:

قلها لا تجبن.. لا تجبن!
قلها في وجه البشرية..
أنا زنجي.. وأبي زنجي الجد.
وأمي زنجيه..
أنا أسود..
أسود لكني حرٌّ أمتلك الحريه
أرضي إفريقيه..

عاشت أرضي..

عاشت إفريقيه! (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

ورغم أن الشاعر قد وجد أخيراً انتماءه وهويته الزنجية؛ إلا أننا نلاحظ كيف كان موضوع الاستعباد يلقي بظلاله على الشاعر، حيث ربط السواد بالعبودية عندما استدرك قائلاً: (أسود لكني حرّ) وكأنه يريد أن يمحو تلك الصورة النمطية للعبد الأسود، ويقتلع الفكرة العنصرية عنه من ذهن المجتمع. فتظهر لنا مبكراً بوادر مناهضته لمفهوم الاستعباد، وتبدأ ملامح رسالته الشعرية في التشكل، ولم تبق قضية إيجاد هويته فحسب؛ بل أصبحت قضية جميع المضطهدين من الأفارقة والزنج، حيث وجد أنه ليس لوحده من يعاني من زعزعة الهوية؛ فقد كانت قوى الرق والاستعمار تحرص على تدمير هوية الأفارقة والزنج، وطمسها، وإظهارها أقل من باقي الهويات العالمية.

ويؤكد بشير (١٩٩٦) ذلك بقوله: "كان سياسيو الاستعمار يدركون أن السيطرة على الأرض، وقصم ظهر الناس بالبندقية، والنار؛ لا يضمن إلا ولاءً مؤقتاً ما دامت هنالك ثقافة، أو تراث يُبقي في هؤلاء هاجس التمايز، وقيمة في هذا الوجود؛ فلذلك طبقوا المثل الاستعماري القائل (قبل السيطرة على الناس؛ لا بد من السيطرة على نفوسهم) ولما كانت نفس الإنسان هي هويته، وهويته هي حصيلة ماضيه القريب والبعيد، أو قل التراث، والتاريخ؛ ارتأى الاستعمار لنفسه نهج طمس هذا التاريخ، ورفضه بأنّ (الشعوب السوداء لا مكانة لها في مسرح التاريخ)".

لكل ذلك؛ كان الشاعر يصحح هذا الوضع المعوج ويدعو الزنجي للإعلان -بفخر- عن زنجيته، ولقد بذل الفيتوري مجهوداً كبيراً للبحث عن ذاته، وتجاوز أزمته، محاولاً الخروج من شرنقته الضيقة التي نسجها حول نفسه هرباً من واقعه الأليم، وقد استطاع أن يضع قدمه على بداية الطريق. ورغم قيام الفيتوري بهذه الخطوة المهمة، وشعوره بانتمائه الجديد؛ إلا أنه لم يستطع التخلص من مشاعره المأزومة. لقد كسر دائرتها في نفسه فقط؛ فاندفعت محمومةً باتجاه الإنسان الأبيض الذي رأى فيه الشاعر؛ صورة الظالم المستبد. وأصبح الدفاع عن أفريقيا، وعن إخوانه الزنج المستعبدين حول العالم؛ قضية جديدة التي عبّر عنها بثلاثة دواوين شعرية.

وتشير بقاعي (١٩٩٤) إلى أن الفيتوري ربط بين اللون الأسود، والعبودية بكل ما تعنيه من ذلّ، وهوان، وانكسار؛ وبين اللون الأبيض بكل ما يعنيه من تسلّط، وتجبر، واستعمار. ويرى (العالم، ذكر في: الفيتوري، ١/١٩٧٩) أن الشاعر قام بإسقاط معاناته على أفريقيا، فأصبحت طريقه للخلاص الذاتي، ووسيلته للارتباط شيئاً فشيئاً بالواقع الموضوعي الكبير، وعودة الثقة إلى نفسه، الثقة بنفسه، والثقة بالإنسان وبالحياء.

ويشير بدوي، عبده (١٩٨٨) إلى أثر العقدة اللونية في حديثه عن شعراء العرب السود السابقين في الثقافة العربية؛ حيث أعطتهم عقدة اللون طابع النضال، وكانوا في الوقت نفسه يعكسون الأوضاع المفروضة عليهم من مجتمعهم، ثم تجاوزوا مرحلة الانعكاس هذه إلى مرحلة التأثير في المجتمع، ونحن لا ننسى أنهم -في كثير من الأحيان- كانوا ضد (التعبير عن المجتمع)، ذلك لأنهم كانوا يحسون أن النظام من حولهم، وأن شكل الحضارة الذي يعيشون داخله كان يتناقض أو يقهر الكثير من دوافعهم، ورغبتهم في التأثير والتأثر بالحياة من حولهم، ثم إنهم بعد ذلك ربطوا بين قضيتهم، وبين الواقع الكبير الذي لا يربطهم بمجتمعهم فقط؛ ولكن بالصراع الدائم في العالم كله.

وقد تجاوز الفيتوري تصوراته القديمة - كما يؤكد موسى - بعد أن اغتنت تجربته، بتقدمه في العمر، وتقلبه في المناصب، والتجارب الحياتية، التي ثقفته سياسياً، واجتماعياً؛ كما ثقفته أدبياً، وفنياً. واستطاع أن يخرج من قوقعته الذاتية، التي كانت مفعمةً بالحقد والانتقام. يقول الفيتوري: (أستطيع الآن بعد أن خلصت من هذه المشاعر القديمة، أستطيع أن أؤكد أنني كنت مخطئاً في تصوراتي، وفي استقبالي للأشياء، بل وفي الحكم على نفسي). فدخل الحياة من بابها الواسع بعد معاناة، وتخلص من العقدة التي كان يُعانيها، عقدة النقص، عقدة اللون. (ذكر في: الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

بالإضافة لذلك؛ كان أثر الاغتراب عميقاً في نفس الفيتوري؛ حيث مرّت رحلة بحثه عن هويته بتقلباتٍ أخرى أثرت في شخصيته، وشكّلت -من بعد- رؤيته، وتجربته الفنية. ويشير عبد الهادي الصديق؛ إلى ثلاث فتراتٍ من الغربة في حياة الفيتوري، انعكست على شخصيته، وشعره: الأولى غربة الإسكندرية، حين كان يعيش في مجتمعٍ أرسقراطي وطبقي يكره السود، فنشد الخلاص بالرجوع إلى أفريقيا ومساندة حركات التحرر. فظهرت هويته الأفريقية. وغربته الثانية عندما بدأت أفريقيا في التحرر.

وبدأ الفيتوري رحلة البحث، وتصحيح المفاهيم التي زيفها الاستعمار، فظهرت هويته الواقعية. أما غربته الثالثة فهي غربة الإنسان الذي سقط غريباً في النهاية، ولم يجد خلاصاً حين اكتشف أن غربته أعمق، والحياة غربةً مستديمةً، فظهرت غربته الصوفية. (ذكر في: التوم، ٢٠٠٢). ويشير غرينبيرغ (٢٠٠٨) إلى أن استيعاب تغييرات الهجرة، وتجاوزها، وإن كان يتطلب من الفرد المهاجر إمكاناتٍ هائلةً؛ إلا أنه سيوفر له إمكانية نمو وتطور الشخصية، ويقوده إلى تجاوز أزمته، والشعور إلى جانب ذلك بما يسمى (الولادة من جديد)، التي تساعد في تطوير قدراته الإنتاجية الإبداعية.

وليس الهوية مجرد قناع يضعه المرء ويخلعه أمام جمهور متبدل؛ حيث يشير كوزن (٢٠١٠) إلى تأكيد إيركسون على الطبيعة النمائية والمتطورة للهوية في مراحل واختيارات دورة الحياة، كما أشار إلى تفاقم أزمة الهوية في السياقات المختلفة، عبر مشاعر النقص لأقليات مغموعة، ومخاوف صادمة للمهجرين والملاحقين؛ حيث يُستخدم تعبير (أزمة الهوية) بطريقة خاصة لضحايا كوارث القرن العشرين من الملاحقين والمشردين والمهجرين، وغيرهم. كما يشير إيركسون إلى إمكان المجاهدة في سبيل الهوية لفترة طويلة جدا وبصورة مأزومة، إذا ما زادت صراعات الطفولة أو الأزمات الاجتماعية إشكالية النمو عند المراهق.

وتشكل تماهيات الطفولة ما يشبه أحجار بناء الهوية، وتسهل التماهيات الراسخة والمنسجمة في ذاتها العبور إلى سن الرشد؛ أما التماهيات الناقصة (من نحو التماهي مع أم انتحارية اكتئابية، أو التماهي مع رؤى تربوية متناقضة كليةً للوالدين والجددين على سبيل المثال)؛ فإنها تعيق إيجاد الهوية اللاحقة. ويعني إيجاد الهوية من منظور علم نفس نمائي؛ البناء المتكرر لوحدة الشخصية من كل القوى والمراحل والمظاهر المختلفة للحياة؛ حيث تكتمل الصيرورة الفعلية للشخصية؛ في مواجهة الشاب لذاته، حين ينفصل عن محيط طفولته ويشكل من مادة التماهيات بالتدرج سجل شخصيته المستقلة.

ورغم أن هذا الاغتراب كان قدر الشاعر منذ بداية حياته، وواحدًا من أهم عوامل تكوين شخصيته؛ إلا أنه أصبح -فيما بعد- اختياره في بقية حياته. ويشير غرينبيرغ (٢٠٠٨) إلى وجود بعض الأشخاص الذين يعكسون -طيلة حياتهم- سلوكيات مرتبطة أصلاً بتجربة الهجرة التي مرت بهم وهم أطفال صغار. وقد تجذرت هذه الظاهرة في حياة الشاعر إلى أن أصبحت طقسًا من طقوسها زمنيًا، ومكانيًا، واجتماعيًا؛ حيث تُظهر سيرة حياته تنقله الدائم بين العواصم، والوظائف.

ويحكي موسى (١٩٨٥) تعدد تجاربه في الحب؛ كذلك. يقول الفيتوري (٣/١٩٩٨): تلك الظاهرة السورية أصبحت طقسًا من طقوس حياتي. أن أتوغل في الآخرين، ثم لا ألبث أن أتسلل هاربًا بجسدي، أو يتسللوا هم مني، إلى بعيد. أن أسكن أرضًا، ثم لا تلبث تلك الأرض أن تنزلق من بين أصابعي، فإذا بي، داخل عاصفة زمنية، لا سقف يظللها ولا جدران. أن أولد في وطن، ثم تتمدد أغصاني في وطن، ثم تحتاحني الغربة في وطن ثالث، حيث لا يتشكل انتمائي إليه؛ إلا بقدر ما يتشكل انتماءه إلى ذاتي، أنا هذا الراحل أبدًا، من أفق إلى أفق، المقيم في التناقضات والتفاصيل المجهولة. وكأنه كان يتحدث عن نفسه حين قال:

لا تحفروا لي قبراً
سأرقد في كل شبرٍ من الأرض
أرقد كالماء في جسد النيل
أرقد كالشمس فوق حقول بلادي
مثلي أنا ليس يسكن قبرا. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

٢. ٤. ٦ الشاعر والعُصاب بين المرض النفسي والإبداع الفني

وبعد؛ فماذا يمكننا القول في نهاية تحليلنا؟ يقول العقاد (٢٠١٣): "لابد وراء كل هوسٍ من عقدةٍ نفسيةٍ". فهل كان الفيثوري مريضاً نفسياً، أو مهووساً بقضية الاضطهاد؟ وهل يمكننا -بعد هذا الإبحار في أعماق شخصية الفيثوري الغنية والملينة بالتناقضات- الإجابة بنعم، أو لا؟

لقد ذهبت بعض محاولات التحليل النفسي المبكرة لتناول الفن -كما يقول ترلنج- إلى الربط بين (العُصاب Neurosis) أو الاضطراب النفسي، وبين المقدرة الأدبية أو الإبداع؛ ذلك أن المعاناة والآلام، هي السبيل إلى الوحي، أي الإبداع. وما دام الفنان عصائياً؛ فإن محتوى عمله الفني عصائياً كذلك، وهذا معناه أن هذا المحتوى لا يرتبط بالواقع ارتباطاً صحيحاً. ويقول ترلنج: لا شك في أن ما نسميه مرضاً عقلياً يمكن أن يكون مصدرًا للمعرفة الروحية؛ فبعض العصائيين من الناس قادرون على أن يروا أجزاء معينة من الواقع -في قوة- أكثر مما يستطيع غيرهم. ذلك أنهم أكثر قدرةً على الفهم من الناس العاديين.

والحق أننا لا يمكننا التسليم بهذا الرأي؛ فمرض الفنان العقلي ليس عَرَضاً لعبقريته، فالفنان قد يمرض ولكنه ليس مجنوناً، وإذا سلمنا بأن الشاعر قد يكون عصائياً على نحوٍ فريدٍ؛ إلا أن قدرته على استخدام (عصايته neuroticism) ليست بالتأكيد عملاً عصائياً، وهي لا توحى إلا بالصحة؛ فالفنان يُشكّل أخيلته، ويجعل لها شكلاً، وأصلاً اجتماعياً. وقد كان فرويد على وعيٍ بهذا التمييز؛ فهو يخبرنا أن الفنان يعرف كيف يجد مخرجاً من عالم الخيال، ليعود ويضرب في الواقع بقدمٍ ثابتة. (دُكر في: إسماعيل، ١٩٩٠). ويؤكد سيلامي (٢٠٠١) ذلك، ناقلاً الاتفاق على أن العُصاب هو مرضٌ ذاتيٌّ يُظهر فيه المريض حدساً كبيراً، لكنه لا يخلط بين تجاربه وخيالاته وبين الواقع الخارجي.

كما يقرر فروم (١٩٧٢) كذلك؛ أنَّ الظواهر التي نلاحظها في الشخص العصابي؛ لا تختلف من ناحية المبدأ، عن تلك الظواهر التي نجدها في الشخص السوي. كل ما هنالك أنها أشد بروزًا ووضوحًا، ومكشوفة أكثر لإدراك الشخص العصابي عما هي عليه لدى الإنسان السوي الذي ليس على دراية بأية مشكلة تستدعي الدراسة. ويمكن تعريف الفنان على أنه الفرد الذي يستطيع أن يعبر عن نفسه تلقائيًا، وقد عرف (بلازك) نفسه بالطريقة عينها، وهذا يُظهر حساسية وضع الفنان؛ لأن الفنان الناجح حقًا هو الذي تُحترم فرديته، أو تلقائيته، فإذا لم ينجح في بيع فنه؛ فإنه يظل في نظر معاصريه مهووسًا (عصبيًا). والفنان في هذه المسألة هو في وضعٍ مماثلٍ لوضع الثوري طوال التاريخ؛ الثوري الناجح يكون سياسيًا، والفاشل مجرمًا.

ويشير الدروي (١٩٨١) إلى العلاقة التبادلية بين العصاب والإبداع الفني؛ إذ إنَّ العُصاب والإبداع الفنيّ هما مخرجان للتعبير عن الشقاء النفسي. فالإبداع هو ابن الحساسية المرهفة العصابية، والخيال الذي لا بد منه للإبداع الفني لا يمكن أن يعتدي إلا من الحرمان في الواقع، بل قد يفقد الإبداع شيئًا من قيمته الفنية عند فنانٍ أخضع لتحليل نفسي، حيث يصبح الإبداع أكثر وعيًا وعقليّةً، ومن الممكن أن ينقطع هذا الإبداع انقطاعًا كاملاً؛ لأن حياة الواقع تصبح بعد التحليل النفسي مُرضيةً، فتُفقّر حياة الخيال، وتعوز الفنان حينئذٍ الروح المحركة الناشئة عن العُصاب.

ومن جهةٍ أخرى يؤدي الإبداع وظيفةً نفسيةً مهمةً، هي التنفيس عما يواجهه المبدع من ضغوطاتٍ نفسيةٍ ناتجةٍ عن تناقضات الحياة اليومية وإحباطاتها. وهو ما أشار إليه علماء التحليل النفسي بقولهم (إن الفن تعويضٌ تصعيديٌّ عن غريزةٍ مكبوتةٍ)؛ حيث يُصبح الشاعر بالخلق والإبداع طبيب نفسه، ويؤدي الخلق للتطهير، ويُصبح عرض إنتاجه على الناس بمثابة الاعتراف للمحلل في العلاج بالتحليل النفسي. وهذا ما لاحظناه عند الفيتوري حين نشر ديوانه الأول الذي رأى فيه تطهرًا من عقده اللونية عن طريق البوح بها شعرًا.

ويشير إسماعيل (١٩٩٠) إلى أنَّ تقدم (أرسطو) بمفهوم (التطهير الكاثرسيز) في حديثه عن أثر المأساة في الجمهور؛ كان أول معلمٍ حقيقيٍّ من معالم الطريق إلى شرح العلاقة بين الأدب والنفس على أساسٍ من المعرفة شبه العلمية، كما ينفي أن يكون لجوء الشاعر للإبداع هروبًا من الحقيقة إلى الخيال؛ إذ لا صراع بينهما، فالشاعر حين يستخدم خياله؛ فهو يلتمس الحقيقة في الخيال، ليصبح الخيال والواقع كلاهما وسيلةً لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان.

وبعبارة أخرى؛ هو يحاول الهروب من إحساسه الحاد بالواقع. وإذا كان الحالم والفنان يشتركان في الهروب من الواقع - كما يقول الدروي (١٩٨١) - فإنَّ الحالم يعود إلى الواقع حين يستيقظ، والفنان يعود إلى الواقع بالخلق الفني. والوظيفة العميقة التي يقوم بها الفن هي الحفاظ على الصلة والتوازن بين عواملنا الداخلية والخارجية؛ فالفن ليس لعباً، بل هو جدُّ. والفنان الذي نذر نفسه لهذا اللون من الجدِّ، متحملاً عذاب الإبداع؛ هو واحدٌ من الشهداء الذين بهم ترتقي الحياة ويغنى الوجود ويتطور الوجود.

وجواباً عن المشكلة التي يطرحها السؤال عن العلاقة بين شخصية الأديب وبين مضمون إنتاجه؛ نُشير إلى نتائج دراسة شارل مورون في تحليله النفسي للشاعر الفرنسي مالارمي، التي يُقرر فيها أنَّ أعراض الانحراف عن السواء لدى الفنان؛ يجب أن تُفسر بكثيرٍ من الحذر، حيث يجب أن يكون حكمنا على أساس النتائج وقيمتها، ونتاج مالارمي جميل وهو إذن ذو قيمةٍ، وتفسير القيمة والجمال بالمرض؛ يؤدي إلى خلطٍ مخيفٍ. وقد يكون من الأنسب أن نفكر في الأمور هنا على أساسٍ غائيٍّ، وأن نسلّم أن الشاعر خلّق لقصائده، وأن انسجماً خفياً يوجه جميع وظائفه النفسية؛ نحو هذه الغاية. وحينها يمكننا أن نميز بين اللاسواء الذي هو عَرَضٌ من أعراض المرض، وبين اللاسواء الذي هو صعودٌ إلى فوق. (ذُكر في: الدروي، ١٩٨١).

فليس من مهمة الناقد الأدبي الحكم على الأديب عقلياً أو نفسياً؛ فهذه مهمة الطبيب، والمعالج النفسي، وينبغي أن تكون مهمة الناقد الأدبي؛ التركيز على نتاج الشاعر، واستكشاف أثر العوامل المختلفة في هذا النتاج، وتوظيف ما يمنحه لنا هذا الكشف من مفاتيح في فك شفرات النص الأدبي، واستكناه خباياه. وإذا كان الفيتوري قد مرَّ بألوانٍ من المعاناة النفسية في حياته؛ فهذا لا يعني الحكم عليه بالهوس، أو الجنون؛ فالفنان - ككل شخصٍ آخر - قد يعاني من حالةٍ مرضيةٍ، وقد يتألم لسببٍ أو لغيره؛ لكنه ليس مجنوناً. وحتى عندما يكون الفنان عُصابياً، فإن عُصابه لا يكون له أي دخلٍ في قدرته على الإبداع الفني؛ لأنه حين يُبدع يكون في حالةٍ من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقةٍ. (إسماعيل، ١٩٩٠).

وقد كان الفيتوري واعياً بفنه، أميناً مع نفسه، صادقاً في قضيته، واستطاع أن يتحرر من الكثير من أزماته الذاتية، من خلال الاستبصار النفسي، وفهم الذات بشكلٍ أعمق، وتسخير كل ذلك لخدمة تجربته الفنية، وقضيته الأولى في الحياة (قضية الاستعباد)، وهو ما تشهد به صيرورة تجربته الفنية، وتطورها نحو النضج، والاتزان؛ حيث يؤكد (الدروي، ١٩٨١) أنَّ الوظيفة العميقة التي يقوم بها الفن؛ هي الحفاظ على الصلة والتوازن بين عواملنا الداخلية

والخارجية، فالفن ليس لعباً، بل هو جدُّ. والفنان الذي نذر نفسه لهذا اللون من الجدِّ، متحملاً عذاب الإبداع؛ هو واحدٌ من الشهداء الذين بهم ترتقي الحياة، ويغنى الوجود ويتطور.

٥. ٢ الخلاصة

كشف هذا الباب جوانب المعاناة التي مرَّ بها الشاعر في حياته، وأثرت في نفسه، وساهمت في استيلاء قضية الاستعباد ومقاومته؛ على شخصيته، حتى جعل من مقاومة الظلم بكافة أشكاله، رسالته في الحياة. وقد بدأ الباحث هذا الباب؛ بوصف مجتمع الفيتوري الذي نشأ فيه، مركزاً الحديث على مصر والسودان لما لهما من أهمية في حياة الشاعر؛ حيث ولد في السودان ونشأ في مصر؛ مما طبع شخصيته بطوابع البلدين، وما تعرضا له من الأحداث السياسية والثورات التي كان لها بالغ الأثر في تكوين الشاعر النفسي الراض للظلم والطغيان، ودعا للمشاركة الفاعلة في توعية الشعب ومصادمة الطغاة من خلال شعره الذي ناصر به القضايا العربية، والقيم العالمية العادلة؛ مما أوقعه لاحقاً في التبعات السياسية الثقيلة التي كان منها عدم استقراره، وتنقله الدائم بين البلدان، ومنعه من دخول بلاده السودان وسحب جنسيتها منه.

ثم قمْتُ بعرض سيرته الحياتية، وأصوله العرقية، وألقيت الضوء على عائلته التي انحدر منها، والتي كانت المهجرة، والتنقل سمةً بارزةً لها، أثرت فيما بعد على استقرار الشاعر النفسي، كما كشفت عن الجانب الصوفي الذي عاشه الشاعر في بيته، وأكسبه جانباً من سماته الشخصية التي انعكست بدورها على شعره وفنه. ثم انتقل الحديث إلى ثقافته، ونشأته في مصر بعد انتقال عائلته إليها، وكيف كان لنشأته إبان الحرب العالمية الثانية، بالغ الأثر في إصابته بالحزن، والهم، والقلق الذي ظهر جلياً في تجربته الشعرية. بالإضافة إلى تقلُّبه في المدارس الأزهرية، ونيله قسطاً من التعليم في دار العلوم الذي ساهم في تكوين ثقافته العربية الأصيلة التي أعانته -فيما بعد- على كتابة شعره بتميزٍ واقتدارٍ.

ثم عرضتُ لتنقله بين المناصب الصحفية والإعلامية والسياسية التي كانت سبباً في تنقله، واغترابه الدائم بين مختلف العواصم والدول. ثم صراعه المرير مع المرض الذي أقعده إلى أن توفاه الله. كما تناولت بالحديث مكانته الشعرية والأدبية التي شهد الغرب مع العرب بعبريتها وفردتها وقدرتها على الصمود. وفي القسم الثاني؛ انتقلتُ إلى تحليل شخصية الفيتوري، محلاً أبرز مراحلها التكوينية، ومتبعاً خط تشكلها الزمني، بدءاً من الجذور الأولى؛ لاكتشاف بذور مقاومة الاستعباد، وكراهية الظلم في حياته، ومعرفة تفصيلات نموها في شخصيته، منذ أن كانت

قصةً عفويةً ترويها جدةً لحفيدها عما تعرضت له من اضطهادٍ، وظلمٍ، إلى أن تحولت حكاياتها إلى هواجس في نفسه الغضة، واضطراباتٍ ضخمت لديه مشاعر الحساسية، والنقص، والمظلومية، وكُرِهت إليه جميع مظاهر الظلم والاستعباد.

ثم انتقل الحديث إلى انصراف الشاعر لعالم القراءة المنوعة التي وجد فيها متنفسه، وأغنت روحه، ورؤيته، وبصّرت بهويته الضائعة، فبدأ رحلة البحث عنها شعرياً؛ إلى أن وجدها في الهوية الأفريقية، ثم الصوفية، ثم الواقعية، وانتهاءً باختياره الاغتراب؛ هويةً دائمةً، وملاذاً أخيراً. كل ذلك؛ يوضح كيف أصبحت قضية الاستعباد ومقاومته؛ قضيةً مصيريةً لدى الشاعر، وقف نفسه، وشعره عليها، وناجح عنها في كل الميادين، بمختلف الأساليب، تبعاً لتطورات شخصيته، وتقلبات هويته الفنية عبر حياته، وأحداث عصره. ثم ختمتُ بحديثٍ عامٍ عن شخصيته، وعن حاجة الفنان للإبداع، وارتباط الفن بالقلق، والألم، والحرمان. وصولاً إلى أن الحكم على الفنان؛ يجب أن ينصبَّ على نتاجه لا شخصه.

الباب الثالث

قضية الاستعباد في شعر الفيتوري المظاهر والسمات

١.٣ التمهيدي

يتناول هذا الباب قضايا الاستعباد في شعر الفيتوري. والمتناول لشعر الشاعر الكبير؛ يلاحظ هيمنة مفهوم الاستعباد على الشاعر منذ البدايات، ومواصلة تركيزه عليه في مسيرته الشعرية، وملاحقته لتحولاته الاجتماعية، والسياسية. وقد يظن قارئ الفيتوري -للوهلة الأولى- أن الاستعباد بمعناه التقليدي الذي هو (الرّق) الذي يعني تملك إنسانٍ لإنسانٍ آخر، هو الغالب على شعر الشاعر؛ لكن بعد التأمل، يظهر أن مصطلح الاستعباد لدى الفيتوري كان مفهومًا واسعًا شمل مشكلاتٍ عدة تشظّت في شعره إلى عدة قضايا. ورغم أن الشاعر قد بدأ رسالته الشعرية بالتصدي لجرمة التمييز العنصري ضد السود واسترقاقهم الذي مثّل جانبًا من جوانب الاستعباد؛ إلا أنّ رؤيته الحياتية والشعرية أخذت في النمو والتطور مستكشفةً أنماطًا أخرى من الاستعباد كان الشاعر يلاحظها، ويدينها كلما تقدم في تجربته الشعرية.

وفي هذا الباب، سأكشف عن المظاهر الرئيسة لقضية الاستعباد في شعر الفيتوري، بادئًا بعرض ملامح الحالة الأدبية والفكرية السائدة في عصر الشاعر؛ لإدراك السياق المعرفي والفني الذي ولد فيه أدب الفيتوري وتأثر، ثم سأقوم في القسم الثاني، بالإلمام بنتاجه الشعري، مستعرضًا مراحل الكبرى التي شكلت تحولاته الفنية، وعلاماته الفارقة؛ التي درسه النقد من خلالها، ذاكرًا أهم مكوناتها، وأظهر سماتها، وأبرز انعكاسات قضية الاستعباد وتحليلاتها الفنية فيها، منتقلًا -بعد ذلك- إلى عرض رؤيته الشعرية الفريدة لهذه القضية، وبيان خصوصيتها في شعره، للوصول إلى خلاصةٍ تُجمل أهم سمات قضية الاستعباد في شعر الفيتوري.

٢.٣ الحياة الأدبية في عصر الشاعر

لا شك أن الأدب هو مرآة الحياة، التي تنعكس عليها أحداث الحياة وحقائقها. ورغم أن الأدب والفن بعامته له كيانه المستقل؛ فإن له كذلك دورًا في الحياة، وهو الكشف عن مجموعة الحقائق التي تمثل هذه الحياة، والتي تشكل علاقة الإنسان بها. (إسماعيل، ١٩٩٠)؛ حيث يجسد الأدب كل جوانب الحياة الروحية للإنسان في تداخلها وترابطها الطبيعي. (فتحي، ١٩٨٦)؛ مما يكشف الارتباط الوثيق بين الأدب والحياة، وتأثر اتجاهاته بأحداثها، وتطوراتها المختلفة. وقد تنوعت اتجاهات الأدب العربي في العصر الحديث؛ تأثرًا بمختلف أحداثه السياسية والاجتماعية والثقافية. حيث كان الأدب العربي مطلع القرن التاسع عشر يمر بمرحلة من الضعف الثقافي، والجمود الفكري الذي كان يعكس تردي أحوال العالم العربي اقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا.

إلا أن أسباب النهضة والحداثة؛ قد تهيأت في مطلع القرن العشرين، كحركات التجديد الإصلاحية، وعوامل الاتصال بالحضارة الغربية؛ التي ساعدت هذا العالم على النهوض من حالة التخلف الاجتماعي والفكري. فنشطت البعثات العلمية إلى أوروبا، وازدهرت الطباعة، والترجمة، والتأليف، والاستشراق، مما دفع بالأدب - كذلك - للنهوض والتطور، وأخذ يزدهر من جديد، وبدأت تظهر على ساحته اتجاهات، ومدارس أدبية، عُرفت لاحقًا بمدارس الشعر العربي الحديث، اتبعت كل مدرسة منها منهجًا أدبيًا، وموقفًا فكريًا، عكسته في أدبياتها، ونتائجها الثقافي. فتنوعت مشارب الأدب، واغتنمت اتجاهاته، وازدهمت الساحة الأدبية بالعديد من الأصوات الشابة التي ضخت دماء الحياة من جديد؛ في جسد الأدب الضعيف.

ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر؛ لم يكد الشعر يخرج عن الإطار العثماني التقليدي؛ إلا أننا لا نكاد نمضي في النصف الثاني من هذا القرن حتى يأخذ هذا الإطار في التغير والتحطم في بعض جوانبه، ويتقدم رواد في الشعر يريدون أن يحيا فيه روحه التي خمدت بتغلغل العناصر الأجنبية والعثمانية في حياة المصريين وحياة العرب من حولهم، وينشروا الحياة الجديدة القائمة على دعامين من الحرية القومية، والحرية الفردية. وكان الشاعر محمود سامي البارودي هو رائد هذا الاتجاه في الشعر الحديث أو ما عرف لاحقًا بمدرسة (البعث والإحياء)، التي أنقذت الشعر من عشرة الأساليب الركيكة، وردت إليه الحياة والروح، وجعلته متنفسًا حقيقيًا لعواطف الشاعر، ومشاعر أمته وما ألم به وبها من أحداثٍ وخطوبٍ. (ضيف، ١٩٩٢).

كما يشير هيكل (١٩٩٤) إلى تأسيس هذه المدرسة؛ للاتجاه المحافظ البياني في الشعر الحديث. وليس المراد بالمحافظة أي لونٍ من التقليدية أو المحاكاة بمعناها الرديء، الذي تُلعى معه الشخصية أو تُغلق العيون والمشاعر عما يحيط بالشاعر ويمس نفسه؛ وإنما المراد بالمحافظة اتخاذ النمط العربي المشرقي في نماذجه الرائعة التي خلفها قمم الشعراء في عصور الازدهار في المشرق والأندلس؛ مثلاً أعلى في الأسلوب الشعري، الذي كان -بعد ذلك- وسيلة تعبيرٍ عن حياة الشاعر الخاصة، وأحاسيسه الذاتية، ثم عن قضايا بلده، ومشكلاته القومية، وأخيراً؛ كان وسيلةً لتسجيل بعض أحداث العصر الخارجة عن نطاق الذات والوطن.

ومن الشعراء المصريين الذين انتهجوا الإحيائية في الشعر: أحمد شوقي، وإسماعيل صبري، وحافظ إبراهيم، وأحمد محرم. ومن شعرائها في السودان: محمد سعيد العباسي، وعبد الله عبد الرحمن، وعبد الله محمد عمر البنا. وقد وجدت هذه المدرسة تأييداً كبيراً في العالم العربي، في ذلك الوقت الذي نزعته فيه كثيرٌ من الشعوب نحو الاستقلال، وساهم شعراء مصر والسودان بقدرٍ في هذا الاتجاه، فحملوا من خلاله آمال وطموحات المرحلة من خلال تصوير وتحليل كثيرٍ من الأحداث مثل ثورة ١٩١٩م، بمصر، وثورة ١٩٢٤م، بالسودان. (محمد، ٢٠١٢).

ولا نكاد نمضي في النصف الأول من القرن العشرين حتى يظهر جيلٌ جديدٌ تتقف ثقافة عميقة بالآداب الإنجليزية وغيرها من الآداب الغربية. فاختلف فهم هذا الجيل للشعر، وتصوره؛ عن الجيل السابق، وظهرت المفهومات الجديدة للشعر. وكانت نظراتهم في الشعر والكون والحياة؛ مختلفةً عن نظرات شعراء النهضة الإحيائيين ورؤاهم. فأخذوا عليهم أنهم لا ييسطون شعرهم على حياتهم النفسية، وحياة الكون من حولهم؛ بل ييسطونه على الحياة العامة، وقلما وقفوا عند الحياة الإنسانية في عواطفها ودوافعها وظواهرها وبواطنها، ثم هم يبالغون في التقيد بصورة الشعر العربي القديم في صياغته وأوزانه. ورواد هذا الجيل أو الاتجاه الذي عُرف لاحقاً بمدرسة (الديوان)؛ هم عبد الرحمن شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعباس محمود العقاد. (ضيف، ١٩٩٢).

ويوضح محمد (٢٠١٢) أن هذه المدرسة كانت ترى في أفكارها بدايةً لعهدٍ أدبيٍّ جديدٍ، يجب أن يأتي مختلفاً نظراً لكثيرٍ من التغيرات التي ترتبط بالإنسان، فبدأ روادها يشيدون بالأفكار والقيم الجمالية والفلسفية الجديدة التي تقول بوحدة الموضوع، وذاتية التجربة، وإمكانية تغيير القافية، والاستفادة من عناصر الطبيعة بشكلٍ أكثر اندماجاً وأصدق وجدانيةً. وقد وجدت دعوتهم إلى تحرير اللفظ العربي، والقول بصلاحيته كل لفظٍ أن يكون مادةً شعريةً؛ وجدت قبولاً. وانطلقت كثيرٌ من الأقلام تكتب عن هذه الرؤية ومدرستها. ويُرجع كثيرٌ من النقاد جنوح هذه المدرسة إلى التجديد وتحديد ملابستهم لموضوعي (البناء واللغة)؛ إلى جس الرتبة الذي خيم على هؤلاء الشباب في

تلك الفترة التي تملك اليأس فيها أعماق الشخصية العربية، فعبّر منهج (الديوان) عنهم برؤية شعرية، ظهرت فيها الأحلام، والطبيعة، والإحساس بالخوف والألم، وبث الشكوى، في أسلوب يغوص في أعماق الكون، ويتأمل الكون، ويسبر أغواره.

وتؤكد الجيوسي (٢٠٠٧) أنه على الرغم من أن شعر جماعة الديوان لم يصب نجاحًا حقيقيًا، ولم يكن ذا قيمة دائمة؛ إلا أن إدخالهم للعنصر العاطفي الذاتي إلى الشعر؛ كان أهم إنجازاتهم الشعرية، إذ تميز شعرهم بالتعبير عن مشاعرهم الشخصية وأفكارهم، وعن محاولة أصيلة لتجنب انغماس شاعر الكلاسيكية الحديثة في (الحدث العام) وأطر الحياة الخارجية. كما انتقل بالشعر خطوة أخرى نحو الوصول إلى شعر التجربة الذاتية الذي أصبح يُكتب بعد حين، فكانت لشعرهم أهمية كبيرة كمرحلة من مراحل التطور بين شعراء المدرسة الكلاسيكية الحديثة وبين الرومانسيين.

ويُشار (بالكلاسيكية التقليدية Classicism) إلى اتباع المبادئ أو الأساليب الملتزمة في آداب قدماء الإغريق والرومان أو فنونهما، كما يُشار (بالكلاسيكية الحديثة Neo-classicism) إلى أسلوب الكتابة الذي تطور في القرن السابع عشر والثامن عشر وتمسك بقواعد الشكل المنسوبة إلى العهود الكلاسيكية تمسكًا صارمًا؛ أما (الرومانتيكية، أو الرومانسية Romanticism) في الأدب؛ فقد تميزت إجمالاً بالثورة على المبادئ والنواميس الجمالية الموروثة، وجعل الأدب أداةً للتعبير الصادق عن ذات الكاتب وقلقه وحزنه، والهروب من الواقع، والاهتمام بالطبيعة الخارجية في الوصف الشعري. كما يُشار بها إلى ثلاثة مذاهب متشابهة ظهرت في بلادٍ مختلفةٍ لدى الكتاب الألمان، والإنجليز، والفرنسيين، في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، وازدهرت في أثناء القرن التاسع عشر. (وهبة والمهندس، ١٩٨٤)؛ (فتحي، ١٩٨٦).

ويشير ضيف (١٩٩٢) إلى ظهور مدرسةٍ فنيةٍ جديدةٍ؛ إذ لا نكاد نصل إلى العقد الثالث من هذا القرن؛ حتى يكثر الشعراء كثرةً مفرطةً؛ فقد اتسع التعليم، وانتشرت الثقافة، وبدا أن كل شيءٍ في مصر يستعيد حياته نشيطةً خصبةً. فلا يكاد يقبل العقد الرابع حتى تتألف مدرسة (أبولو) وكان رائدها وصاحب فكرتها والداعي لها: أحمد زكي أبو شادي، فأسند رياستها إلى شوقي؛ لكن الموت ألمّ به، فقلّد الرياسة الشاعر خليل مطران. وكانت فكرتها السمو بالشعر، وغايتها العناية بالشعراء وحياتهم المادية. ولم يكن لهم هدفٌ شعري ولا مذهبٌ أدبيٌّ معين؛ بل هي جماعة كل شعرٍ مصري.

ويرى خفاجي (١٩٩٢) أن هذه المدرسة؛ أحدثت آثارًا كبيرةً في النهضة الأدبية المعاصرة. فدعت إلى الأصالة والفطرة الشعرية، وإلى الوحدة التعبيرية، والتناول الفني السليم للفكرة والمعنى والموضوع. كما امتاز شعرهم بجدة المعاني، والانسجام الموسيقي، والتحرر البياني، والخيال الغري، والتأمل الصوفي، والتعمق الفكري والنفسي والفلسفي، وبجوانبه الإنسانية، وأسلوبه القصصي والتمثيلي، وتناوله للطبيعة. وألح شعراء هذه المدرسة في التعبير عن نفوسهم، وعن فلسفة الألم التي تنطوي عليها جوانحهم، ومزجوا مشاعرهم بمرايي الجمال في الطبيعة، ودعوا إلى الوحدة العضوية للقصيدة، وإلى صدق العاطفة، والبعد عن الزيف.

ويذكر هيكل (١٩٩٤) أهم الظروف التي هيأت التربة لظهور هذه المدرسة، وجعلت من اتجاهها اتجاهًا ضروريًا - في ذلك الحين - لسد الفراغ في الحياة الفنية. وأهمها ذلك الصراع الذي كان قد احتدم بين المحافظين البيانيين وعلى رأسهم شوقي، وبين المجددين الذهنيين وعلى رأسهم العقاد، فكشف القناع عن محاسن كلٍّ من الاتجاهين ومساوئهما. ومن هنا كانت الفرصة متاحةً أما جيل الشباب من الشعراء كي يختار أحسن ما في الاتجاهين، ويتجنب أسوأ ما فيهما. وهناك عاملٌ ثانٍ من العوامل التي هيأت لظهور هذا الاتجاه، وهو التأثير بشعر (الرومانتيكيين) الأوربيين، والإنجليز منهم بصفة خاصة؛ حيث كان رواد هذه المدرسة من المثقفين ثقافةً أوروبيةً، والمجيدون بصفة خاصة للغة الإنجليزية، كالشاعر أحمد زكي أبو شادي، وإبراهيم ناجي، ومحمد عبد المعطي الهمشري، وعلي محمود طه، وصالح جودت، وحسن الصيرفي.

لقد كانت قوى التغيير في الشعر العربي الحديث؛ نشطةً منذ مطلع القرن العشرين، وكان الشعر يصطرع على مستوياتٍ شتى. فمثّلت الحركة التجديدية الرومانتيكية؛ القطب الثاني من قطبي الصراع في تيارات الشعر الحديث، وجاء بروز (الرومانسية) تلك الفترة على مسرح الشعر الحديث ردًا على الكلاسيكية المحدثة وأساليبها، ونتيجةً لعددٍ من التطورات الاجتماعية والسياسية، فكانت إفرازًا لحالة اليأس والإحباط التي سادت في تلك الفترة نتيجةً للمتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

لقد عاش الشعور العربي نوعًا من القلق، وبدأت النظرات الضبابية للمستقبل، فكان لابد من التغيير الذاتي حيال هذه النفسية المتبرمة، فجاء تجديد الرومانسيين في الشعر من خلال صدق التجربة، وقوة العاطفة، وبرزت تلك الأشياء من خلال الذاتية؛ كمنحى تجديديٍّ للقصيدة الرومانسية، التي تميزت بوحدة الموضوع، ووحدة الجو النفسي، مع المحافظة على سلامة اللغة وفصاحتها، والالتزام بوحدة الوزن والقافية. (الجوسي، ٢٠٠٧)؛ (محمد، ٢٠١٢).

ويشير محمد (٢٠١٢) إلى تأثر (أدباء المهجر) بالرومانسية كذلك، وإلى دورهم الواضح في النهضة الشعرية في مطلع القرن العشرين؛ حيث كان هؤلاء الشعراء قد تركوا أوطانهم في فترة مبكرة من حياتهم، بسبب الظلم الاجتماعي والسياسي أو سوء الأحوال الاقتصادية، واتجهوا ناحية أوروبا وأمريكا، وعاشوا تجربةً وجدانيةً، كان نتائجها الأدب المهجري أو ما عرف لاحقاً بمدرسة (المهجر)، التي مثلت واجهةً مشرقيةً للأدب العربي الحديث. ولوناً متميزاً في خارطة التجديد الشعري. ويرى خفاجي (١٩٩٢)؛ أنّ كتابها وشعراءها من أمثال: الريحاني، وجبران، ونعيمة، وصيدح، ونظير زيتون، وعبد المسيح حداد، ونسيب عريضة، وإيليا أبو ماضي، والشاعر القروي، وإلياس فرحات، وشفيق المعلوف؛ قد أحدثوا دويّاً شديداً في الشرق العربي، لا يزال صده مستمراً حتى اليوم.

ويلاحظ هيكل (١٩٩٤) أنّ الطابع الرومانسي؛ قد غلب على أدب المهجر المبكر الممثل في نتاج جبران خليل جبران، برغم أن معظمه نثر. ومعروفٌ أيضاً أن أهم شعراء المهجر قد التقوا في دعوتهم التجديدية؛ بدعوة المجددين المصريين التي رادها العقاد وشكري والمازني. غير أن شعر هؤلاء المهجريين كان أكثر من شعر المجددين انطلاقاً وتحراً، كما كان أقل ذهنيةً وأغزر عاطفةً، فكان أشبه بشعر الرومانتيكيين الغربيين. ثم إن أدب المهجر نثراً وشعراً كان قد بدأ يذاع في مصر خلال كتب هؤلاء المهجريين ودواوينهم وقصائدهم، التي كانت تنشر في بعض المجلات الأدبية حينذاك، ومن هنا كان هذا الشعر أحد العوامل التي هيأت لظهور هذا الاتجاه العاطفي، وكان أكثر المستفيدين من الشعر المهجري؛ أولئك الشعراء العاطفيون الذين لم يتح لهم -آنذاك- الاتصال المباشر بالشعر الرومانتيكي الغربي.

ومن الممكن القول إن كل هذه المدارس الشعرية، وإن اتفقت في شأن التجديد، واختلفت في شكله؛ لكنها أجمعت على إعطاء الذات متسعاً للتعبير الوجداني. وكانت الرومانسية أكثرهم في الحديث بشكلٍ مباشرٍ عن هذه الناحية، إلى أن جاءت الواقعية كردٍ عليها، وعكس اتجاهها أسلوب الحياة اليومية، ومشاكل المجتمع. وقد برز تيار (الواقعية) بفعل الواقع السياسي والاجتماعي في تلك الفترة التي كان لزاماً على الشعراء فيها معالجة الوضع القومي، والوقوف مع الشعوب التي باتت تنادي بالحرية والتحرر، وتتطلع نحو غدٍ أفضل للأمة العربية التي تواجه عدداً من التحديات بلغت قممتها عام ١٩٤٨م، حيث مأساة فلسطين، لتكون الفترة نهايةً للرومانسية وبدايةً للواقعية. ولقد وجدت هذه البداية ذروة الفكر الماركسي، فانتشرت الواقعية الاشتراكية، وتجلت الواقعية في نتاج الشعراء الشباب أمثال صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، المصريين، إلى جانب السياب والبياتي العراقيين. (محمد، ٢٠١٢).

وتختلف (الواقعية الطبيعية، أو الواقعية الأوروبية Realism) التي ازدهرت في منتصف القرن التاسع الميلادي في فرنسا؛ عن (الواقعية الاشتراكية Socialist realism) التي ظهرت في الفكر الاشتراكي لاحقاً. حيث تدعو الواقعية الطبيعية إلى نقل المظهر الطبيعي بأمانة دون إسرافٍ في وصف التفاصيل الدقيقة، والتخلي عن الذاتية التي كانت لب الحركة الرومانتيكية، وإحلال الموضوعية في الخلق الأدبي محلها، كما تدعو الشعراء إلى ملاحظة صور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات، واختيار مادة تجاربهم من مشكلات عصرهم الاجتماعية.

أما الواقعية الاشتراكية؛ فقد اشتركت معها في الأسس العامة، وخالفتها في التفاصيل؛ فبينما نجد الواقعية الطبيعية (نقدية) أي تُعنى بوصف التجربة كما هي، حتى ولو كانت داعيةً إلى التشاؤم؛ نجد الواقعية الاشتراكية تحاول أن تجعل التفاؤل أساساً ثابتاً عند تناولها للشعور والمآسي الاجتماعية. فكأن (الواقعية) في مفهومهم هي الصورة المتخيلة لما يجب أن تكون عليه الحياة والمجتمع عندهم؛ مما يلزم الشاعر برسالة اجتماعية لا يحيد عنها إلى ذاته أو إلى أي شيء خارج نطاقها. (عكاشة، ١٩٩٠)؛ (هدارة، ١٩٧٢).

وفي ذات الاتجاه الواقعي؛ يذكر بدوي، عبده (١٩٨١) أن مصر قد عرفت خطوات عددٍ من الشعراء السودانيين، يجيء في مقدمتهم جيلي عبد الرحمن، وتاج السر الحسن، ومحيي الدين فارس، وحسن صبحي، بالإضافة إلى محمد الفيتوري، الذي كان يقيم في مصر. وقد عاشوا جميعاً في الخمسينات، وتعاطفوا مع الواقعية الاشتراكية بحكم ظروف الفقر التي كانت تحكم حياتهم، وانبهاراً بهذا الاتجاه الذي كان يستهوي الشباب بعد توقف الحرب؛ فقد كان هؤلاء الشباب راغبين في تغيير حياتهم، وفي تغيير ظروف الحياة من حولهم، ومن ثم رأيناهم يوغلون في هذا الاتجاه على مستوياتٍ، فهم جميعاً قد أسهموا في نقد الواقع الكريه الذي كان يحيط بهم، وهم جميعاً تغنوا بالعدالة الاجتماعية، وبانتصارات الشعوب تحت رايات الثورات، وبالأمل في التغيير.

ولا يعزل الشطي (٢٠٠١)؛ الفيتوري -وهو سودانيٌّ في جانبٍ من جوانبه العرقية والبيئية -عن نظرائه من شعراء السودان يغنون أحزان أفريقيا وأفراحها، ويثورون لأجل غدها المنشود، بل كان الشاعر جزءاً من هذا السياق الشعري السوداني، بله مفجر الحديث والغناء لأفريقيا؛ فقد سبق الفيتوري زملاءه الشعراء العرب بأكثر من عشر سنواتٍ حين كان أول من غنى -في العربية- لأفريقيا التي رآها كلها وطنه وبلاده في رؤيةٍ فريدةٍ، وأصدر لها أول أعماله الشعرية.

وقد وقف بعض النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه الواقعي؛ وراء أولئك الشعراء، مشجعين لهم، ومبشرين بشعرٍ جديدٍ يولد من معاناتهم الحقيقية؛ فتحملهم لمسؤولية الشعر الجديد هو -في الوقت- نفسه تحملٌ لأوضاعٍ اجتماعيةٍ جديدةٍ، ومعاناتهم التي لا تنتهي؛ ستؤدي بهم إلى استحداث أشكالٍ فنيةٍ جديدةٍ. ولهذا رأيناهم ينحازون إلى الشكل الجديد بلا ترددٍ، ورأيناهم يتعدون عن ذاتهم ليلتحمو بالناس ومشكلاتهم.

ومن ثم توالى أعمالهم في زمنٍ موحدٍ تقريباً، وهي -بصفةٍ عامةٍ- كانت تقدم الواقع الكريه الذي كان يسيطر على الناس من حولهم، وتغني للكادحين في أنحاء الأرض، وتحدث عن سوء توزيع الثروة، وتتعاطف مع الشعوب المظلومة وبخاصة الشعوب الأفريقية؛ حيث أصبحت أفريقيا رمزاً لتمزقهم وضياهم وغليانهم، كما أصبحت عند الفيتوري معادلاً لمعاناته وقناعاً يستطيع من ورائه أن يصرخ، وأن يثور، بل وأن يحقد، وأن يتحدى. (بدوي، عبده، ١٩٨١).

ويوضح التوم (٢٠٠٢) جوانب الاتجاه الإفريقي في الشعر السوداني؛ حيث ذهب الأفارقة في تأكيد الذات طرائق مختلفة؛ منها التعصب لكل ما هو أفريقي، ومنها تقديس اللون الأسود، ومنها كراهية الأوربيين واللون الأبيض، ومنها المواجهة، ومنها الدعوة للوحدة الأفريقية. وبين هذا وذاك؛ انسل الاتجاه الإفريقي في الشعر السوداني مستنداً على هذه المراكز السياسية، والاجتماعية، والثقافية. وقد كان الفيتوري يريد ما أراده الإنسان الأفريقي، وهو أن ينتشل نفسه من هذا المستنقع الآسن المتمثل في فصول العبودية والاستعمار.

لقد كانت كلمة (أسود) أو (زنجي) تعني (العبد) في أذهان الكثيرين. فكان على الأفريقي أن يؤكد بشريته، وأنه مساوٍ للآخرين قبل أن يتفوق عليهم بإمكاناته الذهنية والوجدانية، وأن يسعى لذلك متسلحاً بالفكر والثقافة والفن. وقد وصف الفيتوري (١/١٩٧٩) نفسه حين كتب أولى تجاربه الشعرية تلك؛ بأن ذاتيته الصغرى، انصهرت في ذاتية إنسانية أعم، هي الذات الأفريقية، انطلاقاً من الخط النفسي، الذي قدر عليه أن يكون خطأً فكرياً عميقاً، يترسّمه فيما بعد، ويمضي فيه طويلاً، ويكون اتجاهًا ومسارًا له.

ويلاحظ بدوي، عبده (١٩٨١) - كذلك - أن الواقعيين التزموا بصفةٍ عامةٍ؛ بالشكل الجديد للقصيدة، وأنهم شقّقوا هذا الشكل، وأحدثوا داخله ضجةً كبيرةً. فهم -ابتداءً- ركزوا على المضامين الاجتماعية والسياسية، واتصلوا شعورياً بالأحداث التي كانت تدور داخل الوطن، وخارج الوطن في عدة دوائر، وفي ضوء هذا يصدق عليهم القول بأن القصيدة أصبحت ذاكرة الشعب لا ذاكرة الشاعر. كما يمكن القول إن الشعراء السودانيين قد أسهموا

إسهامًا واضحًا في تأكيد ما يمكن أن يسمى بالواقعية العربية. كما إنَّ الواقعية الاشتراكية تمثل أولاً الانعكاس الموضوعي للواقع، ويلتحم فيها ثانيًا العنصر النضالي بالعنصر الشخصي. ويمكن تلمس الواقعية العربية عند كثيرٍ من المبدعين من الشعراء الذين يجيء في مقدمتهم الشعراء السودانيون.

٣.٣ مظاهر قضية الاستعباد وسماها في شعر الفيتوري

كانت قضية الاستعباد الأفريقي هي أولى القضايا التي كشفت رؤية الفيتوري الفنية للعالم. وقد تطورت هذه الرؤية، واتخذت لها أشكالاً متعددة أكثر نضوجًا ووعيًا في تجربة الشاعر الفنية؛ وذلك حين أدرك الشاعر أن الاستعباد والاضطهاد ليس مقصورًا على أفريقيا؛ فالصراع ليس بين اللون الأبيض والأسود، بل هو بين قوى الظلم والعدالة في العالم كله. ويمكننا القول إن قضية الاستعباد بتناولها للعنصرية، والاضطهاد العرقي الذي عانى الفيتوري من تضخمه في نفسه؛ كانت هي القضية المحورية في حياته، التي شكلت -فيما بعد- بقية القضايا في شعره، أو هي القضية الأم التي خرجت بقية القضايا من رحمها، وأغنت رؤية الفيتوري الحياتية والفنية؛ حيث أبدع الشاعر شعر الثورة السوداء المقاوم للاستعباد الأفريقي، ثم أبدع شعر الثورة الصوفي المقاوم لاستعباد العصر، والمادة لروح الإنسان العربي، ثم شعر الثورة الواقعي المقاوم للاستعمار والظلم في العالم.

لقد كان ديوانه الأول (أغاني أفريقيا) الذي فجر قضية الاستعباد الأفريقي، وصدع بها للمرة الأولى في الشعر العربي الحديث؛ هو منطلق النقاد في الاحتفاء بشعر الفيتوري، ورؤيته الجديدة. وقد صدر للفيتوري ستة عشر ديوانًا شعريًا، وأربع مسرحيات، كما توجد له مسرحيتان غير مطبوعتين الأولى نثرية بعنوان (السجين)، والثانية شعرية بعنوان (تاجوج)، بالإضافة إلى مؤلفاتٍ نثرية، وصحافية. وسوف أتناول بالتركيز نتاجه الشعري الذي هو لبُّ دراستنا، مستعرضًا مسيرته الشعرية منذ البداية.

يُشير موسى (١٩٨٥) إلى أن بواكير شاعرية الفيتوري ظهرت منذ طفولته؛ إذ قد قرض الشعر وهو ابن اثني عشرة سنة. وكانت له محاولاتٌ شعريةٌ قلد فيها بعض الشعراء القدامى الذين كان يقرأ لهم في أول عهده بالشعر. ويذكر الشاعر نفسه أنها تؤلف مجلدين كبيرين؛ لكنها ضاعت فيما ضاع من كتبه وأشياءه خلال تنقلاته المستمرة بين السودان، ومصر، ولبنان، وليبيا، وسورية. ثم اغتنت ثقافته الشعرية بفضل تدرجه في مراحل الدراسة، وبفضل مطالعته للكتب التراثية ودواوين الشعراء القدماء والمحدثين، وروائع الآداب العالمية التي كان يقرأها مترجمةً

بالعربية، فانفتحت أمام الشاعر أبواب الإبداع والأصالة الوجدانية، واستطاع أن يكتسب مفاتيح المهارة الفنية، وأصول الصياغة الشعرية الحديثة، ووجد لنفسه خطه الفكري.

وكانت قصيدة الفيتوري (إلى وجه أبيض) التي كتبها عام ١٩٤٨م، ونشرها للمرة الأولى في مجلة (الرسالة) عام ١٩٥١م، بعنوان (لا يا أخي)؛ كانت هي العلامة الفارقة في مساره الشعري الذي بدأه بديوانه الأول (أغاني أفريقيا) الذي نشره عام ١٩٥٥م، وهو على مقاعد الدراسة الجامعية في كلية دار العلوم، فأحدث هزة في الأوساط الأدبية والفكرية في مصر والعالم العربي؛ من خلال القضية التي تناولها ودافع عنها في هذا الديوان، ألا وهي (القضية الإفريقية) كما يخبر بذلك الدكتور عبد الحكيم بليغ، الذي كان أحد أساتذته في الكلية؛ مما حدا بإدارة الكلية أن تقيم له حفلاً تكريمياً تشجيعاً له واعتزازاً به. (موسى، ١٩٨٥).

ومن هنا بدأ انطلاق الفيتوري الشعري الحقيقي. فكان هذا الديوان هو النموذج العربي الحديث من شعر (الزوجة) الذي يضاف للعديد من شعر الشعراء الذين تغنوا بهذه الفكرة، التي يروي التوم (٢٠٠٢) نشأتها في أواخر العشرينيات من هذا القرن في كوبا أولاً، ثم هايتي بدافع إعلان سكان تلك المناطق عن أصولهم الأفريقية وافتخارهم بها، ورد فعلهم ضد الاضطهاد الأوروبي لهم. ثم وجدت تلك الفكرة من بعض سكان القارة من التقطها وتوسع فيها من أمثال سنغور، وأرماتو، وليون داماس (غانا)، وأغسطينو نيتو (أنجولا)، وغيرهم كثيرون.

وانطلاقاً من هذا الديوان؛ قسّم معظم النقاد نتاج الشاعر ثلاثة أقسام، أو ثلاث مراحل شعرية أظهرت التطور في رؤية الفيتوري الفنية لقضية الاستعباد؛ هذه المراحل هي: المرحلة الأفريقية، والمرحلة الصوفية، والمرحلة الواقعية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا التقسيم هو تقسيم تقريبيّ اتبعه الدارسون، لا حسم فيه؛ لأن النقد الأدبي ينأى عن الأحكام القاطعة، ولأن حياة الشاعر وفنه هما حلقات متداخلة متصلة لا يمكن فصلها، أو التأريخ لها بشكل قاطع. ويبدو أن الشاعر قد تلقى بعض هذه التقسيمات بالقبول؛ حيث ذكرها في إحدى مقابلاته الصحفية مع بعض التغيير قائلاً: "ثمة ثلاثة مركّزات أساسية يمكنك أن تتفق معي في تحديدها؛ وهي المرتكز الأفريقي، والمرتكز العاطفي، والمرتكز العربي. ولعل قارئ مجموعاتي الشعرية يستطيع أن يتأكد من ذلك، وأن يتحدث عنه بأوفي مما قلت".

وقد تفاوت الباحثون في توصيفهم لتلك المراحل، وترتيبهم لها. وذلك راجع -في نظر الباحث- لما أسلفه من تداخل الحالات الشعورية في نفس الشاعر، وتمرّد الطبيعة الإبداعية للشخصية خلال تطورها الفني؛ على القولية، لا سيما في صيرورته الزمانية. بالإضافة لذلك؛ فإنّ أساليب الدارسين في تصنيفهم الفني، وحكمهم النقدي على

شعر شاعرٍ ما؛ يختلف تبعاً لاختلاف مناهجهم ورؤاهم النقدية، لاسيما على شاعرٍ كبيرٍ كمحمد الفيتوري. ولذلك؛ فلا نَكْثِرَ على دارسٍ في تصنيفه أو وصفه، فالساحة النقدية متسعةٌ لمختلف الآراء النقدية طالما شُفِعتْ بأدلتها الفنية. ولقد قمت باختيار أقرب التصنيفات النقدية - في نظري - لروح شعر الفيتوري، وأكثرها انسجامًا مع تجربته الإبداعية، وأقدرها على الكشف عن رؤيته الفنية الكلية، ووضَّحتها في القسم التالي، معتمدًا في ترتيب الدواوين على تواريخ صدورهما الحقيقية حسبما ذكرها موسى (١٩٨٥).

وقد صدرت للدواوين طبعاتٌ عديدةٌ. وجمعتها اثنتان من دور النشر، والهيئات، دون الالتزام بالتسلسل الزمني لصدور الدواوين. فأصدرت دار العودة مجلدين كبيرين تحت عنوان (ديوان محمد الفيتوري) صدرت الطبعة الأولى للمجلد الأول منهما عام ١٩٧٢م، وأعيدت طباعته عامي ١٩٧٤م، و١٩٧٩م. وصدر المجلد الثاني عام ١٩٧٩م؛ كذلك، وأعيدت طباعته عام ١٩٨١م. وقد ضم المجلد الأول على التوالي: أغاني أفريقيا، اذكريني يا أفريقيا، عاشق من أفريقيا، معزوفة لدرويش متجول، سقوط دبشليم، البطل والثورة والمشقة. وضم المجلد الثاني على التوالي: أقوال شاهد إثبات، ومسرحيتي: أحزان أفريقيا (سولارا) و(ثورة عمر المختار)، ابتسمي حتى تمر الخيل.

كما قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب بجمع دواوين الفيتوري في مجموعة شعرية من ثلاثة مجلدات تحت عنوان (الأعمال الشعرية للشاعر محمد الفيتوري) صدرت الطبعة الأولى منها عام ١٩٧٢م، ثم أعيدت طباعتها عام ١٩٧٤م، ١٩٧٩م، ١٩٩٨م. وضم الجزء الأول على التوالي: أغاني أفريقيا، عاشق من أفريقيا، اذكريني يا أفريقيا، سقوط دبشليم. وضم الثاني: البطل والثورة والمشقة، ابتسمي حتى تمر الخيل، أقوال شاهد إثبات، معزوفة لدرويش متجول. وضم الأخير: شرق الشمس غرب القمر، يأتي العاشقون إليك، قوس الليل قوس النهار، أغصان الليل عليك. ويظهر الاختلاف بين الإصدارين؛ حيث أعيد ترتيب الدواوين في طبعة الهيئة العامة، وأزيلت المسرحيتان من المجلد الثاني، وأضيفت أربعة أعمال جديدة للشاعر في المجلد الثالث.

كما أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب بعض أعمال الشاعر في طبعاتٍ مستقلةٍ مثل: ديوان أغصان الليل عليك، ومسرحية يوسف بن تاشفين ومأساة الأمير الأندلسي، عام ١٩٩٧م، وديوان نار في رماد الأشياء، عام ٢٠٠١م. كما صدرت أعمال الشاعر السابقة في طبعاتٍ مستقلةٍ عن دور نشرٍ مختلفةٍ، بالإضافة إلى بقية أعماله وهي مسرحية: اللعبة والشاعر، صدرت عام ١٩٩٧م، وأعيدت طباعتها عام ٢٠٠٥م، ٢٠١١م، عن دار النخبة للتأليف والترجمة والنشر. بالإضافة لديوانه الأخير: عريانًا يرقص في الشمس، الصادر عام ٢٠٠٥م، عن دار قناديل للتأليف والترجمة والنشر.

٣.٣.١ المرحلة الأفريقية: مظاهر قضية الاستعباد وسماتها

وهذه المرحلة؛ هي الأولى في مسيرة الشاعر الفنية، وهي التي عبر فيها عن رفضه للظلم. وكانت قضية الاستعباد والاضطهاد العرقي؛ هي الوجه الأول الذي أحسه ورآه لهذا الظلم، فكانت مقاومته، ومحاربة أشكاله في أفريقيا، وفي العالم كله؛ محركه الدائم في رؤيته، وتعامله مع هذه القضية، التي عبّرت بوضوح عن وعيه بأزمته النفسية، وشعوره الساحق بالاضطهاد، ورغبته في البوح للتطهر من مرضه كما يقول. وقد نمت بذور هذه المرحلة مبكرًا خلال قراءات الفيتوري للقصص والأساطير الشعبية، ولا سيما سيرة عنتره، الفارس العربي الأسود. ثم ازدادت ثقافته ومطالعاته بعد ذلك، فكانت طريقه لاكتشاف هويته الزنجية، والوعي بأزمته. وبدأت طريق الخلاص تنكشف له شيئًا فشيئًا حين رأى أن اعترافه بمأساته هو سبيله للتطهر منها. فكان ديوانه الأول شهادة ولادة هويته الإفريقية، وهي هوية لم تُفرض عليه بحكم الولادة، أو الانتماء العرقي البيولوجي؛ بل فرضها هو بإرادته الحرة، حيث يقول: لقد أردت أن أتطهر من مرضي بأن أبوح به، لقد جرؤت على أن أكسر الصدفة من الداخل، ولذلك تجديني أغني مبتهجًا بمادة حزني:

قلها لا تجبن.. لا تجبن

قلها في وجه البشرية..

أنا زنجي.. وأبي زنجي الجد..

وأمي زنجيه..

أنا أسود.. أسود لكني حر

أمتلك الحرية

أرضي إفريقيه، عاشت أرضي..

عاشت إفريقيه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لقد اعترف أخيرًا بما كان يضمّره في نفسه، ويُشعره بالنقص، ورأى في التصريح بمأساته شفاءه وسلواه. إنه (زنجي إفريقي أسود) هكذا رأى نفسه، وهكذا أراد أن يراه الناس، شبيهًا - في صورته وانتمائه - بملايين المستعبدين المضطهدين في العالم. وإذا كان الناس يرون في سواده عيبًا، أو في زواجه سببًا؛ فهو يفخر بهذا الانتماء، ويطلق في وجه كل من ظلمه، وظلم غيره من الزنوج المستعبدين في العالم؛ صرخته المدوية بلسانهم جميعًا.

ويُشير العالم، إلى أن الفيتوري أسقط مأساته الخاصة على القارة الأفريقية، عندما ربط بين أزمته الشخصية المتمثلة في دماسته وسواده؛ وبين قضية الزنوجة، والاستعباد في معناها المحدود، فأصبحت أفريقيا رمز خلاصه الأكبر،

وأصبحت هي رؤياه التحريرية، يتخلص خلالها من أزماته الباطنة، ويخلع عليها صراعه النفسي المرير. (ذكر في: الفيتوري، ١/١٩٧٩). كما يشير بوحالة (٢٠٠٤) إلى أن تعبير الفيتوري المرير عن مواجهه النفسية التي تلتقي بمواجه كل السود حيثما كانوا؛ جاء بسبب اكتساب الشاغل اللوني صدارته عنده، فاندغمت حالته الفردية في الوضع الجماعي، وأصبح إحساسه باحتقار البيض له؛ نوعاً من التكثيف لكامل الوضع النفسي الذي يزرع تحته الجنس الأسود في كل مكان.

يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان (البعث الأفريقي)، من ديوانه (أغاني أفريقيا):
إفريقيا..

إفريقيا استيقظي..

استيقظي من حلمك الأسود

قد طالما نمت.. ألم تسأمي؟

ألم تملّي قدم السيّد؟

قد طالما استلقيت تحت الدجي

مجهدةً في كوخك المجهد

مصفرةً الأشواق..

معتوهةً

تبني بكفّيتها ظلام الغد

جوعانةً تمضغ أيامها

كحارس المقبرة المُقعّد

عريانة الماضي..

بلا عزّة تُتوّج الآتي..

ولا سؤدد! (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

ويروي موسى (١٩٨٥) أن الفيتوري عندما نشر ديوانه هذا؛ كان يعيش أزمة نفسية قوية نهشت قلبه ومشاعره، فجعلته يصب شعره غضباً ونقمةً على الرجل الأبيض الذي كان في تصور شاعرنا، سبباً في شقاء أفريقيا وتأخرها، مستغلاً ثرواتها، آكلاً خيراتها، قاتلاً أبناءها، مستعبداً شعوبها. يقول الشاعر (١/١٩٧٩) في قصيدة له بعنوان (إلى وجه أبيض)، من ديوانه (أغاني أفريقيا):

ألثّن وجهي أسود
ولثّن وجهك أبيض
سميتني عبدا
ووطئت إنسانيتي
وحقرت روحانيتي
فصنعت لي قيда
وشربت كرمي ظالما
وأكلت بقلي ناقما
وتركت لي الحقدا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لقد أراد الفيتوري من خلال إصداره ديوانه الأول (أغاني أفريقيا)؛ أن يُعالج مرضه وأزمته النفسية التي نشأت لديه بسبب لونه؛ لا أن يستسلم له، في محاولة للخلاص وتحقيق الذات، والحصول على هويته الحقيقية من خلال كونه محاميا لقارته السوداء، وناطقًا باسم الأفارقة العرب الذين يشكلون ثلثي السكان في الوطن العربي. ويشير جماع (١٩٩١) إلى أن مرحلة الغناء لأفريقيا لم تأت من فراغ؛ فقد صادف النصف الثاني من القرن العشرين صحوة الذات المغلوبة لشعوب العالم الثالث في مقاومتها للهجمة الاستعمارية الشرسة. ويأتي النضال من أجل التحرر في أفريقيا على رأس حركات التحرر آنذاك. ويؤكد صالح (١٩٨٤) أن الشاعر قد عبر في دواوينه الأولى عن ذلك أحسن تعبير، وكسب القضية بفضل الأسلوب الذي اتبعه وهو التمرد، والعنف، والقسوة، والكراهية ضد كل من هو مستعمر وطاقية. يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان (ستانلي فيل):

في ستانلي فيل دخان
والشمس على الحيطان
والسيف التاريخي، وقبعة القرصان
ودم الإنسان
ما زال دم الإنسان
الزنجي العريان
في عروة أوربا المومس نيشان
في شعر بغاياها
عطرٌ ودهان. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وتمثل المرحلة الأفريقية؛ دواوينُ الشاعر الأولى التي كتبها عقب الحرب العالمية الثانية، وهي: (أغاني أفريقيا، ١٩٥٥)، و(عاشق من أفريقيا، ١٩٦٤)، و(اذكريني يا أفريقيا، ١٩٦٦). وقد انصبت هذه الجهود الشعرية، وتناغمت مع الجهود النضالية لحركة الزنوجة؛ حيث يذكر داغر (١٩٩٨) أن قيم تلك الحركة ظهرت في شعر الزنوجة خلال المرحلة الممتدة بين عامي ١٩٥٠م - ١٩٦٠م. ثم تشهد الحركة في عام ١٩٦١م - ١٩٦٥م وفرةً في طبع الدواوين الشعرية عشية الاستقلالات في بلدان أفريقيا، بعد تأكيد (الزنوجة).

وإلى جانب موضوعات النقض والعصيان في شعر هذه المرحلة؛ تظهر أحداث تاريخية أفريقية بارزة، ويتم التأكيد على ولادة أفريقيا. ثم تشهد الحركة في مرحلة ١٩٦٦م - ١٩٧٠م؛ تحولاً هاماً في الوعي الشعري؛ حيث يبدأ الحس المحلي في الظهور على حساب الخطاب الأفريقي الجمعي، أي يتم (نزع الصفة العنصرية) عن المشكلة الثقافية، ثم مرحلة ١٩٧١م وما بعدها، حيث نجد شعراً ينفصل أكثر فأكثر عن فترة البدايات، حيث ينعقد الحوار بين الشاعر ونتاجه بالدرجة الأولى، أي أن دلالات هذا الشعر باتت محكمةً بلغة الشاعر الخاصة، بل الداخلية؛ لا بخارجها.

ويرى الصديق (١٩٩٧) أن دواوين الشاعر في هذه المرحلة؛ كانت ممثلةً لمراحل تطور الفكر السياسي والأدبي لحركة (الأفريقانية) وهو المصطلح المشار به إلى حركة الجامعة الأفريقية (PAN AFRICANISM) الدالة على مجموعة الأدبيات من المبادئ والمواقف الدالة على الالتزام بقضايا القارة الأفريقية عبر تطوراتها التاريخية والسياسية المختلفة، بما في ذلك الجهود الرامية إلى تحرير الإنسان الأفريقي من كافة أشكال القهر والاستعباد. وقد تمثلت تلك المراحل في (الزنوجة)، و(الاستعمار)، ثم (التحرر)، كما تعكسه الأحداث التاريخية للقارة الأفريقية.

وسبب تسمية هذه المرحلة من تجربة الفيتوري بالمرحلة الأفريقية؛ أن الشاعر بعد أن وعي مأساته، قرر التعبير عنها من خلال الاتحاد بمأساة الإنسان الأفريقي الذي يواجه الاستعباد والاضطهاد قديماً وحديثاً؛ حيث انصهرت ذاتيته الكبرى (مجتمعه) مع ذاتيته الصغرى (نفسه) واتحدت مع ذاتية إنسانية أعم هي (الذات الأفريقية) فكانت المرة الأولى التي يُنصَّب شاعرٌ عربيُّ نفسه، مدافعاً عن قضية خارج الوطن العربي، ضد مآسي الاستعباد التي خلفها الاستعمار الأوروبي في القارة الأفريقية. متماهياً مع قادة الكفاح الأفريقي، ومتغنياً بنضالهم من أجل حرية شعوبهم. فوجد لنفسه بذلك؛ خطه الفكري الأول، مؤصلاً لمفهوم الزنجية في الأدب العربي الحديث. (الفيتوري، ١٩٧٩/١)؛ (موسى، ١٩٨٥).

ويرصد الصّديق (١٩٩٧) تطور أفكار حركة الأفريقانية، وذلك عند تحول المشاعر التي أحاطت بمفهوم الزنوجة إلى مبادئ وأفكار جديدة في طريق الحركة، مثل الزهو والاعتزاز باللون الأسود، ومن ثم تحويله إلى قيمة حضارية موضوعية وإيجابية، من خلال البحث عن الذات التي تمثلها الشخصية الأفريقية (The African Personality). كما يضيف داغر (١٩٩٨) إن حركة الزنجية، قبل أن تكون فعلاً إيجابياً هو (إحياء الروح الأفريقية) عند رواد شعراء الزنوجة؛ عنت فعل قطيعة، القطيعة مع المماثلة، مع المشابهة، مع وهم التطابق الأوروبي السيد، كما عنت مراجعة؛ بل قطيعةً مع الماضي، ومع الحاضر الاستعماري؛ إلا أنها عنت وضمن العملية نفسها؛ إعادة الاعتبار لماضي أفريقيا، حتى أن (الأسود)، اللون، العرق، بعد أن كان علامة احتقار وذل؛ تحول إلى قيمة إعلامية، قيمة تزيد من منزلة أية كلمة، وأي شيء تنضاف إليه. وقد انسجم الفيتوري مع هذه القيم في قصائد هذه المرحلة المعبرة عن القطيعة مع الأبيض المستبد، وطموحاته الاستعمارية، وتفخاره بالهوية الزنجية، وتصحيح النظرة إلى أفريقيا، وإلى شعبها المضطهد.

كما يُعلن عبد الله (٢٠١٤) طُغيان الحس الثوري ذي اللغة الرومانسية على بدايات تجربة الشاعر؛ بأن الفيتوري أصدر دواوينه الأولى في سياق ما يحدث في العالم من تغيرات، متوافقاً مع استراتيجية الدولة المصرية في أفريقيا وآسيا. من هنا؛ يرى صالح (١٩٨٤) أن الفيتوري وجد نفسه ضمن نخبة من شعراء لبنان، ومصر، وسوريا، والعراق، والسودان، بالإضافة إلى شعراء الأرض المحتلة والمقاومة، الذين شكلوا المدرسة التي ثارت على الرومنطيقية التي كانت قد ثارت بدورها على الكلاسيكية من قبل أن تعبر عن مضمون الحياة الجديدة التي فرضتها مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان (حصاد شعب)، من ديوانه (عاشق من أفريقيا):

زحفت مواكبنا.. فقل لصحائف المجد استعدي
هذا الذي غرسته كف الشعب، في اليوم الأشد
هذا حصاد القادرين، على الإرادة والتحدّي
ولقد قدرنا، رغم بطش الأجنبي، المستبد
ولقد هدمنا، كل ما في الأمس من سجنٍ وقيدٍ
ولقد هزمنا، كل ما في الأرض من ضعفٍ وحقدٍ

ولقد عقدنا في طريق نضالنا إكليل ورد. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ومن الحق القول إن حادثة هؤلاء الرواد؛ لم تكن مفصولة عما يحدث في الشرق الأوسط من صراعات، سواءً أكانت داخلية أم خارجية؛ بل كانت استجابةً روحيةً ورمزيةً لتلك الفئات الفاعلة في تلك الحقبة. وكانت

الاقتراحات الشعرية متنوعةً ومختلفةً، ومتقاطعةً مع فعل الحداثة مهما كانت درجة الوعي والانحياز الاجتماعي؛ فهناك الليبرالية ممثلةً في صلاح عبد الصبور، وأنسي الحاج، التي تمجد حرية الفرد في المجتمع مهما كانت أفعاله، وهناك القومية ممثلةً في حجازي، وخليل حاوي، والفيتوري، والتي تسعى لخلق وعيٍ جمعيٍّ يدعو إلى التحرر من الاستعمار.

أما النموذج الماركسي الذي اعتمد الرؤية القائمة على الصراع الطبقي في الداخل، ورفض الرأسمالية العالمية في الخارج؛ فقد مثله سعدي يوسف. (عبد الله، ٢٠١٤). كما انتشرت الواقعية الاشتراكية في صفوف الأغلبية الكبيرة من الشعراء والكتاب العرب، ولم تغد مقصورةً على الماركسيين منهم؛ فتجلت في نتاج الشعراء الشباب أمثال: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد الفيتوري، وجيلي عبد الرحمن، وغيرهم. (موسى، ١٩٨٥).

وقد اكتنف هذه المرحلة انقطاعٌ عن الشعر، اختلف الدارسون حول أسبابه لدى الفيتوري؛ فقد توقف عن كتابته بعد أن أصدر ديوانه الأول، لمدة تسع سنواتٍ متتاليةٍ، قبل أن يعود ويصدر ديوانه الثاني؛ مما أثار تساؤلاً واستهجاناً لدى النقاد ودارسي الأدب. وقد عرض النقاش (١٩٦٣) لهذا التوقف مرجعاً إياه لسببين أحدهما فكريّ، وهو اكتشاف الشاعر لخطأ فكرته المحورية حول الصراع في التجربة الإنسانية المعاصرة؛ وأنها ليست بين الأبيض والأسود كما كان يعتقد؛ بل صراعٌ بين الاستعماريين والخاضعين للاستعمار. أما السبب الآخر فهو فنيّ؛ وهو تغيير الفيتوري لطريقته في كتابة الشعر من دون اقتناعٍ منه؛ بل استجابةً لموجة الشعر الجديد الذي بدأ ينتشر في تلك الحقبة وكان النقاد يمدحونه. فكانت نتيجة هذين السببين؛ أن فقد حماسه الفني وأصابه الركود الكبير.

وقد اعترف الفيتوري (١٩٦٦) أنه بكى عندما قرأ هذا الكلام؛ لأنه لامس أوتاراً لأزمته الفكرية والفنية والنفسية في تلك الفترة. كما رأى موسى (١٩٨٥) أن هذا الرأي؛ ربما أعطاه دافعاً جديداً لتحويل مساره الشعري، إلى مرحلةٍ شعريةٍ جديدةٍ، جعلته يعود إلى ينابيع الصوفية، ويستمد منها شعره، فيطلع علينا بثنائياته الشعرية: (سقوط ديشليم)، و(معزوفة لدرويش متجول)؛ حيث إن الشاعر مثلما تتقّف أدبيّاً وفنياً - كذلك - تتقّف سياسياً واجتماعياً؛ فقد عمل بالصحافة، والسياسة، وخاض أكثر من تجربة اجتماعيةٍ في أثناء انقطاعه عن الشعر، واستطاع أن يخرج من قوقعته الذاتية التي تجلت في ديوانه (أغاني أفريقيا).

وربما كان إدراك الفيتوري لخطأ تصوراتهِ، وخبو وهج المعاناة التي كانت فوّارةً في نفسه حين كانت القضية مرتكزةً على تصوّره القديم للصراع اللوني؛ هو الذي أفقده القوة المركزية الدافعة لموهبته، وربما أضعف طاقاته الشعورية، وملكاته الفنية حيناً من الزمن؛ ففي هذا الصدد؛ ينقل الدروبي (١٩٨١) وجهة نظر علماء نفس اللا شعور، التي

تُفيد أن الحرمان والألم، هما اللذان ينشطان الموهبة الأدبية، فبواسطة الإبداع الفني يعوض الفنان نفسه عما حرمتها منه الحياة؛ فالحرمان يذكر الخيال، كما أن الارتواء يضعفه. ورُبَّ فنانٍ ممتازٍ تأفل ملكاته الفنية متى أصبح في دعةٍ ويُسرٍ ورخاءٍ، أو متى شفاه التحليل النفسي من اضطرابات روحه، وصالحه مع العالم الخارجي. وقد لاحظ بعض المحللين أن الإبداع لدى الفنان الذي أُخضع لتحليلٍ نفسيٍّ؛ يُصبح أكثر وعيًا وعقليةً، ويفقد شيئًا من قيمته الفنية، ومن الممكن أن ينقطع هذا الإبداع انقطاعًا كاملاً.

وقد عاد الفيتوري (١٩٧٩/١) لاحقًا، فعَلَّ غيابه؛ بانهماكه في العمل الصحفي، والسياسي، والاجتماعي. ووافقه موسى (١٩٨٥) في ذلك؛ لكن صالح (١٩٨٤) نفى هذا الرأي، وأرجع انقطاع الشاعر إلى احتياجه لامرأةٍ جديدةٍ تحرك فيه مشاعره الشعرية القديمة، وفور أن وجدها؛ كتب وأصدر ديوانه الثاني، والثالث، وهكذا. وأياً يكن سبب هذا الانقطاع؛ فقد كان إرهابًا بتطور تجربة الشاعر، وانتقالها إلى المرحلة الجديدة التالية، التي نضجت فيها رؤاه، وتخلص فيها من أثقاله القديمة.

٣.٣.٢ المرحلة الصوفية: مظاهر قضية الاستعباد وسماحتها

مثلت المرحلة الصوفية وجهًا آخر من وجوه قضية مقاومة الاستعباد عند الفيتوري. فإذا كان قد قاوم الاستعباد الأفريقي فيما سبق من حياته عندما سيطرت عليه رؤيا الاضطهاد العرقي، ومأساته الذاتية؛ فهو هنا قد وسع رؤيته الحياتية وأدرك أن الاستعباد والاضطهاد لا يقتصران على العرق أو الجسد؛ بل قد يشملان العقل والروح كذلك. ونار الطغاة لم تحرق إنسان أفريقيا وحده؛ بل امتدت لتحرق الإنسان في الدول العربية، وفي كل مكان.

ويسأل عباس (١٩٧٨) بقوله: "ولسائلٍ أن يسأل: هل يبقى الثائر الماركسي في خطه الذي اختاره حين يصبح صوفيًا؟ إن الإجابة على هذا السؤال تختلف لو كان السؤال متصلًا بالسريالية، أو الوجودية؛ ذلك أن من يختار السريالية مذهبًا، ربما لم يجد بدءًا من الانتهاء إلى التصوف، في شكلٍ من أشكاله. وفي إيمان الوجودي بعبث الحياة دافع قويٍّ للتصوف؛ أما الماركسية فالأمر فيها مختلف، ولهذا أمكننا أن نقول إنَّ الثائر الماركسي إنَّ اتخذ التصوف مهربًا من الواقع ومن الموت؛ فإنه بذلك ينتقل إلى مرحلةٍ جديدةٍ".

وقد مثلت هذه المرحلة كما يرى موسى (١٩٨٥)؛ الانتقال من الذات الإفريقية التي وقف الشاعر نفسه عليها في المرحلة الأولى عبر معالجته لقضايا الإنسان الأسود؛ إلى مرحلة الوجدان الصوفي، الذي تخلص فيه من الحقد

الأسود والنقمة، ووجه اهتمامه إلى العالم الداخلي لواقع الإنسان العربي المعاصر، من خلال تحريك وتفجير بعض طاقاته وقواه الروحية المستندة للتراث. وكان نتاج هذه المرحلة عملاً شعرياً: (سقوط ديشليم، ١٩٦٨م)، و(معزوفة لدرويش متجول، ١٩٦٩م).

ويرى صالح (١٩٨٤) أن هذه المرحلة بدأت مع بداية رحلات الشاعر إلى المدن العربية؛ حيث كان مناخها يتهيأ لتفجير الثورات العربية. وقد حاول الشاعر في هذه المرحلة كشف الغممة عن وجدان الإنسان العربي المعاصر الذي عايش الثورة الجديد المتفجرة في مصر. كما يقرر التوم (٢٠٠٢) أن الشاعر كان قد تخلص -في هذا الوقت- من مشكلة انتمائه إلى الزنجية والعروبة، وخرج من حيرته بين العالم العربي، والأفريقي؛ حين أدرك ألا تناقض بين العرب والأفارقة، وأن اللون ينبغي ألا يكون حجر عثرة في وجه ذلك. ومن ذلك الوقت تقريباً؛ بدأ الفيتوري يتجه عربياً ويتغنى بالأعاجاد والبطولات العربية.

وتمثلت مقاومة الفيتوري لوجه الاستعباد الجديد في هذه المرحلة؛ بالثورة على عوامل الهزيمة، ومقاومة قوى الطغيان، وتصحيح الذات عن طريق التبصر والوعي. وقد مثل شعر الفيتوري -كما يرى منصور (١٩٩٦)- تجربة الصوفي الملتزم بقضايا وطنه وهموم شعبه، الداعي إلى التقدم والرقى. كما يظهر في قصائده موقف الصوفي الثوري مكتملاً، فهو يدعو إلى الثورة وإلى قوة الإرادة، إلى جانب المحبة والطاعة. ويضيف طاهر (١٩٩٩) أن نزعة الصوفية تميزت -كذلك- بأنها ليست فردية همها خلاص روحه فقط؛ بل خلاص روح الأمة كلها، بعد طوافه الواسع، ورؤيته للعديد من المناضلين المزيّفين، وإدراكه لضرورة النقاء الروحي والأخلاقي لتطهير الأرض العربية. يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان (الغثيان):

تَبَّا لعصرٍ تُمطرُ السماء فيه

جرذاناً وأغربه

وتلد الرجال فيه

ويعانون من المحيض

ويلتقي النقيض بالنقيض

وتستمد القباب المذهب

طلاءها اللماع

من أعين الجياع. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

كما ظهر في هذه المرحلة؛ وعي الشاعر الفني والتراثي، فنجده يستلهم الإطار الفني لديوانه (سقوط دبشليم) من كتاب (كليلة ودمنة) المترجم عن الفهلوية الهندية، الذي يروي فيه الحكيم (بيدبا) القصص؛ للملك الظالم (دبشليم) لردعه عن ظلمه، فيقوم الفيتوري بأسلوبه الفريد؛ بإسقاط النموذج التراثي على الواقع السياسي للأمة العربية، وصياغة مواقفه الشعرية الخاصة، وإبراز رؤيته الفنية والاجتماعية؛ بتميز وإبداع، دون الوقوع في فخ التكرار، أو الاستنساخ الفني.

وهنا؛ يؤكد نعمان (٢٠٠٦) أن أكثر ما يميز تجربة الفيتوري الصوفية عن غيره من الشعراء؛ هو عدم اتكائه على الشخصية التاريخية بتوظيف ملامحها ومواقفها؛ بل اعتماده رؤياه الصوفية الخالصة في موقفه هو من خلال تلك الشخصية، أو صنع قناعه الصوفي الخاص الذي يبرز من خلاله - بشكلٍ جليٍّ - مواقفه من القضايا التي يريد طرحها بتوجيه من قيمه الراسخة، ووزن قيم العصر من خلال المثل التي عبر عنها المتصوفة من خلال ذلك القناع. يقول الفيتوري في قصيدة (السؤال والإجابة) في محاوره بين الملك (دبشليم)، والحكيم (بيدبا):

بأي سيفٍ أقهرُ الطغيان؟

قال بيدبا:

- بسيف الضعفاء كلهم

- بأي نارٍ أحرُقُ الأكفان؟

قال بيدبا:

- بنار فقرهم.. وذلمهم

- بأي شيءٍ أصنعُ الإنسان؟

قال بيدبا:

- تصنعه إذا سقطت واقفاً من أجلهم. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وكما دعا الفيتوري إلى تثوير الفرد العربي، وتخليصه من أغلال الطغاة، والمستبدين، وأدعياء النضال الزائفين؛ قاوم - كذلك - القوى الصنمية في المجتمع، ودعا إلى بعث الإيمان في الإنسان، وتنقية روحه مما لوثها من أدران الواقع، وعبودية الأشياء. ويعبر الشاعر عن ذلك برؤياه الصوفية التي أبحر فيها في هذه المرحلة، في قصيدته (ياقوت العرش):

دنيا لا يملكها من يملكها
أغني أهلها سادتها الفقراء
الخاسر من لم يأخذ منها
ما تعطيه على استحياء
والغافل من ظنَّ الأشياء
هي الأشياء!

تاج السلطان القاتم تقّاحه
تتأرجح أعلى سارية السّاحه
تاج الصوفيّ يضيء
على سجّادة قشٍ
صدقني يا ياقوت العرش
أن الموتى ليسوا هم
هاتيك الموتى
والراحة ليست
هاتيك الرّاحه. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

والجانب الصوفي ليس غريباً على شخصية الفيتوري، فهو قديم النشأة في نفسه؛ حيث تشكل فيها منذ الطفولة. وتجربته في هذا الجانب، لا تُعدّ أجنبيةً عنه؛ فقد عايشها منذ نعومة أظفاره، وكان بيئته مسرح طقوسها اليومي، وكان والده شيخ طريقته، ومعلمه الأول؛ حيث يذكر السرغيني (١٩٩٦) أن والده كان صوفيّاً كبيراً. ويروي صالح (١٩٨٤) كلام الفيتوري عن بدايات هذا التشكّل بقوله: أبي أوقعني في كارثة، كان شيخ طريقة، محبوباً عند مريديه، فكان يعطيني القصائد الصوفية لأنسخها، فكنت أتشرب الفكر الصوفي. كنت أشهد الحضرة (حلقات الذكر) وأشاهد المريدين بأيديهم الدفوف متحلّقين حول أبي في الوسط وهو يلقي القصائد والبخور يعبق، ونار الموقد تشتعل، والأعلام الخضراء ترفّ.

كما يعيّر الفيتوري (١/١٩٧٩) - كذلك - عن تجربته الصوفية بقوله: إن التجربة الصوفية، بالنسبة لي؛ جزءٌ من كياني. لقد عانيتُها قبل أن أولد، فقد كان والدي أحد رجالها، وعانيتُها طفلاً وصبيّاً، وقبل أن أعرف

الشعر، بل لعلني عرفت الشعر من خلال معرفتي بها. ولذلك؛ فإن لجوئي إليها، ليس لجوءاً طارئاً، أو جديداً، أو مفتعلاً، ليس لجوءاً ثقافياً، أو فلسفياً، أو فنيّاً، لمجرد البحث عن أفقٍ جديدٍ. والظاهرة الصوفية، كما عبّرتُ عنها في مجموعتي الشعرية (معزوفةٌ لدرويشٍ متجولٍ) هي في حقيقتها التفاتةٌ أعمق إلى الداخل، وعودةٌ أشدّ التصاقاً بالجوهر. إن صوفية الشاعر، أو شاعرية الصوفي، الذي أتكلّم عنه، موقفٌ إنسانيٌّ إيجابيٌّ، واعٍ ومدركٌ، وليس موقف الدرويش المنجذب إلى مجموعةٍ من الأفكار المشوشة والأحاسيس التجريدية العمياء. إنه الصوفيُّ الثوريُّ، وليس أبداً ذلك الصوفيُّ التقليديُّ المتهالك المهزوم. يقول الشاعر في قصيدته (مقاطع فلسطينية):

ليبقَ كلُّ بطلٍ مكانه

ولتصعق الخيانة

ولتخرس الرجعية الجبانه

فالشعب سوف يغسل الإهانه

دوى نفيرُ الثأر

يا جراح عشرين سنه

نجمة إسرائيل فوق المئذنه

فمن إذن يا وطني!

ينهضُ للصلاه

بينما حوافر اليهود

تدوس سقوف المسجد الأقصى.. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ويربط جمعة (٢٠١٢) بين هذه المرحلة في تجربة الشاعر وبين الأحداث السياسية في عصره؛ فيلاحظ أن كتابته لمعظم قصائده الصوفية كانت إبان نكسة العرب وهزيمة حزيران ١٩٦٧م، التي زلزلت كيان الأمة العربية، ووضعتها في موقفٍ حرجٍ أمام تحديات العصر؛ فكان ذلك من قبيل انطواء الذات على نفسها لاجتار آلامها، وبحثها عن التعويض في ظل التصوف؛ ففي جو الهزيمة والانكسار يلجأ الإنسان إلى الجانب الباقي القوي كي يتكئ عليه، وليس هناك أبقي ولا أقوى من الإيمان. وعلى الرغم من قتامة الرؤية، وجهامة الواقع؛ فإن الفيثوري لم يفقد الأمل، وإنما استشرّف المستقبل. ولم تكن صوفيته صوفية المهزوم، أو دروشةً وتقوفاً داخل الذات؛ وإنما اهتمت بالدرجة الأولى بالقضايا التي تدور من حوله، فكانت صوفية الإيجابي الذي يلتحم بالأحداث من حوله ولا ينسى أبداً قضايا وطنه. وهذا عكس ما يدور في أذهان الكثير من الناس حول الصوفية.

وذهب محمد (٢٠١٢) إلى أن الأثر الصوفي، رغم أنه شكّل زاويةً مهمةً في شاعرية الفيتوري، وبقدر ما أحب هذه الروح، وافتن بأجوائها؛ إلا أنه رفض الكثير من ملامحها، ولم تعجبه روح الانجذاب الكامل فيها. لذلك ألحق صفة (الثوري) بعد (الصوفي) وهو يتحدث عن نفسه؛ ليتمكن القول إنه تأثر ببعض الملامح الصوفية التي أعانته كثيراً في جوانب التعمق في التفكير في المواقف الإنسانية المختلفة. تلك النظرات التي أبرزت شاعرنا مفكراً وفيلسوفاً وهو يتحدث عن كثيرٍ من الموضوعات. كما أن الأثر الصوفي هو الذي أعطى شعر الفيتوري صفة التمرد متجاوزاً الأطر المكانية، عبر أسلوبٍ إنسانيٍّ فيه من شفافية وصدق وانفعال المتصوف، فعالج بحسه الصوفي الثوري كل موضوعاته الشعرية؛ لا سيما التي تتعلق بالواقع الاجتماعي والسياسي في العصر الحديث.

ومع أن التصوف تيارٌ كبيرٌ عامٌّ؛ فإن لكل واحدٍ من الشعراء تصوفه الخاص به، تحدده أسبابٌ متصلةٌ بحياة الشاعر واتجاهه الكبير في الشعر؛ فتصوف البياتي إحساسٌ باستمرار النفي، وطمأً إلى الحب، وارتياحٌ إلى عالم الأشباح. وحزن طول الكفاح دون أن يأتي بثمرةٍ مرجوةٍ، وتصوف أدونيس انفتاحٌ على الكون، واتخاذٌ بالتراث الصوفي الديني. وتصوف محمد الفيتوري حزنٌ عميقٌ يشوبه الإخفاق العاطفي، والإحساس بالغربة. (عباس، ١٩٧٨). وهذه الغربة تظهر كجانبٍ أصيلٍ في تجربة الفيتوري الصوفية؛ ولا شك في أصالة هذا المكون في التجربة الصوفية بشكلٍ عام؛ لكنه يكتسب لدى الفيتوري أصالةً ذاتيةً أخرى نابعةً من معاشته للهجرة والاعتراب منذ طفولته، وطوال حياته، مكرهاً أو مختاراً، حتى أصبح تنقله بين عواصم العالم، سمةً ظاهرةً في سيرته.

وهو ما يُشير إليه طاهر (١٩٩٩) عند ذكره لدوافع هذه المرحلة لدى الفيتوري؛ إذ يُضيف لقراءاته، ومشاهداته، وتقلباته المزاجية، التي مرَّ بها؛ دافعاً آخر، هو رحلاته المتعددة وتقلبه بين العواصم العربية والأوروبية التي عاش فيها؛ مما عزّز لديه الإحساس بألم الغربة، ودفعه للغوص داخل ذاته بحثاً عن أجوبةٍ لأسئلته الوجودية. يقول الفيتوري في قصيدته (أغنية موتٍ قصيرة):

وصرختُ حين تلوّت العُربة

بي.. في ضفائر شعرها الوثني

يا أول الدنيا وآخرها

لولا هواك لَمِتُ في وطني. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويرى بعض الدارسين، أن بداية فكرة التصوف الواردة في ديوان (معزوفة لدرويش متجول)؛ كانت بفعل مرور الفيتوري بفترة الغربة، غربة الإنسان الذي سقط غريباً في النهاية ولم يجد خلاصاً حين اكتشف أن غربة الإنسان

أعمق، وأن الحياة غربةً مستديمةً؛ إذ كل إنسانٍ موصومٌ بالغربة. وقد ظل الفيتوري يبحث عن الراحة النفسية متنقلاً بين البلدان، والبعد عن الوطن المبني من الماء والطين إلى الوطن الحقيقي وهو الوحدة والتفرد. (ذكر في: التوم، ٢٠٠٢). كما عززت غربته المكانية، وعدم استقراره الدائم؛ شعور الغربة الذاتية المتأصل فيه، الذي هو سمة هذا المجتمع العربي المغترب عن ذاته، والضائع عن اتباع سنن التحضر، والأخذ بأسباب التطور في العصر الحديث.

وتجدر الإشارة إلى أن الاغتراب عن الذات، كما يرتبط -عند فروم- بفكرة التخلي عن الوجود الإنساني الأصل، والضياح في الحشد؛ يرتبط بفكرة تُعد جوهر اغتراب الذات، وهي فكرة (الصنمية Idolatory) التي تعني خضوع الإنسان للأشياء إلى الحد الذي تُصبح معه هذه الأشياء آلهةً يخضع لها الإنسان، ويقدم نفسه لها قرباناً. وعبودية الإنسان للأشياء، أو العبادة الصنمية؛ تتضمن أي فعلٍ خضوعيٍّ بمقتضاه يغترب الإنسان عن ذاته، ويفقد إنسانيته، ويصبح عبداً لها.

وهذا هو الخطر الذي يُهدّد القيم الروحية للإنسان، وليس عبادة الأصنام التقليدية. ولن نجاوِ الحقيقة إذا استخدمنا عبارة (العبادة الصنمية) كبديلٍ لعبارة (الاغتراب عن الذات)؛ فعملية الاغتراب هي الشيء المشترك بين عبادة الأصنام، أو عبادة الأشياء، أو عبادة زعيمٍ سياسي، أو عبادة الدولة، والقوة في البلاد السلطوية، أو عبادة الآلة والنجاح في حضارتنا، إلى غيرها من أشكال الصنمية الحديثة. (حمّاد، ٢٠٠٥).

وقد لاحظ الفيتوري جناية الحضارة الحديثة على الإنسان، واستنزافها لآدميته، وذلك حين أقام ردحاً من الزمن في إيطاليا وأوروبا، حيث أتاحت له إقامته في ذلك العالم المتحضر أو (الهيكِل الصناعي الضخم) كما يسميه الشاعر؛ أتاحت له الفرصة لرؤيته على حقيقته الروحية الخاوية، فعبّر عن ذلك بقوله: لقد رأيت الإنسان كيف يتحول في أوروبا الصناعية إلى مجرد (برغيٍّ) صغيرٍ داخل الآلة الصناعية الضخمة، وكيف تتساقط قيم ذلك المجتمع الإنسانية والروحية. تحس بالإنسان وهو يتحرك هناك على أنه فارغٌ من المشاعر البسيطة والقيم الكبرى في نفس الوقت. (ذكر في: صالح، ١٩٨٤). يقول الشاعر في قصيدته (معزوفةٌ لدرويش متجول):

ويُطل يسوع..

الثلج يغطي بردته البيضاء:

- ها أنت أتيت

غريبٌ يقطر وجهك حزناً

حيث مشيت

مسيرة ألفي عام
لا خبزك أنت ولا ملح الأديان
...
وتلوح وجوه الاثني عشر
- الأسفار اهترأت
ما بين دخان التبغ وضوضاء الحانات
وحواة السيرك، وفرسان الحلوى
وملوك الصالونات
عودوا لمغارتكم
فالعالم لم يعد العالم
وابكوا.. ابكوا
فيهذا الخائن فوق محفته الملكية آت
وتغيب وجوه الاثني عشر. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

إنَّ نموذج الصوفي الذي قدمه الفيتوري في هذه المرحلة، وآمن بسلوكه، ومفاهيمه، وصفاته؛ هو النموذج الذي يبحث عنه الشاعر في نفسه أولاً، وفي واقعٍ بشريٍّ موبوءٍ تدنَّى فيه الإنسان، وطغى فيه الجبروت. فما أحوج ذلك الواقع، إلى أهل الحكمة، وإلى رجالٍ أغنياء بفقرهم، أقوياء بتواضعهم مثل (ياقوت العرش)؛ ليعود الإنسان إلى رشفه الإنساني، وليسلك طريق أهل الصوفية، الطريق إلى الله. (بنعمارة، ٢٠٠١).

٣.٣.٣ المرحلة الواقعية: مظاهر قضية الاستعباد وسماتها

وتأتي المرحلة الثالثة؛ ليبدأ الشاعر معركةً أخرى، وجولةً جديدةً، في صراعه المستميت مع الاستعباد؛ لكن المعركة هذه المرة، كانت أكبر وأوسع مجالاً؛ فقد بدأ العالم في التصدّع من حول الشاعر، ولم يعد من المقبول منه الانكفاء على ذاته، أو الركون إلى صوته الصوفي؛ فقد كان وجه العدو واضحاً هذه المرة، وكان على أسلحة الصراع، وأساليبه، أن تختلف. فبدأ الشاعر يدرك المتغيرات الاجتماعية الجديدة من حوله، وأخذ يستجيب للمعطيات الجديدة من حوله، فعَبَّرَ من الاتجاه الرومنطقي إلى الاتجاه الواقعي.

ويُشير موسى (١٩٨٥) إلى أن قيام الحرب العالمية الثانية؛ كان نذير أفول المدرسة الرومنطيقية، كما كان نقطة تحولٍ خطيرةٍ في تاريخ الشعر العربي الحديث، شأن جميع مجالات الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية. ويُشير صبحي، إلى أن الشاعر خرج من العالم الصوفي إلى هول الهزيمة العربية، بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧م، مكتشفًا أن الطغيان المسلط على رقاب العرب من الداخل والخارج أشد وقعًا من الظلم التاريخي المحقق بأفريقيا، وأن الاستعمار والنضال ضده؛ حلقاتٌ آخذةٌ بعضها ببعضٍ على امتداد التاريخ والجغرافيا، فبدأت الرؤيا القومية تتكاثف في أشعاره، وبدأ يسير في الخط القومي الواقعي. (ذكر في: صالح، ١٩٨٤).

وكانت مأساة فلسطين ١٩٨٤م؛ عاملاً آخر عجّل في تدهور الرومنطيقية، وقيام مدرسةٍ أدبيةٍ جديدةٍ تستمدُّ معطياتها ومقوماتها من إنسان ذلك الجيل، وتطلعاته، وأفكاره؛ هي الواقعية. ذلك أن الوعي السياسي قد عمّ الأقطار العربية، وبات لزامًا على الأديب التزام جانب الجماهير، والتعبير عن حقائق أوضاعها، وآمالها، وتطلعاتها، فزاد وعي الأدباء برسالتهم، وبضرورة إصلاح الخلل والفساد، فانتشرت الواقعية الاشتراكية في صفوف الأغلبية من الشعراء والكتاب العرب، وتجلت في نتاج الشعراء الشباب منهم، كالفيتوري. (موسى، ١٩٨٥). يقول الشاعر في قصيدته (إلى الأخطل الصغير):

أنت في لبنان..

والجرح كما كان يا لبنان..

والنار ضرام..

وفلسطين التي كانت لنا

سورةٌ تُتلى، وقدّاساً يُقام

وشيوخاً تذكّر الله..

فملء المحارب صلاةً وصيام

ونبين صفت أرواحهم

فلياليهم سجدٌ وقيام

كان بيتُ الله قدسيّاً بهم

قبل أن يأتي على القدس الظلام

وأثوا.. يا كبرياء انتفضي..

وانتقم يا جرح.. واغضب يا حسام. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويشير العالم إلى أن المعركة؛ لم تعد معركة أفريقيا وحدها، لم تعد معركةً لونيةً بين أبيض وأسود؛ بل أصبحت معركة قيم إنسانية هامة، معركة بين استعمارٍ وشعوبٍ، بين طغاةٍ وأحرارٍ ثائرين. (ذكر في: الفيتوري، ١٩٧٩/١). ويؤكد موسى (١٩٨٥) - كذلك - أن الفيتوري، تجاوز في هذه المرحلة؛ مرحلته الأفريقية، وخرج من قوقعته الزنجية، وأصبح ينشد على مستوى الانسان العربي، لا بل على مستوى الإنسان أينما كان؛ حيث كان مخطئاً في تصوراتهِ السابقة؛ حيث استفاق الشاعر كمن يستفيق من كان في حلم، وبعد أن كان يدافع عن قوميته الأفريقية، ويدعو لها؛ نجده يتنبه إلى شعوره العربي ودوره القومي العام، فأخذ يرثي شعبه وأمته، ويصرخ صرخاته الوطنية المدوية، مؤنباً وحاثاً على غسل العار، وإنقاذ الشعب. يقول الشاعر في قصيدته (دمشقُ أبقى):

دمشقُ أبقى

وللباقين ما رغبوا

فاشدُّ يدَيْكَ عليها إنما العربُ

واجهر بصوتك في بهو الجلال

ولا تسكب رحيقك إلا حيث تنتسبُ

لا لست وجهًا غريبًا هاهنا أبدًا

ما بين أهلٍ وأهلٍ كيف تغترُّ

ولست أولَ من جاء الشام

وفي عينيه منها إلى أحبابه عتبُ. (الفيتوري، ٢٠٠١).

وتُعتبر هذه المرحلة أغزر المراحل في تجربة الشاعر؛ مما يمكن أن يُستنتج منه نضوج تجربته، واستقرار رؤيته الفنية لقضية الاستعباد، وشمولها لكل أشكال الاضطهاد البشري التي يواجهها البشر، وعدم اقتصرها على الإنسان الأفريقي كما كان الحال في المرحلة الأفريقية السابقة. وهو ما يؤكد كلٌّ من صالح (١٩٨٤)، وموسى (١٩٨٥) اللذين يريان هذه المرحلة؛ ممثلةً لوعي الفيتوري الجديد، نتيجةً لتقدمه في السن، واحتكاكه بالمجتمعات أكثر؛ فالعالم العربي لا يزال يعيش نكساته ومآسيه، والأقنعة تتساقط عن كل شيء وخاصةً عن الأنظمة.

ف نجد الشاعر يعود إلى الواقع الكبير، ويشارك بالأحداث العربية التي تنفجر في هذه المنطقة، ويخرج من صوفيته الثائرة إلى مرحلةٍ أعمَّ وأشمل، هي مرحلة الإنسان المعاصر، ومشاكل تقرير المصير، فيتوجه بكل جوارحه لمناشدة الإنسان العربي بالعودة إلى حضارته. ويخرج علينا بأعماله الشعرية: (البطل والثورة والمشنقة، ١٩٧١)، و(أقوال شاهد إثبات، ١٩٧٣م)، و(ابتسمي حتى تمر الخيل، ١٩٧٥م)، و(يأتي العاشقون إليك، ١٩٨٩م)،

و(شرق الشمس غرب القمر، ١٩٩٢م)، و(قوس الليل قوس النهار، ١٩٩٥م)، و(أغصان الليل عليك، ١٩٩٧م)، و(نارٌ في رماد الأشياء، ٢٠٠١م)، و(عرياناً يرقص في الشمس، ٢٠٠٥م).

ويرى موسى (١٩٨٥) أن هذه الأعمال تمثل المسرى الواقعي والسياسي الجديد للفيتوري، حيث كان يعيش تلك المرحلة بكل تفاعلاتها الدائرة تلك الفترة على المسرح السياسي في الوطن العربي، بدءاً بنكسة الخامس من حزيران، مروراً بمعارك تشرين، ووصولاً إلى ما يسمى بمرحلة مؤتمر جنيف. وهو إلى ذلك يصطدم بالأنظمة العربية، فيهادن هذه، ويعادي تلك، ويثور على هاتيك، محاولاً التعبير عن مشاعر الأمة العربية من خلال مشاعره وأحاسيسه، متطلعاً إلى إنسانٍ عربيٍّ أفضل في غدٍ عربيٍّ أشدَّ إشراقاً من أجل بناء الحضارة العربية الجديدة. يقول الشاعر في قصيدته (أُغَيِّ وأُكْتَب مَرثِيَّتِي):

تُضحكني المومياواتُ شامخةً بالهزيمة
مزهوةً بالإهانة
ترفعني رايةً من سوادٍ على قبة القدس
تنقشنى آيةً فوق مقبرة الدولة الأموية
أسقطُ غضبان..
أحملُ شاهد قبري إلى الله..
ألعلُّ أزمنة الموت البربرية
أركض متشحاً برصاص الخيانة
محتبئاً في تجاويف أقنعة الجاهلية
أصرخ في غسق الأمة العربية
أيتها الراية المستحمة بالنار والدم..
أرواح ألف نبيٍّ ترفرف عبر نسيجك..
أيتها الأمة العربية! (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

لقد كانت مقاومة الفيتوري للاستعباد المتمثل في الاستعمار؛ أكثر وعياً وعمقاً في هذه المرحلة؛ حيث اتحد بالجماهير العربية في آلامها، وآمالها، فأصبح صوته أكثر صفاءً ووضوحاً، لا تحجبه حدة العقدة العنصرية، ولا تغلفه غلاائل الصوفية. يقول الشاعر في مناصرة قضية أطفال الحجارة إبان الانتفاضة الفلسطينية الأولى عام ١٩٩٧م، في قصيدته (ليس طفلاً وحجارة):

ليس طفلاً، ذلك الخارج من أزمنة الموتى..

إلهي الإشارة

ليس طفلاً، وحجارة

ليس شمساً من نحاسٍ ورمادٍ

ليس طوقاً حول أعناق الطواويس..

محلّى بالسواد

إنه طقس حضارة

إنه إيقاع شعبٍ وبلاذٍ

إنه العصر يُغطي عريه

في ظل موسيقى الحداد. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

ويستنكر الشاعر الخيانات التي تعرضت لها القضية الفلسطينية من الشرق والغرب، والصمت الدولي على الجرائم التي تُرتكب أمام أنظار العالم، قائلاً:

ليس طفلاً وتمايم

إنه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم

إنه التاريخ مسقوفاً بأزهار الجماعم

إنه روح فلسطين المقاوم

إنه الأرض التي لم تحن الأرض

وخانتها الطرايش..

وخانتها العمائم..

إنه الحق الذي لم يخن الحق

وخانتة الحكومات

وخانتة المحاكم. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

كما تفاعل الشاعر مع أزمة الحصار الدولي للعراق عام ١٩٩٠م، الذي أذاق الشعب العراقي الويلات،

وعزله عن العالم، فكتب الشاعر قصيدته (يأتي العاشقون إليك يا بغداد) قائلاً:

لم يتركوا لك ما تقول

والشعر صوتهك

حين يغدو الصمت مائدةً..
وتنسكب المجاعة في العقول

...

أقول أنا الذي لولا شموخك أنت يا بغداد
لولا وجهك العربي
لولا سيفك العربي
يغسل بالضياء عيونهم..
لم يتركوا لي ما أقول

...

لمن إذن؟
تلك الأساطيل التي بينونها
في البر، أو في البحر، أو في الجو
للنازية السوداء
أم للطفل؟
أم للمشي خلف جنازة الوطن القتيل؟! (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

وقد بقي الشاعر وفيًا لقضايا أمته لآخر حياته، وفي آخر دواوينه (عرياناً يرقص في الشمس)؛ نجده مهمومًا بقضاياها، مستنكرًا مرور الأزمان عليها وهي ما تزال تعاني من الطغيان، والاضطهاد، والهوان على يد حكامها، وزعمائها، حتى ذهبت شوكتهم، وخضعوا لأعدائهم، وخسروا قضيتهم الأولى:

لكأننا والدَّهرُ يحملنا ويوغلُ في البعاد
باقون فوق خيولنا أبدًا نقود ولا نقاد
والشمس ذات القارب المكسور تغربُ أو تكاد
وجلاجلُ التاريخ تعصفُ بالفيافي والوهاد
وبأمةٍ نشرت على الجدران أودية الحداد
وتخيرت زعماءها فإذا هم أسس الفساد
وإذا قبابُ المجد تغرقُ في الهوان والاضطهاد
وإذا الدمُّ العربيُّ أنهارَ على أرض المعاد

وإذا فلسطينُ الجهاد الصَّعب في وطن الجهاد
باسم السَّلام مع العدوِّ تُباع في سوق المزاد. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

ويذهب بدوي، عبده (١٩٨١) إلى أن الفيتوري وثلةً من رفاقه الشعراء السودانيين الذين عاشوا في الخمسينات، وتعاطفوا مع الواقعية الاشتراكية بحكم ظروف الفقر التي كانت تحكم حياتهم، وانبهارًا بهذا الاتجاه الذي كان يستهوي الشباب بعد توقف الحرب؛ هؤلاء الشعراء كانوا راغبين في تغيير حياتهم، وظروف الحياة من حولهم. وقد أسهموا في تقديم الواقع الكريه المحيط بهم، وتغنوا جميعًا بالعدالة الاجتماعية، وانتصارات الشعوب تحت رايات الثورات، والأمل في التغيير. ورأيانهم يتعدون عن ذواتهم ليلتحمو بالناس ومشكلاتهم، ومن ثم؛ توالى أعمالهم.

وقد بقيت قضية مقاومة الاستعباد - في هذه المرحلة - مؤثرةً في الدائرتين الأفريقية، ثم العربية. ويُرجع طاهر (١٩٩٩) تركيز الفيتوري عليهما؛ إلى الظهور الحادّ لأشكال الكبت، والإذلال، والتفرقة العنصرية، فيهما. وإن كان الشاعر قد سجّل - أحياناً - بعض مظاهرها الحادة في الولايات المتحدة الأمريكية، التي وجدها تعيش تناقضًا غريبًا؛ مما يؤكد ما ذهب إليه بدوي، عبده (١٩٨١) من أن أعمال هؤلاء الشعراء؛ كانت تُغني - بصفة عامة - للكادحين في كل أنحاء الأرض، وتحدث عن سوء توزيع الثروة، وتعاطف مع الشعوب المظلومة؛ وذلك لأنهم ركزوا على المضامين الاجتماعية والسياسية، واتصلوا شعوريًا بالأحداث التي كانت تدور داخل الوطن، وخارج الوطن في عدة دوائر. وفي ضوء هذا، يصدق عليهم القول إن القصيدة أصبحت ذاكرة الشعب لا ذاكرة الشاعر. كما يمكن القول إن الواقعية الاشتراكية تمثل أولاً الانعكاس الموضوعي للواقع، ويلتحم فيها ثانيًا العنصر النضالي بالعنصر الشخصي. ويمكن تلمس الواقعية العربية عند كثيرٍ من المبدعين من الشعراء الذين يجيء في مقدمتهم الشعراء السودانيون.

لكن أولئك الشعراء اكتشفوا لاحقًا؛ زيف كثيرٍ من الشعارات البراقة لتلك المرحلة، التي بشرت بزوال عهد الاستعباد، والاستعمار، وإحلال العدالة الاجتماعية مكانها؛ حيث إن الذي حلَّ مكانها - في الحقيقة - هو الأنظمة المستبدة التي استعبدت الناس، وقهرت إرادتهم. ويحلل (الجزار، ٢٠٠٤) ذلك بقوله: "لقد أفرزت الثورات الاشتراكية في الدول التي في دور التطور طبقاتٍ جديدةً مميزةً، ومراكز قوى، بالرغم من أن شعار هذه الثورات حيال قيامها: المساواة والحرية والديمقراطية والعدل والإخاء... إلخ. هرع الشعب وراء شعاراتٍ بدون وعي لمعاني هذه الشعارات بسبب التخلف والأمية. وقد استغلت الطبقة الحاكمة الجديدة جهل الشعب ورسوخ عبوديته القديمة في كسب ميزات مادية، أما القليل المثقف من أفراد الشعب الذي قاوم عدم تطبيق هذه الشعارات فكان مكانه إما في السجن أو في مستشفى الأمراض العقلية، فتحوّلت الثورات التقدمية إلى ديكتاتورية طاغية". ويفسر هذا التحليل مهاجمة

الشاعر للظلم، والطغيان، والاستبداد في الحكم في كل دواوين هذه المرحلة، وحتى نهاية تجربته الشعرية؛ بوصفها الأوجه الجديدة لقضية الاستعباد.

ويرى صالح (١٩٨٤) أن الحب والغزل كانا كذلك؛ أحد انتقالات الفيتوري في هذه المرحلة التي سقط أبطالها وبخاصة بطله القديم جمال عبد الناصر. وفي وقت كان يللم فيه جراح الثورة الفلسطينية في الأردن؛ يبدو أن الشاعر انكفأ على نفسه مع زمن العزاء؛ ليخرج من هذا الزمن الذي بدأ يزحف عليه بثوب جديد، هو الحب الذي كان ينجل منه؛ فهو شاعرٌ ثائرٌ، متمردٌ عنيدٌ، فهل يجوز مثله، أن يكون أيضاً شاعر غزلٍ وحبٍّ؟!

وقد كانت المرأة الجديدة في هذه المرحلة هي (الأميرة الجبلية) في ديوان (ابتسمي حتى تمر الخيل). وقد صرح للمؤلف بحبه ورغبته الزواج منها، لكن الفوارق الدينية حالت دون ذلك. فحولت الشاعر إلى عاشقٍ متيمٍ بها وبالوطن في المستوى نفسه، وارتقى بعذابه إلى مستوى الحب الحقيقي المتحرر الذي ارتبط بكل شيء في حياته، في خياله، في قسوته، بل إنه ارتبط بعذابه أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر. يقول الشاعر في قصيدته (دمشق.. وعاشق الأميرة الجبلية):

وعبر توهج الرؤيا
وعبر تدفق النظرات
قصر أميرة جبلية
تختار تحت الشمس مقعدها
وتسكب عطرها في روح عاشقها
وتشعل شمعةً في القلب
ثم تعود حيث تنام في عينيه كل مساء. (٢/١٩٧٩).

ويوافقه الشطي (٢٠٠١) في تأثير الحب على الشاعر، فيرى أنه بدد غربته الداخلية والخارجية في هذه المرحلة، واستخرجه من البكاء والنحيب، وأعاد إليه التوازن، وبدد ظلمات الحزن والهم لديه إلى سعادة الرؤية. كما أطلق أجنحة الشاعر من أسر الكآبة، وبدد ليل غربته القاسي إلى رؤى وردية، وأطلق صوته الشعري غناءً عذباً، بعد أن تيبست الشمس في أفقه، فلم يكن قادراً إلا على البكاء. فقارب الشمال والجنوب، وقرب المشرق من المغرب في غربته الخارجية، فتبددت وحشة الغربة والإحساس بالحزن في غربته الداخلية، فإذا بالشاعر يرفل في كلماته وكبرياته من جديد.

كما كان لعاملٍ آخر أثره الكبير في إثراء شاعرية الفيتوري في هذه المرحلة، وهو قضاؤه بضعة أعوامٍ بالمغرب الشقيق، قرابة عشر سنواتٍ كاملةٍ، قضاها ضمن مهامه الدبلوماسية في سفارة ليبيا. وقد أثمرت هذه الإقامة الطويلة بالمغرب مجموعته الشعرية (شرق الشمس غرب القمر)، وديوانه (قوس الليل قوس النهار)، وهما يضعان أيدينا على طائفةٍ من التأثيرات الشعرية، والتصويرية، التي دخلت العملية الإبداعية لدى الفيتوري، وأخصبتها بلفاحٍ فنيٍّ جديدٍ؛ حيث عكست أثر الطبيعة المغربية على مزاجه الشعري، وأغنته بالمزيد من الصور والأخيلة والإيقاعات. يقول الشاعر في قصيدة (حريقٌ في رداء الأميرة):

يوم أعلنتُ آيةَ عشقي..
 أسمى في نجمةٍ في المجراتِ زاويتي..
 وانكسرتُ عليكُ
 كما انكسرتُ زرقَةُ البحر فوق جناح النهار
 كما انفرطتُ فِضَّةُ الشمس في هضبات المدار
 ولما تباركتُ في زيني ذات يوم
 تلاشيتُ في حجي..
 وانتهيتُ إليك
 ومن أنا في العاشقين
 إذا لم تكن أنت عشقي!
 ومن أنا في الشعراء إذا لم تكن أنت شعري. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

٣. ٤ رؤية الشاعر الأدبية لقضية الاستبعاد

وبعد؛ فكيف يمكننا وصف رؤية الفيتوري لقضية الاستبعاد، بعد هذا التطواف بين مراحل الشعرية، وتجاربه الفنية؟ تُشير الرؤية الأدبية Literary Vision إلى الوعي الاجتماعي للأديب، الذي يشمل رؤيته الفكرية، وأوجه إدراكه الإنساني. (فتح، ١٩٨٦). وهو الذي يُعبّر بواسطته -لاحقاً- عن وجهة نظره، وآرائه الفكرية تجاه الحياة، وقضاياها المختلفة. وقد كانت إدانةُ الظلم في شتى صوره ونماذجه؛ أظهرَ القيم في رؤية الفيتوري الأدبية لقضية الاستبعاد، وأهم المبادئ التي كرّس لها الشاعر فنه، ورسائله الشعرية؛ إذ لا تكاد تخلو قصيدةٌ لديه من التصريح أو الإشارة أو التضمين إلى بواعث الاستبعاد البشري، ومظاهره، وسوءاته على مختلف المستويات: استبعاد الفرد للمجتمع، واستبعاد المجتمع للفرد، واستبعاد المجتمع للمجتمع. وفي رسالة الفيتوري الشعرية؛ لا يتوقف القارئ عن

الإحساس الجارف بحق الإنسان - أيًا كان جنسه، أو لونه، أو مستواه الاجتماعي - في الحرية، والكرامة، والمساواة. (طاهر، ١٩٩٩).

ويطرح جماع (١٩٩١) سؤالاً مشروعاً حول تجربة الشاعر، ويجيب عنه، بقوله: "كيف يمكن لشاعر واحد أن ينتمي إلى أكثر من قضية في كراساته الشعرية في حقبة متجاوزة زمنياً بحيث تحتفي قضيته الأولى (أفريقيا) من دفاتره اللاحقة، ولا يبين لها أثر؟ ذلك ممكن؛ فالفيتوري هو نفس الشخص، وكنّا نتاج طبيعى لتطورات الذات في المراحل التاريخية المختلفة؛ كان لابد أن يصبّ نهر الأفريقية (ذلك الصدى الإنساني) في ماعون أكثر رحابة هو قضية الإنسان كله". نعم؛ فرؤية الفيتوري لقضية الاستعباد؛ هي رؤية لقيمة إنسانية واجتماعية أكبر؛ وتلك هي الدفاع عن كرامة الإنسان في الأرض، والإيمان بحقه في الحرية، والعدل، والحياة؛ فقد كانت قضية الاستعباد في أفريقيا - كما يقول الفيتوري (١٩٩٨/٣): "مجرد شرارة خبأت وراءها الحريق الذي بداخله؛ حريق سنوات الغضب الذي أحرق الغابة كلها فيما بعد".

وسرّ هذه الرؤية - في نظر الباحث - هو مطيافها الواسع الذي كان الشاعر يرى من خلاله قضية الظلم، والاضطهاد، والتجبر الإنساني. يقول الفيتوري عن نفسه: "الآن أطرح على نفسي سؤالاً: هل إن شعري من منطلق الرفض، أم من منطلق الرؤيا؟ كل ما أعرفه أنني كنت أحاول أن أرى الأشياء بعيون أكثر إدراكاً وأوسع تحديقاً". (ذكر في: صالح، ١٩٨٤). لقد كانت رؤية الفيتوري من النفاذ والبصيرة، بحيث اخترقت أفنعة الطغاة الذين كانوا يستبعدون الإنسان باسم التمييز اللوني، أو التفوق العرقي، أو الاجتماعي. واخترقت الدعوات الكاذبة التي كانت تحذر الشعوب بالوعود الزائفة بالعدالة، والمساواة، والرفاهية التي استحالت أطواقاً في أعناقهم، وأغلالاً لأرواحهم، تعيدهم - مرةً أخرى - عبيداً لسيدٍ جديد. واخترقت - كذلك - البطولات المزيفة التي صنعت للناس أبطالاً من خشبٍ، لم يلبثوا أن تساقطوا في مستنقع الكذب، والخيانة، كما تساقط أوراق الخريف.

إنّ الظلم في رؤية الفيتوري، ملةٌ واحدةٌ وإن اختلفت أشكاله، وتبدلت وجوهه. ملةٌ تخدم كرامة الإنسان، وتدوس آدميته، وتحوله لشيءٍ كباقي الأشياء، يُستخدم ثم يُرمى. وقد بدأت رؤية الفيتوري لقضية الاستعباد - في البداية - بالقضية اللونية، ثم أخذت في التطور والاتساع لاستيعاب ألوانٍ أخرى من الظلم البشري، والتجبر الإنساني. وكلما تبدلت هيئة الظالم؛ كلما تنوّعت أسلحة الشاعر، وتجددت أساليب مقاومته. وقد أبقي الشاعر شعلة القضية متقدةً في نفسه، فأصبحت معاناة أي مظلوم أو مستعبد؛ هي معاناته، ومظلمته هو. كما طوّر الشاعر رؤيته، وأسلوبه الفني طوال تجربته الشعرية؛ تبعاً لطبيعة كل مرحلة منها، وظروفها الاجتماعية، والفنية.

وقد علّكت في بداية تجربته، نبرة العاطفة، والثورة، والحد؛ لتطهير الذات من أدوائها، وإنقاذ أفريقيا وإنسانها الزنجي المعبّد من معاناتهم. وتميزت زنوجة الفيتوري بعروبته؛ حيث إنه كتب شعره بلغته العربية وليس بلغة المستعمر التي كتب بها شعراء آخرون -وفي هذا الصدد- يروي صالح (١٩٨٤) قول الفيتوري في أحد حواراته عن ذلك: «إنني أحس بشرف المتحدث باللغة الأكثر التصاقاً بالإنسان الأفريقي، وهي اللغة العربية، ولم أتحدث بلغة مختلّة أو مستعمر، أو أجنبيّ دخيل». لقد تحدثت بإحدى اللغات الأفريقية الخالصة. كما يرى المقالح (٢٠١٤) أن الفيتوري تفوق على سواه من الشعراء الأفارقة الذين كتبوا عن أفريقيا؛ لأنه كان يكتب شعره -منذ بداياته الأولى- بأعصابٍ فائقةٍ ملتهبةٍ؛ مما يجعله شاعر أفريقيا الأول بلا منازع.

ثم اغتنت رؤية الشاعر للاستعباد بالمرحلة الصوفية، فبدأ يدرك فلسفة الاضطهاد بشكلٍ أعمق، وأكثر وعياً. فظهر للقضية وجهٌ آخرٌ قبيح، تمثل في صنيع الاستعمار بالدول العربية، وضياح روح الإنسان في عصر المادة، فأصبحت مقاومة ذلك، هي قضيته الجديدة في هذه المرحلة، التي رأى فيها أن الهزائم المتلاحقة والفاجعة التي ألمت بالعرب كانت بسبب خيانة الأنظمة الحاكمة لشعوبها، وتحاذل الإنسان العربي عن اللحاق بركب الحضارة، وعدم وعيه بذاته وبالعالم من حوله؛ فلم ير بدءاً من إيقاظ هذا العربي النائم، وتنقية روحه التي لوثتها المظاهر المادية من حوله، فكان أسلوبه الصوفي الشفيف، سلاحه في هذه المرحلة؛ لمحاربة هذا الاستعباد الروحي المقيت.

ثم آن للشاعر أن يعود للواقع، ويلتحم بالجماهير الغاضبة، التي زلزلتها أحداث العالم، والحروب الكونية من حولها، كما أقضت مضاجعها؛ مطامع الاستعمار الذي ظل ينهب خيرات البلاد، ويمتص دماءها حتى بعد جلالاته عنها، وذلك من خلال الأنظمة الخائنة، والعميلة التي قام بزرعها داخل تلك البلدان، فأصبح إعلان الاستقلال السياسي لا معنى له طالما الولاء، والتبعية ما يزالان للدولة المستعمرة؛ مما حوّل الحاكم إلى طاغية، والناس إلى عبيدٍ بمسمى مواطنين. وهكذا؛ اتخذ الاستعباد منحىً جديداً في نظر الشاعر، ولم يعد قاصراً على الاسترقاق الجسدي؛ بل الروحي، والفكري، والاجتماعي، والسياسي أيضاً. ولبّى الشاعر نداء الجماهير، وهبّ معها يثورها، ويشاركها غضبها، وهمومها، وآمالها، خالفاً عن شعره غلائل التصوف، ومسلياً إياه بالواقعية، والصدق، والوعي، والغضب، فتماهى شعره مع هدير الجماهير الغاضبة، واختلط صوته بصرخاتهم المدوية، وانطلق معهم يهز الأرض تحت أقدام الطغاة، ويدك معاقليهم.

ولا شك أن رؤية الشاعر الأدبية لهذه القضية؛ تُعد رؤيةً تقديميةً خالدةً؛ لاشتغالها على القيم الاجتماعية، والثقافية، والفكرية السامية. ولا شك - كذلك - في اشتغالها على جوانب إبداعية، فنية وأسلوبية متنوعة؛ ساهمت في إيصال رسالته الشعرية وتخليدها. وتصف مسيرة الفيتوري ورؤيته الشعرية الإنسانية بهذا الوصف؛ دور الفن

الحقيقي، وتبين رسالة الفنان؛ فالفن نوعٌ من الدفع الداخلي الذي يستولي على الكائن البشري، ويجعل منه أداةً له. وليس الفنان شخصاً ذا إرادةٍ حرةٍ يسعى إلى رغباته الخاصة؛ وإنما هو شخصٌ يسمح للفن أن يُحقق أهدافه من خلاله. وقد تكون له بوصفه كائنًا بشريًا؛ أحوالٌ وإرادةٌ وأهدافٌ شخصيةٌ.

لكن هذا الشخص بوصفه فناناً يُعد (إنساناً) بمعنى أسمى؛ فهو (إنسانٌ جمعيّ) يستطيع أن ينتقل ويشكل اللاشعور، أو الحياة الروحية للنوع البشري. وهو لكي يؤدي هذه الوظيفة الصعبة؛ يكون من اللازم له في بعض الأحيان أن يُضحى بالسعادة، وبكل ما من شأنه أن يجعل الحياة محبةً إلى الكائن البشري العادي. (إسماعيل، ١٩٩٠). ولقد أدى الفيتوري هذه الرسالة على أكمل ما يؤديها به الفنان الصادق الشريف الملتزم، ثم رحل عنا؛ لكنَّ شعره بقي فينا، يلهمنا، وبقي لجلالديه، يهزأ بهم، ويُلقى عليهم؛ لعنته الأبدية:

لماذا يظن الطغاة الصغار

-وتشحب ألوانهم-

أن موت المناضل موت القضييه

أعلمُ سر احتكام الطغاة إلى البندقيه

لا خائفا..

إن صوتي مشنقةٌ للطغاة جميعاً

ولا نادماً..

إنَّ روعي مثقلةٌ بالغضب

كل طاغيةٍ صنم.. دميةٌ من خشب. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

٥.٣ الخلاصة

تناول هذا الباب مظاهر قضية الاستعباد، وسماحتها؛ في شعر الفيتوري. وقد قام الباحث بالكشف عنها بادئاً باستعراض ملامح عصر الشاعر الأدبية، بُغية تسليط الضوء على جملة المكونات الثقافية، والمؤثرات الأدبية السائدة في ذلك الزمن، التي أثرت بدورها على شخصية الشاعر الأدبية، والفنية، وساهمت في تشكيل رؤيته للفن، والشعر، عبر معاشته لمختلف المدارس الأدبية التي عكست الأوضاع السياسية، والاجتماعية، والثقافية في تلك الحقبة، التي تقلب فيها بين المذاهب والاتجاهات الفنية؛ حتى استقر به الفن في المدرسة الواقعية الحديثة، بأساليبها التجديدية، فكان من أبرز أعلامها بوصفه أحد الشعراء العرب الملتزمين بقضايا واقعهم، وأمتهم.

ثم انتقل الباحث إلى تأمل نتاج الشاعر، وتتبع مراحلها التي عبّرت عن تحولاته الشعورية والسياسية والوجودية، والتي درسه النقاد من خلالها، والتي بدأت بالمرحلة الأفريقية، حين كان شاباً على مقاعد الكلية، وكان أول من تحدث عن أفريقيا من العرب، وأنصف إنسانها في أول مجموعاته الشعرية، وأظهرت نزعتة الزنجية الأعمية. ثم مرحلة الصوفية الثورية، والالتفات للذات بعد النكسات السياسية التي مُني العالم العربي بها، وتميزت بالإيجابية والرغبة في استنهاض الهمم، بعكس الاعتقاد السائد عن الصوفية. ثم مرحلة النضج والواقعية التي أثرت فيها الأحداث السابقة، وعلى الأخص مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث تفتتح فيها وعيه الجديد بمشكلات حاضره، وشعوبه العربية التواقة للعدالة والحرية، وهي المرحلة التي انفتحت فيها على العالم، وشهدت تحوله من محاولة التغيير بالحقد، والكره؛ إلى التغيير بالحب والنضال.

وقد أدى كفاح الفيتوري الطويل، وتجربته الغنية بجميع مراحلها أدبه؛ إلى رفع شعره إلى مصاف الآداب العالمية، ودفع مختلف الهيئات، والأفراد، والحكومات لتكريمه، والإشادة به. ثم ختمت بوصف رؤيته الأدبية لقضية الاستعباد، التي وضّحت مسيرته الأدبية في مراحلها الشعرية؛ اتسامها برفض الظلم بكافة أشكاله، ووعيتها بمظاهره المختلفة، وثباتها على نصره قيم العدالة، ومبادئها. وفي مقابل تلّون أنماط الاستعباد، وتعدد مظاهر الظلم؛ تميزت رؤية الفيتوري بالمرونة، والتجدد في مفاهيمها، وأساليب مقاومتها. وفي الباب التالي؛ سنعرف ما إذا كان فنُّ الفيتوري، جاء محاكياً لرؤيته، في تجلّدها، ومرونتها، أم أنه جاء تقليدياً، جامداً، في تعبيره عنها. وهو ما ستكشف عنه الدراسة الفنية لشعر الشاعر.

الباب الرابع

الدراسة النقدية لقضية الاستعباد في شعر الفيتوري

٤. ١ التمهيدي

يركز هذا الباب على تحليل خطاب الفيتوري الشعري الرافض للظلم والاستعباد؛ وذلك بغية الكشف عن ظواهره الفنية الخاصة، وسماته البنائية المميزة، من خلال تحليل مستوياتها المختلفة التي تتجلى في نصوصه الشعرية، بدءاً بتحديد الإطار الموضوعي لقضية الاستعباد، وتتبع محاورها الدلالية في شعر الشاعر، ثم الانتقال لتحليل المستوى البنائي، والصياغة اللغوية، ثم دراسة الأداء الدرامي، وتحليل عناصره، وآلياته الفنية، ثم تناول الجانب التصويري، ورصد وسائله التشكيلية، وأنواع الصورة، و مصادرها، ثم تحليل المستوى الإيقاعي، ودراسة الوزن، والقافية، وأنماطهما، وارتباطهما بالمضامين النصية في كافة الأشكال الشعرية التي عبرت عن القضية.

وتتفاوت مناهج التحليل النقدي في مقارنة العمل الأدبي؛ فيركز بعضها على الجوانب اللغوية والبيانية في النص، بينما يركز بعضها الآخر على الجوانب التاريخية والسياقية، وقد يستعين بعضها الآخر بأدوات العلوم الأخرى كعلم النفس، والاجتماع، ويركز بعضها على موضوعات العمل الأدبي، وظواهره، وقضاياها، إلى غيرها من المناهج النقدية. ويعتقد الباحث أن إنجاز الدراسة بالشكل الصحيح؛ يستلزم الجمع الرشيد بين آليات المناهج النقدية الملائمة لقضية البحث. وذلك لسببين؛ الأول: هو تجنب الوقوع في الاعتناق المسبق للمفاهيم الفلسفية للمنهج المختار، والتي ربما وجهت الدراسة تبعاً لها. فقد يتحول الناقد دون وعيٍ منه إلى ممارسة نقدٍ له خلفياتٌ أخرى ربما تتناقض مع اختياره النظري. (حمداني، ١٩٩١).

أما السبب الثاني فهو: تحقيق أكبر قدرٍ من الاستفادة العلمية عن طريق استثمار إيجابيات كل منهج دون سلبياته. وعليه، يبدو المنهج التكاملي هو أفضل الخيارات الإجرائية - في نظر الباحث - خدمةً لهذه الدراسة باختيار

ما يلائم طبيعة النص المدروس؛ من آليات كل منهج، بما يحقق أهداف الدراسة، ويكشف العناصر البنائية للنص الأدبي الداخلية والخارجية، والعلاقات المتبادلة بين أجزائه، في أسلوبٍ وصفي، فني، تحليلي.

٤. ٢ المستوى الموضوعي لقضية الاستبعاد ومحاورها الدلالية

لابد في كل دراسةٍ من تحديد إطارها الموضوعي، وحدودها الفاصلة. وحين اختار الباحث قضية الاستبعاد في شعر الفيتوري، كان الكشف عنها في شعر الشاعر يستلزم إثبات وجودها، وتحديد أبعادها، وكان إثبات وجود مفهوم الاستبعاد بمعناه الاصطلاحي الدائر حول (الرق) وأشكاله في دواوين الشاعر، لا سيما الأولى منها؛ أمرًا يسيرًا وظاهرًا، وقد أشار إليه عددٌ من الدارسين؛ لكن بعد التعمق في معاني الشاعر ودلالاته، وتتبع قضية الاستبعاد في بقية دواوينه؛ أدرك الباحث أن رؤية الشاعر لهذه القضية لم تنحصر في مفهوم الرق وحده؛ بل اتخذت في شعره محاور دلاليةً متعددةً تمددت لتشمل أنواعًا أخرى من الآفات الأخلاقية، والسلوكية، والسياسية الأخرى. وقد هيمن هذا المفهوم الواسع للاستبعاد على فكر الشاعر، ورؤيته الفنية، وميزت تلك الرؤية عن سواها من رؤى الشعراء.

وعلى الرغم من أن الفرد يشارك المجتمع -ولا شك- في إدراك الدلالات العامة للألفاظ، والمفاهيمات؛ لكن الدلالات الخاصة؛ تبقى مرتبطةً بالجانب الشخصي لكل إنسانٍ، وتتشكل تبعًا لخبراته، وتجاربه المختلفة. وفي هذا المجال؛ يستخدم اللسانيون مصطلحاتٍ مختلفةً للتفريق بين الدالتين؛ فيُطلق عليهما علي (٢٠٠٤) (الدلالة الإدراكية، والدلالة الإيحائية)، مخالفًا أنيس (١٩٨٤) الذي دعاها سابقًا (الدلالة المركزية، والدلالة الهامشية)؛ حيث يتخذ أفراد المجتمع الواحد من اللغة التي تنتظمهم؛ وسيلةً للتواصل قانعين منها بقدرٍ مشتركٍ من الدلالة، يصل بهم إلى نوعٍ من الفهم التقريبي الذي يكتفي به الناس في حياتهم العامة، وهذا القدر المشترك من الدلالة؛ هو الذي يسجله اللغوي في معجمه، أما الدلالة الهامشية فهي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم، وأمزجتهم، وتركيب أجسامهم، وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم، وعلى قدر ما يتاح للمرء من تجارب؛ تصطبغ دلالتة بصبغةٍ خاصةٍ، وتتلون بلونٍ خاصٍ، وتحاط بظلالٍ من المعاني لا يشركه فيها غيره من الناس، وتصبح وقد شحنتها تلك التجارب بما نسميه الدلالة الهامشية.

وقد تقدم في الباب الثالث ذكر المراحل الشعرية الثلاثة التي تطورت من خلالها تجربة الفيتوري، وهي المرحلة الأفريقية، ثم الصوفية، ثم الواقعية. وقد مثلت كل مرحلةٍ وجهًا أو أكثر من وجوه قضية الاستبعاد، وعبرت عن رؤية الفيتوري للقضية، عبر اتجاهاتٍ موضوعية شكلت حلقاتٍ دلاليةً متتابعةً، تشابكت فيما بينها للتعبير عن هذه

الرؤية بمختلف الأساليب، وعبر مستويات متصاعدة من الوعي الشعري الذي طوره الشاعر خلال سنوات تجربته الفنية. وحيث إنّ تحليل المستوى الدلالي يتطلب دراسة الموضوعات، أو الأغراض التي يعرض لها الكاتب، وطريقة عرضه لها، وتطورها في العمل الفني، والمفاهيم التي تشيع في النص ككل. (عزت، ١٩٩٦).

وسيقوم الباحث برصد المحاور الدلالية لقضية الاستعباد، وتتبعها في دواوين الشاعر المختلفة. ثم سيقوم لاحقاً بفحص الكتل الدلالية المتفككة، والمختلفة التي تشكل خطاب مناهضة الاستعباد، وتحليل دلالاتها الموضوعية، والنفسية، سعيًا لتفكيك لبنات وعي الشاعر، وإعادة بنائها، والكشف عن مظاهر القضية وسماتها، وصيرورتها الزمنية والفنية، والإفصاح عن مفهوم الشاعر الفريد لهذه القضية، وتوضيح معالمة، وطريقة تشكله.

ومع أن كل ديوانٍ للشاعر يشكل بنيةً مستقلةً؛ فإنّ الباحث سيتتبع الخط الشعوري الذي ينتظم محاور القضية، وظواهرها الموضوعية والدلالية في المراحل المختلفة؛ لبيان عناصر الرؤية، ومكوناتها، ورصد التغيرات التي طرأت على مفهومها في تجربة الشاعر الكلية، بالاستعانة بمفهوم دوسوسور: (التزامن Synchronic، والتعاقب Diachronic) حيث ينطبق الأول على دراسة الموضوعات الشعرية في مرحلة معينة كبنية مستقلة، ويتحقق الثاني من خلال ربط المراحل الشعرية بخيوط وصل، تمثل نقاط التشابه في الموضوع مع نفسه في المراحل المختلفة لإبداع الشاعر. (دياب، ١٩٨٥).

لا يشك الباحث أن مأساة الرق؛ كانت هي نقطة انطلاق الفيتوري الأولى في قضية الاستعباد؛ حيث كانت مقاومته عنوان رسالة الشاعر في بداياته، وظهر ذلك جلياً في دواوينه الأولى المعبرة عن المرحلة الأفريقية، وكانت أسماء الدواوين معبرةً عن ذلك بوضوح، وهي: أغاني أفريقيا، وعاشق من أفريقيا، واذكريني يا أفريقيا، كما كانت رؤية الشاعر في هذه الفترة معبرةً عن مقاومة الاستعباد الأفريقي، وهو ما عبر عنه بوحالة (٢٠٠٤) حين قدم دلالة (الاسترقاق) على غيرها من الدلالات، في دراسته الموضوعية لدواوين الفيتوري الثلاثة، ومسرحيته الأولى، مؤكداً أن الشاعر خصص مساحةً نصيةً فائقةً لهذه الدلالة. وأرجع اكتساحها للمتن، واشتغالها العنيف في فضاء نصوصه؛ إلى كون (الاسترقاق) أهم سلطة ذاكرية عند الزنوج، أو العنصر الأكثر توحيداً لاسترجاعاتهم الماضية، إذ إنهم ربما أمكنهم تناسي الاستعمار، أو الميز العنصري؛ لكنهم لن يتناسوا ذلك الليل التراجيدي الطويل في تاريخهم.

لكن؛ حين سأل أحد المحاورين الفيتوري في أحد لقاءاته الصحفية عام ١٩٧٣م، بعد أن فرغ من دواوينه الأولى، قائلاً: "هل هناك أشياء في العالم يجب أن يُسدل عليها الستار؟ أجاب: نعم؛ كل أشكال العبودية، وكل

صور الضغط، وكل مظاهر الاستغلال". (ذكر في: صالح، ١٩٨٤). ربما تُلقَى هذه الإجابة شيئاً من الضوء على حقيقة رؤية الفيتوري لهذه القضية؛ لكن علينا أن نسأل: لماذا جعل الشاعر العبودية أشكالاً لا شكلاً واحداً؟ ولم جاء تصريحه هذا بعد أن فرغ من دواوينه الأولى التي ركز فيها على إدانة الاسترقاق، والتمييز العنصري، وبعد أن خاض كلاً من المرحلة الأفريقية، والصوفية، وبدأ يدخل في المرحلة الواقعية؟ وما الذي رآه الشاعر في المرحلة الراهنة من أشكال العبودية الجديدة؟

بالإضافة لذلك؛ لم لا تزال مفردات القضية تتكرر في دواوين الشاعر اللاحقة؛ بعد انتهاء الرق، وتخلص معظم الدول الأفريقية من الاستعمار؟ يعتقد الباحث أن الإجابة عن تلك الأسئلة؛ تتحقق من خلال تتبع خيوط الرؤية، وعناصر تشكّلها على امتداد شعر الفيتوري كله؛ لمعرفة مدى تطور وعي الشاعر، ومقدار اتساع نظره للقضية التي لم تعد العبودية فيها شكلاً واحداً؛ بل أشكالاً متعددة، كما أن اضطهاد البشر، واستغلالهم بشق الصور؛ أصبح عند الشاعر قريناً للاستعباد، وصنواً له. ولبيان ذلك؛ سيقوم الباحث تالياً بعرض محاور القضية الدلالية، وسرد مستوياتها الموضوعية المتدرجة في تجربة الشاعر الحياتية والفنية؛ لتوضيح مراحل ولادة وعي الشاعر بهذه القضية، وتتبع نموه، وتطوره، والكشف عن رؤيته المتكاملة للقضية.

١. ٢. ٤ محور الهوية

كان موضوع الهوية محوراً مهماً في بداية تجربة الشاعر الفنية من جانبين؛ الأول: هو عقدة الشاعر الشخصية، وأزماته النفسية الطاحنة التي عانى فيها من الشعور بالنقص بسبب لون بشرته، التي عبر عنها في بدايات شعره حين كان يصم نفسه بالدمامة والقبح والفقر قائلاً:

فقيراً أجلاً.. ودميماً، دميم
بلون الشتاء، بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه
وتسخر حتى وجوه المهموم

...

فقيراً.. فوجاً كأيّ به
دخانٌ تكثّف ثم التحم
وعينان فيه كأرجوحتين

مثقّلتين بريح الألم
 وأنفٌ تحدّر ثم ارتقى
 فبان كمقبرة لم تتم
 ومن تحتها شفةٌ ضخمةٌ
 بدائيةٌ قلّما تبتسم
 وقامته لصقت بالترابِ

وإن هزئت روحه بالقمم. (الفيتوري، ١٩٥٢).

حيث يظهر في العبارات السابقة غياب التقدير الذاتي، وتوكيد الهوية من خلال مبالغة الشاعر في وصف سماته الجسدية والنفسية، ومزج ذلك بمشاعر الحزن والقهر. ورغم أن الشاعر لا يصف نفسه بالعبودية؛ إلا أن عباراته تنضح بمشاعرها، وتقر بوجود أحاسيسها لديه، تلك الأحاسيس التي غرستها، وعمقتها في طفولته؛ حكايات جدته الطويلة عن مأساة استرقاقها عن طريق اختطافها من بين أهلها، وإهدائها لجدّه (تاجر الرقيق) الذي تزوجها فيما بعد، وأنجب منها أم الشاعر. لم ينس الشاعر ذلك، وبقيت عقدة العبودية هاجسًا يؤرقه منذ نعومة أظفاره، كما يحكي هو عن نفسه، وكما تقدم ذكره باستفاضة في الباب الثاني من هذا البحث.

والجانب الثاني: هو تلاقي أزمة الشاعر مع مأساة الرق بمفهومها الإنساني، وخلفيتها التاريخية، وممارساتها الاستبدادية المستمرة على أرض الواقع؛ مما سمح له بالتعلق والاندماج في معاناة كبرى ينفس من خلالها عن مشاعره الداخلية، وآلامه النفسية، فولدت حينها رؤيته لقضية الاستعباد، وتوصل إلى الرؤية الإنسانية لمظلومية الأرقاء والمستعبدين، ومشروعية قضيتهم، فمنحه ذلك المبرر للبرح، والتحرر من الألم، والشعور بالنقص، وطرح أزمته الذاتية في المجتمع من خلال التماهي مع المجموع، وكانت الخطوة الأولى لتحقيق ذلك هي التخلص من ترزّع الهوية لديه عبر إعلان انتمائه الزنجي:

قلها لا تجبن.. لا تجبن!

قلها في وجه البشرية..

أنا زنجي..

وأبي زنجي الجد..

وأمي زنجيه..

أنا أسود.. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

لقد حقق له هذا الانتماء الإشباع النفسي المفقود، وأوجد له هويته المغتصبة، ودفعه حتى للفخر بذلك؛ لكنه مع ذلك يستدرك مصححاً المفاهيم القديمة الخاطئة عن السود والزنج:

أسود لكني حرٌّ أمتلك الحرية. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

فهو زنجي، وهو أسود؛ لكن ذلك لا يجب أن يبقى مبرراً بعد اليوم للاستعباد، كما كان كذلك بالأمس. ويظهر ذكاء الشاعر في ربط الهوية بمفهوم إنساني عالمي هو الحرية (أسود، حر)، جاعلاً من هذا الانتماء مدعاةً للفخر.

وهذه الرؤية للهوية الجديدة التي اكتسبها الشاعر أو اكتشفها؛ ليست رؤيةً جامدةً ميتةً، بل هي رؤيةٌ حيةٌ نابضةٌ في قصائده، نلاحظ نموها وتحولها في شعره؛ فلم تعد الهوية مطلباً ذاتياً له، بل أصبحت قضيةً وجوديةً، ومعادلاً للإنسانية والحرية عنده، يقول:

أنا زنجي!

وأفريقيتي لي لا للأجنبي المعتدي

أنا فلاّحٌ ولي أرضي..

التي شربت تربتها من جسدي

أنا إنسانٌ ولي حريتي

وهي أغلى ثروةً من ولدي

أنا حرٌّ مستقل البلد

وسأبقى مستقل البلد. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

وهكذا تقترن الهوية بالحرية، والإنسانية، وتكتسب طابعها، وتتحول إلى قضية وجود.

لكن هذه الهوية التي حملت للشاعر نعمة الانتماء؛ حملت معها نقمة المعاناة، والعذاب؛ فالشعب الذي انتمى إليه، والأرض التي اختارها وطنًا كلاهما أسيرٌ للظلم والاضطهاد، وكان على الشاعر أن يذوق مرارة شعور الاستعباد الذي اختبره الأفارقة منذ الصغر، قائلاً:

وقال شيخٌ مقعدٌ..

شَقَّقت جبهته السوداء فأس الزمن..

كنت صغيراً..

عندما أبصرت عيناى وجه الأبيض المحتقن

ولم أزل أذكر لي إخوةً

مشوا عبيداً.. تحت ثقل القيود
والسيد الأبيض من خلفهم
وسوطه ملتصق بالجلود..

ولم أزل أسمع أصواتهم..
والعرق الدامي يغطي الجباه..
والشمس من فوقهم..
موقدٌ أحرق حتى العشب..
حتى المياه! (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

وهكذا؛ ربط الشاعر هذه الهوية بقضية الاستعباد منذ البداية، مازجاً الفردي بالجماعي، والقضية الذاتية الخاصة؛ بالقضية الإنسانية العامة، فتحوّلت مشكلة الانتماء الشخصي؛ إلى مشكلة اعترافٍ بإنسانية الإنسان، وحرّيته، وحقه في العيش بكرامةٍ في بلده المستقل، فأرجع الشاعر القضية بذلك؛ إلى أسسها الوجودية، واكتسبت رؤيته طابعها العالمي.

٢. ٢. ٤ محور الوطنية الأفريقية

منح التصور الإنساني الجديد للقضية عند للشاعر؛ قدرًا من الاستقرار النفسي، فلم تعد قضية الاستعباد مخرجًا من مشكلةٍ خاصة؛ بل قضيةً مصيريةً يدافع الشاعر عنها بكل قوته؛ مما منحه شعورًا قويًا بالانتماء لأفريقيا، والافتخار بها، وبحضارتها وتاريخها، حيث يقول:

وبلادي أرض أفريقيا البعيدة
هذه الأرض التي أحملها ملء دمائي
والتي أنشقها ملء الهواء
والتي أعبدتها في كبرياء
هذه الأرض التي يعتنق العطر عليها والحمول
والخرافات وأعشاب الحقول
هذه الأسطورة الكبرى.. بلادي. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

ويعدّد في نصٍّ آخر صفات هذه الأسطورة، مؤكّداً مرةً أخرى قضية الانتماء لها قائلاً:

"الشاعر زنجيٌّ من أفريقيا السوداء"

حيث موانئ الرياح والسحب

وحيث تهبط السماء عن كتب

وحيث يولد الجلال والغضب

وحيث يركض التعب

والحوت والزراف والذهب. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويظهر حرص الشاعر على إحاطة أفريقيا في نصوصه؛ بتلك الهالة العجائبية، والصفات الساحرة، عاكساً بذلك مشاعره، وإعجابه، كما يحرص على مزج تلك الصورة بملامح الألم، والحزن؛ إشارةً إلى مأساة الاستعباد فيها. وقد ظهر ذلك في النصين السابقين من خلال مزجه بين الصفات الموجبة، والسالبة كالحمول، والخرافات، والتعب، ويظهر كذلك؛ في مزجه بين الجراح، والروعة، في قوله:

أجيءُ والشمسُ على صدرك ماسةً زرقاءُ تأتلقُ

صدرك يا رائعة الجراح قبة الأفق

وعرشك الرياح، والجبال، والسحب. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويصل الشاعر في عشقه لأفريقيا وتماهيه معها إلى درجة الهيام والتغني بها، فأرضها تعني الحياة، واسمها هو الأغنية التي ترددها شفاته، وتسمعها أذناه، وتضج بها روحه، لكنها كذلك تذكره بقضيته الأولى وهي إنسانها المجروح، حيث يقول:

من أجلك يا أفريقيه

يا ذات الشمس الزنجية

يا أرض الأيام الحية

يا أغنيةً في شفتيه

أغنيةً ساذجة الألحان

أسمعها، فيضج بروحي

قلق الإنسان المجروح

ويغيم على عيني دخان. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ولم تعد أفريقيا عند الشاعر معنيًا جامدًا؛ بل كيانًا حيًّا في نفسه وروحه، له صوتٌ يهدر كالإعصار، ويخرج على الثورة، ويحفّر المقابر للغزاة. ولذلك فهو يحبه، ويراه صوته هو، يقول:

صوتك يا إفريقيا..

هذا الذي يهزني هزَّ الأعاصير صداه

أحبه.. وهو انفعال..

ودمٌ يغلي.. وثورةٌ مطبقة الشفاه

أحبه.. وهو بريق أعين

تشنجت فيها إرادة الحياة

أحبه.. وهو خطي عارية

تحفر في الأرض مقابر الغزاه

أحبه لأنه صوتي أنا. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا؛ يمزج الشاعر حبه لأفريقيا بقضيته، فهو وإن وجد في أفريقيا هويته، وانتماءه، ووطنه الضائع؛ إلا أنه لا يستطيع الاستمتاع بكل ذلك وهي تعاني من قيود الاستعمار، ويئنُّ إنسانها المجروح تحت نير الظلم، والاضطهاد، فكان لابد من الانتقال للخطوة التالية، وهي مقاومة الاستعباد.

٤. ٢. ٣ محور توعية الشعب الأفريقي

حين وجد الشاعر في أفريقيا خلاصه وانتماءه؛ تحولت قضيته الفردية إلى قضية اجتماعية كبرى، وأصبحت الحرية لديه أغلى الثروات، بل أغلى حتى من ولده؛ ولكن ما نفع هذه الحرية إن كانت مسلوبة، وما قيمة هويته الزنجية إن كانت معنيًا من معاني العبودية والدونية، ومبررًا من مبررات التمييز العنصري الظالم؟! لقد أدرك الشاعر أن الحرية المسلوبة لا قيمة لها، وأن الإنسان المستعبد لا إنسانية له ولا كرامة في ظل المستعبد، ولذلك؛ عليه أن يفيق من رقدته، ويقاوم الظلم الواقع عليه، وحمل الشاعر على عاتقه مهمة توعية شعوب أفريقيا، ودعوتهم للمقاومة، والثورة على الظلم. واتخذت دعوته تلك أشكالاً عدة، فكانت تتخذ تارةً شكل توعية الشعوب بجوهر قضيتهم وهو التمييز العنصري البغيض، وطغيان المستعمرين الذين سوغوا لأنفسهم تمييز البشر واستعبادهم، وتبيين حقيقة الحرية الزائفة في ظل هذا الواقع الأليم الذي سينتهي -لا محالة- يومًا ما:

الرعب الأبيض ذو الأغلال
 يغسل بالدم قلب الأطفال
 وينكس أعناق الأجيال
 فكأن دم الإنسان تراب
 وتجارب التاريخ سراب
 والحرية أشباح ضباب
 وكأن الأبيض نصف إله
 وكأن الأسود نصف بشر
 قدر لفظته شفة الله
 طين.. ودّم
 ذهب.. وحجر
 عبد، حرّ، لا يستويان..
 كذب.. زيف
 وهم.. بهتان
 ليس على الأرض سوى الإنسان
 الطاغية.. العبد الأكبر. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لقد نشر المستعبد وباء العنصرية بين البشر، وامتد شؤمه ليشمل الأحياء، والأموات، وحين يتجول الشاعر
 بين القبور؛ إذا به يُفاجأ بمشهدٍ صاعقٍ يكاد يصيبه بالجنون:
 ماذا أرى يا حياة؟
 إني جُننتُ من حيرتي جنونا
 قبران!..
 ذا شيد من رخامٍ تخطف ألوانه العيون
 وذاك في صخرةٍ نحيّت
 أقسمتُ ما كاد أن يبيننا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حتى في الموت؛ هذه الحقيقة الكونية التي يستوي فيها جميع البشر، تدخلت فيها أيدي العنصرية لتفرك بين قبور السادة البيض، والفقراء العبيد؟ بل وحتى مظاهر الطبيعة تحالفت مع الظلم فأنبئت الورود، والأزهار على قبور السادة، ونما العوسج، والشوك على قبور الفقراء؟

هذا عليه الربيع ضافٍ

يرفُّ وردًا وياسمينا

وذاك يمشي الخريف فيه

يبارك العوسج اللعينا

ويلاه يا عدل..

يا سطورًا تنطق بالسخريات فينا

حتى أمام الفناء فرق ميزنا جوهرًا وطنينا! (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

لقد عانت أفريقيا وإنسانها المضطهد من شتى أنواع الظلم، والتمييز، وقد كان الشاعر حريصًا أن يروي لشعبه فظائع المستعمر التي كان يرتكبها في حقهم، ويعرض مطامعه التي تعبر عن نظرتة الدونية إليهم وإلى بلادهم باعتبارها مصدرًا للبضائع، ومنبعًا للشهوات، والملذات المجانية، فيروي الشاعر لشعبه ما يردده أولئك المستعمرون، كقول أحدهم:

"بلاد العبيد..! إفريقيا.."

يا بلاد الزنوج الحفاة العراة

نرى كيف يمشون في عريهم

وكيف يعيشون خلف الحياه. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

فهذا المستعمر لا يرى في أفريقيا أية قيمة حضارية، فما هي إلا بلاد عبيد وجوارٍ، وشعبها ما هم سوى حفنة من الحفاة العراة الذين يعيشون خارج التاريخ؛ ولذلك عليه أن يعد العدة لغزوها، فهي منجم من الكنوز، ومكان عظيم لاكتساب الثراء، واصطياد العبيد، والتمتع بلحوم الجوارى ذوات النكهة المختلفة، وما هو في النهاية سوى شخص يريد الغنى والحياة:

متى أجد المال؟

كي أشتري حذاءً، وكلبًا، وثوبًا جديد

وأمضي إلى أرض افريقيا

لأصطاد قافلة من عبيد!

...

لكم أشتهي جسداً دافئاً
 مهيباً لنجيةٍ جامحه
 فقد قيل إن لحوم الجواري
 لها نكهةٌ.. ولها رائحه..
 بلاد الكنوز! إفريقيا

يا بلاد الزوج الحفاة العراه
 سأتيك يوماً.. كغازٍ جديد
 يريد الغنى، ويريد الحياة. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا هي أفريقيا بالنسبة للمستعمر الأبيض، موطنٌ للشراء والشهوات الجامحة؛ ولذلك، فعلى الشعوب الأفريقية أن تعرف هذه الحقيقة المؤلمة، وتنقذ نفسها من هذا المصير، ومن هؤلاء النخاسين المجرمين الذين حولوا أفريقيا إلى صورٍ باهتةٍ من البؤس والعذاب، كما يسردها الشاعر قائلاً:

كأفريقيا في ظلام العصور
 عجوز ملفعة بالبخور

...

وليل كثير المرايا
 ورقصة سودٍ عرايا
 يغنون في فرح أسود
 وغيوبة من خطايا
 تؤرقها شهوة السيد
 وسفن معبأة بالجواري الحسان
 وبالمسك، والعاج، والزعفران
 هدايا بلا مهرجان
 تسيرها الريح في كل آن
 لأبيض هذا الزمان
 لسيد كل زمان. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لكن أفريقيا لم تكن مستعبدةً هكذا منذ القدم، لم تكن مزرعةً للغزاة والمستعمرين؛ بل كانت وطنًا حرًا يعيش فيه أبنائها ذوي السواعد القوية، تختلط في أرضهم مقومات هذا الشعب الأفريقي من الحقائق، والطقوس، والكهانات، ويسرد الشاعر كل ذلك على مسامع شعبه مذكرًا إياهم بهذا الإرث، وذلك التاريخ المجيد، قائلاً:

منذ زمانٍ بعيدٍ كانت طبولٌ بعيدة..

مشدودةٌ، فوق أيدٍ قويةٍ مشدودة

تؤرق الوحش في الغاب

والطيور الشريده..

وكل ما تلد الأرض من حياةٍ جديده

كانت تبت أساها

وترتمي مكدوده

في ظلمة القارة البكر

القارة المسدوده

أرض الكهانات

أرض الحقائق المفقوده

أرض الجنائز، والشمس، والليالي المشيده. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لكن في يومٍ من الأيام سقطت تلك الأرض الحرة في الذل والهوان عندما داسها المستعمر ودنس تراثها:

ومر يومٌ ذليلٌ، مكفّنٌ بالعبوده

تساقطت فيه أرضي..

مغلولةً، مجلوده..

تحت سياط الغزاة، المعقودة، المفروده

واحتقن الدم في روحها..

وصبَّ جموده. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا؛ أدرك الفيتوري جوهر قضية الاستعباد، وأدرك مكنها الحقيقي، وأدرك أن الجريمة التي ارتكبتها المستعمر ليست هي احتلال الأرض، ونهب خيراتها فحسب؛ بل هي الهزيمة التي ألحقها بنفوس أبنائها حين أذل أرواحهم، وحطم إرادتهم، وأقنعهم بالخنوع والاستسلام. وفي هذا الصدد يروي بشير (١٩٩٦) أنَّ "أسس التربية في المستعمرات كانت تومئ إلى الطالب الأفريقي انتماءه إلى العالم (البداي) الذي يروم العالم الغربي المتحضر تمدنه،

فالكتاب المدرسي كان يصور الإنسان الأفريقي تَعَسًا في هيئته، مترهلاً في شكله، ومنظره، طروباً أكثر منه فكوراً، ثنائي الحياة بين دق الطبول، وطقوس الأجداد، وبالتالي يترعرع الطالب الأفريقي قانعاً بحظه الوضع في الحياة، مقدساً عبقرية الرجل الأبيض، مؤمناً بأسطوره". ويضيف سعودي (١٩٨٠) قائلاً: "وقد يكون من الطرافة بمكان أن الأفريقيين كانوا ينظرون إلى البيض الغرباء نظرهم إلى الآلهة، وكانوا يطلقون عليهم الآلهة التي تأكل الذرة".

لذلك؛ أراد الشاعر أن يبدأ تحرير أفريقيا من خلال تحرير إنسانها المهزوم، وتصحيح مفاهيمه عن ذاته وعن الثورة التي تبدأ من الإنسان نفسه حين يتحرر من قيوده، ويكفر بأوثانه، فكان الشاعر يخبر شعبه بالحقيقة، ويصرهم بما علمه ورآه؛ رغم صعوبة المرحلة، وقسوة الزمن الذي يريد أن يكتم فمه، ويخنقه كي لا يتكلم، أو يعبر، يقول الشاعر:

زمني قاسٍ..
 زمني جلاذ لا يرحم
 زمني وجهٌ يتفجر من شفثيه الدم
 زمني يا أخت هوايا أصم
 يخنقني كي لا أتكلم
 وأنا إنسانٌ يتألم
 وأنا أبصر، أسمع، أعلم
 أعلم أن الحرية تحكمها القضبان
 أن شعوباً ما زالت تبني الأوثان
 أن الثورات تموت وتولد في الإنسان. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وإذا كانت الثورة تولد في الإنسان كما يقول الشاعر؛ فعلى الثائر أن يتخلص من ضعفه، وخوفه، وماضيه الأليم، لأنها هي القيود الحقيقية، والعوائق الكبرى في سبيل تحرير بلاده، وإن أوهمه بغير ذلك من استبد به، واستغله باسم القدر، أو الدين، وهو ما يؤكد الشاعر بقوله:

ولأن الضعف سجن
 ولأن الخوف سجن
 ولأن الماضي المظلم سجن
 بقيت أفريقيا مستعبده

تنقب السجن إلى سجنٍ جديد!
 ولئن الموت عبْدٌ
 ولئن الظلم عبْدٌ
 ولئن الحر عبْدٌ في بلادٍ مستغله
 ولئن القدر السيد عبْدٌ يتأله
 والنبواتُ مظلّه
 والدياناتُ تعلّه
 هب من كل ضريحٍ في بلادٍ
 كل ميتٍ مندثر
 كل روحٍ منكسر
 ناقماً على البشر
 كل أعداء البشر. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

٤. ٢. ٤ محور المكاشفة والتثوير

إذا كانت نبرة الشاعر في مكاشفة شعبه، وتصحيح مفاهيمهم؛ اتسمت بالعقلانية والهدوء في النصوص السابقة؛ فإن تلك النبرة كانت تعلو أحياناً، وتتحوّل إلى ما يشبه المواجهة القاسية حين يجد عوامل الضعف متجذرةً في النفوس، وينبغي اقتلاعها عن طريق خطابٍ مختلفٍ؛ إذ كان يرى محبوبته أفريقيا غائبةً عن الحياة، أو مستغرقةً في حلمٍ أسود كئيب، فكان يخاطبها منبهاً وموقظاً لها من هذه الرقدة الرهيبة، قائلاً:

إفريقيا..

إفريقيا استيقظي..

استيقظي من حلمك الأسود

قد طالما نمتِ.. ألم تَسْأَمِي؟

ألم تملّي قدم السيّد؟

قد طالما استلقيتِ تحت الدجي

مجهدةً في كوخكِ المجهّد

مصفرةً الأشواق..

معتوهة

تبني بكفها ظلام الغد

جوعانة تمضغ أيامها

كحارس المقبرة المُقعد

عريانة الماضي..

بلا عزة تُتوج الآتي..

ولا سؤدد! (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

كما كان ينعى عليها استكانتها، وصمتها، وتحاذلها أمام المستعمر، فكان يواجهها بضعفها، ويدعوها لليقظة والحياة،
قائلاً:

استيقظي من نفسك القابعة

أكل ما عندك أن تصبحي مزرعه

للأرجل الزارعه

أكل ما عندك أن تلعقي أحذية المستعمر الالامعه

أكل ما عندك أن ترقدي

خاملة.. خائرة.. خاضعه

أكل ما عندك أن تضحكي

هازئةً بالقيم الرائعه..

أكل ما عندك أن تُصدري قوافل الرقيق يا ضائعه! (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

نعم، كانت كلمات الشاعر قاسيةً في خطابه لأفريقيا؛ لكنه كان يتكلم ومن وحي المأساة الرهيبة الواقعة عليها،
حيث لم يبق مجالٌ للمداينة أو الملاينة، كما كان يتكلم من واقع حبه وخوفه عليها، فهي أرضه وأرض أجداده، وهي
أفريقيا الغالية:

إفريقيا..

إفريقيا النائية

يا وطني.. يا أرض أجداديه

إني أناديك..

ألم تسمعي صراخ آلامي وأحقادي!

إني أناديك..

أنا دي دمي فيك..
 أنا دي أمي العاريه..
 إني أنا دي الأوجه الباليه
 والأعين الراكدة.. الكاييه..
 فويك إن لم تحضني صرختي
 زاحفَةً من ظلمة الهاويه
 عاصفَةً بالأبيض المعتدي عليك..
 يا إفريقيا الغاليه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

كما كان الشاعر يقسو -أحياناً- على شعوب أفريقيا القابعة في ظل الظلم والاستعباد، فيخاطبها بنبرة متشائمة، رافضاً ما هي فيه من ضعفٍ، وهوانٍ، وتيهٍ، قائلاً في نصٍّ له بعنوان (الضعف):

يا شعبي التائه..
 ما أضيعك، وأضيعك
 ما أضيع الثدي الذي أرضعني..
 وأرضعك
 يا ليت جرعني سمومه
 وجرعك
 ...
 يا غرسة الخمول
 لا بورك حقلٌ أطلعك
 هيهات أن يكون مبدعُ النجوم مبدعك
 أما سئمت تحت أقدام الدجى مُضطجعك. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لكنه يعود في قصائد أخرى للتفاؤل، رافضاً مبدأ الاستسلام، واليأس، مؤمناً بشعبه، ومصيره المشرق قائلاً:

لم تمت في أغانيّ، فما زلتُ أغني
 لك يا أرض انفعالاتي، وحزني
 للملايين التي تنقش في الصخر، وتبني

والتي ما فتئت تبدع فني
والتي تعرف أني..
أنا منها.. وهي مني. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

كما يخاطب الشعوب بنبرة أخوية، مرشدًا لهم، وداعيًا إلى نزع قيود الاستعباد التي طالما كبلتهم، وهدم
دواعي الضعف والهوان في نفوسهم، وخلع ثياب الماضي وأكفانه، متمثلًا في ذلك بنفسه، قائلاً:

يا أحمًا أعرفه.. رغم الحن
إنني مزقْتُ أكفان الدجى
إنني هدمْتُ جدران الوهن

...

لم أعد عبد قيودي
لم أعد عبد ماضٍ هرم..
عبد وثن

...

إن نكن سرنا على الشوك سنينا
ولقينا من أذاه ما لقينا

...

إن يكن سحرنا جلاذنا
فبنينا لأمانينا سجونا
ورفعناه على أعناقنا
ولثمنا قدميه خاشعينا

...

فلقد تُرنا على أنفسنا
ومحونا وصمة الدِّلة فينا. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا؛ تصطبغ رؤية الشاعر بالروح الثورية، ويثبها في نفوس الملايين من شعبه مستبشراً بصحوهم، تلك الصحوه الكبرى التي سيخرج فيها الشعب من التيه الذي يعيشه، ويستعيد تاريخه المسلوب، بفعل إرادته الماضية، وإصراره الثابت:

الملايين أفاقت من كراها
ما تراها.. ملأ الأفق صداها..
خرجت تبحث عن تاريخها..
بعد أن تاهت على الأرض وتاها
حملت أفؤسها وانحدرت من روايبها..
وأغوار قراها..!
فانظر الإصرار في أعينها
وصباح البعث يجتاح الجباها. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

كما يؤمن الشاعر بالنصر القادم، الذي سيجرف كالطوفان آثار الظلم والطغيان، حين يقوم الشعب من رقدته، ويمارس دوره النضالي، ويحقق مصيره في الحياة:

الفجر يدك جدار الظلمه..
فاسمع ألحان النصر..
ها هي ذي الظلمة تدّاعي..
تساقط.. تهوي في دعر
ها هو ذا شعبي ينهض من إغماءته..
عاري الصدر..
ها هو ذا الطوفان الأسود..
يعدو عبر السد الصخري..
ها هي ذي إفريقيا الكبرى..
تتألق في ضوء الفجر. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

كما يبشر الشاعر أفريقيا وشعبها بالفجر القادم، حيث يعلو صوت المضطهدين بالغناء، وتتردد ضحكاتهم فرحًا بزوال الطغاة:

لقد غسلَ النورُ أرضك..
حتى سراديبك الرطبة المظلمة
مشى الفجر فيها بأنفاسه..
يُفَضِّضُ أيامك القادمة
فهل تسمعين أغاني الزنوج
تدوي مثقلةً بالحياه
وهل تبصرين وجوه العبيد؟
تُقهقه حول نعوش الطغاة! (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

وينشد الشاعر أهازيج النصر، فخورًا بشعبه، ونضالهم لا ضد بطش المستعمر فحسب؛ بل ضد كل معاني الهزيمة ودواعيها من ضعفٍ، وذللٍ، وحقْدٍ، داعيًا الزمان للاحتفال بالنصر القادم الذي استحقه شعبه بعد سنوات الكفاح الطويلة، يقول في قصيدته (حصاد شعب):

زحفتُ مواكبنا.. فُقل لصحائف المجدِ استعدّي
هذا الذي غرسته كفُّ الشعبِ، في اليوم الأشدِّ
هذا حصادُ القادرين على الإرادةِ والتحدي
ولقد قدرنا، رغم بطش الأجنبيّ المستبدِ
ولقد هدمنا، كل ما في الأمس من سجنٍ وقيدٍ
ولقد هزمنا، كل ما في الأرضِ، من صَعْفٍ وحقْدٍ
ولقد عقدنا في طريق نضالنا إكليلَ وردٍ. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

٥. ٢. ٤ محاور المقاومة ومواجهة المستعبد

ولم يكتفِ الشاعر بالجانب النفسي والفكري من المعركة بتحرير الذات، وتوعية الشعوب المضطهدة، ودعوتها للثورة، وتبشيرها بالنصر فحسب؛ بل اتخذ خطأً موازيًا له هو المواجهة المباشرة مع المستعمر، حيث تغيرت طبيعة المرحلة، ولم تعد تحتل السكوت، والمواربة، ووجب على تلك الشعوب أن تكافح المستعمر. وكما كان الشاعر قدوةً لشعبه

في مقاومة هزيمته النفسية، فدعاهم للتخلص مثله من عوامل الضعف، والذل، ونزع قيود الماضي وأغلاله، والثورة ضد المستعبدين والظلمة؛ كان كذلك قدوةً في مواجهة الأعداء، ومقاومتهم، فاكسبت رؤيته بعدها النضالي. وقد اتخذ هذا المحور أشكالاً عدة للظهور؛ فظهر أولاً من خلال اتخاذ القرار؛ قرار المقاومة، والتصدي للظلم الذي كان يصطرع في نفوسهم منذ الصغر:

وقال طفلٌ أسودّ:
يا أبي، إني أخاف الرجل الأحمر
فهو إذا أبصرني سائراً يبصق فوق الأرض مستكبراً
فلا تدعه يا أبي بيننا
فهو غريبٌ فوق هذا الثرى
اقتله.. اقتله..
فيا طالما مزق أعماقي مستهترا! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وتحولت تلك الرغبة الساذجة في نفس الطفل الأفريقي الخائف؛ إلى قرارٍ بالمقاومة، والتصدي للمستعبد، ونفض غبار السنين عن أفريقيا، فقد أتى دور هذا العبد الأسود الذليل لامتلاك مصيره:
آن لهذا الأسود.. المنزوي
المتواري عن عيون السنا
آن له أن يتحدى الورى..
آن له أن يتحدى الفنا..
فلتنحن الشمس لهاماتنا..
ولتخشع الأرض لأصواتنا..
إنا سنكسوها بأفراحنا..
كما كسونها بأحزاننا
أجل.. فإنا قد أتى دورنا
إفريقيا
إنا أتى دورنا..! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ثم ينتقل هذا القرار إلى حيز التنفيذ، ويتخذ هذا المحور شكل الصدام المباشر مع المستعبد، والمستعمر، فيقوم الشاعر بمهاجمة الأوروبي الأبيض باعتباره واجهة للغزو الاستعماري لأفريقيا، جاعلاً القضية العنصرية المرتكزة على اللون عنواناً لهذه المواجهة في قصيدته الشهيرة (إلى وجه أبيض) التي يخاطب فيها هذا العدو الأبيض، موظفاً المفارقة اللونية في التعبير عن القضية، قائلاً:

ألن وجهي أسود

ولن وجهك أبيض

سميتني عبدا

ووطئت إنسانيتي

وحقرت روحانيتي

فصنعت لي قيدا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيرفض الشاعر هذا التمييز العنصري الذي يصنف البشر إلى بيض هم السادة المتفوقون، وسود هم العبيد المتدنون. كما يسرد الشاعر في هذه القصيدة -بمرارة- مظاهر الاستعباد الظالم، والعنصرية المقيتة التي كان يمارسها المستعمر، وكل عنصري ضد شعوب أفريقيا، مقررًا إياه، ومذكرًا له بأخوتهم الإنسانية، ووحدة أصلهم التي ساوى فيها الخالق بينهم، قائلاً:

لا يا أخي!

إن التهاب مشاعري هيهات بعد اليوم أن يهدا

هيهات

لم أخلق عليها بومة

تقتات بالديدان أو قردا

أنا كائنٌ وأمي وأمك طينة

والنور ليس لأينا جدًا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ثم ينقلب الخطاب، وتتحول نبرته إلى تحذيرٍ شديد اللهجة لهذا الأخ الظالم الذي يريد أن يستعبد أخاه، ويستولي على خيراته، حارماً إياه من حقوقه، ومقومات حياته، قائلاً:

فإلام تحرمي حقوقي؟

بينما تلقي السعادة أنت والرغدا

وإلام تستعلي بأنفك سيدا؟

وأنا أطأطي هامتي عبدا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لقد فات عصر الهوان، وعرف المضطهد حقوقه، وأفاق من رقدة الماضي الأليم، ولن يعود إليه ثانية:
إني صحت..

صحت من أمسي
وذي فأسي تهد قبره هدا
سأكون نارا.. فالحياة تريدني نارا
وأرقص فوقها رعدا. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

ورغم كل تلك الآلام، والتاريخ المظلم بينهما؛ فإن الشاعر يرفض الانتقام، ويمد يد الأمل، ويدعو للتسامح، ونبذ
الظلم، والتكاتف لبناء المستقبل، مذكراً مرةً أخرى بالأخوة الإنسانية التي تجمعهما وتجمع البشر، ومحدراً له من
الاستمرار في طريق الظلم؛ لأنه هو هذه المرة من سيحصد عواقبه:

فاخلع براقع كبرياؤك..
إنني أسكنت جيفة ذلتي لحدا
واضمم يديك إلى يدي..
نشدّ معا صرح المحبة بيننا شيذا

إني أخوك فلا تعق أخوتي..
فتزيد بركاني وقدا..
إياك.. لا تبذر بذور عداوتي
فتعود تحصد شوكتها حصدا
إياك لا تزرع حقولك عوسجا
إني زرعث حقولي.. الورد. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

كما ينكر الشاعر على المستعمر الأبيض منطق الاستعباد العنصري البغيض الذي سوغ له أن يحتل بلاد
غيره، ويستغل شعوبها، ويدمر حضارتها ومستقبلها؛ مع أن الانتماء، والأرض، والتاريخ، هي ملكٌ لتلك الشعوب
المقهورة:

كيف يستعبد أرضي أبيض؟
كيف يستعبد أمسي وغدي؟
كيف يخبو عمري في سجنه؟

وجدائر السجن من صنع يدي

أنا زنجي

وأفريقيتي لي لا للأجنبي المعتدي؟! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وحين لا ينفع الحوار في ردع الباغي، وصدّه عن جرائمه؛ ينتقل الصراع إلى مستوى أعلى هو المواجهة المسلحة، فيعلن الشاعر عن قراره بالقتال ضد المستعمر الذي احتل أرضه، واستعبد شعبه، وإن كلفه ذلك حياته؛ بل يخاطب أولاده كذلك، ويضع لهم الدستور النضالي ليكملوا الطريق على خطاه، قائلاً:

أرضي.. والأبيض دثسها

دنسها المحتل العادي..

فلأَمْضُ شهيداً..

وليمضوا مثلي شهداء أولادي

ف وراء الموت.. وراء الأرض

تدوي صرخة أجدادي..

لستم بينينا إن لم تذر الريح رماد الجلال

لستم بينينا إن لم يجل الغاصب عنها مدحورا

إن لم تخلع أكفان الظلمه..

إن لم تتفجر نورا..

إن لم يرتفع العلم الأسود..

فوق رباه.. منصورا

إن لم يحن التاريخ لكم جبهته فرحان فخورا. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

والنتيجة ستكون بلا شك هي نهاية الغاصب، وزوال الطغيان بكل مظاهره وثنية كانت أم كهنوتية طالما سوغ بها الظالم طغيانه، ووقتها ستشرق شمس الحرية على أفريقيا من جديد:

إن الأجراس الوثنيه

والأقذار الكهنوتيه

أكلتها نار الحرية

ما أبقت منها غير دخان
فاكتب يا جبار الأحران
اكتب يا جبار الأحران
اكتب عن فجر البشريه
عن آخر أيام الطغيان
في أرضي ..
في إفريقيا. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

٦. ٢. ٤ محور الإشادة بأبطال أفريقيا ورموز الثورات

كانت الإشادة بأبطال أفريقيا، ورموز ثورتها على الاستعمار؛ محورًا آخر من محاور المقاومة ضد الطغاة، والمستبدين. كما مثل هذا الموضوع جانبًا مهمًا من جوانب تحولات رؤية الشاعر ونضجها؛ فقد كتب الشاعر عن أولئك المناضلين دون تمييز، على اختلاف بلدانهم، وألوانهم، مباركا نضالهم، ومهاجما أعداءهم من المستعمرين، والمستبدين، والخونة. وبعد أن كان الصراع بين أسود وأبيض؛ تحول إلى صراع بين مضطهدٍ ومضطهد.

لقد هاجم الشاعر الهيمنة الاستعمارية الشرسة التي غزت القارة الأفريقية، وجرت الويلات على شعوبها، وتبنى القضايا الأفريقية في شعره، ومن ذلك قصيدته الطويلة (مقتل السلطان تاج الدين) التي وصف الشاعر فيها -في نفسٍ ملحميٍّ- نضال هذا البطل السوداني الشعبي الذي قاد قبائل (المسالييت) ضد القوات الفرنسية الغازية في غرب السودان عام ١٩١٠م، وسقط شهيدًا في معركة النصر، ومما قاله عن تلك المعركة، واصفًا هذا البطل:

ها هم قدموا يا تاج الدين
فانشر دقات طبولك ملء الغاب
حاربهم بالظفر، وبالناب
طوبى للفارس
إن الموت اليوم شرف
داسوا عزة أرضك
هتكوا حرمة عرضك
عاثوا ملء بلادك غازين

غرباء الأوجه سقاكين
 فاضرب.. اضرب.. يا تاج الدين
 اضرب.. اضرب.. اضرب. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

كما احتفى الفيتوري كذلك؛ بقواد حركات التحرر في أفريقيا، مثل المناضل الغاني (كوامي نكروما) الذي كان من أوائل المناضلين الأفريقيين، وأصبح أول رئيسٍ لبلاده بعد استقلالها عام ١٩٥٧م عن الاستعمار البريطاني الذي دام ستين عامًا، وقال الشاعر عنه:

كلما تي أصوات حياةٍ
 لا تعرف موت الكلمات
 فيها من ثورة أفريقيا
 شعبٌ زنجي القسمات
 نفض الظلمة عن عينيه
 وتوهج ملء الظلمات
 فإذا الشمس تدور..
 وتلد الشمس..
 وتلد الحريات. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويمزج الشاعر في هذا النص بين معاني الثورة على الاستعمار، ومعاني مقاومة العبودية، حيث جعل من هذه الثورة عنواناً لشعب أفريقيا صاحب القسمات الزنجية، والباحث عن شمس الحرية والكرامة التي أشرقت بها ثورة هذا البطل الأفريقي المدافع عن وطنه الذي يحمل للشاعر رائحة بلاده:

وإذا وجهك يا نكروما
 يشرق في نور الثورات
 نكروما، يا صورة غانا
 والكنغو الحر الموجات
 وجهك يوقظ في الماضي...
 يوقظ في الإحساسات

يحمل لي رائحة بلادي
عبر ملايين الغابات
فأراها من خلف دموعي
وأنا مشبوب الصبوات. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

كما كتب الشاعر عن المناضل الكونغولي (باتريس لومومبا) أول رئيس وزراء للكونغو بعد استقلالها عن الاحتلال البلجيكي عام ١٩٦٠م. وقد قام البلجيكيون باغتياله بعد سنة واحدة من توليه الحكم لحماية مصالحهم في البلاد، فكتب الشاعر عنه في قصيدته (ستانلي فيل)، وقصيدته الأخرى (لومومبا والشمس والقتلة) التي يقول فيها:

اصبغ أعلام الثورة، يا سيف بلادي
انشر أعلام الحرية، فوق بلادي
كن شمسًا، فلقد ماتت هاتيك الشمس
ما عادت تسطع ملء عيون المضطهدين
...

يا لومومبا..
إن الخونة لا ينتصرون
لا يصبح بطلاً من خان قضية شعبه
من أسقط رايته يوم نضاله
من سد عليه طريق الحرية
من قبّل أقدام القتلة
أبدًا.. أبدًا يا لومومبا
لن يصبح "موبوتو" بطلا
حتى لو وضع الأغلال بكفيك
حتى لو صلب الثورة في شفثيك
حتى لو أصبحت سجينه
حتى لو أصبحت طعينه
فستبقى الأحقاد دفينه

تتطلع في عيني شعبك..

في عينيك..

في سخر لعيون القتلة. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ولا يعترف الشاعر باختلاف ألوان المناضلين، ولا يصنفهم عنصرياً؛ فالناس عنده سواسية. وكما كتب عن ثوار أفريقيا السود؛ كتب عن ثوارها البيض كذلك، فأشاد بالثورة الجزائرية، ورموزها كالمناضل الجزائري (أحمد بن بلة) الذي أصبح الرئيس الجزائري الأول بعد الاستقلال عن الاحتلال الفرنسي عام ١٩٦٢م، قائلاً في قصيدته (إلى بن بيللا ورفاقه):

سبع سنين، وبلاد جميلة رافعة الرايات

سبع سنين، والنار تضيء خطى الأحرار

وتمزق ليل البشريه

إني أحني رأسي كبيراً

إني أخفضه في إكبار

فأنا افريقي

وجزائر بن بيللا افريقيه. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ويهاجم الشاعر فرنسا ويدين رموزها أعداء الثورة الذين أذاقوا الجزائر وشعبها الويلات، وعذبوا أبطال الثورة وبطشوا بهم، متناسين تاريخ ثورتهم التي ناضلوا فيها للتحرر من أغلال الطغيان، ثم أذاقوها لغيرهم من الشعوب المغلوبة: يا بن بيللا..

لكنّ العار، وخيبة سبع سنين

العار (لديجول) وباريس

العار لأعداء الثورة

فالثورة، مازالت تكسو

قمة أوراس، وتسقيها

والثورة مازالت تمشي

فوق جماجم جلاّديها. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وكتب كذلك عن المناضلة (جميلة بوحيرد) التي كانت أيقونةً للثورة الجزائرية، وكان دورها كبيراً في النضال ضد الاستعمار الفرنسي للجزائر؛ إلى أن تحررت عام ١٩٦٢م، قائلاً في قصيدته (رسالة إلى جميلة):

ما أجمل الحياة يا جميله

لولا جنون الطغاه

وقهقهات السجون

لأن ظالماً يحب الحياة

ويكره الآخرين

لأن سيداً يحب العبيد

ويكره الثائرين. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

إن الشاعر يرى أن اعتقال المستعمر للمناضلة ليس اعتقالاً سياسياً فحسب؛ بل هو أحد وجوه الظلم، وأحد مظاهر الاستعباد، وأن المستعمرين الجدد ما هم إلا قراصنة يبحثون عن العبيد:

ما زال في أعينهم جوع الملوك

ما زال في دمائهم صراخ القتلة

ما زال فيهم رعشة القراصنة

تمتد مليون سنة

ما زال صوت تجار الرقيق

ما زال صوت المقصلة

يبعث فيهم الحنين والوله. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

كما كتب الشاعر عن المغني الأمريكي الزنجي الأصل (بول روبسون) الذي مارس النشاط السياسي، وناهض الحركات الاستعمارية، والظلم الاجتماعي، وحول أغنياته إلى أداة للنضال من أجل الحرية، وسلاحاً من أسلحة الثورة. كتب عنه قصيدته (إلى بول روبسون المغني) التي يقول فيها:

كانوا يخفون خناجرهم في أوجههم حين تغني

وتشيب سوافهم حقدا

وتشيع نيويورك مهينه

فغناؤك يجلدها

يستعبدها

ويجردها

من زينتها، فتلوح بلا زينه. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

لقد انقلبت الأدوار، وأصبح الزنجي اليوم؛ هو من يستعبد الرجل الأبيض بواسطة حرّيته وغنائه الذي يُظهر هذه البلدان على حقيقتها، ويذكرها بماضيها الأسود، والمغني -مع ذلك- يتألم لأنه يعلم أنه يعيش في بلد القاتل، ويغني له:

يا شاهد فجر الشعب الأسود

يا أروع من غنى للعالم، أحزان العالم

يا شاعر أمريكا الفقراء

ومغنيها

الزنجي الضائع منا، تحت تراب مبانيها

...

- ماذا تعني بالنسبة لي

أنا أعرف ماذا تعني أمريكا بالنسبة لك

الخنجر في قلبك

في روحك.. في الداخل

وتغني للقاتل. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

وعندما كانت الثورات تنتصر على الظالمين؛ كان الشاعر يعبر عن سعادته، فنجده -مثلاً- يهدى ديوانه الثاني (اذكريني يا أفريقيا) إلى شهداء ثورة ٢١ أكتوبر، مشيداً بثورة الشعب السوداني عام ١٩٦٤م، ضد نظامه العسكري، مبتهجاً بزوال الظلم، ومعبراً عن فرحة الشعب بنهاية تلك الحقبة، وممجداً شهداء الثورة، وأجبالها المتعاقبة، في قصيدته (رسالة إلى الخرطوم)، وقصيدته (الحصاد الأفريقي) التي يقول فيها:

أصبح الصبحُ فلا السجنُ، ولا السجنُ باقٍ

وإذا الفجرُ جناحان يرقّان عليك

وإذا الماضي الذي كحلّ هاتيك المآقي

والذي شدَّ على الدربِ وثاقاً لوثاقٍ

والذي ذوّبَ الحانَ الأسى في شفّتيك

والذي غطّى على تاريخنا في كل وادي

فرحة نابعة من كل قلب يا بلادي
أصبح الصبح.. وها نحن على البعد التقينا
التقى جيل البطولات.. بجيل التضحيات
التقى كل شهيد قهر الظلم.. ومات
بشهيد لم يزل يسقي بذور الذكريات
أبدًا ما هنت يا إفريقيًا يومًا علينا
بالذي أصبح شمسًا سطعت ملء يدنا
وشدّى تعدو به الريح، وتختال الهوينى
يا بلادي. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

كما نجده يحتفي بثورة (أحمد عرابي) ضد الخديوي توفيق، والتدخل الأجنبي في مصر، ويرى فيها انتصارًا
لإرادة الشعب ضد قوى الظلم، والاستبداد، في قصيدته (عندما يتكلم الشعب)، قائلاً:
بالأمس.. والليل، والصمت، والكرى في المدينة
رأيت شعبًا كبيرًا، من الشعوب الطعينة
يدوس في كبرياء، أصفاده وسجونَه
والشمس تغسل بالنور، دربه وجبينه

بالأمس.. والأمس ما زال في دمائي صдах
دقت نواقيس مصر.. دقت بقلب الحياه
تعلن باسم الضحايا، باسم الجياع العراه
أن الإرادة للشعب، لا للملوك الطغاه
...

بالأمس ثار عرابي باسمي في عابدين
وفي دجى كل منقى مشيت عالي الجبين
وكل ضربة سوط، دوت بجني كل سجين
حملتها بين جني، من يد الظالمين. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

كما كتب قصيدته (أغنية حول الشمس) مُمجِّداً الزعيم المصري (جمال عبد الناصر) أحد قادة ثورة ٢٣ يوليو التي قامت عام ١٩٥٢م، وأدت لإنهاء الملكية، وإعلان الجمهورية، وإجلاء القوات البريطانية الاستعمارية عن مصر، فقال عنه:

يا وطني
ها هو ذا الناصر عاد
المجد والجلال في ركابه يسير
والفرح الكبير
والحب، والضياء، والزهور
يا أيها الثوار
يا أيها الأحرار
يامن وقفتم وحدةً
في وجه الاستعمار
يا من تحديتم قوى الظلام والدمار
يا من تعيشون جلال هذا العصر
عصرنا العظيم
يا من غسلتم عن جبين الشرق
عاره القديم
طوبى لكم
طوبى لكم فارسكم مغوار
أدار وجه الشمس فاستدار
وعلق النجوم والأقمار
على طريق الليل والنهار. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا؛ لم يعد الاستعباد لدى الشاعر مقصوراً على الرق، وتجارة العبيد، بل أصبح استعمار الشعوب، ونهب خيراتها؛ وجهاً من وجوه الاستعباد، وتحول الصراع بين الدول الاستعمارية والشعوب المغلوبة إلى صراعٍ طبقيٍّ بين سيدٍ وعبد، والمستعمرون في حقيقتهم؛ إنما هم قتلةٌ، وقراصنةٌ، وتجار رقيقٍ. هكذا يعيد الفيتوري صياغة الأحداث،

والعلاقات، والصراعات الإنسانية، ويرجعها إلى حقيقتها، ويزيل عنها الأقنعة الزائفة، ويظهر رؤيته للقضية بشكلٍ جديدٍ.

٧. ٢. ٤ محور الهزيمة النفسية وسقوط الرموز واهتزاز القيم

كان ما يموج به العالم في عصر الشاعر من الأحداث السياسية، وما سببته الثورة الصناعية، والرأسمالية في أنحاء العالم من تغليبٍ للمادة على إنسانية الإنسان، واضطهادٍ للدول الفقيرة، واستغلالٍ للبشر لا سيما طبقة العمال والكادحين، وما خلفه الاستعمار من الفوضى في الدول التي خرج منها، ثم النكسات التي ألمت بالأمة العربية في عصر الشاعر؛ ولا سيما نكسات العرب، وهزيمتهم في نكبة عام ١٩٤٨م، ونكسة عام ١٩٦٧م. كان لكل ذلك أثرٌ كبيرٌ في زعزعة مفاهيم الشاعر، وخلق التناقضات لديه؛ فبعد الحس الثوري الفوار، والتفاؤل بانتصارات الشعوب، والإيمان بأبطالها؛ أتت تلك النكسات لتزلزل الكيان العربي، وتضرب آمال الشاعر، ومعتقداته، وتدفعه للاعتراف بالهزيمة:

لقد عدنا.. أجل عدنا.. ولكن عودة المقهور

شربنا عرق الحرب.. أكلنا صداً التنور

لبسنا كفن الثلج.. سكناً جدث الديجور

وها عدنا إلى القيد.. إلى قيد الأسى المضافور

فيا ضيعة هذا العمر.. هذا الصدف المكسور. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

وتبلغ الهزيمة مداها في نفس الشاعر، ولا يجد ما يعبر به سوى البكاء، والندم، والصمت:

لا بأس فلنبك قليلاً ربما طهرنا البكاء

نحن الذين اختنقت على شفاهنا إرادة الألم

نحن الذين لم نزل ترف فوقنا بيارق الندم

لا بأس أن نطأطئ الرؤوس بعض الوقت

وأن نلوذ ساعة بالصمت

فالنصر قد يكون في الجريمة

والعدل في الجريمة. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

تلك الهزيمة الكبيرة؛ جعلت الشاعر ينطوي على نفسه، وينكفي للداخل، محاولاً تأمل الأحداث، وإعادة استيعابها، وتقبل الخسارة المرة، وذلك غاية الصعوبة على شاعرٍ يحمل عنفواناً ثورياً بحجم ما كان يحمله الفيتوري؛ فقد تغيرت الحقائق، واختلطت الرؤى لديه:

مِنْ أَجْلِ مَنْ أَمُوتُ؟
 قالها.. وحشرج العذاب صوتة..
 ومات في عينيه حقلٌ من سنابل
 كان كمن يستلُّ خنجراً
 على جثة قاتل
 مِنْ أَجْلِ مَنْ؟
 أعانق النار قتيلاً.. وأقاتل
 أنا الذي لا أرضَ، لا وطن
 لا وجه، لا زمن
 لا مجد، لا ثمن
 مِنْ أَجْلِ مَنْ؟ (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

وعند ذلك؛ لم يجد الشاعر ما يلوذ به سوى الإيمان، فكانت الرؤية الصوفية مخرجه من تلك الأزمة؛ كما يقول جمعة (٢٠١٢): "وليس غريباً أن تكون معظم قصائد الفيتوري في التصوف بعد الهزيمة أو أثناءها، أو قبلها بقليل؛ فمن المعروف أنه في لحظات الهزيمة، تنطوي الذات على نفسها تحت آلامها، أو تلجأ إلى التصوف لعلها تجد في ظله التعويض، ففي مثل هذا الجو -جو الهزيمة والانكسار- يلجأ الإنسان إلى الجانب الباقي القوي كي يتكئ عليه، وليس هناك أبقى ولا أقوى من الإيمان". وقد جعله ذلك يتأمل مفارقات الحياة بعيونٍ فاحصةٍ، ويعيد رسم علائقها، يقول:

ومعانق الأجداث رغم تفسخ الأجداث أعمى
 يمشي إلى أقداره، ويموت قبل الموت همّاً
 والضعفُ إنسانٌ يرى في الماء صورته فيظما
 وأحقُّ هذا الخلقُ إشفاقاً به..
 وأشدُّ وهما
 من ليس يعرف أنه مغمى عليه
 وهو مغمى. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

لقد نتج عن هذا التأمل والتبصر؛ إحساس الشاعر بطغيان القيم المادية في المجتمع، واستعبادها للإنسان؛ مما عمّق غربته في هذا العصر. وقد بين الباحث في الباب الثالث كيف ارتبط اغتراب الذات، بالإيمان بالقيم المادية، أو بما يسميها فروم (العبادة الصنمية) التي لا يعني بها الشكل التقليدي من عبادة الأصنام المصنوعة من الخشب، أو الحجارة؛ بل تعني أصنامًا أخرى من نوعٍ جديدٍ، وهي تتخفى في أثوابٍ جديدةٍ؛ فالكلمات يمكن أن تصبح أصنامًا، والآلات يمكن أن تصبح أصنامًا، والزعماء، والدولة، والسلطة، والأحزاب السياسية، تستطيع أيضًا أن تؤدي نفس الغرض؛ بل العلم، ومعتقدات الإنسان يمكن أن يصبحا صنمين. ويذكر حمّاد (٢٠٠٥) رأي فروم، وهو أن الخطر الذي يهدد القيم الروحية للإنسان اليوم ليس هو عبادة الأصنام التقليدية؛ إنما هو عبادة الدولة، والقوة في البلاد التسلطية، وعبادة الآلة، والنجاح في حضارتنا؛ لذلك؛ نحن بحاجةٍ إلى بعث الإيمان العقلي الذي يقوم على حرية الإنسان، ويؤكد كرامته، ويساعده على مناهضة الصنمية في كافة صورها.

وقد عبر الشاعر عن حالة الاغتراب المادي للإنسان، وارتحانه لتلك القوى على اختلافها؛ مما سلبه إرادته الحرة، ودفعه كالأعمى إلى إهلاك نفسه، وغيره. وفيما يفترض به أن يسعى لتحقيق إنسانيته، ونشر الخير، والسلام بين البشر؛ ها هو يدمر الإنسانية، وينشر الحرب، والبؤس، والدمار:

وهبطتُ.. لم أهبط على أرضٍ..

هبطتُ على فضاء

ومضى يعانقني..

ويجهش في، شيءٍ كالبكاء

الذكريات تشدني يا أرض نحوك..

أين سيدك الذي

جفت على شفثيه آثار الدماء

الآن صوت الخوف أعمق

غربة الإنسان أعمق

من يناديني؟

اقترّب

لا شيء ثمة..

تولد الأشياء كي تتحلل الأشياء. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويعبر الشاعر بتجريدية حزينةٍ مناجيًا شيخه الصوفي، حول حالة الدهول التي أصابته من تبدل مظاهر الحقائق ومعالمها التي تدفعه للشعور بالغربة في زمنه؛ لعله يعينه، وينقذه من الغربة، والضياع:

.. وسقطَ الحزن على حديقتي.. وسقطَ

التراب

أسود يا شيخخي، مثقوب المرايا

سقط الحزن الذي تعرفه..

وسقط التراب

وسرت يا شيخخي..

عيناى سحابتان.. نجمتان من رخام

طفلان ضائعان، يركضان

عبر ردهات الريح والظلام

قيدان في وجهي..

يقيداني اليك

ويغرساني شجرةً حزينةً عليك. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

وحين يأخذ الشاعر في الإنصات لصوته الداخلي، وآلامه الوجودية؛ يجد أن الضياع قدّر يلاحقه، وبعد أن كان يشعر به من الداخل حين كان يفتش عن هويته وانتمائه؛ أصبح الآن يحيط به من الخارج مع كل هذه المآسي والتناقضات التي يعج بها العالم، وغيّرت الإنسان، كما غيّرت طبيعة الأشياء:

الآن يا شيخخي نحن اثنان

أنت وأنا

يا ويلتا.. أغلقت الريح الدروب خلفنا

وانقسم الإنسان شطرين..

كما لم يشأ الإنسان

الموت ليس الموت..

والحياة ليست الحياة..

والزمان، والمكان، والإنسان. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

وتتداخل غربة الشاعر بضياء الوطن، فيغترب الشاعر في وطنه، ويضيع الوطن من الشاعر، ويعاني الاثنان في عصر الطغيان، وزمن الاستبداد:

راحلٌ في عذابي أنا
مثلما ترحل الشمس في رحم العاصفه
راحلٌ في عيون بلادي
الملئة بالدمع
ها نحن ذا يا بلادي
نتقابل ثانية..
في متاهات عصر الرماد. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

ويظل الرحيل قدر الشاعر؛ فمنذ أن انهزم الوطن والشاعر في غربةٍ عن الأحياء، فهو يحاول من خلال الرحيل إيجاد السكينة، واستجماع روحه التي حطمها الطغاة الذين خانوا الوطن:
إرحلي فيّ، لا سأمًا لا انهيّارا
لا احتفالاً بسقطتنا، لا انكسارا
نحن لم ننكسر
حينما انكسرت قامّة الضفدعه
نحن لم ننهزم
إنما سقطت عن وجوههم الأقنعه. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

لم يكن الشاعر يعبر عن ذاته فحسب؛ بل عن حالة الضياع التي كانت تعيشها الشعوب العربية بعد فترة الهزائم المتلاحقة، وانكشاف الخونة، واستبداد الطغاة. وقد أحس الشاعر بثقل وطأة الاغتراب، والاستلاب النفسي الذي خضع له إنسان ذلك الوطن. وقد أيقن الشاعر أنّ التغلب على قوى الطغيان السياسية؛ لا بد له من تحرير روح الإنسان من جميع قوى الاستعباد المادية، والسياسية، وغيرها.

وفي هذا الصدد يقول فروم (١٩٧٢): "إن الإنسان لا يعاني كثيراً من المسغبة اليوم بقدر ما يعاني من أنه أصبح ترسًا في آلةٍ كبيرة، لقد أصبح إنساناً آلياً، وأصبحت حياته فارغةً وفقدت معناها. وإن التغلب على جميع أنواع الأنظمة التسلطية لن يكون ممكناً إلا إذا لم تتقهقر الديمقراطية بل تنطلق إلى تحقيق ما كان هدفها في عقول أولئك الذين حاربوا من أجل الحرية طوال القرون الماضية. إنها سوف تنتصر على قوى العدمية إذا استطاعت فحسب

أن تبث في الناس إيماناً هو أقوى ما يقدر عليه العقل الإنساني، الإيمان بالحياة، والحق، والحرية باعتبارها التحقق الفعال والتلقائي للنفس الفردية".

وقد أظهرت المرحلة؛ الجانب الصوفي من شخصية الشاعر، كما أظهرت معه ثورةً من نوع آخر؛ لا سيما وقد واجه الوجدان الأفريقي عند الشاعر - كما يروي صالح (١٩٨٤) - تسامياً إنسانياً جعل العذاب الفردي، والجماعي، والتاريخي ينضفر في حالة انخراطٍ هي أشبه ما تكون بعروج نحو المطلق؛ مما جعل شعره أكثف، وأصفى، لقدرته على شمول متناقضات الحياة شمولاً أشبه باختراق الحجب، والكشف عن بصيرة العاشق، الصوفي، الثائر على قوى التسلط، والاستبداد:

أكتبُ عن عصرك..

عصر الغضب الميت، عصر الضحك المقهور

عصرك يا مولاي

حيث تركض الخيول في القمام

وتسكن الغربان في العمائم

حيث يهب فجأةً من ظلمة العصور

الدينصور. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لقد صحا الناس في هذا العصر على واقعٍ جديدٍ، واستعبادٍ من نوعٍ آخر؛ هو استعباد الحكام للشعوب، وبعد أن ظنت أن الاستعباد قد زال بزوال العنصرية، والاسترقاق، والاستعمار؛ ها هو شكلٌ جديدٌ لها، يظهر ويستعبد الناس مرة أخرى! يقول الشاعر مخاطباً أحد أولئك الحكام:

أرضك ظمأى..

والخريف شح هذا العام

والمتسولون يزحفون، والأقزام

يعربدون في حطام المملكة

يا ملكاً متوجاً على حطام

يا قائداً بغير معركة. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لقد تكشفت غلائل الطغيان عن وجه العدو؛ فلم يكن الأوروبي الأبيض المستعمر فحسب؛ بل كذلك أذياه التي تركها في تلك البلدان البائسة. إنهم الحكام الذين خانوا أوطانهم، واستعبدوا شعوبهم بالفقر، والتخلف؛ ليملؤوا خزائنها، فالشاعر يرى الطاغية في كل حاكم يستعبد شعبه كما استعبد فرعون بني إسرائيل:

أكتب عن عصرك
أبني لك في شعري قبراً من ذهب
ترقد يا مولاي من أفراحه في مهرجان
تصبح فرعون الذي كان وكان..
ومثلما جاء ذهب
إلا بقايا حنطة
ومومياء ملك
وظل صولجان! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لكن الشاعر يعلم أن أولئك الطغاة زائلون، وزائل ملكهم، وربما ثارت شعوبهم عليهم، وأنحت فصول المأساة كما يروي الشاعر في نصه (المشهد الأخير):

ليلٌ مداريٌّ، وظل قمرٍ ينهار
والملك الغارق في الرموز والأسرار
منطرحٌ على سرير ملكه، والدم والنضار
يخضبان ردهات القصر، والثوار
ذووا الشعور البيض يركضون فوق السور
وفجأةً يا ديشليم يسقط الستار
ويصق الجمهور. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وقد يتسلل اليأس، والحزن إلى قلب الشاعر؛ فيلجأ لمناجاة الرسول ﷺ، شاكيًا إليه هوان الأمة الإسلامية، وهزيمتها العظيمة، وما آل إليه حالها في هذا العصر من الجمود، والتخلف، مما جرّ الأعداء عليها:

يا سيدي عليك أفضل السلام
من أمةٍ مضاعه
خاسرة البضاعة

تَقْدُفُهَا حَضَارَةُ الْخَرَابِ وَالظَّلَامِ

إِلَيْكَ كُلَّ عَامٍ

لَعَلَّهَا أَنْ تَجِدَ الشَّفَاعَةَ

لشَمْسِهَا الْعَمِيَاءِ فِي الزَّحَامِ

يَا سَيِّدِي

مَنْذِرِدُنَا الْبَحْرَ بِالسَّدُودِ

وَانْتَصَبْتَ مَا بَيْنَنَا وَبَيْنَكَ الْحُدُودِ

مِثْنًا..

وداست فوقنا ماشية اليهود. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

لقد خسرت الأمة الإسلامية مكانتها، وأصبحت تتقاذفها النوائب، منذ أن أقامت الحواجز بينها وبين دينها، وابتعدت عن روحه الحقيقية، فهانت على غيرها، وضاعت في زحام العصر الحديث. ويستمر الشاعر في وصف حال الأمة البائس للرسول الكريم ﷺ، من ذل، وهوان، وضياح بين الإيمان والكفر، والقوة والضعف؛ إلى أن تحذر الذل في النفوس وأصبح من عاداتها:

لَا جَمَرَ فِي عِظَامِنَا وَلَا رَمَادَ

لَا ثَلَجَ لَا سَوَادَ

لَا الْكُفْرَ كُلَّهُ وَلَا الْعِبَادَةَ

الضعف والذلة عادة. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

لكن الشاعر يستلهم القوة من سيرة الرسول ﷺ الذي علمنا الحب، وآن لنا أن نتعلم منه القوة، والعزم، والإرادة:

يَا سَيِّدِي

عَلَّمْتَنَا الْحَبَّ

فَعَلَّمْنَا تَمَرَّدَ الْإِرَادَةِ

أَبْلِكَ لَنَا

وَادَعُ لَنَا

فَالْعَصْرُ فِي دَاخِلِنَا جِدَارُ

إِنْ لَمْ نُهَدِّمَهُ

فلن يغسلنا النهار. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

نعم؛ فبالإرادة يمكن لهذه الأمة أن تنهض وتستعيد مكانتها ومجدها الذي فقدته حين تاهت عن هويتها، واغترت بالآمال الكاذبة، والوعود الزائفة؛ إلى أن ضعفت، واستكانت، وتكالب عليها الأعداء. ولا عزة لها إلا بالرجوع لطريق الإسلام الحق، وتعاليم النبي العظيم ﷺ.

٨. ٢. ٤ محور الوعي بالواقع وتحرير المفهوم الجديد للاستعباد

على الرغم من أن مرحلة الهزيمة؛ كانت واسطةً في حياة الشاعر بين مرحلتين، وعالمين؛ عالم أفريقيا الذي مثّل المعاناة الذاتية، والكفاح التاريخي، والتفاؤل بتحقيق الآمال؛ وعالم الواقع الذي يمثل الحاضر، والحقيقة، والهزائم، والانكسارات؛ إلا أنها منحت الرؤية الحقيقة لمعنى الاستعباد، ومنحته النظرة الواقعية الشاملة للصراع البشري، وتدافع القيم، فلم تعد أفريقيا -تبعاً لذلك- هي التي تعاني وحدها من الطغيان؛ بل انضمت إليها الشعوب العربية كذلك. ولم يعد الاستعباد وصفاً لعملية استرقاق الزنوج في أفريقيا؛ بل أصبح يُعبر كذلك عن قهر إرادة الفرد، والاستبداد بالإنسان حتى لو كان ذلك تحت مسمى المواطنة، أو الحرية الزائفة.

لقد كان على الشاعر أن يواجه نفسه، والآخرين بالحقيقة، ليتمكن من تقبل الواقع الجديد، واستيعاب مفارقاته، ورؤيته بعيونٍ فاحصةٍ، تعينه على التعامل معه بواقعية؛ لكيلا تفقد رسالته معناها، وينهدم في عينيه النموذج الثوري، فكان عليه إيجاد رؤيته النضالية، وصياغة قيمها، ومبادئها الثورية المستجدة؛ حيث اختلفت المرحلة، وأصبح حكام الأوطان هم أعداؤها، ومستعبدوها الجدد، فضاعت الأمة، وباعها أولئك السماسرة للأعداء في مؤامراتهم الدنيئة:

ها أنذا أبحث تحت قبعات السماسره

عن أمةٍ مهاجره

تحمل جرح الطعنة الكبرى

وجرح الطعنات الغادره

تختلط الرؤى، الفجيعة

اليقين باليقين

...

الحرب لم تكن هي الحرب

فقد أثمرت الموت الخيانة
واحترقَت أيدي التماثيل المهانه
الأرض لم تسقط..
ولكن سقطت كل الحصون
وانتصر الغزاة والمهرجون. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

لقد أراد الفيثوري بشعره في هذه المرحلة؛ أن يُبصر الإنسان العربي؛ حاكمًا ومحكومًا، بواقع الطغيان الظالم؛
حيث يفقد الحاكم وطنيته، ويتحول إلى غازٍ أجنبيٍّ لبلاده، ويصبح المواطن عنده متهمًا:
أيتها الأمة العربية!
حين تحسستُ جرحك في عتمة الفجر
أغرقني في هوانه، الجالسون على شرفة العصر
أحدقَ بي التتري المُتَوَجَّج..
باغتني من شمالي
باغتني من يميني
لامس بالسيف عظم جبيني
- متهمٌ أنت
- أعلم.. لكنكم تُحرقون الحقائق والطير
لم تتركوا للذين سيأتون
إلا رماد الحقائق والطير. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

ولم يكتفِ أولئك الخونة؛ باضطهاد شعوبهم، بل دمروا مقدراتها، وسمحو للعدو الأجنبي بتلويت تاريخهم، ومباركة
معاركهم الزائفة:

والعدو يضاجع تاريخكم..
وبيارك حرب أغانيكم الوطنية شاهد. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

ويلاحظ أن الشاعر ما زال يستعين بمعجمه الدلالي الذي استخدمه في دواوينه الأولى لمقاومة الاستعباد،
والاستعمار، مستخدمًا ذات المفردات، والمفاهيم؛ فالحاكم هو من التتار (الغزاة)، والوطن العربي هو وطنٌ (محتلٌّ)
ضيعته الجرائم، والهزائم، والخianات:

كنتُ - في حلمي - لا أرجعُ إلا..
 ونجومُ الوطنِ المحتلِّ في صدري..
 وأحجارُ السمواتِ القديمة..
 زمنٌ مرَّ ثقیلاً.. يا بلادي..
 كنتُ أعرفُ..
 أنَّه عصرُ الخياناتِ التي تَنبُثُ
 تحتَ الجلدِ والعظم..
 وأعرفُ..
 أنَّه عصرُ النُّبوتِ الشَّهيدة. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

ويخاطب الشاعر المواطن العربي الذي شهد المأساة بنفسه، وسكت عن الجريمة، ووقف عاجزاً أمام الخيانات، والهزائم، واختفى كيانه في ظل الطغيان الذي تمددت جذوره في أرجاء الوطن:

عربيُّ الدم والراية..
 كفأك على الجرح..
 وعيناك دموعٌ وصلاة!

شاهدًا ترنو إلى المأساة..
 أنت الشاهد المنصوب
 في ليل الخيانات
 وإعصار الهزيمة
 جسدت أغنية الصمت،
 التي غنيتها
 ساعة تتويج الجريمة
 أن جرح الوطن المحتل في القلب..
 وأنَّ الكلمات..
 غرقت في الدم..
 ثم اختنقت تحت ركام الذكريات

وَمَتَّ أعشابُ من خانوا

وصارتُ شجراً..

يمتدُّ عبر الطرقات. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

ويذهب الشاعر أبعد من ذلك فيعتبر أهل البلاد (عبيداً وسبايا) طالما بقي المحتل يستنزف خيراتهم:

ولكنَّ بلاداً..

يرضع المحتل في أثدائها

كل أهليها عبيدٌ وسبايا. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

واللافت أن وصف (الغازي)، أو (المحتل)، أو (الاحتلال) تعبيراً عن شخص، أو حالة، أو كيانٍ مغتصبٍ؛ استخدمه الفيثوري لوصف المستعمر الأجنبي لأفريقيا في مقاومته للاستعباد الأفريقي كما مر سابقاً، كقوله مثلاً على لسان المستعمر الأوروبي: (يا بلاد الزنوج الحفاة العراه، سآتيك يوماً كغازٍ جديد)، أو حكايته عنه: (أرضي والأبيضُ دَنَسُها، دنسها المحتل العادي)، كما وصف بها المحتل اليهودي لفلسطين في دعوته الشعب العربي: (لا تقفوا إلا على هيكل إسرائيل، لا، لا تقفوا إلا على مقبرة المحتل والدخيل). وإطلاق تلك الصفات في الحالات السابقة؛ صحيحٌ، ومبررٌ بوجود عدوٍّ أجنبيٍّ مغتصبٍ للأرض؛ أما إطلاقها دون تعيين، على الأوطان العربية بعد استقلالها، أو وصف حكامها المحليين بها، أو وصف مواطنيها (بالعبيد، والسبايا)؛ فأمرٌ يدعو للتأمل.

ويعتقد الباحث أن هذا الصنيع؛ يدل بوضوحٍ على تمدد قضية الاستعباد فلسفياً في شعر الفيثوري، بعيداً عن الاعتبار اللونية، والعنصرية وحدها، واكتسابها الأفق الإنسانيَّ الشامل، وتوظيف مفهوم الاستعباد للدلالة على وجوه الظلم والاضطهاد الأخرى كاستبداد الحكام، وطغيان الأنظمة؛ مما يُبرز الصراع الإنساني الحقيقي لا بين أسود وأبيض فحسب؛ بل بين مضطهدٍ ومضطهد، ومستغلٍ، ومستغل، وهي الرؤية التي غابت عن الفيثوري في بدايات تجربته الفنية، وأعاد تشكيلها في هذه المرحلة.

وهنا؛ يحسن الباحث التمهّل لإلقاء المزيد من الضوء على هذا المفهوم الجديد والمهم عند الفيثوري؛ بالبحث عن أولياته في الفكر الإنساني، نظراً لأهميته البالغة في تحليل تجربة الشاعر، التي أنضجها هذا المفهوم، وبلغت رؤيته بالوصول إليه؛ ذروتها الفنية، وواصل الشاعر كتابة الشعر على هداية، إلى وفاته. بالإضافة إلى احتلال هذا المفهوم أهميةً عظمى في عالمنا المعاصر اليوم، وفعاليته الواقعية، وانطباقه على العديد من أشكال الظلم، والاستبداد في عصرنا الحديث.

والجدير ذكره؛ أن الربط بين الاستعباد وأوجه الطغيان، والاستبداد الأخرى التي لا تصف بالضرورة مظاهر الرق بمفهومه الاصطلاحي المعروف؛ ليس جديدًا على الساحة الفكرية والفلسفية، إذ تحدث الفلاسفة، والمفكرون، قديمًا وحديثًا عن الاستبداد Despotism بوصفه صنوًا للاستعباد. ويروي إمام (١٩٩٤) أصل الكلمة بقوله: "كلمة المستبد Despot مشتقة من الكلمة اليونانية Despotes التي تعني رب الأسرة، أو سيد المنزل، أو السيد على عبده. ثم خرجت من هذا النطاق الأسري؛ إلى عالم السياسة لكي تطلق على نمط من أنماط الحكم الملكي المطلق الذي تكون فيه سلطة الملك على رعاياه ممثلة لسلطة الأب على أبنائه في الأسرة، أو السيد على عبده".

وكان أفلاطون يرى أن الطاغية مثل الرجل الثري الذي يملك عددًا كبيرًا من العبيد، ويتحكم فيهم، مع فارق واحد هو أن الطاغية يتحكم في عددٍ أكبر. كما كان يرى أن الدولة التي يحكمها طاغية؛ مستعبدةٌ إلى أقصى حد، والمواطنين جميعهم تقريبًا، وضمنهم أفضلهم؛ ينتهي بهم الأمر إلى عبوديةٍ بائسةٍ تغلغل في نفس الفرد منهم، مع وضاعةٍ تامةٍ، وتهبط أشرف أجزاء نفسه إلى مرتبة العبودية، والنفس التي وصلت إلى هذه الحال؛ هي نفسٌ مستعبدةٌ بالتأكيد. (أفلاطون، ٢٠٠٤).

ويؤرخ إمام (١٩٩٤) لظهور المصطلح بقوله: "ظهر مصطلح (المستبد) لأول مرة إبان الحرب الفارسية الهيلينية في القرن الخامس عشر قبل الميلاد، وكان أرسطو هو الذي طوره، وقابل بينه وبين الطغيان، وقال إنهما ضربان من الحكم يعاملان الرعايا على أنهم عبيد". كما قرن أرسطو (الحكم الطغياني) (بالحكم السيدي) تشبيهًا للحاكم بالسيد، والمحكومين بالأرقاء، واصفًا الملكيات ذات الحكم الفردي بالملكيات الطغانية بسبب استبدادها، حتى لو كانت ملكياتٍ شرعيةٍ وراثيةٍ يملكُ الحاكم فيها برضا الشعب وقبوله؛ إلا أنه منتمٌ للحكم الطغياني، لأنه يحكم حكم سيدٍ مطلقٍ مستبدٍ برأيه، فيتوصل أرسطو إلى تعريف الطغيان بأنه الحكم الفردي الذي يتسلط فيه الطاغية بلا مسؤوليةٍ ما؛ على نظراء كلهم يفضلونه، والذي يتولى فيه صاحب الحكم السلطان لمصلحته الخاصة لا لمصلحة المرؤوسين، وهذا ما يجعله حكم إكراه؛ إذ لا يخضع أحدٌ من الأحرار طوعًا لذلك الحكم. (أرسطو، ١٩٥٧).

وبعيدًا عن التقسيمات الفلسفية، وتصنيفات علم الاجتماع السياسي لأنواع السلطة، وأنظمة الحكم، وخصائص الدول والشعوب والمجتمعات البشرية، فإن الطغيان أيا كان اسمه، وحكومة الاستبداد أيا كان نوعها؛ وراثيةً، أم منتخبةً، أم عسكريةً، أم حتى دينيةً، فهي تحيل دائمًا إلى حكمٍ فرديٍّ مطلقٍ مستبدٍ، تُداس فيه إنسانية الإنسان، وتنتهك كرامة الشعوب، وتغتصب مقدراتها لمصلحة فردٍ، أو جماعةٍ من المستبدين، يسعون إلى مقاصد شيطانية لخصها أرسطو في ثلاث غاياتٍ أساسية: أولها كون المرؤوسين خائعين أذلاء؛ لأن الدليل الخانع ما كان

ليتأمر على أحد. وثانيها: ارتياب بعض الأهليين بالبعض الآخر؛ لأن الحكم الطغياني لن ينقرض وينحل قبل أن يثق المواطنون بعضهم ببعض، وثالث تلك الأهداف: جعل المساعي للقضاء على الطغيان مستحيلة؛ إذ لا يقدم أحد على أمرٍ مستحيل. (أرسطو، ١٩٥٧).

ويقرر لابيوسي (٢٠٠٨) أن الطغاة الذين ولدوا وترعرعوا في حضن الطغيان؛ ينظرون إلى الشعوب الخاضعة لهم؛ نظرهم إلى عبيدٍ بالوراثة، كما ينحو باللائمة على الشعوب التي تستسلم للاستعباد، وتدع الحرية جانباً، وتختار نير العبودية التي يسميها لابيوسي (العبودية الطوعية)، وعلتها الأولى هي العادة؛ فالناس يولدون في ظل الطغيان أرقاء، ومن أجل تثبيت حكم الطاغية؛ تجري تنشئتهم لا على الخنوع والعبودية فحسب؛ بل على عبادته أيضاً، فيصبحون جناء ذليلين، يستعبد بعضهم بعضاً إرضاءً للطاغية، وتلقاً له. أما الأحرار منهم؛ فيعافون العبودية مهما ارتدت اشكالاً، ويشعرون بعبء نيرها، ولا يتوانون عن خلعه، ولا يسع الإذلال أن يروّضهم أبداً؛ لأنهم يعلمون أن الحرية نعمةٌ كبيرة، إذا فُقدت؛ تتوالى الولايات، وتفقد جميع النعم طعمها، لأن العبودية أفسدتها.

ويرى مونتسكيو (١٩٥٣) أن الحكم في الدول المستبدة يقوم على تربية الشعب على العبودية، وإلقاء الخوف في القلب، وتفترض الطاعة المتناهية جهلاً فيمن يطيع، وتمنح الروح معرفة بعض مبادئ الدين البسيطة جداً، حيث تكون المعرفة خطراً، والتنافس نحساً. وليس للحاكم أن يرتاب أو يبرهن مطلقاً، ليس له إلا أن يشاء، فتتقذ مشيئته. ولا بد من انتزاع كل شيء لإعطاء شيء، ومن البدء بصنع إنسانٍ طالح لصنع عبدٍ صالح، ومن تجريد رعايا الدولة من كل فضيلةٍ خاصةٍ بهم. وهكذا؛ يقوم الحكم الاستبدادي على خوف المواطنين ورعبهم من السيد الحاكم، الذي لا يحتل أي سلطاتٍ وسطى، ملقياً بالناس في هوة الذل والمهانة، ومحافظاً على وجوده من خلال سفك الدماء. وهكذا؛ يميل الاستبداد إلى هدم الدولة ذاتها بهدمه لروح المواطن الذي هو أساس هذه الدولة.

ويناقش جان جاك روسو (٢٠١٣) هذا الموضوع عبر إثارة عددٍ من الأسئلة المهمة في هذا المجال، كقوله إن الإنسان يولد حراً، لكنه يوجد مقيداً في كل مكان، وهو يظن أنه سيد الآخرين، بينما يظل عبداً أكثر منهم، فكيف وقع هذا التحول، وما لذي يمكن أن يجعله شرعياً، أهو النظام الاجتماعي القائم على العهود؟ وإذا كان الفرد يستطيع بيع حريته ليصبح عبداً لسيدٍ - كما يقول غروسيوس - فلماذا لا يستطيع شعبٌ بيع حريته ليصبح تابعاً للملك؟ ويجيب روسو عن هذه الأسئلة بقوله: إن القول إن الإنسان يعطي نفسه متبرعاً؛ محالٌ لا يمكن تصوره، وعقْدٌ مثل هذا باطلٌ غير شرعي، ولا يصدر هذا العقد عن رشيدٍ، وقول ذلك عن شعبٍ؛ يفترض جنون هذا

الشعب، فتنزل الإنسان عن حريته يعني تنزلاً عن صفة الإنسان فيه، والعهد الذي يشترط سلطاناً مطلقاً من ناحية، ووطاعةً لا حد لها من ناحية أخرى؛ يعتبر من العهود الباطلة.

وإذا ما استعبد أناس متفرقون من قبل واحدٍ بالتتابع، مهما كان عددهم؛ لم أر هناك غير سيدٍ وعبيدٍ؛ لا شعباً ورئيساً. ولو حدث الإذعان للقوة؛ فإنه يكون عمل ضرورة؛ لا عمل إرادة. وهكذا؛ مهما تكن الجهة التي يُنظر منها للأمور، يكون حق الاسترقاق باطلاً، لا لأنه غير شرعي فقط؛ بل لأنه مخالفٌ للعقل، خالٍ من كل معنى أيضاً، فكلمتا الاستعباد والحق متناقضتان، متنافيتان مبادلةً، ومن حماقة أن يقول رجل لرجل أو لشعب: أضع معك عهداً يجعل كل غرمٍ عليك، وكل غنمٍ لي، وأرعى هذا العهد ما راقني، وتراعيه ما راقني؛ فليس لإنسانٍ سلطانٌ طبيعيٌّ على مثله، وبما أن القوة لا توجب أي حق؛ فإن الاتفاق الحرّ، والعهد؛ تظل أساساً لكل سلطانٍ شرعي بين الناس.

وقد تكلم ابن خلدون (٢٠٠٤) كذلك؛ عن أثر الاستعباد في النفوس، ورأى أنه يجر على الأمم الويلات، والفناء؛ معللاً ذلك بما يحصل في النفوس من التكاسل، إذا غلبت ومُلك أمرها عليها، وصارت بالاستعباد آلةً لسواها، وعالةً عليهم، فيقصر فيها الأمل، ويضعف التناسل، ولا شك أن إقامة العمران إنما هو عن تجدد الأمل، وما يحدث عنه من النشاط في قوى الإنسان؛ فإذا ذهب أمل الأمة بالتكاسل، وذهب ما يدعو إليه من الأحوال، وكانت العصبية ذاهبةً بالغلب الحاصل عليهم؛ تناقص عمرانهم، وتلاشت مكاسبهم ومساعدتهم، وعجزوا عن المدافعة عن أنفسهم بما كسر الغلب من شوكتهم، فأصبحوا مُغَلَّبين لكل مُتَغَلِّبٍ، وطُعْمَةٌ لكل آكلٍ. ولا يزال هذا الصنف من الناس المملوك عليهم أمرهم؛ في تناقصٍ، واضمحلالٍ، إلى أن يأخذهم الفناء. وهذه طبيعة الإنسان إذا غلب على أمره، وصار آلةً لغيره.

ويُعرّف الكواكي (٢٠٠٦) الاستبداد بأنه صفةٌ للحكومة المطلقة العنان فعلاً، أو حكماً، التي تتصرف في شؤون الرعية كما تشاء بلا خشية حسابٍ، ولا عقابٍ محققين، وأشكال الحكومة المستبدة كثيرة، وأشدّها حكومة الفرد المطلق، الوارث للعرش، القائد للجيش، الحائز على سلطةٍ دينيةٍ. وقد تضافرت آراء أكثر العلماء الناظرين في التاريخ الطبيعي للأديان؛ على أن الاستبداد السياسي متولدٌ من الاستبداد الديني، وأن السياسيين يبنون استبدادهم؛ على أساسٍ من هذا القبيل، فلا بد لتمكين الطاغية؛ من إضفاء صفة ألوهيةٍ أو قداسةٍ عليه. وهذه الحال؛ هي التي سهلت، في الأمم الغابرة المنحطة؛ دعوى بعض المستبدين الألوهية على مراتب مختلفة حسب استعداد أذهان الرعية

حتى يُقال إنه ما من مستبدٍ سياسيٍّ إلى الآن؛ إلا ويتخذ له صفةً قدسيةً يُشارك بها الله، أو تعطيه مقام ذي علاقةٍ مع الله.

ولا أقلّ من أن يتخذ المستبد بطانةً من خَدَمَةِ الدين، يعينونه على ظلم الناس باسم الله. وأقل ما يعينون به الاستبداد؛ تفريق الأمم إلى مذاهب، وشيخٍ متعاديةٍ يقاوم بعضها بعضًا، فتتهاتر قوة الأمة، وتذهب ريحها، ويخلو الجو للاستبداد؛ لبيّض ويفرخ. وأعظم ما يلائم مصلحة المستبد ويؤيدها؛ أن الناس يتلقون قواعده وأحكامه بإذعانٍ بدون بحثٍ، أو جدالٍ، فيودون تأليف الأمة على تلقي أوامرهم يمثل ذلك. ولهذا القصد عينه؛ كثيرًا ما يحاولون بناء أوامرهم، أو تفريعها على شيءٍ من قواعد الدين، التي تلمس وترًا حساسًا عند الناس، وتقوم بتحسين أقوال المستبد وأفعاله، وإعفائه من المحاسبة، ونقل المواجهة من أن تكون بين الرعية والحاكم؛ لتصبح بين الرعية والإله.

كما يؤكد إمام (١٩٩٤) أن الطاغية حين يقهر أفراد الشعب ويحولهم عبيدًا، مستندًا في ذلك إلى نظرية الحق الإلهي في الحكم، أو الحق الملكي المقدس؛ فإنه قد يعلن ذلك بنفسه، فتكون صفةً ظاهرةً كما فعل فرعون، وقد تكون خافيةً مستترةً، وإن كان مضمونها ظاهرًا في سلوكه. وفي النهاية؛ ليس ثمة سوى الإرادة الملكية، التي هي إرادة السماء، أما الشعب فلا وجود له، وليس لديه عن نفسه إلا أسوأ المشاعر الذاتية؛ فهو لم يولد إلا ليحرر مركبة الامبراطور، فذلك هو قدره المحتوم، ولا يبدو لهم أمرًا مزعجًا أن يبيعوا أنفسهم كعبيد، وأن يأكلوا خبز العبودية المر، كما يقول هيجل.

وإذا كان علم النفس قد نظر في البداية إلى هذه العلاقة على أنها تمثل انحرافًا عن الطريق السوي؛ فإن معظم علماء النفس يعتبرونها الآن نزعاتٍ طبيعيةً عند البشر رغم أنها قد توجد بصورةٍ منحرفةٍ عند بعضهم؛ فهناك ارتباطٌ وثيقٌ بين النزعة (السادية) المتسلطة التي تفرض سيطرتها على شخصٍ، أو مجموعةٍ من الأشخاص؛ وبين النزعة (المازوخية) التي تستسلم، بل وتستعذب الألم الذي يقع عليها؛ مما يبرر جمعهما في مصطلحٍ واحدٍ هو (السادومازوخية) وهي العلاقة التي يكون فيها الطرف الأول؛ قوةً مهيمنةً متسلطةً تفرض إرادتها، في حين يكون الطرف الثاني شخصيةً مستسلمةً خاضعةً. والعامل الخفي في هذه العلاقة هي تبعية كل طرفٍ للآخر واعتماده عليه.

ويرجع ذلك إلى نظرية التحليل النفسي للنزعة التسلطية عند فروم (١٩٧٢) الذي رأى أن التخلي عن استقلال النفس الفردية، ودمج النفس في شخصٍ آخر خارج النفس للحصول على القوة التي تنقص النفس الفردية؛ هو الآلية الأولى للهروب من الحرية. وأشد الأشكال المميزة لهذه الآلية؛ نجدها في الرغبة في الخضوع والهيمنة، أو كما

يفضل أن نعبر عنه بالرغبات (المازوخية) و(السادية) الموجودة بدرجاتٍ متفاوتةٍ في الأشخاص السويين، والعصابيين على السواء. وأشدّ الأشكال التي تظهر فيها الرغبات (المازوخية) تكراراً؛ هي مشاعر الدونية، والعجز، واللاجدوى الفردية، وهذه الأشكال لها هدفٌ واحدٌ؛ هو التخلص من النفس الفردية، فقد النفس. بقولٍ آخر؛ التخلص من عبء الحرية.

وتحليل الأشخاص المحاصرين بهذه المشاعر؛ يبين أنه على حين أنهم يشكون شعورياً من هذه المشاعر، ويريدون التخلص منها؛ فإنَّ قوَّةَ ما داخلهم تدفعهم لا شعورياً إلى الشعور بالدونية، واللاجدوى. هؤلاء الأشخاص يُظهرون ميلاً إلى التقليل من أنفسهم، وجعل أنفسهم ضعفاء، وعدم السيطرة على الأشياء. وبصفةٍ منتظمةٍ؛ يُظهر هؤلاء الأشخاص تبعيةً ملحوظةً للقوى التي هي خارج أنفسهم، تبعيةً للشخص، أو المؤسسات، أو الطبيعة. وهم يميلون لا إلى تأكيد أنفسهم، ولا إلى فعل ما يريدون؛ بل يميلون للخضوع لأوامر هذه القوى الخارجية، سواءً كانت هذه الأوامر واقعيةً أو مختلقةً. وفي الغالب هم عاجزون تماماً عن معاشية شعور (أنا أريد) أو (أنا أكون).

وبعد؛ فرفض الاستبداد، وإدانة تخاذل الشعوب واستسلامها للطغيان؛ كان نهج المفكرين على امتداد التاريخ البشري؛ حيث كانوا يؤكدون على الدوام أننا ولدنا أحراراً، وأن علينا الدفاع عن هذه الحرية، ومقاومة ما، ومن يسلبها منا مهما كان شكله، أو اسمه؛ حيث يشير الكواكي (٢٠٠٦) إلى تعدد وجوه الظاهرة الاستبدادية؛ بقوله: "الاستبداد، في اصطلاح السياسيين؛ هو تصرف فردٍ أو جمعٍ في حقوق قومٍ بالمشيئة، وبلا خوف تبعية، وقد تطرأ مزيدات على هذا المعنى الاصطلاحي فيستعملون في مقام كلمة (استبداد) كلمات: استعباد، واعتساف، وتسلب، وتحكم؛ وفي مقابلتها كلمات: مساواة، وحس مشترك، وتكافؤ، وسلطة عامة. ويستعملون في مقام صفة (مستبد) كلمات: جبار، وطاغية، وحاكم بأمره، وحاكم مطلق. وفي مقابلة (حكومة مستبدة) كلمات: عادلة، ومسؤولة، ومقيدة، ودستورية. ويستعملون في وصف الرعية (المستبد عليهم) كلمات: أسرى، ومستصغرين، وبؤساء، ومستنبتين، وفي مقابلتها: أحرار، وأبادة، وأحياء، وأعزاء".

والاستبداد والطغيان وجهان قديمان حديثان من وجوه الاستعباد البشري القبيحة، وقد قاومهما البشر على مر التاريخ، كما قاومهما الأدب الأفريقي كذلك، كما يؤكد سارتر بقوله: "إنَّ جدلية العصيان والقبول، لا نجدها في شعر البدايات وحسب؛ بل في الشعر الزنجي الأفريقي راهناً، رغم تبدل الهيئات فيه؛ حيث اتخذ المستبد المحلي - وإن في صورةٍ غير وجاهيةٍ ومكشوفة؛ هيئة الأوروبي المستعمر القديمة". (ذكر في: داغر، ١٩٩٨). وقد حارب الفيتوري الطغيان، والاستبداد، وواصل مهمته في تعرية الزيف، ومهاجمة الخونة في حياته حتى وفاته. لم يتوقف عن

فعل ذلك طوال مسيرته الشعرية، منذ بدأها بديوانه الأول (أغاني أفريقيا) حين حارب الطغيان الموجه للإنسان الأفريقي؛ إلى أن ختمها بآخر دواوينه (عرياناً يرقص في الشمس) الذي جعله بياناً لتجربته، ورؤيته في الحياة. لقد ساوى الفيتوري في شعره؛ بين أشكال الظلم، والاضطهاد، وأدائها أيّاً كان مصدرها، وأيّاً كان فاعلها.

ورغم جلاء الاستعمار عن الأوطان؛ فالشاعر لا يزال يراها مستعبدةً للاستبداد، ومحتلةً بالطغيان من قبل الخائنين، وعملاء الاستعمار، الذين استخلفهم فيها قبل خروجه، وحماهم بنفوذهم، ومؤامراتهم؛ لتبقى أياديهم المجرمة تعبت بمصائر الدول ومقداراتها، وتبقى شعوبها أسيرةً للذل والتخلف، فاقدةً للحرية، والعدالة، والمساواة. وهكذا؛ أعاد الشاعر صياغة مفهومه للاستعباد على ضوء تجربته الفنية، ورؤيته الجديدة للحياة وأحداثها. لقد نظر الشاعر -بدايةً- إلى الحاكم الطاغية كما نظر إليه المفكرون والفلاسفة من قبله؛ مستبداً بالدولة، مستعبداً للشعب، جالباً لأثمته الخراب، من خلال الاضطهاد، وسفك الدماء، وتزييف الحقائق، وخيانة قضية الوطن:

إن حاكم تلك المدينة..

والدركي الذي جعل الشمس

سجادةً من دماء

وأقواس نصرٍ على البحر..

خانوا القضية! (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

كما يسرد الشاعر أوصاف أولئك الحكام، والطواغيت الذين استبدوا بحكمهم، وقدسوا ذواتهم، وجعلوا أنفسهم من غير طينة البشر:

ولكن نَمَّةً في بوخارست بلادي أنا

لا تزول الطواغيت

أفنةً تشركُ الله في خلقه

فهي ليست تشيخ

وليست تموت! (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

وربما صدق أولئك المستبدون أكاذيبهم، فظلوا يخادعون الناس بالخطب، والدعوات، والشعارات الزائفة؛ لكنهم -على الحقيقة- أبعد الناس عنها:

وقائمةٌ هي، باسم القضية

وأنظمة الخطب المنبرية

وحاملةٌ هي، سر الرسالة
 وشمس العدالة
 وقادرةٌ هي، تمسحُ روح الجمال
 ولا تعرفُ الحقَّ
 أو تعرفُ العدلَ
 أو تعرفُ الاستقالة. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

لقد بلغوا الغاية في الطغيان، فأصبحوا لا يسمعون إلا أصواتهم، ولا يرون إلا صورهم، ولا يعبدون إلا ذواتهم:
 أعرفُ يا مولاي، أنَّ بطلاً منتصراً
 مثلك..

لا يسمعُ إلا صوت بطشه
 ولا يبصر إلا وجه عرشه
 ووجه نعشه
 ولا يعبدُ كائنًا سواه! (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

ومهما تسمَّى المستبد بأفخم الألقاب، وقدس ذاته، وزَيَّفَ حقيقته في أعين البسطاء؛ فإنه يبقى طاغيةً:
 وأوشكُ أن أُشيد بذكر عصرك
 غير أنك أيها البشر المقدس
 ذو التفرد والمهابة..
 في الحقيقة طاغية! (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

وقد يبلغ الطغيان بالمستبدين ذروته، موصلاً إياهم إلى مرحلة التآله، فهم الخالدون حين يرحل الناس،
 والباقون على مرَّ الزمان:

- هي ذي لعنة العصر
 ما بقي الحاكم المتآله في عمره السرمدِي
 تشيخُ الملايين تحت عباءته
 وهو مبتسمٌ خالد العنقوان. (الفيثوري، ٢٠٠١).

لكن الحقيقة غير ذلك؛ فالطغاة إلى زوال كبقية البشر، لكنهم خدعوا أنفسهم، وتناسوا السنن الكونية، وأوهمتهم كبرياؤهم بخلود ملكهم، بينما الملك لله عز وجل، وهم ليسوا في الحقيقة سوى عبيد لشهواتهم، والحكم في النهاية للشعب الحر؛ ولذلك يرثي الشاعر لحالهم البائس:

وأرثي للطغاة المستبدين
الذين استعبدتهم شهوة الحكم
فظنوا أنهم باقون في الحكم طويلا
وتناسوا أنها الدنيا
وأن الملك لله
وأن الحكم للشعب
الذي داس على أعناقهم جيلاً فجيلاً. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

لقد رأى الشاعر في الطاغية صورة المستعبد، وكشف عن الذات العميقة للطاغية بعمقٍ فلسفيٍّ، وكأنه يردد مقولة أفلاطون في هذا الصدد، حيث قال أفلاطون (٢٠٠٤): "الطاغية الحقيقي هو في واقع الأمر، وعلى خلاف ما يظن الناس؛ عبدٌ بالمعنى الصحيح، بل هو شخص بلغ أقصى حدود العبودية، ما دام مضطراً إلى تملق الناس، وهو إذ يعجز عن إشباع أبسط رغباته، ويظل محروماً من أشياء كثيرة؛ فإنه يبدو أبأس البؤساء لمن يعرف كيف يتأمل نفسه في كليتها، وهو يقضي حياته في خوفٍ مستمرٍ، ويعاني على الدوام آلاماً مرهقةً، وذلك إن كان من الصحيح أن حالته شبه حالة الدولة التي يحكمها وهي تشبهها بالفعل". وقد عبّر أرسطو كذلك عن بؤس حال الطاغية؛ حين سئل عن أشد الأشياء إثارة لدهشته، فأجاب: "إنه طاغيةٌ عجوزٌ؛ لأن للطغاة من الأعداء ما يعادل عدد الناس الذين تحت سيطرتهم". (ذكر في: لا بويسي، ٢٠٠٨).

إن المأساة مهما طالت فصولها فلسوف تنتهي. لقد اغتصب الطاغية تراب الوطن بآلته العسكرية، مختطفاً تاريخه، وكرامته، وحاصر شعبه بالظلم، والفقر، والعبودية، وتسلم السلطة بالبطش والقهر:

قد مر طاغيةٌ من هنا ذات ليل
أتى فوق دبابه
وتسلق مجداً
وحاصر شعباً
غاص في جسمه..

ثم هام بعيداً

ونصّب من نفسه للفجيرة ربّاً. (الفيتوري، ٣/١٩٩٨).

لكن عدو الأوطان - لا شك - راحلٌ عنها، ونهايته حتمية؛ فهو لم ينتم إلى الأوطان، وشعوبها يوماً، بل بقي بخيانتته، وأطماعه غريباً عنها في البدء، والختام:

أمس جئت غريباً

وأمس مضيت غريباً

وها أنت حيثما أنت

تأتي غريباً

وتمضي غريباً. (الفيتوري، ٣/١٩٩٨).

كما ينظر الشاعر للأوطان المغلوبة على أمرها؛ نظرةً حزينةً يموت فيها كل شيء، الإنسان، والحرية، والقضية، بل وحتى الطاغية؛ لأن الاستبداد لا يقود لشيء سوى الفناء، أو الثورة:

وقالت الضحية

صلوا على الجلاد والضحية

وقالت الحرية

صلوا على الإنسان والحرية

وقالت القضية

صلوا على الخائن والقضية! (الفيتوري، ٢/١٩٧٩).

وهكذا؛ يتحول الوطن الحر إلى مدنٍ للموت، لا يبقى من ميراثها سوى العبودية، والطغيان، وتأليه الفرد وأقبح بها من ميراث:

يا ما أشدَّ اسوداد الرؤى، وابيضاض المرائي

وأبرد ثلج الشفاه، وأقسى رماد العيون

وأحقر في مدن الموت، ما ورث الوارثون

وأقبح مجد العبيد، الطغاة

وأبهاك في زمني

حيث لا شيء إلا ألوهية الفرد
واللحظة الخاطفه. (الفيثوري، ٢٠٠١).

كما يتوجه باللوم للشعب الذي ارتضى الطغاة حكاماً له، وكان ألوبةً في أيديهم، جاعلاً طاعة الشعب
للطاغية؛ عبادةً له، وعاراً عليهم:

عارٌ على من يحرق الحقل..
ومن يحصده..

أن يضفر السوط لمن يجلده
عارٌ على من يحفر اللحد ومن يلحده
أن يقتني طاغيةً يعبد. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وكما كان الشاعر يضاد في أشعاره المقاومة للرق، والعنصري؛ بين الحرية، والعبودية، نراه يفعل ذلك بين
الحرية، والخيانة، معتبراً أن استسلام الشعب خيانةً للحرية، تحيله إلى عبد؛ واستبداد الحاكم خيانةً للوطن، تحيله إلى
طاغية؛ وكلاهما يحيلان الوطن إلى أرضٍ لا تنتج سوى الطغاة، والعييد:

بغدادُ يا جبل البناه
أولا تزال الأرض تحبل بالعييد
وبالطغاه
أولا يجوس عبر حقول عينيك
النبيون الرعاه
أولا يزال العادلون هم الخطاه!! (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

ويعرض الشاعر مشاهد عجيبةً لهذا الزمان المزيف الذي تبدلت فيه حقائق الأشياء، وخادع الشعب نفسه،
وظن نفسه حرّاً يحيا حياةً طبيعيةً؛ بينما هو في سجنٍ كبيرٍ فاقدٌ لحرية، وكرامته الإنسانية:
سألوني..

وها أنا أشهد
أن الزمانَ عجيبٌ
وأعجبه أن هذي الجموع

تُغني وترقص في قفصٍ من حديد!

وأشهدُ

أن التراب الذي عجنته الهزيمة

كان جميلاً..

وأضحى قبيحاً

وأقبح من لونه في العيون

تألق تاج المهانة

فوق جباه الرجال العبيد. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

وفي هذا الزمن العجيب كذلك؛ تختلط الأدوار، وتتساوى الخيانات، ويصعب تحديد البادئ بخيانة الأمة:

ابتسم للغزاة وهم يُقبلون

للعبيد الطغاة وهم يزحفون

للطغاة العبيد وهم يبطشون

...

وتظلُّ تسائل نفسك

أيهما خان أمته قبل صاحبه؟

وكأنَّ الخيانة غير الخيانة

وكأنَّ الإهانة غير الإهانة. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

لكن الشاعر لا ينخدع بظواهر الأشياء؛ فكما تتبدل الأسماء في قاموس الخيانة؛ يجب أن تتبدل حقائقها،

ويتغير تاريخياً معنى الموت، فيصبح المهزومون، والخونة؛ هم الأموات، وهم أكبر الدلائل على إدانة عهدهم:

الميتون هم الهزيمة تحت رايات الهزيمة

والخيانة ملء أبواق الخيانة

الميتون هم الطواويس المتوجة المُهانة

الميتون هم الإدانة! (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

نعم؛ فمن باعوا أنفسهم، وأوطانهم للأعداء، وخانوا شعوبهم ثمنًا للبقاء في عروشهم، والحفاظ على كراسيهم؛ هم المهزومون والساقطون في شرعة الأوطان الحرة:

وخان من خان منهم، وهو متشخّ
وعار تاريخه من فوقه علم
وهانّ من هانّ..
والإنسانُ إن سقطت أوطانه..
سقط الإنسانُ والقيمُ
وباع من باع منهم أرضه..
ثمنًا لعرشه..
فاعتلاه وهو منهزمٌ. (الفيتوري، ٢٠٠١).

وليته بعد أن اعتلى العرش قام بحقه، كلا؛ فغايتة الدنيئة بعد وصوله للحكم، وتريعه على العرش؛ هي إهانة الشعوب، وإخضاع الأحرار:

أو هذه هي غاية المتريعين على عروش بلادهم
أن يُغمّدوا سيف المهانة في رقاب الأبرياء. (الفيتوري، ٢٠٠١).

وكما استنكر الشاعر أن تكون غاية الحكام إذلال شعوبهم؛ يستنكر كذلك أن تكون مهمة الشعوب مهمة عبثية هي إنتاج العبيد، والطغاة:

ولماذا إذن تلد الأمهات؟
ألكي تتلهى الشعوب بمن قد ولدن؟
وتصنع منهم عبيدًا وآلهة وطغاة! (الفيتوري، ٢٠٠٥).

وكما يُدين التاريخ الطغاة، والخونة؛ فإنه يكرم الشرفاء والأحرار الذين ناضلوا الطغاة من أجل أوطانهم، ورفضوا عبوديتهم، ومشوا بعزةٍ تحت راية الموت عرايا، وجوعى؛ فأصبحوا شهداء، ومنحهم التاريخ الحياة الخالدة:

وكم هي مضحكة كبرياء الرجال، الطغاة، العبيد
وكم من قتيلٍ خطيئته في خطاه..
وكم من محبٍ شهيدٍ..

تغطي بأكفان عزته، ومشى..

حاملاً راية الموت، نشواناً في رقصة الموت..

عريان، جوعان، حافي القدم! (الفيتوري، ٢٠٠٥).

أما الطغاة؛ فلا عزاء لهم، ولا كرامة، ولن يذكرهم التاريخ إلا في صفحاته السوداء؛ لأنهم افترسوا شعوبهم كالوحوش، وتحذثوا - كذباً - باسمها وهي منهم براء، وارتكبوا في حقها شتى الموبقات التي لا ترضاها الشرائع:

تظل تسائل نفسك..

مَنْ هم؟ وَمَنْ أنتَ فيهم؟

وهم حدهم (مثلما لم تُنبئك رؤياك من قبل)

غيلان أروقة القول والفعل

والناطقون بما لم تقله شفاه الشعوب

وما لم تباركه رؤيا السماء! (الفيتوري، ٢٠٠٥).

ويستوي المستبدون في نظر الشاعر؛ فكلهم خونة أذلاء في حقائقهم، مهما كانت أسباب خيانتهم، وأياً كانت وسائلهم في اغتصاب السلطة، والشاعر يدين الحكومات المستبدة أياً كان شكلها، سواءً كانت حكومة فردٍ مطلقٍ تولاهَا بالغبلة، أو الوراثة، أو بالانتخاب والتآمر؛ فكلهم خانوا أوطانهم بالظلم، والطغيان، وهذا هو جوهر القضية:

وأستديرُ فلا ألقى سوى رممٍ

تبكي وتضحك مثل الببغاواتِ

...

ومستبدين يكسوا الذل أوجههم بالكبرياء

وأصباغ الثقافاتِ

إذن فثمة مَنْ هانوا ومن ضعفوا

ومن مشوا تحت أقواس الخياناتِ

سيان كانوا ملوكاً أو سلاجقةً

من الممالكِ أو مرضى الوراثة. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

٩. ٢. ٤ محور مواجهة الذات ونشر الوعي بالقضية

كانت مهمة استعادة الشاعر لثقته، وعافيته الثورية مرةً أخرى؛ مهمةً شاقةً، لأنها تستلزم شجاعةً في مواجهة ضعف النفس، وتصحيحًا لأخطائها، بالإضافة لذلك؛ كان على الشاعر أن يتحمل مسؤوليته الجماهيرية، ويتوجه للناس، يعيد الثقة إليهم، ويحيي شعورهم الثوري الذي ضيعت مساره الخيانات، وأوهنته الحالة المحبطة التي كانت تعاني منها الدول العربية، فلم تكن الهزائم التي لحقت بالأمة من أعدائها؛ هي الخسارة الوحيدة للشعوب؛ بل كانت كذلك حالة الانقسام والتشردم التي فرضتها القوى الاستعمارية على الدول العربية، وزادت الأنظمة العميلة عمقًا واتساعًا، حتى تردت الأمة في مهاوي الضعف، والتخلف. وكان على الشاعر أن يصف هذا الداء، ويكشفه للناس؛ لإعادتهم للمسار الثوري من جديد:

أمةٌ يثقبُ من رايتها
كلما امتدت على الأفق انقسامُ
وحزيرانُ على أبوابها
لعنةٌ نغلي، وعازٌّ، واتهامُ
بعثروها.. مزقوا وحدتها
فهي سودانٌ، ومصر، وشامُ. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

لقد كان الشاعر في توجهه للشعب كالجراح الذي يُحدد مكان الورم؛ ليستأصله من الجسم بدقة، فاتسمت كلماته بالصدق، والوضوح، وكان يقدم للناس صورة الوطن الجديد، وخارطة العصر العربي المهزوم، دون تزيين؛ لأن الزمن لا يحتمل المواربة، أو التلميح:

عامٌ على إثره ألفُ عام
وخارطة الدول العربية
ممرغةٌ في بقايا حطام
قوائمُ النظم العنترية
فهاتيك رايتها جاهلية
وتلك عباءتها هاشمية
وأخرى تميلُ إلى الماركسية
ورابعةٌ تعشقُ الناصرية

وتنطق باللغة الفستقية
وتسقط كل رقاع البيادق
منهكةً في حروب الكلام. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

لقد فشلت عوامل التاريخ المشترك، ووحدة المصير في توحيد الكيانات العربية التي صنع الاستعمار حدودها،
وكرس انفصالها؛ فظلت متنازعة الأهواء، مختلفة المشارب، فارتمت الأوطان، وضاعت في هذا الحطام الكبير:

وتقيم المقادير فيك احتجاجاً
على وطنٍ أبدي الوثاق
ضاع بين صراع الممالك والأغوات
وفرسانٍ عصر الوفاق

...

حجبوا الله.. والشمس..

والحبَّ عنه

فأصبح سجنًا كبيرًا..

وضاق!

جزؤوه..

وقد كان شعبًا..

فأضحى شعبًا معبأً في زقاق. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

وبعد تمزيق الوطن؛ حولته الأنظمة القمعية إلى سجنٍ كبيرٍ، فقد إنسانه فيه الأمل والأمان، وتحولت ثورات حكامها
إلى أكاذيب، تغذيها القوة العسكرية التي أصبحت خادمةً للحاكم وحاميةً له لا لأوطانها:

والنضال القديم ارتزاق

والجيوش التي سمّت في حظائر حكامها

كذبةً واختلاق

إنما يسترد البلاد..

الرجال الأسود

وليس الرجال النّياق. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

كان الفيتوري حريصاً على تقديم الحقيقة للناس، حتى لو كانت صادمة، لعلها توقظ النيام منهم، وتنبه الغافلين؛ فقد تحول الوطن إلى واجهة كاذبة، ومعاناة، وقمع، ومعارك كاذبة، تكرر انتصارات الحكام المزيفة على بعضهم في دولٍ أشبه بممالك متناحرة:

وطنٌ سماويٌّ
ومأساةٌ مزوقةٌ
وأبواق انتصارٍ..
وبيارق، وسيوف جبارين
مضفوري الحواجب كالتنار
ومباخرٌ ذهبيةٌ، ورماد نار
ومعارك، ولكل عنتره غبار
وممالك، ولكل طاووسٍ شعار. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

ويلاحظ إلحاح الشاعر على قضية الانقسام العربي، بوصفها عاملاً محورياً في رؤيته التشخيصية لمأزق العرب الحضاري، كما يكشف عن إيمان الشاعر القديم المتجدد؛ بدعوات الوحدة العربية التي نادى بها الحركات القومية، والاشتراكية التي اعتنق الشاعر أفكارها إبان شبابه:

والعربُ حيث تركت العرب..
رايتهم ألفاً
وأمتهم في أرضها أمم. (الفيتوري، ٢٠٠١).

ونراه يكرر الفكرة في موضعٍ آخر، متألماً من مرور السنين تلو السنين؛ والعرب في عجزٍ، وتخلفٍ عن ركب الإنسانية في هذا العصر الذي تتزاحم فيه الأحداث، والكوارث، جاعلاً من تشرذمهم، وتباهيهم بذلك، وابتعادهم عن ربهم وتعاليمه؛ سبباً للضعف، والهزيمة:

خمسون عاماً وأخرى سوف تختتم
والأرض تُمطرُ والأفلاكُ تصطدمُ
والعربُ جوفةٌ غريانٍ محنطةٌ
في متحف الكون لا يدرون أين همو

...

وقد هُزمنّا، لأنّا أمةً نسيّت
إلهها، وتباهت أنها أممٌ. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

ثم يتوجه الشاعر للوطن المحاصر يسأله، وكأنه بأسئلته هذه يراجع نفسه، وشعبه؛ ليزيل من نفوس الناس
القناعات البالية، ويجهزها لقبول قناعاتٍ جديدةٍ إرهاباً بميلاد الثورة:

يا وطنًا حاصرته هزائمه
ما لذي يصنع الشعر
قل لي وحقك يا وطني
ما لذي يصنع الشعر؟
والموج يرقد في الرمل، والريح مثقلةً بالرماد
من ترانا نكون؟ ومن أي عصرٍ أتينا؟
وفي أي عصرٍ نعيش؟
وهل نحن بالفعل أبناء آبائنا؟ (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

ويتوجه كذلك إلى الشعوب العربية، يسألها عن أوطانها كيف ضيعتها، وعن تاريخها كيف نسيته، مستنكرًا
عليها هوانها، وذلتها؛ وعلى القادة، والحكام خيانتهم، وطغيانهم:

وتسأل العرب الأفحاح عن وطنٍ
فتضمحل معانيهم وإن كثروا
وتلمس الموت في أرواحهم فإذا
مسست أجسادهم مستنكرًا نفروا
وتسأل العصر هل كانوا؟ وهل غرقت
وُجوههم في بحار الرمل واحتضروا
وأيهم خان رايات النضال؟ ومن هذا
الذي حاصر الأبطال فانحصروا
وتسأل القادة الفنانين، كيف نسوا
والضعف ينخر فيهم أنهم بشر!

وأن مقبرة الطغيان موحشة
من فوقها حجرٌ، من تحتها حجرٌ. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

ربما يرى البعض أن الشاعر كان متشائماً، أو قاسياً في انتقاده لأُمته، وربما كان كذلك في بعض شعره؛ لكننا لا يجب أن ننسى -بحالٍ- كيف كان وضع الأمة العربية، وطبيعة المرحلة التي كانت تمر بها. وقد كان الشاعر شديد الحب لأُمته، شديد الولاء لها، ساءه أن يراها هاويةً في ركب التخلف عامًا بعد عامٍ، فأراد ايقاظها، وانتشالها من حالة الركود، والتخلف، والتبعية التي كانت تخيم عليها. وربما أوجعها كلامه أحياناً؛ لكنه كان يعلم أن أغلال الاستبداد أشد إيلامًا من كلمات الحرية، وأن التخاذل، والثقة المطلقة في الحاكم المستبد؛ هي استسلامٌ لحكمه، وإذعانٌ لطغيانه.

وقد أراد الفيتوري لأُمته أن تشعر بثقل القيود التي تكبل مسيرتها؛ فالأمة التي لا تميز بين نعمة الحرية، ونقمة العبودية، لا تستحق الحرية؛ فالحرية معادلةٌ للحياة، وإذا فقدتها الإنسان فقد إنسانيته، وحياته التي وهبها الله له، وإذا كان الحكام الطغاة الفاسدون قد أجزموا بحق شعوبهم وأوطانهم؛ فتلك الشعوب شريكةٌ في الجريمة كذلك، بتمجيدها لهم، أو استسلامها، وسكوتها على ظلمهم.

٤. ٢. ١٠ محور بث الأمل واستعادة الشعور الثوري

بدأ الحس الثوري يعاود الشاعر مرةً أخرى، ووجد إيمانه بالقضية الجديدة، فعاد إلى دوره الشعبي، ومسؤوليته الجماهيرية، فشرع في إعادة الثقة الضائعة إلى نفوس الشعب، وبث الحماس في أرواحهم، مذكراً إياهم بأبجادهم التاريخية:

الهوى كُلُّ هَوَى دُونَ هَوَانَا
نَحْنُ مَنْ أَشْعَلْتُ الشَّمْسَ يَدَانَا
وَالْخُطَى مَهْمَا تَنَاءَتْ أَوْ دَنَتْ
فَهِيَ فِي دَوْرَتِهَا رَجْعُ خُطَانَا
وَإِذَا التَّارِيخُ أَغْنَى أُمَّةً
بشَهِيدٍ فَأُلُوفٌ شُهَدَانَا. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

ويحرص الشاعر على توكيد الذات العربية، ونزع شعور المهانة من نفوس أبنائها، فهم ليسوا أقل من بقية الشعوب الأخرى ذات التاريخ النضالي؛ وسجل أمتهم حافلًا بالشهداء، والأبطال:

وإذا الثورة كانت بطلاً
يطأ الموت ويحتل الزمان
فلنا في كل جيل بطل
مجده يحتضن المجد احتضاناً
عرب نحن.. وهذا دمنا
يتحدى في فلسطين الهوان
عرب رايتنا وحدتنا

حلقت صقراً وحطت في سمانا. (الفيثوري، ٣/١٩٩٨).

وكما رأينا الشاعر يركز في المحور السابق على قضية الانقسام باعتبارها أحد أكبر أسباب الهزيمة؛ نجده يؤكد هنا على قضية الوحدة باعتبارها مكوناً رئيساً في الكيان العربي، فإذا كانت تفرق العرب قد أدى إلى ضعفهم، ثم إلى هزيمتهم الحضارية؛ فإن توحدهم هو الذي سيقودهم للقوة والنصر، وحينها؛ سوف تعود شمس حضارتهم الغائبة لتشرق عليهم من جديد:

وأنا أعرف أن الشمس في غيبة..
ثم تُعيد الدورانا. (الفيثوري، ٣/١٩٩٨).

كما يحتفي الشاعر بالعرب، من خلال احتفائه بدمشق؛ عاصمة الخلافة الأموية، مشيراً ثانيةً إلى ارتباط العرب التاريخي، والاجتماعي الذي يجعل منهم عائلة كبرى:

دمشق أبقي
وللباقين ما رغبوا
فاشدد يديك عليها إنها العرب
واجهز بصوتك في بهو الجلال
ولا تسكب رحيقك إلا حيث تنتسب
لا لست وجهاً غريباً ها هنا أبداً
ما بين أهل وأهل كيف تغترب. (الفيثوري، ٢٠٠١).

ولا يكتفي الشاعر بالتاريخ لبث الفخر في نفوس الشعب؛ بل يلجأ للحماسة والتثوير، ويعيد إلى أرواحهم الثقة، والأمل، مذكراً إياهم بحقوقهم المشروعة، ومحياً في عزائمهم الإيمان، والثأر من الطغاة:
 عادت المعجزة الكبرى..

فللموتِ رغم الموتِ - بدءٌ وختامٌ
 فتعلم كيف تُحيي أمةً
 نسيث أن البطولاتِ اقتحامٌ
 أن أرضَ الحرِّ مهما اغتربت أرضه
 فهي على الغيرِ حرامٌ
 أن تاريخاً مشئت في ظله
 قدم الطغيانِ تاريخٌ مضامٌ
 يا أميرَ الشعرِ أغضبيها..
 فقد تُخصبُ الرُّوحُ، وتُخضرُ العظامُ
 ولقد ينفضُ عنه كفَّ الصَّبرِ
 شعبٌ ثأره ليس ينأى. (الفتوري، ١٩٧٩/١).

كان الشاعر يرى واقع الأمة ينضح بالمرارة، والإحباط، ويحيط بها الأسى والهزائم من كل جانب، وأطفالها يبليلهم القهر، والضياع، ولا عجب! فقد عاثت في الوطن أيدي الفساد:
 يا وطنًا يتفجرُ فيه العذاب
 ويهرمُ أطفاله الضائعون
 على طرقاتِ الهزيمة
 يا وطنًا أثقلتُهُ الجريمة. (الفتوري، ١٩٧٩/٢).

لكنه - مع ذلك - كان يرى طريق الحرية والكرامة بوضوح، ويستنهض الشعوب إليه، داعياً إياهم للانتفاضة الحرة، وتخليص أوطانهم من هوانها، وحالها المزري:

انتفض مرةً بالإرادة والفعل
 كن كلمةً في كتابِ الحقيقة
 كن حجرًا في جدارِ الجنون

انظر.. انظر

لقد صبغوا وجهك العربي

غدوت المهرج في حفلة القابضين على النصر..

والقادرين على الكبرياء. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

والشاعر ما يزال مؤمناً بهذه الأمة، وحضارتها التي علمت الشرق والغرب، رغم الهزائم، والخيانات التي ألت بها، والتي لن ينساها الشعب الحر الأبي. وسوف تعود الأمة فتية جبارة ما دامت تمتلك العزم والإرادة:

وإن يخن خائن.. أو ينتكس علم..

فالشعب لم ينس قتلاه.. ولم يخن

أمة أعطت الدنيا حضارتها..

يوماً.. وكانت كتاب المجد حيث في

تظل مطرقةً موتاً.. وفي يدها

إرادة إن تمس الموت يحتقن. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

ولا مفر من انتفاضة تعصف بالطغيان، وطوفان يحرف الاستبداد في دربه، ويعيد الإحساس للوطن من جديد؛ ويكشف مؤامرات الخونة، والفاستدين:

لابد من طوفان

يفقأ عيني هذه المدينة المحاصره

لعلها تبصر كيف تولد المؤامرة

وتكبر المؤامرة

وتفرخ المؤامرة. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

كما يدعو الشاعر الشعوب للتخلص من مخاوفها، ويأسها، ومواجهة الحكام المستبدين، الذين ارتكبوا الموبقات، وإنذارهم بالزوال، وتهديد عروشهم بالسقوط القريب:

دعونا ندس في خطى الهاربين إلى اليأس..

أفعة اليأس والانكفاء..

دعونا نقل للملوك الخطاة الزناة..

وللحاكمين الذين أباحوا لأنفسهم حرمان الإله..
 أقيموا جثامينكم فوق تلك العروش..
 وغطوا خرائب تاريخكم بالنقوش..
 وصقُّوا على الشرفات أكاليلكم..
 واعلموا أيها الأقوياء..
 أنكم مثل قطرة غيم..
 معلقة في سقوف الشتاء! (الفيثوري، ٢٠٠٥).

وقد كان الشاعر واثقاً من انتصار الوطن، ومستبشراً بزوال الطغاة، وانبثاق فجرٍ جديدٍ يجرف أيام الظلم،
 والقهر، والاضطهاد:

يا وطني العربي المغلف في كتب الرمل:

...

سوف ينبثقُ العصرُ من هذه الهضبات
 ويجرفُ دنيا توشَّحت القحطَ والقهر..
 لا أقرأ الغيب..

لكنَّما أبصرُ الحلمَ عبرَ عيونٍ بلادي. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

لكن لا بد لتحقيق رؤيته تلك؛ أن تدب الحياة في أوصال الشعب الميت، فيتمرد على الظلم، ويقيم شرعة العدل
 الحقيقي؛ بدلاً من شرعة القمع والاستبداد:

إنَّ عدلاً على هذه الأرض..

ليس هو العدل.. ما بقي السوطُ يستنطقُ الناس

فليركل الميتونَ مقابرهم.. ولتقم آيةُ العدل. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

١١. ٢. ٤ محور مواجهة الاستعباد الجديد ومقاومة الطغيان

ويطلق الشاعر نفير المعركة، منادياً بالثأر، ومصدرًا أوامره الشعرية بمواجهة أعداء الوطن، وتحريره من الطغاة، والخونة،
 سواءً كانوا من أبنائه، أو أجانباً عنه، واسترجاع أراضيهِ المغتصبة، داعياً الجماهير للاصطفاف لمقاتلة الغزاة، والخونة،
 والأبطال الزائفين، والقوى الرجعية التي تسببت للأمة بالهزائم.

ليبقَ كُلُّ بطلٍ مكانه
ولتُصعقُ الخيانة
ولتخرس الرجعية الجبانة
فالشعبُ سوف يغسل الإهانة

دَوِّى نفيِّر الثَّار
يا جراح عشرين سنه
نجمَةُ إسرائيل فوق المئذنه
فمن إذن يا وطني!
ينهض للصلاه
بينما حوافر اليهود
تدوسُ سقف المسجد الأقصى. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).
نعم؛ فلا مكان للخيانة بعد اليوم، ولا صوت سيعلو على صوت الشعوب؛ لأنها هي من سيمحو الذل عن الأوطان
المهزومة، ويعيد الكرامة للشعوب المقهورة، فقد اتحد العرب، وانعقدت إرادتهم على النصر:
بخ.. بخ يا شهداء
وليلك غيرنا على قتلاه مثلما يشاء
لتبكِ تل أبيب
صيفها الذي خيم حيناً والتهب
فقد تشققت حوائط السلاح والذهب
وانعقدت إرادة العرب! (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

كما ينذر الشاعر أعوان الطاغية، وأتباعه الخونة، الغارقين في الملذات، والوالغين في دماء الشعوب، ويشرهم
بخلع طاغيتهم، ودنو نهايتهم:

يا ديدان التاريخ الأسود
يا قطط الملك المخلوع
ضموا أطراف معاطفكم

فالفصل صقيع

والريح على الشرفات

الريح على العتبات

نسجت بعض الأكفان

لتنايلة السلطان

وعيون المحظيات. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

ويتوجه الشاعر إلى الطغاة محتقراً لهم، ومفصلاً عن مشاعره الكريهة تجاههم، ومدينًا خيانتهم، وسعيهم

خلف أمجادهم الشخصية، وتضييعهم للأمة، وتدميرهم للوطن:

أماقتكم جميعكم

لا تتوسل عبثاً.. لا تبتسم..

ضحكتك الجرباء..

لا تملؤني إلا احتقاراً لك

صخرة أنا فلا تنادي

إني أدينكم جميعاً أيها المهرجون

لست أستثني..

فباسم مجدكم كسا الحداد أمتي..

وفي غبار خيلكم ضاعت بلادي! (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

والشاعر حين يدين أولئك الخونة؛ فإنه يواجههم بأدلة خيانتهم، وتفصيلات تأمرهم مع العدو، على أوطانهم،

وشعوبهم:

ذات صباح فتحت أيديكم الباب له

ثم تساقطت وجوهكم

بحوراً حوله

ثم لعقتم يده ونعله

ثم رصفتكم خشب الجسر الذي استقله

وبعد سرد براهين خيانتهم؛ يصدر الشاعر حكم الشعب عليهم:

ثم غدوتم العدو

بعضه وكله.. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

ويعضي الشاعر في مواجهته للخونة، وتعريتهم، وكشف مؤامراتهم، وإظهار احتقار الشعوب لهم، ولأنظمتهم الفاسدة، التي يُقرّعها الشاعر، متمنياً لها الموت، والاندثار:

أحرى بك المعول والحفار والضريح

موتي.. اخجلي

تساقطي.. تحللي

إنك عاري..

عار أرضي..

أمتي.. مستقبلي.. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وليست الشعوب وحدها من يمقت الطغاة، ويرجو زوالهم؛ بل حتى الوطن، والأرض، والمشائق، تتوق جميعها لإنهاء عهد الظلم، والخيانة، والاضطهاد:

وتحلم الحبال والمشائق

والأفق القديم.. والدفوف..

والبيارق..

بأوجه الخطاه

والمهرجين.. والطغاه

والملوئين الخونة

ذوي الشفاه النتنة

مطأطين

معلقين

في سقوف الأزمنه. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ويفضح الشاعر الطغاة على الملأ، معلناً عن عجزهم، ومواجهاً إياهم بحقيقتهم؛ فرغم كل صور القوة التي يتظاهرون بها؛ فما هم سوى دُمى، وأصنام، وإن حسبوا أنفسهم أبطالاً:

كل طاغية صنم.. دمية من خشب

.. وتبسمت

- كل الطغاة دُمى

ربما حسب الصنم، الدمية المستبدة

وهو يُعلق أوسمة الموت

فوق صدور الرجال

أنه بطلاً ما يزال

...

كلما زيفوا بطلا

قلْتُ قلبي على وطني. الفيتوري. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

ويسأل الشاعر أولئك الطغاة المستبدين عما يريدونه من الشعوب بعد أن سيروهم وفق إرادتهم الظالمة؛ نحو

الموت، والهزائم، وساقوهم إلى الهاوية، ماذا بعد أن حطموا أحلامهم، ودمروا مصائرهم؟

فماذا يبتغي الجلاد، ماذا يبتغي منا؟

لقد سرنا كما شاء، وعدنا لا كما شئنا

هدمنا، وتهدمنا، وعذبنا، وعذبنا

وكم حلمٍ سحقناه، وكم مقبرةٍ شدنا

كم من مرةٍ متنا، وكم من مرةٍ عشنا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

إن تلك الأيدي الخائنة التي سعت بالخراب في الأرض، والإفساد في الأوطان، ورُوِّعت أرواح الناس عوض أن تؤمنها،

ونشرت الظلم، والقهر، عوض العدل، والرحمة؛ لهي حريةٌ بخذلان الله، وحقيقةٌ بالزوال، والفناء:

فلا بارك هذي اليد، لا باركها رحمن

إذا لم تسق بالحب طمأنينة الحيران

إذا لم تك فأسًا في جدار البطش والطغيان

إذا لم تك ميزانًا لروحانية الإنسان

إذا عاشت لغير النور والرحمة والإيمان. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويرفع الشاعر من مستوى المواجهة، معلناً مقاومته النارية، ومذكراً بعبارته الشهيرة: (سأكون نارًا، فالحياة

تريدني نارًا) من قصيدته (إلى وجهٍ أبيض) في نضاله السابق ضد العنصرية والاسترقاق؛ لكن هذه المرة فناره ستحرق

الوجوه الزائفة، وتفضح خيانتها:

سأصيرُ حديقة نار

تخلق أطيارها في زوايا البيوت

وأعري الوجوه التي

أعشب العار فيها..

فأضحت خرائب معشبة

وأعري السطور المهانه

والضعف بالضعف منفعلا

وأعري الخيانه

نائمةً، كملاك عميق الطهارة،

فوق سرير الخيانه. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

ثم يعلن الفيثوري صراحةً القتال ضد الطغيان باسم الوطن، والتمرد على الموت، وتحويله إلى سلاحٍ يجابه به أدعياء الوطن الذين زيفوا هويته، وكسروا إرادة الإنسان؛ ليعلموا أن الوطن والإنسان باقيان مهما طال الزمان:

حيث يحلم من صبغوا وجهك العربي..

ومن قتلوني

أنهم قتلوني

أتمرد فيك على الموت يا وطني

جاعلاً منه سيفي

وقنبلتي

وشهادة جيلي الطعين

وأعود أقاتل باسمك

في ظلمات السكوت

لأعلم من قتلوني

أنني وطنٌ لا يموت! (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

ولابد لكل ثورةٍ من ضحايا، لكنَّ الشاعر يهوّن من تضحياته وزملائه فداءً للوطن، ويُعلم المستبدين أن القضية العادلة، لا تموت بموت مناضليها، أولئك الذين لا يهابون الموت كما يهابه الطغاة الجبناء، وسيظل صوت الشاعر يتردد على مسامعهم يحشد الناس ضدهم، وينصب لهم المشانق، ويحفر لهم القبور:

لماذا يظن الطغاة الصغار

-وتشحب ألوانهم-

أن موت المناضل موت القضية
أعلمُ سر احتكام الطغاة إلى البندقيه
لا خائفاً..

إن صوتي مشنقةٌ للطغاة جميعاً
ولا نادماً. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

ويحزم الشاعر أمره بالاستشهاد في سبيل الوطن، والقضية، ليكون شاهداً على عصره، حيث يبقى الخلود نصيب
المناضل الشريف، الذي لا يموت ويدفن كغيره من الناس، بل يبقى حيّاً في قلب الوطن والزمان:

- لا تحفروا لي قبراً

سأصعد مشنقتي

وسأغلق نافذة العصر خلفي

وأغسل بالدم رأسي

وأقطع كفي..

وأطبعها نجمةً فوق واجهة العصر. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

ثم ينشر الشاعر بيان الصمود الثوري الأخير، مردداً إياه في سمع الطغيان على مر الزمن؛ فرغم أن الشعوب
أساءت اختيار زعمائها، واتخذت بهم؛ إلا أنها ستصحح المسيرة، وتخوض معركتها المجيدة بثباتٍ ضد الاستبداد،
والطغيان رغم كل محن التاريخ، ونوائب الزمن، ومهما تكالبت على أمتها الأحرار. ستخلع الشعوب أردية الذل،
والتبعية، وتقاتل في سبيل أوطانها، وحريتها، وكرامتها الإنسانية:

باقون فوق خيولنا أبداً نقود ولا نُقاد

والشمس ذات القارب المكسور تغرب أو تكاد

وجلاجل التاريخ تعصف بالفيافي والوهاد

وبأمةٍ نشرت على الجدران أردية الحداد

وتخيرت زعماءها فإذا هو أسس الفساد. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

والشاعر يعلم أن المعركة ضد الطغيان لن تكون هينةً، وأن الدرب ما زال طويلاً حتى النصر؛ لكن التاريخ علّمنا أن
الانتصارات الكبرى، والمعجزات العظيمة؛ يصنعها الأحرار، الصامدون، المؤمنون:

فقفوا وإن عصفت بنا وبكم تناهيد الحنين

إن الطريق الصعب يسقط تحت خطو العابرين

والمعجزاتُ إرادةُ بيد الرجال القادرين
فقفوا على أقدامكم هذا زمان الواقفين
وابقوا على إيمانكم.. فالنصر دربُ المؤمنين. (الفيثوري، ٢٠٠٥).

وهكذا؛ بقيت عاطفة الشاعر صادقةً متوقدةً، ولم تخمد جذوتها طوال مسيرته الشعرية الحافلة، وبقي الفيثوري وعبر جميع محاور قضية الاستعباد؛ وفيًا لمبادئه الثورية النبيلة الراضية للظلم، والاضطهاد أيًا كان سببه، أو مصدره، أو طبيعته، وهو ما يشهد به (طاهر، ١٩٩٩) قائلاً: "والواقع أن إدانة الاستعباد في شتى صوره ونماذجه كان، وسوف يظل من أهم المبادئ التي كرّس لها الفيثوري رسالته الشعرية، فلا تكاد تخلو قصيدةٌ لديه من التصريح أو الإشارة أو التضمين إلى بواعث الاستعباد البشري، ومظاهره، وسوءاته على مختلف المستويات: استعباد الفرد للمجتمع، واستعباد المجتمع للفرد، واستعباد المجتمع للمجتمع".

لقد كانت قضية العنصرية، أو الرق الإفريقي كما يقول الفيثوري (٣/١٩٩٨) عن نفسه: "بمجرد شرارةٍ خبأت وراءها الحريق الذي بداخله، حريق سنوات الغضب الذي أحرق الغابة كلها فيما بعد.. الشرارة، الحريق، الإحساس اللوني الذي يتطلع بئسًا نحو قيمةٍ إنسانيةٍ واجتماعيةٍ أكبر، وتلك هي الدفاع عن كرامة الإنسان في الأرض، والإيمان بحقه في الحرية، والعدل، والحياة". وسوف تبقى تلك القيمة؛ دستور الفيثوري الخالد الذي توج به مسيرته الشعرية في مقاومة الاستعباد، بدءًا بنضاله ضد الرق والعنصرية في أفريقيا، ومرورًا بمقاومة الاستعمار، وأطماع دوله الكبرى، وانتهاءً بامتداد نضاله ليشمل الاستعباد الأكبر المتمثل في استبداد الأنظمة بالسلطة، وطغيان الحكام في نهب ثروات الشعوب، واستعباد البشر. وستبقى صرخته ضد الاستعباد البشري مدويةً في الماضي، والحاضر، والمستقبل.

٣.٤ المستوى البنائي

من المعلوم أن لكل شاعر أسلوبًا خاصًا في التعبير عن رؤيته الفنية، وتجربته الشعرية. واللغة هي أداة توصيل هذه الرؤى والأفكار، وبقدر ما تحمل اللغة من الاشتراك الجمعي الذي يسمح لأفرادها بالتواصل وفهم بعضهم بعضًا؛ تكون صعوبة مهمة المبدع في تمييز أسلوبه عن غيره من المبدعين ضمن إطار اللغة المشتركة، بشكلٍ يشبه ابتكار لغةٍ خاصةٍ داخل اللغة الأم. ويتميز المبدع وتبرز موهبته في تكوين أدواته اللغوية والفنية؛ حين يكون إبداعه مختلفًا ومفارقًا لمألوف اللغة، ونتاج غيره من المبدعين.

والبنية اللغوية باختلاف مكوناتها؛ تمتد على كامل مساحة العمل الأدبي، فتمنحه شخصيته المميزة، وصوته المتفرد. وقد ساهم (المستوى البنائي) في إبراز قضية الاستبعاد في شعر الفيتوري بشكل واضح؛ حيث كان لاتساع تجربة الشاعر دور كبير في منحها غناها الفني، وتنوعها الدلالي. كما أن تعدد الظواهر الفنية ضمن المراحل المختلفة لشعر الشاعر؛ أكسب تجربته سيورتها الفنية، وحيويتها المتجددة. وهو ما يظهر عند تحليل الباحث لتقنيات بناء نص الاستبعاد لدى الشاعر بدءًا بالجانب اللفظي واختيار المفردات اللغوية.

إن عملية تشكيل النص الشعري ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهذه العملية من حيث هي عمل فني؛ تأتي تالية لعملية اختيار المفردات ذاتها، وخصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز. (إسماعيل، ١٩٩٠). ولا شك أن لكل مفردة مدلولها الخاص، بالإضافة إلى قيمتها الصوتية والإيحائية، ثم تتفاوت بعد ذلك في دلالتها عن المعنى. ولا نعني بالمعنى هنا المدلول المعجمي المحدود؛ بل ما يصاحبه من الخواص الدلالية، والصور الجانبية التي تفضي بالنفوس إلى التأثر والإعجاب.

وتكمن براعة الشاعر في اكتشاف تلك الألفاظ ذات الإشعاعات القوية، والقيم المعنوية المضافة، واختيارها -من ثم- ليعبر عن معانيه في أبهى الصور وأشدها تأثيراً. ولأن قضية الاستبعاد؛ كانت هي القضية المحورية في تجربة الشاعر الفنية؛ فقد عبّرت دواوين الشاعر، والأولى منها بخاصة؛ عن هذه القضية بوضوح. وقد ظهر ذلك في جميع مستوياتها الفنية. كما تنوعت معالجته لهذه القضية خلال مراحلها الشعرية اللاحقة. ولئن كانت الألفاظ هي اللبنة التكوينية الأولى في التركيب اللغوي الذي يشكل بدوره نسيج الخطاب الشعري؛ فإن فحصها يساعدنا للكشف عن ذلك، والانتقال -من ثم- إلى عناصر التركيب الكبرى.

٤. ٣. ١ التشكيل اللفظي والحقول الدلالية

بالبحث في معجم الشاعر اللفظي؛ يتبين للباحث أن قضية الاستبعاد، تكاد تكون حقولها الدلالية الخاصة من خلال انتقاء الشاعر لألفاظه، وتوظيف آليات اللغة التركيبية في منحها قوة تعبيرية في هذه القضية. ويوضح علي (٢٠٠٤) مفهوم الحقل الدلالي بقوله: "ويقصد بالحقل الدلالي semantic field مجموعة من الكلمات المتقاربة في معانيها يجمعها صنف عام مشترك بينها. وتُعنى نظرية الحقول الدلالية Theory of semantic fields بإدماج الوحدات المعجمية المشتركة في مكوناتها الدلالية في حقل دلالي واحد، وذلك نحو: أخضر، أحمر، أزرق، أسود إلخ،

التي تشترك في حقل الألوان، ومثل أب، وأم، وجد، وجدة، وابن، وبنت، وأخ، وأخت إلخ، المشتركة في حقل القرابة".

ويلاحظ الباحث دقة الشاعر في اختيار مفرداته التي شكلت الحقول الدلالية لهذه القضية، التي عبرت عن رفض الشاعر للظلم والاستعباد بكافة أشكاله؛ حيث انصبَّ اهتمام الشاعر في بداياته الشعرية، على مقاومة حركة استرقاق العبيد، ومهاجمة الهيمنة الاستعمارية الشرسة التي غزت القارة الأفريقية، وجرت على شعوبها البؤس والويلات، فكانت دواوينه تنضح بذلك، لا سيما الأولى منها، وكانت عبارات الشاعر تزدهم بالمفردات المعبرة عن هذه القضية. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال محاولة رصد تلك الألفاظ وتصنيفها في مجموعات أو حقول تظهر سماتها الدلالية.

كما يلاحظ الباحث بوضوح؛ حرص الشاعر على إبراز الجانب القبيح لهذه القضية من عدة جوانب، ففي جانب وصف الإنسان، نرصد سيطرة أوصاف الظلم، والجبروت، والطغيان؛ على شخصية المستعبد، أو المستعمر، أو الظالم، وإطلاق الألفاظ المعبرة عن استعلائه واستكباره، واعتدائه على أرض غيره وحقوقه، مثل: (سيد، متأله، إله، وثن، صنم، سري، عظيم، مستكبر، مستعل، مستهتر، محتقن، غريب، أجنبي، معتد، عدو، محتل، عاد، غاصب، مدّيس، غاز، طاغ، قاتل، قرصان، نخاس، ظالم، ناقم، جزار، جلّاد، صيّد، سجان). وهي ألفاظٌ ناضجةٌ بمعاني القوة والجبروت في الإنسان.

بينما نجد الشاعر في المقابل، يصف الطرف الآخر وهو الشخص المستعبد، أو المضطهد؛ بألفاظٍ غلبت عليها معاني الضعف والبؤس والهوان، مثل: (مُقعّد، ناقيم، مُنزوّ، مُتوّار، مُحَنّط، هزيلة، معتوهة، جوعانة، ضائعة، صماء، بليدة، بالية، راكدة، كابية، زاحفة، قابعة، خاملة، خائرة، خاضعة، مثقلة، ملوثة، هازئة، عبيد، جوار، زنوج، رقيق، عراة، حفاة، مصقّدين، ضحايا، جائعين، ساقطين، شهداء، يتامى، فقراء، خدم، خاشعين، كادحين، مضطهدين). حيث يحرص الشاعر على الإيحاء بقبح شخصية المستعبد، وفظاعة جرمه في حق الأبرياء والمضطهدين من خلال الطاقات الإيحائية للألفاظ، والمقابلة بين صفات الطرفين.

كما يحرص الشاعر - كذلك - على توظيف دلالة الكلمة الاجتماعية جنباً إلى جنب مع الدلالة المعجمية، وهي كما يقول أنيس (١٩٨٤) الدلالة الأساسية المستقلة عما يمكنه أن توحيه أصوات هذه الكلمة وصيغتها من دلالات زائدة على تلك الدلالة الأساسية، التي يُطلق عليها الدلالة الاجتماعية، وتظل تلك الدلالة تحتل بؤرة الشعور؛ لأنها الهدف الأساسي في كل كلام. ويظهر ذلك عند ذكر الشاعر للأعضاء الجسدية، والسمات النفسية للطرفين؛ فيذكر من أعضاء المستعبد: (الأنف، والرأس، والقدم، والأرجل). وهي الأعضاء المستخدمة للاستعلاء والتكبر وتحقير الآخر في الموروث الاجتماعي والثقافي، كما يذكر له من السمات النفسية: (الكبرياء، والشهوة، والطغيان، والبطش، والجبروت).

وفي مقابل يذكر الأعضاء التالية للمستعبد والمضطهد: (جسد، جلود، شرايين، لحوم، أعناق، عيون، شفاه، آذان، صدور، أثداء، أذرع، جماجم، عظام). للدلالة على إنكار المستعبد لإنسانية المضطهد، وتحويل جسده إلى أعضاء مادية، ومصدرٍ للانتفاع، وأدواتٍ للاستمتاع ليس غير. بالإضافة إلى استخدامه الألفاظ الموحية بالاشتمزاز والاحتقار مثل: (عُري، عَرَق، جثة، جيفة). وفي جانب الدلالة على السمات النفسية للمستعبد؛ يذكر الألفاظ المعبرة عن الحزن، والألم، مثل: (قلوب، أرواح، مشاعر، مدامع، بكاء). ويذكر من مظاهر حياة المستعبد: (التيجان، العروش، القصور)، في مقابل (الكوخ، القبور، الأكفان) للمضطهد. وهكذا؛ عن طريق هذه المقابلة القاسية بين الطرفين؛ يوصل الشاعر إلينا جانباً من جوانب الظلم والقهر في هذه القضية.

وإذا انتقلنا لجانب الأفعال؛ وجدنا الشاعر يقابل بين أفعال المستعبد الدالة على استمتاعه بالحياة، واضطهاده للآخرين، مثل: (أَكَل، شَرِب، لَبَس، سَكَن، نَعِم، نَام، مَرَق، أَهْرَق، دَنَس، هَدَم، ابْتَلَع، وَطِئ، حَقَر، نَبَذ، سَخَّر، حَرَم، يَسْتَعْبِد، يَبْصُق، يَسْتَعْلِي، يَدُوس، يَشْتَهِي). بينما تشيع في جانب المضطهدين والمستعبدين الأفعال الدالة على الضعف، والهوان، والاستسلام، والألم، مثل: (وَجَم، جَثَم، دَبَّ، قَبَعَ، اسْتَلْقَى، انْكَفَأ، سَقَطَ، اكْفَهَرَ، خَرَّ، لَثَمَ، هَانَ، عُذِّبَ، مَاتَ، يَتَلَفَّحُ، يَرْتَجِفُ، يَجْتَزُّ، يَلْعَقُ، يَضْطَجِعُ، يُطَأْطِئُ، يَتَلَوَّى).

فلاحظ كيف تخير الشاعر ألفاظه في كل جانبٍ ليعبر بدقة عن حجم الظلم في هذه القضية حاشداً الطاقات اللغوية في تشويه الطرف الأول (المستعبد) وتقبيحه، وتجريده من كل الصفات الإنسانية؛ بينما اختار للطرف الثاني (المستعبد) ألفاظاً دالة على الظلم الذي لحق به جراء هذا الاستعمار الظالم الذي جرده من كل صفات القوة والكرامة الإنسانية، وحصر أفعاله في الخضوع والاستكانة لهذا المستعبد.

وقد نجح الشاعر بذلك في تصوير مشاعر الضحايا وانفعالاتهم ونقل آلامهم إلى المتلقي. كما تُظهر الموازنة بين أعضاء الطرفين وسماتهم النفسية وأفعالهم؛ البون الجسدي الشاسع بين أعضاء تستكبر وتسحق كأنف السيد وقدمه اللذان يعبران عن العزة والقوة، وبين أعضاء تستخذي وتخضع وتتحول إلى أشياء أو أدوات يستخدمها السيد في متعه وشهوته كالأجساد، واللحوم، والشفاه، أو يستخدمها أصحابها للحزن والبكاء كالعيون، والقلوب، لتتحول في نهاية المطاف إلى جثث، وجيف لا قيمة لها.

ويستمر الشاعر في هذا النمط المميز في اختيار ألفاظه الموحية، فيعبر عن الحروب التي أشعلها المستعبد، والعذاب الذي ساقه للبلدان المستعمرة وأهلها؛ من خلال ذكر أسلحة الحرب، وأدوات القهر والتعذيب، وأماكنه، مثل: (أسلحة، رصاص، سيف، قنا، رماح، فأس، سوط، كراباج، قيود، قضبان، حديد، سلسلة، جنازير، سجون، سراديب، سور، جدار، حواجز مشانق، جلّاد، أذى، نيران، حريق، لظى). ويستخدم الأفعال التالية: (غزا، قتل، فجّر، أحرّق، صدّد، أعدم، بطش، سَحَق).

وعند التعبير عن الحزن واليأس؛ تشيع عند الشاعر الألفاظ الدالة على مشاعر الألم، والموت، والإحباط، مثل: (أسى، يؤس، حزن، سأم، عبوس، سخرية، أنين، بكاء، صراخ، آلام، أحقاد، عداوة، تنهيد، صمت، وهن، جراح، أنين، دموع، إغماء، غيبوبة، كآبة، خوف، ذعر، التهاب، وقد، جحيم). كما نجد في حقل الموت الألفاظ الدالة التالية: (طعين، دماء، دم، دامية، ميت، موت، جنازة، نعوش، قبور، مقبرة، لحد، كفن، توابيت، ردى، بلى، دَمَن، مومياء، فناء، رماد، مسوّدّة، محترقة، نتن، قدر، قحط). حيث أتاحت للشاعر مجالاً واسعاً للتعبير عن الانفعالات السالبة التي تحدث في نفوس المضطهدين، والتدليل على عدالة قضيتهم.

كما حفل حقل الطبيعة بالألفاظ المعبرة؛ حيث كان الشاعر يختار من مظاهر الطبيعة ما يعطي مشهد الاستعباد صورته البائسة عبر انتقاء الألفاظ ذات الظلال الداكنة مثل: (غروب، مساء، سحر، ظلمة، ظلام، ظلمات، ليل، دجى، غمام)؛ وذلك للتعبير عن الحزن، وللإيحاء بأجواء اليأس، والإحباط. كما كان يختار من مظاهر الطبيعة أفساها، مثل: (هجير، برد، شتاء، ضباب، ريح، رعد، عاصفة، إعصار، طوفان، بركان، نار دخان، صدا)؛ وذلك لإعطاء المشهد الشعري؛ طاقاتٍ دلاليةً مضافّة، وشحنة بطيفٍ واسعٍ من المعاني المتصارعة في نفوس المستعبدين (كالألم، والخوف، والقهر، والغضب، والصمود، والتحدي، والانتقام من المستعبد).

كما كان الشاعر يركز على استحضار أجواء الطبيعة الأفريقية، ومظاهرها، وكائناتها، عند حديثه عنها، مثل: (مطر، سحب، غيم، حار، رطب، غابات، بحار، جزر، حقول، أرض، تراب، ثرى، روابي، جبال، تلال، نهر، جدول، أشجار، نخيل، زهر، صفصاف، غلال، أرز، قمح، ككاو، قصب، مطاط، أبنوس، مسك، عاج، زعفران، نمر، ذئب، زراف، تمساح، قرد، بومة، غراب، طاووس، قلق، ثعبان، أفعى، عقرب، حرباء، ضفدع، جرادة، عنكبوت، ديدان. ومن أعضائها: أجنحة، مناقير، مخالب، قرون، أمعاء، جلد).

مما يدلنا على حضور قارة أفريقيا بطبيعتها وخصائصها، في وجدان الشاعر، وحرصه على نقلها بتفصيلاتها الدقيقة، إلى ذهن القارئ؛ للتعبير عن بيئة الاستعباد، وصراعاتها الواقعية، والذهنية الدائرة بين المستعبد والمستعبد، أو بين العبد وذاته المحطمة، وكذلك لربط هوية الإنسان الأفريقي المضطهد ببلاده المستعمرة، تعميقاً لانتماؤه، وترسيخاً لحقوقه المشروعة فيها. وكان الشاعر يوظف تلك المظاهر، ويختار المكونات المحلية القاسية وصفاتها، مثل: (صخور، حجر، صلد، سد، حفرة، هاوية، طين، وحول، رطبة، شوك، عوسج)؛ للإيحاء برفض البلدان المستعمرة ومقاومتها للمستعمرين، من خلال بث الحياة في التضاريس الجامدة لتكوين بيئة طاردة للمستعبد والمستعمر، وملتحمة بإنسانها الأفريقي المضطهد.

كما كان للثورة معجم خاص لدى الشاعر؛ فقضية الاستعباد عنده لا تنتهي بموت الضحايا، بل بانتفاضتهم، والثورة على مستعبدتهم، واسترجاع حقوقهم المسلوبة، وإنسانيتهم الضائعة. ولذا؛ حفلت قصائد الثورة عند الشاعر بألفاظ التحدي والمقاومة، والتبشير بالنصر ومعانيه، مثل: (إصرار، غضب، صرخة، جنون، تحدي، جباه، عزة، ثأر، ثورة، بعث، ضياء، فجر، ضوء، غد، مستقبل، مارد، منتقم، مستقل، حي، خالد، حر، منصور، فرحان، فخور، ألحان، النصر، زغاريد، أعلام).

كما حفلت الأفعال في هذا الحقل بمعاني الوعي، والمقاومة، والتحدي، والاستنهاض، مثل: (أبصر، كُفر، قام، أفاق، صحا، استيقظ، هب، شق، مزق، ثار، أشعل، حطم، يتحدّى، تنتفض، تنتصب، تحلم، يرتفع، تدوي، يدك، ينهض، تهد، تمرّد، تحوّل، يقرع، يرقص، تفهقه، ترفرف). حيث اتخذ الشاعر من هذه الألفاظ جسراً لنقل أفكاره، وقضيته؛ مما يثبت أن معالجة الشاعر لقضية الاستعباد كانت معالجةً إيجابيةً فاعلة، لم يستسلم فيها وعيه لدواعي القهر والاستسلام، بل كان يوظف ذلك الألم، وتلك المشاعر والانفعالات؛ لتكون وقوداً لثورة المضطهدين ضد مستعبدتهم.

٤. ٣. ٢ جماليات اللون

لم تكن الدلالة المعجمية للألفاظ هي المؤثر الوحيد في البنية اللفظية؛ بل استثمر الشاعر الطاقات البصرية واللونية للألفاظ في تشكيل تلك البنية، فكان للألوان دلالة واضحة في هذه القضية، وأهمية فنية في التشكيل اللغوي لشعر الاستعباد لدى الفيتوري. ولا شك في ذلك؛ إذ يشير عمر (١٩٩٧) إلى قدرة الألوان على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، كما لديها القدرة على الكشف عن شخصيته، وبيان الحالات العاطفية والفكرية وغيرها؛ وذلك لما لكل منها من ارتباط بمفاهيم معينة، ولما يملكه من دلالات وإيحاءات خاصة. كما يرى دياب (١٩٨٥) أن القصيدة العربية الحديثة؛ تشهد احتفالاً بجماليات اللون في كل اتجاه، وعبر كل المستويات؛ حيث انتقلت من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤيا المركبة، فلم يعد توظيف اللون تجريداً؛ بل تجسيدا لتشكيل درامي متنوع.

وقد شكلت الحقول اللونية مساحات شاسعة من شعر الاستعباد لدى الفيتوري، وكان الشاعر فيها يتحرك بحرية وإبداع، ويصطنع عالمه الخاص من خلال مزج أصباغها، والرسم بها في أفق جديد؛ حيث استثمر جمالياتها في التعبير عن رؤيته الفنية لقضية الاستعباد من خلال إسقاطها على ألوان الطبيعة والأشياء من حوله، كما استثمر - إلى جوار قيمها المعجمية - قيمها الدلالية المضافة التي اكتسبتها من الموروثات الثقافية والاجتماعية والشعبية والأسطورية. بالإضافة إلى ما تستمده من دلالات إبداعية ناتجة عن توظيفها الفني في السياقات اللغوية والشعرية المختلفة.

ويذكر بدوي، عبده (١٩٨٨) حقيقة مهمة عن اهتمام الشعراء العرب القدامى بالألوان، والشعراء السود منهم على وجه الخصوص؛ حيث يقول: وبصفة عامة، إذا كان الشعر العربي لم يهمل الألوان؛ فإن الشعراء السود قد اهتموا بها اهتماماً شديداً، وبخاصة اللونين أو الرمزين الأبيض والأسود، ونحن لا ننسى هنا أن نذكر أن الاهتمام باللون يعتبر جزءاً من اهتمامهم بالتفاصيل؛ حيث يشد هذا شعرهم إلى الواقعية أو الطبيعة في الشعر.

وذلك يذكرنا بقول سارتر: ليس تطلع الشاعر الأسود إلى التعبير عن نفسه هو الذي يبدو لي شعرياً؛ بل شعرياً أيضاً طريقته الخاصة في استخدام وسائل التعبير التي يمتناولها، إن وضعه يحثه على ذلك، فحتى قبل أن يفكر بالغناء، ينكسر فيه ضوء الكلمات البيضاء، ويستقطب حول نفسه ويتبدل، وهذا لا يتجلى في مكان كما يتجلى في طريقته في استخدام الطباق (أسود - أبيض) الذي يرمز إلى انقسام الكون الكبير بين ليل ونهار، وإلى الصراع الإنساني بين الوطني المستعمر والمستعمر في آنٍ واحدٍ معاً.

وبالفعل؛ كان اللونان الأبيض والأسود؛ أهم محورين لهذا التعبير. فقد كانت قضيته الأولى هي قضية الاستعباد بوجهها العنصري البغيض المرتكز على المفارقة اللونية؛ حيث اللون الأبيض هو لون بشرة المستعبد والمستعمر الأوروبي الذي اضطهد الزنوج وتسبب في مأساتهم، واللون الأسود هو لون بشرة المضطهدين من الزنوج المستعبدين، وهو ما سوغ استرقاقهم لدنو منزلتهم الإنسانية باعتبار لون بشرتهم، وهو ما لخصه الشاعر في قصيدته (إلى وجه أبيض) بقوله:

ألنَّ وجهي أسودٌ

ولنَّ وجهك أبيضٌ

سميتني عبدا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فكانت المفارقة اللونية بين الأبيض والأسود؛ واجهةً للصراع الإنساني بين المستعبد والمستعبد في خطاب الشاعر لا سيما في بداية تجربته الشعرية. فنجد أنه يعكس الدلالات الاجتماعية الشائعة عن هذين اللونين في الذاكرة التراثية الشعبية، فيجرد اللون (الأبيض) من مخزونه الثقافي والاجتماعي الذي يُرمز به للتفاؤل والإيجابية والفرح، ليعبر به عن قيم الظلم، ويقرّنه بالدلالات السالبة، ويجعله سمةً للظالمين، فتصبح كلمة (الأبيض) مساويةً لكلمة السيد، أو المستعبد، أو المستعمر، وهو ما نراه في تعبيرات الشاعر، مثل: (السيد الأبيض، أبيض هذا الزمان، كيف يستعبد أرضي أبيض، الأبيض المعتدي، العدو الأبيض الجثة، وجه الأبيض المحتقن، أرضي والأبيض دنسها، امرؤ أبيض كالثلوج، يكتبها الأبيض، جيشٌ من البيض دنس أرض الوطن).

بينما نجد الشاعر يعبر باللون الأسود التعبير التقليدي الذي يرمز للحزن، والتشاؤم، والشر؛ لتجسيد معاناة المضطهدين والمستعبدين، كما في تعبيراته التالية: (رقصة سود عرايا، يغنون في فرح أسود، استيقظي من حلمك الأسود، روحه المسودة المحترقة، الشجر الأسود، همومك السوداء، سوداء تجثم فوقها، تنمو على شطآنها السوداء أحزان النهار، والريح من حولهم كالحوائط السوداء).

وُرجع كلٌّ من النويهي (١٩٥٧)، وهدارة (١٩٧٢) استخدام الشاعر للون الأسود، رمزاً للمعاني السالبة؛ إلى مركّب النقص الذي يشعر به الشاعر، وعقدة اللون التي كان يعاني منها، والتي كشفت عن إحساسه الحاد والمرير بلونه الأسود؛ مما ولّد في نفسه نقمةً هائلةً وحقداً دموياً على الرجل الأبيض. وهذه مشكلة عامةٌ يكتوي بها كثيرٌ من أبناء الشعوب السوداء والملونة؛ فالاستعمار بطول استعباده للسود وإهانته لهم، وانتقاصه من آدميتهم؛ قد جعل الكثير منهم يربطون بين السواد وبين الذلة والحقارة، ولعل هذا هو أفدح جرائم الاستعمار ضد السود.

وقد يصدق هذا التفسير على الشاعر في بداية تجربته الشعرية؛ حيث إن تفسير الدارسين السابقين منصباً على تعبيرات الشاعر في ديوانه الأول (أغاني أفريقيا) الذي صب فيه غضبه على الاستعمار الأوروبي لأفريقيا، وكان واجهته لتجربته الفنية؛ لكن الشاعر في دواوينه اللاحقة، خفف من حدة هذا الأسلوب كما يشير هدار (١٩٧٢)؛ إذ يؤكد أن الفيتوري في ديوانيه التاليين قد استطاع أن يتخلص من بعض ما قيد فيه في ديوانه الأول، فلم تتحكم فيه عقدة اللون في وصفه لمواطنيه، بحيث ينجح إلى السخرية بهم، كما فعل من قبل؛ ولكننا نراه يتطور حتى في هذا الميدان، فيصفهم بما يدل على حبه لهم وإعجابه بهم.

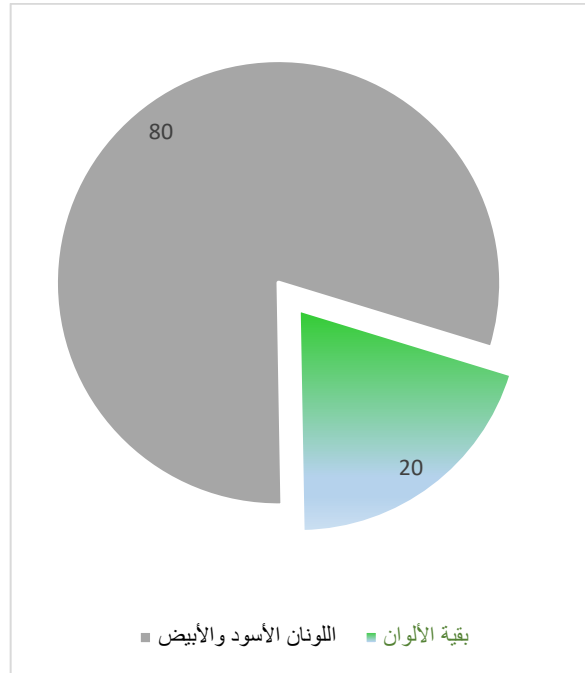
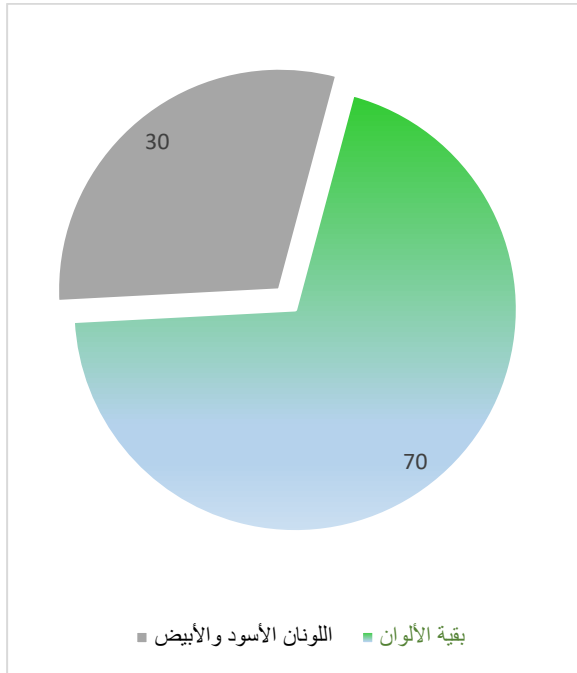
وقد تنبه الفيتوري - في وقتٍ لاحقٍ من تجربته الشعرية - إلى أن رؤيته في البداية كانت محصورةً في لون الإنسان، قائلاً في مقدمة ديوانه يأتي العشاقون إليك (١٩٨٩): عندما كنت طفلاً في مدينة الإسكندرية؛ كنت لا أرى من الإنسان إلا لون الإنسان، قشرته الخارجية هي وحدها، إشارة وضعه الطبقي، وهي الحاجز الفاصل بين قيمته ومحتواه، وبين قيم ومحتويات الآخرين، ثم حان لي أن أكتشف ذات يوم، أن ذلك الولد الشاعر الصغير، قد غاب عنه، وهو يكتب (أغاني أفريقيا) أن اللون الذي سرق منه أحلى أيام صباه، كان مجرد شرارة خبأت وراءها الحريق الذي بداخله.

لقد أدرك الفيتوري أن اللون لا ينبغي أن يقف حجر عثرة في وجه المساواة؛ حيث أدى التغيي باللون دوره كرد فعل لعهود الاستعمار الطويلة وأفعاله المشينة في أفريقيا، وصار اللون الذي يسبب الخجل والانزواء؛ عاملاً للكبرياء مثلما نجد عند (إيمي سيزار) باعث حركة الزنوجة. أما فيما بعد، وبعد أن استقلت كل القارة الأفريقية، وهدأت النفوس؛ فقد صار اللون - أو ينبغي أن يصير - صدًى من ذكريات الماضي الذي شكل العلاقة بين أفريقيا وأوروبا.

وفي تلك الفترة كان الشاعر يتخذ من اللون الأسود سلاحاً في ثورته ضد الجهل والظلم، وكان يصبغ شعره باللون الأسود لرفع مستوى الوعي والفكر الإنساني؛ ولذلك نجد الشاعر يبلغ المدى في تمجيد اللون الأسود متأثراً بشعراء الزنوجة في بداية عهدهم. التوم (٢٠٠٢)؛ حيث كانت قصائدهم - كما يقول سارتر - هي قصائد (القبول) أي إيقاف الانبهار بالتفوق الغربي والانشداد إلى نمودجه، وقبول كونهم زنوجاً أو أفارقة، واعتبار المنشأ الأفريقي محلاً للرفعة والتفاخر، حتى إن الأسود، اللون، العرق؛ تحول إلى قيمة فائقة الإيجابية، مثل نعمة الوجود الطبيعية. (ذكر في: داغر ١٩٩٨).

ويؤكد الشاعر (١٩٧٩/٢) ذلك بقوله: أستطيع الآن بعد أن خلصت من هذه المشاعر القديمة؛ أن أؤكد أنني كنت مخطئًا في تصوراتي، وفي استقبالي للأشياء، بل وفي الحكم على نفسي، مضيقًا في مقدمته لديوان شرق الشمس غرب القمر (١٩٩٢) قوله: لقد اختلفت الآن أساليب اقتراحي من العمل الشعري عما كانت عليه بداياتي. كان همي آنذاك أن أتخلص من هذا العذاب، أن أظهر نفسي مما ورثته من عذابي؛ لأنني أريد أن أخلص إلى الواقع كإنسانٍ في العصر. وهذا يدل -ولا شك- على تطور تجربة الشاعر، واتجاه رؤيته الفنية نحو النضوج أكثر فأكثر؛ حيث ازداد وعيه، وتمكنه من أدواته الشعرية؛ مما جعله أقدر على توظيف هذين اللونين، فنلاحظ انخفاضًا في مستوى التوظيف السابق للونين في دواوينه اللاحقة، فلا نجد منه سوى التعبيرات التالية: (العرب الأبيض ذو الأغلال، الأبيض نصف إله، القبور البيض، أشجارك البيض موحشة، الظل الأبيض، العتمة البيضاء).

وفي جانب اللون الأسود لا نجد سوى التعبيرات التالية: (الأسود نصف بشر، سحبٌ أسود، المطر الأسود، الطوفان الأسود، الدجى أسود من لعنة، اللظى الأسود، الصفحات السوداء، سوداء الصفات، أعشاب الأرض السوداء، الشوك المسود، كعاصفة سوداء، التاريخ الأسود، الحديقة السوداء، حواجز من حجر أسود، مقصلة سوداء، النازية السوداء). ويمكن تأكيد ذلك من خلال موازنة إحصائية بسيطة بين نسبة استخدام الشاعر للونين الأبيض والأسود في ديوانه الأول، ونسبة استخدامه لهما في بقية دواوينه وعددها ثلاثة عشر ديوانًا، وهو ما يعرضه الشكل البياني التالي:



شكل ٢.٤ تفاوت نسبة الألوان في بقية الدواوين

شكل ١.٤ تفاوت نسبة الألوان في ديوان أعاني أفريقيا

وتلك علامةً فارقةً حين ننظر إحصائيًا إلى نسبة الورود العالية للونين الأسود والأبيض في ديوانٍ واحدٍ وهي ٨٠% من مجموع ألفاظ الألوان في هذا الديوان؛ بالموازنة مع نسبة الورود المنخفضة في دواوينه اللاحقة وعددها ثلاثة عشر ديوانًا، حيث بلغت النسبة ٣٠%. وتزداد المفارقة رسوخًا حين نرى الشاعر في الدواوين اللاحقة؛ وقد أصبح يستخدم اللون الأبيض الاستخدام التقليدي المعروف، المعبر به عن الفرح، والتفاؤل، فنجد كمًّا من التعبيرات مثل: (يا نهرًا أبيض، اللجم المذهبات والعمائم البيضاء، فهي سحابةٌ ترش الأرض بالنماء وهي حمامةٌ بيضاء، الجامع الأبيض، الكنيسة البيضاء. الثوار ذوو الشعور البيض، عذراء بيضاء الجناحين، ويطل يسوع؛ الثلج يغطي برده البيضاء، يا بحار الفضة البيضاء، لو أمطرت السماء حلاً بيضاء، الرمال البيض، ابيضاض الشراع، جدائلها البيض، قباب بيض). بينما لا نجد في ديوانه الأول من تلك التعبيرات؛ سوى التعبيرات التالية: (اختفت أيامه البيضاء من عمري الحزين، نادبًا أزهاره البيضاء، ألف منديل صغير أبيض الحنين).

كما نلاحظ أن الشاعر في دواوينه اللاحقة؛ بدأ يعكس الدلالة الاجتماعية للون الأسود، الذي يُرمز به للتشاؤم والحزن والشر؛ إلى دلالات الأصالة، البطولة، والتفاؤل، بعكس أسلوبه في الديوان الأول. فنجد في الدواوين التالية تعبيراتٍ مثل: (الشاعر زنجي من أفريقيا السوداء، البطل الأسود، فارسٌ أسود، رسول أسود، أميرتي السوداء، جوادٌ أسودٌ يتوهج نورا، ضوءٌ أسود، محلّي بالسواد، يزين رأيته بالسواد، ترفعي رأيةً من سوادٍ على قبة القدس، قباب النبيين مجلّةً بالسواد).

بينما لا نجد في ديوانه الأول من تلك التعبيرات؛ سوى ما يلي: (إن لم يرتفع العلم الأسود فوق رباها منصورا، ويلفظ الشجر الأسود العجوز عطوره، بفارسٍ قدماء فوق جبين السماء؛ أسود قد أنضجته مواقد الصحراء). ولعل هذه التعبيرات هي ما دعا رضوان (٢٠١٢) إلى التقرير بأن اللون الأسود عند الفيتوري لا يمثل له الحزن والتشاؤم واليأس كما يمثل لغيره؛ بل هو عنده لون الطبيعة الجميلة، والشجاعة والفروسية. ولا يتفق الباحث مع هذا الرأي بالكلية؛ لأنه يستند إلى النظرة الجزئية التي تركز على التعبيرات التي رمز فيها الشاعر باللون الأسود إلى المعاني الإيجابية؛ لكنها تغفل تعبيراته السابقة المقرونة بمعاني الحزن والتشاؤم والشر كما سبقت الإشارة إليها.

ويلفتنا كل ذلك إلى تطور وعي الفيتوري، وتغير نظرتة وشعوره نحو اللون الأسود بفعل نضج تجربته الحياتية والفنية، كما يُظهر لنا التنوع الوظيفي لتعبيرات اللونين عند الشاعر، الذي يتجلى كما يقول (سارتر) في طريقته في استخدام الطباق متسلسل المراتب بين (الأسود، والأبيض)؛ وهكذا تكون كلمة الأسود تحتوي على الشر كله وعلى

الخير كله في آنٍ واحدٍ، وتكون كلمةً حافلةً بالتوتر، ودالةً على شعرٍ فريدٍ من نوعه؛ ذلك أن للبياض سوادًا سرّيًا، وللأسود بياضًا سرّيًا، ولكليهما التماخُ متحجّرٌ من الكينونة واللاكينونة. (ذكر في: بدوي، عبده، ١٩٨٨).

ويشير ذلك إلى حقيقةٍ تتعلق بأداء الشاعر الفني؛ وهي أن توظيفه لهذين اللونين المحوريين في مسيرته الشعرية؛ اتسم بالتطور الدلالي، والسعي نحو النضج الفني في الأسلوب، والتعبير، والرؤية، وهو ما يؤيده انفتاح الشاعر لاحقًا على بقية الألوان، وتكثيف التعبير بها في دواوينه اللاحقة مقارنةً بالتعبير باللونين الأسود والأبيض، بعكس أسلوبه السابق؛ حيث كان حضور الألوان المختلفة؛ قليلًا في ديوانه الأول.

وللاستدلال على ذلك؛ سيقوم الباحث باستعارة إحدى آليات المنهج الأسلوبي الإحصائية وسيلةً لدراسة هذا الجانب، والكشف عن أثره في قضية الاستبعاد، وهو ما يُسمى التحليل الإحصائي للنصوص statistical analysis ويستخدم لقياس الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة، أو نوع معين من الكلمات؛ حيث إن هذه السمات اللغوية حين تحظى بنسبةٍ عاليةٍ من التكرار، وحين ترتبط بسياقاتٍ معينةٍ على نحوٍ له دلالاته؛ تصبح خواص أسلوبية stylistic markers وهذا يرر أهمية القياس الكمي باعتباره معيارًا موضوعيًا منضبطًا وقادرًا على تشخيص النزعات السائدة في نصٍّ معينٍ، أو عند كاتبٍ معينٍ، وإن شئت فقل تحديد المميزات الأسلوبية في هذا النص، أو في نتاج هذا الكاتب. ويطلق على هذا النوع من الدراسة علم الأسلوب الإحصائي static stylistics وهو أحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة Linguistic stylistics. (مصلوح، ١٩٩٢).

وقد قام الباحث بسلسلةٍ من الإحصاءات لبيان نسبة تردد ألفاظ ومشتقات الألوان الصريحة -وأعني بها الألفاظ المعجمية الصريحة في دلالتها على اللون- في دواوين الفيتوري البالغ عددها أربعة عشر ديوانًا؛ متبعًا في ذلك تسلسل الدواوين التاريخي في النشر كما سبق إيراده في الباب الثالث. وابتغاءً لدقة المعيار الإحصائي؛ قام الباحث باستبعاد الألفاظ الدالة على اللون بشكلٍ معنوي غير صريح، أي من خلال الدلالة المعنوية لا المعجمية؛ وذلك لاختلاف طريقتها في التعبير عن اللون، وامتزاج دلالتها اللغوية اللونية بظلالٍ معنويةٍ أخرى تخرجنا عن هدف العملية الإحصائية.

ويمكن ملاحظة هذه الألفاظ مثل: نور، ضياء، صباح، شروق، ضحى، شعاع، شمس، قمر، ثلج، جليد، ليل، دجى، ظلمة، عتمة، ظل، ضباب، دخان، دم، جرح، غروب، جمر، نار، لهيب، لظى، ربيع، شجر، عشب،

مرج، نبات، سماء، بحر. وكذلك الألفاظ الأقل شيوعاً في التعبير عن اللون، مثل: عاج، أبنوس، رخام، مرجان، لازورد، حديد، فولاذ، نحاس. وكذلك أوصاف الألوان، مثل: قان، باهت، شاحب، داكن، قاتم، مبقع، شفاف.

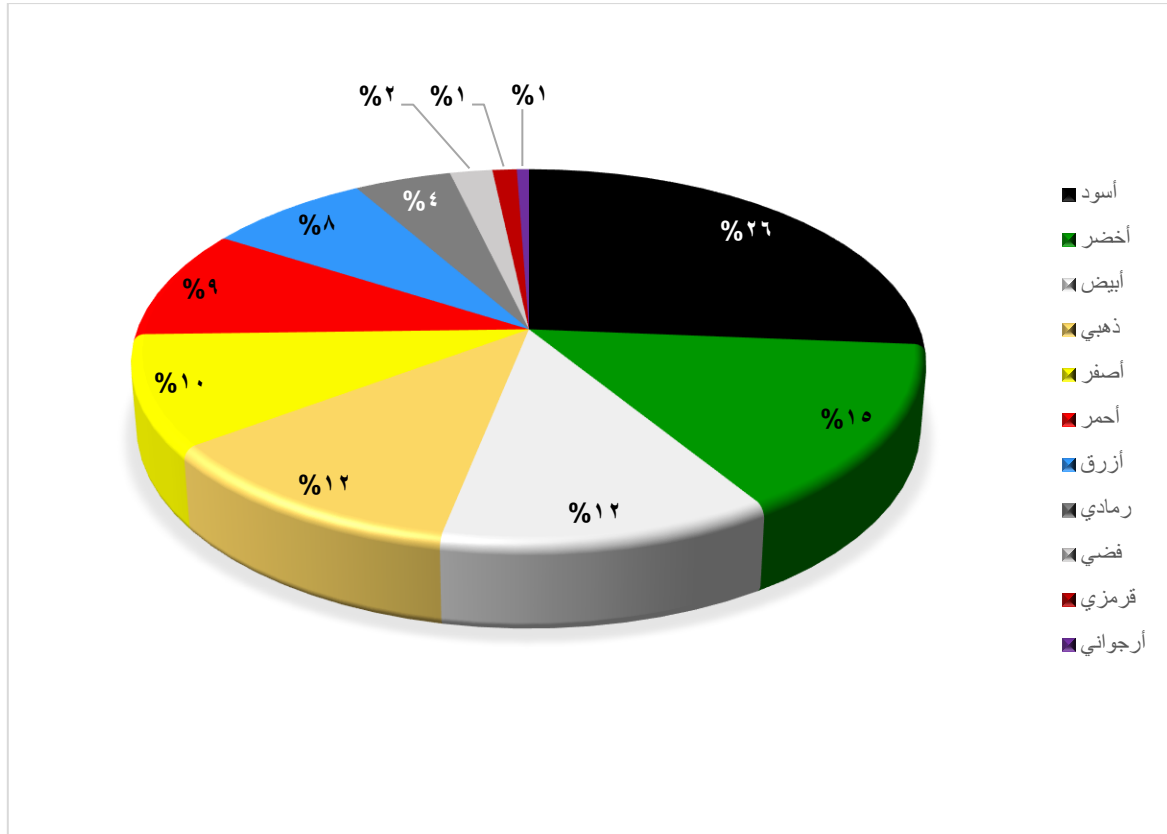
ولا يزعم الباحث -بحال- أن مثل هذه الإحصاءات؛ تمثل حقائق ثابتة، أو نتائج نهائية، بل ينظر إليها كمؤشرات احتمالية يُستفاد منها في تحليل أسلوب الشاعر، وكنصر دراسيٍّ يسعى إلى فحص أنسجة النص اللغوية، وتلمس وجوهها الدلالية، وكشف مؤشرات النفسية، تحت طائلة الممارسة النقدية التجريبية التي تستعين بجهود النقاد والعلماء، وتفيد من تجاربهم في دراسة موضوع البحث.

ومن الإحصاءات المنجزة؛ استخلص الباحث أن ألفاظ الألوان لدى الفيتوري في دواوينه الشعرية؛ دارت حول أحد عشر لوناً، تُصنف ثمانية منها ضمن الألفاظ الأساسية للألوان وهي: الأبيض (White)، الأسود (Black)، الأحمر (Red)، الأخضر (Green)، الأصفر (Yellow)، الأزرق (Blue)، الأرجواني (Purple)، الرمادي (Grey)؛ بينما تُصنف الألوان الثلاثة الأخيرة منها ضمن الألفاظ الثانوية للألوان، وهي الذهبي (Gold)، والفضي (Silver)، والقرمزي (Crimson)؛ وذلك حسب معايير كلٍّ من Berlin و Key في تصنيف الألفاظ الأساسية، والألفاظ الثانوية للألوان في كتابهما (Basic Color Terms). (ذكر في: عمر ١٩٩٧)، وهو ما يظهره الشكل الإحصائي التالي (٣.٤):

الألوان	الدواوين														
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	المجموع
	أغاني	عاشق	اذكريني	سقوط	معزوفة	البطل	أقوال	ابتسمي	يأتي	شرق	قوس	أغصان	نار	عريان	
١ أسود	٢٩	٨	١٥	١	٣	٣	٣	٣	٦	٨	٣	١	٨	١	٩٢
٢ أخضر	٣	٦	٦	٠	١	٤	٦	٩	١	٥	٤	٢	٢	٣	٥٢
٣ أبيض	١٤	٤	٥	١	١	١	٠	٤	١	٥	٢	٢	٢	٠	٤٢
٤ ذهبي	٢	١	٣	١	٠	٥	٢	٢	٧	٦	٥	٤	٣	٠	٤١
٥ أصفر	٣	١	٤	١	١	٣	١	٠	٣	٦	٦	٢	١	٢	٣٤
٦ أحمر	١	٠	٨	٠	١	٣	١	١	٦	٥	١	٢	٤	٠	٣٣
٧ أزرق	١	١	١	٠	٠	٠	٠	٠	٦	٣	٤	٢	٨	١	٢٧
٨ رمادي	١	٠	٢	٠	١	١	١	٠	٠	٣	١	٢	٣	١	١٦
٩ فضي	٠	٢	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٣	٠	٠	١	٠	٧
١٠ قرمزي	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	١	٠	٠	٢	٤
١١ أرجواني	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	١	٠	٠	٠	٢
المجموع	٥٤	٢٣	٤٤	٤	٨	٢٠	١٤	٢٠	٣١	٤٥	٢٨	١٧	٣٢	١٠	٣٥٠

شكل ٣.٤. إحصائية تردد ألفاظ الألوان الصريحة في دواوين الفيتوري الشعرية

ويظهر الشكل الإحصائي السابق (٣.٤)؛ المطياف اللوني الواسع الذي كان الشاعر يعبر من خلاله، كما يظهر انفتاحه على الحياة ومظاهرها، وعدم انحصاره في اللونين الأبيض والأسود كما يدعي بعض الدارسين، وهو ما يوضحه الشكل البياني التالي (٤.٤) من النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في دواوين الفيتوري:



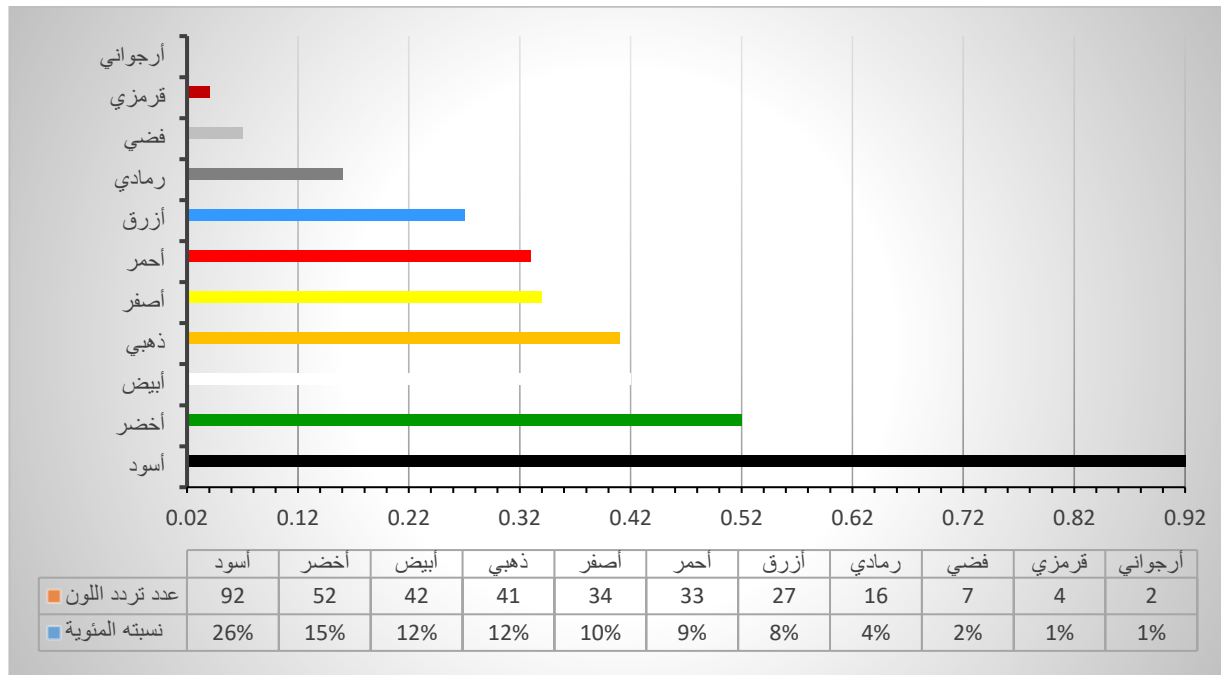
شكل ٤.٤ النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في دواوين الفيتوري

ويظهر لنا جلياً؛ طغيان حضور اللون الأسود على بقية الألوان حيث بلغت نسبته الإجمالية ٢٦% من إجمالي نسبة الألوان، ومع ذلك؛ لا يمكننا اعتباره مقياساً عاماً على تجربة الفيتوري الكلية؛ لأن نسبة عالية من هذا التردد كانت في ديوانه الأول (أغاني أفريقيا) الذي سيطرت فيه القضية اللونية من قضية الاستعباد على رؤية الفيتوري في ذلك الوقت؛ حيث بلغت نسبة تردد اللون الأسود ٢٧% بالمقارنة مع بقية الألوان في هذا الديوان، انظر كلاً من جدول (ب، ص ٣٨٠)، (ط، ص ٣٩٩)، ومخطط (أ، ص ٤١٣)؛ بل إن الشاعر في ثلاثة من دواوينه لم يوظف هذا اللون سوى مرة واحدة، وهي (سقوط دبشليم) انظر الجدولين الإحصائيين (ج، ص ٣٨٥)، (غ، ص ٤٠٢)؛

وديوان (أغصان الليل عليك) انظر الجدولين الإحصائيين (ش، ص ٣٩٥)، (و، ص ٤١٠)؛ وديوان (عرياناً يرقص في الشمس) انظر الجدولين الإحصائيين (ض، ص ٣٩٨)، (أ، ص ٤١٢).

وفي خمسة من دواوين الشاعر لم يوظفه سوى ثلاث مرات، وهي (معزوفة لدرويش متجول) انظر الجدولين الإحصائيين (ح، ص ٣٨٦)، (ف، ص ٤٠٣)، وديوان (البطل والثورة والمشنقة) انظر الجدولين الإحصائيين (خ، ص ٣٨٧)، (ق، ص ٤٠٤)، وديوان (أقوال شاهد إثبات) انظر الجدولين الإحصائيين (د، ص ٣٨٨)، (ك، ص ٤٠٥)، وديوان (ابتسمي حتى تمر الخيل) انظر الجدولين الإحصائيين (ذ، ص ٣٨٩)، (ل، ص ٤٠٦)، وديوان (قوس الليل قوس النهار) انظر الجدولين الإحصائيين (س، ص ٣٩٤)، (هـ، ص ٤٠٩). كما تظهر جداول تردد ألفاظ الألوان، وإحصاءاتها التفصيلية في بقية دواوين الفيتوري؛ نسباً متفاوتة في ذلك ارتفاعاً وانخفاضاً، انظر بقية الجداول (ص، ٣٨٠) وما بعدها من هذا البحث.

كما يلاحظ ازدياد توظيف الشاعر للألوان المختلفة في دواوينه؛ مما يشير إلى خروجه من شرنقته الضيقة التي حصرت في البداية داخل إطار القضية اللونية إلى آفاق أرحب وقضايا أعمق، وانفتاحه على أشكال الحياة، ومظاهرها المتنوعة، وهو ما يوضحه المخطط الشريطي التالي (٤. ٥) الذي يوضح عدد تردد ألفاظ الألوان إلى جوار نسبتها المئوية:



شكل ٤. ٥ مخطط نسبة تردد ألفاظ الألوان الصريحة في دواوين الفيتوري

وقد استطاع الشاعر أن يوظف دلالة الألوان الرمزية في التعبير عن مشاعره، ورؤيته الفنية في قضية الاستعباد؛ حيث لم تأت ألوانه صبغات صماء، أو ظلالاً جامدة؛ بل أتت مفعمةً بالحيوية، والحركة الدلالية، وداخله في النسيج المعنوي للعبارة الشعرية. وقد سبق تناول توظيف الشاعر للونين الأسود والأبيض في هذه القضية؛ إلا أن لبقية الألوان - كذلك - دوراً تعبيرياً كبيراً في هذه القضية، فكانت الألوان لديه تتنوع لتعبر عن طيفٍ واسعٍ من الانفعالات، مشيرةً إلى انتقالات الشاعر المرحلية، وتطور رؤيته الفنية لقضية الاستعباد.

ويتبين من الإحصاء السابق لتردد الألوان في دواوين الشاعر؛ أن اللون الأخضر يأتي في المرتبة الثانية بعد الأسود في نسبة تردده في دواوين الشاعر بالمقارنة مع بقية الألوان. حيث بلغ نسبة ١٥%، وتردد اثنتين وخمسين مرةً، انظر شكل (٣.٤، ص ٢٠٩)، وشكل (٤.٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤.٥، ص ٢١١)؛ حيث ارتبط هذا اللون الأخضر عنده؛ بالخصب، والحياة، والنماء، والأمل. وهو في ذلك جارٍ على سنن العربية في التعبير؛ فقد ورد اللون الأخضر في العربية للدلالة على الخصب والنعيم، وقد روى ابن منظور (١٩٩٩) في ذلك: *خَضِرَ الزرعُ خَضْرًا: نَعِمَ، والخَضِرَةُ تصغيرُ الخَضِرَةِ، وهي النَّعْمَةُ، وهم خَضِرُ المناكِبِ أراد به سَعَةً ما هم فيه من الخِصْبِ. وفي التنزيل: ﴿فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُتَرَاكِبًا﴾ (القرآن الكريم، الأنعام ٦: ٩٩). وكذلك قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾ (القرآن الكريم، الحج ٢٢: ٦٣). ووصف به نعيم الجنة وثياب أهلها في قوله تعالى: ﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ خُضْرٌ﴾ (القرآن الكريم، الإنسان ٧٦: ٢١). وفي حديث القبر: "يُمْلَأُ عَلَيْهِ خَضْرًا"؛ أي نَعْمًا غَضَّةً.*

ولا يتناقض ارتفاع نسبة اللون الأخضر بما يرمز إليه من خيرٍ وتفاؤلٍ؛ مع سيادة اللون الأسود بما يرمز إليه من حزنٍ، وتشاؤمٍ، فقد كانت معظم السياقات التي ورد فيها اللون الأخضر؛ معبرةً عن آمال الشاعر، وأحلامه، وأمنيته بتغيير الواقع، أما بقية السياقات فوردت وصفيةً، أو رمزيةً. وعلى كل حالٍ، يمكننا أن نستشف من كل ذلك؛ خروج الشاعر من المرحلة اللونية السابقة، وانفتاحه على الحياة، وكأن الشاعر أراد مقاومة السواد والكآبة والموت؛ بالأمل والتفاؤل والحياة، دون أن ننسى ارتباط اللون الأخضر ببلاد الشاعر، وقضيته؛ فهو لون الطبيعة التي تتصف بما أفريقيا المستعمرة، بسهولة الممتدة، وغاباتها الشاسعة؛ لذلك لا غرابة أن يرمز الشاعر بهذا اللون إلى الخير، والخصب، والأمل، والفرح، والبعث، والحياة.

ويعكس ذلك ارتباطه النفسي به في تعبيراته التي تبث الأمل في نفوس المضطهدين، وتبشر بولادةٍ جديدةٍ لآمال الشعوب المستعمرة وتطلعاتها، كقوله: (اخضوضري يا سنوات القحط، اخضوضرت أحلامها من جديد،

ليالي لا تزال مخضرة الهوى، رائع هذا الدجى الأخضر، في ضوء الفجر الأخضر، أطفال الحياة يخضرون، طفل المعرفة يخضر أشجاراً على طول الطريق، قلبي المخضوضر، بعض حبك ما هو مخضوضر، مطر أخضر عيناك، يخضوضر من أجلك حزني، يخضر اسمك في شفتي، قمري النائم في الديباج الأخضر، قلب الشمس ما يزال أخضر، ومتى تحلق شمسة الخضراء يا بيروت، اخضوضري وطني في دمي، كانت رايتك خضراء، تصب غيومها الخضراء في الأرواح ثانية، اخضرت أحشاء الأرض، يخضر عشب الكلام، سوف تخضوضر روح الخلق في الأشياء، مخضراً بأشواق الحياة).

كما يوظف الشاعر دلالة هذا اللون -أحياناً- في تشكيل الصور الخيالية، ويلون به بعض المعاني والمشاعر، كقوله: (عصفوراً غريباً أخضر المنقار، كان قلبه فستقاً خضراء، يا بهو الأساطير العجيبة والمرايا الخضر، تغشاني في ذاتي وتخضر وتصفّر عميقاً في انفعالاتي، غارقاً في اخضراك، في شفتيك اخضرار النقوش، قلبي من أجلك تابوت رخام أخضر، أخضر صوتك، صمتها الأخضر). ويلاحظ أن الشاعر في توظيفه لألفاظ هذا اللون يستخدم الصيغ الصرفية المختلفة للدلالة على الحركة والاستمرار والرغبة في التغيير؛ كالأفعال بتصرفاتها الزمنية الثلاثة، واسم الفاعل، وصيغ المبالغة، مما يدل على أن اللون الأخضر عند الشاعر؛ هو لون حياة، ودلالة حركة، ورمز تغيير، لا صبغة جمالية شكلية فحسب.

ثم يأتي اللون الأبيض تالياً للأخضر بنسبة ١٢%، متردداً اثنتين وأربعين مرة، كما يظهره شكل (٤. ٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤. ٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤. ٥، ص ٢١١). وقد سبق الحديث عنه. ويليه اللون الذهبي بنسبة شبيهة لكن متأخرة بفارق مرة واحدة في عدد التكرارات؛ حيث تكرر إحدى وأربعين مرة، انظر شكل (٤. ٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤. ٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤. ٥، ص ٢١١) وتدل هذه النسبة العالية على أهمية دلالات هذا اللون في تجربة الشاعر، ولا سيما في قضية الاستبعاد. وينسب اللون الذهبي إلى معدن الذهب الثمين، وتوصف به مادته؛ حيث يروي ابن منظور (١٩٩٩): أَذْهَبَ الشَّيْءُ: طَلَاهُ بِالذَّهَبِ، وَالْمُذْهَبُ الشَّيْءُ الْمَطْلِيُّ بِالذَّهَبِ.

فلا عجب أن توصف به أدوات الزينة والرفاهية الدالة على مظاهر الغنى والنعيم، كما في قوله تعالى: ﴿جَنَّاتٌ عِدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُحَلَوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾ (القرآن الكريم، فاطر ٣٥: ٣٣). ويقول عز وجل: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصِحَافٍ مِنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ (القرآن الكريم، الزخرف ٤٣: ٧١). كما جاء الذهب في القرآن في صيغة معيارية معبرة عن أثن ما

يُقَدَّم لفداء النفس من العذاب للدلالة على قيمته العالية عند البشر، وذلك في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَمَاتُوا وَهُمْ كُفَّارٌ فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْ أَحَدِهِمْ مِلْءُ الْأَرْضِ ذَهَبًا وَلَوْ افْتَدَى بِهِ ۚ أُولَٰئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ وَمَا لَهُمْ مِنْ نَاصِرِينَ﴾ (القرآن الكريم، آل عمران ٣: ٩١).

وقد كان دور اللون الذهبي مهمًا في قضية الشاعر؛ نظرًا لما يرتبط به معدنه من دلالاتٍ نفسيةٍ واجتماعيةٍ وظفها الشاعر بذكاء؛ فالذهب ولونه يستخدمهما الناس في التزيين، والتجميل، ويرمزون به للجمال والثراء، ويحرصون على اقتنائه، يقول تعالى: ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ۚ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ۗ وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ﴾ (القرآن الكريم، آل عمران ٣: ١٤). وقد يملكه البر والفاجر، فيكون مدعاةً للمدح أو الذم بحسب استخدامه، يقول تعالى: ﴿وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يَنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ (القرآن الكريم، التوبة ٩: ٣٤).

والشاعر يستفيد من هذه الحقيقة في إظهار الأوجه المتعددة لهذا اللون من خلال براعة التوظيف، واختيار عناصر المشهد الشعري بعناية، فيحول هذه المادة في يد الطغاة والمستبدين إلى وسيلة قهرٍ وطغيانٍ، ومظهرٍ من مظاهر الظلم والاستعباد؛ حين يصف بها هيئتهم، ومظاهر فسادهم، وثراءهم الفاحش، كقوله: (وثنٌ ذهبيٌ سقطت عنه الألوان، البيارق المذهبة، هودج ذهبي، مباخرٌ ذهبيٌّ، حجبٌ وأبواقٌ مذهبةٌ، تنفخ أبواقها الذهبية، الحيطان المنقوشة بالذهب المضفور، كأسك الذهبية مملوءةٌ من دمي، تستمد القبب المذهبة طلاءها اللامع من أعين الجياع، تبني كنائسها الذهبية فوق جسومٍ منخطةٍ في التوايت، تساقطت التوايت المذهبة، مومياء مذهب العظم، تغسل جدران المدافن المذهبة، عربات الموتى المذهبة، القضاة صقورٌ مذهبةٌ والعدالة نائمةٌ في سرير الجريمة، غطى اسمك التاريخ بالورق المذهب، الصحف مذهبة النقش في زمن العجز والانسحاق). كما يظهر لنا الشاعر كيف تختلف دلالات اللون نفسه في جانب الأبطال والشرفاء؛ ليصبح مظهرًا قدسيًا للكفاح، والعظمة، والمجد.

ويتحدث كلٌّ من M. Graves و Faber Birren عن استخدام اللون الذهبي قديمًا؛ في اللوحات المقدسة على شكل خلفياتٍ من أوراق الشجر الذهبية، وذلك من قبل الكنيسة المسيحية الأوروبية؛ لإظهار العظمة والقداسة. (ذكر في: عمر، ١٩٩٧). فنرى للشاعر تعبيراتٍ مثل: (سيف بلادي الذهبي، الحربة الذهبية، الفارس الحلم ذو الحربة الذهبية، سائلًا ذهبًا في الأصيل، جناحك الذهبي، اللجم المذهبات، نخلة ذهبية في موسم الأمطار). مستفيدًا من مظاهر الجمال، والفخامة، التي يضفيها هذا اللون على ما ينسب إليه، فنلاحظ التباين الواضح بين

عناصر اللون الذهبي التي تكون في جانب الطغاة والمستبدين؛ أدوات رفاهية، ومظاهر فساد، وتكون في جانب الأبطال؛ أدوات قتال، ومظاهر كفاح مقدس.

كما استخدم الشاعر هذا اللون أداةً لونيةً مجردةً، كقوله: (حين تصف طيور الغروب أجنحتها المذهبات، جدائل من ذهب ترقد فوق الكتفين)، أو يوظفه لتزيين بعض مشاهد الشعريّة، مستفيداً من دلالات هذا اللون المرتبطة نفسياً بمعاني الغنى، والأبهة، والثراء الذي يحلم به البشر؛ لإضفاء لمسةٍ سحريةٍ حاملةٍ على صوره الخيالية، كقوله: (أينا قتل الحب حينما ييسر راحتاه على الحجر الذهبي، وسكبث شعري شمعةً ذهبيةً أبداً محدقةً إلى عينيك، تستطيعين أيتها النجمة الذهبية أن تسكبي ضوءك اللانهائي في ليل عمري، الطاووس الذهبي الهاجع في أحضان الشمس، ينهمك الشفقيون في رقصة السمك الذهبي، لا طير يغرس ريشته الذهبية في صهوة الموج، مطرٌ ذهبيٌ يهبط أبراجاً وقياباً في غابات الشمس، تكسر آلهة المسك إبريقها الذهبي)؛ مما يؤكد استفادة الشاعر من الأوجه التعبيرية المختلفة لهذا اللون، وبراعته في توظيفها، وإظهار فاعليتها الدلالية الخصبة.

ثم يأتي اللون الأصفر تالياً بنسبةٍ أقل من السابق هي ١٠%، مكرراً أربعاً وثلاثين مرةً. انظر شكل (٤).
٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤.٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤.٤، ص ٢١١). وترتبط دلالات اللون الأصفر بالشمس، والضوء والنور. ويروي عمر (١٩٩٧) إن اللون الأصفر؛ هو لونٌ مقدسٌ في الصين والهند والمسيحية الأوروبية. ولا ترتبط هذا اللون بالشمس والضوء؛ استخدمه قدماء المصريين رمزاً لإله الشمس (رع)، واللون الذهبي إنما هو تنوعٌ للأصفر. ويذكر ابن منظور (١٩٩٩) أنه قد ورد عن العرب التعبير بالأصفر عن الذهبي، كقولهم: الصفراء الذهب للونها، والأصفران الذهب والزعفران. كما يرتبط هذا اللون بالنضج والاكتمال، ويرمز به كذلك للذبول والجفاف الذي يتبع عملية النضج والاستيفاء، وربما ارتبط لهذا السبب؛ بالمرض، والهزال، والموت. يقول تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ (القرآن الكريم، الزمر ٣٩: ٢١).

واللون الأصفر متعدد الدلالات عند الشاعر، فهو يستمد دلالاته من السياقات التي يرد فيها تبعاً لتنوع توظيف الشاعر له في قضية الاستعباد، فنجدّه يعبر به تارةً عن اليأس والذبول والجفاف والخوف الذي يصيب المدن، والطبيعة، والأشياء، بل وحتى المشاعر؛ بفعل الاستبداد والظلم، كقوله: (رمال الصحاري الهيبة الصفراء، اصفرّت الأزهار، كم زهرة سوف تصفر من بعد، غطتنا غيوم المدن الصفراء، الفجر مثقوب الوشاح وابتسامة الشفق مصفرة،

كان الفجر أصفر بارد العينين، الخيال الأصفر الشفقي، يَصْرُخُ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها، مصفرةً الأشواق، تخضّر وتصفّر عميقًا في انفعالاتي).

وتارةً أخرى يوظفه للدلالة على الذبول الإنساني الذي يصيب المضطهدين والمستعبدين، معبراً عن يؤسهم وفقرهم وأحزانهم بتعبيراتٍ مثل: (جباه مصفرة، الأسمال الصفراء، الفقراء حاملو المصاحف الصفراء، ويفتح عينين مصفرتين ومجروحتين، الأصفران الجوع والذهب). كما ينقل الشاعر دلالة اللون الأصفر على الضعف، والمرض، والوهن الجسدي إلى الجوانب المعنوية، والروحية، فيعبر به عن الأمراض النفسية، والأدواء الأخلاقية التي تصيب نفوس البشر كالحبث، والنفاق، والطغيان، والخيانة، واصفًا به طغاة العالم، والحكام المستبدين الذين خانوا أوطانهم، وتحالفوا مع أعدائهم؛ لاستعباد شعوبهم، مازجًا اللون الأصفر بسماثم الجسدية، والنفسية، وكل ما يصدر عنهم، أو يتعلق بهم؛ للدلالة على إصابتهم بهذه الأمراض والبلايا، كقوله: (الجنرال الأصفر العينين، فرسان الرايات الصفراء، ضحكة باردة صفراء، ضحكة صمغية صفراء، نظرة خائنة صفراء، الزبد الأصفر المتخثر تحت العباءات، الجرائد الصفراء).

أما اللون الأحمر فقد شغل نسبة ٩% من إجمالي تردد الألوان، مترددًا ثلاثًا وثلاثين مرةً، وتاليًا للأصفر، انظر شكل (٤.٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤.٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤.٥، ص ٢١١). وتعد هذه النسبة أقل من المتوسط في إحصائية الألوان. مما يمكن أن يشير إلى انخفاض وتيرة العنف في لغة الشاعر. وقد تميز توظيف الشاعر لطاقات هذا اللون الدلالية؛ بتنوع أساليب متنوعة بحسب سياقاتها؛ حيث اتبع الشاعر في بعضها السنن التراثي كما في إطلاقه لفظ (الرجل الأحمر) للدلالة على المستعمر في قوله: (يا أبي، إني أخاف الرجل الأحمر)، وذلك جرياً على الإطلاق التراثي للفظ (الأحمر) دلالةً على (الأبيض). كما استفاد كذلك؛ من الدلالات اللغوية والثقافية الأخرى لهذا اللون المرتبطة بالشدة، والمشقة، والقتل، والدماء.

ويروي ابن منظور (١٩٩٩) عن أبي عبيد: أن العرب إذا ذكرت شيئاً بالمشقة والشدة وصفته بالحمرة، ومنه قيل: سنة حمراء للجدة، وحمراء الظهيرة: شدتها. قال الأصمعي: يقال هو الموت الأحمر والموت الأسود، ومعناه الشديد. والموت الأحمر: موت القتل، وذلك لما يحدث عن القتل من الدم، وربما كنّوا به عن الموت الشديد كأنه يلقى منه ما يلقى من الحرب. كما يروي عمر (١٩٩٧) أن اللون الأحمر هو رمزٌ لجحهم في كثير من الديانات؛ حيث توصف جحهم بأنها حمراء.

وهكذا؛ يوظف الشاعر دلالات هذا اللون، للتعبير عن المعاناة، والصراع، والألم الذي يواجهه المضطهدون والمستبعدون والثوار والشرفاء من وحشية الطغاة والظالمين، كقوله: (دمه على الثرى عباءة حمراء، حمر المعاطف، موت أحمر، اللهب الأحمر، قذائف حمر، احمرت الأعين، احمرت مخالبيها، رأسك وردة حمراء، احمرت عجينة الطوفان). كما يوظفه الشاعر في الإيحاء بالأجواء الدموية المرعبة في مشاهد الصراعات بين الطرفين، كقوله: (سحاب أحمر، فجر أحمر، الشفق الأحمر، برق العواصف خلف سياجك أحمر، سماء تكاد تسيل احمرارًا).

كما يربط الشاعر اللون الأحمر بدلالات الحرب، والثورة؛ لارتباط المقاومة، والحرية بالكفاح، والقتال، والدماء، فيستخدم اللون رمزًا للحرية، والبسالة، والبطولة في تعبيراته، مثل قوله: (بيرقك الأحمر ما يزال يا قلليليه، كان الطفل ذو الكوفية الحمراء يركض عاريًا إلا من الحجر المخضب في يديه، الساحة الحمراء، تغتسل الثورة، تستيقظ الخالدة العذراء في ردائها الأحمر، يا غارس الزنبقات الحمر في جسد توحش القهر في جنبه والتعب، وحينما دفنوك وجدوك نائمة وثمة وردة حمراء نابغة من الشفتين).

ثم يليه اللون الأزرق بنسبة أقل هي ٨٪، متكررًا سبعة وعشرين مرة، انظر شكل (٤. ٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤. ٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤. ٥، ص ٢١١). وقد ارتبط هذا اللون في عددٍ من تعبيرات الفيتوري بالعجز، والموت، فيصف به وجوه العاجزين عن تغيير مصائرهم، وعصرهم البائس، كما يصف به عالم الأموات الأحياء الذين رضوا بالهوان، في قوله: (أوجة مزرقّة بكماء، للأوجه الزرق المعتمات، كان عصرك مزرق اليدين، صفصافة تتموج خضراء في زرقة الميتين). كما يصف به ملامح العدو في قوله: (يمطر العصر جردانًا وأغربة زرق العيون، احمرت الأعين الزرقاء) في إشارة منه إلى اليهود.

ويذكر Faber Birren أن اللون الأزرق له مكانة خاصة في العبرية؛ فهو لون الرب يهوه، وهو أحد الألوان المقدسة عند اليهود. (ذكر في: عمر، ١٩٩٧). كما نراه يستخدم هذا اللون للتعبير عن رفعة الموصوف ونفاسته، كوصفه لنبي في قوله: (نبيّ تحسد جوهرة زرقاء)، أو لأفريقيا في قوله: (أفريقيا والشمس على صدرك ماسة زرقاء تأتلق). أو يستخدمه في تشكيل مشاهد الطبيعة في صوره التي يعبر من خلالها، كقوله: (مرايا الأفق الزرقاء، يأتي البحر فوق خيوله الزرقاء، وتبقى موجة زرقاء تلطم صخرة الأجداد، كما انكسرت زرقاء البحر فوق جناح النهار، وسال الشفق الأزرق فوق الشفق الأحمر فوق الشفق الأسود). أو يُكوّن من خلاله صورًا خيالية، كقوله: (يظللها نغم أزرق شفيف بلون السلام، تشتعل الزرقاء فوق الأرض، مملكة الزرقاء الوثنية، بيرق من نقوش وأرواح آلهة وهبولى ازرقاق).

ثم يأتي اللون الرمادي تاليًا في المرتبة الثامنة بنسبة ٤% من إجمالي الألوان، ومكرراً ست عشرة مرةً انظر شكل (٤.٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤.٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤.٥، ص ٢١١). ورغم أن نسبة توظيف هذا اللون جاءت منخفضة؛ إلا أن الشاعر استفاد من الدلالة اللونية الملتبسة لهذا اللون بين الأبيض والأسود، وما يحمله من ظلال اللونين السابقين؛ للدلالة على مختلف المتناقضات؛ الخير والشر، التفاؤل والتشاؤم، الفرح والحزن. كما وظفه توظيفاً قريباً من توظيفه لألغاز اللون الأسود؛ لكن مع قيمة دلالية مضافة هي هذا التمازج والتداخل بين النقيضين، فعبر به عن الغموض، والاضطراب، ودلت السياقات التي جاء فيها هذا اللون؛ على حالات الضياع، والإحباط، واليأس، كقوله: (امسح بكفك الرمادية أحزان الشجر، ريح رمادية تلفحنا وتحتف أغصاننا، أضيء مقلتيك الرماديتين، جيل رمادي الخطايا، النقع الرمادي المثار، كف رمادية تتدلى من السقف تحمل قمراً ميتاً، درج الشمس رمادي).

ويشير توظيف الشاعر لهذا اللون في وصف نفسه، أو المعذبين والمضطهدين؛ إلى حالة مريضة واهنة، وعجز كامن، أو مزاج مضطرب، كما يضيفي التعبير بهذا اللون؛ ظلالاً متباينةً من الاحتمالات، فيفيد في المبالغة في تصوير الكآبة والحزن، لا سيما حين يأتيان بعد أمل بالفرح والتفاؤل. كما يلاحظ أن الشاعر يستخدم هذا اللون كذلك؛ في نزع الصفات الموجبة عن الأشياء، فتتحول دلالات الخير والعطاء والأمل، المألوفة في ألفاظ مثل: (السحب، النهر، الضوء، الفجر) بعد صبغها بهذا اللون؛ إلى الدلالة على معاني الشر، واليأس، والشؤم. كقوله: (السحب الرمادية، بروقاً رمادية، نهر الرخام الرمادي، الضوء الرمادي، الوادي الرمادي، شوارع القهر الرمادية، وأمطر الفجر الرمادي رصاصاً ودماء، الرعاة الرماديون والعدم).

ثم يأتي اللون الفضي تاسعاً بنسبة ٢%، متدرجاً سبع مرات فقط. انظر شكل (٤.٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤.٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤.٥، ص ٢١١). ويكتسب هذا اللون دلالاته من معدنه الذي يُنسب إليه وهو الفضة، وهي من المعادن الثمينة التي وصف الله بها نعيم أهل الجنة، كقوله تعالى: ﴿وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآيَةٍ مِّنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ فَوَارِيرًا﴾ (فَوَارِيرَ مِّنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا) (القرآن الكريم، الإنسان ٧٦: ١٥-١٦). وقوله تعالى: ﴿وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِّنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾ (القرآن الكريم، الإنسان ٧٦: ٢١). كما يكثر ذكرها مع الذهب لنفاستهما، وتشابه استخداماتهما في النقد، والتجمل والزينة. يقول تعالى: ﴿زَيْنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ﴾ (القرآن الكريم، آل عمران ٣: ١٤).

ويروي ابن منظور (١٩٩٩): يُقال: ما لفلان صفراء ولا بيضاء؛ الصُّفراء: الذهب، والبيضاء: الفضة. وفي حديثٍ عن عليٍّ رضي الله عنه: (يا صُفراءُ اصْفَرِّي ويا بِيضاءِ ابْيَضِّي)؛ يريد الذهب والفضة، وفي الحديث: (أنَّ النبي ﷺ صالحٌ أهلَ حَيِّيرٍ على الصُّفراءِ والبِيضاءِ). ويستفيد الشاعر من دلالات هذا اللون في ربطه بالمجد والبطولة، وإضفاء نوعٍ من القداسة، والفخامة على ما يمدحه أو يصفه، كقوله: (الفارس ذو الصوت الفضي، صاعدًا فضةً في الشروق، عرقٌ فضيُّ القطرات، يبقى لنا نهْرُكُ الفضيِّ منسكبًا، أية الكلمات أنقى يا بحار الفضة البيضاء). أو يلون بهذا اللون لوحاته الشعرية، كقوله: (كما انفرطت فضة الشمس في هضبات المدار، لا أروع من مكنسة فضية تنثر برقها على تداخلات الصيف والشتاء).

ثم يأتي كل من اللون القرمزي، والأرجواني، بنسبتين ضئيلتين في ذيل الترتيب، هما ١%؛ حيث لم يتردد الأول سوى أربع مرات، والثاني مرتين فقط، انظر شكل (٤.٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤.٤، ص ٢١٠)، ومخطط (٤.٥، ص ٢١١). وقد غلب استخدام الشاعر للون القرمزي كعنصرٍ بصريٍّ يلون به الصور الخيالية؛ لإضفاء لمسةٍ من الغرابة على المشهد الشعري، كقوله: (ترسم عيناها على نحر السماوات وشاحًا قرمزيًا، جئت سماءً من الشفق القرمزي، هي ذي الشمس راهبة الجزر القرمزية، ولولا سره في الكون لامتد سحابٌ قرمزيٌّ هائلٌ بين المجرات). أما اللون الأرجواني، فوظفه الشاعر للإيجاء بأجواء السلطة وفخامتها حيث يغلب استخدام هذا اللون، كقوله في وصف موت أحد الطغاة: (والغيمة الذهبية ساجدةً في الشتاء الرمادي والأفق الأرجواني)، أو قوله في تأبينه لأحد الشعراء: (حيث يكون اسمك تاجًا أرجوانيًا على لبنان).

وهكذا؛ يظهر جليًا أن ألفاظ الألوان لم تساهم في البناء اللغوي لقضية الاستعباد في شعر الفيتوري كأحد العناصر المعجمية أو الجمالية فحسب؛ بل كان دورها الدلالي واضحًا كذلك في زيادة فعالية العبارة، و شحن المشهد الشعري بالمومضات البصرية، والدلالات المعنوية والنفسية التي تحملها تلك الألفاظ بجوار دلالاتها المعجمية؛ مما أضاف العمق الثقافي والاجتماعي للبعد اللوني في الصورة الشعرية، وألقى بظلالٍ مؤثرةٍ على جوانب القضية، ومنح أسلوبها التعبيري؛ الزخم البصري، والعمق الدلالي.

كما يُلاحظ تنوع المشتقات اللغوية، والصيغ الصرفية لألفاظ الألوان؛ حيث عبر الشاعر عن الألوان من خلال صيغ المصدر، واسم الفاعل، وصيغ التفضيل، وصيغ المبالغة، والأفعال بأزمنتها الثلاثة، كما أوردها في حالتي التذكير والتأنيث، وبهيئة الأفراد، والتثنية، والجمع. ولا شك أن استخدام الشاعر المتنوع للصيغ الصرفية والمشتقات اللفظية المختلفة لألفاظ الألوان؛ لم يكن دون هدف؛ بل كان لزيادة دقة الوصف، وإضافة الدلالة اللفظية الناجزة

عبر المدلول القياسي للصيغة الصرفية المستعملة؛ إلى الدلالة المعنوية الأصلية للفظ اللون. وهذا يدل على فعالية التوظيف الشعري، وتداخله مع النسيج اللغوي في الجملة النحوية المكونة للعبارة، ويؤكد ما أورده الباحث سابقاً أن الألوان في هذه القضية لم تكن صبغاتٍ جماليةً فحسب؛ بل طاقاتٍ معنويةً مشعةً، وبواعث حركةٍ دلاليةٍ بثت الحيوية في أوصال البناء اللغوي.

بالإضافة لذلك؛ كان الشاعر يوظف الصورة الرمزية في التعبير اللوني، عن طريق وصف الأشياء الحسية أو المعنوية بالألوان، في تركيباتٍ مجازيةٍ مثل: (أيامه البيضاء، حلم أسود، نغم أزرق، فجر أخضر، صوت فضي، خيال أصفر، ضوء رمادي)، متأثراً في ذلك بشعراء الرمزية، كما سيأتي لاحقاً في مبحث (الرمز). كما كان يقرن العبارة اللونية بأوصافٍ موحيةٍ، أو ألوانٍ أخرى؛ تزيد من طبقات العبارة اللونية، فتوضحها، أو تشاكلها، أو تباينها، أو تتمازج معها وتلقي عليها بظلالٍ معنويةٍ تتم تفصيلات الصورة، أو تعيد تلوين عناصرها بألوانٍ جديدةٍ تمنح المشهد الشعري أبعاداً دلاليةً أخرى.

وتشبه هذه العملية انكسار ضوء الشمس داخل المنشور الزجاجي ليتشظى عنه مختلف الألوان، وذلك مثل قوله: (الدجى أسود من لعنةٍ، لا ثلج لا سواد، ضوء أسود، تسود النار، ظلالها السوداء، حوافرها ذات الوهج السوداء، العتمة البيضاء، بحار الفضة البيضاء، مرايا الأفق الزرقاء، الشمس على صدرك ماسه زرقاء، دمه عباءة حمراء، شمسك الخضراء، الدجى الأخضر، الغيوم الخضراء، الهيبه الصفراء، ضحكة باردة صفراء، الفجر الأصفر، ذهب الشمس، فضة في الشروق، الضوء الرمادي، رمادي الخطايا، تداخل الأصفران، أرجوحتك المصفرة السوداء، تخضر وتصفّر عميقاً في انفعالاتي، الأسود يذيل محموماً في الأبيض، الياقوت الأحمر يغرق في الياقوت الأصفر، وسال الشفق الأزرق فوق الشفق الأحمر فوق الشفق الأسود).

كما استخدم الشاعر الألفاظ غير المباشرة في الدلالة على اللون دلالةً نصيةً أو وصفيةً لا معجميةً؛ وذلك لزيادة زخم العبارة، وتشكيل الصورة الشعرية، وإضفاء ظلالٍ معنويةٍ أو نفسيةٍ مرتبطةٍ بتلك الألفاظ في مدلولها الاجتماعي والثقافي، ورغم استبعاد الباحث لها من الإحصاء لأسبابٍ تتعلق بسلامة المعيار الإحصائي؛ إلا أنه يشير إلى توظيف الشاعر لها كقيمةٍ دلاليةٍ ذات جانبٍ لونيٍّ، قام الشاعر بتوظيفه في قضية الاستبعاد؛ لتصوير أجوائه القائمة، وأهواله الشنيعة، كقوله: (الظلام الحزين، المساء الضريع، يشتعل المساء بهم، الماضي المظلم، هوة الظلام، كفن الثلج، ملأنا كأسه من دمنا، العرق الدامي يغطي الجباه، الجراح الأليمة، سالت جحيماً بوجه الصنم)، أو للتعبير عن الأمل، والثورة، وروح النصر، كقوله: (ضوء الصباح، الصباح الجديد، كالنور في قيد الدجى، عزة النور، غسل

النور أرضك، الشمس تغسل بالنور)، أو حتى توظيفها كدوال وصفية، كقوله: (ماسة الصبح، أجسامهم ذلك الأبنوس العجيب، مثل محاريت علاها الصدا، كمسرجة في طريق الضرير).

كما يمكن القول إن الألوان في هيئاتها وألفاظها؛ ارتبطت منذ القدم بمدلولات نفسية، ومفاهيم اجتماعية، علاوة على دلالاتها اللغوية المعجمية؛ مما جعلها تؤثر في سلوك الإنسان واختياراته، ودعا العلماء لدراسة أثرها النفسي، وتحليل مؤشرات اختيارات الإنسان اللونية على شخصيته، فيما عرف لاحقاً بمصطلح (Color Psychology) أو (علم النفس اللوني). ويذكر عمر (١٩٩٧) من أشهر تلك الجهود؛ ما قام به العالم السويسري والمعالج النفسي الدكتور Max Lusher من ابتكار اختبار الألوان (Color Test) القائم على أساس المسلمة أن ميل الشخصي نحو لون ما ورفض لون آخر يمكن تفسيره على أساس نفسي تحليلي. وقد عرف هذا الاختبار باسمه. ويقوم الاختبار على تكليف المفحوص بعمل اختيار للألوان في سلسلة إجرائية معينة، دون أي اعتبارات جمالية، وترتيبها تنازلياً بحسب درجة تفضيله لها، واستخلاص النتائج، وتحديد ملامح الشخصية وحالاتها العاطفية والتفكيرية وقت الاختبار.

ويتوقع الدكتور Lusher للشخص الصحيح العادي؛ أن تقع الألوان الأربعة الأساسية (الأساسيات السيكولوجية): الأزرق، والأخضر، والأحمر، والأصفر؛ في أول القائمة، في أي اختبار يتم، دون أن تتأخر عن المراكز الخمسة الأولى؛ لأنها تمثل الحاجات النفسية الأساسية. فإذا لم يحدث ذلك؛ دل على وجود خلل فيسيولوجي أو سيكولوجي. ويزيد حجم الخلل بمقدار بُعد هذه الألوان عن المقدمة. وقد وضع Lusher قواعد لاختيارات الألوان يمكن الاستعانة بها لتطبيقها على شعر الفيتوري؛ للوصول إلى مؤشرات تعين الباحث على تحليل سمات الشاعر الشخصية والنفسية من خلال الإحصاءات اللونية، والجداول المفصلة التي قام الباحث بإعدادها عن ألفاظ الألوان في شعر الشاعر (ص، ٣٧٣) وما بعدها من هذا البحث. كما سيستعين الباحث كذلك؛ بتطبيقات عمر (١٩٩٧) لقواعد هذا الاختبار على الشعراء.

وعند النظر إلى إحصاءات الألوان لدى شاعرنا يظهر للباحث تفاوت نسبة ورود ألفاظ الألوان الأساسية، والثانوية في شعر الفيتوري؛ حيث كان اللون الأسود أعلى الألوان حضوراً في إجمالي الدواوين. انظر شكل (٤. ٣، ص ٢٠٩)، وشكل (٤. ٤، ص ٢١٠). ويدل ذلك على النظرة التشاؤمية للحياة على اعتبار أن الأسود هو سلب لون نفسه، وهو يمثل الاستسلام، والتخلي عن كل شيء. كما أن وقوع هذا اللون في المرتبة الأولى يدل على معارضة الحالة الحاضرة، وعدم رضا الشخص عما يحيط به، وشعوره بضرورة الثورة والتغيير؛ ولذا يتصرف صاحبه دون حكمة

في ثورته. وذلك كله؛ يشير إلى انشغال الشاعر بقضية الاستعباد الأفريقي، وهيمنتها على رؤيته الفنية، وخاصةً في بداياته التي نلاحظ فيها وقوع الشاعر تحت سيطرة المفارقة اللونية بين الأسود والأبيض، كما تقدم ذكره باستفاضة فيما سبق، وأشار إليه الشاعر (١٩٨٩) بقوله: كنت لا أرى من الإنسان إلا لون الإنسان، قشرته الخارجية هي وحدها، إشارة وضعه الطبقي.

فإذا نظرنا إلى المرتبة الثانية وجدنا اللون الأخضر الذي يدل مجيئه على ثقة الشاعر في قيمته الذاتية، وإحساسه بالزهو، والقدرة على التحكم في الأحداث، أو توجيهها على الأقل، بالإضافة إلى حب السيطرة والسيادة، والرغبة في التغيير، وترك أثر قوي على الغير. إنه يريد أن يُعترف به، وأن يجد طريقه إلى الصمود في وجه المعارضة. كما يكشف عن تجدد الشاعر، وغوه، وتمتعه بالحياة، وافتتانه بالطبيعة، وحب الخير للغير؛ نظرًا لارتباط هذا اللون بالحياة، والطبيعة الخصبة.

وهذا ما يشير إليه الشاعر في اعترافه بخروجه من المرحلة اللونية وتصوراتها السالبة، واكتشافه للقيم الإنسانية الحقيقية التي يسعى خلفها بقوله: ثم حان لي أن أكتشف ذات يوم، أن ذلك الولد الشاعر الصغير، قد غاب عنه، وهو يكتب (أغاني أفريقيا) أن اللون الذي سرق منه أحلى أيام صباه، كان مجرد شرارة خبأت وراءها الحريق الذي بداخله، الإحساس اللوني الذي يتطلع بائسًا نحو قيمة إنسانية واجتماعية أكبر، وتلك هي الدفاع عن كرامة الإنسان في الأرض، والإيمان بحقه في الحرية، والعدل، والحياة. (الفيتوري، ١٩٨٩).

كما يشير مجيء اللون الأبيض في المرتبة الثالثة تاليًا للأسود والأخضر؛ إلى سعي الشاعر -غير المتكافئ- لإيجاد توازن في الحياة المحيطة به تكفل التعادل بين كفتي الخير والشر، كما يمثل عجز الشاعر عن قلب الميزان، وإحلال السعادة محل الشقاوة، والبهجة محل الانقباض، بالإضافة لدلالته على اتصاف الشاعر بالطهارة والنقاء والصدق. وهو ما نلاحظه في اعترافات الشاعر الدالة على تخليه عن مفهوماته السابقة، والنظر إلى الحياة بمنظور جديد.

وقد عبر الفيتوري (٢/١٩٧٩) عن ذلك بقوله: أستطيع الآن بعد أن خلصت من هذه المشاعر القديمة؛ أن أؤكد أنني كنت مخطئًا في تصوراتي، وفي استقبالي للأشياء، بل وفي الحكم على نفسي. ويضيف الشاعر (١٩٩٢) قوله: لقد اختلفت الآن أساليب اقتراحي من العمل الشعري عما كانت عليه بداياتي. كان هي آنذاك أن أتخلص من هذا العذاب، أن أطهر نفسي مما ورثته من عذابي؛ لأنني أريد أن أخلص إلى الواقع كإنسانٍ في العصر. أما اللون

الأصفر؛ فلا يدل وقوعه في المركز الخامس على مغزى محدد؛ حيث يجب أن يتقدم إلى المواقع الثلاثة الأولى، أو يتأخر عن المركز الخامس لتكون له دلالة واضحة.

أما اللون الأحمر؛ فيدل تقدمه في الترتيب عادةً على الحيوية، والقوة، وما يجلبه من خبرة ورغبة في الحياة. لكنه هنا؛ أتى متأخرًا في المرتبة السادسة مما يعني أن قوته وشدته تأتي هنا كعاملٍ مضادٍ؛ فيدل على البحث عن الحماية من أي شيء قد يثير أو يسبب السوء، وتأخر الأحمر مع تقدم الأخضر عليه؛ يدل على محاولة الشاعر أن يتغلب على الإرهاق العصبي، والجسدي بقوة الإرادة فقط. وتأخر اللون الأزرق إلى المرتبة السابعة؛ يدل على انزعاجه، وفقد الاتزان، وتناقص الثقة بينه وبين الآخرين؛ مما قد يدفعه لتفكيك العلاقات، أو الرغبة في قطعها.

وحيث إن مجيء اللون الأزرق المفترض في مقدمة الترتيب، يدل على الحاجة إلى الهدوء، والأمان العاطفي؛ فإن تأخره هنا، يشير إلى زيادة القلق الذي قد يضطر الشخص إلى مغادرة وطنه، أو تغيير وظيفته، أو الهروب إلى بعض النشاط التعويضي، وكل ذلك يظهر في سيرة الفيتوري المليئة بالترحال بين الدول، والتنقلات الوظيفية التي أشار إليها سابقًا. ويشير تقدم الأخضر عليه إلى الرغبة الجارحة في الاستقلال. ويدل مجيء الرمادي في الموضوع الثامن على المشاركة الإيجابية الفاعلة، وقدرة الشخص على تحمل مسؤولية ما يحيط به لدرجة تجعل الآخرين يشعرون به كفضوليٍّ أو متطفلٍ، وهو ما تشير إليه المرحلة التي انتهت إليها الفيتوري في تجربته الشعرية، وهي المرحلة الواقعية التي التحم فيها بالشعوب، وحمل عبء الدفاع عن تطلعاتها نحو العدالة، والحرية، والمساواة.

ويشير الباحث إلى أن هذه المؤشرات إن صدقت في الدلالة على مظاهر من حياة الشاعر، وفسرت جانبًا من شخصيته أو مما مر به من أزمنة؛ فهي محاولاتٌ اجتهديةٌ في فهم مرامي الدوال اللونية في النص الأدبي؛ وذلك بسبب غموض الحقيقة اللونية، التي عبّر عنها Gauguin بقوله: "إن بعض الألوان تعطينا إحساساتٍ غامضةً، وعلى ذلك؛ فلا يمكننا استخدامها استخدامًا منطقيًا، بل نضطر إلى توظيفها بطريقةٍ رمزيةٍ". (ذكر في: دياب، ١٩٨٥).

وهكذا؛ يظهر فيما عرضه الباحث من أمثلة، فاعلية الحقول الدلالية في تمييز النسيج اللغوي، ودورها المهم في الإفصاح عن سمات الشاعر الأسلوبية، ومؤشراته النفسية. وإذا كان شيوخ المفردات التي تنتمي إلى حقول دلالية معينة؛ مما يكسب التركيب والسياق في النص معاني مختلفة، تؤدي إلى تماسك النص وبنائه من جانب، وإلى إنتاج دلالاته من جانب آخر، كما يقرر (عبد اللطيف، ٢٠٠١).

فيمكن القول إن الشاعر قد نجح - من خلال حسن اختيار مفردات هذه القضية - في استثمار القيمة المعجمية للألفاظ، لبناء خطابه المقاوم للاستعباد والظلم. كما إن تنوع الحقول الدلالية واتساعها لدى الشاعر، مكنه - بلا شك - من ابتكار مشاهدته الشعرية الخاصة، واختيار عناصرها، وترتيبها وفق رؤيته الخاصة للقضية؛ ليضمن بذلك استجابة المتلقي وانفعاله بها، مما يدل على سعة مخزونه اللغوي الذي أتاح له التعبير عن المعاني، وتصوير الأشياء، ووصف الانفعالات بمختلف الأساليب اللغوية.

٣.٣.٤ النسيج التركيبي والبنى الأسلوبية

بالإضافة لأهمية المفردات الموحية في عملية البناء الفني؛ فإن أسلوب الشاعر في تأليف جملة، وبناء تراكيبه، هو الذي يُظهر الطابع المميز لعمله الفني، وقد أشار (الرجائي، ٢٠٠٠) قديمًا لذلك بقوله: "اعلم أنّ هاهنا أصلًا أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف من جانبٍ وينكر من آخر، وهو أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينهما فوائد". كما أن الفهم الصحيح للشعر لا بد أن يركز على معرفة هذا الأسلوب من خلال الكشف عن خواصه اللغوية، وملاحظه الدالة؛ إذ لا يمكن الاقتصار على دراسة المفردات وحدها دون فحص ما يكتنفها عند تركيبها، وما يعرض لها من الوظائف النحوية داخل الجملة، وهو ما يؤكد عبد اللطيف (٢٠٠٠) بقوله إن الكلمة المجردة المفردة لا هوية لها، ولا تتميز بشخصيتها الدلالية إلا عندما توضع في تركيب. ولذلك كان الاختيار الدقيق للكلمات في نظامها النحوي؛ هو أساس المعنى الذي يبحث عنه النقاد في العمل الأدبي.

وقد ساهم الجانب التركيبي في منح قضية الاستعباد فاعليتها في شعر الفيتوري. ويقوم التركيب في اللغة العربية أساسًا على علاقة الإسناد، وهي علاقة جوهريّة تعد أساس الجملة العربية. وتنوع العلاقات الإسنادية بحسب الأسلوب المستخدم سواء كان خبريًا أم إنشائيًا؛ فالأسلوب الخبري يقوم على أساس إيجاد علاقة بين كلمتين أو أكثر تعطي علاقة الإسناد الأساسية فاعليتها التي يتولد عنها المعنى الجزئي، أما علاقة الإسناد نفسها فإنها تقوم عادةً على أساس التماثل، أو التضاد، أو التلاؤم، أو التلازم، أو المقاربة، أو المفارقة، أو التوازي، أو الاستدعاء المجازي بين المسند والمسند إليه، وتحقق هذه العلاقات في النهاية التلاؤم والانسجام والتفاعل المثمر والمؤثر في آنٍ معًا. (حمدان، ١٩٩٧).

أ. أسلوب الخبر والإنشاء

من الملاحظ غلبة الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائي في شعر الاستعباد عند الفيتوري؛ حيث أتاح له هذا الأسلوب، مجالاً واسعاً لطرح قضيته المحورية التي لم تطرح قبله في الساحة الشعرية في العصر الحديث؛ وهي قضية الاستعباد. ولما كان الفيتوري هو أول من تحدث عنها من الشعراء العرب المحدثين؛ فقد وقع عليه عبء تسليط الضوء على هذه القضية، وإقناع الناس بعدالتها من خلال الإخبار عن الفظائع المرتكبة بحق المستعبدين والأرقاء، ووصف المآسي التي يواجهها المضطهدون حول العالم. بالإضافة لذلك، كانت الموضوعات الشعرية المتناولة في تلك القضية؛ تدعو الشاعر أن ييوج بما في نفسه من المرارة والألم تجاه كل ذلك، كما كان يتحدث باسم قارة أفريقيا المستعبدة التي أعلن انتماءه إليها، ثم باسم كل الشعوب المضطهدة التي تماهى معها حول العالم.

ف نجد الشاعر يوظف لتلك الغاية؛ الأسلوب الخبري بما يتميز به من الأغراض والمقاصد البلاغية التي أتاحت له طيفاً واسعاً من فنون القول الشعري، فنجده يخبر قصصاً مروعة عن المدن المستعبدة، وأجوائها المظلمة الكئيبة، ويسرد مراحل تمرد أهلها على المستعمر في قصيدته (ثورة قارة) قائلاً:

كانت جموع السحب..

كان الدجى يرخي جناحيه على القرية!

وكانت الأوجه ذات الأسى..

ذات العيون الاستوائية..

قد انزوت خلف سراديبها

تحلم بالنار، وبالثورة

تحلم بالثأر لتاريخها..

من العدو الأبيض الجثة.. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيُسخر الشاعر الطاقات الإخبارية في هذا الأسلوب لعرض تاريخ الاستعباد وفضائعه؛ كحقائق مقررّة، أو يؤرخ لأحداثه في الذاكرة الشعرية الحديثة من خلال إقناع المتلقي، وإثارة ذهنه بهذه القصص، معيداً كتابة التاريخ المنسي لهذه القضية؛ في الذاكرة الشعرية العربية الحديثة.

كما يستخدم الأسلوب ذاته لرواية قصة كفاح الشعوب المقهورة، كما في قصيدته (هذا الشعب) قائلاً:

مشى على الشوك أزماناً وأزماناً

وعانق الأرض جوعانا وعريانا

وخرّ تحت أنين الفأس مقبرةً

ودب خلف زوايا الكوخ جردانا. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

أو ليؤكد جلاء الغزاة عن الأوطان المحتلة، كما في قصيدته (حريق في رداء الأميرة)، قائلاً:

الأرضُ تعرفُ أبناءها

كلما ارتجفوا راجعين

ولقد يستطيل عليها الغزاة

ولكنها تتقيؤهم بعد حين! (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

ووظيفه - كذلك - للتأكيد على انتمائه، وترسيخ هويته الأفريقية، كقوله في قصيدة (حدث في أرضي) قائلاً:

أنا لا أملك شيئاً غير إيماني بشعبي..

وبتاريخ بلادي

وبلادي أرض أفريقيا البعيدة

هذه الأرض التي أحملها ملء دمائي

والتي أنشقها مثل الهواء

والتي أعبدها في كبرياء. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

فيقوم بتقرير هذه الحقيقة وتأكيد لها لدى السامعين، لما تمثله قضية الانتماء من أهمية مركزية في شخصيته.

أو يتحسر على حال الأمة العربية، راوياً واقعها الحزن، وناعياً دولها المشتتة بين الرايات المختلفة، وحاكياً عنها بصوت المشفق؛ حيث ساعدته الجملة الاسمية المتوالية في عرض أفكاره، وتقريرها كحقائق، قائلاً في قصيدته (ملك أو كتابة):

وعامٌ على إثره ألف عام

وخارطة الدول العربية

ممرغة في بقايا حطام

قوائمه النظم العنترية

فهايتيك رايتها جاهلية

وتلك عباءتها هاشمية

وأخرى تميل إلى الماركسية

ورابعةٌ تعشق الناصرية

وتنطق باللغة الفستقية

وتسقط كل رقاع البيادق

منهكةً في حروب الكلام. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

لكنه يعود ويفخر بهذه الأمة مذكراً بأجسادها كل من يحاول النيل منها أو التقليل من شأنها، ويتفائل بعودتها، معللاً فرقتها بغيبةٍ سرعان ما سترجع بعدها للانضمام تحت رايةٍ واحدةٍ، قائلاً في قصيدته (هوانا):

عربٌ نحن .. وهذا دمنا

يتحدى في فلسطين الهوانا

عربٌ رايتنا وحدتنا

حلقت صقراً وحطت في سمانا

عربٌ.. لا أمضغ الملح، ولا

أكسر السيف بعيني مهانا. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

وكما يستخدم الشاعر الأسلوب الخبري؛ فهو يستخدم الإنشائي كذلك، ويوظفه توظيفاً ناجحاً، مستفيداً من إمكاناته الحركية وطاقاته الحوارية؛ حيث يتميز الأسلوب الإنشائي بروحٍ حواريةٍ ترتفع معه النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي، ويكون مركز هذه الحركة أداةً تختص بأسلوبٍ معينٍ من الأساليب الإنشائية كالنداء، أو الاستفهام، أو النهي... إلخ. (حمدان، ١٩٩٧). وقد وظف الشاعر الأسلوب الإنشائي في قصائده الداعية إلى الثورة والتحدي ومقاومة الطغيان، مستثمراً أساليب أدوات الاستفهام البلاغي في إثارة ذهن المتلقي، وإقناعه بمشاركة الشاعر أفكاره ومشاعره، عن طريق أساليب الإنشاء وأدواته.

ففي القصيدة الشهيرة (إلى وجهٍ أبيض) يوجه الشاعر رسالةً مباشرةً ضد الاستعباد والعنصرية التي تسوغ التفرقة بين الناس على أسس اللون والعرق، مخاطباً كل مستعبدٍ وعنصري بقوله:

ألئنَّ وجهي أسودٌ

ولئنَّ وجهك أبيضٌ

سميتني عبدا

ووطئت إنسانيتي

وحقرت روحانيتي

فصنعت لي قيذا

وشربت كرمي ظالما
وأكلت بقلبي ناقما
وتركت لي الحقدا
ولبست ما نسجت خيوط مغازلي
وكسوتني التنهيد والكدا
وسكنت جنات الفراديس
التي بيدي نحت صخورها الصُّلدا. (١/١٩٧٩).

فبيني الشاعر دفاعه في قضيته على أسلوب الاستفهام البلاغي، الذي يعرض من خلاله فضاء المستعمر التي ارتكبتها في حق العبيد المضطهدين، منكرًا ذرائعه الواهية لفعل ذلك. ونلاحظ الدور الكبير الذي قام به الاستفهام في بسط أدلة الشاعر العقلية، وجدالاته المنطقية حول هذه القضية. لقد قام الأسلوب الإنشائي هنا بوضع المستعمر في قفص الاتهام، والتحقيق معه في جرائمه الشنيعة. كما قام ببحث المتلقي على الاندماج، وجعله عنصراً مشاركاً في الحوار، وبعث الحركة والحيوية في النص من خلال تنوع الأحداث التي أفادتها الجمل الفعلية المتتابعة، بمساندة الإيقاعات السريعة لعبارات النص.

كما يستخدم الشاعر الأسلوب الاستفهامي في إنكار ممارسات المستعبد الظالم في قصيدته (أغاني أفريقيا)

قائلاً:

كيف يستعبد أرضي أبيض
كيف يستعبد أمسي وغدي؟
كيف يخبو عمري في سجنه
وجدار السجن من صنع يدي. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

ويستخدمه - كذلك - لينكر على بلاد أفريقيا؛ ذلها وخضوعها للمستعمر في قصيدته (البعث الأفريقي) قائلاً:

أكل ما عندك أن تُصبحي مزرعةً
للأرجل الزارعه
أكل ما عندك أن تلقي أحذية المستعمر اللامعه
أكل ما عندك أن ترقدي
خاملة.. خائرة.. خاضعه
أكل ما عندك أن تضحكي

هازئةً بالقيم الرائعة..

أَكُلُّ ما عندك أن تصدري قوافل الرقيق..

يا ضائعه! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ف نجد الشاعر يلجُ على المعنى من خلال تكرير الاستفهامات الإنكارية التي تنقل إلينا شعوره الطاحن بالأسى والمهانة لما وصل إليه الإنسان المستعبَد في وطنه، وما وصلت إليه قارته أفريقيا من الضعف والاستخذاء، من خلال تكرير أسلوب الاستنكار والتقريع لإنسانها على تحاذله واستكاثته، وكأنها ضربات المطارق المتتابعة تحطم السلاسل، وتفك القيود، وتهز النائم كي يستفيق.

ومن الأساليب الإنشائية التي يستخدمها الشاعر؛ أسلوب النداء. وقد وظفه لأغراض متعددة، فهو يستخدمه تارةً لتثوير الشعوب، ودعوتها للاتحاد ضد الظلم قائلاً:

يا أخي في الشرق، في كل سكن

يا أخي في الأرض، في كل وطن

أنا أدعوك..

فهل تعرفني؟

يا أحمًا أعرفه.. رغم المحن

إنني مزقت أكفان الدجى

إنني هدمت جدران الوهن. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حيث عبر تكرار أسلوب النداء (يا أخي) هنا عن القرب النفسي الذي يحسه الشاعر تجاه إخوانه من العرب ومن المستضعفين والمضطهدين في كل العالم، ورغبته في توحيد شعوبهم ضد الظلم والاضطهاد، وإذابة جميع الفروق بين الناس، موضحًا دستور هذه الأخوة بقوله:

يا أخي في كل أرضٍ عَرِيت من ضياها

وتغطّت بدجاها..

يا أخي في كل أرضٍ وَجَمَت شفتاها

واكفهرت مقلتاها

فمٌ.. تحرّر من توابيت الأسى

لست أعجوبتها.. أو مومياها

انطلق فوق ضحاها ومساها. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فالأخوة هنا ليست أخوة العرق أو الوطن أو الانتماء فحسب؛ بل هي أخوة الظلم والقهر والاستعباد، والرفقة هي رفقة المصير. فيوظف الشاعر أسلوب النداء هنا بما يحمله من طاقة إثارة وتنبيه؛ لتثوير الشعوب وإيقاظ هممتها، ثم يتلوه بأساليب الأمر (قم، تحرّر، انطلق) ليضيف على النداء طابع الحسم والمواجهة، موجّهًا حركة المعنى إلى ختام المقطع بنداءٍ ثالثٍ.

ويوظف الشاعر أسلوب النداء أحيانًا لمناجاة الآخر وشكوى حال الأمة، كما في قصيدته (يوميات حاج إلى بيت الله الحرام) مخاطبًا الرسول الكريم ﷺ:

يا سيدي عليك أفضل السلام
من أمة مضاعه
خاسرة البضاعة
تقذفها حضارة الخراب والظلام
إليك كل عام
لعلها أن تجد الشفاعة

لشمسها العمياء في الزحام. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وكما عبر النداء بالأداة (يا) عن البعد الواقعي بين الشاعر والمنادى؛ فقد عبر - كذلك - عن القرب النفسي الذي أحس به الشاعر بينهما؛ بحيث ساغ له أن يخاطبه ويناجيه ويشكو له حال الأمة، مردّدًا نداءه له (يا سيدي) في كل مقاطع القصيدة، مستلذًا بهذا التردد كما يلذ للحبيب ترديد اسم محبوبه.

كما يستخدم الشاعر أسلوب الأمر والنهي للإفادة من دلالتهم القاطعة في ترسيخ هويته، وتصحيح المفاهيم الخاطئة حوله، كما في قصيدته (أنا زنجي) التي يقول فيها:

قلها لا تجبن.. لا تجبن!
قلها في وجه البشرية..
أنا زنجي..
وأبي زنجي الجد
وأمي زنجيه..
أنا أسود..
أسود لكني حرٌّ أمتلك الحريه

...

فلأَمْضِ شهيداً

وليمضوا مثلي شهداءً أولادي. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حيث تتكرر صيغ الأمر الانفعالية الموجهة لتخلق لدى المتلقي توترًا انفعاليًا، وتطلب منه استجابةً ذهنيةً سريعةً، من خلال توجيهه وإرشاده عبر هذه الأوامر؛ ليتمكن الشاعر من تحقيق هدفه وهو إشراك المتلقي معه في محتته النفسية، وجعله يعيش أزمته الشعورية.

وهكذا؛ تتوالى الصيغ الإنشائية المختلفة، وتتنوع أغراضها في شعر الاستعباد عند الفيتوري، لتعكس أزمة المشاعر، وحيرة العقل، وتطلب تفاعلاً أكبر من المتلقي، يرافقه عادةً نشاطٌ انفعاليٌّ يحتاج نفساً قصيراً، أو نمطاً حوارياً متجاوباً بعباراتٍ مختزلةٍ؛ مما يعكس الحركة والنشاط على النص، ويضفي على الأسلوب صفة المروحة بين الارتفاع والهبوط (حمدان، ١٩٩٧). كما تجتمع تلك الصيغ في أحيان كثيرة في نصوص الشاعر استناداً لما يقوم به من اختيارات لغوية، وانزياحات أسلوبية خدمةً للدلالة الشعرية. كما يُلاحظ مزج الشاعر في نصوصه بين الخبر والإنشاء كما في الأمثلة السابقة؛ وذلك للاستفادة من مميزات كلٍّ منهما في تغيير إيقاع النص، وتنويع حركته الدلالية، وزيادة فاعليته من خلال العلاقات التبادلية بين مكوناته، رابطاً ذلك كله بوحدة المعنوية الأساسية.

ب. أساليب تحويل الدلالة

يظهر توظيف الشاعر لأسلوب تحويل الدلالة اللغوية من خلال وسائل مختلفة؛ كأسلوب التقديم والتأخير، الذي اكتسب أهميةً أسلوبيةً في بناء التراكيب، واحتفى به العلماء في تراثنا النقدي والبلاغي؛ حيث قال عنه الجرجاني (٢٠٠٠): "هو بابٌ كثير الفوائد، جُمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بدبعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ". ولا شك أن أحد أهم أسباب الحسن، واللفظ راجع إلى نقض الترتيب النحوي المألوف عند المتلقي إلى ترتيبٍ مغايرٍ يكسب التركيب عنصر (المفاجأة الأسلوبية).

وقد عرف جاكبسون هذا الأسلوب بقوله: "(تولّد اللامنتظر من خلال المنتظر)، ثم يدقق ريفاتار فكرة المفاجأة ورد الفعل كنظرية في تعريف الظاهرة الأسلوبية، فيقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً؛ بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المستقبل أعمق".

(ذكر في: المسدي، ١٩٨٢). والتقديم والتأخير بهذا الوصف يزيد من فعالية النص الأسلوبية، ويبعد عن ذهن المتلقي الرتبة الأسلوبية التي تنشأ من اعتياده الأسلوب، وتكرره، كما لا يخفى ما يُكسبه التقديم للفظ المقدم من أهمية معنوية، وإشعاعٍ دلاليٍّ يُعيد ترتيب المقاصد في النفس، كما يشير العجيلي (٢٠١٢) لأثره في الأسلوب الشعري بقوله: "وقد مثل التقديم والتأخير عاملاً أساساً في خرق نظام الرتبة في الجملة العربية؛ لذا فقد حاول الشعراء استثماره بصيغ وإمكانات متفاوتة، وهم ينقلون اللغة من مستوى الاستهلاك الفوضوي إلى مستوى الخطاب الشعري المميز".

ويمكن ملاحظة هذا الأسلوب في جملة (عربٌ نحن)؛ حيث انطوى تقديم كلمة (عرب) الواقعة خبراً، على اسمها الضمير (نحن)؛ على أهمية محورية في قصيدة الفخر هنا، فقد أسهب الشاعر في بداية القصيدة في مدح قومه، ووصف مآثرهم وبطولاتهم، دون تعريفهم بسوى الضمائر، قائلاً:

الهوى كُلُّ هَوَى دُونِ هَوَانَا
نَحْنُ مَنْ أَشْعَلَتِ الشَّمْسُ يَدَانَا
وَالْخَطَى مَهْمَا تَنَاءَتْ أَوْ دَنَتْ
فَهِيَ فِي دَوْرَتِهَا رَجَعُ خَطَانَا
وَإِذَا التَّارِيخُ أَغْنَى أُمَّةً

بشهيدي فآلوف شهدانا. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

ثم جاءت جملة التقديم والتأخير (عربٌ نحن) مفاجئة للقارئ في نمطها النحوي المنقوض، ومعرفّةً بصوتٍ جهوريٍّ؛ بأصحاب الصفات السابقة، فاكتمت كلمة (عربٌ) من خلال هذا التقديم؛ قوةً دلاليةً سوغت لها أن تتكرر في بقية جمل النص وحدها، دون مصاحبة الضمير (المسند إليه). وتحولت إلى عنصرٍ مشعٍ في التركيب، وأيقونةً مفتاحيةً لدلالات النص. والسبب في ذلك؛ هو تغيير رتبته النحوية الوظيفية وهي التأخير، إلى رتبة التقديم، ثم حذف المسند إليه المؤخر (نحن)؛ مما أعاد بناء القصيدة ووجه دلالاتها إلى أهمية الانتماء العربي لدى الشاعر، ولفت نظر المتلقي بواسطة التغيير في التشكيل الشعري.

كما يستخدم الشاعر أسلوب الحذف والإضمار لتحويل الدلالة، وتكثيف المعنى، كما في قصيدته (لا شيء يا مرج الزهور) حيث يحذف خبر (لا النافية للجنس) في كل جمل القصيدة، قائلاً:

لا شيء
إلا مركباتُ الثلج فوق الثلج جانحةً

...

لا شيء
إلا برقُ أمواجِ المجراتِ المجنحة

...

لا شيء يا مرج الزهور
ما دام سيفُ القهرِ فوق إرادةِ الإنسانِ
سوفَ تظلُّ روحُ العدلِ هائمةً
تُسابقُ ظلَّها الثلجيَّ
والتاريخُ أوراقُ مزوقةً
على الحيطانِ
والدُّنيا تدورُ ولا تدورُ! (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

وقد تكلم الجرجاني (٢٠٠٠) عن أثر الحذف في المعنى قائلاً: "هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبن". كما يُشير زايد (٢٠٠٢) لأهميته بقوله: "الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة؛ يتطلب من الشاعر ألا يُصرِّح بكل شيء، بل إنه يلجأ أحياناً إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة".

وهذا حق؛ فلا شك فيما منحه حذف المسند هنا؛ من الغنى للدلالة الشعرية، حيث عدل الشاعر هنا عن الإخبار والتقرير بالدلالة النحوية المألوفة؛ إلى الإيحاء لعقل المتلقي وإثارة شعوره، بترك حرية تقدير الخبر لخياله؛ مما جعله طرفاً فاعلاً في إنتاج المعنى. ولو ذكر الشاعر خبر (لا) بقوله: (لا شيء جديد) مثلاً؛ لفقد المعنى أبعاده الإيحائية، وغناه الدلالي؛ لكن الحذف ذهب بالعقل في تقدير المعنى كل مذهب؛ فقارئٌ يقدر المحذوف بالجدّة، وآخر بالوجود، وثالثٌ بالقيمة، وهكذا؛ يستنبط كلٌّ ما يهديه إليه عقله، وما تلمح إليه ألفاظ التركيب ومعانيه في النص.

ومن المواضيع التي ساهمت الأساليب اللغوية التحويلية في بناء دلالتها - كذلك - قصيدة (الأرض لم تسقط)؛ حيث قدّم الشاعر وآخر، وحذف؛ في تركيبٍ واحدٍ، مثيراً خيال المتلقي، ومحفّزاً ذهنه لإتمام المعنى، قائلاً:

بَعْدَكَ لا..

قَبْلَكَ لا..

لا روعةُ النصر، ولا جلالُ الانكسار

لا هالةُ المجد، ولا الشمسُ ولا المزار

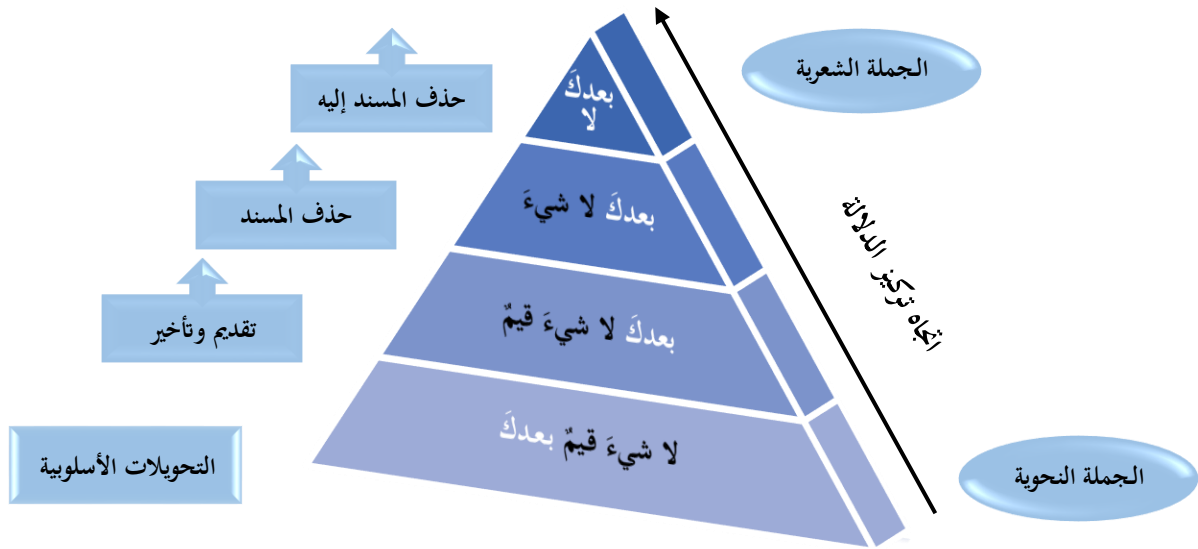
أختك الستار

وخرج الليلُ من النهار

فالبطل الذي أضاءت وجهه الأقدار

مضت به الأقدار. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

إذ يمكن تقدير أصل التعليق النحوي بالجملة التالية (لا شيء قيمٌ بعدك)، (لا شيء قيمٌ قبلك)، فتظهر لنا محدودية المعنى ومباشرته؛ لكن بإجراء التقديم والتأخير على الجملة أولاً؛ فإنها ترتفع لمستوى أعلى، فتصبح (بعدك؛ لا شيء قيمٌ) فيكتسب المخاطب مكانةً أرفع، حين يعبر التقديم عن عظم مصيبة فقده، ويوجه الاهتمام إلى الحدث الأهم وهو زواله. ثم يرفع الشاعر التركيب درجةً أخرى بحذف المسند وهو خبر لا النافية (قيمٌ). ثم يزيد المستوى صعوبةً فيحذف المسند إليه كذلك وهو اسم لا النافية (شيء)، مما يؤدي لتركيز الدلالة في العبارة الشعرية المتبقية (بعدك لا)، وجعلها منبعاً توليدياً للمعنى، فيما يمكن تمثيله بالشكل البياني التالي (٦.٤):



شكل ٦.٤ التحويلات الأسلوبية في عبارة (بعدك لا.. قبلك لا)

وبهذه التحويلات الدلالية؛ عبّر الشاعر عن الإهمال والتهميش لكل ما عدا المخاطب، وأشار إلى انعدام قيمة الأشياء وعقمها بعد زواله. وقد ألمحت لذلك العبارة الظرفية (بعدك)، وبقيّة جمل القصيدة، التي مضت على

هذه الوتيرة البارعة من حذف مسنداتها؛ لتشعر المتلقي بتعظيم (المذكور) وهو المخاطب، وتدلل على فقدته الفاجع، وتَهَوِّن (المحذوف) وهو كل شيءٍ بإزاء البطل. فكيف تبقى الأشياء على حقائقها بعد أن مات البطل؟ وكيف تتحقق معاني الحياة والنضال بعد زواله؟ وهكذا.. تتوالد الإيحاءات، وتنمو المعاني بسبب البراعة في توظيف أسلوبٍ التقديم والتأخير، والحذف والإضمار. كما اكتسبت التراكيب بسبب ذلك إيجازاً وخفةً، واكتست القصيدة رونقاً وجمالاً، وازداد الأسلوب قوةً وامتلاءً، وبلغ المعنى آفاقاً دلاليةً أبعد.

ويلاحظ أن الشاعر قد يُغلب أسلوب النفي للتعبير بأسلوبٍ سلبيٍّ كما في المثال السابق، حيث بدأ القصيدة بقيمة النفي المعنوية (بعدك لا، قبلك لا)، ثم كررها في بداية المقاطع اللاحقة للقصيدة معبراً بذلك عن فقدان الأشياء لحقائقها بعد موت البطل، ومؤسساً للتغيير القادم، وكذلك فعل في قصيدة (ليس طفلاً وحجارة) قائلاً:

ليسَ طفلاً، ذلك الخارج من أزمنة الموتى..

إلهي الإشارة

ليسَ طفلاً وحجارة

ليسَ شمساً من نحاسٍ ورمادٍ

ليسَ طوقاً حول أعناق الطواويسِ

محلّى بالسوادِ

إنه طقسٌ حضارةٌ

إنه إيقاعٌ شعبٍ وبلاذٍ

إنه العصرُ يغطي عريه

في ظل موسيقى الحداد. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

حيث ارتكز - كذلك - على دلالة النفي وأداته، جاعلاً منهما محوراً دلاليّاً يبدأ النص به، ويتكرر نافيّاً كل المعاني السلبية لدى الشاعر، ومتخذاً من النفي معبراً لإثبات قناعاته الراضية لاختزال حركة (أطفال الحجارة) في وسمٍ إعلامي، أو خبرٍ شاردٍ، أو توظيفها لخدمة خونة القضية، ومقرراً أنها هي القضية الحقيقية المعبرة عن روح فلسطين، وأرضها المقاومة للمحتل. وهكذا؛ يبرز التنوع البنائي في أسلوب الفيثوري، لاسيما عند مقارنته بالأمثلة المعروضة سابقاً التي غلب الشاعر فيها الجمل المثبتة على المنفية؛ مبيّناً مواقفه وآراءه بأسلوبٍ إيجائيٍّ مركّز. ومن الأساليب التحويلية اللافتة في شعر الاستعباد لدى الفيثوري كذلك؛ أسلوب الفصل والوصل، بالعطف بين الجمل والعبارات، أو تركه. وكذلك غياب أدوات الربط اللغوية في أسلوبه الشعري. فنلاحظ توالى مجموعةٍ من

الجمال والعبارات الشعرية في نصوص الشاعر دونما عاطفٍ أو رابطٍ يصلها ببعضها. وقد ذكر علماء البلاغة هذا الأسلوب ضمن أبواب البلاغة؛ حيث يسوغ الفصل بين الجمل إذا تحقق اتصالها، أو انفصالها في المعنى، كما يقول الجرجاني (٢٠٠٠): فتزكُّ العطف يكون إما للاتصال إلى الغاية، أو الانفصال إلى الغاية، واعلم أنه كما كان في الأسماء ما يصله معناه بالاسم قبله، فيستغني بصلة معناه له عن واصلٍ ورابطٍ يربطه؛ كذلك يكون في الجمل ما تتصل من ذات نفسها بالتي قبلها، وتستغني بربط معناها لها عن حرف عطفٍ يربطها. كما أنك ترى في هذا الباب الجملة وحالها مع التي قبلها حال ما يُعطف ويُقرن إلى ما قبله، ثم تراها قد وجب فيها ترك العطف؛ لأمرٍ عَرَضَ فيها صارت به أجنبيةً مما قبلها.

كما يرى زايد (٢٠٠٢) شيوع هذه الظاهرة بخاصة في القصائد التي تتألف الرؤية الشعرية فيها من الأحاسيس والخواطر والهواجس المبعثرة المشتتة. ومن أمثلة هذا الأسلوب في شعر الاستعباد عند الفيتوري؛ غياب أدوات الربط في قصيدته (الليل والقصيدة المهجورة) التي يقول فيها:

الليل..

ليل العبيد المتوجين.. العرايا

القابعين تماثيل..

فوق أرض الخطايا

الآثمين.. النبيين..

القاتلين.. الضحايا

مثلي.. ومثلك

نحن المسوخ..

نحن السبايا.. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

وتمضي القصيدة على هذا المنوال من توالى العبارات، وتراكم الجمل، وتكديس الصور البائسة، مستغنياً الشاعر في مجملها عن أدوات الربط اللغوية؛ ذلك أنها وإن كانت مختلفة في مفرداتها، إلا أنها مرتبطة في معانيها وأجوائها الكلية في ذهن الشاعر الذي أراد إعطاء قصيدته هذا الجو الرمزي الخاص، ونقل ما يراه في هذا العالم من الرؤى المختلطة، والحقائق المتداخلة؛ إلينا، ومعبراً عن هواجسه المقلقة، وأحاسيسه المشتتة جراء ذلك، من خلال صدم وعينا اللغوي بهذه العبارات والمتواليات الشعرية دون ربطٍ أو ترتيبٍ؛ لكي تتداخل الصور والحقائق في وعينا كذلك، ولنحس بذات التشتت الذي يحس به الشاعر.

ويتكرر هذا الأسلوب في قصيدته (أغنية حول الشمس) قائلاً:

الخيـل تركـض..

السحاب يركـض

الرياح فوق أمواج الغيوم مسـرعه

الخيـل بانفعـالها، بشوقها مقنعه

يرتطم الحافر بالحافر

تلتقي الرؤوس بالرؤوس

تحت سروج الخيل تولد النجوم والشموس. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

فتغيب أدوات الربط اللغوية بين الجمل والعبارات هنا؛ ليتلاءم الأسلوب مع الموقف الشعري، ناقلاً ما فيه من سرعةٍ وانفعالٍ وحماسٍ؛ إذ يستحضر الشاعر في نصه الأجواء المتنوعة والمشحونة للمعركة الدائرة بين الأحرار والاستعمار الغاشم، حيث لا وقت للجمل المتأنية؛ بل الجمل الفوارة المندفعة في إثر بعضها، فينقل إلينا هذا التتابع بأقل عددٍ من العناصر اللغوية، مستغنياً عن روابط الوصل، ومكتفياً باتصال الصور الشعرية المتلاحقة، كحركة الخيول المتزاحمة في أرض المعركة كما توحى بها صور النص المختلفة كقوله (يرتطم الحافر بالحافر)، (تلتقي الرؤوس بالرؤوس). بالإضافة لذلك؛ ينقل إلينا هذا التلاحق، حرارة العاطفة لدى الشاعر، واندفاعها تجاه البطل الذي يصف معاركه ومواقفه البطولية ضد الاستعمار، وكأنه خطيبٌ يلقي بالكلمات دون توقفٍ من شدة ما يجد في نفسه من الحماسة والانفعال.

ويرى زايد (٢٠٠٢) أن شيوع هذه الظاهرة في الكثير من نماذج القصيدة العربية الحديثة؛ راجعٌ إلى تأثيرها ببعض المفاهيم الأدبية الغربية؛ حيث حرّر الرمزيون ومن بعدهم السرياليون لغتهم الشعرية من الروابط والصلات المنطقية التي تربط الجمل والألفاظ بعضها إلى بعض، وكانوا يرون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آلياً كما ترد في الذهن، دون تدخل من الفكر لتنظيمها أو الربط بينها.

ج. التشاكل والتباين

ومن الظواهر اللغوية التي شاعت في أسلوب الشاعر، وساهمت في تعميق الدلالة، وتوسيعها؛ ظاهرتا (التشاكل والتباين) باعتبارهما من أهم الظواهر والبنى التي تربط بين عناصر النص، وتؤسس للدلالة اتفاقاً واختلافاً،

سواءً كان ذلك على مستوى الأصوات، أم الألفاظ، أم المعاني. ويرى مرتاض (٢٠٠٥) أن هاتين البنيتين تجسّدان معاً واقع الحياة الإنسانية، وسيرة نظام الكون؛ حيث ظلت الازدواجية تهيمن على الفكر الإنساني، كالليل والنهار، والخير والشر، والذكورة والأنوثة، والموت والحياة، والكفر والإيمان، وما إلى هذه الثنائيات التي لا تكاد تُحصر في الذهنية الإنسانية. مع ملاحظة ميل النص الأدبي إلى التشاكل أكثر من ميله إلى التباين، وهو شأنٌ يمثل سيرة الحياة نفسها؛ إذ على ما يميز الناس من تباين، ويباعد بينهم من تنافر؛ فإن التشاكل يظل أكثر وروداً في علاقاتهم بعضهم ببعض.

وعند النظر إلى شعر الاستعباد عند الفيتوري؛ يلاحظ الباحث أن الشاعر كان يزيد من فعالية البناء اللغوي للنص مستخدماً كلتا البنيتين؛ بنية التشاكل من خلال التماثلات اللفظية الناتجة عن تكرار الألفاظ أو العبارات في التركيب، أو التشابهات المعنوية الناتجة عن تقارب دلالات الألفاظ المختلفة، أو ترادفها في الجملة أو الجمل الشعرية. كما كان الشاعر يستخدم بنية التباين - كذلك - على مستوى التضاد اللفظي بين المفردات، أو المقابلات المعنوية بين الجمل والتراكيب. وكثيراً ما كانت البنيتان تتداخلان في شعر الفيتوري، وتتضافران لإنتاج الدلالة.

ويؤكد مفتاح (١٩٩٢) وجود عناصر مشتركة بين التشاكل والتباين؛ فالتشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنه ينتج عن التباين، فالتشاكل والتباين إذن؛ لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وأنه هو الذي يبعد الغموض والإبهام، ويحصل به الفهم الموحد للنص المقروء، وهو الضامن لانسجام أجزائه، وارتباط أقواله. ولا شك فيما تقدمه هاتان البنيتان من تدعيم التماسك النصي، وتعميق الدلالة الشعرية، وخلق المفارقات المعنوية، إضافة لما تضيفه من التنوع الأسلوبي، والانسجام الصوتي. وقد تضافرت البنيتان سوياً في شعر الفيتوري لإنتاج الدلالة الفنية لقضية الاستعباد، وهو ما سيوضحه الباحث تالياً.

في قصيدة (أحزان المدينة السوداء) يستثمر الشاعر بنيتي التشاكل والتباين، إضافةً إلى استخدام الألفاظ الموحية؛ للتعبير عن مشهدٍ مهولٍ، حيث يقول:

وحين يشيدُ الظلامُ

تماثيلَه المرميه

ويهدمُها في عقوق

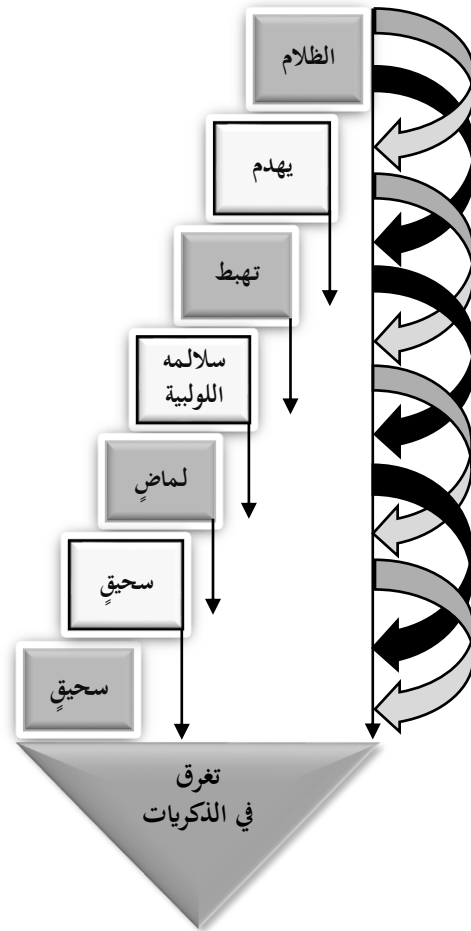
وتخبطُ بالكائنات

سلامةً اللولبية

لماضي سحيق، سحيق
وتغرق في الذكريات

سواحله العنبريه. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

ونلاحظ تشاكل معاني الألفاظ (تهدم، تهبط، سالمة اللولبية، ماضي، سحيق، سحيق) من ناحية الدلالة على السقوط من جهة، والبعد المكاني، والزمني من جهة أخرى، وصولاً إلى النهاية (الغرق) والفناء في هاوية الماضي الرهيبة. كما نلاحظ تكرار لفظة (سحيق) في وصف الماضي؛ لتجسيد المعنى الذهني للماضي في صورة محسوسة، والمبالغة في التعبير عن بعده الزمني، واتساعه الهائل. إضافةً لذلك؛ نلاحظ التباين اللفظي بين كلمتي (يشيد، ويهدم) الذي خدم المعنى العام من خلال دلالاته على العبثية المهلكة في فعل الشيء ونقيضه كمشهد من مشاهد الجحيم، فتضافرت جميع الدلالات اللفظية والمعنوية للتعبير عن هول هذا المشهد، وتمثيل بعده الزمني والمكاني الساحق. ويمكن تمثيل القيم الدلالية، وحركتها في المقطع؛ من خلال الشكل البياني التالي (٤. ٧)، الذي توحى به عبارة الشاعر (وتهبط بالكائنات سالمة اللولبية) الدالة على الحركة الدورانية المستمرة للأسفل:



شكل: ٤. ٧ القيم الدلالية وحركتها في عبارة (وتهبط بالكائنات سالمة اللولبية)

كما يوظف الشاعر التشاكل والتباين؛ للإلحاح على المعنى، وخلق المفارقات كقوله في القصيدة ذاتها:

وتمتد مزرعةً في خيال الوجود

ستكسو عراً، وتعري عراه

وتجري كأباتها في عروق الحياة

وتصبغ لون المياه

وتصبغ وجه الإله

وتضحك أحزانها في الشفاه. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

حيث قام باستخدام صيغتي التشاكل والتباين بين عبارتي (تكسو عرا) و (تعري عرا) لخلق المفارقة الضدية، وتكثيف معنى التعرية وإعطائه دلالةً أبعد هي العبثية والظلم، وهو ما أوحى به التباين المعنوي في التركيب التالي (وتجري كأباتها في عروق الحياة) فالكآبات لا تُحيي عروق الحياة؛ بل تميتها. كما استخدم صيغة الفعل المضارع (تصبغ) وكثرها؛ للإيحاء بقوة الفعل التغييرية أو التشويهية لهذه المزرعة الجهنمية، وامتداده الزمني في الوجود، إضافةً لتكريره حرف (حتى) في قوله:

وتُنبت حتى الطغاة

وحتى العبيد

وحتى الحديد

وحتى القيود

وتنبت في كل يوم جديد. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

و(حتى) تفيد الغاية في الكلام، ويتنوع استخدامها بحسب المعنى المراد. وقد استخدمها الشاعر هنا؛ كحرف عطفٍ، مؤثراً لها على حروف العطف الأخرى، لما تحمله من دلالةٍ خاصةٍ؛ حيث اشترط القدماء للعطف بحتى شرطين، الأول: أن يكون المعطوف بها جزءاً من المعطوف عليه. والثاني: أن يكون المعطوف أعظم من المعطوف عليه أو أحقر منه؛ لأن معناها الغاية. (المالقي، ٢٠٠٢).

نلاحظ من ذلك؛ أن معنى الغاية ما زال ملحوظاً في هذه الأداة حتى بعد استخدامها كحرف عطف، وهنا براعة الاختيار؛ فالشاعر في هذه القصيدة يصور مدينةً من المدن التي هيمن عليها الاستعباد، ونشر فيها ظلمه ودماره، ويعن في وصفها بشتى الصفات الكئيبة، ويريد أن يبلغ الغاية في ذلك، فقام بتخييل مزرعةٍ جهنميةٍ تشوه وجه الحياة، وتنبت الموت وأنواع الشرور كالطغاة والعبيد والحديد والقيود، عوضاً عن الثمار والخيرات، وكان عليه أن يصف فظاعة ما تنبت مزرعة الاستعمار الجهنمية تلك؛ من خلال أداةٍ تعبر عن التسلسل الدويّ الرهيب لأصناف

الشر تلك، فاختار الأداة (حتى) وكان تكريره لها في كل مرة إشارة للقارئ إلى انحدارٍ في سلسلة الشرور، ودركةً نحو جحيم هذه المزرعة الرهيبة الواقعة في هذه المدينة البائسة.

ومن قبيل تكرار الحروف عند الشاعر؛ نجد تكرار كاف التشبيه، وواو العطف، في قصيدته (أحزان المدينة السوداء) التي يقول فيها:

ويصبح قلب المدينة

كشيءٍ حقير

كمدفأةٍ في المهجير

كمسرجةٍ في طريق الضير

كأفريقيا في ظلام العصور

عجوز ملفعة بالبخور

وحفرة نارٍ عظيمه

ومنقار بومه

وقرن بيمه

وتعويذة من صلاةٍ قديمه

وليل كثير المرايا

ورقصة سودٍ عرايا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ونلاحظ تكرير الشاعر لكاف التشبيه مع استخدام أسلوب الفصل بحذف الروابط اللغوية بين عبارات التركيب الأولى، ثم عدوله عن ذلك إلى استخدام أسلوب الوصل وتكرير حروف العطف في الجمل اللاحقة. وكان بإمكان الشاعر استخدام العطف من البداية؛ لكنه أثر استخدام كاف التشبيه في أول التركيب، مقويًا أسلوب التشبيه، ومجددًا مشاهد المدينة البائسة من خلال تكرير أداة التشبيه، التي جعلها كآلة التصوير التي تلتقط صورًا منفصلةً لزوايا المدينة المختلفة، وتعرضها على المتلقي تباعًا عبر هذه المتواليات التشبيهية، داعيةً إياه إلى تأمل قلب هذه المدينة السوداء وموازنته بهذه الصور الدالة على الحفارة والعدمية.

ويدل تلاحق دوائر التشبيه في التركيب إلى ازدحام أفكار الشاعر، وتصاعد مشاعره السلبية حول هذه المدينة. كما نلاحظ أن تلك المشاعر حين تجيش في نفسه، ويعجز عن كبح دفتها؛ فإن صورته الشعرية تندفع، وتنطلق حرّةً من قيود التشبيه وأدواته في الجمل الشعرية اللاحقة، وكأن الشاعر يُفرغ من خلالها شحناته العاطفية

السلبية المحتدمة في وجدانه، ولا يسعفه في عرضها للمتلقي بهذا الاتصال الشعوري المتدفق؛ سوى الوصل بتكرير أسلوب العطف بالواو، لتشكل العبارات المعطوفة في التركيب حلقاتٍ مترابطةً تفضي إلى بوتقةٍ واحدةٍ تعكس التداعي العاطفي للصور المؤلمة، والأحاسيس السلبية في وجدان الشاعر تجاه هذه المدينة السوداء.

كما قد يكرر الشاعر اسماً أو عَلَمًا ما؛ للدلالة على قربه منه، وعلاقته الخاصة به؛ فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالةٍ نفسيةٍ قيمةٍ تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه. (الملائكة، ١٩٦٧). ويفسر زايد (٢٠٠٢) هذه الدلالة النفسية بأن تكرار لفظةٍ ما، يوحي بشكلٍ أوليٍّ بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم؛ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظةٍ لأخرى، وكأنه يشعر بمتعةٍ خاصةٍ في ذكر هذا الاسم وتكريره.

ويظهر ذلك في تكرير الشاعر لاسم قارة (إفريقيا) عشر مرات في قصيدته (البعث الأفريقي)؛ حيث كان يناديها مرتين، ثم يتلو ذلك بلفظة (استيقظي) مردداً لهما في بداية مقاطع القصيدة. فعبّر بتكرار أسلوب النداء بالأداة ودونها؛ عن مشاعر حبه لإفريقيا، وخوفه عليها وكأنها ابنته التي يشفق عليها، ويحميها، ويحذرهما. كما عبر عن الخطر الهائل المحدق بهذه القارة، وغفلتها عن مكائد الأعداء، غفلةٍ أشبه بالمولوت عند الشاعر، وهو ما يوحيه عنوان القصيدة؛ مما جعل من صرخة النداء (إفريقيا استيقظي) قيمةً تعبيريةً بارزةً ومهيمنةً على جو النص:

إفريقيا..

إفريقيا استيقظي..

استيقظي من حلمك الأسود. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وقد أكد الشاعر هذه القيمة حين أكد ندائه لها بتكرير لفظة (أنادي) خمس مراتٍ قائلاً:

إفريقيا..

إفريقيا النائبة

يا وطني.. يا أرض أجداديه

إني أناديك..

ألم تسمعي صراخ آلامي وأحقادي!

إني أناديك..

أنادي دمي فيك..

أنادي أمتي العاربه..

إني أنادي الأوجه الباليه. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

كما استخدم آلية التكرار مرةً أخرى لاستنهاض القارة وبعثها من سباتها من خلال تقريعها بالاستفهام الإنكاري (ألم تسأمي، ألم تملّي قدم السيد؟)، وقوله (أكلّ ما عندك أن تُصبحي مزرعة؟، أكلّ ما عندك... إلخ) الذي كرره خمس مراتٍ بتعبيراتٍ مختلفة، منكرًا عليها في ذلك كله، أن ترضى بحياة الذل والهوان.

وكما استثمر الشاعر آلية التكرار على صعيد الجملة الإنشائية؛ فقد استثمرها - كذلك - على صعيد الجملة الخبرية، حيث لم يتوقف الشاعر عند حدود المشاعر الحزينة؛ بل نجده يُعبر - كذلك - عن الثورة والتحدي بترديد جملي (آنَ له)، و(إنّا أتى دورنا)، ومشيرًا بهما إلى إنسان أفريقيا المستعبَد، وحضور دوره التاريخي في تحقيق مصيره، وتحرير ذاته وأرضه، قائلاً:

آنَ لهذا الأسود.. المنزوي

المتواري عن عيون السنا

آنَ له أن يتحدى الورى..

آنَ له أن يتحدى الفنا..

فلتنحن الشمس لهاماتنا..

...

أجل.. فإنّا قد أتى دورنا

إفريقيا

إنّا أتى دورنا..! (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

كما نجد مثل هذا التكرار حينما يردّد عبارة النفي (لم أعد) في قصيدته (أغاني أفريقيا) قائلاً:

لَمْ أَعُدْ مقبرةً تحكي البلى

لَمْ أَعُدْ ساقيةً تبكي الدمن

لَمْ أَعُدْ عبدَ قيودي

لَمْ أَعُدْ عبدَ ماضٍ هَرِم.. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

فتظهر القوة الدلالية لأسلوب النفي السابق؛ من خلال التوكيد عليه أربع مرّات، وكأنّ الشاعر يتلو بياناً مهماً يحوي بنوداً عظيمة الخطر؛ هذا البيان هو بيان ولادته من جديد، وتلك البنود التي يؤكدّها هي بنود حريته التي يجب أن يسمعها ويحترمها الجميع. وهكذا؛ لم يقتصر التكرار عند الشاعر على تعميق المعنى وتوضيحه، أو تدعيم التماسك النصي، ورعاية التناغم الصوتي فحسب؛ بل حقّق - كذلك - علاقةً متبادلةً بين عناصر النص، رابطاً وحداته اللفظية، وأساليبه الإنشائية، والخبرية؛ بالوحدة العضوية، والمعنوية الكبرى للنص.

كما نلاحظ توظيفه للتشاكلات والتباينات اللفظية والمعنوية في قوله:

جبهة العبد... ونعل السيد

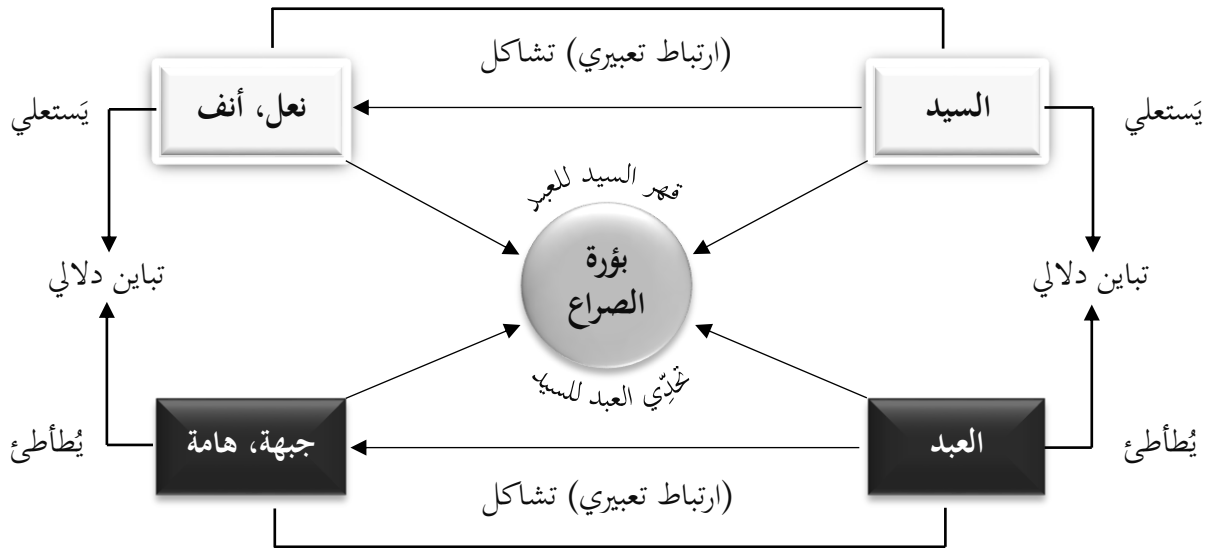
وأنينُ الأسود المضطهد.. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

حيث نلمح المفارقة الضدية بين (الجبهة، والنعل)، و(العبد، والسيد)؛ حيث دل أسلوب العطف على الإهانة ومفارقتها المؤلمة من خلال التسوية بين نعل السيد، وجبهة العبد، مقيماً بنيتي التشاكل والتباين؛ بين السيد وأدواته، والعبد وأعضائه، فأصبحت لفظتا (نعل)، و(جبهة) رمزين دالين على الصراع في قضية الاستعباد، وهو ما عبّر عنه الشاعر بأسلوبٍ مشابهٍ في قصيدةٍ أخرى بعنوان (إلى وجهٍ أبيض) قائلاً:

وإلام تستعلي بأنفك سيِّداً؟

وأنا أطأطئ هامتي عبداً. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

فاختار (الأنف) هنا، رمزاً لسيادة المستعبد، ووسيلةً من وسائل استكباره، مثلما استخدم (النعل) سابقاً، كما اختار (الهامة) هنا، رمزاً لإنسانية العبد وكبريائه مثلما استخدم (الجبهة) سابقاً. ولا يخفى الاختلاف الدلالي بين الأنف، والنعل، كما لا يخفى التقارب الدلالي بين الهامة، والجبهة، فالهامة هي الرأس، والجبهة جزء منه؛ مما قد يشير إلى رغبة الشاعر في التعبير عن امتلاك المستعبد لأساليب متعددة في القهر والاستعباد؛ مقابل افتقار العبد لأساليب الرد والمقاومة. فاستطاع الشاعر من خلال بنيات التشاكل والتباين في الأسلوبين؛ تلخيص الصراع بين الطرفين، كما يبينه الشكل البياني التالي (٨. ٤):



شكل: ٨. ٤. بنيات التشاكل والتباين في عبارة (وإلام تستعلي بأنفك سيِّداً، وأنا أطأطئ هامتي عبداً)

كما يزداد الصراع وضوحًا، وتظهر نقمة العبد على كل أشكال الظلم والقهر التي تعرض لها في الماضي، فيعلن قراره بتغيير مصيره؛ وذلك من خلال التكرارات اللاحقة، كتكرير الجملة الخبرية (لم أعد أقبلها)، ثم تكريره للأسئلة البلاغية في الجمل التالية قائلاً: (كيف يستعبد، كيف يخبو). الدالة على تأثره وانفعاله.

كما يستخدم الشاعر التكرار كطاقة دلالية محورية في النص، عبر توظيفه كمحور سردي لمعاني النص، كما في تكراره لفعل الأمر (اكتب) عبر مقاطع قصيدته (من أجل عيون الحرية) قائلاً:

اكتب يا جبار الأحزان

اكتب باسم جلال الإنسان

...

من أجل عيون الحرية

من أجلك يا إفريقيه

...

اكتب فوق صدور الأزمان

اكتب فوق لهيب النيران

...

اكتب فالظلمة تتوقد. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا يمضي الشاعر في استخدام لفظ (اكتب) كمكون سردي يتكئ عليه في حكاية قصة القارة الأفريقية، ومأساتها مع المستعمر الأبيض؛ حيث يمنحه تكرار اللفظة مساحات سردية يؤرخ فيها لمعاناته، ويكشف عن طريق الخلاص.

وقد يستخدم التشاكل والتباين - كذلك - لبث الروح الساخرة كما في نصه (تحديق في صورة قديمة) حيث يتخيل شخصاً ما، أو يجرده من نفسه، مخاطباً إياه بلهجة تفاؤلية ساخرة، ومتحدثاً عن مآسي العصر وجرائم الظالمين، ومكرراً طلبه له بالابتسام رغم كل ما يعرضه عليه من متناقضات، قائلاً:

ذات يوم تعود الطيور مغردة في سماواتها

...

ويظلون هم حيث هم.. قُبْ رثّة تبخر في ذاتها

...

فابتسم.. إنها الشمس تغرق في طبقات السحاب

ابتسم للحضور ابتسم للغياب

ابتسم للبكاء ابتسم للعذاب

ابتسم للجنون ابتسم للخراب

ابتسم للغزاة وهم يقبلون

للعبيد الطغاة وهم يزحفون

...

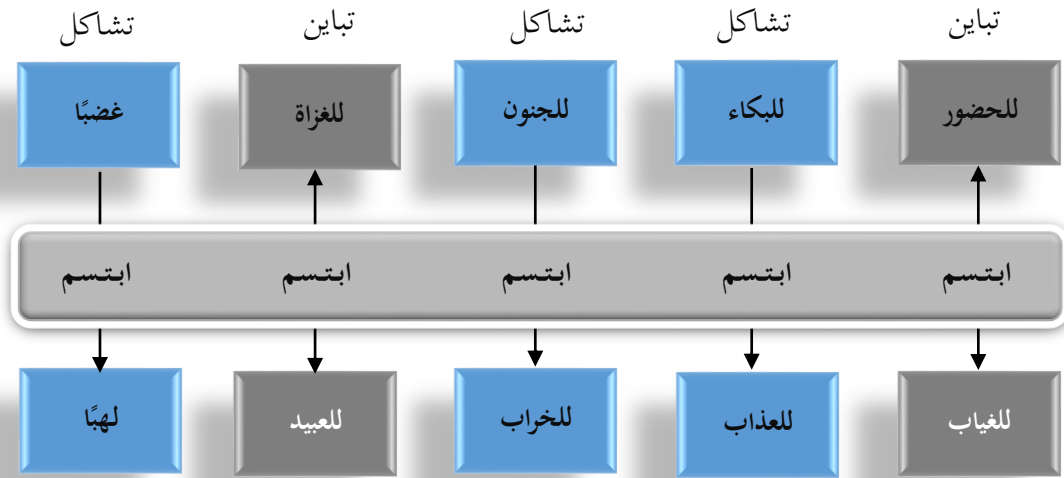
ابتسم غضبًا..

ابتسم لهبًا..

إنَّ حزنك أكبر منك

وأعمق مما يرى الميتون! (الفيتوري، ٢٠٠٥).

لقد جعل الشاعر من تكرار الفعل (ابتسم) بدلالته المستقبلية الإيجابية؛ بؤرةً للتشاكلات، والتناقضات التي ساقها في النص، وأقامه مرآةً عاكسةً بين عناصره التي يمكن تمثيلها بالشكل البياني التالي (٩ . ٤):



شكل: ٩ . ٤ بنيات التشاكل والتباين في تركيب (ابتسم للحضور، ابتسم للغياب)

لقد قام تكرار فعل الأمر (ابتسم) بوظيفة محورية ارتكزت عليها بنية النص الدلالية؛ حيث أتاح للشاعر المجال لسرد مشاهد الحياة المؤلمة، المتماثلة منها في مآسيها وحقائقها، والمتضادة منها في صورها وأشكالها، وأصبح الفعل التكراري منبعًا لإنتاج المفارقات الشعورية الساخرة من خلال إلحاح الشاعر على الابتسام، وسط هذه المظاهر المؤلمة، والداعية للتشاؤم والحزن؛ مما يبعث الحيرة في النفوس، وي طرح الأسئلة الوجودية، التي يقوم القارئ بالإجابة عنها. كما مثل

التكرار هنا نقطة ارتكازٍ إيقاعية تنساب الموسيقى على جانبيها؛ مما أبرز القيمة الموسيقية في التركيب. كما لا يخفى أثر الحمولة الدلالية لعنوان النص (تحديقٌ في صورةٍ قديمةٍ) الذي اكتنزت عناصره بالإيحاءات البصرية، والرمزية، والزمنية الرافدة للخط الفكري، والدلالي المشار إليه.

ويستخدم الشاعر طاقة التكرار كذلك؛ للتعبير عن التوحد والاندماج في قصيدة (المتألق في موته) حين كرر عبارة (يا سيدي) خمس مرات منادياً الموت، ومعبراً عن اقترابه من أفقه، وتوحده معه، حين قال:

ويا سيدي الموت..

ها أنذا تحت أنوار شمسيك

...

ها أنذا سابح في فضائك

...

يا سيدي المتوحد في قبة الغيب

يا سيد الوحشة المستبدة

والغسق اللانهائي.. والاغتراب!

يا سيدي

يا سيدي!! (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

ويوظف الشاعر التكرار كطاقةٍ إيجابيةٍ مستمرة من خلال عباراتٍ أو وحداتٍ معينةٍ يكررها في مقاطع من القصيدة وفي خاتمتها كذلك، كما في تكراره للمقطع التالي من قصيدة (أحزان المدينة السوداء):

تراها مطأطئةً في سكينه

محدقةً في الشقوق

فتحسبها مستكينه

ولكنها في حريق! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

حيث كرّر هذا المقطع في بداية القصيدة وخاتمتها، رابطاً بينهما بشكلٍ دائري، ودالاً على التعالق الداخلي بين أجزاء النص، بالتضافر مع الوظيفة الصوتية التي يؤديها التكرار في إيجاد التناغم بين وحدات القصيدة. وتؤكد الملائكة (١٩٦٧) أن التكرار المقطعي يحتاج إلى وعيٍ كبيرٍ من الشاعر، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطعٍ كامل؛

حيث يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفَةً قصيرةً ويهيئ لمقطعٍ جديدٍ. وقد وظفه الفيتوري في هذه القصيدة بنجاح.

لقد أتاح له هذا التكرار؛ أن يوحي للمتلقي بانتهاء المشهد الأول، والبدء بمشهدٍ جديدٍ، مكثفًا الجانب الموضوعي للقصيدة وهو وصف الدورة الجهنمية لحياة هذه المدينة المستعبدة السوداء، من خلال تلك المشاهد التي تصف هذه المدينة البائسة، بدءًا بمشهد العجز والثبات والعدمية، ثم الاستطرد -بعد ذلك- في سرد مشهد آخر مناقضٍ نابضٍ بالحركة والدرامية في هذه المدينة الرهيبة، ليعود في النهاية إلى المشهد الأول الذي يصور عودتها إلى العجز والسكون والعدمية، في دائرةٍ معنويةٍ رهيبةٍ مغلقةٍ على القهر والعجز والألم، تصف رحلة الحياة -في نظر الشاعر- من البدء وحتى الزوال، من خلال تصوير هذه المدينة من بدايتها اليائسة إلى نهايتها البائسة.

كما وظف الشاعر التكرار ليكون خاتمةً للقصيدة، كما في قصيدته (أغاني أفريقيا) حين ختمها بالدعاء لأرض أفريقيا قائلاً:

وستبقى أرض أفريقيا لنا

...

وسنهدبها إلى أحفادنا

وسيحمون علاها مثلنا

فاسلمي يا أرض إفريقيا لنا

اسلمي يا أرض إفريقيا لنا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

جاعلاً منها لازمةً دلاليةً إيقاعيةً، ومرسحاً ذلك بتكرير الضمير المحرور (لنا) مذكراً بحقهم الشرعي في أفريقيا، وكأنه الناقوس الذي يدق في نهاية القصيدة ويبقى في أسمع الوجود. وهو ما فعله الشاعر بدرجةٍ متفاوتةٍ في قصيدته (أوجلان) التي تحدث فيها عن كفاح أحد المناضلين، محتتماً نصه بتكرار السلام عليه قائلاً:

أوجلان...

وهما ينفخون مزاميرهم فرحاً

ويدقون أصفادهم ومساميرهم في يدك

...

سلامٌ عليك

سلامٌ الشعوبِ عليك

سلامُ الخلودِ عليك

سلامُ الإلهِ عليك! (الفيثوري، ٢٠٠١).

فختم النص بهذا الدعاء المكرر الذي نلاحظ فيه تنوع الشاعر للجملة التكرارية بتغيير المضاف إليه في كل عبارة؛ وذلك لإكساب المعنى تنوعاً دلاليًا، وإيجاءاتٍ مختلفةً تبقى نابضةً في خاتمة النص، ومعبرةً -في نظر الشاعر- عن نزاهة هذا المناضل، وعدالة قضيته المرضية من الشاعر، ومن الشعوب، ومن الله، فاستحق بذلك الخلود. وقد تكرر صنيع الشاعر هذا؛ في قصيدته (لعنة العصر) حين كرر جملة الدعاء (لعن الله) في خاتمة القصيدة هجاءً للظالمين ومن عاونهم من الخونة، قائلاً:

وأبقى على كُفركَ الأبدى بهم..

لعن الله أسماءهم..

لعن الله أحياءهم..

لعن الله أمواتهم!!! (الفيثوري، ٢٠٠٥).

وقد غير الشاعر المفعول في كل مرة استغرافاً في الدعاء عليهم، وإظهاراً لنقمتهم على كل ما يتعلق بهم. وختم نصه بهذا الدعاء المكرر على الخونة والطغاة والمستعبدين؛ لتظل اللعنات تلاحقهم على مر التاريخ، وكأنه يصبح بها في أذن الزمان لتتردها الأجيال من بعده. وهكذا؛ كشفت ظاهرة التكرار عن الأفكار المهيمنة على الشاعر، واستخرجت مؤشرات النفسية والشعورية التي وجهت المعنى في النصوص الشاعر إلى رفض الاستعباد، والظلم بكافة صوره، والإلحاح على هذا المعنى بكافة الوسائل والأساليب.

وقد يوظف الشاعر التكرار كآليةٍ بنائيةٍ للجملة الشعرية، كقوله في قصيدته (تحديقٌ في صورةٍ قديمةٍ):

والبحرُ في الرمل كالرمل في البحرِ

والصخرُ في العشبِ كالعشبِ في الصخرِ

والبعدُ في القربِ كالقربِ في البعدِ. (الفيثوري، ٢٠٠٥).

حيث وظف التكرار هنا على مستوى البنية التركيبية للجملة، وأنتج من خلال تبديل موقع اللفظة المكررة؛ جملاً جديدةً متشابهة الصورة على مستوى البنية السطحية، لكنها مختلفة المعنى على صعيد الدلالة العميقة، فلم يقتصر التكرار على توليد البنية اللفظية؛ بل عمل -كذلك- كطاقةٍ توليديةٍ للمعنى؛ حيث عبّرت الدلالة التكرارية هنا عن الشك الوجودي في حقائق الأشياء، والقلق العميق حول مظاهر الكون، كما أشارت إلى حيرة الشاعر العميقة، وتذبذب رؤيته حول الوجود والحياة.

كما يوظف الشاعر فن الجناس ضمن بنية التشاكل والتباين في شعره، حين يورد الألفاظ المتفقة الشكل، والمختلفة في المعنى، كما في جناساته التالية من قصيدته (صلوات للوطن):

أنت هذا الذي يجيء من الصحراء ضوءً

حين الظلام البديل

عربيّ

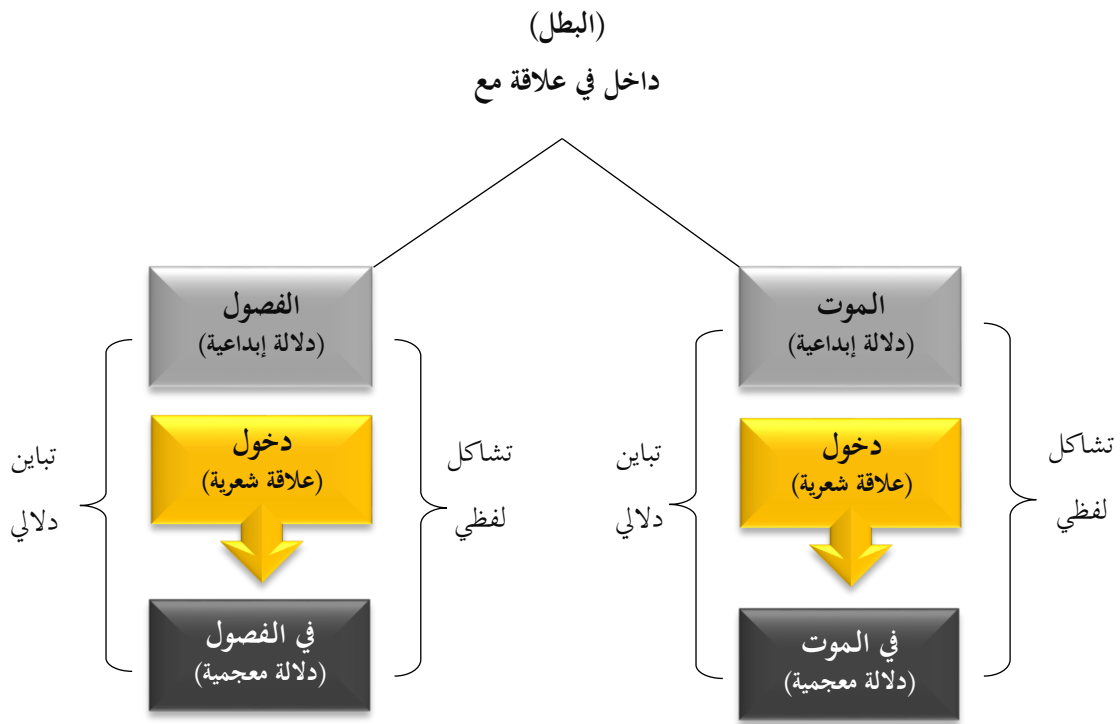
أكفانه فوق كتفيه شهود

على اليقين عدول

داخلياً في علاقة الموت بالموت

كما تدخل الفصول الفصول. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

ويمكن تمثيل بني التشاكل والتباين في التركيب السابق بالشكل البياني التالي (١٠.٤):



شكل: ١٠.٤ بنيات التشاكل والتباين في عبارة (داخلياً في علاقة الموت بالموت)

فنرى كيف استثمر الشاعر طاقة لفظ (الموت) في لفظين متفقين شكلاً، مختلفين معنًى، مكتفياً بذلك بدلالته، وفاتحاً أمام قارئ القصيدة آفاق الاحتمالات، بالتمييز بين وجهين منه؛ الأول هو حقيقته المجردة، والثاني هو حدوثه ووقوعه

على الأحياء. محولاً الموت من حقيقةٍ قدريةٍ لا اختيار فيها لأحد؛ إلى إرادةٍ شخصيةٍ وقرارٍ يقوم البطل باتخاذها. وكذلك فعل في جناسه الثاني؛ حين جعل من الفصول جزءاً وكلاً، يدخل بعضها في بعضٍ في دورةٍ كونيةٍ لانهائيةٍ هي دورة الحياة التي تحركها أفعال هذا البطل. ولم تكن هذه الإشعاعات الدلالية لتحقق لولا هذا الجنس الفني.

وكذلك يفعل في قصيدته (وقال مسعود الحكيم) قائلاً:

لمن أتيت إذن؟

وقد تداخلت البراقعُ في البراقعُ

واستوى الماشون في الإعصار

واختلطوا لديك. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

حيث استطاع الشاعر أن يعمّق الدلالة رأسياً، ويعدد مستويات المعنى من خلال بناء الدلالة الأولية على التشاكل اللفظي بين كلمتي البراقع، ثم التباين الدلالي بين مستويين من المعنى؛ معبراً في الأول عن قناع المرأة الذي تخفي به وجهها عن الغرباء؛ ومعبراً في الثاني عن قناع الخيانة الذي يخفي به الطغاة أوجههم الحقيقية، وأفعالهم الدنيئة. فأسهم التشاكل والتباين هنا؛ بتحقيق هذا التجاوز، والتأسيس لمعنى جديد.

وكذلك يوظف الشاعر فن الجنس في تركيبٍ آخرٍ يجمع بين بنيتي التباين، والتشاكل، كقوله من قصيدته (يأتي العاشقون إليك يا بغداد):

وهل انقطاع الوصل في لغة الكمال

هو الوصول؟ (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

حيث وظف كلمة (الوصل) في بنيتين متعاكستي الاتجاه؛ بنية التباين الناتجة عن التضاد المعنوي بين كلمة (انقطاع)، وكلمة (الوصل)، ثم بنية التشاكل الناتجة عن الجنس اللفظي الناقص بين كلمة (الوصل) وكلمة (الوصول). فأصبحت كلمة (الوصل) هنا؛ بؤرةً محوريةً أوجدت توترًا دلاليًا، وأصبحت عنصراً مشعاً داخل التركيب حاول الشاعر من خلاله التعبير عن اهتزاز القيم، واضطراب المفاهيم، وتبدل الدلالات؛ لاسيما عبر توظيفه البارع لأسلوب الاستفهام البلاغي الذي فتح الباب للقارئ على مختلف المشاعر كالحيرة، والتعجب، والإنكار. كما أوجد هذا التوظيف المزدوج مفارقةً دلاليةً قوامها التناقض المعنوي الظاهري بين كون انقطاع الوصل هو الوصول ذاته؛ مما يدعو الفكر لحل هذا اللغز، وفك شفرته مستهدياً بعبارة (في لغة الكمال) التي هي بمثابة المفتاح.

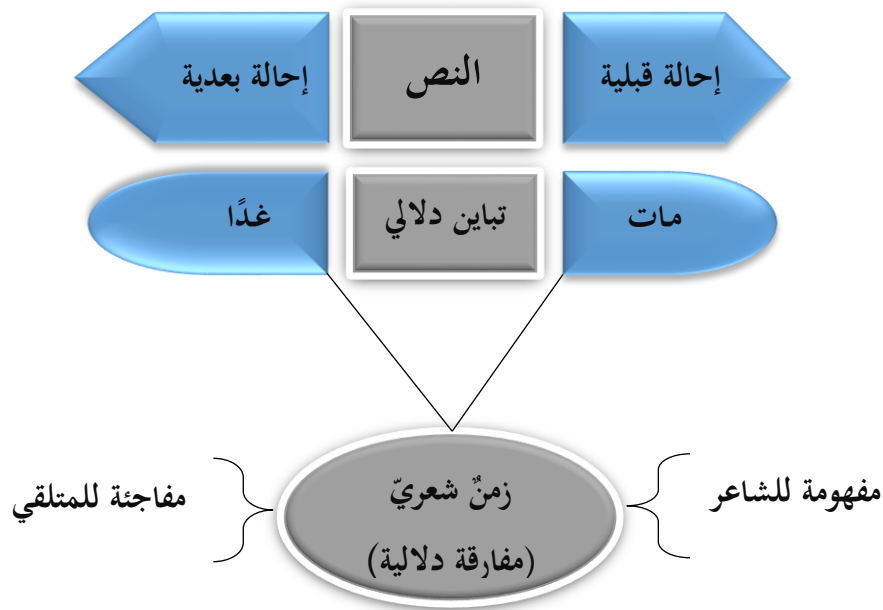
ولا يخفى النفس الصوفي -وهو أصيل- في شخصية الشاعر- في هذا التركيب؛ فدلالته مستترٌ خلف الدلالة الظاهرة، والشاعر يستخدم ألفاظاً ذات حمولاتٍ صوفية، كالانقطاع، والوصل، والوصول، والكمال؛ حيث تشير (لغة الكمال) إلى عالم التصوف، و(انقطاع الوصل) إلى أحد المفهومات الصوفية التي تجعل من الانقطاع عما سوى الله عز وجل؛ معراجاً للوصول إليه، فتتكشف للعبد حينها الأسرار العرفانية، وهو ما تشير إليه كلمة (الوصول). ولهذا تروي كتب التصوف الأثر القائل: (الاتصال بالحق؛ على قدر الانفصال عن الخلق)، وقول بعضهم: (من لم ينفصل؛ لم يتصل). (الحفي ١٩٨٧). وهكذا؛ يستطيع الشاعر من خلال استثمار طاقات الألفاظ، وتوظيفها ضمن أساليب اللغة الفنية؛ أن يُنشئ علاقاتٍ مبتكرةً تتسم بغنى دلالاتها، وثراء إيجاءاتها.

كما يستخدم الشاعر أسلوب الثنائيات اللفظية لإنتاج بنية التباين التقابلية؛ كما في قوله من قصيدته (أحزان المدينة السوداء، ١/١٩٧٩): (وينعس ليل، ويصحو نهار)، أو قد يوظفه للمزج بين بنيي التشاكل والتباين في تركيبٍ واحدٍ، معبراً عن مشاكلاتٍ معنوية، أو مقابلاتٍ ضدية، كقوله من قصيدته (العائدون من الحرب، ١/١٩٧٩): (وكانت كأسنا الموت، وكانت كأسه الشهوة). أو صياغتها بشكلٍ عكسي، كقوله في قصيدته (نحو الصباح، ١/١٩٧٩): (إنا عدمناك مشتھينا، كما اشتھيناك معدمين)، وقوله في قصيدة (يأتي العاشقون إليك يا بغداد، ٣/١٩٩٨): (وهل الحقيقة في حقول الموت.. أم موت الحقول). أو قوله في قصيدة (انتفاء، ٣/١٩٩٨): (وأن من كسبوا فيها كمن خسروا، وأن من خسروا فيها كمن كسبوا).

كما نلاحظ ذلك في قوله في قصيدته (بدء الخلود، ٢٠٠٥): (والإنسان في الكلمة، والكلمة في الإنسان)، وكذلك في قصيدته (رؤيا الشهيد هناك، ٢٠٠٥): (ليلٌ اغترابك.. فجرٌ اغترابي، عارٌ اغتصابك.. نارٌ اغتصابي)، (يُغني بكاء الأغاني، ويكي أغاني البكاء). وقوله في قصيدته (لعنة العصر، ٢٠٠٥): (وكم من غريبٍ بعيد الرؤى وهو دانٍ قريب. وكم من قريبٍ، قريب المدى، وهو ناءٍ بعيد). وقوله في قصيدته (عرياناً يرقص في الشمس، ٢٠٠٥): (وما هو معنى حضورك عند الغياب، ومعناك في الغيب عند حضور السؤال). حيث أتاح له الجمع بين بنيي التشاكل والتباين في التركيب، وصياغتها بأساليب متنوعة؛ إطلاق العنان لطاقتها الدلالية اتفاقاً واختلافاً، وإثارة دهشة المتلقي أمام هذه التماثلات والتناقضات، ودعوته لتأملها، وفك شفراتها الدلالية.

ويستخدم الشاعر بنية التباين -كذلك- على مستوى خلخلة العلاقات الزمنية بين عناصر التركيب النحوي؛ حيث يغير الشاعر من خصائص الكلمات في الجملة، ويعيد تركيبها وفق علاقاتٍ جديدةٍ؛ محدثاً صدمةً لوعي القارئ، وموحياً بدلالةٍ شعريةٍ جديدةٍ. يقول في قصيدة (مات غداً):

مات..!
 فلم تحزن عليه قطرةً من المطر
 ...
 مات غداً..
 متسخ الجثة..
 منسي الكفن. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).
 ويمكن تمثيل علاقات التركيب من خلال الشكل البياني التالي (١١. ٤):



شكل: ١١. ٤. تغيير العلاقات الزمنية في عبارة (مات غداً)

بعد أن حذف الشاعر المسند إليه (الطاغية) تحقيراً لشأنه؛ عبّر بالفعل الماضي (مات) الدال على وقوع الحدث في الزمن الماضي؛ للدلالة على حدوثه في المستقبل (غداً)، مخالفاً بذلك الزمن الصرفي، والسياق اللغوي المعهود. وقد أدى هذا التغيير كما يقول البحيري (٢٠٠٠) إلى: "تصادم الأزمنة على مستوى البنية السطحية مما يدفع المتلقي إلى الانتباه والتفاعل مع النص، ومحاولة إعادة التوافق بين صيغ الأفعال وأزمنتها في البنية العميقة". والتحول الزمني بين الصيغ المختلفة؛ هو أحد المباحث التي تناولها الدارسون منذ القدم، وخاصةً عند تعرضهم لمبحث (الالتفات) في علم البلاغة، مفرّقين بين الزمن النحوي، والزمن السياقي، ومتحدثين عن أثر توظيف القيمة الزمنية للمفردات اللغوية في إغناء الأسلوب اللغوي، وتوسيع دلالات النص.

ويُوضح أنيس (١٩٧٨) ذلك بقوله: "ويقرر علماء البلاغة أن التعبير عن المستقبل بلفظ الماضي؛ إنما يكون تنبيهاً على تحقق وقوعه، ويمثلون لذلك بقوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ يُفْعَلُ فِي الصُّورِ فَنَرَعُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ﴾ وَكُلُّ أَتَوْهُ دَاخِرِينَ ﴿﴾ (القرآن الكريم، النمل ٢٧: ٨٧)". فجاء التعبير القرآني عن حدث (الفرع) في المستقبل (يَوْمَ يُفْعَلُ فِي الصُّورِ) بواسطة الفعل الماضي (فَنَرَعُ)؛ للدلالة على عِظَمِهِ، وتحقيق وقوعه. وقد وضَّح ابن الأثير (٢/١٩٧٣) تأثير هذا الأسلوب في السامع بقوله: "فإن قيل إن الفعل الماضي أيضاً يتخيل منه السامع ما يتخيله من المستقبل؛ قلتُ في الجواب: إن التخيل يقع في الفعلين معاً، لكنه في أحدهما - وهو المستقبل - أوكَّد، وأشدُّ تخيلاً، لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه".

وهكذا؛ عبَّر الفيتوري بهذا الأسلوب لا لينقل للقارئ رغبته بتحقيق الفعل فحسب، كما في الأسلوب الخبري المراد به الدعاء؛ بل ليوحي له بانكشاف صفحة المستقبل، ورؤيته مصير الطغاة واقعاً لا محالة، ومتحدثاً عنهم بصوت القدر اليقيني الذي لا يرى موتهم فحسب؛ بل هيئته وصفته اللتين أفاض الشاعر في وصفهما في القصيدة كما في قوله مثلاً: (متسخ الجثة، منسي الكفن)، فأشرك السامع معه في رؤية مشهد موت الطاغية بتفصيلاته الدقيقة. ومن خلال هذا التباين الذي خلقه تغيير خصائص التركيب اللغوي، وتعديل النسق الزمني لعناصره؛ استطاع الشاعر الانحراف بالدلالة المعيارية للفعل الماضي، وظرف الزمان؛ إلى دلالة جديدة، وأفق بعيد، عادلاً فيه عن الاستعمال التقليدي للصيغ الصرفية، والنحوية؛ إلى توظيفها توظيفاً مغايراً جمع بين الماضي والمستقبل في زمنٍ شعريٍّ مبتكرٍ، وجملةٍ بديعةٍ.

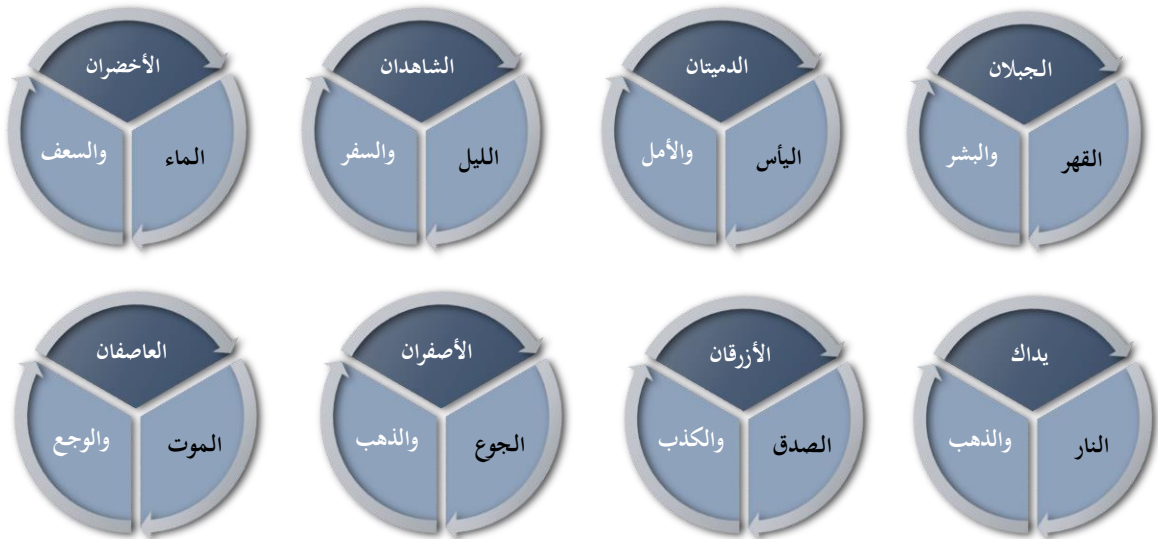
ولا شك أنَّ الشاعر - كما يؤكد عبد اللطيف (١٩٩٠) - عندما يبدأ في كتابة قصيدة، يكون على وعيٍ تامٍّ بأنه يفارق نظام اللغة العادية. وهو يحاول أن يحمل قراءه على أن يشعروا معه بهذه المفارقة. إنه يهدم النظام المألوف ليشكل نظاماً جديداً مبتكراً، فهو يهدم لبيني، ويكسر ليجمع من جديد ما كسره، ويعيد تركيبه بطريقةٍ خاصةٍ. ونحن عندما نستقبل الشعر؛ نكون مهئين - بحاسة التذوق - لعملية الهدم والبناء هذه، فالمتلقون لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة التي يعرفونها؛ إنهم يتوقعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقةٍ لا يعرفونها. وهذه هي المعادلة التي يتفاضل عندها الشعراء.

ومن الظواهر اللغوية في شعر الفيتوري كذلك؛ استخدامه صيغ الإيجاز العربية التقليدية، كصيغة التثنية في ذكر الأشياء المتشابهة في وجوه، والمختلفة في أخرى. وقد استعملت العرب هذه الصيغة طلباً للاختصار؛ كقول العرب: أهلك الرجال الأحمران؛ الخمر واللحم، وأهلك النساء الأصفران؛ الذهب والزعفران، وأتى عليه العصران؛

الغداة والعشي. (الدينوري، ١٩٨٨). والذي سَوَّغ الاختصار بضمهما في صيغة المثني؛ هو وجهُ من أوجه الشبه، وضربٌ من ضروب العلاقة بينهما؛ فلا يخفى التشابه اللوني، والميل النفسي؛ للخمر واللحم، وللذهب والزعفران، كما لا يخفى التقابل الزمني بين بداية اليوم ونهايته.

والفيتوري يستخدم مثل هذه الصيغ في شعره، كما في قصيدته (لا ليس لبنان، ٣/١٩٩٨) قائلاً: (تقاتل الجبلان؛ القهر والبشر، والدميتان؛ اليأس والأمل). وفي قصيدته (المتنبى، ٣/١٩٩٨): (والشاهدان؛ الليل والسفر). وكذلك في قصيدته (مقدمة الزيارة، ٣/١٩٩٨): (بعض دمي، في طينة الأخضرين؛ الماء والسعف). وفي قصيدته (ترنيمة في قدّاس أبي شبكة، ٢٠٠١) قائلاً: (عاصفٌ، ويداك النار والذهب)، وقوله: (وفي عصري أنا.. الأزرقان؛ الصدق والكذب). وكذلك في قصيدته (على درب النبيين، ٢٠٠٥): (إذا تداخل الأصفران؛ الجوع والذهب). وفي قصيدته (العاصفة، ٢٠٠١): (يعصف بك العاصفان؛ الموت والوجع).

وقد تميز الشاعر في توظيف هذه الصيغة التراثية؛ من خلال إعادة إنتاجها في مثنياتٍ جديدةٍ، مصطنعاً علائق وتشابهاً إبداعيةً بينها. كالتحمل والصلابة مثلاً بين الجبل والإنسان، والعبثية بين اليأس والأمل، وطول المعاشة لليل والسفر، والهوية بين الماء والسعف، وعبقريّة الصياغة بين النار والذهب، وزيف المفاهيم بين الصدق والكذب، والمفارقة اللونية المتخيلة بين الجوع والذهب، والهلاك بين الوجع والموت. ويمكن تمثيلها بالدوائر الدلالية في الشكل البياني التالي (٤. ١٢):



شكل: ٤. ١٢ صيغ الإيجاز بالثنائية عند الفيتوري

حيث نلاحظ التدفق الدائري للمعنى داخل الصيغة بدءًا بالثنائية، ومرورًا بتفكيك جزأيها، وانتهاءً بالعودة إليها بحثًا عن رابط الإحالة الدلالية بين العناصر التي يشكل الشاعر بينها ويبين بمنطق الفن والخيال، ومن خلال الأدلة الشعرية، والبراهين الإبداعية، مفاجئًا القارئ باختزال الدلالة وشحنها في بداية الصيغة، ثم تفجيرها وتفريغها تاليًا، ورابطًا بين عناصرها بواسطة علاقات المشكلة، أو المباشنة، في مفارقات تستلهم التراث، وتُنوع أسلوب النص، وتثري بناءه اللغوي والدلالي.

٤. ٤ المستوى الدرامي

يوازن أرسطو بين الشاعر، والمؤرخ، فيراهما متشابهين بدايةً؛ من جهة روايتهما للأحداث، ومختلفين في نوعيتها، فيقول: إنَّ المؤرخ، والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرًا، والآخر يرويها نثرًا؛ وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعليًا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، وهذه هي مهمة الشاعر الحقيقية؛ فالأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة؛ ولهذا كان الشعر أوفر حظًا من الفلسفة، وأسمى مقامًا من التاريخ؛ لأنَّ الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي. والمأساة هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بالوانٍ من التزيين تختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة، والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات. والمحاكاة تختلف وفقًا لهذه الثلاثة: الوسائل، والموضوعات، والطريقة. (أرسطو، ١٩٥٣).

وأرسطو حين يميز الشعر عن الفلسفة، والتاريخ، في هذا النص؛ لا يفعل ذلك من خلال القياس على منطقية الأحداث، أو واقعية الرواية فحسب؛ بل من خلال استشراف الشعر لتلك الأحداث، وأسلوبه في روايتها، ونظرته إليها بالمنظور الشامل، والوجودي للحياة، وتمثيلها في النصوص من خلال المقومات اللغوية، والشعرية، والأدوات التخيلية، والحركة الدرامية النابضة في سائر أجزاء العمل الأدبي.

وإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون كما يرى بعض الفلاسفة؛ فإن العمل الأدبي الدرامي في نظر بعض النقاد؛ يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب.

ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات. فإذا كانت طبيعة الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي؛ فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني مفردات الحياة ذاتها. فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة، وكل كلمة؛ هي بنية دراميةٌ مهما ضؤل حجمها، وسواءً التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت. (إسماعيل، ١٩٨١).

وقد تنوعت أساليب الفيتوري الأدائية في تقديم شعره، فوشّحت النبرة الغنائية، والخطابية التقريرية؛ قصائده في بداياته الشعرية، حيث كان الشعور الأفريقي طاغياً على عاطفته، ويذكر داغر (١٩٩٨) أن القصيدة الزنجية-الأفريقية، ولا سيما في بداياتها؛ تقوم وفق علاقةٍ تخاطبيةٍ بين الذات المتكلمة في القصيدة و(آخر) معين (الاستعمار، الأسلاف، القناع، الحبيبة... إلخ) حيث تبادل الشكوى، أو الصرخة، أو التهنيدة، أو النجوى، ولا تسلم هذه العلاقة أحياناً من الإرسال المباشر؛ ودلالاًتها من معانٍ معينةٍ سلفاً، أو موجهةٍ في صورةٍ محكمةٍ؛ ولذلك يوصف الانتقال الأعماق الكامن في لغة الشعر نفسها؛ بأنه الانتقال اللغوي من التخاطبي إلى الاستبطاني.

ولعل هذا يفسر لجوء الشاعر إلى الخطابية في بداياته، ثم نمو رؤيته، وتطورها بفعل التجارب التي أنضجته، وساهمت في إخصاب أدواته الشعرية، وإنضاج أسلوبه الفني، فتنوعت الأطر، والوسائل الفنية التي عبر بها عن أشكال المعاناة الإنسانية، والنفسية في قضية الاستعباد على اختلاف وجوهها، وكلما تقدم الشاعر في تجربته الفنية؛ كلما تطوّر أسلوبه من الإطار الغنائي الخالص، إلى الإطار الدرامي القصصي، المعتمد على التجسيد الحسي للأشياء، والتجسيم الفني للرؤى، والأفكار، حتى غدا ذلك من أبرز ملامح أسلوبه الفنية، وأشدّها تأثيراً في تجربته الشعرية. ويؤكد إسماعيل (١٩٨١) أنّ القصة مثلما تطورت نحو القصة الدرامية؛ فقد تطور الشعر كذلك من الغنائية الصرف إلى (الغنائية الفكرية)، وصارت أروع القصائد الحديثة العالمية هي أولاً وقبل كل شيء؛ قصائد ذات طابعٍ دراميٍّ من الطراز الأول، يُعبّر عنها بكلمة (ode) أي القصيدة ذات الفكرة، أو الموقف الفكري.

وقد وظف الفيتوري الأسلوب الدرامي للتعبير عن قضية الاستعباد، وما يتعلق بها من صراعات، منوّعاً أسلوبه الأدائي الشعري؛ حيث منحته الطاقة السردية لهذا الأسلوب، مساحةً واسعةً لعرض القضية بتفصيلاتها الدقيقة، كما منحته الوسائط الدرامية المختلفة؛ القدرة على تناول القضية من زواياها المختلفة، سعياً للتأثير في المتلقي، وإقناعه بعدالة قضيته.

ويرى بوحالة (٢٠٠٤) أن الفيتوري في توظيفه لهذا الأسلوب؛ يندرج في سياقٍ عامٍ يشمل الشعر السوداني الذي تميز بتوجه شعرائه إلى المعين القصصي بمختلف روافده الواقعية، والشعبية، والأسطورية، ثم شحن نصوصهم الشعرية بدقائقها، وجزيئاتها. ويتميز بهذه الخصيصة كذلك؛ الشعر الزنجي الأفرو-أمريكي، على تنوع تياراته ومدارسه؛ فالذاكرة السمعية- البصرية، كرافدٍ لسردية النص الشعري؛ تشكل ميسماً أساسياً في هذا الشعر. ولا شك أن الأمر يعود إلى ضخامة المحكي التاريخي، وحساسية الشهادة على ثقل المعاناة، وخبرات المكابدة الواجب تمريرها عبر الخطاب الشعري.

ولا شك أن الصراع هو جوهر العملية الدرامية، وهو محصلة الأحداث التي يسوقها الشاعر، ويسردها بترتيبٍ خاصٍ موطناً في ذلك كافة العناصر الأخرى؛ فالدراما تعني في بساطةٍ وإيجازٍ الصراع في أي شكلٍ من أشكاله، وهي في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقفٍ إلى موقفٍ مقابلٍ، من عاطفةٍ، أو شعورٍ إلى عاطفةٍ وشعورٍ مقابلين، من فكرةٍ إلى وجهٍ آخر للفكرة. كما أن الأسلوب الدرامي يسمح للشاعر باختيار ما هو جوهريٌّ وحذف ما عداه. (إسماعيل، ١٩٨١).

ونظراً لاختلاف طبيعة الصراعات المؤسسة للبناء الدرامي؛ فقد تنوعت العناصر الدرامية في بناء كل نص، فلم يقتصر الفيتوري في توظيفه للعناصر الدرامية التي تزيد من فعالية النص، وحركته؛ على فن القصة، والمسرح، والرواية فحسب؛ بل نراه - كذلك - يستعير عناصر من الفنون البصرية كالسينما، ويوظفها في شعره في تنوعٍ مثيرٍ لأدواته الفنية، حيث يمنحه هذا التوظيف لآليات الفنون؛ وسائل جديدة للتعبير، والإفصاح عن صوته الداخلي، وتصوير الصراعات الدرامية المختلفة، وقد تنوعت صراعات قضية الاستعباد ما بين الصراعات البشرية في محور الاستعباد الأفريقي الذي قاومه الشاعر في بداية تجربته الشعرية، أو الاستبداد السياسي الذي انتهت إليه، أو حتى الصراعات النفسية الذاتية، أو الأخلاقية القيمية بين البشر؛ مما سيعرضه الباحث خلال تحليله للعناصر الدرامية في نصوص الشاعر، ومنها:

٤. ٤. ١ الحوار

يُعدُّ عنصر (الحوار) من أهم العناصر في النص الدرامي، وهو أحد وسائل التعبير، والتواصل مع الآخرين. ويوضح عيد (١٩٩٥) ذلك بقوله: "والشاعر الحديث لا يخاطب آخرين على حسب النمط التراثي؛ إنما يتحاور مع داخله، فشعره ذاته في معاناتها وتوفراتها، وحتى لو توجه -ظاهرياً- إلى الخارج ومحاطبة الآخر باستخدام ضمائر

المخاطبة وأدواتها؛ فهو لا يعينها بصورتها المباشرة، فهذه المخاطبة تكون متجاوزةً دلالتها النحوية؛ لتتحول إلى ما يشبه تجسيداً لانشطار الذات إلى ذاتين".

ويتمثل الحوار فيما يُسمى (الديالوج) وهو الحوار العادي مع الآخرين، و(المونولوج) وهو الحوار الداخلي مع النفس؛ فالحوار العادي -ببساطة- صوتان لشخصين مختلفين أو أكثر، يشتركون معاً في مشهدٍ واحدٍ، تتبين من خلال حديثهم أبعاد الموقف، والشاعر حين يروي هذا الحوار؛ فإنه يتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي. أما في الحوار الداخلي فيكون الصوتان لشخصٍ واحدٍ، أحدهما هو صوته الخارجي العام الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحدٌ غيره، ولكنه ييزغ على السطح من آنٍ لآخر ليبرز لنا كل الهواجس، والخواطر، والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، من خلال تجسيم الموقف، وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه. (إسماعيل، ١٩٨١).

وفي قصيدة (مونولوج داخلي) يُصرح الشاعر بشخص الحوار في عنوان القصيدة فنعلم أنه يخاطب ذاته؛ مصوراً ما يدور فيها، قائلاً:

تظلُّ بين الحلم واليقظة

بين الموتِ والدهشة

بين الصمتِ والبكاء

تبحث عن عاصفةٍ في الغيب

أو معجزةٍ في الرمل

أو أجنحةٍ في الماء

...

وسنةٌ عرجاءٍ إثر سنةٍ عرجاءٍ

والأرض في محورها كالأمس

تجري، أو تدورُ، أو تغوصُ في الهواء

إلى متى؟ إلى متى؟

وأنتَ هكذا، بلا بدءٍ، ولا انتهاء! (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

في هذا الحوار النفسي؛ يبوح الشاعر بإحباطه من أحوال العصر، ويستعرض أمام ذاته خيبات حياته التي قضاها بين الأمل، واليأس، والصمت، والبكاء، في انتظار أن تتحقق رؤاه بثورةٍ قادمةٍ من الشعوب المقهورة، أو حتى معجزةٍ

تُحقق ما عجزوا عنه. لكنَّ سنين عمره مضت إثر بعضها، والحال كما هو الحال، وسؤاله القديم ما يزال يتردد في داخله؛ إلى متى يعيش على هذا الأمل، إلى متى هذا الانتظار؟

ويجيب الشاعر عن سؤاله في القصيدة السابقة؛ بقصيدةٍ أخرى هي (عرياناً يرقص في الشمس) يقول فيها:

بعض عمرك ما لم تعشهُ

وما لم تمته

وما لم تقله

وما لا يقال

وبعض حقائق عصرك

أنك عصّر من الكلمات

وأنت مستغرقٌ في الخيال. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

فيقر أخيراً بعشبة الحياة من حوله، التي أجهضت أحلامه، وحطمت جميع الاحتمالات لديه؛ فلم يعيش حياته كما يجب، ولم يقل كل ما يريد، ولم يستطع حتى أن يخون ذاته. وفي نهاية المطاف يكتشف أنه -بعد كفاحه الطويل- ما زال يحيا في أودية الوهم، والسراب. وهكذا؛ يُظهر الحوار الداخلي (المونولوج) مقدار الإحباط الذي يحيط بالشاعر، كما يبين عن خبايا نفسه، وهو جسها الخاصة.

وقد يقيم الشاعر حواراً ذاتياً من خلال الأشياء التي يقوم بتجسيدها ممثلاً منها مخاطباً بيته ما في ذاته، كما في قصيدته (البعث الأفريقي) التي يُجسّد فيها قارة أفريقيا في صورة إنسانٍ يخاطبها، منكرًا عليها تخاذلها، واستسلامها للمستعبد، وراغباً في استنهاضها، ورفض استسلامها للمستعمر الأجنبي الذي استعبد إنسانها على مر السنين: أفريقيا..

أفريقيا استيقظي..

استيقظي من حلمك الأسود

قد طالما نمت.. ألم تسأمي؟

ألم تملي قدم السيد؟ (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويعتبر إسماعيل (١٩٨١) (التجسيد) خاصيةً أساسيةً تميز التفكير الدرامي إلى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية؛ فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد؛ لأن الدراما، أي الحركة؛ لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أعني في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، ومن ثم كان التفكير الشعري

تفكيراً مجسّماً، لا تفكيراً تجريدياً. وكما كان الحوار عنصراً أساسياً في تشكيل البنية الدرامية لهذه القصيدة؛ فقد منحه (التجسيد) القدرة كذلك؛ على إنشاء هذا القالب الذي وجه من خلاله الرسائل الشعرية إلى مختلف أطراف المأساة:

إفريقيا النائية

يا وطني.. يا أرض أجداديه

إني أناديك..

ألم تسمعي صراخ آلامي وأحقاديه!

إني أناديك..

أنادي دمي فيك..

أنادي أمتي العارية..

إني أنادي الأوجه البالية

والأعين الراكدة.. الكاويه. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

فالشاعر لا يريد أن يُسمع صرخته لأفريقيا فحسب، فهو لا يخاطبها وحدها؛ بل يخاطب ذاته، وأمته، وشعوب أفريقيا، والمضطهدين الذين يعانون في كل مكان، مما يكسب دعوته طابعها الإنساني العام.

فويك إن لم تحضني صرختي

زاحفةً من ظلمة الهاويه

عاصفةً بالأبيض المعتدي عليك..

يا إفريقيا الغالية. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وهنا يبرز عنصر الصراع الذاتي بين مشاعر الحب، والانتماء لهذه القارة، وبين الحزن والتحسر على حالها، وما آلت إليه من التخلف عن الركب الحضاري، ورغبة الشاعر في أن تنتفض على تاريخها الأليم، وواقعها البائس، لكنه لا يكتفي بالشكوى والألم؛ بل يدعو الشعوب للثورة، والتحدي، ومقاومة الظلم، وهنا يأتي الحل، ويصل النص لذروته الدرامية التي يريدها الشاعر:

لنتنتفض جثة تاريخنا..

وليمنتصب تمثال أحقادنا

آن لهذا الأسود.. المنزوي

المتواري عن عيون السنا

آن له أن يتحدى الوري..

آن له أن يتحدى الفنا..
 فلتنح الشمس لهاماتنا..
 ولتخشع الأرض لأصواتنا..
 إنا سنكسوها بأفراحنا..
 كما كسونها بأحزاننا
 أجل.. فإننا قد أتى دورنا
 إفريقيا

إنا أتى دورنا..! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويشير تحول الضمير من المتكلم المفرد في المقاطع السابقة إلى ضمير المتكلمين الجمع في المقطع الأخير (تاريخنا، أحقادنا، هاماتنا، أصواتنا... إلخ)؛ إلى أن القضية هنا كُليّة، وأنها حقيقة عامة تنطبق على الجميع، وأنه ليس وحده في هذا القرار، وهذا المصير. (عبد اللطيف، ٢٠٠١).

وقد يقيم حوارًا مع أنظمة الطغيان مجسدًا إياها في صورة هياكل قديمة، وشرسة، ومزهوة بنفسها:

وكانت الهيكل العتيقة المقوسة
 ذات العيون الغائرات الشرسة
 والضحكات التعسه
 واقفة في الريح

تلقي على التاريخ ظلها القبيح

- مية أنت فموتي. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

يحاور الشاعر أنظمة الحكم الاستبدادية التي تمثل الطغاة؛ من خلال تجسيدها في هذه النماذج الخيالية القبيحة التي شوهت الحياة والتاريخ والإنسانية، طالبًا منها الموت، والزوال؛ لكن هل تُجيب؟

هكذا صحتُ بها.. فابتسمتُ

وغمغمتُ

- لا تسرقي أقنعة الأحياء..

لا تبتسمي

تجهمي.. تحطمي

فحدقت.. وشهقت..

واستغرقت في حلمها الكسيع..

كأنما أسكرها الثناء والمديح. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

لقد تجاهلته تلك الأنظمة، واعتبرت كلامه مدحاً لها. لقد أراد الشاعر من هذا الحوار التعبير عن مدى الطغيان، والكبر الذي يملأ نفوس المستبدين من الحكام، الذين لا ينصتون إلا لأصواتهم، ولا يحيون في الواقع؛ بل يعيشون منفصلين عن شعوبهم، وتشكل رؤاهم بعيداً عن مقاييس العقل والمنطق، ولا يرون من ذواتهم سوى العظمة الكاذبة، والمجد الزائف، ولا يرون من الدنيا سوى أدوات تحقق رغباتهم، ولا من الآخرين سوى عبيد يعيشون في ظلهم. والشاعر يتمنى أن تتحطم تلك الأنظمة التي استعبدت الشعوب، وتزول عن الوجود.

كما ظهرت فعالية العنصر الحواري في البنية الدرامية بشكل أكبر في نص الشاعر (إلى وجه أبيض) حيث اتخذ الصراع الدرامي في النص شكل المواجهة، والحوار المباشر مع العدو، بادئاً بنبرة عقلانية يحاول الشاعر من خلالها تفكيك الحجة الاستعمارية العنصرية:

ألئن وجهي أسود

ولئن وجهك أبيض

سميتني عبداً. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

ويفسح القالب الحواري المجال للامتداد في عرض مأساة الإنسان الأفريقي المستعبَد، معديداً الفظائع التي ارتكبتها المستعمر الأبيض في حقه، وعمق الصراع الإنساني بين الطرفين، وموظفاً بنية الجملة الفعلية المؤثرة درامياً (وطئت، حقرت، صنعت... إلخ)، المصوغة في متواليات سردية متعاطفة تحكي للمتلقى مظاهر القهر، والاستغلال، واضعاً المعتدي في موقع الإدانة من خلال حشد العنصر الضمائي في النص بتوجيه ضمائر الفاعل للمعتدي القائم بأفعال الظلم، والاضطهاد، وكأنها أصابع الاتهام تتوجه إليه تبعاً، فيما تكون الضحية وإنسانيتها في موقع المفعول به المقهور؛ مما ساهم في توتير بنية النص:

ووطئت إنسانيتي

وحقرت روحانيتي

فصنعت لي قيدا

وشربت كرمي ظلما

وأكلت بقلبي ناقما

وتركت لي الحقدا. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

ويشكل توالي تلك الأفعال في صيغتها الماضية؛ طاقةً سرديةً تندفع الجمل الفعلية معها لحكاية تاريخ الظلم، والاضطهاد رفعت وتيرة النص إلى ذروة الصراع بين المستعبد، ومضطهده؛ عندما صارحه برفضه للظلم، وثورته على ماضيه الأليم، وعلى مظاهر القهر، والظلم، والاستغلال:

لا يا أخي!

إنَّ التهاب مشاعري هيهات بعد اليوم أن يهدأ

...

إني صحوثُ..

صحوثُ من أمسي

وذي فأسي تحد قبره هداً. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ثم تتغير دلالة الضمائر، وتنقلب الأدوار، وتنقل الضحية إلى موقع الفاعل، فتتحول دلالة الأفعال من المضى إلى المضارعة، والمستقبل؛ على حصول التغيير:

سأكونُ نارًا فالحياة تريدني نارا

وأرقصُ فوقها رعدا. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ثم يعود الشاعر لخفض وتيرة الانفعال في نهاية النص؛ لتهيئة السامع لتقبل رسالته الإنسانية المبادرة بالحب، والمحذرة من الكره:

إني أخوك فلا تعق أخوتي..

فتزيد بركانيتي وقداء..

..

إياك لا تزرع حقولك عوسجا

إني زرعثُ حقولي.. الورد. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا استطاع الشاعر من خلال القالب الحوارى، تقديم رسالته الفكرية؛ مما أسهم في جعل القصيدة معبرةً عن موقفٍ مؤثر، وتجربةٍ إنسانية، وأصبحت بناءً شعوريًا، وفكريًا متكاملًا له نقطة بداية تتطور وتنمو حتى يصل الشاعر إلى غايته مع ختام القصيدة. (الفادني، ٢٠٠٩).

٤. ٤. ٢ القص (السرد)

يُعرف وهبة والمهندس (١٩٨٤: مادة سرد) مصطلح (السرد) بقولهما: "هو المصطلح الذي يشتمل على قص حدثٍ أو أحداثٍ، أو خيرٍ، أو أخبارٍ؛ سواءً أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال". ويوضح إسماعيل (١٩٨١) المقصود بالقصة عند استخدامها في الشعر بقوله: "ومن الأساليب الدرامية التي شاع استخدامها في تجربة الشعر الجديدة؛ الأسلوب القصصي. والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فنٍّ آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعرٍ قصصي. والقصة أو القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة لا تعدو أن تكون تطويراً عصرياً لما كان يسمى في البلاغة القديمة بالتمثيل. فقامت القصة لتؤدي في القصيدة نفس الدور البلاغي الذي كان التمثيل يؤديه في الشعر القديم. فالقصة إذن حين تستخدم في القصيدة؛ إنما تستخدم على أنها وسيلةٌ تعبيريةٌ دراميةٌ لا على أنها قصةٌ لها طرافتها، وأهميتها في ذاتها. ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة، ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل".

إنَّ توظيف البنية السردية في النص الشعري؛ يمنح الأسلوب الدرامي إمكاناتٍ كبيرة، وهو ما يوضحه قطب (١٩٨٣) بقوله: "وكلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة، وتصوير جزئيات الشعور، والتصورات المصاحبة لها؛ كان أسرع إلى إثارة الوجدانات المماثلة في نفوس القراء، وأنجح في أداء مهمته، وأقرب إلى طبيعة الفن منه إلى طبيعة العلم أو إلى طبيعة الفلسفة".

وتتعاقد المكونات الدرامية في البنيان القصصي؛ لإظهار عدة أوجه من الصراعات في النص الواحد؛ لا سيما إذا اقترنت بالحوارات، والضمائر الدالة على الشخصيات المختلفة التي يؤكد عبد اللطيف (٢٠٠١) فعاليتها في النص الدرامي بقوله: "دور الضمير وتنوعه في النص يعطي مجالاً آخر لتعدد الأصوات في النص؛ مما يُكسب النص دراميةً، خاصةً إذا اقترنت بحوارٍ في البنية النصية، فإن هذا الحوار يُضفي على النص حيويةً وتدفعاً، وينفي عنه أحادية الصوت التي قد تدفع إلى الملل، أو تحوّل النص إلى الإفشاء، والبوح الذاتي".

ويمكن ملاحظة مثل هذا النمط الدرامي القصصي في قصيدة (مقتل السلطان تاج الدين) وهي نصٌّ طويلٌ يحكي فيه الشاعر عن أحد أبطال السودان الذي قاد النضال ضد القوات الفرنسية الغازية، واستشهد في معركة النصر. فيقص علينا الشاعر هذه المعركة بكل تفصيلاتها، وعناصرها الدرامية؛ بادئاً بوصف البنية المشهدية لساحة المعركة في بداية النص، ومازجاً ظواهر الطبيعة بالهواجس النفسية، ثم يُظهر شخصيات القصة شيئاً فشيئاً بدءاً

بالراوي، والبطل (السلطان)، ونائبه (بحر الدين)، و(عبد الله) الجندي الخائف المثبط، بالإضافة للشخصيات المساندة كالفرسان. وقد أظهرت الحوارات المتعددة؛ أنماط الصراعات المتنوعة في النص، لا على صعيد الصراع الجسدي بين الجيشين المتحاربين فحسب؛ بل على صعيد المستوى النفسي، والأخلاقي القيمي كذلك، كما في الأمثلة التالية:

وأشار إلينا تاج الدين

وأطلَّ بعينه كالحالم..

في قلب السهل الممتد

ثم تنهد:

"الحرب الملعونه

"يا ويل الحرب الملعونه

"أكلت حتى الشوك المسودّ

لم تُبقِ جداراً لم ينهدّ

"ومضى السلطان يقول لنا

ولبحر الدين:

- هذا زمن الشدة يا إخواني

هذا زمن الأحزان

سيموت كثيرٌ منا

وستشهد هذى الوديان

حزناً لم تشهده من قبل ولا من بعد. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

نلاحظ توظيف الشاعر للحوار هنا في التعبير عما يدور في نفس القائد من صراعاتٍ ذاتيةٍ بين الدفاع عن حرية الوطن، وكرامة الشعب؛ وبين إشفاقه على شعبه مما تجرّه الحرب من ويلاتٍ، وأحزانٍ، فيظهر الصراع هنا على المستوى النفسي، والشعوري الطاحن الذي يدور في النفس حين تلجئها الأقدار لاتخاذ قراراتٍ صعبةٍ، ومكلفةٍ؛ لكنها -في الوقت ذاته- هي من يحدد إنسانيتها.

يا تاج الدين

الأعداء أمامك.. فارجع

لهب.. وقذائف حمر..

وخوذات تلمع

والحربة مهما طالت

لن تهزم مدفع

لن تهزمهم يا تاج الدين

بسلاح كزمانك مسكين. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

وتظهر في المقطع السابق فعالية حوارية أخرى في النص، تكشف لنا وجهًا آخر من أوجه الصراع؛ ألا وهو الصراع القيمي الأخلاقي، فالشخص الذي يوجه التحذير للسلطان في المقطع السابق، ويأمره بالتراجع، ويثبط همته عن المضي في القتال؛ ليس أحد أفراد جيش الأعداء، بل هو أحد جنود السلطان تاج الدين، أو أحد (ضيوفه) كما وصفه، ممن انهارت معنوياتهم، وانهمزت نفوسهم، وفقدوا الثقة بالنصر. وعلى قدر هذا الموقف الصادم من هذا الخائن؛ تأتي ردة فعل السلطان:

وكعاصفة سوداء تلقت تاج الدين

في سخط الجبارين تلقت تاج الدين

وأطل على وجه القائل

كانت شفتاه رعوذاً وزلازل

كانت كلمات السلطان

سلاسل

- يا ويلك لو لم تك ضيفي يا عبد الله

ما أقبح ما حركت به شفتيك

ما أبشع ما منيت به عينيك

عار ما قلت..

وعار أن نستمع اليك

فائن زمام جوادك

وخذ الدرب الآخر

يا بحر الدين أعده للدرب الآخر. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

كان رد السلطان على هذا الجندي المثبط، أو الخائن؛ حاسماً أمام الجيش، فلم يتردد لحظة في إظهار المفاصلة مع أمثال هذا الجندي، ضارباً المثل لجنوده، وكاشفاً عن معركة أخرى تدور رحاها في النفوس التي تخوض أودية الموت، وساحات القتال حين تُمْتَحَن بضعفها البشري، وتُبتلى في يقينها، وثباتها، فيظهر الفرق واضحاً بين النفوس الأبية الواثقة بمبادئها، التي تستلهم النصر وتستمد منه إيمانها بعدالة قضيتها؛ وبين الأخرى المهزومة، المخدولة، التي لا

ترى في المعارك سوى مسالك النجاة، وموازن القوى البشرية؛ مما يذكرنا بالقصة القرآنية عن طالوت وجنوده، حين ابتلاههم الله بالنهر، وفرّق الإيمان بين النفوس.

وحتى المؤمنون الذين جاوزوا النهر مع طالوت، امتحنوا بضعفهم البشري كما حدث مع الجندي (عبد الله) في نص الشاعر، وكما عبر الجندي للقائد؛ عبر الجند عن خوفهم لطالوت في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ قَالُوا لَا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ﴾ (القرآن الكريم، البقرة ٢: ٢٤٩). وهنا يأتي الامتحان الأصعب في صدق العقيدة، والصبر على ما تخشاه النفس بموازينها البشرية، وهو ما ظهر جلياً عند الفئة التي ثبتت على إيمانها في قوله تعالى: ﴿قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلَاقُوا اللَّهِ كَمْ مِّنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ ۗ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾ (القرآن الكريم، البقرة ٢: ٢٤٩). وهكذا؛ يُطلعنا الشاعر على مشهدٍ مشابهٍ للمشهد القرآني، ويعرض علينا صورةً من صور التدافع القيمي الواقع بين الناس في كلِّ زمانٍ ومكانٍ؛ من خلال هذه الحوارات الدرامية في النص؛ مما يؤكد أهميتها الكبرى في التعبير عن الصراعات، وإظهار الاختلافات في الحياة، وفي الطبائع البشرية.

كما تظهر الخاصة القصصية، والحوارية بشكلٍ واضحٍ في قصائد ديوان (سقوط دبلشليم) الذي استلهمه الشاعر من كتاب كليله ودمنة المترجم عن الفهلوية، والذي يحكي قصصاً ذات مغزى على ألسنة الحيوان، والطير، كتبها الحكيم (بيدبا) يعظ بها الملك الظالم (دبلشليم). وقد استخدم الفيتوري هذا القلب التاريخي ليصوغ نصوصه قصصيةً، وحواريةً متوجّهاً بمغزاها إلى الطغاة والمستبدن الذي استعبدوا الشعوب واضطهدوهم، ومتقمصاً شخصية الحكيم (بيدبا) في نصحه للملك الظالم. وفي قصيدة (داخل السرير الملكي) نجد الشاعر (الحكيم بيدبا) يحاور الملك قائلاً:

- أخائفٌ أنت؟

.. وهب دبلشليم مغضبا

وقال بيدبا:

- تنام يا مولاي مهموماً، وتصحو متعبا

واعجبا

تلبس تاجاً من ذهب

وجبةً من الحرير والقصب

وحولك الحجاب والحراس بالآلاف

ثم تخاف!

أهذه خاتمة المطاف؟ (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

يعبر الشاعر من خلال الحوار في هذا النص عما يعيشه الطغاة والمستبدون من خوفٍ وقلقٍ على حياتهم، وسلامتهم، رغم كل التدابير التي يقومون بها، والحراس القائمين على حمايتهم، مشيراً إلى أن كل مظاهر البذخ، والرفاه، والقوة؛ لم تجلب للطاغية الراحة، والأمان، فالظلم يجلب لعنته على للظالم. وهي رسالة يوجهها الشاعر لجميع طغاة العالم ومستعبدى الشعوب، كما تنطق بها قصص الواقع، وأحداث التاريخ.

وفي قصيدة (المشهد الأخير) يروي الشاعر مشهد نهاية الطاغية قائلاً:

ليلٌ مداريٌّ، وظل قمرٍ ينهار
والملك الغارق في الرموز والأسرار
منطرحٌ على سرير ملكه، والدم والنضار
يخضبان ردهات القصر، والثوار
ذوو الشعور البيض يركضون فوق السور
وفجأةً يا دبشليم يسقط الستار
ويصق الجمهور. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

يروى الشاعر في النص السابق مشهد نهاية الطاغية على يد الثوار، ويصف أحداثه في مشاهد خاطفة تصور الحاكم المغيب في عالمه وقد انتقم الثوار منه، واحتلوا قصره، وأنحوا حكمه الظالم. ويظهر حرص الشاعر على ذكر التفاصيل ذات الأهمية الدرامية كهيئة مصرع الملك، والدم، والذهب المنتشران في جنبات القصر، وهيئة الثوار، وحركتهم فوق أسوار القصر؛ مما يعطي للنص -رغم قصره- حيويته، وصبغته القصصية الدرامية التي يوضح الشاعر من خلالها أحد مشاهد الصراع بين قوى الحق، وقوى الطغيان.

٣.٤.٤ تعدد الشخصيات والأصوات

كما يوظف الشاعر تقنيةً أخرى من تقنيات فن المسرحية، وهي تقنية (تعدد الشخصيات، والأصوات)؛ حيث يجسد الشاعر بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتجاوز، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة، وتبرز دراميتها، وهذه الأشخاص في الغالب تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه. (زايد، ١٩٩٥). وفي نص (ثورة قارة) يروي الشاعر عذابات الشعب الأفريقي، وقصة ميلاد ثورته،

بأصوات شخصياتٍ مختلفةٍ في النص، بادئاً برسم المشهد العام، والمناخ القصصي الذي تجري فيه أحداث الحكاية؛ عبر السرد القصصي المعتاد الذي يقوم به الراوي الرئيس:

كانت جموع السحب..

كان الدجى يرخي جناحيه على القرية! (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

إذن فالمكان قريةٌ ما، والزمان ليلةٌ غائمةٌ، أما شخصيات القصة، فيتحدث الشاعر عنها بالعموم، مكوناً خلفيةً مشهديةً إنسانيةً، يمزج فيها الملامح الجسدية بالمعاناة النفسية:

وكانت الأوجه ذات الأسى..

ذات العيون الاستوائية..

قد انزوت خلف سراديبها

تحلم بالنار، وبالثورة

تحلم بالثأر لتاريخها..

من العدو الأبيض الجثة.. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

فهؤلاء الأشخاص يغطي وجوههم الأسى، وتنزوي عيونهم الاستوائية ذابلةً، حزينةً، حاملةً بالثورة، والثأر من عدوها المستعبد الأبيض. ويشير وصف العيون (الاستوائية)، والعدو (الأبيض) إلى أن الشاعر يتحدث عن بلدٍ أفريقي، وهو ما تؤكدُه أوصاف أولى شخصيات القصة، وهي شخصية طفلٍ أسودٍ يستغيث أباه خوفاً من المستعمر الذي طالما احتقره:

وقال طفلٌ أسودٌ:

يا أبي، إني أخاف الرجل الأحمر

فهو إذا أبصرني سائراً يبصق فوق الأرض مستكبراً

فلا تدعه يا أبي بيننا

فهو غريبٌ فوق هذا الثرى

اقتله.. اقتله..

فيا طالما مزق أعماقي مستهترا! (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

وتنتقل دفعة السرد إلى هذا الطفل الذي يُعبّر الشاعر بصوته؛ عن قسوة المعاناة التي يتعرض لها الإنسان الأفريقي منذ طفولته عبر سحق المستعبد لكرامته الإنسانية، وتظهر تلك القسوة في مشاعر الطفل، وكلماته الصادمة (أخاف، غريب، يبصق مستكبراً، مزّق أعماقي، مستهترا، لا تدعه بيننا، اقتله.. اقتله). وقد يعكس صوت الطفل كذلك؛ مشاعر الشاعر الشخصية الدفينة التي عاناها منذ طفولته، ورأى انعكاسها في المأساة الأفريقية.

وقال شيخٌ مقعدٌ..

شَقَّقت جبهته السوداء فأسُ الزمن.. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ولا يكتفي الشاعر بصوت الطفل؛ بل يقدم لنا صوت شخصيةٍ أخرى هي شخصية شيخٍ مقعدٍ طاعنٍ في السن، راسماً ملامحه بعناية، ومكسباً اللون الأسود دلالةً محوريةً من خلال التركيز عليه باعتباره أحد أهم معادلات الهوية الزنجية، ومكرراً الإشارة إليه؛ فالصوت الأول صوت طفلٍ (أسود)، والصوت الثاني صوت شيخٍ ذي جبهةٍ (سوداء). كما يستخدم أسلوب التصوير (شَقَّقت جبهته السوداء فأسُ الزمن) لرسم ملامح الشخصية؛ مضيفاً دلالاتٍ نفسيةً مضافةً للصورة البصرية نتأملها من خلال دلالاتٍ مفردتي (شَقَّقت، فأس) لنعلم أن التجاعيد في وجه الشيخ ليست عوارض جسدية طبيعية؛ بل هي علاماتٌ، وبراهينٌ على ما تعرض له هذا الشيخ من عذابٍ ومعاناةٍ يحكيها بقوله: كنتُ صغيراً..

عندما أبصرت عيناى وجه الأبيض المحتقن

ولم أزل أذكر لي إخوةً

مشوا عبيداً.. تحت ثقل القيود

والسيد الأبيض من خلفهم

وسوطه ملتصق بالجلود.. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ويستفيد الشاعر من الطاقة السردية التي يمنحها له صوت الشخصية، وصفاتها؛ فهو (شيخ) إشارةً لعمره الزمني، وهو (مقعد) إشارةً لحالته الصحية البائسة، وهو (أسود) تأكيداً للهوية ذات الأهمية المحورية في القضية؛ كل تلك الصفات يستثمرها الشاعر لمنح العنصر السردى وجاهته في رواية أحداث الاستعباد، ومآسيه من خلال الذكريات التي يستعيد بها هذا الشاهد على عصر الاستعباد الذي تم فيه تسخير الأفارقة، واضطهادهم في مشهدٍ يذكر بسوق الماشية بالسياط إلى الحظائر، والمذابح:

ولم أزل أسمع أصواتهم..

والعرق الدامي يغطي الجباه..

والشمس من فوقهم..

موفدٌ أحرقت حتى العشب..

حتى المياه!

ولم أزل أذكرهم كلهم

ذوو الوجوه الصارمات الوجوه

بلال، والنمر.. ودود الذي لما تحدّى بطشهم أعدموه!

(الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ويحرص الشاعر على تفصيلات المشهد الدقيقة، فيذكر عمر الذكرى (كنت صغيراً) للدلالة على تجذرها في النفس. وإذا كان الطفل في المقطع السابق يتكلم بصوت الحاضر، فالشيخ هنا يتكلم بصوت الماضي في إشارة لاستمرار المعاناة وتجدها عبر الأجيال. كما يذكر الشاعر التفصيلات البصرية الدقيقة للمشهد (المشي تحت ثقل القيود، وضربات السياط، وصرخات الضحايا، والعرق الممتزج بالدماء، ولهب الشمس الحارق، ووجوههم الحزينة الصارمة، وأسماءهم، ومصيرهم الأليم)؛ فينقل المتلقي لجو المشهد، ويجعله ينفعل به دون وسيط.

وسكت الشيخ:

وشق الدجى صوت فتاة جثمت عن كثر

قالت، وأبدت جسداً عارياً

تلفه عاصفة من غضب..

هنا، هنا وراء هذا الجدار اللامع..

المطلي بأحزاننا..

يضطجع السيد.. في جنة

مستقوفة بعظم أجدادنا..! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

يقدم الشاعر شخصيته الثالثة في القصة، وهي فتاة. ورغم أن الشاعر لم يذكر لون بشرتها الأسود؛ إلا أن المتلقي يستنتج ذلك من خلال ملايسات القصة اللاحقة، ومن خلال حديثها الذي تصف فيه معاناتها؛ فالفتاة لم تكن حاضرة من بداية المشهد؛ بل كان دخولها مفاجئاً وصاعقاً، فصوّتها قد (شق الدجى)، كما أنها (جثمت عن كثر)، و(أبدت جسداً عارياً)، وتصوير الشاعر انشقاق الدجى لصوت الفتاة؛ يدل على علو هذا الصوت، أو إثارة الفرع في هذا الليل، كما أن ذكر هيئتها الحركية وهي (الجثوم) المأخوذة من (جثم) التي يعرفها (الفيروزآبادي، ٢٠٠٥: مادة "جثم") بقوله: "لَزِمَ مكانه فلم يَبْرَحْ، أو وَقَعَ على صَدْرِهِ، أو تَلَبَّدَ بالأَرْضِ". ولهذا التعبير دلالة نفسية؛ فكأن تلك الفتاة كانت تركض هاربة من شخص، أو شيء ما، حتى وصلت لهذا المكان الآمن فجثمت فيه لتسترد أنفاسها، وتحكي مُصابها.

كما أنَّ ذكر الشاعر لجسدها العاري؛ يحمل دلالةً حسيّةً مقصودةً؛ فهذا العري لم يكن بسبب الفقر وحده وإلا لوصف الشاعر به جميع شخصيات القصة؛ بل كان إشارةً -ربما- إلى الاستغلال الجنسي لهذا الجسد الذي (تلفه عاصفةٌ من غضب) فرغم أن الجسد كان عاريًا؛ إلا أنه ظلّ ملفوفًا، ومحمّوًا عن الأعين بهذه العاصفة من الغضب، الذي سيطر على الفتاة، وأصبح للناظر؛ أبرز ملامحها دلالةً على ما تحمله من حنقٍ، وثورةٍ، وحقْدٍ ضد المتسبب في تعرية هذا الجسد، وهو الشخصية الواردة في نهاية القصة، وهي شخصيةٌ سلبيةٌ لا صوت لها، تلك هي شخصية (السيد) الذي يضطجع مرتاحًا في جنته المسقوفة بعظام الأجداد، ويقوم في جنته تلك بما يحلو له من موبقاتٍ، خلف هذا (الجدار اللامع) المطلي بأحزان المضطهدين.

فاختلجت تلك الوجوه..

التي يا طالما ضاع أساها سدى

وانتصبت أذرعهم في الدجى

مثل محاريث علاها الصدا

وابتلع الصمت العميق، البعيد

غابات أفريقيا وما فيها

وعندما جاء الصباح الجديد

كان اللظى ملء روابيها..! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا؛ تتحرك خلال مشاهد النص نماذج من الشخصيات التي تعطينا صورًا مكثفةً عن القضية بأبعادها المختلفة إلى أن يأتي مشهد النهاية، فنلاحظ أن الشاعر بعد أن نجح في إظهار المرارة، والآلام التي عاناها أولئك الضحايا من خلال تعدد شخصيات القصة، وتنوع أصوات رواتها، بين الطفل الصغير، والشيخ المقعد، والفتاة الموجوعة؛ نراه يُعيد دفعة الحكي لصوت الراوي الرئيس الذي يتحدث وكأنه صدّى لأصوات شخصيات القصة، أو كأنه صوت القدر الذي يصف وجوه أولئك المعذبين المضطربة اليائسة، وقد (انتصبت أذرعهم في الدجى، مثل محاريث علاها الصدا) في مشهدٍ بصريٍّ غني بالإيحاءات بمدى الوجع، والقنوط، والإحباط المحيط بأفريقيا وشعبها على مر السنين. لكن الحال سرعان ما تحول في الصباح إلى مشهدٍ كونيٍّ رهيبٍ ينتشر فيه لهيب الثورة في أرجاء أفريقيا، منهياً عهد الظلم، والاستعباد.

٤ . ٤ . ٤ الكورس (الجوقة)

كما استعار الشاعر من فن المسرح وظيفة (الكورس) أو الجوقة، وهم جماعة المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة، ومهمتهم شرح الأحداث، والتعليق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح، ويوظفها الشاعر المعاصر لتكون بمثابة صوتٍ آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة ويعلق على مجرياتها، وقد يقوم الشاعر نفسه أحياناً بهذه الوظيفة. (زايد، ١٩٨١). وفي قصيدة (العودة من المنفى) التي أهداها الشاعر إلى روح المناضل السوداني (بابكر كرار) يستخدم الشاعر هذه الوظيفة في التعليق على أحداث معركة تحرير الخرطوم عام ١٨٨٥م، التي قتل فيها (غردون) قائد جيش الاحتلال البريطاني، فيقول الشاعر مازجاً رواية أحداث المعركة، ومخاطبة المناضل؛ بصوت (الكورس) أو الجوقة التي تقوم بتزديد شهادة التوحيد كما كان الجنود يرددونها في المعركة:

هل تذكرُ يا كرَّار.. غردون

وجيش الثائر المهدي..

إلا الله.. لا إله إلا الله

لا إله إلا الله

لا إله إلا الله. (الفيتوري، ٢٠٠١).

ويعود الشاعر لرواية الأحداث وكيف كانت مدينة الخرطوم تودع شهداءها، وتسلم راياتها للثوار:

كنَّا في المخاضِ الصعبِ

يا أكتوبر المطويَّ في سجادةٍ مصبوغةٍ بالدم..

والخرطومُ كانت تنسجُ الباقاتُ

والرايات للشهداء والثَّوار. (الفيتوري، ٢٠٠١).

ليعود صوت الجوقة مرةً أخرى مردداً:

يا سيفاً حزيناً من سيوفِ النيل يا كرَّار..

ثم ضحكتَ في منفاك للمنفى..

وهذا أنت يا كرَّار

تضحكُ من غيابك في الغيابِ الآنْ

قاسيةٌ هي الضَّحكاتُ

قاسيةٌ هي الكلماتُ

قاسيةٌ هي اللعناتُ. (الفيتوري، ٢٠٠١).

لقد ساعد صوت الجوقة في القصيدة؛ على تكوين صورةٍ في مخيلتنا عن هذا المناضل، والتعرف إلى سماته البطولية التي استحق بها أن يخلد في سجل التاريخ بحبه لبلاده، ومعاناته في سبيلها، وصموده، كما بيّن مدى خسارة الأمة بفقد هذا المناضل الشريف الذي ظل صوته يتردد بعد رحيله هازناً بكل الطغاة، وملقياً عليهم اللعنات الأبدية، وكأن تعليق هذا الصوت على الأحداث عبّر عن ضمير الأمة، أو كان بمثابة الصوت القدري، أو صوت الأبدية الذي يبقى صداه يتردد في أسماع الزمان.

ونلاحظ في صوت الجوقة جملةً تتكرر في نهاية المقطع السابق، تبدأ بعبارة (قاسيةٌ هي) ثم تتنوع تتمتها بعد ذلك، وهذه من الوسائل الإجرائية التي يمكن أن يُطلق عليها (الجملة المحورية)، أو جملة الانطلاق؛ إذ تأخذ بنية النص من هذه الجملة نقطة انطلاقٍ في تناسل النص، ونموه، فتتولد عن هذا المحور أحياناً أبنيةً فرعيةً متوازيةً، أو متجاوزة تقوم في عمقها بتحقيق غايةٍ واحدةٍ. واتحاد البداية المؤدي إلى تشابه النهاية؛ يجعل جملة البداية جملةً محوريةً في القصيدة، ويجعل العمق واحدًا للوحاتها المتعددة؛ مما يؤدي إلى تماسك النص تماسكاً عضوياً على مستوى الجملة الكبيرة. (عبد اللطيف، ٢٠٠١). ورغم اختلاف الهيئات الشكلية لهذه الجملة؛ إلا أنها تؤدي لنفس النهاية، وتتيح للشاعر الامتداد بالنص لإنشاء أبنيةٍ دراميةٍ موازية تُعبّر عن مضمون الجملة وهو وصف قبح الواقع المعيش بعد ذهاب البطل:

يا عصر النميري..

والرجال الجالسين على مقاعدهم

وميراث الرجال يُباع

والإرث العريق يُباع

والقدس الشريف يُباع

والزينات ساطعةً هنالك

تحت قوس النصر. (الفيتوري، ٢٠٠١).

وهكذا؛ تمضي أبنية النص في التوالد على ضفاف تلك الجملة المحورية، كما تتكرر بهيئاتٍ أخرى جديدةٍ تمد النص بصورٍ متنوعةٍ للمأساة التي يصفها الشاعر:

قاسيةٌ هي السنوات يا كَرَارَ

والمحبوب مصلوبٌ على مشنقة الفاشي

في السودان

ننسى الغربة الكبرى..

ولا ننسى دمَّ المحجوبِ يا سوداً
قاسيةً مضاجعنا..
وأحزانُ الرجالِ كبيرةً
لكنَّها الأقدارُ يا كَرَّار. (الفيثوري، ٢٠٠١).

٤. ٤. ٥ الارتداد

كما يستعين الشاعر بإحدى تقنيات فن الرواية وهي تقنية (الارتداد Flash-Back) الذي يُقصد به قطع التسلسل الزمني للأحداث، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي؛ لأغراضٍ فنيةٍ مقصودةٍ، كإضاءة اللحظة الحاضرة التي يتم منها الارتداد وما أشبه ذلك. (زايد، ٢٠٠٢). ونلمح ذلك في قصيدته (الطوفان الأسود) حيث يبدأ نصه بمخاطبة أفريقيا قائلاً:

قد غسل النور أرضك..
حتى سراديبك الرطبة المظلمة
مشى الفجر فيها بأنفاسه..
يفضض أيامك القادمة
فهل تسمعين أغاني الزوج
تدوي مثقلة بالحياة
وهل تبصرين وجوه العبيد؟
تقهقه حول نعوش الطغاة!
لقد كنت مقبرة، ضخمة
تدوس عليها خيول الغزاة
وكننت بقية أسطورة.. ملوثة
بصقتها الشفاه! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

فالشاعر إذن يخاطب قارته في الزمن الحاضر وقد تخلصت من الاستعمار، ونفضت أوزاره عنها، ونال أبنائها حريتهم، وتخلصوا من الغزاة، وما هي وجوههم (تقهقه حول نعوش الطغاة) بعد أن كانت القارة (مقبرةً ضخمةً) و(أسطورةً ملوثةً بصقتها الشفاه)، وفي انتظار المتلقي للمزيد من عبارات الاحتفاء بالحرية، والانتصار على الظلم؛ يفاجئنا الشاعر بالمقطع التالي:

"بلاد العبيد..! إفريقيا.."

يا بلاد الزوج الحفاة العراه

ترى كيف يمشون في عريهم

وكيف يعيشون خلف الحياة؟

"وأجسامهم

ذلك الأبنوس العجيب!

المفصل مثل البشر

ونيرانهم في شعاب الجبال

وأطفالهم في بطون الشجر..". (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

فينقلنا الشاعر إلى أحد مشاهد الماضي الاستعماري التي تصور كيف كان الأوروبي الأبيض ينظر إلى أفريقيا وشعبها، فلا يرى سوى بلادٍ تحوي العبيد، والعجائب، وتظهر من خلال عباراته نظرة المستعبدین العنصرية الدونية لشعب أفريقيا وأجسامهم التي تشبه الأبنوس (المفصل مثل البشر) فهم مثل البشر لكنهم ليسوا بشرًا.

متى أجد المال؟

كي أشتري حذاء، وكلبا، وثوبا جديد

وأمضي إلى أرض أفريقيا

لأصطاد قافلة من عبيد!"

فإني امرؤ أبيض كالثلوج

ولست عظيمًا لأني فقير

وقد كان لي رفقة..

ثم عادوا سراة عظاما

فلم لا أسير؟". (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

ومن خلال ارتداد السرد من الحاضر إلى الماضي؛ يُظهر الشاعر أحد وجوه الاستعباد البغيضة، حين يستحضر في النص؛ صوت العدو الذي كان مغيبًا في النصوص السابقة، ويعلو معلنًا عن مطامعه في أفريقيا، وشعبها:

لكم أشتهي جسدًا دافئًا

مهيبًا.. لرنجية جامحه

فقد قيل إن لحوم الجواري

لها نكهة.. ولها رائحة..

بلاد الكنوز! إفريقيا

هذه هي نظرة المستعبدين لأفريقيا؛ صندوق من الكنوز، وجنة من الشهوات، وأرض بكر تنتظر الغزاة الجدد لينهبوا ثمارها، ويعبوا من خيراتها، ويعلن المستعمر الأبيض عن ذلك علانية:

يا بلاد الزوج الحفاة العراة

سآتيك يوما.. كغازٍ جديد

يريد الغني، ويريد الحياة". (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وبهذا الإعلان الوحشي؛ ينتهي كلام المستعبد، ويعود الشاعر لمخاطبة أفريقيا ضابطاً إيقاع الزمن، ومصرِّحاً بنبرة الماضي التي كان يتحدث بها في المقاطع السابقة:

كذلك عشت ألوف السنين

تخرين، فوق خطايا وثن..

إلى أن تسلك ضوء الصباح إليك

فمزقت عنك الكفن. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

إنَّ الانتقال السردى من الماضي إلى الحاضر، ثم المستقبل؛ هو السرد الزمني المعتاد، لكنَّ الشاعر من خلال تقنية الارتداد؛ يعكس هذه السيرة الزمنية ليستشرف بها المستقبل وكأنه يقول إن الأصل يجب أن يكون الثورة، وليس العبودية.

٤. ٤. ٦ المونتاج

كما يستخدم الشاعر تقنيةً أخرى من تقنيات فن السينما وهي تقنية (المونتاج السينمائي) الذي يوضح زايد (٢٠٠٢) معناه بقوله: "يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات -من خلال هذا الترتيب- معنىً خاصاً لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة. وقد يتم هذا الترتيب على أساس نوع العلاقة بين المشاهد، كالتناقض بينها، أو التوازي، أو التماثل، أو الترابط. والمقاطع التالية من قصيدة (الطوفان الأسود) تُظهر هذه التقنية:

تمرّد جدّ قضى ليلةً يصب المياح على الموقد

ولما أبي..!

مزقته السياط

فحطّم جمجمة السيد؟
 وآخر كانت تنام الشياه وتصحو
 على صوت مزماره
 وفي ليلة، كفرت روحه
 بجزارها، وبجزاره
 فهب، فأشعل أحقادَه
 فسالت جحيما بوجه الصنم
 وأبصره الغدُ فوق الرمال تكفّنه عِزّة المنتقم!
 ...

وآخر أسود بادي العبوس
 طويل، رفيع، كصاري سفينه
 وقد حدثوا أن ميلاده
 بإحدى ليالي الشتاء الحزينه
 كما حدثوا أنّ أول جيشٍ من البيض
 دنّس أرض الوطن!
 ينامُ بمقبرةٍ حفرتها محاربه
 ...

وكانت جموع الزنوج العراه
 تحركها ثورة العاصفة
 فسار يغني مع السائرين
 وهم زاحفون إلى الطاغية
 ويحفرون فوق جدار الزمان
 أغاني إفريقيا الداميه! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

يعرض الشاعر لقطاتٍ مختلفةً لأشخاصٍ من أفريقيا جمعتهم مأساة الاستعباد، ودفعتهم أقدارهم للثورة عليها؛ ففي المشهد الأول يظهر الجدُّ الذي يتمرد حين مزقته السياط فيحطّم جمجمة سيده، وفجأةً ينتقل المشهد إلى أحد الرعاة الذي تنتفض روحه هي الأخرى على جلادها في إحدى الليالي فينتقم منه دافعاً حياته ثمناً لذلك الانتقام، وثالثٌ عاش حياته في ظل الاضطهاد، وعانى أثقاله حتى قرر التخلص منها واضعاً يديه في أيدي إخوانه من الزنوج العراه،

ومضوا للثورة على الطاغية، وقد أتاح استخدام تقنية (المونتاج) للشاعر؛ انتقاء مشاهد معينة، والجمع بينها للتأثير في المتلقي بطريقة معينة، فقام بترتيب تلك المشاهد على أساس (التراط) بينها أي اشتراكها في موضوع واحد، فرأينا منظر الجد العجوز الذي تمزقه سياط سيده المستعبد، والراعي الذي يستعبده جزاره، والزنجي الذي عاش حياة البؤس بسبب استعباد المستعمر لوطنه.

كل تلك اللقطات المستقلة بتفصيلاتها الدرامية؛ عرضها الشاعر مفرقةً، ثم عاد فجمعها حول محور شعوري واحد هو رفض الاستعباد، والثورة عليه؛ تلك الثورة التي رأيناها في تحطيم الجد لجمجمة سيده، وانتقام الراعي من جزاره، واشتراك الثالث في الزحف إلى الطاغية، لقد كان هدف الشاعر من هذه اللقطات؛ إبراز معنى الثورة بكل أشكالها، وقدمت كل لقطة منها جانباً من جوانب القضية؛ ليستوعب المتلقي الجو النفسي العام لهذه المشاهد، ويتكون لديه الانطباع بأن الثورة على الظلم والاستعباد؛ هي الحل الوحيد لإنهاء كل مظاهره، وأشكاله.

وهكذا؛ كان العنصر الدرامي أحد أهم السمات الأسلوبية المميزة لشعر الشاعر محمد الفيتوري، وقد اغتنت قضية الاستعباد بهذا الأسلوب؛ لأنه ساهم بشكل فاعل في عرض جوانبها المختلفة بأسلوب فني مؤثر، وتداخل في نسج القصيدة مكسباً إيها الفعالية الحركية، والحيوية الدرامية، ومانحاً قوالبها، وتقنياتها البنيوية طاقةً فنيةً عاليةً، وتنوعاً أسلوبياً كبيراً، دون الإخلال بالرؤية الشعرية، أو إهمال خصائصها المجازية، والإيقاعية.

٤. ٥ المستوى التصويري

يعتمد الشعر في تعبيره على وسائل فنية متعددة، ويُعد التصوير أحد أهم الوسائل التعبيرية الأساسية في الشعر. ويؤكد أرسطو أهمية المحاكاة في الشعر قائلاً: "يبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي؛ فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة... وسبب آخر هو أن التعلم لذيق؛ لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير؛ فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه صورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل؛ فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها وألوانها أو ما شاكل ذلك". (أرسطو، ١٩٥٣).

ويُضيف إسماعيل (١٩٩٠) قوله: "إنَّ ألوان الأشياء وأشكالها؛ هي المظاهر الحسية التي تحدث توترًا في الأعصاب، وحركةً في المشاعر. إنها مثيراتٌ حسيةٌ يتفاوت تأثيرها في الناس. لكن المعروف أن الشاعر - كالطفل - يجب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها. غير أنه ليس لعبًا لمجرد اللعب، وإنما هو لعبٌ تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيًا". والخيال يشكل أهميةً عظمى في هذا الجانب، حيث يعتمد عليه الشاعر في إنشاء الصور، وتشكيلها، ويبين كولردج ذلك بقوله: "الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورةٌ معينة، أو إحساسٌ واحدٌ؛ أن يهيمن على عدة صور، أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقةً أشبه بالصهر". (ذكر في: بدوي، محمد، ١٩٨٨).

ونجد كذلك في تراثنا إشاراتٍ مهمةً لدور الصورة في التشكيل الفني للشعر؛ حيث يقول الجاحظ (٣/١٩٦٩): "فإنما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النسخ، وجنسٌ من التصوير... وتعد هذه الإشارة من الإشارات المهمة في ثقافتنا عن أهمية عنصر التصوير في الشعر؛ حيث جعل نسب الشعر للتصوير لا العكس؛ دلالةً على أهمية التصوير في التعبير الشعري، وكأنه يقول إن الشعر بدونَه يفقد معناه الفني، ووظيفته الجمالية. كما يكشف الجرجاني مزيدًا عن أهمية التصوير، ودوره من خلال كلامه تحليله الفني للاستعارة قائلاً: "فإنك لترى بها الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينةً، والمعاني الخفية باديةً جليّةً... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفّت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيةً لا تنالها إلَّا الظنون". (الجرجاني، ١٩٩١).

إنَّ اعتماد الشعر على الصورة، ودلالاتها المتنوعة؛ هو اعتمادٌ أساسي يمنح الشعر حيويته، وطاقته المحركة، ويكشف عن جوهره في رؤية المبدع للحياة، والأشياء من حوله، كما يكشف للمتلقي كيف مرت هذه الحياة في نفس المبدع، وكيف انعكست على مشاعره، وما هي الظلال التي ألقاها على الأشياء عندما قدمها في القصيدة، وكأن المبدع تحول إلى نقطة تقاطعٍ كونيةٍ، يمر شعاع الحياة من خلاله، فيحلله المبدع، ثم ينشره في إشعاعاتٍ مختلفةٍ. ويؤكد البطل (١٩٨٣) ذلك بقوله: "تشكيل الصورة ليس تسجيلًا فوتوغرافيًا للطبيعة، أو محاكاةً لها، فالشاعر لا ينقلها كما هي؛ بل يُخضعها لتشكيله، فتأتي صورةً لفكرته هو، وليست صورةً لذاتها".

وعلى ضوء ذلك؛ يتفاوت الشعراء في مستواهم الفني، وتتفاوت صورههم في عمقها، وقيمتها الفنية بحسب قدرة كل واحدٍ منهم على التخيل، وصياغة الصورة الشعرية. ويؤكد زايد (٢٠٠٢) أنه بمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر الصورة، واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر؛ ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية،

وتتضاعف إيجاءاتها؛ فالصلات بين عناصر الصورة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي، والشعوري لتلك العناصر، والشاعر المبدع هو الذي يكشف العلاقات الأكثر خفاءً وعمقاً بينها، ويهتدي إليها بروحه وخياله، وليس بحواسه، فتصبح وظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم؛ هي تجسيد الحقائق النفسية، والشعورية، والذهنية التي يريد الشاعر أن يُعبر عنها.

٤. ٥. ١ أساليب تشكيل الصورة في قضية الاستبعاد

لقد كان للصورة دورٌ كبيرٌ في التعبير عن رؤية الفيتوري لقضية الاستبعاد؛ حيث وظفها الشاعر بأساليب متنوعة ساهمت في ترجمة أحاسيس الشاعر، ونقلها للمتلقى بطرق فنية، وإبداعية. وقد تطور أسلوب التصوير الشعري عند الفيتوري تطوراً كبيراً بفعل نضج تجربته الحياتية، والشعرية. ويرى العالم أن قدرة الفيتوري على التجسيد، والتصوير، وإبراز القسمات؛ تكاملت إلى حدٍ كبيرٍ بعد أن تجاوز مرحلة الغنائية في بداية تجربته الشعرية؛ حيث تطورت أدواته الشعرية مع تطور وعيه، وتكامل حسه بالواقع. (ذكر في: الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وقد كان الشاعر حريصاً على توعية المجتمع بقضية الاستبعاد عبر تصوير مشاهد الاضطهاد والظلم الناتجة عنه، ونقل الأحاسيس والمشاعر المرتبطة بأطراف القضية على اختلاف أنماطها، وأطرافها، وبيئاتها الزمانية، والمكانية، وذلك من خلال الآليات التصويرية المختلفة، والمتنوعة التي ساهمت في تشكيل صور الشاعر في هذه القضية، ومنحتها آفاقاً أبعد، وقيماً إيجابيةً وتعبيريةً أعمق. وفيما يلي يعرض الباحث الوسائل الفنية التي استعان بها الفيتوري في تشكيل الصورة في قضية الاستبعاد.

أ. التشبيه والاستعارة

يحتل التشبيه مكانةً مهمةً ضمن وسائل تشكيل الصورة الشعرية منذ القدم، وقد دارت معظم جهود النقاد والبلاغيين العرب في دراسة الصورة الشعرية؛ حول الصورة البيانية القائمة على المشابهة، فانصبت معظم جهودهم على دراسة (التشبيه) و(الاستعارة) التي هي من وجهة نظر البلاغة العربية، والنقد العربي القديم؛ تشبيهٌ حُذف أحد طرفيه، وإن كانوا لم يُغفلوا أنواعاً أخرى من الصور الفنية، ولكن اهتمامهم بمثل هذه الصور يكاد يجيء على هامش اهتمامهم الشديد بالتشبيه والاستعارة. (زايد، ٢٠٠٢). ولا شك أن إدراك المبصرات وما بينها من العلاقات والفروق يشكل أحد أهم الأسس لتشكيل الصورة. ويقرر بدوي، عبده (١٩٨٨) أن الإحساس، أو الإدراك الحسي بواسطة الحواس

الخمس، يُعتبر الأساس الأول للعملية الشعرية؛ حيث يترتب على هذا الإدراك إدراك المحسوسات، وعن طريقه ينشأ التصور.

ويؤكد إسماعيل (١٩٩٠) ذلك بقوله: "فالشعر إذن ينبت ويتزعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواءً أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن. وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسقٍ خاصٍ. إنه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها، وإلا كان شيئاً مملاً". لكن ذلك ليس كافياً في الصورة الشعرية؛ فهدف التشبيه الحقيقي كما يقول العقاد؛ المازني (١٩٩٧): هو "أن تطبع في وجدان سامعك، وفكره؛ صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال، والألوان محسوسة بذاتها كما تراها؛ وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال، والألوان من نفسٍ إلى نفسٍ، وبقوة الشعور، وتيقظه، وعمقه، واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء؛ يمتاز الشاعر على سواه".

ويستخدم الشاعر أسلوب (التشبيه) في بناء الصورة، والجمع بين أطرافها؛ لنقل المشاعر المنعكسة في النفوس تجاه تلك الأشياء؛ فهو يصف الشاعر مدينةً أفريقيةً فاقدةً لقيمتها قائلاً:

ويصبح قلب المدينة

كشيءٍ حقير

كمدفأةٍ في المهجير

كمسرحيةٍ في طريق الضير

كأفريقيا في ظلام العصور

عجوز ملفّعة بالبخور

وحفرة نارٍ عظيمه

ومنقار بومه

وقرن بهيمه

وتعويذةٍ من صلاة قديمه. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

إنَّ الشاعر لا يستخدم أسلوب التشبيه هنا للتعبير عن التشابه الحسي بين الطرفين؛ بل لالتقاط أثره النفسي، وواقعه الشعوري بينهما، معبراً عن عدمية تلك المدينة، وفقدانها للقيمة الحقيقية، من خلال توحيد المشبه، وتعدد المشبه به؛ لإكساب المشبه أبعاداً جديدةً من خلال الظلال الشعورية المتعددة لصور المشبه به، والتي تعمل على تنمية الصورة

الكلية للتركيب، فنجد الشاعر يشبه قلب المدينة بأشياء عبثية لا فائدة منها كالمدفأة وقت الهجير، والقنديل في طريق الضريح، كما يشبهه بأفريقيا في ظلام العصور.

ورغم أن المدينة جزءٌ من أفريقيا؛ إلا أنَّ الشاعر يجعل من أفريقيا أصلاً في انعدام القيمة، والمنفعة، لتتشبه المدينة الهامدة في النهاية بأمرها القارة الميتة، كما يضيف إلى الصورة المزيد من الأشياء العبثية (عجوز ملفعة بالبخور، حفرة نار، منقار بومة، قرن بهيمة، تعويذة) وذلك لتعميق معنى الهوان، والذل، والعبثية التي وصلت إليها بيئة الاستعباد. وتنقل لنا تلك الصور لمحاتٍ عن أفكار الشاعر تجاه أفريقيا، ووضعها البائس الذي يملأه بتلك المشاعر المزعجة التي عبرت عنها مجموعة الصور الغريبة، والمنفرة.

وفي تركيبٍ آخر يصور الشاعر المستعبد أحياناً وقد فقد إنسانيته، وشعر بتساويه مع الحيوان دلالةً على مقدار التشوه النفسي الذي ألحقه المستعبد به، كما يصور بؤس الحياة التي يعيشها، مستخدماً أسلوب التشبيه، قائلاً على لسان المستعبد:

وأنا.. كم استلقيتُ في كوخ الدجى
أتلّح الظلمات والبردا
كالشاة.. أجترُّ الكآبة

عاقداً حولي دخان تفاهتي عقدا. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

فهذه صورةٌ أخرى عبر الشاعر فيها عن الحالة المعيشية والنفسية المزرية للمستعبدين، بدأها بوصفٍ للمستعبد وهو ينام في العراء يقاسي البرد والظلام، ثم أعقبها باستخدام التشبيه بين العبد والشاة، ثم الاستعارة المجازية (أجترُّ الكآبة) في امتزاجٍ فنيٍّ ينقل إلينا الأثر النفسي والشعوري للعبد المضطهد، بالإضافة إلى المركبات الإضافية الاستعارية التي منحت المشهد التصويري المزيد من الإيحاء، كقوله (كوخ الدجى)، و(دخان تفاهتي) اللذان يعبران عن عبثية حياة هذا المستعبد التي تحولت إلى نارٍ تنهش نفسه، وروحه.

وفي نصٍّ للشاعر عن أحد المناضلين وقد قتله الأعداء وصلبوه، نجده ينوع بين أنماط التشبيه بذكر أداة التشبيه تارةً، وحذفها تارةً أخرى، مستفيداً في ذلك من تعدد الإمكانات الإجرائية لفن التشبيه في قوله:

مَنْ ذلك المشدود للحائط

مثل قلعةٍ مسلحة

عيناه صخرتان في ساحلك العظيم

تصارعان الموج والرياح من قديمٍ

يداه حارسان من رابيةٍ لرابيه

نظرته فوق رؤوس قاتليه

ضحكةٌ مدويه

شموخه جيشٌ كثير الأوليه. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

يقوم الشاعر في هذا النص بتبديل الحقائق النفسية للأشياء، وتحويلها عن ظواهرها المحسوسة إلى حقائق معنوية. وهذه هي وظيفة الشعر الحقيقية للتصدي لحوادث الزمن، ومآسي الحياة، والتعبير عن القناعات والرؤى الخاصة، في رفضها للظلم، ومقاومة الشر. كما أنها مقياسٌ عظيمٌ يتفاوت الشعراء عنده بمقدار رسوخ ملكاتهم، وبراعة تصويرهم. وقد تعاقب الشعراء في التفنن فيه من قديم. ونص الفيثوري السابق يُذكرنا بنصٍ مشابهٍ للشاعر العباسي محمد بن عمر المعروف بالأنباري، وصف فيه وزيراً كريماً بطش به الخليفة فقتله، وصلبه أمام الناس، فحزن ابن الأنباري عليه، وقال فيه قصيدةً مشهورةً منها:

عُلُوٌّ في الحياة وفي المماتِ لحقٌ أنتَ إحدى المعجزاتِ

كأنَّ الناسَ حولك حين قاموا وفود نَدَاكَ أيام الصلاتِ

كأنك قائمٌ فيهم خطيباً وكلهم قيامٌ للصلاةِ

مددتَ يديكَ نحوهم احتفاءً كمدَّهما إليهم بالهباتِ

(دُكر في: الثعالي، ٢/١٩٨٣).

فغيَّر الشاعر حقيقة موت الوزير، وصلبه؛ إلى حقائق المجد، والشرف، والعطاء، وجعل من مظاهر بدنه المصلوب، وأعضائه الممدودة؛ دلائل على تلك الحقائق. وكذلك فعل الفيثوري حين غير حقيقة موت المناضل وصلبه؛ إلى معنى الصمود والتحدي من خلال تشبيهه بالقلعة المسلحة. وكما حرص الشاعر السابق على ذكر أداة التشبيه (كأنَّ)؛ حرص الفيثوري على ذكر أداة التشبيه (مثل) ليقيم في أعيننا نموذجين للتأمل والموازنة؛ أحدهما هو هذا المناضل المقتول الذي نكَّل به أعداؤه وصلبوه، والثاني القلعة المسلحة التي يستعصي اقتحامها، واضعاً النموذجين بإزاء بعضهما لتأمل المشهد، ونستخرج معاني الصمود البشري من هيئة هذا البطل، مستعينين بصورة القلعة الحصينة المدججة بالسلاح.

ولا يرمي الشاعر إلى التعبير بالصورة عن الصمود الحسي للطرفين؛ بل يريد للمتلقي أن ينفذ من المظهر الخارجي لهذا المناضل إلى نفسه وروحه المقاتلة التي استعصت رغم القتل على الانكسار كما استعصت القلعة الحصينة

على السقوط؛ فأبرز الشاعر بذلك الحقائق النفسية لهذا المناضل الشريف. ثم بدأ في الصعود والترقي بالصورة عبر التخلي عن أدوات التشبيه في التشبيهات التالية؛ إلى مرحلة الدمج الكلي بين الطرفين، والخروج بالصورة من روح المناضل، وباطن القلعة؛ إلى ظاهرها، فعبر عن حقيقة الصمود هذه المرة؛ من خلال أعضاء المناضل وسماته النفسية موحياً بروح الصلابة، والتحدي التي تظهر في ثبات عينيه اللتين قاومتا مظاهر القتل، والتكامل المرعبة كما تُحطَّم الصخرة الأمواج والرياح على صفحتها.

كما يُظهر الشاعر من خلال يديه الممدودتين اللتين تحولتا إلى جنديين يحرسان الشعب ويدافعان؛ معنى الحماية والرعاية للشعب، وكأنهما في امتدادهما ذراعاً أبٍ يضم أبناءه ويحميهم. ثم تتحول نظرته لقاتليه إلى ضحكة تسخر من اعتقادهم أن نهاية البطل تعني نهاية المقاومة؛ كلاً إنها البداية، حيث سيخرج من كل المعاني والمظاهر السابقة لصمود البطل، وصلابته، وشموخه؛ جيشٌ بل جيوشٌ تقاتل العدو بإصرارٍ وتحديٍّ مستلهمَةً كل ذلك من شموخ هذا البطل المقاوم، فيخلع الشاعر على صورة هذا البطل ظلالاً أبديةً، ويعطي المقاومة سيرورتها الزماني المستمرة. وهكذا؛ نرى كيف وظف الفيتوري الصورة البيانية بإمكاناتها المتنوعة في تحديد بهاء الصورة التراثية، في أسلوبٍ مبتكرٍ تتوالد الصور الشعرية على ضفافه، وتنوع إحياءاتها في ظلاله، ويضع كل شاعرٍ فيها؛ بصمته الفنية، وطابعه الأصيل.

وكما كان التشبيه حيويًا في تشكيل الصورة؛ نجد كذلك (الاستعارة) التي تمنح بدورها الصورة؛ غنىً واسعاً، وإحياءاتٍ مبتكرةً، وأسلوباً مبتكراً في صياغة الصورة يقوم على تشابك عوالم الأشياء، وتداخل صفاتها، كما نراه في صورة الفيتوري عن أشعة الشمس وهي تغلغل في الغابة من بين أغصان الأشجار مشكلةً على أرضها لوحةً ترسمها الظلال والأضواء، قائلاً:

مخالبُ الشمسِ تشقُّ جسد الغابة. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيصور أشعة الشمس الساقطة من بين الأشجار على الغابة؛ بصورة الجراح على جسد الفريسة. وتذكرنا هذه الصورة الفنية؛ بصورةٍ أخرى عن ذات الموصوف قالها المتنبي في قصيدته التي يصف فيها شعب بوان بقوله:

وَأَلْقَى الشَّرْقُ مِنْهَا فِي ثِيَابِي دَنَانِيرًا تَفَرَّ مِنَ الْبَنَانِ. (البرقوقي، ١٩٨٦/٤).

فالصورتان وإن كانتا متحدتين في موصوفهما وهو تغلغل أشعة الشمس من بين الأغصان؛ إلا أن الدواعي النفسية، والظلال الشعورية متباينةً أشد التباين، فالمتنبي رأى في البقع الضوئية الساقطة من فجوات الأغصان على ثيابه؛ دنانيراً تهرب من الأصابع عند محاولة إمساكها. وفي اختيار الشاعر للدنانير دلالةً مهمة، كما أن في تصويرها (نفر من البنان) دلالةً أهم، فالشاعر مدح بالقصيدة أحد الولاة، بعد امتناعه عن الذهاب إليه في البداية معللاً ذلك

بقوله: "إني ملئى من هؤلاء الملوك، أقصد الواحد بعد الواحد، وأملّكهم شيئاً يبقى بقاء النيرين، ويعطونني عرضاً فائياً". (الأصفهاني، ١٩٦٨).

وقد عُرف عن المتنبي طموحه للولاية، وتشوفه للرياسة، لكنه لم ينل أيّاً منهما؛ مما يبين شعوره بالغبن من عدم تساوي ما يعطيه له ممدوحوه من العطايا؛ مع ما يعطيه لهم من المجد، والرفعة، والذكر الحسن في شعره. فيظهر لنا إحساسه الداخلي المهيمن بالإحباط، وضياع مساعيه؛ من خلال هذه الصورة لأشعة الشمس، كما يبين لم قفرت إلى خياله صورة الدنانير التي تفر من البنان؛ من بين كل الصور الممكنة. أما الوضع مع الفيتوري فمختلف؛ حيث نرى في تصوير أشعة الشمس بآثار تمزيق الجسد؛ ملامح عنيفة، وظلالاً دموية؛ فالشاعر قد أتى بهذه الصورة في قصيدته (ذو السيف المكسور) محاولاً مقاومة الإحباط، وخيبة الأمل التي مثلها أحد الطغاة بخيانتها للشعب:

لأنّ فارساً من الزجاج والصدف
مرّغ ظلّه على الأشياء
وجرّد العرش من الحرير والطلاء

...

جلسْتُ تحت هذه الأعمدة السوداء

ممرّق الراية والرداء. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ورغم أن عبارات الشاعر تُظهر إحساسه المرير بالهزيمة، وشعوره العميق بالإحباط؛ إلا أنه ينتفض في نهاية القصيدة قائلاً:

خلا الممر غير فارسي أنا

...

لا.. لن أغادر الممر

طبول موتاي تدور في دمائي

لا مفر

مخالب الشمس تشقّ جسد الغابة

والشجر العجوز بوابه

مفتوحة على النهر. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

إنّ انتفاضة الشاعر تحمل بين جنباتها القوة، والعنفوان والتحدى الذي أظهرته الصورة السابقة (طبول موتاي تدور في دمائي)، مجسدة كل تلك المعاني في صورته الشعرية التالية التي تحولت فيها الشمس إلى هذا الوحش الخرافي الهائل،

ذي المخالب الحادة الرهيبة التي مزقت جسد الغابة بحثًا عن بوابة الخروج من جو الهزيمة والإحباط، وعالم الدمار والخراب الذي خلفه الطاغية، وهو ما أظهرته الصورة التشبيهية التالية (والشجر العجوز بوابةً على النهر) التي عبرت عن طريق الخلاص من هذا الواقع المرير.

لقد ألفت النوازع الشعورية عند كل شاعر؛ بظلالها على صورة كل منهما، فجعلتها ناطقةً بما يجوس خلال نفس كلٍّ منهما، وذلك من خلال اختياراهما لعناصر الصورة الموحية، وأفعالها المعبرة عن الحركة مثل (الشرق)، (ألقى)، (في ثيابي)، (دنانيرًا تفر من البنان) عند المتنبي؛ مقابل (مخالب الشمس)، (تشق)، (جسد الغابة). فكان لكلٍّ منهما طريقته المبدعة في التصوير، وأسلوبه الخلاق في التعبير الفني.

وفي مشهدٍ آخر يُعبر الفيتوري عن معاناة الشعب الأفريقي في البلاد المستعمرة، عارضًا صورًا لأولئك المعذبين من المستعبدين، وواصفًا ما يلاقونه من قهرٍ وإذلالٍ، ومسوخ لآدميتهم:

مشى على الشوك أزمانًا وأزمانا
وعانق الأرض جوعانا وعريانا
وخرَّ تحت أنين الفأس مقبرةً
ودب خلف زوايا الكوخ جردانا
وذاب بين سواقي الليل أغنيةً.. حزينةً
وذوى في الدوح أغصانا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لقد أمعن المستعبد في محو كل معالم الإنسانية عن هذا الشعب، وحوله إلى أحط الكائنات، بل إلى ترابٍ لا وظيفة له سوى أكل الجثث، وموارة الأموات. ورغم أن الصورة بدأت بالتقرير المعبر عن جوع الشعب وعريه؛ لكنها أخذت تغتني بالإيحاءات، فعبرت كل جملةٍ من الجمل اللاحقة عن وجهٍ من وجوه المعاناة. فعبرت الصورة الأولى (وخرَّ تحت أنين الفأس مقبرةً) عن أقصى درجات العجز، والوهن؛ من خلال إيحاءات عناصر الصورة كالفأس الذي تحول من أداةٍ للحرث وبذر بذور الحياة، إلى أداةٍ لحفر القبور، وإنهاء الحياة، بالإضافة إلى قوله (خرَّ، أنين، مقبرة) الذي عبر عن تحول الإنسان الذي يُدفن في القبر إلى القبر نفسه.

وعبرت الصورة الثانية (ودب خلف زوايا الكوخ جردانا) عن معنى آخر هو الذل، والقهر، والانسحاق الإنساني في تصوير تحول شعب أفريقيا إلى جردانٍ تدب في الزوايا. وتعطينا الصور السابقة وجوهًا أخرى حزينةً لهذا المستعبد عبر لمحاتٍ يتحد فيها مع طبيعة بلاده المغتصبة يواسيها، وتواسيه، وتُطل علينا في هذا التركيب آلة الليل

الرهيبه (سواقي الليل) وهي صورةٌ عن السواقي الضخمة التي تدور ناقله الماء في دورانها من النهر إلى قنوات الري، مصدره أثناء ذلك - بفعل الاحتكاك، والعوامل الفيزيائية - أصواتاً مستطيلةً أشبه بالنواح، فيتحد صوت ابن الأرض بصوتها في أغنيةٍ واحدةٍ باكيةٍ حزينةٍ؛ فهذه السواقي الليلية لا تنقل المياه كالسواقي المعروفة، وإنما تنقل الأحزان، والآلام من ضفةٍ لأخرى.

ب. التشخيص

من الأساليب الفنية التي يستخدمها الشاعر في التشكيل؛ أسلوب (التشخيص). ويعرفه زايد (٢٠٠٢) بقوله: إنه "وسيلةٌ فنيةٌ قديمةٌ، عرفها شعرا العربي، والشعر العالمي، منذ أقدم عصوره. وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائناتٍ حيةٍ تُحسُّ، وتتحرك، وتنبض بالحياة". يؤكد الشاعر في شعره على فداحة مأساة الاستعباد من خلال تصوير أفريقيا، وما حل بها من كوارث المستعبد، والمستعمرين، وذلك كما في قصيدته (أحزان المدينة السوداء) التي يعرض فيها مظاهر مأساويةٍ في مدينةٍ أفريقيةٍ:

على طرقات المدينة

إذا الليل عرّشها بالعروق

ورشّ عليها أساه العميق

تراها مطأطئةً في سكينه

محدقةً في الشقوق

فتحسبها مستكينه

ولكنها في حريق! (الفتوري، ١٩٧٩/١).

في هذا النص يعرض الشاعر مشهداً لمدينةٍ أفريقيةٍ يهيمن عليها الظلام، والأسى، والسكون، ثم يقوم بتشخيص هذه المدينة من خلال الصورتين (مطأطئةً في سكينه)، و(محدقةً في الشقوق) اللتين تقومان بتشخيص تلك المدينة في صورة ضحايا محطّمين في الطرقات، ذاهلين عن الأشياء، مستغرقين في عوالم مجهولة من العدم، والضياع. لكن الشاعر لا يسمح لنا بالاسترسال في هذه الصورة الهادئة؛ فيستدرك بقوله (لكنها في حريق) ويشعر في وصف هذا الحريق:

على طرقات المدينة

وحين يشيد الظلام

تماثيله المرمرية

ويهدمها في عقوق
وتحبط بالكائنات
سلامه اللولبية
لماضٍ سحيقٍ، سحيقٍ
وتغرق في الذكريات
سواحل العنبريه
وتوشك ألا تفيق
وينهض في كل ذاتٍ جدار
من الطين، والماس، والشهوات
وينعس ليلٌ، ويصحو نهار

يصفُ القناديل للظلمات. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ويعن الشاعر في التعبير عن جو الكتابة الذي يلف هذه المدينة وسكانها، من خلال الصور التشخيصية المتتابعة (يشيد الظلام، يهدمها في عقوق، تحبط بالكائنات، تغرق في الذكريات... إلخ)، كما يحرص على وصف عناصر تفصيلاتها الدقيقة (تماثيله المرمرية، سلامه اللولبية، سواحل العنبرية، ماضٍ سحيق، جدارٌ من الطين... إلخ) معبراً عن مدى فساد هذه المدينة، وما يدور في ليلها من الجرائم، والبلايا. وقد أظهرت الصور ذلك ببراعة؛ حيث عرض الشاعر الوجه العبثي لمارد الظلام وهو يبني، ويهدم تماثيله الخرافية، كما هبط بنا إلى قاع الماضي بآلامه وجراحاته عبر تلك السلام اللولبية الرهيبة إلى كونٍ رهيبٍ نرى فيه سواحل عنبرية تغرق في الذكريات، كما أرانا جدران النفوس المرصعة بالرغبات والمطامع والشهوات في ليل تلك المدينة الرهيب.

وليلٍ كثير المرايا
ورقصة سودٍ عرايا
يغنون في فرحٍ أسودٍ
وغيبوبةٍ من خطايا
تؤرقها شهوة السيد
وسفن معبأة بالجواري الحسان
وبالمسك، والعاج، والزعفران
هدايا بلا مهرجان
تسيرها الريح في كل آن

لأبيض هذا الزمان

لسيد كل زمان. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

تسترسل القصيدة في عرض المظاهر، ومزج الصور في الأسلوب؛ حتى تُصرح بالمأساة الحقيقية خلفها، معللةً سبب ما ألم بهذه القارة من الكوارث؛ وهو المستعمر المجرم الذي تعبر مشاهد العبودية، وأشكال المعاناة؛ عن وحشيته، ويُعد هذا الأسلوب التصويري المركب المكون من الصور الجزئية المترابطة؛ من أبلغ الأساليب في التصوير، وقد سماه الجرجاني (التمثيل) ووصفه بقوله: "وعلى الجملة، فينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي، والتشبيه الذي هو الأوّل بأن يسمّى تمثيلاً لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح، ما تجده لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام وجملتين وأكثر، حتى إنّ التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقلياً محضاً، كانت الحاجة إلى الجملة أكثر... وهي وإن كان قد دخل بعضها في بعضٍ حتى كأنها جملة واحدة، فإنّ ذلك لا يمنع من أن تكون صور الجمل معنا حاصلةً تشير إليها واحدةً واحدةً، ثم إنّ الشبه منتزَعٌ من مجموعها، من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض، وإفراد شطر من شطر، حتى إنك لو حذفت منها جملةً واحدةً من أي موضعٍ كان؛ أخلّ ذلك بالمغزى من التشبيه". (الجرجاني، ١٩٩١).

أي أننا رغم ما نلاحظه من تباعدٍ في الزمان، والمكان، والطبيعة المكونة لكل تلك الصور الجزئية؛ إلا أنها متصلةٌ في شعور الشاعر، ومرتبطةٌ به في تكوين صورةٍ نهائية هي مقصود الشاعر الفني، ويزيدها توضيحاً قول إسماعيل (١٩٩٠): "أي أننا في القصيدة نستقبل حشدًا من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورةً واحدةً. وهذه الصور لا ترتبط وفقاً للنسق الطبيعي للزمن كما هو الشأن في المشهد السينمائي، أو التصوير السردى في الأدب القصصي؛ بل وفقاً للحالة النفسية الخاصة". كما تعبر مفردات الصور (رقصة، عرايا، يغنون، المسك، العاج، الزعفران) رغم سياقها السوداني؛ عن مصادرها الأفريقية، وهي من عناصر تأكيد الهوية في النص.

وفي صورةٍ أخرى يُشخص الشاعر أفريقيا في صورة ملكةٍ متوجةٍ يخاطبها قائلاً:

أجيء والشمسُ على صدرك ماسةً زرقاءُ تأتلقُ

صدرك يا رائعة الجراح قبة الأفق

وعرشك الرياح، والجبال، والسحب. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ويُدع الشاعر في هذا التشخيص الذي يمزج فيه الألم بالجمال؛ فالملكة التي تتخذ من الشمس حليةً، ومن الرياح، والجبال، والسحب عرشاً؛ لا شك ملكةً أسطوريةً رائعةً، وتوحي الصورة (صدرك قبة الأفق) بمعاني الإحاطة والحنو والعطاء الذي تبذله هذه الملكة رغم ما تكابده. والشاعر لا ينسى في أثناء هذا التشخيص أن يشير إلى جراحها، وما عانتها هذه القارة من النكبات؛ لكن جراحها تبدو -رغم ذلك- رائعةً مثلها، وكأن الشاعر يواسيها. ويوحي

التعبير بالمكانة الرفيعة التي تحتلها أفريقيا في نفس الشاعر، وجعلته يصورها بهذه الأبهة، والفخامة الأسطورية. كما يُظهر ألمه الدفين، وحزنه على ما لاقته من الويلات في تاريخها الطويل.

وُئينا الشاعر في صورةٍ أخرى مظهرًا مغايرًا لتلك المرأة الرائعة أفريقيا قائلاً:

وَأَنْتِ يَا حَبِيبَتِي الْمَعَذِبَةُ

مَتَعِبَةٌ

أَعْرِفْ يَا كَم أَنْتِ جَدُّ مَتَعِبَةٍ

الدم والطاعون في الشديين

والمخلب، والمنقار حول الرقبه

والليل، والأغربة العرجاء

والوحشة، والرحيل الفيتوري. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

فنرى في الصورة دلالاتٍ رهيبةً، نلمحها في مشهد المرأة محبوبته (أفريقيا) وقد هجمت عليها الأدواء، والوحوش، فنهشها الطاعون، ناثراً على صدرها الدماء، وانقضَّ على عنقها كاسرٌ رهيبٌ يغرس منقاره، ومخالبه في لحمها، وتطوف حولها غربانٌ عرجاء تنتظر نصيبها من الفريسة، في ظلام الليل وأشباهه. فينقل الشاعر بالصورة فضاء الجرائم المرتكبة في أفريقيا، بهذه الدلالات المؤثرة النابعة من تصورنا لمظهر امرأةٍ حقيقيةٍ تتعرض لهذا المصير البشع، وهذه الدلالات الغريبة، والمشاهد المفزعة؛ تُعبر عن المشاعر الموحشة التي يشعر بها الشاعر تجاه القضية، وتكشف عن إحساسه الحاد بجريمة الاستعباد.

ج. تراسل الحواس

يُوضح إسماعيل (١٩٩٠) هذا الأسلوب بقوله: "ليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر التي تجتذب الشاعر. بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية؛ لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها (أو مجرد الصفات الحسية الأخرى المترجمة إلى مرئيات كما يصنع الرسام حين يصور "الملاسة" مثلاً)، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواءً أكانت مرئية أم غير مرئية".

والشاعر مرهف الحس، يلتقط مختلف الإشارات الحسية ويتأثر بها، وقد تنطبع إحداها في ذكرته ممزوجةً بأثر حاسةٍ أخرى، والشاعر يستخدم في أسلوبه التصويري (تراسل الحواس) وهو كما يوضحه هلال (١٩٩٧) بقوله: "وصف مدركات كل حاسةٍ من الحواس؛ بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتُعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة؛ وذلك أن اللغة - في أصلها - رموزٌ اصطلاح عليها لتثير في النفس معاني، وعواطف خاصة، والألوان، والأصوات، والعطور تنبعث من مجالٍ وجدانيٍّ واحدٍ، فنقل صفات بعضها إلى بعض؛ يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريباً مما هو". ونلاحظ توظيف الشاعر لهذا الأسلوب في تصوير أحد العبيد وهو يحلم بالحرية في عالمٍ آخر غير هذا العالم، يعيش فيه مع شعبه في سلام:

وراح يرى ملء أحلامه

جزائر غارقة في الغمام

يُظِلُّهَا نغمٌ أزرقٌ..

شفيقٌ شفيقٌ بلون السلام. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

تتبادل المحسوسات في هذا التعبير، فيوصف (النغم) وهو من المسموعات؛ باللون (الأزرق) وهو من المرئيات، كما يوصف (بالشفافية) وهي من الملموسات، والمرئيات. والذي سوغ للشاعر هذا التنقل بين الحواس؛ الأثر النفسي الناتج عن المحسوسين؛ فالنغم يوحي بالجمال، والانسجام، والعذوبة، ويبعث الارتياح والسرور في النفس، واللون الأزرق هو لون السماء وهو يوحي بالهدوء، والروحانية، والإبداع. والشفافية توحى بالرقّة، والصفاء، والصدق. والصورة في أساسها لشخصٍ يحلم حلمًا وادعًا بجزرٍ في الغمام، يعيش أهلها مع بعضهم في حبٍ وسلام؛ فناسب أن يُزاوج بين إحياءات النغم، والزرقّة، والشفافية؛ لتقارب انطباعاتها في النفوس، وانسجام دلالاتها في التعبير عن أجواء الصورة الحاملة.

وفي نصٍّ يُخاطب الشاعر ذاته فيه معبراً عن حالةٍ من الضياع يشعر بها في حياته، يقول:

وضحكةٌ صمغيةٌ صفراء

فوق ضحكةٍ صمغيةٍ صفراء

وسنةٌ عرجاءٍ إثر سنةٍ عرجاء

والأرض في محورها كالأمس

تجري، أو تدور، أو تغوصُ في الهواء. (الفيثوري، ٣/١٩٩٨).

فيخلع على (الضحكة) وهي من المسموعات؛ وصف (صمغية) وهو من الملموسات المرئيات، ووصف (صفراء) وهو من المرئيات. والجامع بين هذه الثلاثة هو الأثر النفسي الذي يريد الشاعر الإيحاء به. إن حياة الشاعر التي

قضاها بين الناس قد أرتته العديد من النماذج البشرية التي لا تتورع عن تكرار الكذب، وممارسة النفاق في تعاملها مع الآخرين. فيصف الشاعر ضحكات أولئك الناس الكاذبة المنافقة بأنها صمغيةٌ دلالةً على فساد نفوسهم الشبيه بتخثر المواد وتصمغها عند فسادها، إضافةً إلى الانزعاج الذي يحس به الإنسان من التصاق شيءٍ كريهٍ به. كما يصف تلك الضحكات بالصفراء موحياً من خلال دلالات هذا اللون بالسقم، والضعف، والهزال، وهي أوصافٌ تصاحب هذا اللون في العديد من الأحوال. ومراد الشاعر هو وصف مدى مرض نفوس أولئك الضاحكين، وهزال ذواتهم، وكراهة ما يصدر عنها من قولٍ، أو فعلٍ، أو تعبيرٍ مزيفٍ.

وقد يخلع على المشمومات صفات المرئيات، كما في قوله:

وأشعلي جميع حاناتك

لا لوم علينا أبداً

ألقت بنا الرائحة الوحشية الحمراء

والعرق الذي يسيل في اشتها. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حيث يصف (الرائحة) بصفة (الوحشية) وهي من حيز المعنويات، وبصفة (الاحمرار) وهي من حيز المرئيات. ويريد الشاعر أن ينقل إيجاءات التوحش، واللون الأحمر إلى هذه الرائحة؛ معبراً عن أجواء الشهوة، واللذة، وما يصاحبهما من أجواء خطيرة، وصاخبة، يبحث عنها بحارة إحدى السفن الواصلة إلى ميناء هذه المدينة، رامزاً بهم للجيل العربي المهزوم.

لقد أراد الشاعر من خلال الصورة أن يوحي برغبات أولئك البحارة الذين حبسهم البحر عن معاورة اللذات، فتوحشت رغباتهم، وتحفزت نفوسهم باحثاً عن ضحايا تفترسها، فوجدت ضالتها في حانات المدينة المليئة بألوان الشهوات، وضحايا الرغبات، باعثةً روائحها المثيرة لتلك المفترسات. وقد أوحى بكل هذه المعاني؛ التراسل التعبيري الناتج من هذه الصورة المكونة من ثلاثي (الرائحة، الوحشية، الحمراء) بما توحى به دلالات كل لفظٍ من انطباعاتٍ شعوريةٍ، كالدلالة الحسية المثيرة للرائحة، والدلالة المعنوية المفزعة للتوحش، ودلالة الحماس، ورغبة الحياة، والخطر الذي يوحي به اللون الأحمر.

وقد تتجاوز الصورة تراسل الحواس إلى ما يُعرف بتراسل المدركات، ونعني به نقل صور العام الخارجي ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما يُشبه التداعي البصري، دالاً على أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الحس، والوجدان قد انهارت في بصرية الشاعر، فغدا الكون كله وحدةً تتعدد وسائل إدراكها، وتستعير إحداها من الأخرى؛

ما يعينه على الإيحاء، بحكم أن جواهرها متشابهة. (أحمد، ١٩٧٧). ونلاحظ توظيف الشاعر لهذا الأسلوب في مطالبته أفريقيا بالاستيقاظ بعد أن شخص منها إنساناً يخاطبها قائلاً:

إفريقيا استيقظي..

استيقظي من حُلمك الأسود

قد طالما نمت.. ألم تَسْأَمِي؟

ألم تَمَلِّي قدم السيّد؟

قد طالما استلقيت تحت الدجي

مجهدةً في كوخك المجهد

مصفرةً الأشواق..

معتوهةً

تبني بكفِّها ظلام الغد

جوعانةً تمضغ أيامها

كحارس المقبرة المُقعد

عريانة الماضي..

بلا عزّة تُتَوَجَّ الآتي..

ولا سؤدد! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ف نجد الشاعر يصف الحلم (بالسواد)، والأشواق (بالاصفرار)، والأيام (بالمضغ)، والماضي (بالعري). مازجاً الحسي بالمعنوي، ويظهر أثر ذلك المزج من خلال الصفات التي اختارها الشاعر لتلك المعاني؛ فالسواد مرتبطٌ بمعاني الحزن والكآبة، والاصفرار يوحي بالشحوب والمرض والهزال، والمضغ يدل على الاستهلاك، والإفناء، والعري يدل على الفاقة، والعار، والانكشاف، وحين يربط الشاعر تلك الصفات الموحية بالمعاني الموصوفة؛ فإنه يعطيها بعداً ذهنياً جديداً تختلط فيه المدلولات الأصلية بمدلولات المعاني المضافة إليها، فنرى كآبة واقع أفريقيا ومستقبلها، وضياح روحها، وانتهاء أيامها، وخلو ماضيها من أي ثورة تستر واقعها، أو تنتشلها منه؛ نرى كل ذلك من منظورٍ جديدٍ لا هو بالحسي، ولا بالمعنوي؛ بل هو مزيجٌ فنيٌّ من الاثنين معاً.

د. مزج المتناقضات

يستخدم الشاعر أسلوب (مزج المتناقضات) في شعره. ويشرحه زايد (٢٠٠٢) بقوله: "مزج المتناقضات في كيانٍ واحدٍ يُعاني فيه الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدًا منه بعض خصائصه، ومضيفًا عليه بعض سماته تعبيرًا عن الحالات النفسية، والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعاقب فيها المشاعر المتضادة، وتتفاعل". فعملية التصوير لدى الشاعر بوصفها عملية اكتشافٍ للأشياء المتباعدة، وما بينها من علائق خفية مرتبطة بنفس الشاعر وأفكاره، وأحاسيسه؛ فهي كذلك عملية مزج بين عناصر مختلفة، الهدف منها إنتاج شيء جديد يحوي خصائص كل هذه الأشياء وتكون له خصيصةٌ جديدةٌ، وشخصيةٌ مستقلةٌ، وله علاقة بنفس الشاعر. ويشبهها الناقد الإنجليزي (أ. أ. رتشاردز) بالعملية الكيميائية قائلاً: "إن الصورة الأدبية على اختلاف أشكالها- أشبه بمركبٍ كيميائيٍّ يفقد فيه الطرفان صفاتهما الأصلية ويستحيلان معًا إلى شيءٍ جديدٍ". (ذكر في: عياد، ١٩٩٢). ويظهر مثل هذا النوع من المزج الفني في تصوير الشاعر للمستعبد بقوله:

الرعب الأبيض ذو الأغلال

يغسل بالدم قلب الأطفال

وينكس أعناق الأجيال

فكأن دم الإنسان تراب

وتجاريب التاريخ سراب

والحرية أشباح ضباب

وكأن الأبيض نصف إله

وكأن الأسود نصف بشر. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيعبر الشاعر عن الاستعباد هنا بصورةٍ يمزج الحسي فيها بالذهني، محولاً المستعبد أو الاستعباد إلى حالةٍ نفسيةٍ هي (الرُّعب) بما تحمله الكلمة من إحياءاتٍ مفزعةٍ، وانفعالاتٍ مروعةٍ، ثم يقوم بتشخيص هذه الانفعالات، وإعطائها سمات كائنٍ ما يصفه بأنه أبيض اللون، فنلاحظ على الفور التباعد الكبير بين دلالات طرقي الصورة (الرعب)، (الأبيض). ونلاحظ الفرق الشاسع بين إحياءات الرعب الدالة على الخطر، والخوف؛ وبين إحياءات اللون الأبيض الدالة على الطمأنينة، والسلام.

لكن الشاعر يجمع بينهما لإظهار المستعمر الأبيض بمظهرٍ كرهه، مجرماً كل صفاته، حتى صفة البياض التي تُضفي الملاحظة والوداعة على بقية الكائنات؛ حولت المستعبد إلى كائنٍ رهيبٍ يحمل الأغلال في يديه، ويغسل قلوب

الكائنات البريئة (الأطفال)، وبم يغسلها؟ بالدم، وهنا تزداد الصورة كثيفاً حين يضيف الشاعر للصورة المزيد من المتناقضات؛ فالغسل فعلٌ هدفه تنظيف المغسول، وتنقيته بالماء؛ لكن المستعبد يغسل بالدم عوض الماء، ومعلوم أن الدم يلوث ولا ينظف؛ لكن مزج كلمتي (يغسل) و(الدم) يؤدي لخلط دلالتيهما في النفوس، وإنتاج دلالةٍ ثالثةٍ شيطانيةٍ تصف أفعال المستعبد؛ وذلك لإيصال حقيقة تبدل نفوس المستعبدين، وانتكاس فطرتهم عن الفطرة البشرية السليمة؛ إلى السلوكات الشيطانية الشاذة التي تستعذب أفعال الشر. وتستمرى قهر الشعوب.

كما تُظهر لنا بقية تفصيلات الصورة صفات هذا المخلوق الكريه وهو ينكس الأعناق، غير مكتفٍ بجبلٍ واحدٍ؛ بل الأجيال كلها، مُفقدًا دم الإنسان قداسته، ومضيقًا أمثولات التاريخ، وأحلام الحرية. ويأتي الشاعر في النهاية بصورةٍ أخرى يُشبه فيها الرجل الأبيض بنصف إله، والأسود بنصف بشر؛ ليبين لنا جريمة الاستعمار التي حولت الأبيض إلى هذا الكائن الخرافي المقدس ذي الأفعال المروعة الرهيبة، والأسود إلى مسخٍ قبيحٍ لا يرقى لأن يكون بشراً كاملاً. كما تنقل هذه الصورة العجيبة بكائنها المتناقضة الأحاسيس الغريبة التي يحس بها الشاعر، ويعانيها عندما يرى مظاهر البؤس، والشقاء التي خلفها الاستعباد.

كما يُعبر الشاعر بهذا الأسلوب في صورةٍ أخرى تعرض مشهداً محزوناً من مشاهد الاستعباد المؤلمة:

ورقصة سودٍ عرايا

يغنون في فرحٍ أسودٍ

وغيبوبةٍ من خطايا

تؤرقها شهوة السيد. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

يصف الشاعر كيف تحولت المدن الأفريقية إلى مظاهر لمعاناة الإنسان الأسود الذي يُسخر لإشباع شهوات المستعبد. ويرسم الشاعر لوحةً تجريديةً يرقص فيها أولئك المستعبدون ويغنون؛ لكنهم يرقصون عرايا؛ عرايا من اللباس، والكرامة، والإنسانية، ويغنون في فرحٍ؛ لكنه فرحٌ أسود، فرحٌ كئيبٌ. والأفراح تقتزن في المخيلة دائماً باللون الأبيض للتناسب بين دلالات الفرحة الموحية بالسرور، والرضا، والسعادة؛ وبين دلالات اللون الأبيض الموحية بالهدوء، والصفاء، والانسراح؛ لكن الشاعر يقلب الدلالات بجمعه بين الفرحة، والسود في تناقضٍ صارخٍ قصد إليه قصداً ليبين مقدار ما يحس به من مشاعر الكذب، والظلم، والنفاق الذي تمارسه البشرية وهي ترى المظاهر الحياتية الشاذة التي يبدو بها أولئك المستعبدون؛ بعينٍ سقيمةٍ عوراء، لا ترى بها سوى سعادة فريقٍ واحدٍ من البشر؛ دون أن ترى تعاسة الفريق الآخر.

وفي قصيدة (المقتول يدفع الثمن) يقول الشاعر مخاطبًا العدالة التي تأتي متأخرةً بعد فوات أوان القصاص:

بطيئةً أيتها السيدة الفخمة

تبطين ضوءًا أسودًا في الساحة الحمراء. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيعبر عن بُطء مجيء العدالة بعبوط (ضوء أسود) في ساحة الصراع. ومعلوم أنَّ الضوء يوصف بالبياض لا السواد، كما أن العدالة قيمةٌ من قيم الحق والخير التي توصف بالنور والضيء في الهداية والإرشاد؛ فيما توصف قيم الظلم والضلال بالظلام، وهذان الوصفان مشتهران، وقد جاء بهما القرآن الكريم في مواضع عديدة كقوله تعالى: ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أُولَئِكَمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ ۗ أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ (القرآن الكريم، البقرة ٢: ٢٥٧). والشاعر في تعبيره عن العدالة بهذا الصورة المتناقضة عن الضوء، ينزع عنه صفته المميزة وهي الإنارة والإرشاد، ليعبر به عن انعدام قيمة العدالة إن لم تجيء في وقتها مانعةً للظالم، وحاميةً للمظلوم، فيغدو ضوءها حينئذٍ قائمًا باعثًا على الحزن والكآبة.

ويعكس الشاعر المعادلة في الصورة التالية، جاعلاً السواد هذه المرة؛ مصدرًا للنور قائلاً:

وعلى الأفق جوادٌ أسود

يتوهج نورًا حيث سرى. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

في هذه الصورة العجيبة يتوهج الجواد الأسود بالنور، وينجح الشاعر في إقناعنا بهذا المعنى لأنه يتحدث في قصيدة (من أجل عيون الحرية) عن الثورة ضد المستعمر، فيجعل من الجواد الأسود رمزًا للإنسان الأفريقي الثائر بعنفوانه وتحديه للمحتل، ويجعل من انطلاقه باعثًا لنور الحرية الساطع الذي يكشف ظلام القهر، والاستعباد.

هـ. المفارقة التصويرية

وهي أسلوبٌ فيُّ يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوعٌ من التناقض، ويقوم على استنكار الاختلاف، والتفاوت بين أوضاعٍ كان من شأنها أنه تتفق، وتتماثل، وتقوم المفارقة بدورٍ فعالٍ في إبراز التناقض بين أبعادهما. (زايد، ٢٠٠٢). ويستخدمه الشاعر في المقابلة بين شيئين يريد إظهار البون الشاسع بينهما، كما في قول الشاعر عن الإنسان المستعبَد:

وعاش يسقي تراب الأرض من دمه

ويحصد الحقل أشواكًا ونيرانًا! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حيث استخدم أسلوب (المفارقة التصويرية) التي تنبع من المقابلة في الجملتين الأخيرتين المعبرتين عن التناقض الصارخ بين ما قدمه هذا الشعب لبلاده من روحه، ودمه، وحياته؛ وبين ما يناله من خيراتهما التي يستمتع بها المغتصب الأجنبي، وفي هذا غاية الظلم والإجحاف، وقد أدت الكلمات الموحية في التعبير وهي (دمه، أشواكاً، نيراناً) دوراً مهماً في تعميق الشعور بهذه المفارقة الظالمة عبر دلالاتها الموحشة.

ويسط الشاعر في مفارقة تصويرية أخرى؛ ما أجمله في الصورة السابقة الدالة على حرمان الإنسان الأفريقي من خيرات أرضه، وما يلقاه من الجزاء الظالم لقاء بذله روحه في سبيل هذه الأرض:
لما انغرس الخنجر..

كانت سيدي الشمس تَمُوجُ عينيها فوق الغابات
وتغني لحقول الكاكاو الممتدة.. والشلالات
وقوارب صيادين مساكين حزاني الضحكات
ونساءٍ علقهن الجوع على طول الطرقات. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ونلمح على الفور الدلالة الصاعقة لمشهد انغراس الخنجر تعبيراً عن وقوع مأساة الاستعباد على أفريقيا التي تجسدت في صورة إنسانةٍ مطعونةٍ، ثم تأتي المشاهد التالية دالةً على المفارقة من خلال وصف الشاعر لوفرة خيرات هذه البلاد، ومواردها الغنية، ومظاهرها الطبيعية كالطقس المشمس، والغابات، وحقول الكاكاو الممتدة، والشلالات، والأنهار؛ لتقابلها الصورة الصادمة للصيادين المساكين الحزاني، والنساء الجائعات في مشهدٍ مروعٍ يصورهنَّ مصلوباتٍ على طول الطريق، أو معلقاتٍ على الأشجار في وصفٍ للموتى الأحياء. وقد أدت الصور الاستعارية الجزئية لتكوين الصورة الكبرى المعبرة عن هذه المفارقة بين وفرة خيرات أفريقيا ومواردها؛ وحرمان إنسانها منها.

ويُصور الشاعر في النص التالي مشهداً سبق أن مرَّ بنا في قصيدة (ثورة قارة) لمسنا كيف ركز فيه على تصوير المستعبدين المصفدين وهم يمشون تحت لهيب الشمس الحارقة، وسوط السيد. وفي النص التالي يقدم لنا الشاعر المشهد ذاته من زاويةٍ أخرى:

ماذا أرى يا ظلام؟
ركباً تحت الدياجي محدبنا
حافين، عارين، لا هثينا
باكين، شاكين، ضارعينا
وراءهم مارّد رهيبٌ

يزرع في الأنفس الشجونا

تقطر جنباه كبرياءً

ويغتلي صدره جنونا..

يدوس هذي العظام دوسا

كأنه طاحن طحيناً.. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لكن جو المشهد هنا قد اختلف، واكتسى ظلالاً كونيةً رهيبَةً؛ فالعبيد هذه المرة لا يُساقون في النهار، بل في جوف الظلام، باديةً عليهم كل علامات الحزن، والبؤس، والذل، وفيما يضجون بالبكاء، والشكوى؛ يلحق بهم مارْدٌ كونيٌّ عملاقٌ، مملوءٌ بالكبر، والحقْد، والجنون، ويقوم بغرس الأحران في الأرواح، وسحق عظام أولئك العبيد البائسين بخطواته الجبارة. إنَّ هذه الصورة الكونية المفزعة لا يلتزم فيها الشاعر المقاييس البشرية المعروفة؛ بل يتخطاها لاستحضار كائنٍ من عالم الخرافة، والأساطير يقوم بكل تلك الأفعال الرهيبة بمجموعةٍ من البشر الحزاني البائسين، مشخصاً المشاعر، والحالات الإنسانية في المشهد كالشجون، والكبرياء، والجنون، التي أوحى بظلالٍ حركيةٍ للمشهد، ومنحته الحيوية.

ويظهر استخدم الشاعر للمفارقة في الصورة بين أولئك النفر من العبيد البائسين؛ وهذا المارد الضخم، في كلٍّ من الحجم، والقدرة، وما تحمله النفوس؛ وذلك لإبراز التمايز الهائل بين الطرفين، طرفٍ يمثله ذلك المستعبد الظالم بجهروته، وإمكاناته الضخمة، وآخر ضعيف مضطهد يمثله شعب أفريقيا البائس المسكين. وقد أراد الشاعر من خلال هذه الصورة المحسوسة القابلة للقياس؛ أن يُمكن المتلقي من إدراك مقدار الظلم الهائل الواقع في قضية الاستعباد من خلال عناصر التناقض المتعددة في الصورة.

و. إضافة الحركة

كما يوظف الشاعر النواحي الحسية في إغناء إحياءات الصورة؛ فهو يضيف عنصراً مهماً من عناصر الحياة يمنح صورته الفنية طاقةً مبدعةً. فالحركة هي أحد العناصر المهمة والمؤثرة في تشكيل الصورة حيث تنفخ فيها الحياة، وتبعث في أوصالها الحيوية. وإضافة الشاعر لعنصر الحركة في الصورة هي إضافةٌ مقصودةٌ يرمي بها الشاعر إلى مرامي مقصودة كبت مظاهر الحياة في عناصرها، أو توجيه الاهتمام للطاقة ومظاهرها في الصورة. والفيتوري كما يقول بدوي، عبده (١٩٧٥): "يلتقط -في الغالب- صورةً في لحظة التحرك، ويمزج فيها الإنسان بالطبيعة... وهو لا يشغل حاسة البصر فقط، وإنما يشرك معها عدة حواس أخرى".

ومن الصور التي استثمر الشاعر فيها خاصية الحركة التصويرية؛ صورة لشعب أفريقيا وهو ينتفض ضد طغاته، ومستعبدية، من قصيدة (هذا الشعب) قائلاً:

حتى إذا قيل ماتت آدميته
وهو الذي هون الدنيا.. وما هانا
وقيل: لم تدع الآلام منه سوى
محنط.. يحمل الأيام أكفانا..
تحرك المارد العملاق في دمه
وشبَّ يزحم شرياناً فشريانا
وحط من شرفات الموت صاعقةً
وهب عاصفةً.. وانساب طوفانا. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

بعد أن يصور الشاعر لحظة السكون المخيم على المشهد، ويحاول إقناعنا بموت هذا الشعب، ينبعث فجأةً من جثمانه هذا المارد العملاق الذي يلتقط الشاعر صور حركته من جميع الزوايا؛ فهو يصوره حركته بشكلٍ رأسيٍّ في حالة صعود داخل الشرايين، ثم في حالة نزوله على الأعداء يحصد أرواحهم. ثم يصور حركته بشكلٍ أفقي وقد عصفت رياحه بهم، وجرفهم طوفانه العاتي. فأنج الشاعر مشهداً غنياً بالحركة في جميع الاتجاهات.

وأبصرت مقلّة التاريخ آلهةً
مخلوعةً، وطواغيتاً، وأوثانا
وطأطأ القدر الجبار هامته
وخرّ فوق ثراه الحر إيماناً. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وانحسر الطوفان الرهيب، وظهرت لنا آثار أفعال ذلك المارد الجبار في الطغاة المتألهين، والدمار الذي حل بأولئك الأعداء. وقد استطاع الشاعر الوصول لهذه النتيجة من خلال تحريك الصورة، بواسطة الأفعال المتعاقبة، وإضافة العنصر الزمني في أسلوب الشرط وجوابه. كما أضافت اتجاهات الحركة بُعداً إضافياً للحركة في الصورة التي شغلت حواسنا حيث رأينا الصعود والهبوط، وسمعنا صوت الصاعقة، وأحسنا بالرياح العاصفة، وكدنا نلمس أمواج الطوفان العاتية، وزاد مشهد النهاية من قوة الحركة وفاعليتها التي ترجمت إحساس الشاعر المتدفق، ورغبته العارمة في انتفاضة شعب أفريقيا المقهور.

وفي قصيدة (يأتي العاشقون إليك) يُصور الشاعر أحد أطفال الحجارة من أبناء فلسطين في انتفاضتهم ضد المحتل، قائلاً:

هذا المساء
 كأنَّ أجنحةً فلسطينية الألوان
 تزلق في الهواء
 كأنَّ طفلاً حاملاً حجراً
 يراوغ قاتلاً متربصاً
 ويغوص في عينيه..
 يحفر في صخور الجاهلية جدولاً للضوء..
 ثم يغيب خلف ظلام من قتلوا ابتسامته
 ومن قتلوه
 كان الطفل ذو الكوفية الحمراء
 يركض عارياً
 إلا من الحجر المخضب في يديه. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

تظهر الحركة جليةً في النص السابق من خلال استخدام الشاعر للأفعال المضارعة (تزلق، يراوغ، يغوص، يحفر، يغيب، يركض) التي تفيد الاستمرار؛ حيث يحرص الشاعر من خلالها على رصد حركات الطفل، ملتقطاً تفصيلاتها الدقيقة في التقاطه للحجر، ومراوغته للقاتل المتربص، ونفاذه إلى عينيه وروحه، وصنعه طريق الضوء، وركضه قبل أن يغيب في ظلام القتلة. وتكثيف الشاعر لعنصر الحركة مقصودٌ هنا؛ لمواجهة عنصر السكون الذي يمثله الموت في الصورة، فالشاعر يريد تخليد هذا الطفل وإعطاء أفعاله صيرورةً زمانيةً مقابل الفناء، ويظهر ذلك من التباين الظاهر بين القوتين المتصارعتين (جدول الضوء الذي يحفره الطفل)، و(ظلام من قتلوا ابتسامته). وهنا تتضح ملامح الديناميكية الشعرية التي يقول عنها بدوي، عبد الرحمن (١٩٦٥): هي "ميل الشاعر إلى وصف الحركة، والتغير، والاضطراب، والصيرورة الدائمة".

٤. ٥. ٢ مصادر الصورة في قضية الاستعباد

إنَّ تأمل صور قضية الاستعباد عند الفيتوري؛ يُظهر لنا تعدد منابع الصورة الفنية لديه، فالشاعر يستمد صوره من مصادر متنوعة، كالواقع، والطبيعة، والتراث، واللاشعور؛ مما يُعطي لتلك الصور صبغاتٍ خاصةً تُضفي على الأسلوب ظلالاً متنوعة نلاحظها فيما يلي.

أ. الواقع

كان لصورة الإنسان المستعبد الأفريقي الأولوية عند الشاعر؛ حيث كان يؤمن أنه تعرض لظلم غير مسبوق في تاريخ البشرية، بفعل جرائم الاسترقاق، والعنصرية، والاستعمار البغيض لقارة أفريقيا، وهو يؤمن أن صوت هذا الإنسان المقهور؛ لم يُسمع بشكل كافٍ -على الأقل في الثقافة العربية- بل كانت صورته مغيبة، ولذلك؛ أراد الشاعر أن يُخرج صورة هذا الإنسان المستعبد للعلن حتى يراه الناس، ويشعروا بمقدار الظلم الواقع عليه، ويتضامنوا معه في إنهاء مأساته؛ ولذلك أتت بعض صور الشاعر واقعيةً للتعبير عن هذه المأساة، كما في قوله على لسان أحد المستعبدين:

كنتُ صغيراً..

عندما أبصرت عيناى وجه الأبيض المحتقن

ولم أزل أذكر لي إخوةً

مشوا عبيداً.. تحت ثقل القيود

والسيد الأبيض من خلفهم

وسوطه ملتصق بالجلود. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

في هذا المشهد الذي يرويهِ من الذاكرة أحد المستعبدين؛ يُصور الشاعر الولايات التي لاقاها الأفارقة من نير العبودية، فيعرض مشاهد قاسية تظهر ما يتعرض له أولئك المستعبدون من إذلال، وقهر، وتعذيب. كما كان الشاعر ييث العناصر الإيحائية لخدمة المشهد الكلي، وذلك في سرده لتفصيلاته وهم يُساقون في صفوفٍ تحت حرارة الشمس الالهبة، وعرضه لصورتهم وهم مكبلون بالأصفاد، والسلاسل، والمستعمر يلهب ظهورهم بالسياط، وقد غشيهم العرق، وغطتهم الدماء المتناثرة من أجسامهم:

ولم أزل أسمع أصواتهم..

والعرق الدامي يغطي الجباه..

والشمس من فوقهم..

موقدٌ أحرق حتى العشب..

حتى المياه! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

إن هذا المشهد؛ هو أحد المشاهد الواقعية المتكررة للاستعمار الأفريقي، وقد التُقطت له العديد من الصور الضوئية (الفوتوغرافية) المعبرة عن الاستعباد في الحقبة الاستعمارية، وقد أراد الشاعر نقل هذه الناحية البصرية من القضية في شعره، ونقل الواقع الحسي والنفسي لمأساة الاستعباد من خلال هذه الصورة الواقعية الموحية. والشاعر كما يقول إسماعيل (١٩٩٠): "حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها؛ لا يقصد أن يمثل بها صورةً لحشدٍ معينٍ من

المحسوسات؛ بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصورٍ ذهنيٍّ معينٍ له دلالته وقيمة الشعورية. وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلةٌ إلى تنشيط الحواس وإلهابها".

وقد يجعل الشاعر من الواقع مصدرًا للتصوير حين يمزج بين ليل أفريقيا، وملامح المستعبدين، وآلامهم،
قائلاً:

الليل..

هذي العيون المصعوقة المصدومه

هذي الشفاه الغلاظ

المصبوغة.. الحمومه..

هذي الحكايا القديمة..

هذي الجراح الأليمة..

هذي السواقي..

التي تطحن العظام الرميمة. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

يتمكن الشاعر من قلب الصورة جاعلاً ملامح المعذبين وآلامهم هي الأصل الذي يشبه به الليل، وليس العكس؛ مما أضفي عليها طاقةً مؤثرةً. كما أنّ انتقاء الصفات الجسمانية الدالة، كالعيون المصعوقة، والمصدومة، والشفاه المصبوغة الحمومة على دلالتها على هوية الضحايا؛ فقد أطلق العنان للخيال ليتصور بقية المشهد متسائلاً ما لذي أصاب تلك العيون والشفاه، ما لذي صعقها من المناظر البشعة، وما لذي صدمها من المشاهد الشنيعة؟ علاوةً على ذلك؛ فإنّ مزج الشاعر لتلك الكتلة الجهنمية من الملامح، والمظاهر، والحكايات، والجراح؛ بسواد الليل، قد حولها إلى تلك السواقي الرهيبة التي تدور في ليل أفريقيا لتطحن عظام الضحايا، وآدميتهم.

ب. الطبيعة

كانت الطبيعة من المضامين التي توغلت في معظم الأعمال الأدبية التي شكلت البناء العام للأدب الإنساني. ويتمثل هذا المضمون الفكري في العلاقات العضوية التي يستحيل حصرها بين الإنسان والعناصر المتعددة للطبيعة التي يتسع مفهومها ليشمل الكون كله بحيث يتحول إلى وحدة متكاملة تنبض بالحيوية والتناغم. (راغب، ٢٠٠٢). وتنتشر في صور الفيتوري مظاهر الطبيعة بشكل عام، والطبيعة الأفريقية بشكل خاص، ففي قصيدته (عن الشعر والكلمات

الميتة) مثلاً؛ يهاجم الشاعر كل الذين يزيّفون حقائق الأشياء، ويخونون شعوبهم، وأوطانهم. وتظهر عناصر الطبيعة بشكل واضح في قوله:

إنَّ الكلمات الميتة، كالأشجار الميتة

دون ظلال..

تعبرنا حين تُقال..

الكلمات الميتة

كنباتات الشيطان الصخرية زلقه

تتسلقنا بيد الشفقة. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

إنَّ الشاعر يجعل من مظاهر الطبيعة عناصر من نسيج الصورة، معبراً عن فقد الكلام الزائف لدوره الحقيقي في الحياة؛ ومختاراً وصف الأشجار الميتة، التي فقدت ظلالها، تعبيراً عن انعدام القيمة، والنباتات الزلقة على سطح الشواطئ الصخرية، تعبيراً عن خطورة الكلمة المزيفة، جاعلاً منهما أصلاً في الصورة ليقوم المتلقي بإيجاد العلائق الخفية بين الطرفين، ومستخرجاً من تلك الكائنات أوجه العدمية، و الخطورة التي يشعر بها الشاعر تجاه الكلام الزائف الذي يغير حقائق الأشياء، ويزيّف وعي الإنسان عندما ينساب في نفوسنا كما تتسلق تلك النباتات صخور الشاطئ الزلقة؛ فينقل لنا الشاعر بذلك أحاسيسه النفسية ورؤيته حول الصدق في الشعور، وفي التجربة الفنية، وأثر الكلمة الخائنة في القضية، التي قادت أبطالاً إلى حبال لمشانق، وأوطاناً إلى جحيم الاستبداد.

وأحياناً يضيف الشاعر مظاهر الطبيعة الأفريقية إلى مظاهر الطبيعة العامة للدلالة على الهوية الأفريقية التي يعمل المستعمر على تزييفها، وللدلالة كذلك على الارتباط بأفريقيا، كقوله:

"الشاعر زنجيٌّ من أفريقيا السوداء"

حيث موانئ الرياح والسحب

وحيث تمهبط السماء عن كتب

وحيث يولد الجلال والغضب

وحيث يركض التعب

والحوت والزراف والذهب

حيث نوافذ الغيوم مشرعه. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

فتبدو لنا أحاسيس الشاعر بالحب تجاه أفريقيا من خلال مزج الصورة بمظاهر الطبيعة العامة كالرياح، والسحب، والسماء، والغيوم التي يُصور من خلالها أفريقيا بصورة كونية أسطورية.

العرش كان مزرعه
 والتاج والإكليل كان نصف قبعه
 باليه، بادية الصدا، مبقعه
 تخفي حريق الشمس الاستوائية
 عن وجنتي حسناء زنجيه
 مليكة في الغاب منسيه
 نخيلة كالقوس محنيه
 تقول في مزارع الكاكاو والقصب
 كأنما تُعاتب السحب الرماديه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ثم تبدو لنا مظاهر طبيعة أفريقيا وكائناتها، لتسهم في تشكيل الصورة الكلية، كالشمس الاستوائية، والغاب، ومزارع الكاكاو والقصب؛ حيث تؤدي هذه العناصر للتأكيد على الهوية الأفريقية في الصورة، وتمنحها خصوصيتها وصبغتها المعبرة، كما يقدم الشاعر من خلالها مفارقةً حزينةً لإنسان أفريقيا المضطهد في هيئة هذه الحسناء، هذه الملكة المنسية، المسخرة للعمل في مملكتها كشأن بقية أبناء أفريقيا المضطهدين.

ج. التراث

يُعبّر بالتراث كما يقول نصار (٢٠٠٧): "عما يتوارثه شعبٌ من الشعوب جيلاً بعد جيل من آدابٍ وعلومٍ وفنونٍ، وعاداتٍ، وتقاليد، وخبرات، فيصبح كل ذلك عبر الزمان جزءاً من الإحساس الوطني، والاعتزاز القومي لدى أفراد ذلك الشعب". وقد تنوعت المصادر التراثية عند الفيتوري بين المصادر التراثية، فكان للتراث والتاريخ العربي والإسلامي حضوره القوي في صور الفيتوري، حيث نجد في صوره العديد من الدلالات الإسلامية المؤثرة، كما في قصيدته (مقامٌ في مقام العراق) التي يقول فيها:

ويظل العراق مداراً
 وبغداد شمساً..

تضيء مدار العراق

وعلى درج القادسية

قوسٌ من المجد لا يعرف الاختراق. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

فالشاعر يوظف دلالة معركة القادسية وهي إحدى معارك الفتح الإسلامي التي انتصر فيها المسلمون على الفرس، جاعلاً منها أحد عناصر تصوير العراق بالعظمة والمجد، وذلك حين يمزج الشاعر بينهما في مشهدٍ واحدٍ يظهر اتصال حلقات الشعور الإسلامي في نفس الفيتوري.

كل ما كان بالأمس

أن المغول أتو في الدجى

ومضوا في المحاق. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

ويشير الشاعر إلى حلقةٍ أخرى من حلقات ذلك التاريخ، مذكراً بكارثة اجتياح المغول لبغداد مؤدياً لسقوط الدولة العباسية، لكنه يعكس دلالتها التاريخية ليجعل منها حدثاً عرضياً في تاريخ العراق، والأمة الإسلامية.

وتقيم المقادير فيك احتجاجاً

على وطنٍ أبدي الوثاق

ضاع بين صراع الممالك والأغوات

وفرسان عصر الوفاق. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

يستعير الشاعر شخصياتٍ تاريخيةً للتعبير عن الحالة الراهنة، فيعبر عن صورة الوطن الذي استبد به الطعنة بصورة أسيرٍ لا ينتهي أسره، فهو (أبدي الوثاق)، ويعبر عن الأنظمة الحاكمة التي استبدت بالأوطان وفرقتها بشخصية (الممالك) الذين حكموا الدولة المملوكية التي قامت في مصر، وشخصية (الأغوات) وهي جمع أغا وتطلق في اللغة التركية بمعنى سيد أو رئيس. وقد قصد الشاعر من الجمع بينهما إلى الإشارة للحرب التي دارت بينهما إلى أن سقطت الدولة المملوكية، مسقطاً ذلك على واقع الدول العربية المفرقة.

واستُبيح التراب..

الذي كان من قبل، فوق التراب

عزيز النطاق

والبلاد التي مسحت راحتها المقدستان

جبين البراق. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

ما يزال الشاعر يستخدم مكونات التراث الإسلامي في صوره؛ فيصور فلسطين بصورة امرأةٍ مقدسةٍ تمسح براحتيها المقدستين جبين البراق، مشيراً إلى قصة (الإسراء والمعراج) التي أسري فيه بالنبي محمد ﷺ إلى بيت المقدس ثم عُرج به للسماء، على متن (البراق) وهو الدابة أو الكائن الذي حمل الرسول ﷺ في رحلة الإسراء والمعراج، حيث يستفيد من هذه الحادثة في استثارة عاطفتنا على ما حل بفلسطين التي كانت مسرحاً لهذا الحدث المقدس عند المسلمين.

وهكذا؛ يستمد الشاعر - في أصالةٍ واقتدارٍ - العديد من الشخصيات، والأحداث، والمواقف من التراث العربي والإسلامي، وهو حين يفعل ذلك؛ فهو يستثير فينا مشاعرنا المختزنة، وقناعاتنا الراسخة بتلك المعتقدات، مستعيناً بها في أسلوبه التصويري ليتشابهك مع دواخلنا، ويستثمر تشابهاتنا التراثية، في تواصلٍ مشتركٍ بين الشاعر والمتلقي يحقق به أكبر قدرٍ من الاستجابة لقضيته، وفكرته. وقد واصل الشاعر الاستمداد من هذا المخزون الضخم من التراث العربي والإسلامي فحضر في شعره (عنترة، والرشيد، وصلاح الدين، وكافور)، و(ياقوت العرش) من التراث الصوفي، و(كليلة ودمنة)، و(ألف ليلة وليلة) من التراث الشعبي، وغيرها من الشخصيات والرموز التي سيأتي ذكرها لاحقاً عند الحديث عن الرمز.

ومن المصادر التراثية التي استمد الفيتوري صوره منها؛ التراث الأفريقي الشعبي الذي يستخدم فيه الشاعر مظاهره، ورموزه الشعبية، كما في قوله معبراً عن فساد مدينةٍ أفريقيةٍ:

كأفريقيا في ظلام العصور

عجوز ملفعة بالبخور

وحفرة نارٍ عظيمة

ومنقار بومه

وقرن بهيمه

وتعويذةٍ من صلاةٍ قديمه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حيث يجمع الشاعر بين تلك العناصر العجيبة (عجوز ملفعة بالبخور، حفرة نار، منقار بومة، قرن بهيمة، تعويذة) لتكوين الصورة، والإيحاء بأجواء الغيبيات، والسحر، والشعوذة التي شاعت في الثقافة الأفريقية، جاعلاً من تلك العناصر الطقوسية الوثنية معادلاً لرؤيته لشعب أفريقيا المضطهد في حالته المستكينة الخاضعة، مستنكراً استغراق هذا الشعب في تلك الخرافات وتركه قيادة مصيره، وتسلب المستعمر على قارته التي يصفها بقوله:

في ظلمة القارة البكر

القارة المسدودة

أرض الكهانات

أرض الحقائق المفقودة. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وفي نصٍّ آخر يوظف الشاعر أحد مظاهر التراث الأفريقي وهو الطبول الأفريقية التي اشتهرت القبائل الأفريقية باستخدامها في طقوسها الوثنية، قائلاً:

وكأصوات الغابه..

يتعري من أجلك حزني

يتشقق أجراساً، وطبولاً وثنيه

ومرايا تعكس روح الأرض الزنجيه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيعبر عن حزنه عاكساً روح أفريقيا في الصورة التي تتداخل فيها أصوات الغابة مع أصوات الطبول الوثنية، جاعلاً منها مثالاً للصدق، والصفاء اللذان يصف بهما حزنه.

ويكرر الشاعر استخدام صورة الطبول الأفريقية؛ لكنه يوظفها توظيفاً مغايراً بقوله:

لا.. لن أغادر الممر

طبول موتاي تدور في دمائي. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيستخدم هذه الفعالية التراثية التي اشتهرت بها قبائل أفريقيا وهي قرع الطبول؛ محرّكاً نفسياً، جاعلاً منها باعثاً على الصمود والتحدي، ومكوناً منها صورةً صوتيةً بصريةً عجيبةً، حيث يملأ صوت تلك الطبول أذن المتلقي، ويشغل دوراتها في دماء الشاعر بصره وفكره بهذه الصورة الذهنية المعبرة.

وفي نصه (صلّوا على الجلال والضحية) يختار الشاعر من التراث الأفريقي (الطووم) وهو رمزٌ وُجد لدى القبائل البدائية يتمثل في حيوان، أو شجرة، أو قوةً طبيعيةً، ذات علاقةٍ خاصةٍ مع كامل العشيرة التي تعتبره الروح الحامية لها؛ ومن أجل ذلك يخضع أبناء الطووم لالتزام مقدسٍ يقضي بألا يقتلوا طوومهم، ومن وقتٍ لآخر تقام أعيادٌ يقلدون في رقصاتٍ طقوسيةٍ حركات وخصائص طوومهم. (فرويد، ١٩٨٣). والشاعر يرمز به للثورة الغافية قائلاً:

الزمن المسكون بالجنون والثورة..

يغدو طوومًا مقدّساً

تحت رماد الزمن القديم. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيستثمر الشاعر هذا الرمز الأفريقي بما يحمله من دلالات القداسة، والحماية لمعتنقيه؛ للتعبير عن الثورة القادمة التي تحمل لشعب أفريقيا معاني القوة والتغيير، كما كان الطووم المقدس يحمل تلك المعاني لأبناء القبائل الأفريقية القديمة. كما يستعين الشاعر في بناء تلك الصورة بتصوير الثورة بصورة النار المشتعلة تحت الرماد، وهي صورةٌ موجودةٌ في الشعر العربي كما في قول الشاعر نصر بن سيار، محدراً بني أمية:

أرى خللَ الرّمادِ وميضَ جَمَرٍ ويوشكُ أن يكونَ لهُ اضْطِرَامٌ. (الجاحظ، ١٩٩٨/١).

كما عبر الشاعر بالزمن القديم عن عصر القهر والاضطهاد، الذي يجب أن تكتسحه هذه الثورة المقدسة، وعبر بالرماد عما يقاسيه أبناء القارة الأفريقية في معاناة توشك أن تنفجر. وهكذا؛ نرى أنَّ استعارة الشاعر لعنصر الطوطم من التراث الأفريقي للتعبير عن الثورة الأفريقية القادمة؛ أثري إحياءات الصورة الشعرية، وقام بنقلنا من أجواء أفريقيا القديمة، إلى أجواء الثورة الحديثة في وقتٍ واحدٍ، في جوٍّ من الإثارة، والترقب.

د. اللاشعور

إنَّ الصورة الشعرية رمزٌ مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاءً وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة، فهو ماثلٌ في الخرافات، والأساطير، والحكايات، والنكات، وكل المأثور الشعبي؛ لأن القصيدة من حيث هي حلم - كما يقول أورين إدمان - تعد ارتباطاً بين مجموعة من الرؤى، والصور، والأفكار المندمجة في وحدة مفردة خلال حالة نفسية تربط بينهما. (إسماعيل، ١٩٩٠). ويتميز الشاعر المبدع بقدرته على المزج بين عالمي الواقع، والحلم، والامتياح من عالم اللاشعور مما لا يمكن إدراكه في عالم الحواس. وقد ميز أرسطو (١٩٥٣) الشاعر عن المؤرخ؛ بأن الشاعر هو الذي يروي الأحداث التي يمكن أن تقع؛ ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة، وأسمى مقاماً من التاريخ؛ لأنَّ الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي. وأرسطو هنا يُشير ببراعةٍ إلى دور الشعر الاستشراقي، ومنظوره الأكثر شمولاً في رؤية الحياة والوجود.

ويربط الدروبي (١٩٨١) بين الفن، والحلم بقوله: "والصلة وثيقة بين الفن والحلم. إن العمل الأساسي في الحلم والفن على السواء إنما هو إطلاق الغريزة من عقالها رمزاً... وبينما الإنسان العادي يتصل باللاشعور بواسطة الحلم في أثناء النوم؛ فإن الشاعر يستطيع بالإضافة إلى ذلك أن يتصل باللاشعور في أثناء اليقظة. إن الشاعر الكبير هو ذلك الذي يخلق في حالة اليقظة؛ ما لا يخلقه الآخرون إلا في أثناء النوم".

وقد تميزت العديد من صور الفيتوري الشعرية بتراسل الحواس، وتراسل المدركات اللذان مرّاً بنا سابقاً؛ إلا أننا في هذا المحور؛ ننظر لقدرة الشاعر على التواصل مع عالم اللاشعور في وعيه الغافي؛ ليستخرج منه العلاقات الخفية بين الأشياء، ويعرضها علينا في صور غريبة، مُشكَّلةً بطريقة لغوية مبتكرة في شعره. وقد قدم الفيتوري العديد من أمثال هذه الصور، ومنها ما جاء في قصيدته (إلى عبد الخالق محبوب ورفاقه) التي قالها في رثاء هذا المناضل الذي أثر أن يُسلم نفسه للنظام الحاكم حقناً لدماء إخوانه من الشعب، فقام النظام بإعدامه، وفيها يقول الشاعر على لسان المناضل:

- لا تحفروا لي قبرا

سأصعد مشنقتي

وسأغلق نافذة العصر خلفي

وأغسل بالدم رأسي

وأقطع كفي ..

وأطبعها نجمةً فوق واجهة العصر

فوق حوائط تاريخه المائلة

وسأبذر قمحي للطير والسابله. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

في هذا النص تصدمنا الصور الغريبة، ولا تفلح أي محاولة لإيجاد رابطٍ عقليٍّ بين عناصرها؛ لأن الشاعر لم يعتمد على العلائق المنطقية في تكوين الصورة؛ بل امتاح من لاشعوره تلك اللوحات السيريالية، معبراً بها عن رداءة ذلك العصر، وعن الظلم الفادح الواقع على المناضلين الشرفاء. لقد بلغ إحساس الشاعر منطقةً خطيرةً من الألم النفسي، وأصبح التعبير الصوري العادي لا يكفيه في التعبير عما يشعر به من ألم، وحزن، وإحباط. فلجأ إلى عالم اللاشعور، عالم الأحلام يبحث فيه عن لغةٍ جديدةٍ للبوح.

وهكذا كان، حيث أنشأ لنا هذه اللوحة السيريالية العجيبة التي لا تأتلف في أعيننا إلا عند تفسيرها بعين اللاشعور، وإحساس الشاعر بالقضية، لنلمح فيها مظاهر افتداء الشاعر، وخلود نضاله، ولعنته التي يلقيها على جلاديه. وكل تلك المعاني وسواها ستظل تتوالد من رحم تلك الصور الغريبة الآتية من عالم الأحلام مبرزةً هذا الحدث؛ حيث يؤكد صبحي (١٩٩٩) أن التصوير الأسطوري يقوم بوظيفةٍ أساسيةٍ في تأطير الحادث التاريخي، وإبراز فحواه، ومن ذلك تحويل هذا الحادث إلى طقسٍ كونيٍّ، والشخص التاريخي إلى ظاهرةٍ أسطوريةٍ، فتتعمق بذلك خطوط الشخصية التاريخية بحيث لا تنحط القصيدة إلى مستوى السرد، والدعاوى السياسية المباشرة، ونظم الشعارات.

ويرى زايد (٢٠٠٢) أن الشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها؛ فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلاً حرفياً، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوّله إلى (واقعٍ شعري) لا تمثل العناصر المادية المحسوسة فيه سوى المادة الغفل التي يشكلها الشاعر تشكيلاً جديداً وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة، ومن ثم فإنه لا يجوز محاكمة هذا الواقع الشعري بقوانين الواقع المادي المحسوس ومنطقه؛ لأن لهذا الواقع الشعري قوانينه الخاصة، ومنطقه الخاص، كما لا يجوز إخضاع هذا (الواقع الشعري) المتمثل في الصورة الشعرية

للتحليل المنطقي العقلي؛ لأن هذه الصورة ليست مبنية على إقامة علاقاتٍ منطقيةٍ مفهومةٍ بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل، بل إنها غالبًا ما تقوم على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع بينها علاقاتٍ جديدةً.

وفي قصيدةٍ بعنوان (عصفور الدم) يعبر الشاعر عن رؤيته للواقع من حوله من خلال الصور التالية:

كان ثمة كفٌّ رماديةً
تتدلى من السقف..
حاملةً قمرًا ميتًا..
وطيورٌ من النار، تنقر لؤلؤة الليل..
كان قلبي آجرةً من دم
ثقبوها.. فسالت نجومًا مضرجة..
عبر أقنية الليل. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

هذا المشهد السيريالي الذي نرى فيه الشاعر يرسم بريشة الحلم لوحة العصر الكئيبة التي مات فيها مصدر النور واستبدلت به مظاهر زائفة تمثلها هذه الكف المرعبة الحاملة للقمر الميت، فيما ظل الثوار يحاولون تغيير الواقع الكئيب كما تنقر الطيور النارية لؤلؤة الليل بحثًا عن الصباح؛ مما دفع الشاعر لإطلاق أشعاره في الناس كما انطلقت النجوم من قلبه عندما ثقبوا آجرته. إنَّ غرابة الواقع الذي يعيشه الشاعر تدفعه لتكثيف الرموز اللاشعورية في صوره، وهي وإن ظهرت للمتلقى متناقضة أو متباعدة؛ فهي في باطن وعي الشاعر متآلفة ومتراكبة على نحوٍ ما، قد لا يظهر لنا بشكلٍ جلي لكنه مفهومٌ ومبررٌ لدى الشاعر ذهنيًا وفنيًا.

وفي قصيدة (نار في رماد الأشياء) يتفاءل الشاعر، ويخاطب الجيل الجديد داعيًا إياهم إلى قيادة مصائرهم بأنفسهم، وعدم الارتكان لماضيهم، قائلاً:

هي نجمتُك الأبدية
مهما غاصت في غاباتِ ضفائرها
سُحِبَ الليلِ السوداء
فتنقل ملء فضاء الكون
وأطلق خيلك تصهل حول مدارِ الشمس

وترفع رأسها النارية

في فجوات الماء. (الفيثوري، ٢٠٠١).

يدعو الشاعر الجيل الجديد للإبحار في عوالم الطموح والحرية، مسترشدين بصوتهم الداخلي وروحهم، دون أن ينهزموا أمام العقبات، والإحباطات التي خلفها لهم السابقون. ويوظف الشاعر عناصر الطبيعة لتشكيل بيئة كونية خيالية نرى فيها سحبًا سوداء تغوص في ضفائر نجمة أبدية، وخيولاً جهنمية تصهل حول الشمس، وترفع رؤوسًا من نارٍ في فجوات الماء، فتمتزج الرؤى لدينا، وتختلط الأحاسيس، ويتوه العقل فيها بفعل تغيير مسار المدركات.

ويضيف أحمد (١٩٧٧) قوله: "ونقل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاع الشاعر أن يضعنا بإزاء صورةٍ لا هي وهميةٌ بحتةٌ لأنَّ بعض عناصرها واقعي؛ ولا هي حقيقيةٌ بحتةٌ لأنَّ العلاقات القائمة بين هذه العناصر علاقاتٌ ذاتيةٌ، فهي بين الوهم والحقيقة وليست أحدهما بعينه". وكأنَّ الشاعر يحس أحيانًا بقصور أدواته الشعرية التقليدية في الإفضاء عن مكنوناته، فيرى في عوالم اللاشعور متنفسًا لخبراته الباطنية المختزنة في أغوار نفسه، والتي تخرج في صوره بطريقةٍ غامضةٍ أشبه بخروجها في الأحلام عند غياب العقل الذي يعمل في اليقظة عمل الرقيب مانعًا إياها من الخروج والتعبير، فيقوم الشاعر بنقل آلية الحلم إلى اليقظة، ويطلق لها العنان في البوح والتعبير.

٤. ٥. ٣ الرمز

الرمز هو أحد الوسائل الإيحائية المهمة في تشكيل الصورة الفنية في الشعر الحديث، وهو يختلف عن غيره من وسائل التعبير الفني. ويؤكد أحمد (١٩٧٧) أهمية الإيحاء بقوله: "أساس الرمز الإيحاء، والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف، وبهذا تنتفي عن نطاق الرمز تلك الاستعارات، والكنائيات، والأمثال الرمزية المقصود بها إلى استخلاص عبرةٍ أو مغزًى صريحٍ". وقد كان الأسلوب الرمزي حاضرًا في شعر الاستعباد عند الفيثوري، حيث استخدمه الشاعر للتعبير عن أفكاره الدقيقة، ومشاعره المتموجة، وتصورات العميقة بعيدًا عن الأساليب التصويرية المباشرة، واللغة العادية التي لا يمكنها استيعاب تلك التصورات، والأفكار؛ وقد تنوعت رموز الشاعر في القضية، وتعددت مصادرها في شعره. وسيقوم الباحث فيما يلي بتحليل الأداء الرمزي للشاعر من خلال أمثلةٍ من أسلوب الشاعر الرمزي، بادئًا بشرح مفهوم الرمز.

أ. مفهوم الرمز

الرمز، والصورة كلتاهما وسيلتان من الوسائل الإيحائية التي يستخدمها الشاعر في القصيدة الحديثة، والفرق بينهما أن الصورة أقل تجريدًا من الرمز، كما أن الرمز أكثر تركيبًا وتعقيدًا من الصورة بحيث من الممكن أن نعتبر الصورة عنصرًا من عناصر بناء الرمز. (زايد، ٢٠٠٢). وعليه؛ يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كلٍّ منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد؛ فالرمز وحدته الأولى صورةٌ حسيةٌ تُشير إلى معنويٍّ لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرةٌ عن الإيحاء سمة الرمز الجوهرية، والذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملت معناها الرمزي. (الذهبي، ١٩٤٩)؛ (أحمد، ١٩٧٧). والرمز كما يقول عنه فرويد (١٩٩٤): "من خواص التفكير اللاشعوري، وتفكير الشعب بنوعٍ خاص، وإنا لنجدها في أغاني الشعب، وأساطيره، ورواياته المتوارثة، وفي التعابير الدارجة، والحكم المأثورة، والنكات الجارية... والتصوير بواسطة الرمز يدخل في عداد مناهج التصوير غير المباشر".

فالرمز الشعري والأدبي عمومًا هو إشارةٌ حسيةٌ مجازيةٌ لشيءٍ لا يقع تحت الحواس. وهو يختلف عن الرمز اللغوي المتمثل في الألفاظ اللغوية؛ فالرمز الشعري لا يشير إلى شيءٍ محددٍ معينٍ يتفق الجميع عليه؛ وإنما يوحي بحالةٍ معنويةٍ تجريديةٍ غامضةٍ لا يمكن تحديدها، ومن ثم فإن الناس يختلفون اختلافًا بينًا في فهم الرموز الشعرية. (زايد، ٢٠٠٢). ويزيده بورا (١٩٨٩) توضيحًا بقوله: "فجوهر الرمز يتمثل في أنه أداةٌ تعبر بشكلٍ محسوسٍ خاصٍ ومميزٍ عن موضوعاتٍ هي بغير هذه الأداة تعلو فوق إدراكنا؛ إذ لو كان من المستطاع التعبير عنها في أشكال مجردة فسوف يفوتنا إدراك مغزاها الكامل حيث إن كثيرًا من هذا المغزى يتمثل في قوة جاذبيته لانفعالاتٍ مهوَّشةٍ، ورغباتٍ، وذكرياتٍ شبه منسيةٍ".

إنَّ الرمز أكثر امتلاءً، وأبلغ تأثيرًا من الحقيقة الواقعة، والتفاهم بين الناس بالرمز شيءٌ مألوفٌ، والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثّر للتراث السحري؛ فهو يأسرهم، ويجذبهم إليه بقوةٍ خفيةٍ لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة. (إسماعيل، ١٩٩٠). ويؤكد هلال (٢٠٠٨) تأثير الرمزية بقوله: "وقد أثّرت الرمزية في الشعر العالمي الحديث كله أنواعًا من التأثير، ومنه شعرنا الحديث؛ بل إنها صاحبت الاتجاه الواقعي في الشعر". ولم يكن الفيتوري بمعزلٍ عن هذا التأثير، لا سيما وقد رأينا كيف تعاطف الفيتوري مع الاتجاه الواقعي وخاصةً إبان المرحلة الواقعية من شعره، التي كانت أكبر المراحل، وأغزرها شعريًا؛ والتي فجرت لديه جميع المشاعر المناهضة للاستعباد في شتى صوره، كما مرَّ

بيانه في الباب الثالث. وقد استخدم الفيتوري الرمز للتعبير عن هذه القضية من خلال توظيف الرموز على اختلاف أنواعها في الدلالة على رؤيته للقضية، ونستعرض نماذج منها فيما يلي.

ب. رمز الإنسان

يُعبّر الشاعر عن ضياع حياة الإنسان، وخلوها من القيمة من خلال بناء مثال رمزي له في قصيدته (عرياناً يرقص في الشمس) قائلاً:

لم تجئ مثلما حلمت بك دنياك
قبل انطفاء عيون الدمى، واشتعال جلود القرايين
جئت سماءً من الشفق القرمزي
عريان كالشمس في رقصة الشمس
مختبئاً في معانيك..
خلف زجاج العيون، ومنحنيات المرايا
مثل روح بدائية، لبست شكلها الميت الحي
ثم مضت تتحسس غربتها في وجوه الضحايا. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

فيجعل الإنسان في النص رمزاً ومرموزاً له. لكنَّ الإنسان الرمزي يأتي متداخلاً مع عالم عجيبٍ من الصور والخيالات مثل (انطفاء عيون الدمى، اشتعال جلود القرايين، سماء من الشفق القرمزي، عريان كالشمس، خلف زجاج العيون، منحنيات المرايا، روح بدائية لبست شكلها... إلخ). وقد يُعِيننا البحث عن دلالات هذه الصور؛ لكننا لا نلبث أن ندرك أنها غير مقصودة لذاتها، وإنما جاءت لإخصاب المشهد الرمزي بعد إقصائها عن دلالتها الحسية؛ للارتفاع بالرمز إلى الدلالة التجريدية القادرة على حمل رؤية الشاعر، وتجربته الفنية، وحينها يمكن النظر إلى مدلولات تلك الصور في لوحة تجريدية واحدة تعبر عن مشاعر الإحباط، والعدمية التي يشعر بها الشاعر تجاه حياته وحياة جيله التي يرى أنها ضاعت دون جدوى، وأنه هو وجيله لم يحققوا شيئاً مما كانوا يطمحون إليه.

لقد عملت الصور الجانبية في النص على إثارة حواسنا بما تحمله من الدلالات المادية على فوات الألوان، وضياع العمر بعد انطفاء عيون الدمى، واشتعال القرايين، وتحول الإنسان إلى سماءٍ من الشفق القرمزي، أيًا كانت مدلولات تلك الدمى، والقرايين، والشفق القرمزي عند الشاعر، فهو لا يريد بها هنا دلالاتها الحسية، ولذلك صاغها في هذه العبارات الرمزية "حيث لا نجد فيها الشاعر يُعبّر عن الانفعالات التي أثّرت في نفس القارئ بشكل مباشر،

وإنما يتعين على القارئ أن يُثيرها بفعل إحساسه بالعلاقات المعقدة بين الأفكار والصور التي تبدو للنظرة الأولى منفصلةً بشكلٍ يكاد أن يكون كاملاً والتي عُرضت بشكلٍ موضوعيٍّ، أو على الأقل بشكلٍ دراميٍّ". (فريزر، ١٩٩٤/٢).

ج. رمز المرأة

كما يستخدم الشاعر رمز المرأة للتعبير، كما في قصيدة (المقتول يدفع الثمن) التي عبر فيها عن مأساة ضياع العدالة قائلاً:

بطيئةً أيتها السيدة الفخمة
تهبطين ضوءاً أسوداً في الساحة الحمراء
في البيوت، في العيون
كل امرئٍ يحمل فوق راحتيه وطنه
أو كفنه
فالغد يا سيدة الرهبة والسكون
قد لا يكون! (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

والمرأة مصدرٌ خالِدٌ للإلهام عند المبدعين والشعراء، والشاعر يرمز للحرية في المقطع بالمرأة في جمالها، وغموضها، وأثرها في النفس، فيعبر عن تأخر حلول العدالة في الحياة تعبيراً رمزياً يصور العدالة فيه بصورة سيدةٍ فخمةٍ تتشح بالرهبة، والسكون، تنتظر النفوس حلولها، وتتشفو العيون لمجيئها؛ لكنها تتأخر، فيكون مجيئها بارداً كثيباً لا قيمة له، كهبوط ضوءٍ أسود في ساحةٍ حمراء ظلمة فوق ظلمة، والناس ماضون إلى حتفهم، وأوطانهم إلى ضياع، لأن القدر لا ينتظر. فعبر الشاعر عن المعنى بطريقةٍ غير مباشرةٍ، مستعيناً في تكوين البنية الرمزية بالصور الجزئية المتجاورة في التركيب، ومستفيداً من إحياءاتها الدالة التي انفصلت عن واقعها الحسي للتعبير عن الحقائق النفسية التي يصعب التعبير عنها بالدلالة اللغوية الوضعية. وهكذا؛ يُصبح الرمز كما يقول زايد (٢٠٠٢): كياناً مستقلاً بذاته، منفصلاً عن الواقع الحسي الذي بدأ منه منذ اللحظة التي نعتبره فيها رمزاً، حتى وإن شَف عن معناه الرمزي من خلال معناه الواقعي ذاته".

٥. رمز الحببية

حينما يعبر الشاعر عن عاطفته نحو بلاده؛ فإنه يرسم لها صورة معشوقة له في أسلوب رمزيّ، يعبر فيه عن حبه، وإشفاقه من خلال مشهدٍ كونيّ يخلع فيه عليها صفات الأبدية، فيما يفنى أعداؤها على مر التاريخ:

هذا مسار نجمهم..

هنيهةً، ثم يغيب النجم

لن يمكث إلا ريثما ينهمر الغيم..

وتصحو زهرة التاريخ..

لن يجتاز بحر الموت إلا

قدما حبيبي..

العاريتان

القدمان، الموجدتان..

الشعلتان، القلعتان..

لن تُغني شفة عاشقة

في شفة عاشقة

إلا إذا تبسمت حبيبي. (الفيثوري، ١٩٧٩/٢).

فلا وجود لهذه العاشقة، ولا كائنات الصورة في الحقيقة؛ لكن الشاعر يجمع بينها في هذه البيئة الرمزية التي يزول فيها الأعداء عن بلاده، ويعود مجدها القديم إليها، وتعبّر بلاده المحبوبة مآسيها كما تعبّر العاشقة بقدميها العاريتين بحر الموت، وتصل لبر الأمان، حيث ينتظر كل العشاق ابتسامتها لتعمهم السعادة. فيعبر الرمز هنا عن تصورات الشاعر، ومشاعره النفسية بعيداً عن الجانب الواقعي، موجداً لها ما سماه الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت (المعادل الموضوعي)، وهو ما شرحه بقوله: "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالبٍ فني إنما تكون بإيجاد (معادلٍ موضوعي) لها. وبعبارةٍ أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاءً لهذه العاطفة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربةٍ حسية". (ذكر في: الربيعي، ١٩٩٨).

فكان الرمز العاطفي في هذا النص، ومظاهر الوله بالحببية معادلاً لحب الوطن، والولاء له، والفناء فيه.

هـ. الرمز التاريخي

وكما يستمدُّ الشاعر رموزه من الحياة، والواقع، ويرتفع بها عنهما كما رأينا فيما سبق؛ فهو كذلك يستمدّها من التراث على اختلاف أنواعه، مستفيدًا من تأثيره العميق في نفوس الجماهير؛ حيث تعيش هذه المعطيات التراثية - كما يقرر زايد (٢٠٠٢) - في وجدانات الناس وأعماقهم تحف بها حالة من القداسة، والإكبار لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري، والوجداني، والنفسي. وكما يُجِرد الشاعر الرمز الواقعي من بعض دلالاته الواقعية ليستطيع أن يُحمّله بعض أبعاد تجربته؛ فإنه يجرد الرمز التراثي من بعض دلالاته التراثية ليحمّله الأبعاد المعاصرة لرؤيته الشعرية، فيتولد المعنى الرمزي من التفاعل بين المدلول التراثي للرمز، والمدلول المعاصر له.

وقد وظف الفيتوري الرموز التراثية في التعبير عن قضية الاستعباد؛ حيث رمز للطغاة، والخونة برموز تاريخية عديدة منها (الخليفة) وهو أحد الرموز التي عبر بها الشاعر عن طغيان الحكام في عصره. وشخصية (الخليفة)، أو (السلطان)، أو (الملك)، أو (الأمير)؛ من الشخصيات التاريخية الاعتبارية، وكلها وجوه تراثية متعددة لشخصية واحدة هي شخصية الحاكم، أو رمز السلطة. وشعراؤنا المعاصرون يوظفون هذه الشخصية غالبًا رمزًا للسلطة القاهرة المنحرفة التي لا يجد الأمن في ظلالها سوى المنحرفين الانتهازيين، والساقطين؛ أما الشرفاء وأصحاب الرأي فإنه لا ينتظرهم في ظلال هذه السلطة سوى مصير واحد هو (الموت). (زايد، ١٩٩٧). ومن توظيف الفيتوري لرمز الخليفة قوله:

بعد قليل يزحف للصوص

- ها هم أقبلوا

عرفتهم من رعشة الجنون والصخب

رأسي تريدون؟

...

خذوه، إن شئتم

فألقوه على سجادة الخليفة

أو علقوه رايةً في هودج الخليفة

أو قطعةً نادرةً

في متحف الخليفة

أو قمرًا في مخدع الخليفة

وامضوا فقد أبطأتم

عن موعد الخليفة. (الفيتوري، ١٩٧٩/٢).

يصور الشاعر حقيقة الطغيان الذي رمز له في هذا النص بالخليفة، عبر هذا المشهد الساخر الذي يستسلم الشاعر فيه للصوص، عارضاً عليهم قتله، وحمل رأسه للخليفة ليتخذه الخليفة ما شاء، ملهأً، أو رايةً، أو حليةً، أو تحفةً. في إشارة لفقد حياة الإنسان قيمتها في ظل الطغيان، والفساد الذي أشار الشاعر إليه بذكاء في نهاية المقطع من خلال تنبيه أولئك اللصوص إلى موعدهم مع الخليفة؛ ليكشف عن الفساد المستشري في الأنظمة الحاكمة، وحاشيتها المتأمرة على شعوبها، والخائنة لأوطانها، وليعبر كذلك عن مشاعره النفسية الراضية لذلك. ورغم وجود الصور الحسية في الأسلوب الرمزي السابق؛ إلا أن تلك الصور ترمز إلى حالاتٍ معنويةٍ يُوحىها السياق التعبيري الذي يضمها كلها؛ ويُثيرها في نفس القارئ من جديد؛ معبراً عن أدق ما في النفس الإنسانية من أفكار، وأعمق ما فيها من عواطف، وانفعالات. (الذهبي، ١٩٤٩).

و. الرمز التراثي

من اللافت أن الفيتوري قد بنى ديواناً كاملاً هو (سقوط دبشليم) على التعبير من خلال قناع كتاب (كليلة ودمنة)، وإسقاطه على الأنظمة المعاصرة التي استعبد الطغاة شعوبها كما فعل الملك الظالم (دبشليم) الوارد في الكتاب إلى أن جاءه وزيرٌ حكيمٌ اسمه (بيدبا) نصحه، وحذره من ظلم الشعب، صائغاً تلك النصائح على لسان الحيوانات نصحاً للملك. ومن نصوص الديوان الرمزية المعبرة:

وقال بيدبا:

- اللصوص اقتحموا حواجز الميناء

وحطموا سارية السفينه

وسرقوا كنوزها الثمينه

ولم يزل قبطانها يضرب في أزقة المدينه

يبحث عن منظاره القديم

.. تلك هي الرواية التي

أرى فصولها يا دبشليم. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فتظهر الرموز ومدلولاتها التاريخية الأولى في هذا الحوار الذي رمز فيه بالملك (دبشليم) لكل طاغيةٍ معاصرٍ يستبد بشعبه، ويخون وطنه، فيما رمز بالحكيم (بيدبا) لناصح الملك الأمين سواءً كان الشاعر أم سواه. وتمثل عناصر النص

رموزاً جزئيةً تسهم في بناء البنية الرمزية الكلية، مثل (الصوص) تعبيراً عن الأعداء، و(السفينة) تعبيراً عن الوطن، و(القبطان) تعبيراً عن الحاكم، و(المنظار القديم) تعبيراً عن غياب الرؤية الصحيحة لديه. ويوضح أحمد (١٩٩٧) قيمة تضافر الرموز قائلاً: "وإذا كانت قيمة الرمز أسلوبية؛ لا تتحقق بالكلمة المفردة، أو الوحدات اللغوية البسيطة؛ فإن العمل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارةً إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزراً كلياً يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضاً شعرياً شاملاً، وذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فناً".

والمشهد الرمزي كله يعبر عن حالة يحس بها الشاعر تجاه أوضاع العالم العربي من حوله، ويثبها من خلال تفصيلات هذا الأسلوب المعبر. وسواء انتفع (دبشليم التراثي) بالنصح أم لا؛ فإن (دبشليم المعاصر) لم ينتفع، فسقط ملكه كما هو مذكور في عنوان الكتاب، وفي آخر قصيدة منه حيث عبرت نهايتها عن نبوءة الشاعر بسقوط الأنظمة المستبدة الحاكمة في عصره وفي كل العصور. ويلاحظ الباحث تعدد الرموز التراثية، والأقنعة التاريخية التي استخدمها الشاعر لوصف الطغاة، والخونة، والأعداء في عصره، وربما أراد من ذلك الإشارة لشيوع الفساد في عصره، وتعدد أشكاله، وألوانه. ومن تلك الرموز: (فرعون، هولاءكو، التتار، السامريين، القرمطين، الصليبيين، القياصرة، الأباطرة، المجوس، المماليك، ملوك الطوائف، الأمراء السلاجيق، الخاصكية، الأغوات).

ز. الرمز الديني

وقد يستخدم الشاعر الرمز الديني، كما في تعبيره عن حالة الضياع والشتات التي يعيشها الإنسان الحديث من خلال الرموز الدينية المسيحية، كقوله:

ويُطل يسوع..

الثلج يُغطي بردته البيضاء:

- ها أنت أتيت

غريباً يقطر وجهك حزناً

...

وتلوح وجوه الاثني عشر

- الأسفار اهترأت

ما بين دخان التبغ وضوضاء الحانات

وحواة السيرك، وفرسان الحلوى

وملوك الصالونات

عودوا لمغارتكم

فالعالم لم يعد العالم

وابكوا.. ابكوا

فيهوذا الخائن فوق محفته الملكية آت

وتغيب وجوه الاثني عشر. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

يكتنز النص بالرموز الدينية المسيحية مثل: (يسوع، الاثني عشر، الأسفار، المغارة، يهوذا الخائن) حيث وظفها الشاعر في التعبير عن إحساسه بضياح الإنسان في هذا العالم الذي سيطرت عليه المادة، ومظاهر الحياة الصاخبة التي رمز لها (بدخان التبغ، وضوضاء الحانات)، وسيادة الأشرار، والفاستدين، والأقوياء الذين رمز لهم (بحواة السيرك، وفرسان الحلوى، وملوك الصالونات)، واعتلاء الخونة للسلطة ورمز لهم (بیهوذا الخائن الآتي فوق محفته الملكية). كما رمز لغياب الأخيار بغياب وجوه أتباع المسيح الاثني عشر، ورمز لغياب الأديان، وعدم جدوى الوصايا للناس؛ باهتراء الأسفار. كما رمز بإطالة يسوع غريباً حزيناً عن حالة الأسى، والإحباط التي تملأ الأرواح النقية، والنفوس الطيبة في هذا العالم المليء بالشروع في نظر الشاعر.

وقد تضافرت الصور الجزئية في بناء الأسلوب الرمزي في المقطع كما يقول أحمد (١٩٩٧): "إن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً". وقد استخدم الشاعر الأسلوب الرمزي من خلال إسقاط تلك الصور الحسية، والألفاظ، والشخصيات بخلفياتها الدينية على المشاهد الواقعية لعالمنا المعاصر؛ وذلك للإيحاء برؤاه الذاتية، وتصورات الخاصة حول حالة من حالات الصراع بين قوى الخير والشر، ونقلها للمتلقى دون التصريح بها؛ ليتفاعل معها، وتثير في نفسه هواجس الشاعر، ومخاوفه، وأفكاره تجاه ما يراه من فساد العالم الحديث، وضياحه، وبعده عن تعاليم الأديان، والوصايا الربانية؛ مما حوله إلى حالة عجيبة لا يمكن تأديتها بالأسلوب اللغوي المباشر.

وهكذا؛ يختار الشاعر أحياناً التعبير بالأسلوب الرمزي، والسبب كما يقول هلال (٢٠٠٨): "التعبير عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية. والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح". كما يوظف في أشعاره طائفة واسعة من الرموز المتنوعة تاريخياً، ودينيًا، وثقافيًا للدلالة على طيف واسع من المعاني، والدلالات المختلفة في قضية الاستعباد، كالرفض، والثورة، والنصر، والهزيمة، والسلطة، والطغيان، وغيرها. ومن تلك الرموز: (عنتر، صلاح الدين، المهدي،

الرشيد، الحسين، ياقوت العرش، الهجرة، الأنصار، القادسية، خير، حطين، البراق، المغول، الروم، الملك سليمان، آصف، الملك داود، بتشبع، حنّ، شمعدان، حائط صهيون، دون كيشوت، كونفوشيوس، طاغور، نيرودا، لوركا، شهریار، شهرزاد)؛ مما يدل على سعة اطلاع الشاعر، وإلمامه بالثقافات المختلفة، وإمكاناته الفنية، والأسلوبية الموحية.

٤. ٦ المستوى الإيقاعي في قضية الاستعباد

لا شك أن الجانب الإيقاعي هو ركنية أساسية في العمل الشعري، وهو من أبرز الفوارق بين الشعر والنثر. وقد أشار لذلك أرسطو مع تفرقه بين الشاعر، والناظم، فقال: "على أن الناس اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن... فإطلاق لفظ (الشعراء) عليهم ليس لأنهم يحاكون؛ بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادةً شاعرًا؛ ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين (هوميروس) شاعرًا، والآخر طبيعيًا أولى منه شاعرًا". (أرسطو، ١٩٥٣).

فالوزن وإن كان فارقًا أساسيًا في التمييز بين أنواع الكلام؛ إلا أنه في الشعر مفتقرٌ إلى عوامل أخرى تتعاضد معه في صياغة البنية الشعرية. وقد أشار أحد علمائنا القدامى وهو ابن عبد ربه إلى وظيفة الإيقاع في الشعر وسماه (النغم) قائلاً: "زعمت الفلاسفة أن النغم فضلٌ بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجِه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحن إليه الروح. ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملامة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان فاستراحت لها أنفسهم". (ابن ربه، ١٩٨٣/٧). وهو يشير إلى أثر النغمة الإيقاعية للشعر في النفوس، كما يرمز لدلالاتها الشعورية والنفسية الغامضة، وأثر الطبيعة في استخراجها من النفس.

ويوضح زايد (٢٠٠٢) أهمية الموسيقى في الشعر قائلاً: "والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تُضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميقٌ وخفيٌ في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يُعبر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطاناً على النفس، وأعمقها تأثيراً فيها". ويُعرف ابن سينا الشعر بقوله: "إن الشعر هو كلامٌ مخيلٌ مؤلفٌ من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ عند العرب مقفاةٍ، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها إيقاعٌ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قولٍ منها مؤلفاً من أقوالٍ إيقاعيةٍ، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قولٍ منها واحداً". (ابن سينا، ١٩٥١).

وفي هذا التعريف إشارة مهمة لوزن الشعر المتألف من الإيقاعات المتساوية التي تمثلها الوحدات النغمية الممثلة بالتفعيلات العروضية في البحور الشعرية التي استنبطها الخليل بن أحمد من أشعار العرب. وقد اهتم الباحثون والنقاد بدراسة هذا الجانب المهم في صياغة الشعر العربي منذ القدم، بدءاً من الشكل التقليدي للقصيدة العربية العمودية، التي استنبط أوزانها وبحورها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومروراً بالأشكال الإيقاعية الحديثة للشعر الحر التي أتت في طور الحركات التجديدية، وتأثر بها الشعراء، ومنهم شاعرنا الفيتوري.

٤. ٦. ١ الوزن

يقول ابن رشيق عن الوزن: "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة". (القيرواني، ١/١٩٨١). والوزن كما يعرفه هلال (١٩٩٧) هو: "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"؛ ولكن هل لموضوعات القصائد ومضمونها علاقة باختيار وزنها الشعري؟ يُجيب الطيب؛ عبد الله (١/١٩٨٩) بقوله: "اختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحرٌ واحدٌ، ووزنٌ واحدٌ، وهل يُتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول المعبر عن الرقص والنقز والخفة".

ويربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر، بينه وبين نبض القلب، وصلته بما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد المقاطع، فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة أكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة. كل هذا جعل الباحثين يعتقدون الصلة بين عاطفة الشاعر، وما تخيره من أوزانٍ لشعره. فالشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادةً وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب وزناً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس، وازدياد النبضات القلبية. (أنيس، ١٩٥٢).

وقد تعددت أشكال القصيدة التي كتبها الفيتوري، وتنوعت أنماطها الفنية على طول تجربته الشعرية، فوجدنا الشاعر يكتب قصائده على الشكل العمودي التقليدي، كما كان يكتبها كذلك على الشكل الحر، وذلك بحسب تطور تجربته الفنية، وما توحى به إليه عاطفته، وحالاته النفسية. وفي كتابته تلك؛ تميز الشاعر بخصائص ساهمت في صياغة القصيدة، ومنحتها الفاعلية في قضية الاستعباد من خلال عوامل إيقاعية عديدة تخللت القصيدة في أشكالها

المختلفة، وارتبطت بالنسيج اللغوي في النص، والانفعال النفسي لدى الشاعر؛ لأداء الدلالة الشعرية، والتعبير عنها بأساليب متنوعة نعرض لها تاليًا.

أ. الشعر العمودي

يعتمد الشعر العمودي على وحدة البيت الشعري المكون من شطرين، وقافية، وروي، وتتألف وحدات هذا البيت من تفعيلاتٍ محددة، وتلتزم القصيدة فيه بوزنٍ من أوزان بحور الشعر العربية. وترجع القيمة الإيقاعية الأساسية في الشعر العمودي بالدرجة الأولى؛ إلى التساوي في عدد تفعيلات أشطر أبيات القصيدة، ثم تماثل نمط تكرار الوحدات التفعيلية داخل الشطر الشعري، وما تتكون منه من تفعيلاتٍ متشابهة، أو مختلفة، وما تحويه كل تفعيلة من حركاتٍ وسكنات، وما يطرأ عليها من زحافاتٍ، وعللٍ.

وقد كتب الفيتوري القصيدة العمودية عن قضية الاستعباد على مدار تجربته الشعرية منذ ديوانه الأول، وحتى ديوانه الأخير بتمكّنٍ واقتدارٍ، منطلقًا من ثقافته العربية المرتكزة على استيعابه الواعي للتراث، وتمثّل بناء الإيقاعية الأصيلة. كما نوع في أشكال كتابته لهذه القصيدة، فكان يكتب القصيدة العمودية بالطريقة التقليدية في سطرٍ شعريٍّ واحدٍ، أو يقسم البيت على شطرين، أو ربما قطعه ووزعه في أسطرٍ على طريقة الشعر الحر موزعًا إياه على حسب دفقاته الانفعالية، ومراميه النفسية.

وأيًا كان أسلوب الفيتوري في كتابته للقصيدة العمودية؛ فقد أحسن انتقاء البحور، والأوزان الملائمة لموضوعاته بشكلٍ كبيرٍ، فهو عندما يريد التعبير عن العاطفة الجياشة مثلاً؛ فإنّ شعره يأتي على البحور ذات الأوزان والإيقاعات الممتدة، كما في قصيدته (ويحسدونك يا بغداد) التي يتحدث فيها عن قهر الروح في الأوطان، وما يعانيه الأحرار في ظل حكم المستبدين والخونة قائلًا:

صعبٌ على الحرّ قَهْرُ الروحِ يا وطني
القهرُ يطفئُ نورَ الله في البدنِ
صعبٌ تقوُّسُ أعناقِ الرجالِ على
موائدِ الخوفِ والإذلالِ والوهنِ
صعبٌ بريقُ نياشينِ الخلودِ على

صدورِ مَنْ ورثوا الدنيا بلا ثمن. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

والقصيدة من بحر البسيط، وهو من البحور المركبة ذات التفعيلتين (مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ). وتفعيلة البحر الأولى (مُسْتَفْعِلُنْ) قريبة في إيقاعها من تفعيلة الكامل (مُتَفَاعِلُنْ)؛ إلا أن تسكين ثاني السبب الخفيف من (مُسْتَفْعِلُنْ)، وإضافة التفعيلة الجديدة (فَاعِلُنْ) بعدها؛ غير تركيبة بحر البسيط، ووزنه تغييراً جذرياً، ومنح وزنه امتداداً نغمياً، ووجهة إيقاعية مغايرة؛ ولذلك يرى الطيب؛ عبد الله (١/١٩٨٩) أن إيقاع هذا البحر يتميز بالجلال، والفخامة اللتان تناسبان الموضوعات ذات العاطفة الجياشة والقوية أيًا كانت تلك العاطفة؛ فالبسيط بحر النقيضين، إما الشدة، وإما الرقة، ولا توسط في ذلك. ورقة هذا البحر من النوع الباكي الذي يظهر في باب الرثاء، وكل ما يغلب عليه عنصر الحنين، والتحسر على الماضي، والبكاء على الأوطان المسلوقة، كقصائد الأندلسيين في بكاء ديارهم، مثل قصيدة أبي البقاء الرندي ومطلعها:

لِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ فَلَا يُعَرِّ بِطِيبِ الْعَيْشِ إِنْسَانُ. (التلمساني، ٤/١٩٦٨).

ويلاحظ الباحث تلك العاطفة الجياشة في نص الفيتوري كذلك؛ من خلال النغمة العاطفية الحزينة الواضحة في أبيات القصيدة التي يتحسر فيها الشاعر على ما حلَّ بالوطن العربي الذي غدا ألعوبةً في يد الطغاة، وعلى ما حلَّ بأبنائه من الذل، والقهر، والهوان. وكذلك حين تمضي القصيدة في وصف مظاهر ذلك الذل والخنوع، والتحسر على حال العرب في العصر الحاضر تارةً؛ وعلى العصر الماضي تارةً أخرى:

وَصِحْتُ فِي عَتَمَةِ الْأَيَّامِ يَا عَرَبًا

كَانُوا كِبَارًا عَلَى الْأَلَامِ وَالْمَحَنِ

مَاذَا دَهَى النَسْرَ حَتَّى صَارَ ضِفْدَعَةً

يَحْلُو لَهَا النَوْمُ فِي مُسْتَنْقَعِ الْوَسَنِ

مَاذَا أَصَابَكُمْوَا لَا دَرَّ دَرَّكُمْوَا

حَتَّى كَأَنْكُمْوَا مَوْتَى بِلَا كَفَنِ. (الفيتوري، ٢٠٠٥).

ويصاحب النغمة الشاكية في هذا الوزن؛ إيقاعٌ من الفخامة والجلال اللذان يميزان هذا البحر، ويجعلانه مناسباً لموضوعاتٍ عدّةٍ منها الحزن، والتأبين، كما في نصّه الآخر (لا ليس لبنان) الذي يتحسر فيه الشاعر على وطنٍ عربيٍّ آخر هو لبنان، قائلاً:

لَا.. لَا تَقُلْ دَخَلُوا فِي الْمَوْتِ أَوْ رَحَلُوا

هَنَّاكَ مَنْ أَمَرَ الْأَبْطَالَ فَانْتَقَلُوا

هَنَّاكَ لِبْنَانُ، وَالْأَرْضُ الَّتِي غَضِبَتْ

لَوْ قَعِ أَقْدَامُ مَنْ خَانُوكَ يَا جَبَلُ. (الفيتوري، ٣/١٩٩٨).

وتشيع في النص ذات النغمة الحزينة الباكية؛ حيث يربط الشاعر أزمة لبنان بقضيته المحورية وهي الاستبداد، والطغيان، متحسراً على حال العرب، وتاريخهم، وهو ما يفعله في قصيدتين آخرين كتبهما على البحر ذاته؛ هما (الزائر والأسئلة) التي يقول فيها:

وتسألُ العربَ الأفحاحَ عن وطنٍ
فتضمحلُّ معانيهم وإن كُثِّروا
وتلمسُ الموتُ في أرواحهم فإذا
مسست أجسادهم مستنكراً نفروا. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).
وقصيدة (المؤبِّتون) التي يُفصح عن مضمونها الشاكي الباكي:
خمسونَ عاماً وأخرى سوف تُحتتمُ
والأرضُ تُمطرُ والأفلاكُ تصطدمُ
والعُربُ جوقهُ غريبانِ مُحَنطَةٌ
في متحفِ الكونِ لا يدرونَ أينَ همو. (الفيثوري، ٢٠٠٥).

كما يستفيد الشاعر من طاقة وزن بحر البسيط؛ في حمل الأحاسيس القوية، والعواطف الجياشة؛ للتعبير عن عاطفة جياشة أخرى تجاه موضوعٍ مختلفٍ هو الإشادة بإحدى الشخصيات في قصيدته (على درب النبيين) ومطلعها:
عالٍ وقدركُ عالٍ دونه الشهبُ
ونورُ فكركَ شمسٌ ليس تحتجبُ
وأنتَ أنتَ وتبقى دائماً علماً
تمشي على دربه الأجيالُ والحقبُ. (الفيثوري، ٢٠٠٥).
وتذكرنا هذه القصيدة بقصيدة أبي تمام الشهيرة التي نظمها على ذات الوزن في الإشادة بفتح الخليفة المعتصم بالله لمدينة (عمورية) ومطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ في حدهِ الحدُّ بينَ الجَدِّ واللَّعِبِ. (التبريزي، ١٩٩٤/١).
وبحر البسيط من البحور التي تناسب موضوع المدح، والوصف لكثرة مقاطعه. (أنيس، ١٩٥٢). كما يظهر في القصيدتين إيقاع الجزالة، والفخامة، والجلال الذي يتميز به وزن هذا البحر، ملائماً بذلك موضوعات الشعر التي تتطلب عاطفةً قويةً؛ حيث إننا إذا تركنا الرثاء، والشكوى، ونظرنا في مدائح البسيط، وجدناها كلها تعتمد إلى التفخيم، وتجري مجرى الخطابة، ورأيت الفخامة، وعنصر القوة يغلب عليها، وأحسبُ السر في صلاحية وزن هذا البحر لهذين النقيضين؛ هو أن نغمة يتطلب عاطفةً قويةً -أني كان نوعها- يُعبر عنها الشاعر تعبيراً خطابياً جهيراً،

ويلزم مع ذلك جانب الجلالة والرفعة. (الطيب؛ عبد الله، ١/١٩٨٩). وهو ما يظهر في أسلوب الفيتوري في هذا النص من خلال اختياره للمفردات الفخمة ذات الإيحاءات التراثية التي تتضافر مع إيقاع هذا الوزن في التعبير عن عاطفته الجياشة.

ويلاحظ الباحث كثرة استخدام الشاعر لهذا البحر في قصائد المدح والتأبين لمختلف الشخصيات، كما في قصيدته (خارج الموت) التي قالها في تأبين الرئيس جمال عبد الناصر، وقصيدة (المتني) التي قالها في أبي الطيب المتنبي، وقصيدة (انتماء) التي أهداها لروح الأخطل الصغير، وقصيدة (تبقى لنا مصر) التي قالها في ذكرى الشاعر أحمد شوقي في ذكراه الستينية، وقصيدة (ترنيمه في قداس أبي شبكة) التي قالها في تأبين الشاعر إلياس أبي شبكة، وقصيدة (رحيل عاشقٍ من محروقة) التي كتبها في تأبين موسى زلوم، وهو أحد المناضلين. ويتقمص الشاعر في نظمه لتلك القصائد روح الشاعر القديم، فنجدته يحرص على استخدام الألفاظ الرنانة، والتراكيب الجزلة؛ لطبع القصيدة بطابع الشعر التراثي الفخم.

وعند رغبة الشاعر في التغني بالثورة ضد الطغاة والمستعمرين، نجدته يكتب قصيدته من بحر (الكامل)؛ حيث يتميز إيقاع هذا البحر كما يقول الطيب؛ عبد الله (١/١٩٨٩) بأنه: "ذو نغمٍ مجلجلٍ رنّانٍ، يصلح لكل ما هو عنيفٌ من الكلام، كما يصلح للترنم الخالص"؛ فيجده الشاعر لذلك مناسباً للتعبير عن فخره بتغلب شعبه، وإظهار الفرح بانتصار إرادته بعد الكفاح المرير، وذلك في قصيدته (حصاد شعب) التي يقول فيها:

زحفتُ مواكبُنَا فقلْ لِصَحَافِ المجدِ استعدي
هذا الذي غرسته كَفُ الشَّعبِ في اليومِ الأشدِّ
هذا حصادُ القادِرينَ على الإرادةِ والتَّحدِّي
ولقد قدرنا رَغَمَ بطشِ الأجنبيِّ المستبِدِّ

ولقد هَدَمْنَا كُلَّ ما في الأَمْسِ مِنْ سِجْنٍ وَقَيْدٍ. (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

إذ نلاحظ في الأبيات النغمة الجهيمة الناتجة عن الإيقاعات المججلة لهذا البحر (مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ) التي تُمثل تفعيلاتها المتشابهة وقع أقدام الجنود القوي في العروض العسكرية، وهو ما أراد الشاعر الإيحاء به بدءاً من البيت الأول الذي يصور مشهد الزحف العظيم لمواكب الشعب الثائرة على الطاغية، والمتجهة لإزالته، وهدم آثار استبداده، ومروراً بعبارات التحدي، والثورة، والاعتزاز بقوة الشعب، وإرادته، وإنجازه العظيم.

وكل تلك المعاني عبرت عنها روح هذا البحر الذي لاءم حالة الشاعر النفسية، ومشاعره الحماسية، ورغبته في التغني بتلك الأحاسيس التي حملها إيقاع هذا البحر مردداً أصداً هذا النشيد الحماسي الضخم. كما استفاد

الشاعر من قوة إيقاع هذا البحر في نصٍّ آخر هو (إلى وجهٍ أبيض) الذي جعل منه ساحةً للمواجهة بينه وبين المستعمر، مقررًا إياه، ومعلنًا رفضه لاضطهاده. وقد عبرت إيقاعات البحر القوية في القصيدة عن أحاسيس الشاعر العنيفة تجاه الاستعباد، ودرجة توتره العالية.

وقد جمع الشاعر في طريقة كتابة هذه القصيدة بين الشكل التقليدي كما مثلنا به سابقًا، وبين شكل الشعر الحر في الجزء الباقي من القصيدة، كقوله:

ولتصبح الحرية الكبرى..
طريقك دون حدٍّ
يا ملهم الشعراء، أروع شعرهم يوم التحدي
ماذا أقدمه إليك؟
وأنت كلُّ الشعر عندي. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).
ولا يخفى أن هذه السطور كانت في الأصل هكذا:

ولتصبح الحرية الكبرى طريقك دون حدٍّ
يا ملهم الشعراء أروع شعرهم يوم التحدي
ماذا أقدمه إليك وأنت كلُّ الشعر عندي. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

ويبدو أن الشاعر أراد من تقطيع هذا الجزء وتوزيعه على السطر الشعري؛ التركيز على قيمة الحرية، ومكانة الشعب من خلال تهدئة الامتداد الإيقاعي المنطلق في بحر القصيدة، ومنح المتلقي فرصةً لتأمل الدفقات الشعورية في هذا الجزء حين يُخاطب وطنه بأسلوبٍ هاديٍّ هامسٍ حنونٍ يُعبر له فيه عن حبه، وولائه وإخلاصه. وربما رأى الشاعر أنه من العسير التعبير عن ذلك بحركة البحر المندفعة، وإيقاعه الصاحب.

ب. الشعر الحر

من المعلوم أن الشعر العمودي يعتمد في وزنه على البحور الشعرية الستة عشر ذات الشطرين، التي تقف عند نهاية الشطر الثاني من البيت وقفّةً صارمةً لا مهرب منها، فتنتهي الألفاظ، وينتهي المعنى وتقوم حدود البيت واضحةً فتميزه عن البيت التالي؛ أما الشعر الحر فإنه لا يمتلك أية وقفاتٍ ثابتةٍ، وإنما يترك فيه الشاعر حرًا ليقف حيث يشاء، أما أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة، وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلةٍ ما مراتٍ يختلف عددها من شطرٍ إلى شطرٍ، وهذه الحقيقة

تجعل الوزن متدفقاً تدفقاً مستمراً. (الملائكة، ١٩٦٧)، ولا يوقف تدفقه سوى الشاعر كما يقول إسماعيل (١٩٩٠): "أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة؛ فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك تبعاً لنوع الدفقات، والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة".

ويؤكد إسماعيل (١٩٨١) أن الإطار التقليدي للقصيدة العربية إطارٌ منظمٌ من غير شك، ونظامه دقيقٌ بلا جدال، وفي الإطار الجديد للقصيدة نظامٌ كذلك، ومن التجني أن نقول إنه إطارٌ فوضويٌّ لا يعرف النظام؛ لكن النظام الذي يتمثل في هذا الإطار نظامٌ داخليٌّ في معظمه، ينتمي للقصيدة، وينبع من داخلها، وليس تصويراً خارجياً مفروضاً عليه. والسطر الشعري تركيبةٌ موسيقيةٌ للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، ولا بأي شكلٍ خارجيٍّ ثابت، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولاً. ويزيد إسماعيل (١٩٩٠) ذلك بياناً في موضعٍ آخر قائلاً: "وقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية التشكيل الموسيقي للقصيدة من حيث أثره القوي في تقديم صورةٍ صادقةٍ لوجداناتهم المختلفة؛ فحاولوا أن يخرجوا من إطار الشكل القديم للقصيدة إلى شكلٍ جديدٍ تكون فيه الصورة الموسيقية للقصيدة خاضعةً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر".

ونلاحظ أن الفيتوري قد نجح في تطويع الجانب الوزني، والإيقاعي في الشعر الحر لحمل مضامين قضية الاستعباد، فكان يتخير من أوزانه ما يُعينه على توصيل رسالته الشعرية، مستعيناً بمختلف الإمكانات الوزنية، والإيقاعية الواسعة التي يمنحها له الشعر الجديد في التعبير عن مشاعره، وأحاسيسه. بالإضافة إلى استثمار أفق التوقعات لدى المتلقي، وتشكيل استجابته بحسب الدفقات الشعورية لدى الشاعر والتي تتحدد بواسطتها البنية المعنوية، والهيكلية، والإيقاعية للنص.

إنّ الوزن كما يقول رتشاردز (٢٠٠٥): "شأنه شأن الإيقاع ينبغي ألا نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها، أو في دقّ الطبول، فليس الوزن في المنبه؛ وإنما هو في الاستجابة التي تقوم بها، فالوزن يُضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقاً، أو نمطاً زمنياً معيناً. ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد نحقق فينا نمطاً معيناً، أو قد تنفسنا على نحوٍ خاصٍ، فكل ضربةٍ من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجةً من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذباتٍ عاطفيةً بعيدة المدى على نحوٍ غريبٍ".

ويمكننا ملاحظة مهارة الشاعر في ذلك من خلال العديد من قصائده، كقصيدة (أحزان المدينة السوداء) التي يُعبّر الشاعر فيها عن مآسي الاستعباد الأفريقي من خلال عرض مشاهد رمزية بائسة للمدينة الأفريقية، وإنسانها المحطم، قائلاً:

على طرقات المدينه
إذا الليل عرّشها بالعروق
ورشّ عليها أساه العميق
تراها مطأطئةً في سكينه
محدّقةً في الشقوق
فتحسبها مستكينه

ولكنها في حريق! (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

يستفيد الشاعر من إمكانات بحر المتقارب، فهو بحرٌ بسيط النغم، مطرد التفاعيل، مناسبٌ، يصلح لكل ما فيه تعدادٌ للصفات، وتلذذٌ بجرس الألفاظ، وسردٌ للأحداث في نسقٍ مستمر. (الطيب؛ عبد الله، ١/١٩٨٩). ويحرص الشاعر على ذكر تفصيلات المشهد، والتعبير عنه بالألفاظ البصرية الموحية (عرّشها، رشّ، مطأطئةً، محدّقةً، العروق، الشقوق) فتشعر بأحداث الخط الدرامي القصصي تناسب أمامك دون أن تشعر، والسر في ذلك هو مهارة الشاعر في سرد الأحداث مستعيناً في ذلك بالإيقاع الرتيب لهذا البحر ذي التفعيلات المتتابعة (فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ) مما يعين على الاسترسال، والوصف. كما يمثل تشابه تفعيلات البحر وعدم اختلافها ميزةً مهمةً للسرد والاسترسال دون تغيير الإيقاع؛ وذلك لترك مهمة تغيير استجابة القارئ لمهارة الشاعر في توجيه أحداث النص.

ويصبح قلب المدينة
كشيءٍ حقير
كمدفأةٍ في الهجير
كمسرحيةٍ في طريق الضير
كأفريقيا في ظلام العصور
عجوز ملفعة بالبخور
وحفرة نارٍ عظيمه
ومنقار بومه
وقرن بهيمه

وتعويذة من صلاةٍ قديمه. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

ويستفيد الشاعر من إيقاعات البحر السريعة، والمتتابعة في التعبير بالجميل القصيرة، والصور الرمزية الموحية، والمعبرة عن حالة القلق، والتوتر المستولية عليه، والمعبرة عن إحساسه بحالة البؤس الأفريقي البالغ، فتتوالى المشاهد البصرية في

اندفاع يحاول الشاعر من خلاله محاصرة ذهن المتلقي، تُعينه في ذلك طبيعة بحر المتقارب، وهو كما يقول عنه الطيب؛ عبد الله (١٩٨٩/١): "كثيرٌ من الشعراء يتحامونه لأنه يتطلب اندفاعاً وراء النغم كما يندفع الماء في غير ما توقف".

لكنَّ الشاعر استطاع التحكم في هذا الاندفاع من خلال توزيع التفعيلات حسب دفعاته الشعورية، ورؤيته الفنية، وهذه إحدى مميزات الشعر الحر الذي يسمح للشاعر بالتقسيم الوزني لإيقاع السطر الشعري. وقد مكَّن هذا الشكل الشعري الفيتوري؛ من كبح جماح هذا البحر، وإبطاء تدفقه، مفكِّكاً تفاعيله، ومقسماً إياها على مساحة الصورة التي يعرضها في كل سطرٍ شعريٍّ، موقِّفاً النغم في نهايته، ومعطياً المتلقي بذلك مهلةً لتأمل المشهد بما يشبه تقنية (التصوير البطيء slow motion) في الفن السينمائي، حين يشاء المخرج أن يُجبر المشاهد على تأمل مشاهد بعينها، فيبطئ سرعة عرضها إلى نصف سرعة المشاهد الأخرى؛ للتحكم بانفعال المشاهدين، وتشكيلها حسب رؤيته.

وليلٍ كثير المرايا

ورقصة سودٍ عرايا

يغنون في فرح أسود

وغيبوبة من خطايا

تؤرقها شهوة السيد

وسفن معبأة بالجواري الحسان

وبالمسك، والعاج، والزعفران

هدايا بلا مهرجان

تسيرها الريح في كل آن

لأبيض هذا الزمان

لسيد كل زمان. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وهكذا؛ يستمر بحر المتقارب في إعطاء صفحته الوطئية لسرد أحداث القصيدة المتتابعة، ومشاهدها المتعددة، وما كان ذلك ليتم دون مميزات هذا البحر، وبراعة الشاعر في التعامل معها، مع ملاحظة الدور الذي تقوم به ألفاظ النص؛ كتلك المنتقاة بعناية من التراث المحلي الأفريقي التي أعانت الشاعر على الإيحاء بجو المشاهد، والأحداث. إضافةً إلى الألفاظ التي ساهم جرسها الصوتي في دعم الإيقاع مثل (مرايا، عرايا، خطايا، هدايا) حيث ساهمت تلك المدود في التقليل من سرعة الإيقاع، ومنحت الجملة الشعرية امتداداً تأملياً حزيناً معبراً عن حالة الشاعر. كما تزداد مميزات هذا البحر وضوحاً من خلال قصيدة أخرى للشاعر بعنوان (الطوفان الأسود) نظمها على هذا البحر، وروى

فيها طائفةً أخرى من مآسي الاستعباد، وقصصه الدامية، وقد أعانته طواعية هذا البحر، وانطلاق إيقاعه؛ على سرد مشاهد تلك القصص، ورواية أحداثها المختلفة.

وفي الموضوعات المصرية كموضوع (الهوية) في قضية الاستعباد؛ يكتب الشاعر قصيدته الشهيرة (أنا زنجي) التي يُعلن فيها عن الهوية الزنجية، تلك الهوية التي ظل الإنسان الإفريقي أسيراً لدلالاتها الوضيعة التي استعبد مجرمو الاستعمار شعوب أفريقيا بواسطتها، جاعلين منها سُبَّةً لكل إفريقي. والشاعر هنا يُعيد الاعتبار لتلك الهوية التي لوّثها المستعبدون، ويقلب الموازين، ويجعل من هذه الهوية سبباً للفخر والاعتزاز، ويطلب من كل إفريقي إعلانها للعالم دون خوفٍ، ورفع صوته بها عاليًا دون خجل وكأنها بمثابة إعلان الولادة الجديدة:

قلها لا تجبن.. لا تجبن!

قلها في وجه البشريه..

أنا زنجي.. وأبي زنجي الجد.

وأمي زنجية..

أنا أسود..

أسود لكني حرٌّ أمتلك الحريه

أرضي إفريقيه..

عاشت أرضي..

عاشت إفريقيه! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

لقد احتاج الشاعر في الإعلان عن هويته إلى وزنٍ ذي نبرةٍ عاليةٍ؛ فاختر بحر المتدارك بتفعيلاته المتتابعة (فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ). وهو وزنٌ يقول عنه البستاني (١٩٠٤): "أصابوا بتسميته الحَبَب تشبيهاً له بحَبَب الخيل؛ فهو لا يصلح إلا لنكتةٍ أو نغمةٍ، أو ما أشبه وصف زحف جيشٍ، أو وقع مطرٍ، أو سلاحٍ". ويفسر (مصطفى، ٢٠٠٢) سبب تسميته بالحَبَب قائلاً: "لأنه إذا حُبِنَ أسرع به اللسان في النطق فأشبهه حَبَب السير، وُسْمِي أيضاً ركض الخيل؛ لأنه يُحاكي وقع حافر الفرس على الأرض، وُسْمِي ضرب الناقوس؛ لأن الصوت الحاصل منه يُشبه ذلك إذا حُبِنَ".

ونستنبط من الأوصاف السابقة اتصاف هذا البحر بالتتابع، وعلو الصوت؛ وذلك بسبب تكرار التفعيلة الذي ينتج صوتاً رتيباً متشابه النغمة، لاسيما إذا حُبِنَ أي حُذِفَ من التفعيلة ساكن سببها الخفيف (فأ) فتتحول التفعيلة من (فَاعِلُنْ) إلى (فَعِلُنْ)، أو إذا قُطِعَ أي حُذِفَ ساكن الوند المجموع (عِلُنْ) وسُكِّنَ ما قبله، فتتحول

التفعيلة من (فَاعِلُنْ) إلى (فَاعِلُنْ) التي تؤول إلى (فَعْلُنْ)، وقد يجتمع الضربان في البحر، فيأتي النغم قارعًا الأذن بصوته المتتابع، ورنته المرتفعة كضربة الناقوس القوية التي تشعر عند سماعها بتضاعف الصوت وتردده في سمعك كموجات لا تلبث أن تباعد عن سمعك حتى تعود إليه أعنف وأقوى، ثم يأخذ ذلك الصوت في الانسحاب رويدًا رويدًا كأنه ينتشر حولك في دوائر متسعة، تاركًا في السمع صدًى متصلًا ينسرب من حرف النون الأخير وكأنه الطنين الذي يظل يدوي في الأذن بعد سماع ضربة الناقوس تلك.

ونلاحظ أنَّ معظم تفعيلات القصيدة جاءت بأحد الضربين المذكورين، أو بهما معًا، ويظهر ذلك في تقطيعها العروضي الذي تمثل له ببداية كل مقطع في النص، الذي يتكون من ثلاثة مقاطع بدأ الأول منها بقول الشاعر:

قلها لا تجبن.. لا تجبن!
 قُلْهَا لَا تَجْ بُنْ لَا تَجِبُنْ
 فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ
 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

فجاءت جميع التفعيلات مخبونةً مقطوعةً، ثم المقطع الثاني:

أرضي.. والأبيضُ دنسها
 أَرْضِيْ وَلْ أَبْ يَضْ دَنْ نَسْهَا
 فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ
 0/// 0/// 0/0/ 0/0/

وجاءت التفعيلتان الأوليان فيه مخبونتين مقطوعتين، والأخريان مخبونتين فقط. أما المقطع الأخير:

الفجرُ يدُكُ جدار الظلمه..
 أَلْفَجْ رُ يَدُكَ كُ جِدَا رَ ظُظْلَمُهُ
 فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلَاتُنْ
 0/0/ 0/// 0/// 0/0/0/

فجاءت تفعيلته الأولى مخبونةً مقطوعةً، والثانية والثالثة مخبونتين فقط، أما تفعيلة الضرب فجاءت من النوع المخبون المرفَّل حيث زاد الشاعر على آخر التفعيلة سببًا خفيًّا (تُنْ)، فصارت (فَاعِلُنْ) إلى (فَعْلُنْ) ثم (فَعْلَاتُنْ). وهكذا؛ نلاحظ أن الاختيارات العروضية الإيقاعية التي أجراها الشاعر على الوزن، قد زادت من تتابع نغماته، وعززت قوّتها

في القصيدة؛ مما انعكس على عبارات النص، فأنت جبهةً عاليةً كأنها تفرع ذلك الناقوس لتوقظ به إحساسات العالم.

بالإضافة لذلك؛ كان الشاعر يكرر بعض ألفاظ النص، وعباراته لإعلان هويته، وتوكيد ذاته مثل (قلها)، و(لا تحبن)، و(زنحي)، و(أسود)، و(عاشت)، و(إفريقية)، فكان ذلك التكرار بمثابة الإلحاح على تلك القيم، والكيانات لإعلائها، كما كانت كالصدى الذي يتردد فيملاً جنبات القصيدة كلها، لاسيما وقد ساهم توزيع التفعيلات في منح ألفاظ النص، وعباراته فاعليةً دلاليةً. وحين ينتقل الشاعر إلى المواجهة مع المستعمر الأبيض، موصياً أبناءه بمقاومته؛ فإنه يتخيل نهاية تاريخ الاستعباد قائلاً:

الفجر يدك جدار الظلمه..

فاسمع ألحان النصر..

ها هي ذي الظلمة تدّاعي..

تساقط.. تهوي في دُعر

ها هو ذا شعبي ينهض من إغماءته..

عاري الصدر..

ها هو ذا الطوفان الأسود..

يعدو عبر السد الصخري..

ها هي ذي إفريقيا الكبرى..

تتألق في ضوء الفجر. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وتظهر في هذا المقطع آثار الحركة الصاخبة، والاضطراب في وصف صورة النهاية. والحركة الصاخبة من صفات هذا الوزن، وقد وصفه أحد النقاد بقوله: كله جلبةً وضجيج، ولا يصلح لشيءٍ إلا للحركة الراقصة الجنونية. (الطيب؛ عبد الله، ١٩٨٩/١). ونكاد نرى ونسمع آثار تلك الحركة، والاضطراب من خلال تكرار تفعيلات البحر الصاخبة، كما نراها في تتابع الأفعال المضارعة الموحية مثل: (تدك، تدّاعي، تساقط، تهوي، يعدو).

كما لا يخفى أثر التشديد في (تدّاعي، تساقط) في إظهار هول ذلك التداعي والتساقط، وصلابة الكيان المتداعي وقوته. ويزيد الشاعر من فعالية الصورة من خلال لفت حواس المتلقي لتأمل ذلك المشهد الهائل؛ تارةً عبر تكرير ألفاظ الإشارة (ها هي) و(ها هو) موطئاً العنصر البصري؛ وتارةً أخرى بقوله (فاسمع ألحان النصر) موطئاً العنصر السمعي، فينقل إليك المشهد بكل تفصيلاته، ويزحم حواسك بكل هوله، وصخبه، واضطرابه. كما تنتقل

إليك حالة الشاعر النفسية المتوترة تجاه موضوع هويته، الذي كان من المواضيع المحورية في حياته، ورؤيته الفنية، كما كان أحد محاور الصراع المهمة في قضية الاستعباد؛ مما دعا الشاعر لاختيار هذا الإيقاع المتلاحق المضطرب الذي عكس انفعاله النفسي، وتلاءم مع دقاته العاطفية المتتابعة.

أما في الموضوعات الحزينة؛ فالشاعر يحتاج إلى بحرٍ طويل الوزن، هادئ النغم، كثير المقاطع، يُفرغ الشاعر فيه أحزانه، وأوجاعه. ففي قصيدة (حدث في أرضي) كان الفيتوري ينشر أوجاعه، ويصبُّ آلام المستعبدين في سطورهِ الشعرية قائلاً:

ذاتَ يومٍ لم يزل يُثقلُ بالنقمة أرواح جدودي
ذاتَ يومٍ لم يزل يزحم أيام وجودي
وقفتُ أرضي ترنو للمقادير حزينة
وقفتُ كامرأة تنسج أكفان السكينة
وقفتُ مطرقة الرأس مهينه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ف نجد الشاعر يُفرغ أحزانه في القصيدة عبر بحر الرمل، بتفعيلاته الهادئة المناسبة (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)؛ وهو كما يقول عنه البستاني (١٩٠٤): "بحر الرقة، فيجود نظمهُ في الأحزان". وهو كذلك مناسبٌ للضرب العاطفي والتأمل الحزين، والأغراض الترمية الرقيقة؛ حيث صفة الأسى فيه واضحة، لا تكاد تحتاج إلى دليل. وفيه معها عذوبة، وقابليةٌ للاسترسال، السر فيها اضطراد نغمه الذي يُراحم المعنى في ذهن السامع. (الطيب؛ عبد الله، ١٩٨٩/١). وقد ناسبَت هذه الرقة موضوع القصيدة الذي يتأمل فيه الشاعر تاريخ أفريقيا وما مرّت به من مآسي الاستعباد، وويلاته عبر التاريخ في نبرةٍ آسِيةٍ حزينةٍ. وحزنُ الشاعر كما يتضح من الأبيات حزنٌ عميقٌ يصاحبه منذ ولادته؛ بل قبل ذلك بكثير، فهذا الحزن كان موجوداً في زمن أجداده، وما يزال يثقل أرواحهم.

رأت في نظرةٍ واحدة.. أو نظرتين
نظرة خائنة صفراء ذات أجنحه
سفناً تزحم أعماق البحار النازحه
سفناً تغدو، وأخرى رائحه
سفناً مكتظة بالأسلحه
وبأبناء بلادي
وبخيرات بلادي
وبتاريخ بلادي. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

ونلاحظ توظيف الشاعر لأساليب اللغة في مساندة الإيقاع لإبراز طابع الحزن والأسى المهيمن على موضوع النص، كما في تكرار الفعل الماضي (وَقَفْتُ) ثلاث مرات، وكأنه يوقف إيقاع البحر معه، ليتوقف المتلقي ويتأمل أرض الشاعر وما تعرضت له من المواقف المهينة، وكذلك تكرار لفظة (سُفْنًا)، ثلاث مرات، ولفظة (بلادي) ثلاث مرات جاعلاً منهما قيمتين نغميتين مضافتين، بالإضافة إلى تأكيد وظيفتهما الدلالية المحورية في النص بدلالتهما على طرقي المأساة؛ حيث تمثل تلك السفن أداةً من أدوات المستعمر في نخب أفريقيا، وقتل إنسانها، أو استعباده، وتمثل بلاد الشاعر ضحية ذلك المستعمر الظالم، وموطن مطامعه.

٤. ٦. ٢ القافية

يقول البستاني (١٩٠٤): "الشعر كالنغم الموسيقي، والقافية رسته أو قراره، فحيثما جاد النغم، وتناسق إلى منتهاه؛ حسنٌ وقعهُ في الأذن، وانشرح له الصدر، وطربت له النفس". كما يقول أنيس (١٩٥٢): "وليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عددٍ معينٍ من مقاطع ذات نظامٍ خاصٍ يُسمى بالوزن".

ويوضح الطيب؛ عبد الله (٣/١٩٨٩) الأثر الإيقاعي للقافية بقوله: "وإن جاز لنا أن نشبه أبعاد الوزن ونسبه الزمانية برناتٍ متناسبة؛ فإنَّ موقع القافية من هذه الرنات شبيهٌ بموقع الكثافة من رنات الموسيقى... والطبائع الصوتية المختلفة الناشئة من دقِّ القدم، ودقِّ الطبل، ونقر النحاس، ونقر القرع وهلم جرا؛ أشبه شيءٍ بالطبائع النغمية التي تضيفها القوافي على الأوزان". وكما تؤثر القافية في تلوين إيقاع الوزن، وضبط نغمة النص؛ فهي لا شك تُلقي بظلالها على موضوع النص، وتُساهم في إبراز مضمونه. ويؤكد أبو شريفة وقرق (٢٠٠٨) ذلك بقولهما: "ذهب أكثر النقاد إلى وجود علاقةٍ بين الموضوع واختيار الروي، والقافية بعامة؛ لأنهما بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوة الإيقاع، وقوة التأثير". والمتأمل في نصوص قضية الاستعباد عند الفيتوري؛ يجد في أسلوب التقفية فيها تنوعاً كبيراً ساهم في تلوين إيقاعات القصائد، والمساهمة في تشكيل رؤية الشاعر نحو موضوع النص. ويعرض الباحث أمثلةً من ذلك فيما يلي.

أ. القافية في الشعر العمودي

القافية في الشعر العمودي ركنٌ من أركان الوزن الشعري، وقد أشار إلى ذلك الأدباء والنقاد في تعريفاتهم للشعر على مر العصور كما في مرّ بنا في تعريف ابن سينا السابق. ويمثل وجود القافية في البيت جزءاً كبيراً من الإيقاع؛ حيث يقول عنها ابن رشيق: القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى شعراً حتى يكون له وزنٌ وقافيةٌ. واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرفٍ في البيت إلى أول ساكنٍ يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب -وهو الصحيح- تكون مرةً بعض كلمةٍ، ومرةً كلمةً، ومرةً كلمتين. وقال الأخفش: القافية آخر كلمةٍ من البيت، ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح. وحرف الروي هو الذي يقع عليه الإعراب، وثبني عليه القصيدة، فيتكرر في كل بيتٍ. (القيرواني، ١٩٨١/١). وللقافية حروفٌ أخرى؛ لكنّ أهمها (الرّوي) حيث تُنسبُ إليه القصيدة، فيقال: (سينية) و(دالية) وهكذا، ولا يكون هذا الحرف حرف مدٍّ ولا هاء. (مصطفى، ٢٠٠٢). ورأي الخليل في القافية هو الرأي الشائع في الساحة النقدية.

١. القافية الموحدة

يلتزم الفيتوري في بعض قصائده العمودية قافيةً موحدةً، يظهر أثرها في الإيقاع بوضوح، كما في قصيدة (حصاد شعب) مثلاً؛ حيث تأتي القوافي متلاحقةً على النمط ذاته في سائر النص الذي يقول فيه:

زحفت مواكبنا.. فقل لصحائف المجدِ اسْتَعِدِّي

هذا الذي غرسته كف الشعب، في اليَوْمِ الْأَشَدِّ

هذا حصاد القادرين، على الإرادة والتحدّي. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

إنّ هذا التتابع في القافية قد أضفى القوة على الأبيات، وأدى إلى توحيد إيقاع النص، والمساهمة في ضبط مسيرته الدلالية، ذلك أن النص يحكي انطلاق مواكب الثوار وتتابعهم على ساحات الثورة والفداء. كما ساهم اختيار الشاعر لروي الدال -وهو حرفٌ يجود في الفخر والحماسة كما يرى البستاني (١٩٠٤) - في إظهار الإيقاع الحماسي وتضخيمه مبرزاً الموضوع النضالي في النص، لاسيما وقد شدّد الشاعر حركة الروي في أبيات النص الأولى وبعض أبياته التالية، وهو بذلك قد نهج منهجاً صعباً.

ويقول الطيب؛ عبد الله (١٩٨٩/١): "الحروف المشددة كلها عسرة، لا سيما إن حافظ الشاعر على تشديد الروي من المطلع حتى النهاية... فالشاعر في مثل هذه القافية لا يستطيع أن يستعين بالضمائر؛ لأنها لا تحيى مضمومةً، والإجادة في مثلها تدلُّ على فحولةٍ متأصلةٍ". ورغم أن الشاعر لم يلتزم التشديد في كل حروف

الروي؛ إلا أنه استطاع من خلال أصوات الروي المشدد؛ أن يُقي في سمعك في نهاية البيت صوتاً مُعبراً عن قوة العزيمة، والإصرار، وروح التحدي التي ملأت روحه، وأرواح الشعوب في مسيرتها نحو الحرية، وتقرير المصير.

وهكذا؛ أتى التشديد ممثلاً لوقع أصوات أقدام الثوار، وصرخاتهم خلال مسيرتهم لإزاحة الطاغية، ثم جاء وصل حروف الروي بإشباع الكسرة أو مدّ الياء؛ إلى امتداد النَّفس في نهاية الأبيات لتحكي الأصداء الصادرة عن تلك الأصوات القوية، والأهازيج القتالية التي ينشدها الثائرون في مسيرهم، مما هو شبيه بما نسمعه في الأناشيد الحماسية الجماعية. وقد ناسب ذلك غرض التغني بالثورة الذي سعى له الشاعر في نصه.

ويظهر أثر القافية الموحدة كذلك؛ في الموضوعات التي تغطي عليها العاطفة القوية، كالتفجع، والتأبين، والإعجاب، والتحسر على الأوطان، والفخر بها، حيث يسلك الشاعر فيها مسلك القدماء في الاعتناء بجرس الألفاظ، وفخامة الإيقاع، كقصيدته (ترنيمة في قداس أبي شبكة) التي يقول فيها:

برقٌ وفي مقلتيك الشَّعرُ يلتهبُ

وعاصفٌ ويداك النارُ والذهبُ

ما كان أبهاك..

لولا أنه قدرُ

يَقسو ويلهو

ويسترضي وينتحبُ. (الفيتوري، ٢٠٠١).

والقصيدة عموديةٌ كلّها، لكنَّ الشاعر كتبها على الشكل الحر. وقد كشفت قوافي النص عن روحه التراثية التي ترجمها وزن بحر البسيط، كما ظهر ذلك في تشكيلها من المفردات ذات الجرس الفخم التي تغلب عليها الصيغة الفعلية مثل: (يلتهبُ، ينتخبُ، احتجبوا، تصطخبُ، ينتسبُ، ينجذبُ، تضطربُ، العطبُ، الرتبُ، الشهبُ... إلخ). إضافةً لأسلوب النص التركيبي؛ حيث وظف الشاعر العطف لصنع الثنائيات اللغوية على مستوى التشاكل، أو التباين مثل: (النارُ والذهبُ)، (يقسو ويلهو)، (يَسترضي وينتحبُ)، (القهر والتعبُ)، (الأديان والكتبُ)، (الألقاب والرتبُ)، (الصدق والكذبُ)... إلخ.

لقد أعطت تلك التقسيمات اللفظية لأسلوب النص صبغته التراثية، ومنحت إيقاعه قيمةً مضافةً. كما قام حرف الروي وهو (الباء) بتضخيم إيقاعات نهايات الأبيات؛ لأنه حرفٌ شديدٌ مجهورٌ انفجاريٌّ، انسجم مع عاطفة الشاعر في تحسره على حال العرب، وأوطانهم، مازجاً ذلك بالسخرية والهجوم على الخونة منهم، وهو موقفٌ لا

تلائمه الحروف المهموسة أو الرخوة. وكان في وصله بإشباع حركة الضم، ومدّ الواو مجالاً لتأمل تلك الأحوال المهيبة التي يحكيها الشاعر في نصه. وهكذا؛ أدت القافية دوراً مهماً في تلوين إيقاع البحر، وضبط نغمته، وصبغه بالصبغ التراثي الفخم؛ لمعاوضة رؤية الشاعر ومضمون النص.

٢. القافية المتغيرة

كما كتب الشاعر القصائد العمودية ذات القوافي المتعددة، ملبياً بذلك نوازه الفنية، والشعرية في النص. وقد أتاح تنوع القوافي داخل مقاطع القصيدة؛ حرية إيقاعية أكبر للشاعر، مما أثري إيقاع النص، وأغنى دلالاته، كما في قصيدة (العائدون من الحرب) التي يكتبها الشاعر من بحر الهزج، ويكونها من مقاطع خماسية لكل مقطع منها قافية مختلفة، وجميعها تدور حول الموضوع الرئيس وهو وصف الهزيمة، واستعراض آثارها الفادحة على الإنسان، والوطن بأسلوب لا يخلو من السخرية، والكآبة:

لقد عدنا.. أجل عدنا من الحرب ميامينا
على أعناقنا.. قد عبأوا النصر رياحينا
ومن أفواهنا قد جسموا المجد.. أرائينا
لقد عدنا.. ولكن لا كما شاءت أمانينا

ألا يا ليتنا متنا بعيداً عن أراضينا..! (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

وقد أسهم الأسلوب المقطعي في عرض مشاهد متنوعة لتلك الهزيمة، فكان كل مقطع يحكي مشهداً من مشاهد تلك الهزيمة، ومظهرًا من مظاهرها، وقد ساهمت التقفية المتغيرة في منح كل مقطع في النص روحه الإيقاعية والدلالية الخاصة به، فنلاحظ في المقطع الأول كثرة المدود في مفردات المقطع، وقوافيه، بالإضافة إلى رنة حرف الـ (نون) الموصول بمد الألف في قافية المقطع، منتجاً هذا الإيقاع المترنم، والهدف منه التغني الساخر بالهزيمة. ورغم ورود القافية مقيدة في المقطع السابق؛ تأتي قافية المقطع التالي مقيدة بروي (العين) الساكنة، في قول الشاعر:

لقد عدنا من الحرب إلى الحقل.. إلى المصنع

لكي نحرق، كي نبذر، كي نحصد كي نجمع. (الفيثوري، ١/١٩٧٩).

فنلاحظ عدم التلاؤم بين حالة الضعف التي يشيعها سكون روي القافية؛ وبين روح العمل، والحركة، والسعي الواردة في معنى البيتين؛ لكنَّ الشاعر يزيل دهشتنا حين يُقر في الأبيات التالية بعبثية هذا العمل، وعدمية ذلك السعي، بقوله:

لكي نبني للغير.. لكي نطهو ولا نشبع

لكي نحلم بالفجر الذي من يدنا يسطع

لكي نصنع حرباً ضخمة أخرى.. لكي نصنع. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فيتضح لنا أن مجيء القافية على هذا النحو؛ أتى ممثلاً لحالة اليأس، والإحباط، والشعور بالعدمية لدى أولئك العائدين من الحرب ليكافئوا بالعمل كالعبيد الذين ينتفع سواهم بكّد يديهم، ويسعون لا لبناء وطنهم؛ بل لصنع حربٍ أخرى، ومعاناةٍ جديدةٍ، مما يجعل كل أعمالهم كالمراوحة في مكانهم دون جدوى، فأتى تقييد القافية في هذا المقطع ملائماً لحالة السكون النفسي، والعجز عن الفعل، وتقرير المصير.

وهكذا؛ تمضي مقاطع النص، تنسجم فيها قافية كل مقطع مع بنيته الإيقاعية، والدلالية، ورغم مجيء تلك المقاطع مستقلةً في دلالتها الجزئية؛ إلا أنها تأتي كذلك مرتبطةً بوحدة النص المعنوية الكلية عبر خطّ شعوريٍّ واحدٍ، وبنيةٍ عضويةٍ متماسكة، كما نلاحظ أسلوب الشاعر في الربط بينها من خلال تكراره لعبارة (لقد عدنا) في بداية كل مقطعٍ من مقاطع القصيدة ماعدا الثلاثة الأخيرة منها، محققاً بذلك تلاحم البنية النصية، والدلالية، رغم اختلاف أنماط القافية التي زادت من ثراء النص، وتنوعه الدلالي، كما أسهمت في بث الجدة، والحيوية في أسلوب التقفية.

هذا وقد ينقص الشاعر من عدد أبيات المقاطع فيجعلها رباعيات مثل قصيدة (عندما يتكلم الشعب)، أو يزيدنها إلى ثمانية أبيات، وذلك كما في قصيدته (أغاني أفريقيا). وقد لا يلتزم الشاعر العدد المقطعي كما في قصيدته (الحصاد الأفريقي)، و(الطوفان الأسود)، و(خارج الموت)، و(في شتاء قارس)، و(زمن زياد ذيبان)؛ حيث تتعدد القوافي في مقاطع النص، بحسب عاطفة الشاعر، ورؤيته الفنية في كلّ منها، مع ارتباطها جميعاً بالوحدة المعنوية النازمة للنص، ودون التقييد بعددٍ محددٍ من القوافي لكل جزءٍ من أجزاء القصيدة؛ وكذلك الأمر حين يكتب الشاعر القصيدة العمودية المقطعية بطريقة الشعر الحر، فتهيمن على قوافي كل مقطعٍ من القصيدة وحدة إيقاعية خاصة تنتهي برويّ واحدٍ، كما في قصيدته (البعث الأفريقي):

إفريقيا..

إفريقيا استيقظي..

استيقظي من حلمك الأسود

قد طالما نمت.. ألم تسأمي؟

ألم تملّي قدم السيّد؟ (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حيث يتخذ المقطع القافية المنتهية بحرف (الدال) المكسور وحدةً إيقاعيةً في المقطع، ثم تتغير في المقطع التالي إلى قافية بروي (الميم) الموصول بالهاء في كامل المقطع:
إفريقيا..

إفريقيا استيقظي..

استيقظي من ذاتك المظلمه

كم دارت الأرض حواليك..

كم دارت شمسُ الفلك المضرمة. (الفيثوري، ١٩٧٩/١).

وتستمر القصيدة على هذا المنوال إلى نهايتها، كل مقطع يتميز بوحده الإيقاعية الخاصة. وهكذا؛ تقوم القافية هنا بوظيفة مهمة يوضحها عياد (١٩٧٨) بقوله: "نجد أن القافية تقوم في شعر المقطعات بوظيفة لا تقل خطراً عن الوظيفة التي تقوم بها في القصيدة التقليدية، إن القافية الموحدة لا يمكن أن تنفصل عن قالب القصيدة بنسيجه البالغ التعقيد والمهارة في إطار البيت الواحد، وافتقاره التام إلى تشكيل أعلى من البيت المفرد. والقافية المتغيرة، مفردة أو مزدوجة في عدد من المقطعات؛ عنصر يوشك أن يكون لازماً للشعر الرومانسي الذي عرفناه في العصر الحديث، بتدفقه الذي لم يعد يسهل إمساكه في حدود البيت، وقلقه الذي يدفعه إلى التغيير المستمر، وشوقه المبهم الذي يجعل اللحن ذا المفتاح المزدوج أداة شديدة المناسبة له".

ب. القافية في الشعر الحر

أدى تحول الإيقاع في الشعر الحر من وحدة البيت الشعري إلى وحدة التفعيلة؛ إلى خلخلة النظام الإيقاعي الموروث للقصيدة العربية الناتج عن فرط نظام البيت الشعري، وتحويله لنظام السطر الشعري. إن وظيفة القافية هنا لم تعد ضبط الوزن؛ إنها أهم من الوزن، وتحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه، وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولاً من البيت؛ إذ إن البيت فقد اكتماله القديم، وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول أشبه بالجميل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر. (عياد، ١٩٧٨).

ومن أجل ذلك برزت في الشعر الجديد مشكلة القافية، ولم يكن الشعر ليستغني عن القافية، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور، ومن هنا وجدنا الشاعر الحديث يستغني عن القافية في صورتها القديمة، لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، تلك التي ترتبط بسابقتها أو لاحقاً ارتباطاً انسجامياً وتآلفاً دون اشتراكٍ ملزم في حرف الروي، وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية هي

القافية. (إسماعيل، ١٩٩٠). وهكذا؛ تتضافر القافية مع المقطع الشعري على إيجاد وحدة أكبر من وحدة البيت، وتوحيد أجزاء القصيدة على هذا النحو الذي يسهل علينا حفظ الكلام المنظوم.

وهذه إحدى الحقائق التي يعزو كولردج إليها أصل الوزن. (ذكر في: رتشاردز، ٢٠٠٥). لقد أعطت تلك الحرية الإيقاعية للشاعر مجالاً لتشكيل موسيقاه تبعاً لعاطفته، ورؤيته الشعرية، ولذلك نلاحظ تغير النغمة الإيقاعية لنظام التقفية في القصيدة الحرة عن نغمة القصيدة العمودية. ويراها إسماعيل (١٩٨١) أشد صعوبة حيث يقول: "القافية بمفهومها الجديد أصعب مراساً من القديمة؛ فهي لا تعتمد على الحصيلة اللغوية، بل تعتمد أساساً على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر فضلاً عن الحصيلة اللغوية".

١. القافية المحورية

للشاعر أساليب مختلفة في إيراد القوافي في الشعر الحر، وتوظيفها فنياً، وإيقاعياً داخل البنية الوزنية الجديدة. ويقول زايد (٢٠٠٢): "الشاعر قد يرى أحياناً أنه في حاجة إلى التزام قافية واحدة طوال قصيدته الحرة إذا أحس أنه يحتاج إلى إبراز الإيقاع... وإثراء الناحية الغنائية، وذلك عن طريق التقفية، فيلتزم قافية واحدة طوال القصيدة". فيوظف الشاعر القافية كنقطة محورية في القصيدة تدور حولها إيقاعات النص، وقوافيه الجانبية، تعبيراً عن الأهمية الدلالية، والإيقاعية، لتلك القافية، وسعيًا لجعلها رابطاً مهماً من روابط النص.

والقافية كما يقول فضل (١٩٩٥): "لم تكن مجرد تنشيطٍ للتيار الغنائي في القصيدة، وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي المتنوع؛ بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات زمنية تُسهم في تكوين البنية الإيقاعية، المرتبطة - كما لا ينبغي أن لا نمل من التكرار - بالبنية الدلالية العامة للقصيدة". ونلاحظ مثلاً لذلك في قصيدة (إلى من لا يهمه الأمر) التي يقول فيها الشاعر:

لا تقلقوا يا جبرتي المختبئين

في دهايز الأساطير وفي ثيابكم

لا تغفروا أفواهكم ذعراً

ولا تنزعجوا من فضلكم

لا تشهقوا..

لأنَّ برقاً من دموعٍ ودمٍ

يسطع في أجفانكم
لا تفزعوا من شبح الماضي
إذا مرَّ بكم

هذا الذي ازدانت له خرائب التاريخ
من صنيعكم. (الفيثوري، ٢٠٠١).

تتفاوت أسطر النص في طولها بحسب عدد تفعيلات كل سطرٍ مما يتيح مجالاً لتنويع القافية؛ إلا أنَّ الشاعر يختار توحيدها بشكلٍ عامٍّ في القصيدة، فأنت القافية مقيدةً منتهيةً بضمير كاف الخطاب المتلوة بميم الجمع الساكنة، مما يُفسر اختيار الشاعر لهذا النمط الموحد من القافية؛ وهو تسليط الضوء على المخاطب، فالنص خطابٌ من الشاعر لحكام الأنظمة الخائنة العميلة التي استبدت بشعوبها، وخانت أوطانها، وسلمتها للأعداء الذي فتكوا بها، واستباحوا شعوبها، مصدِّقين المقولة التاريخية (الطغاة يجلبون الغزاة). إن الشاعر يهاجم أولئك الخونة، ويواجههم مواجهةً قاسيةً يجردهم فيها من كل أشكال الولاء، والوطنية؛ بل وحتى الإنسانية. وقد غلب على تكوين القوافي اشتمالها على المدود التي أطالت حركة الإيقاع، ومنح الجملة الشعرية امتداداً ساعد الشاعر على الاسترسال في الكلام، ومنحه المجال للإسهاب في وصف تلك الخيانة، وتفصيلاتها المخزية:

ابقوا على ثاراتكم
ابقوا على ضفيرة الألوان في مرآتكم
ابقوا شيوخاً وسلاطين على حالاتكم
وابتلعوا دموعكم
وابتلعوا نعالكم
فالقوم لم يأتوا لكم
جاؤوا استجابةً وطاعةً لأمركم
دعوتهم فأتوا
واضطجعوا في دُوركم
وأكلوا الطيب والشهي من لحومكم. (الفيثوري، ٢٠٠١).

ورغم ورود بعض القوافي المختلفة في بعض الجمل الشعرية القليلة؛ إلا أنَّ القافية الرئيسية هيمنت على جو النص من بدايته لنهايته، وعبر تكرارها عن انصراف الشاعر إلى موضوعه الرئيس وهو مهاجمة تلك الأنظمة، وتسليط النقد عليها من خلال تكتيف قيم النص الإيقاعية، وتوجيهها بكليتها للدلالة على المخاطب، والإلحاح على صفاته، وأفعاله من خلال صيغة الخطاب المتمثلة في أدواته وهي ضمير المخاطبين المتصل، بتكريرها في كل قافية من قوافي

النص، وكأنها إشارات الاتهام يوجهها الشاعر تبعاً إلى كل نظامٍ خائنٍ تسبَّب في ذلك الظلم، والاستعباد؛ مما يُظهر أحاسيس الإدانة، والاحتقار القوية التي يحس بها الشاعر تجاه تلك الأنظمة.

ويمكن ملاحظة دور القافية المحورية كذلك في قصيدة الشاعر (يأتي العاشقون إليك يا بغداد) التي يقول

فيها:

لم يتركوا لك ما تقولُ

والشعرُ صوتكُ

حين يغدو الصمتُ مائدةً..

وتنسكب المجاعةُ في العقولُ

لم يعرفوكُ، وأنت توغلُ عارياً في الكونِ..

إلا من بفسجةِ الذبولِ. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

يبنى الشاعر نصه هنا على القافية المنتهية باللام الساكنة المردوفة بمد الواو تارةً، والياء تارةً أخرى. ونلاحظ تكثيف الشاعر لها في بداية النص تأكيداً لمحوريته في النص، وتعليقاً لها في أذن المتلقي. ثم نجد الشاعر يغير هذه القافية في المقاطع التالية، وينوع القوافي بشكلٍ كبيرٍ كقوله:

يا أيها المصلوب فوق مشانق المحتل

هل ما زلت ترقص في الحبال؟

وهل الظلال على امتدادات الطريق..

هي الظلال؟

...

وهل الذي تبكيه في زمن البكاء..

هو البكاء؟

وهل الغناء إذا تساقطت الدموع

هو الغناء؟

...

وهل التراب هو انحباس الروح..

في فلك الزمان

وهل الحنين؟ لحيثما اشتعل الحنين

هو المكان؟ (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

فنلاحظ تغير القوافي في المقاطع السابقة إلى قافية مقيدة منتهية بلام ساكنة مردوفة بمد الألف، ثم قافية مقيدة منتهية بهمزة ساكنة مردوفة بمد الألف، ثم قافية مقيدة منتهية بنون ساكنة مردوفة بمد الألف كذلك، ثم نجد الشاعر يقول:

وهل الحقيقة في حقول الموت..

أم موت الحقول

وهل انقطاع الوصل في لغة الكمال

هو الوصول؟

لم يتركوا لك ما تقول. (الفيتوري، ١٩٩٨/٣).

فيعود للقافية المحورية مرةً أخرى، وتستمر التقفية على هذا المنوال لنهاية النص، الذي تهيمن عليه القافية الأولى المعبرة عن جو اليأس، والإحباط المسيطر على الشاعر الذي يأسف على حال بغداد في الزمن الحاضر، ويتحسر على مجدها الماضي، وعزها القديم، ومكرراً عبر مقاطع القصيدة العبارة المحورية التي بدأ النص، وختمه بها، وهي (لم يتركوا لك ما تقول) التي ساهمت كذلك في ربط مقاطع النص، وإيقاعاته بالبنية الدلالية الكلية؛ حيث تؤكد رقية حسن (ذكر في: خليل، ٢٠٠٩) أنَّ كل تكرارٍ في الوزن، والقافية، يعمل على تحقيق التماسك النصي ويعضده. وهكذا؛ يظهر دور القافية ووظيفتها؛ إذ لا يقتصر دورها على الجانب الإيقاعي فقط؛ بل يضيف إليها فضل (١٩٩٥) دوراً دلالياً بقوله: "يتبين أن من أهم وظائفها؛ إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات، وتسوير حدود الجملة الشعرية في أحيان كثيرة".

٢. القافية المتغيرة

قد لا يلتزم الشاعر في قافية الشعر الحر نسقاً واحداً، بل يراوح بين مجموعةٍ من القوافي دون نسقٍ ثابتٍ، أي أنه يلتزم بمبدأ التقفية، ولا يلتزم بمبدأ القافية الواحدة. (زايد، ٢٠٠٢). ويُضفي ذلك تنوعاً إيقاعياً، وإيجاءً دلالياً على ألفاظ النص، ومعانيه، كما يفصح عن أنماط الشاعر الانفعالية عبر أجزاء النص. ونجد أمثلةً لدور القافية المتغيرة في قصيدة (حدث في أرضي) التي يقول فيها الشاعر:

ذات يومٍ لم يزل يُثقلُ بالنقمة أرواح جدودي

ذات يومٍ لم يزل يزحم أيام وجودي. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حيث يحكي الشاعر عن مأساة الاستعباد في أفريقيا، يبدأ بقافيةٍ مستطيلةٍ زمنياً. ونلاحظ ذلك من خلال المدود الواردة فيها، والتي أدت دوراً مهماً في إعطاء النَّفس مزيداً من الامتداد في نغمة البحر، حيث اكتنفت روي (الدال) ردفاً، ووصلاً، في قوله (جدودي، وجودي) وأحاطت به من طرفيه، موحيةً بطول الفترة الزمنية التي يحكي الشاعر

عنها، وداعيةً المتلقي للتأمل والانتباه، فكانت بمثابة مقدمة القصة التي يقدمها الحاكي لسامعيه تشويقاً لهم قبل أن يبدأ في سردها فيما يشبه العبارة الشعبية التي تُقال قبل القصة وهي (كان ياما كان، في قديم الزمان) لاسيما وقد كرر الشاعر عبارة (ذات يوم) في بداية كل سطرٍ.

وقفتُ أرضي ترنو للمقادير حزينة

وقفتُ كامرأةٍ تنسج أكفان السكينه

وقفتُ مطرقة الرأس مهينه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

حين يبدأ الشاعر في سرد قصة بلاده المستعمرة؛ يختار لسطوره قافيةً مطلقاً تُعبر عن الحزن والأنين من خلال اختياره لحرف (النون) رويًا مردوفًا بمد، وموصولًا بهاءٍ ساكنةٍ، فأتي مد القافية مستطيلاً، ثم أعقبه النون بأنته الحزينة، ثم أتت الهاء أشبه شيءٍ بزفرةٍ تَوَجَّعٍ خارجةٍ من صدر الشاعر، ينقلها بدوره للناظر لحال تلك البلاد، فتكتمل الأجواء الحزينة التي تسود في الأسطر. كما يأتي تكرار الفعل الماضي (وقفتُ) كاجأ الإيقاع في بداية كل سطرٍ شعري، وموقفًا تدفقه لبرهةٍ يسيرة للفت الانتباه لمشاهد الهوان التي تتعرض لها بلاد الشاعر، ومتضافراً مع الصورة الشعرية في التعبير عن معاني العجز، والضعف، والهوان.

رأت في نظرةٍ واحدة.. أو نظرتين

نظرة خائنة صفراء ذات أجنحه

سفناً تزحم أعماق البحار النازحه

سفناً تغدو، وأخرى رائحه

سفناً مكتظة بالأسلحه

وبأبناء بلادي

وبخيرات بلادي

وبتاريخ بلادي. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

إنَّ الشاعر يحرص على اختيار الكلمات الموحية؛ ليدخل في نسيجها قوافيه الشعرية مثل (أجنحه، نازحه، رائحه، أسلحه) وهي قافيةٌ مطلقَةٌ موصولةٌ بهاءٍ، اختار الشاعر لرويتها حرف (حاء) بما يحمله هذا الحرف من حفيفٍ في الحلق وكأنه بُحٌّ من كثرة البكاء والنحيب؛ للدلالة على تألمه وهو يحكي مشاهد استنزاف بلاده، وقتل شعبها على يد المستعمر، موجّهاً لهم أصابع الإدانة عبر تكراره -ثلاث مرات- للفظ (سفناً) المعبر عن وسائلهم في هذا الاستنزاف وهي سفن المستعمرين الغادية، والرائحة، والمحملة بأبناء أفريقيا المستعبدين، وخيراتها المنهوبة. كما يكرر في المقابل لفظ (بلاد) في القافية بنفس العدد الكمي، وكأنه يشير بذلك إلى طرفي المأساة (الجلاد والضحية).

لكن الشاعر حين يذكر لفظ بلاده؛ فإنه يمتدُّ بالنفس في نطقه، ويضيف إليه ألفاظاً ممدودةً كذلك هي (أبناء، خيرات، تاريخ) مما يزيد في زمن النطق، ويدل على مساحة حب الوطن في نفس الشاعر، وكأنه لا يريد أن ينتهي نطقه للفظ بلاده، كما يبين لنا مناطق تلون عاطفة الشاعر داخل أسطر القصيدة. ويسهم التكرار بشكلٍ دلاليٍّ، وإيقاعيٍّ فاعلٍ في أجزاء النص المختلفة، بالإضافة إلى حفاظه على تماسك الجملة الشعرية داخلها.

ورأت ملء شقوق الأرض آثار سياطٍ داميه

ورؤوساً عاربه

ووجوهاً باكيه

ودروباً كالقبور اختلطت كتل السود بها والماشيه!! (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

وتتصاعد وتيرة الألم في المشهد من خلال صور العذاب التي يعرضها الشاعر صورةً صورةً مستفيدةً من توزيع لفظي المفعولين (رؤوساً عاربه، ووجوهاً باكيه) على السطرين الشعريين، وتقليص تفاعيل بحر الرمل إلى تفعيلتين فقط بعد أن سبقنا بخمس تفعيلات، وثلاثين بستم تفعيلاتٍ؛ وذلك دلالةً على رغبة الشاعر في تهدئة حركة الإيقاع، وإنشاء نوعٍ من التقسيم الدلالي الذي يركز النظر على الصورة البصرية في النص. وهو ما فعله الشاعر سابقاً بواسطة التكرار في الأسطر السابقة.

وتأتي القافية هنا معبرةً عن مظاهر الألم في النص من خلال البنية التركيبية للكلمات المشتمة على القافية (داميه، عاربه، باكيه، ماشيه) حيث أفصحت تركيبها الصوتية عما يشبه صرخات الندبة، والتفجع على هذه الفظائع المرتكبة بحق السود؛ وذلك من خلال تأسيس القافية المطلقة بحرف مدٍّ قبل روي (الياء) المفتوحة، ثم وصلها بالهاء الساكنة الشبيهة بسكتةٍ معبرةً عن نهاية تلك الصرخات، ودالةً على ذهول الفجاعة. وهكذا؛ نلاحظ كيف تضافر نسيج النص اللغوي، وتقنياته الأسلوبية، مع مقومات القافية الإيقاعية؛ في التعبير عن دلالاته الشعرية، والكشف عن عاطفة الشاعر، وأنماطه الانفعالية المختلفة تجاه تاريخ الاستعباد المفزع، ومظاهره المروعة في أفريقيا.

ومجيء القوافي على هذا النحو؛ يدلُّ على تحرر نظامها من المسافات الزمنية الصارمة المحددة سلفاً، واعتماد إيقاع الأسطر الشعرية على وحدات التفعيلة بالدرجة الأولى. وسواءً جاءت القافية في النص بشكلٍ منتظمٍ أم غير منتظمٍ؛ فهي تتلاحم مع وحدات النص الإيقاعية للمساهمة في ربط البنية الدلالية، والإيقاعية لأجزاء النص، وإعطاء كل جزءٍ منه صبغته الشعرية الخاصة، ونلاحظ ذلك في قصيدة (الرجل الذي ظهره للحائط) التي يقول فيها الشاعر:

مِنْ أَجْلِ مَنْ أَمُوتُ؟

قالها.. وحشرج العذاب صوته..

ومات في عينيه حقلٌ من سنابلٍ
 كان كمن يستلُّ خنجراً
 على جثَّةٍ قاتلٍ
 من أجل مَنْ؟
 أعانق النار قتيلاً.. وأقاتلُ
 أنا الذي لا أرضَ، لا وطنَ
 لا وجهَ، لا زمنَ
 لا مجدَ، لا ثمنَ
 من أجل مَنْ؟ (الفيتوري، ١/١٩٧٩).

فنلاحظ أن القافية الأولى جاءت في السطر الثالث، وتكررت في الخامس، والسابع، فغير هذا الانفصال عن التردد الذي يشعر به الشاعر في قراره، والتشتت الذي يحس به في نفسه. كما أتت مقيدةً بسكون الروي دلالةً على الحيرة، والتوقف بسبب صحوة الضمير، ومراجعة النفس. ثم تغيرت القافية، وتكررت في السطر السادس، والثامن، وما بعدهما، فعبّر هذا التوالي عن تتابع الدفعات الشعورية في نفس الشاعر عند بوحه بخسارته لكل شيء، معبراً ذلك عن وصول الموجة الشعورية لأقصى طاقتها.

وقد يقطع الشاعر التتابع الصوتي لقافية معينة في الأسطر الشعرية، ثم يعود إليها مشكلاً بذلك نمطاً إيقاعياً مفاجئاً للمتلقى. ويفسر رتشاردز (٢٠٠٥) ذلك بقوله: "النظام الذي ينزع إليه الوزن إنما يؤثر فينا عن طريق تحديد التوقعات التي يُحدثها في نفوسنا، فهذه التوقعات هي التي تجعل لهذا النظام تأثيراً على النفس، وهنا أيضاً غالباً ما يكون لحية التوقعات أهمية أكثر من أهمية تحققها، والنظام الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائماً بدلاً من أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية؛ هو مجرد نظامٍ رتيبٍ يبعث على الضيق". ويمكن ملاحظة ذلك النمط في قصيدة الشاعر (ياقوت العرش):

تأجُّ السُّلطان القائمُ تُفّاحه
 تتأرجح أعلى سارية السّاحه
 تأجُّ الصوفيّ يُضئ
 على سجّادة قشّ
 صدقني يا ياقوت العرش
 أنّ الموتى ليسوا هم

هاتيك الموتى

والراحة ليست

هاتيك الرّاحه. (الفيتوري، ١٩٧٩/١).

فالشاعر بنى نصه بناءً وزنياً معيناً رتب فيه التفعيلات بحسب الدفقات الشعورية مكرراً القافية في السطرين الأولين، ثم قام بقطعها عن التسلسل بستة أسطرٍ شعرية، إلى أن عاد وكررها في السطر التاسع، فأنشأ بذلك بنيةً إيقاعيةً خاصّةً قائمةً على أفقٍ من التوقع الإيقاعي لدى المتلقي الذي يبني بدوره أفقاً زمنياً لتكرار تلك القافية في الأسطر التالية، وكلما طالت هذه الأسطر، وتنوعت بنيتها الوزنية؛ كلما اتسع أفق توقعه، وزاد اشتياقه لسماع هذه النعمة المحببة مرةً أخرى؛ فإذا أتى بها الشاعر ضمن جملةٍ شعريةٍ مشحونةٍ بطاقةٍ معنويةٍ معينةٍ؛ تفاجأ بها المتلقي، وتأثر بها تأثراً مضاعفاً.

٣. القافية المرسلة

قد تغيب القافية عن قصيدة الشعر الحر إلا ما أتى منها نادراً في النص دون أن يقصد إليه الشاعر. وظهر هذا النمط من الشعر الحر كما يقول خفاجي (٢٠٠٠): "وقد أخذ بعض المجددين يدعون إلى التحرر من القافية وإلغائها، وإرسال الشعر إرسالاً، وسموا ذلك شعراً مرسلاً". ويذكر حماسة (١٩٩٠) مبرراً لذلك بقوله: "أنماط الشعر الحر التي حاولت الابتعاد عن القافية بشكلٍ ما؛ إنما تُحاول أن تُقيم أساسها الشعري على قواعد تبتعد عن (التشابه الصوتي) نوعاً ما من الابتعاد، وتحاول أن تُعوض هذا الجانب بالاهتمام بالجانب الدلالي". ويمكن ملاحظة ذلك في قصيدة الشاعر (التراب المقدس) التي يقول فيها:

وسد الآن رأسك

متعبة هذه الرأس

متعبة

مثلما اضطربت نجمة في مداراتها

أمس قد مرّ طاعية من هنا

نافحاً بوقه تحت أقواسها

وانتهى حيث مرّ

كان سقف رصاص ثقيلاً

تهالك فوق المدينة والناس

كَانَ الدَّمَامَةُ فِي الْكَوْنِ

وَالْجَوْعَ فِي الْأَرْضِ

وَالْقَهَرَ فِي النَّاسِ. (الفيثوري، ١٩٩٨/٣).

يصف الشاعر في هذه القصيدة مشهد موت أحد الطغاة، بانيًا نصه على تفعيلة بحر المتدارك (فَاعِلُنْ) دون أن يلتزم في سطره الشعري قافيةً محددةً، وربما أتى بعضها دون قصدٍ منه، تارةً مطلقاً رويها حرف (تاء) مردوفٍ بمد ألف، وموصولٍ بهاءٍ مشبعةٍ بألف الخروج، وتارةً أخرى تأتي مطلقاً رويها حرف (سين) مردوفٍ بمد ألف، وموصولٍ بهاءٍ مشبعةٍ بألف الخروج كذلك، وتارةً ثالثةً تأتي مطلقاً رويها حرف (سين) مردوفٍ بمد ألف.

ولا نلمح بين تلك القوافي نمطاً يكشف عن تسلسلٍ إيقاعيٍّ محددٍ؛ بل نجد كلاً منها متعلقةً بسياقها الدلالي، ومنسجمةً داخل نسيجها الشعري، مما أضعف دورها الإيقاعي لصالح الدور الدلالي الذي تحولت من خلاله إلى بنيةٍ لغويةٍ تساهم ضمن بنى النص، في تكوين الجملة الشعرية، والوزن الإيقاعي الكلي المعتمد على وحدات التفعيلة المرتبة داخل السطر الشعري بحسب انفعالات الشاعر النفسية. ويمكن رؤية أمثلةٍ أخرى لذلك في قصائد الشاعر (عصفور الدم)، و(التراب المقدس)، و(شعراء وسلاطين)، و(المستحمة في النهر)، و(أوجلان)، و(العودة من المنفى)، و(لعنة العصر)، و(عرياناً يرقص في الشمس).

ويرى حماسة (١٩٩٠) أنَّ هذا الضرب من الشعر الحر الذي تخلصت فيه القصيدة من القافية تماماً؛ قد حوّلها عروضياً إلى بيتٍ واحدٍ تؤدي دلالاته جميع أسطر النص. ويبين إسماعيل (١٩٩٠) دوافع الشعراء المعاصرين في نزوعهم إلى الأشكال الشعرية الجديدة؛ بأنهم أدركوا أهمية التشكيل الموسيقي للقصيدة في تقديم صورةٍ صادقةٍ لوجداناتهم المختلفة؛ فحاولوا أن يخرجوا من إطار الشكل القديم للقصيدة إلى شكلٍ جديدٍ تكون فيه الصورة الموسيقية للقصيدة خاضعةً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر؛ وبهذا تصبح القصيدة صورةً موسيقيةً متكاملةً، تتلاقى فيها الأنغام وتفترق، محدثةً نوعاً من الإيقاع الكلي الذي يترك أثره في نفس المتلقي، ويُساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة.

ورغم إسهام الفيثوري مع رواد الشعر العربي الحديث في تحديد القصيدة بأعماله الشعرية المختلفة والمتنوعة التي قدمها خلال تجربته الشعرية الحافلة؛ إلا أن المتأمل لتلك الأعمال، ولشعر الفيثوري بعامه، يدرك مدى رسوخ النظام الإيقاعي الأصيل في نفس الشاعر، وانطلاقه في تجديده الشعري من منابعه التراثية التي طورها باقتدار، محافظاً على الأسس الإيقاعية للشعر العربي. وقد شهد الطيب؛ عبد الله (١٩٨٩/٤ ب) أن الشاعر محمد الفيثوري ممتلئٌ

لنأصية النغم، جيد عبارات البيان، سليم متن اللغة، وله إيقاعٌ مطبوعٌ وحذقٌ في تنويع التفعيلات، ورغم أنه كتب شعر التفعيلة كغيره من الشعراء؛ إلا أن عمود الوزن المعروف هو مركزٌ له يفرع عنه، ويدور حوله. وهكذا؛ كانت صفتا الأصالة، والتطور ملازمتان للشاعر طوال مسيرته الشعرية، فهو لم يفقد هويته الثقافية، والفنية، ولم يتجمد عندهما؛ بل اتسمت رؤيته الحياتية، وتجربته الفنية بالأصالة، وانطلقتا في سيورةٍ دائمةٍ نحو النمو، والنضج، والتطور.

٧. ٤ الخلاصة

قدم الباب الرابع دراسةً نقديةً لشعر الفيتوري في قضية الاستعباد، متناولاً مستواها الموضوعي، ومحاورها الدلالية التي وضحت أبعاد القضية لدى الشاعر اعتماداً على دراسة شعره الذي يعد المعيار الصحيح في الحكم على رؤيته الفنية، فبينت بداية انطلاق رؤيته من مأساة الرق الأفريقي، وتتبع محاورها الدلالية في شعره بدءاً بالبحث عن هويته، ثم إيجادها عبر الانتماء الزنجي، ثم الانضمام للوطنية الأفريقية والتغني بها، والتماهي مع مأساتها، مستعرضاً سبل وعيه بالقضية، وأساليب المقاومة، والثورة، وما تعرض له من نكسات وإحباطات بسبب الهزائم العربية التي كان لها أثرٌ واضحٌ في مراجعة منطلقات القضية، وتوسيع دائرتها لتشمل مظاهر الاستعباد في الواقع كالاستبداد السياسي، الذي رأى فيه وجهاً جديداً لاستعباد الشعوب. فكان ذلك منطلقاً جديداً لاستعادة الثقة في القضية، والاستمرار في مقاومة الظلم والطغيان.

ثم انتقلت الدراسة إلى الجانب اللغوي في النص عن طريق تحليل طريقة الشاعر في تشكيل أسلوبه اللغوي الذي كشف عن حسن اختياره لمفردات اللغة، وانتقائها من الحقول الدلالية الواسعة المعبرة عن جوهر قضية الاستعباد، ووجوهها الدلالية موطناً لدلالات اللغة، والواقع، والطبيعة، والمجتمع، والثورة، وأفريقيا، ومستثمراً البنى الإسمية، والفعلية، ومبرزاً القيم الدلالية اللونية من خلال تنوعٍ واسعٍ في استخدام ألفاظ الألوان ودلالاتها اللغوية والاجتماعية ولاسيما اللونان الأبيض والأسود.

ثم تناولت الدراسة النسيج التركيبي، والبنى الأسلوبية التي استعان بها الشاعر في تشكيل شعره، فبينت توظيفه لأسلوبي الخبر والإنشاء اللذين أعاناه في طرح قضيته، بالإضافة لأساليبه اللغوية المتنوعة في تحويل الدلالة، ورفع قيمتها الأسلوبية كالقديم والتأخير، والحذف والإضمار، والفصل والوصل، والتشاكل والتباين الذي ظهر من خلال التضاد المعجمي، والفنون البديعية المختلفة، والتكرار، والفصل والوصل.

ثم انتقلت الدراسة لتحليل المستوى الدرامي الذي اعتمد عليه الشاعر في أسلوبه الأدائي عبر استثمار العناصر الدرامية كالحوار، والصراع، والشخصيات، وأسلوب السرد، والكورس، وتوظيف التقنيات الدرامية، وبعض التقنيات الروائية، والسينمائية؛ لزيادة فعالية النص الأدبي. ثم انتقلت الدراسة لتحليل المستوى التصويري الذي اعتمد فيه على أساليب مختلفة في تشكيل الصورة في قضية الاستعباد، كاستخدامه لفن التشبيه، والاستعارة، والتشخيص، والتجسيد، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات، والمفارقة التصويرية، وعنصر الحركة، ثم بينت الدراسة أهم مصادر الصورة لدى الشاعر، وهي الواقع، والطبيعة، والتراث، واللاشعور، كما بينت أهمية التعبير بالرمز في قصائد الاستعباد، ومفهومه الفني، ونماذج من الرموز الواردة في شعر الاستعباد كرمز الإنسان، والمرأة، والحبيبة، والرمز التاريخي، والتراثي، والديني.

ثم ختمت الدراسة بتحليل المستوى الإيقاعي في شعر الاستعباد عند الفيتوري، العمودي منه، أو الشعر الحر، وبينت أسلوب الشاعر في انتقاء أوزانه، وبحوره الشعرية بحسب حالته النفسية تجاه الموضوع الذي يكتب فيه، وأظهرت التنوع أسلوبه في كتابة للشعر العمودي بالشكل التقليدي، أو على طريقة الشعر الحر، كما وضحت الدراسة جانباً مهماً من الناحية الإيقاعية وهي القافية التي كان الشاعر يلتزمها في قصائده العمودية، فتأتي موحدة أحياناً ومتغيرة أحياناً أخرى، وارتباط ذلك بتغير الموضوع، وأثر ذلك على حركة الإيقاع في النص. كما تناولت أنواع القافية في شعره الحر كالقافية المحورية، والمتغيرة، والمرسلة، مبيناً وظيفتها الإيقاعية، والدلالية، والفنية في كل نمط من تلك الأنماط، ومتوصلاً إلى رسوخ النظام الإيقاعي العربي في نفس الشاعر، وقدرته على التجديد الرشيد المنطلق من المنابع العربية الأصيلة.

الباب الخامس

الخاتمة

تناولت الأبواب السابقة قضية الاستعباد في شعر الفيتوري في دواوينه الشعرية، منذ أن بدأ مسيرته الشعرية بديوانه الشهير (أغاني أفريقيا) الذي صدر عام ١٩٥٥م، وحتى آخر دواوينه (عرياناً يرقص في الشمس) الصادر عام ٢٠٠٥م. وقد كان موضوع الاستعباد في شعر الشاعر هو لب دراستنا ومحورها؛ ذلك أنَّ الشاعر على غزارة إنتاجه الشعري الذي توزع في أربعة عشر ديواناً على مدار خمسين عامًا، وعلى تنوع الأغراض، والموضوعات، والقضايا التي طرقها في شعره؛ فقد بقيت قضية الاستعباد مهيمنةً على ذلك النتاج بشكلٍ واضحٍ، وساهمت بشكلٍ كبيرٍ في تشكيل رؤيته الفنية للكثير من القضايا.

ويمكن القول باطمئنان إن مناهضة الظلم، والاستعباد كانت هي القضية الأم في شعر الشاعر، أو المنبع الذي سقى موضوعاته، وأغراضه، بحيث قَلَّ أن تقرأ له قصيدةً ما في غرضٍ من الأغراض؛ إلا ووجدت ملامح هذه القضية حاضرةً فيها تصريحاً أو تلميحاً. ولذلك؛ كان على الباحث أن يتتبع الخط الموضوعي، والدلالي، والفني لهذه القضية، كي يعرف كيف تشكّل خطابه المناهض للظلم، والاستعباد، وكيف تنوعت دلالاته، وما هي صيرورته الزمانية، والفنية.

وقد جاء البحث في خمسة أبواب، عرض الباب الأول فيه لمفهوم الاستعباد قديماً وحديثاً. ثم فصلٌ منهج الدراسة، وعرض للدراسات السابقة التي تناولت موضوع البحث. ثم انتقل الباحث للباب الثاني الذي عرض الملامح السياسية في مصر، والسودان في عصر الشاعر، ثم استعرض سيرة حياته، كما قام بتحليل شخصيته، مستعرضاً الأحداث، والعوامل، والأزمات التي ساهمت في تشكيل وجدانه، وشخصيته، ورؤيته في الحياة، وساهمت في اعتناقه لقضية مقاومة الاستعباد. ثم انتقل الباحث للباب الثالث الذي درس فيه المظاهر الأدبية لقضية الاستعباد في شعر الفيتوري بادئاً بعرض ملامح الحالة الأدبية والفكرية السائدة في عصره، ثم أهم التحولات الأدبية في تجربته الفنية من

خلال دراسة المراحل الرئيسة التي مر بها الشاعر، وانعكاسها على قضية الاستعباد، ثم انتهى الباب بعرض رؤية الشاعر الفريدة لقضية الاستعباد.

وقد قدم الباب الرابع الدراسة الفنية لقضية الاستعباد في شعر الفيتوري، التي كشفت عن طبيعة التشكيل اللغوي، والفني لقضية الاستعباد. فبدأت الدراسة بعرض المستوى الموضوعي للقضية، ومحاورها الدلالية التي تجلت فيها رؤية الشاعر للاستعباد، ثم انتقلت لتحليل المستوى البنائي اللفظي، والتركيب، ومستوى الأداء الدرامي، ودوره داخل البنية النصية. ثم عرضت المستوى التصويري للقضية، وأساليب تشكيل الصورة فيها، ومصادرها، وأنماط الرموز، ثم ختمت بتحليل المستوى الإيقاعي في شعر الفيتوري بنوعيه العمودي، والحر من خلال دراسة الجانب الوزني، وارتباطه بالمضامين الشعرية، ثم دراسة أنماط القافية المختلفة، ودورها الإيقاعي، والدلالي في هذه القضية. ثم كان الباب الأخير المحتوي على الخاتمة، والنتائج، والتوصيات، والأثر المتوقع لهذه الدراسة.

١.٥ النتائج

١- تناولت الدراسات السابقة جوانب مختلفة من حياة الشاعر، وأدبه. كما تعددت أنماطها، ومعالجاتها، وقد قدمت نتائج جليلة عن حياة الشاعر، وشعره؛ إلا أن قضية البحث وهي (الاستعباد في شعر الفيتوري) وهي قضية محورية هيمنت على حياة الشاعر، وتجربته الفنية؛ لم تنل ما تستحقه من الاهتمام العلمي، والبحث الدقيق لجميع وجوهها، والشامل لجميع نتاج الشاعر. ولذلك؛ قامت هذه الدراسة بمحاولة لسد هذه الثغرة في الدراسات النقدية حول الشاعر من خلال إبراز أهمية القضية في تجربة الشاعر، وتتبع جذورها، وبواعثها النفسية، والكشف عن مظاهرها، وسيرورتها الفنية، وتجلياتها اللغوية، والأدبية؛ وصولاً لرؤيته الفنية لهذه القضية في نتاجه الشعري الكامل.

٢- مرّ الفيتوري كالعديد من البشر بألوانٍ من المعاناة النفسية، بفعل البيئة، والنشأة، وحياة المهجر، والأحداث من حوله؛ مما عرضه لتزعزع مفهوم الهوية لديه، والشعور بالنقص، والاغتراب الذاتي، وساهم في تشكيل شخصيته، ورؤيته لقضية الاستعباد، واعتناقه لمبدأ مقاومة الظلم، والاضطهاد، ومواجهة الأشكال المستحدثة من الاستعباد في عصره، فكان بحثه عن ذاته، وإعلانه لانتمائه الزنجي؛ من الوسائل المهمة التي قاوم بها أزماته الطاحنة، متخذاً من مأساة الزنوج، ومقاومة الاستعباد قضيةً لحياته، وقد انعكس كل ذلك في شعر الاستعباد لا سيما مراحل الأولى، كما عكس شعره -لاحقاً- تجاوزه للعديد من أزماته من خلال الاستبصار الذاتي، وتوظيف تجاربه الحياتية لخدمة تجربته الفنية التي كانت تتجه دوماً نحو النضج، والاتزان، وإن بقيت مشاعر الاغتراب النفسي ملازمةً له.

٣- ساهمت السياقات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية التي عاشها الشاعر، في بناء شخصيته، وتشكيل رؤيته، ونظرته الكلية للحياة والإنسان؛ حيث كان بروز تيار (الواقعية) بفعل الواقع السياسي والاجتماعي في الفترة التي عاش فيها الشاعر؛ عاملاً مهماً في ظهور جيلٍ من شعراء الخمسينيات، يرغبون في تغيير الحياة من حولهم، فتعاطفوا مع تيار الواقعية الاشتراكية، فقاموا بنقد الواقع، والتغني بالعدالة الاجتماعية، ودعوة الشعوب للثورة على الظلم، والتزموا بالشكل الجديد للقصيدة، وركزوا فيها على المضامين الاجتماعية، والسياسية، والأحداث التي كانت تدور داخل الوطن، وخارجه، واتصلوا شعورياً بال جماهير، والتحموا بمشكلاتهم. وكان الفيتوري واحداً من هؤلاء الشعراء الذين قاموا بهذا الدور، من خلال قضية الاستعباد التي شغلت شعره، وتجربته الفنية؛ مما منح شعره النزعة الإنسانية الواسعة.

٤- مرت مسيرة الشاعر الفنية بثلاث مراحل رئيسة تطورت من خلالها رؤيته لقضية الاستعباد، وتابعت تحولاتها الفكرية، والفنية، وتمدها الفلسفي، وجاء أدائه الفني فيها معبراً عنها، ومتطوراً بتطور وعيه في كلٍ منها. فكان شعره في (المرحلة الأفريقية) ممثلاً للاتجاه الجديد الذي بدأه في الشعر العربي الحديث بتبنيه لمقاومة الاستعباد الأفريقي، والزوجة، والثورة العنيفة ضد المستعمر الأبيض، وقد عبرت عنه بشكلٍ واضحٍ دواوينه المؤلفة بين عام ١٩٥٥م، وعام ١٩٦٦م. ثم أتت (المرحلة الصوفية) وسط الانكسارات، والنكسات التي أملت بالأمة العربية، فمثل شعره العودة لنبع الذات، والروح بعد اهتزاز القيم، وطغيان المادة، متخلصاً من حدة رؤيته القديمة والتوجه من الخارج إلى الداخل بتصحيح النفس، والتبصر، ومقاومة عوامل الضعف، والهزيمة، والعبودية الذاتية فيها، وعبرت عنه بشكلٍ واضحٍ دواوينه المؤلفة بين عام ١٩٦٨م، وعام ١٩٦٩م.

ثم أتت (المرحلة الواقعية) ليفيق على الواقع السياسي الجديد، وينضج وعيه بالعالم، وتصبح رؤيته لقضية الاستعباد أكثر صفاءً، ووضوحاً، لا تحجبها عقدة العنصرية، أو غلاطل الصوفية، مركزاً مقاومته في هذه المرحلة على مهاجمة الظلم، والطغيان، والاستبداد السياسي، وقد عبرت عن ذلك بشكلٍ واضحٍ دواوينه المؤلفة بين عام ١٩٧١م، وعام ٢٠٠٥م. وكانت هذه المرحلة أطول المراحل، وأغزرها إنتاجاً؛ مما يدل على استقرار رؤيته للاستعباد، وشمولها لكافة أشكاله التقليدية، والمستحدثة.

٥- أثبت البحث تجاوز الشاعر للقضية اللونية العنصرية بين الأبيض والأسود، وهي قضية مهمة تناولها معظم دارسي الفيتوري، وكانت علامةً فارقةً في تجربته؛ مما دفع بعض الدارسين لتقييم تجربته من خلالها معتمدين على توظيف

الشاعر للونين الأبيض والأسود؛ فقام البحث بتناول القضية بطريقةً جديدةً تمثلت في دراسة أسلوب الشاعر في استخدام جماليات اللون من خلال استقراء ألفاظ الألوان في جميع دواوينه، وتحليلها كمًّا، وكيفًا في جداول إحصائية، وأشكال بيانية تفصيلية، والقيام بتحليل مؤشرات الفنية، والنفسية، مثبِّتًا بالبراهين الفنية، والدلائل الإحصائية أن القضية اللونية وإن كانت أحد منطلقات الشاعر في بداية تجربته؛ إلا أنه تجاوزها، ووسع أفقه الإنساني، ووعيه الفني، وأثبت نضج تجربته، وتطور موهبته، كما أثبت براعته في استخدام جماليات اللغة اللونية، وتوظيف رموزها الدلالية، والثقافية المختلفة من خلال تحليل سياقاتها النصية، ورصد مؤشرات النفسية المختلفة.

٦- ظهرت قضية الاستعباد في شعر الشاعر من خلال محاور موضوعية عديدة، بدأت بموضوع الهوية، وانتهت بمقاومة الاستبداد السياسي، شاملةً لكافة أشكال العبودية، ومظاهر الاستغلال. كما تميزت صياغته الشعرية في التعبير عن كل ذلك بلغة واضحةً فصيحةً ظهر فيها أثر خلفيات الشاعر اللغوية، والثقافية، والتاريخية، والصوفية، وقراءاته الواسعة؛ مما أعطى معجمه الشعري صبغته الخاصة. كما تميز أسلوبه بالعناية بالحقول الدلالية المعبرة، وحسن توظيفها في النسيج الفني، واستخدام أساليب تحويل الدلالة، كما استفاد من فنون البلاغة في إثراء الدلالة، وإضفاء الموسيقى الداخلية على الأسلوب، وتوظيف الأسلوب الدرامي وتقنياته في زيادة فاعلية التعبير، وبث الحيوية فيه. كما تميز أدائه الفني بالتطور، والنضج فابتعد عن النبرة الغنائية، والخطابية، وتنوعت أساليبه الأدائية في التعبير عن القضية، ومضامينها المختلفة من خلال نضج وعيه بالواقع.

٧- اتسم المستوى التصويري في القضية بالتنوع في أساليب تشكيل الصور، وانتقاء الرموز الدالة على مضامين القضية، وتعدد منابعها. كما حظي المستوى الإيقاعي كذلك؛ بعناية الشاعر من جهة تنوع الشكل الشعري بين الشعر العمودي، والشعر الحر، وتحقيق قيم القصيدة الحديثة منطلقًا في ذلك من منابعه العربية الأصيلة. كما ظهر مدى الانسجام بين الجوانب الإيقاعية، والمضامين الشعرية، وتضافرت القيم الصوتية في التركيب الشعري كالوزن على اختلاف بحوره، والقافية على تنوع أنماطها؛ مع النسيج اللغوي، والجانب الانفعالي، في أداء الدلالة الشعرية، والتعبير عن هذه القضية بتميز، واقتدار.

٨- أبرزت دراسة هذه القضية النزعة الإنسانية في شعر الفيتوري، التي أخرجته من الانتماءات الضيقة إلى الفضاء البشري الواسع، واضعةً الإنسان في مقامها الأول، وفتاحةً نوافذ مختلفةً على موضوعاتٍ مهمةٍ كالرق، والعنصرية، والاستعمار، والاستبداد السياسي، والثورة، والحرية. وتميزت تجربة الفيتوري وتحولاتها بالغنى، والنضج الإنساني، والاجتماعي، والفني؛ فلم تقتصر رؤية الشاعر على مقاومة الرق فحسب؛ بل امتدت لتشمل طيفًا واسعًا من قيم

الظلم، والاضطهاد. كما مثلت رؤيته إعلاءً لقيم الحرية، والعدالة، وكرامة الإنسان، رافضةً التجبر البشري، والاضطهاد، كما رفضت الضعف، والخنوع، والاستسلام للظلم. وكما هجا الشاعر المستعبد من المستعمرين والطغاة؛ فقد هجا كذلك الخونة من الأفارقة، والعرب، من البيض، والسود على السواء، الذين باعوا أوطانهم، وأعانوا الأعداء على استعباد شعوبهم. وهذا أحد أسباب غنى تجربة الفيتوري؛ فهي وإن كانت في بدايتها معركةً لونيةً في أفريقيا؛ إلا أنها لم تبقى كذلك، بل تحولت إلى معركةٍ بين المضطهد والمضطهد في كل أنحاء العالم، وامتدت رؤيته الإنسانية الرشيدة على مساحة تجربته الفنية كلها.

٢.٥ التوصيات

في ختام هذا البحث يأمل الباحث ما يلي:

أ. تناول موضوع الاستعباد، والزنجية في الشعر العربي، بالمزيد من الدراسات العلمية، والأدبية، وتقديم أبرز من تناولوا هذه القضية من المفكرين، والأدباء، والشعراء العرب قديماً وحديثاً؛ ذلك أن هذا الموضوع يُعتبر من الموضوعات الجديدة في الذهنية العربية.

ب. إجراء المزيد من الدراسات العلمية النوعية حول شعر الفيتوري، وحياته، ونضاله، وتجربته الفنية الخصبة؛ لإبراز وجهها الإنساني، لاسيما وقد تفرد بتقديم القضية الزنجية إلى الأدب العربي مستنداً إلى ثقافته، وتراثه، ومستخدماً لغته الأم، وليست اللغة التي فرضها المستعمر كما في التجارب الشعرية الأخرى.

ت. القيام بالدراسات الموازنة الموسعة بين الشاعر؛ وبين شعراء الزنجية العالميين، وبيان أثر الاختلاف اللغوي في تناول هذه القضية، وموضوعاتها المختلفة؛ لا سيما وأن ميدان بحث الحركة الزنجية هو الميدان الغربي المكتوب باللغات الأوروبية المختلفة.

ث. إعادة طباعة دواوين الشاعر، وآثاره الأدبية كاملةً، وترجمة أدبه إلى اللغات الأخرى؛ لنشر رؤيته الرافضة للظلم، والداعية لإعلاء قيم الإنسانية، والحرية، والعدالة، وتعريف العالم به، وتجربته الفنية المميزة المنطلقة من تراثنا العربي، والإسلامي.

ج. تقديم المزيد من الدراسات حول موضوع الطغيان والاستبداد الذي لم يأخذ حقه من اهتمام الباحثين في العلوم الإنسانية. وترجع أهمية دراسته لوقوفه خلف العديد من المآسي والمشكلات في عالم اليوم، حيث لا تزال كياناته قائمةً بأشكالٍ عصريةٍ براقَةٍ تخدع الملايين، وتدفعهم للاستسلام لقوته التسلطية الغاشمة. إضافةً لضرورة تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة في الفكر القديم حول ربط الرضا بالعبودية بالشرقيين.

٣.٥ أثر الدراسة

يرجو الباحث أن يثير هذا البحث الاهتمام بدراسة شعر الفيتوري، ويشجع على تناوله بالترجمات، والدراسات الأدبية، والفنية، والمقارنة. كما يتوقع أن يلفت النظر إلى الوجوه الجديدة لقضية الاستعباد البشري في شعر الفيتوري، وغيره من الشعراء، وتبني وجهة نظر الشاعر التقدمية، والواسعة في رؤيته الشعرية لهذه القضية، ومقاومة جميع مظاهر الاستعباد التقليدية، والمستحدثة المستترة خلف الأقنعة البراقة في محاولةٍ لإخفاء حقيقتها القبيحة التي تسعى لامتهان آدمية الإنسان، وقهر إرادته الحرة، من خلال التمييز، أو العنصرية، أو المتاجرة بالإنسان، أو سيادة القيم المادية، أو الطغيان الدولي، أو الاستبداد السياسي، والتسلط على الشعوب، أو أي وسيلةٍ من الوسائل التي تقهر إرادة الفرد، وتُقيّد حريته، وتلغي كرامته الإنسانية. هذا؛ والحمد لله أولاً وآخراً، وأسأله أن يتقبل هذا العمل، وأن ينال الاستحسان، ويُضيف للساحة الأدبية، والنقدية شيئاً ذا بال.

المراجع

القرآن الكريم.

آبادي، ليلا قاسمي حاجي. ٢٠١٢. القومية في أشعار محمد الفيتوري. فصلية دراسات الأدب المعاصر. سنة ٤.

ع ١٥. خريف. ص ٩٧-١١٤.

آدler، ألفريد. ٢٠٠٥. معنى الحياة. ترجمة: عادل نجيب بشري. ط ١. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

إبداح، محمد إبراهيم. ٢٠١٦. حقائق بين التلغيق والتوثيق. ط ١. الأردن: دار الجنان للنشر والتوزيع.

ابن الأثير، ضياء الدين. ١٩٧٣. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تقديم وتعليق: أحمد الحوفي؛ بدوي طبانة.

ط ٢. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد. ٢٠٠٤. مقدمة ابن خلدون. تحقيق: عبد الله محمد الدرويش. ط ١.

دمشق: دار يعرب.

ابن سينا، حسين بن عبد الله. ١٩٥٣. الشفاء. (ضمن كتاب فن الشعر، أرسطو). ترجمة: عبد الرحمن بدوي.

د. ط. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. ١٩٨٣. العقد الفريد. تحقيق: عبد المجيد ترحيني. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. ١٩٩٩. لسان العرب. ط ٣. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

أبو شريفة، عبد القادر؛ قرق، حسين لافي. ٢٠٠٨. مدخل إلى تحليل النص الأدبي. ط ٤. الأردن: دار الفكر.

أحمد، الحسن الكامل عمر. ٢٠١٦. أبنية الأفعال في ديوان (أقوال شاهد إثبات) للشاعر محمد الفيتوري؛ دراسة صرفية دلالية. رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير. كلية اللغات؛ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

السودان.

أحمد، محمد فتوح. ١٩٩٧. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. د.ط. مصر: دار المعارف.

أرسطو. ١٩٥٣. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. د.ط. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

أرسطو. ١٩٥٧. السياسيات. د.ط. بيروت: اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية.

إستيتية، سمير شريف. ٢٠٠٨. اللسانيات المجال والوظيفة والمنهج. ط ٢. الأردن: عالم الكتب الحديث.

إسماعيل، عز الدين. ١٩٨١. الشعر العربي المعاصر؛ قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. ط ٣. بيروت: دار العودة.

إسماعيل، عز الدين. ١٩٩٠. التفسير النفسي للأدب. ط ٤. القاهرة: مكتبة غريب.

الأصفهاني، عبد الله بن عبد الرحمن. ١٩٦٨. الواضح في مشكلات شعر المتنبي. د.ط. تحقيق: محمد الطاهر بن

عاشور. تونس: الدار التونسية للنشر.

أفلاطون. ٢٠٠٤. جمهورية أفلاطون. ترجمة ودراسة: فؤاد زكريا. د.ط. الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة

والنشر.

إمام، إمام عبد الفتاح. ١٩٩٤. الطاغية؛ دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي. د.ط. الكويت: عالم المعرفة؛

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

أنيس، إبراهيم. ١٩٧٨. من أسرار اللغة. ط ٦. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم. ١٩٨٤. دلالة الألفاظ. ط ٥. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

البحيري، أسامة محمد. ٢٠٠٠. تحولات البنية في البلاغة العربية. ط ١. القاهرة: دار الحضارة.

بدر، عبد المحسن طه. ١٩٨٤. *الرؤية والأداة؛ نجيب محفوظ*. ط ٣. القاهرة: دار المعارف.

بدوي، عبد الرحمن. ١٩٦٥. *في الشعر الأوروبي المعاصر*. د.ط. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

بدوي، عبده. ١٩٧٥. *في الشعر والشعراء*. د.ط. القاهرة: مكتبة الشباب.

بدوي، عبده. ١٩٨١. *الشعر في السودان*. د.ط. الكويت: عالم المعرفة؛ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

بدوي، عبده. ١٩٨٨. *الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي*. د.ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بدوي، محمد مصطفى. ١٩٨٨. *كولردج*. ط ٢. مصر: دار المعارف.

البرقوقي، عبد الرحمن. ١٩٨٦. *شرح ديوان المتنبي*. د.ط. بيروت: دار الكتاب العربي.

البستاني، سليمان. ١٩٠٤. *إلياذة هوميروس معرّبة نظمًا*. د.ط. مصر: مطبعة الهلال.

بشير، إمباي لو. ١٩٩٦. *قضايا اللغة والدين في الأدب الإفريقي*. ط ١. القاهرة: مركز دراسات المستقبل الإفريقي.

البطل، علي. ١٩٨٣. *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري*. ط ٣. بيروت: دار الأندلس.

بقاعي، إيمان يوسف. ١٩٩٤. *الفيثوري؛ الضائع الذي وجد نفسه*. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.

بنعمارة، محمد. ٢٠٠١. *الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر*. ط ١. الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس.

بوحالة، بنعيسى. ٢٠٠٤. *النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر؛ محمد الفيثوري نموذجًا*. ج ١. ط ١. الرباط:

اتحاد كتاب المغرب.

بوراء، سير موريس. ١٩٨٩. *التجربة اليونانية*. ترجمة: أحمد سلامة محمد السيد، د.ط. مصر: الهيئة المصرية العامة

للكتاب.

التبريزي، الخطيب. ١٩٩٤. *شرح ديوان أبي تمام*. مراجعة: راجي الأسمر. ط ٢. بيروت: دار الكتاب العربي.

الترماني، عبد السلام. ١٩٧٩. *الترق؛ ماضيه وحاضره*. د.ط. الكويت: عالم المعرفة؛ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

التلمساني، أحمد محمد المقري. ١٩٦٨. *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*. تحقيق: إحسان عباس. د.ط. بيروت: دار صادر.

التوم، حسن صالح. ٢٠٠٢. *الاتجاه الإفريقي في الشعر السوداني المعاصر*. ط ١. الخرطوم: سولو للطباعة والنشر. الثعالبي، عبد الملك. ١٩٨٣. *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر*. شرح وتحقيق: مفيد محمد قميحة. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.

المرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن. ١٩٩١. *أسرار البلاغة*. قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر. ط ١. جدة: دار المدني.

المرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن. ٢٠٠٠. *دلائل الإعجاز*. قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر. د.ط. القاهرة: مكتبة الخانجي.

الجزار، محمد. ٢٠٠٤. *الإنسان السيد العبد*. ط ١. القاهرة: مركز الكتاب للنشر.

جابر، جابر عبد الحميد؛ كفاي، علاء الدين. ١٩٨٨. *معجم علم النفس والطب النفسي*. د.ط. القاهرة: دار النهضة العربية.

الجاحظ، عمرو بن بحر. ١٩٦٩. *كتاب الحيوان*. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط ٣. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الجاحظ، عمرو بن بحر. ١٩٩٨. *البيان والتبيين*. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط ٧. القاهرة: مكتبة الخانجي.

جمعة، عايدي علي. ٢٠١٢. *شعر محمد الفيتوري؛ الرؤية والتشكيل*. د.ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جماع، فضيلي. ١٩٩١. *قراءة في الأدب السوداني الحديث*. ط ١. سلطنة عُمان: دار جريدة عُمان للصحافة والنشر.

جوهري، صديق محمد. ٢٠٠٧. (شعر الثورة عند محمد الفيتوري، ولانغستون هيوز).

Studies in Islam & the Middle East, 4(1), 1-11.

[https://www.pdfFiller.com/jsfiller-](https://www.pdfFiller.com/jsfiller-desk7/?projectId=235336397&expId=4094&expBranch=1#346e13addeb54353a37918e18c184c35)

[desk7/?projectId=235336397&expId=4094&expBranch=1#346e13addeb54](https://www.pdfFiller.com/jsfiller-desk7/?projectId=235336397&expId=4094&expBranch=1#346e13addeb54353a37918e18c184c35)

353a37918e18c184c35 [استرجع بتاريخ ١ نوفمبر ٢٠١٨]

جوهري، صديق محمد. ٢٠٠٨. (جدلية الوطن والهوية: إعادة بناء أفريقيا في شعر لانغستون هيوز، ومحمد الفيتوري).

Tydskr. letterkd. vol.45 n.1 Pretoria Jan, 42-74.

<https://www.ajol.info/index.php/tvl/article/view/29820> [استرجع بتاريخ ١ نوفمبر

٢٠١٨]

جوهري، صديق محمد. ٢٠١٠. (مواجهة تاريخ العبودية والاستعمار في شعر محمد الفيتوري، ولانغستون هيوز).

Journal of Cultural Studies, 8(1-3), 90-125.

[https://search-proquest-com.sdl.idm.oclc.org/docview/847562902?pq-](https://search-proquest-com.sdl.idm.oclc.org/docview/847562902?pq-origsite=summon)

[origsite=summon](https://search-proquest-com.sdl.idm.oclc.org/docview/847562902?pq-origsite=summon) [استرجع بتاريخ ١ نوفمبر ٢٠١٨]

الجيوسي، سلمى الخضراء. ٢٠٠٧. *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*. ط ٢. بيروت: مركز دراسات

الوحدة العربية.

حجازي، أحمد عبد المعطي. ٢٠٠٨. الفيتوري يعود في الربيع. *جريدة الأهرام*. ع ٤٤٢٩١. س ١٣٢. القاهرة:

مؤسسة الأهرام.

استرجع بتاريخ [<http://www.ahram.org.eg/Archive/2008/3/12/WRIT1.HTM>

[١ نوفمبر ٢٠١٨

حديدي، صبحي. (٢٠١٥). زنوجة محمد الفيتوري. موقع صحيفة القدس العربي اللندنية.

استرجع بتاريخ ١ نوفمبر [<https://www.alquds.co.uk/%ef%bb%bf/زنوجة-محمد-الفيتوري/>

٢٠١٨]

الحفني، عبد المنعم. ١٩٨٧. معجم مصطلحات الصوفية. ط ٢. بيروت: دار المسيرة.

الحاج، نسيبة محمد الإمام. ٢٠١٢. تجربة الفيتوري الشعرية دراسة تحليلية. رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير. كلية

التربية؛ جامعة الجزيرة. السودان.

حامد، أبوهدايا ضوالبيت. ٢٠١٠. الصورة الشعرية في شعر الفيتوري. مجلة كلية الآداب. جامعة بنها. الإصدار

الخاصة. يوليو. ص: ١ - ٣١.

استرجع [<http://dspace.mahdi.edu.sd:8080/xmlui/handle/123456789/102>

[بتاريخ ١ نوفمبر ٢٠١٨

حامد، أبوهدايا ضوالبيت. ٢٠١٥. أثر الثقافة الأفريقية في شعر الفيتوري. ضمن أبحاث مؤتمر (التعددية الثقافية في

اللغة والأدب). جامعة الزيتونة، الأردن. ص ١ - ٣١.

استرجع [<http://dspace.mahdi.edu.sd:8080/xmlui/handle/123456789/104>

[بتاريخ ١ نوفمبر ٢٠١٨

حمدان، ابتسام أحمد. ١٩٩٧. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. ط ١. حلب: دار القلم العربي.

حمّاد، حسن. ٢٠٠٥. الإنسان المغترب عند إريك فروم. د. ط. القاهرة: مكتبة دار الكلمة.

- خفاجي، محمد عبد المنعم. ١٩٩٢. دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه. ط ١. بيروت: دار الجيل.
- خفاجي، محمد عبد المنعم. ٢٠٠٠. موسيقى الشعر وأوزانه. ط ١. مصر: دار الاتحاد التعاوني للطباعة.
- خليل، إبراهيم محمود. ٢٠٠٩. في اللسانيات ونحو النص. ط ٢. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
- خنسة، وفيق. ١٩٨٤. الفيتوري في مدار الغربة. مجلة الموقف الأدبي. ع ١٥٣-١٥٤. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ص ٩١-١١٧.
- الدروبي، سامي. ١٩٨١. علم النفس والأدب. ط ٢. القاهرة: دار المعارف.
- داغر، شربل. ١٩٩٨. أنطولوجيا الشعر النجدي الإفريقي. ط ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ديليانوف، باتريسيا. ٢٠١٢. العبودية في العصر الحديث. ترجمة: أماني فوزي الحبشي. ط ١. أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة.
- دياب، محمد حافظ. ١٩٨٥. جماليات اللون في القصيدة العربية. مجلة فصول. م ٥، ع ٢. يناير- مارس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٤٠-٥٤.
- الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة. ١٩٨٨. أدب الكاتب. شرح: علي فاعور. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.
- ديورانت، ول وايريل. ١٩٩٨. قصة الحضارة. د.ط. ترجمة: زكي نجيب محمود. بيروت: دار الجيل.
- الذهبي، عدنان. ١٩٤٩. في سيكولوجية الرمزية. مجلة علم النفس. م ٤، ع ٥. فبراير. ص: ٣٥٥-٣٦٨.
- الربيعي، محمود. ١٩٩٨. في نقد الشعر. د.ط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- رتشاردز، أ.أ. ٢٠٠٥. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر. ترجمة: محمد مصطفى بدوي. ط ١. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

- رضا، جلييلة. ١٩٨٧. *وقففة مع الشعر والشعراء*. ج ١. د. ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- راغب، نبيل. ٢٠٠٢. *موسوعة الفكر الأدبي*. د. ط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- رضوان، عصمت محمد أحمد. ٢٠١٢. *صورة أفريقيّا في الشعر العربي المعاصر؛ دراسة في شعر محمد الفيتوري*. ضمن أبحاث المؤتمر العلمي الدولي الثالث (دور الأزهر في النهوض بعلوم اللغة العربية وآدابها والفكر الإسلامي).
- كلية اللغة العربية بالقازيق؛ جامعة الأزهر، مصر. ج ٢/ ص ١٢٨٩-١٢٢٥.
- روسو، جان جاك. ٢٠١٣. *العقد الاجتماعي*. ترجمة: عادل زعيتر. د. ط. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
- الرويلي، ميجان؛ البازعي، سعد. ٢٠٠٢. *دليل الناقد الأدبي*. ط ٣. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- زايد، علي عشري. ١٩٩٧. *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*. د. ط. القاهرة: دار الفكر العربي.
- زايد، علي عشري. ٢٠٠٢. *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. ط ٤. القاهرة: مكتبة ابن سينا.
- السجستاني، سليمان بن الأشعث الأزدي. ٢٠٠٩. *سنن أبي داود*. تحقيق: شعيب الأرنؤوط، محمد كامل قره بللي. ط ١. بيروت: دار الرسالة العالمية.
- السرغيني، محمد. ١٩٩٦. *الزnojة في شعر محمد الفيتوري*. ترجمة: حسن الغريفي. مجلة الموقف الأدبي. ع ١٠٨.
- سنة ٢٦. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ص ٤٦ - ٧٤.
- سعودي، محمد عبد الغني. ١٩٨٠. *قضايا إفريقيّا*. د. ط. الكويت: عالم المعرفة؛ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- سليمي، علي؛ أمرايي، محمد حسن. ٢٠١٥. *محمد الفيتوري من اليأس والعزلة إلى الوعي الذاتي والدعوة إلى التحرّر*.
- مجلة اللغة العربية وآدابها. ع ٢. صيف. ص ٢١١ - ٢٢٩.

- سوييف، مصطفى. ١٩٨١. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. ط ٤. القاهرة: دار المعارف.
- سيلاي، نوربير. ٢٠٠١. المعجم الموسوعي في علم النفس. ترجمة: وجيه أسعد. د. ط. دمشق: وزارة الثقافة.
- الشطي، عبد الفتاح عبد المحسن. ٢٠٠١. شعر محمد الفيتوري؛ المحتوى والفن. د. ط. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
- الشعار، سلطان عيسى. ٢٠٠٧. التراث في شعر محمد الفيتوري. رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير. قسم اللغة العربية وآدابها بعمادة الدراسات العليا. جامعة مؤتة. الأردن.
- شاكرا، محمود. ١٩٨١. السودان. ط ٢. بيروت: المكتب الإسلامي.
- الشوربجي، نبيلة عباس. ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣. المشكلات النفسية للأطفال؛ أسبابها، علاجها. ط ١. القاهرة: دار النهضة العربية.
- الشيخ، غرّيد. ٢٠٠٨. أيام مع الفيتوري. سلسلة أيام معهم. ط ١. بيروت: النخبة للتأليف والترجمة والنشر.
- صبحي، محيي الدين. ١٩٩٩. الشعر طقس حضارة؛ دراسة لتناج: جوزف حرب، محمد الفيتوري، أحمد المجاطي، معين بسيسو، عمر أبو ريشة. د. ط. دمشق: وزارة الثقافة.
- الصدّيق، عبد الهادي. ١٩٩٧. السودان والأفريقية. ط ١. الخرطوم: مركز الدراسات الاستراتيجية.
- صالح، نجيب. ١٩٨٤. محمد الفيتوري والمرآيا الدائرية. ط ١. بيروت: الدار العربية للموسوعات.
- ضيف، شوقي. ١٩٩٢. الأدب العربي المعاصر في مصر. ط ١٠. القاهرة: دار المعارف.
- كلية الآداب واللغات. جامعة منتوري. قسنطينة.
- طاهر، حامد. ١٩٩٩. محمد الفيتوري. (سلسلة شاعر ومختارات). القاهرة: مكتبة الآداب.

طنّوس، جان نعيم. ٢٠٠٩. صورة الحب في الشعر العربي الحديث؛ دراسة تحليلية نقدية: توفيق صايغ، محمد

الفيثوري، أدونيس، محمد الماغوط، أنسي الحاج. ط ١. بيروت: دار المنهل.

الطيب، أبو صباح علي. ٢٠٠٤. شعر محمد الفيثوري؛ دراسة فنية. رسالة دكتوراه. كلية اللغة العربية؛ جامعة أم

درمان الإسلامية. السودان.

الطيب، خديجة. (٢٠١١). نقاد يرصدون غياب الزنوجة في الشعر العربي. موقع صحيفة الوطن السعودية.

[http://www.alwatan.com.sa/Culture/News_Detail.aspx?ArticleID=46861&](http://www.alwatan.com.sa/Culture/News_Detail.aspx?ArticleID=46861&CategoryID=7)

CategoryID=7 [استرجع بتاريخ ١ نوفمبر ٢٠١٨]

الطيب، عبد الله. ١٩٨٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج ١، ٣، ٤. ب. ط ٢. الكويت: مطبعة حكومة

الكويت.

عبد الله، فتحي، ٢٠١٤. شاعر الثورات المغدورة. مجلة الدوحة. ع ٨٤، س ٧، أكتوبر. الدوحة: وزارة الثقافة

والفنون والتراث القطرية. ص ٦٦ - ٦٨.

عباس، إحسان. ١٩٧٨. اتجاهات الشعر العربي المعاصر. د. ط. الكويت: عالم المعرفة؛ المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب.

عباس، محمود خليل، وآخرون. ٢٠١٤. مدخل إلى مناهج البحث في التربية وعلم النفس. ط ٥. الأردن: دار المسيرة

للنشر والتوزيع.

عبد اللطيف، محمد حماسة. ١٩٩٠. الجملة في الشعر العربي. ط ١. القاهرة: مكتبة الخانجي.

عبد اللطيف، محمد حماسة. ٢٠٠٠. النحو والدلالة؛ مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي. ط ١. القاهرة: دار

الشروق.

عبد اللطيف، محمد حماسة. ٢٠٠١. الإبداع الموازي؛ التحليل النصي للشعر. د.ط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

عتيق، عبد العزيز. ١٩٧٢. في النقد الأدبي. د.ط. بيروت: دار النهضة العربية.

العجيلي، كمال عبد الرزاق. ٢٠١٢. البنى الأسلوبية؛ دراسة في الشعر العربي الحديث. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.

عزت، علي. ١٩٩٦. الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب. ط ١. القاهرة: شركة أبو الهول للنشر.

العساف، صالح حمد. ١٩٩٥. المدخل إلى البحث في العلوم السلوكية. د.ط. الرياض: مكتبة العبيكان.

العقاد، عباس محمود. ٢٠١٣. أبو نواس؛ الحسن بن هانئ. د.ط. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

العقاد، عباس محمود؛ المازني، إبراهيم عبد القادر. ١٩٩٧. الديوان في الأدب والنقد. ط ٤. القاهرة: دار الشعب.

عكاشة، ثروت. ١٩٩٠. المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. د.ط. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لوانجمان.

علوش، سعيد. ١٩٨٥. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط ١. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

علي، محمد محمد يونس. ٢٠٠٤. مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب. ط ١. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

العالم، محمود أمين. ١٩٧٩. (هذا الديوان)؛ مقدمة ديوان محمد الفيتوري. ج ١. ط ٣. بيروت: دار العودة.

عمر، أحمد مختار. ١٩٩٧. اللغة واللون. ط ٢. القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.

العوضي، مبارك عبد الله. ٢٠١٤. تقنيات بناء القصيدة في شعر أمل دنقل، ومحمد الفيتوري؛ التناص نموذجًا.

د.ط. الأردن: وزارة الثقافة.

عوف، أحمد محمد. د. ت. أحوال مصر من عصر لعصر. د.ط. القاهرة: العربي للنشر والتوزيع.

- عيد، رجاء. ١٩٩٥. القول الشعري، منظوراتٌ معاصرةٌ. ط ١. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- العيسوي، عبد الرحمن. ٢٠٠٠. اضطرابات الطفولة والمراهقة وعلاجها. ط ١. بيروت: دار الراتب الجامعية.
- عياد، شكري محمد. ١٩٧٨. موسيقى الشعر العربي. ط ٢. القاهرة: دار المعرفة.
- عياد، شكري محمد. ١٩٩٢. مدخل إلى علم الأسلوب. ط ٢. القاهرة: المشروع للطباعة.
- غرينبرغ، ليون؛ غرينبرغ، ربيكا. ٢٠٠٨. التحليل النفسي للمهجر والمنفى. ترجمة: تحرير السماوي. د.ط. سوريا: دار المدى للثقافة والنشر.
- غنيمة، عبد الفتاح مصطفى. ١٩٩٤. حاجات الطفل للنفس والبدن، الأدب والفن والموسيقى والمهارات. ط ٢. مصر: روي للطباعة والإعلان.
- فتحي، إبراهيم. ١٩٨٦. معجم المصطلحات الأدبية. ط ١. صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.
- فروم، أريك. ١٩٧٢. الخوف من الحرية. ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد. ط ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- فرويد، سيجموند. ١٩٨٣. الطوطم والتابو. ترجمة: بو علي ياسين. ط ١. سوريا: دار الحوار.
- فرويد، سيجموند. ١٩٩٤. تفسير الأحلام. ترجمة: مصطفى صفوان. د.ط. القاهرة: دار المعارف.
- فريزر، ج. س. ١٩٩٤. الكاتب الحديث وعالمه. ترجمة: أحمد سلامة محمد السيد. د.ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فضل، صلاح. ١٩٩٥. أساليب الشعرية المعاصرة. ط ١. بيروت: دار الآداب.
- فضل الله، حامد. (٢٠١٥). محمد الفيتوري يغرد بالألمانية. موقع صحيفة سودانيل السودانية.

<http://www.sudanile.com/index.php/%D9%85%D9%86%D8%A8%D8%B1>

- %D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A/248-9-0-2-2-3-7-

[استرجع بتاريخ ١ نوفمبر ٢٠١٨] - 8/89399

الفتي، صبحي إبراهيم. ٢٠٠٠. علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق. ط ١. القاهرة: دار قباء لطباعة والنشر والتوزيع.

الفادني، عبد الله محمد الأمين أحمد الشيخ. ٢٠٠٩. البناء الفني والدرامي في الشعر العربي المعاصر في السودان؛ محمد الفيتوري أنموذجاً. رسالة دكتوراه. كلية اللغة العربية؛ جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية. السودان. الفيتوري، محمد مفتاح. ١٩٥١م. لا يا أخي. مجلة الرسالة. ع ٩٣٢. سنة ١٩. القاهرة: الثقافة والإرشاد القومي. ص ٥٥٩.

الفيتوري، محمد مفتاح. ١٩٥٢م. خطوط. مجلة الرسالة. ع ٩٧٧. سنة ٢٠. القاهرة: الثقافة والإرشاد القومي. ص ٣٤٠.

الفيتوري، محمد مفتاح، ١٩٦٦. تجربتي في الشعر. مجلة الآداب. ع ٣، س ١٤، مارس. بيروت: دار الآداب. ص ٩-١٠، ١٩٩.

الفيتوري، محمد مفتاح. ١٩٧٩. ديوان محمد الفيتوري. ط ٣، ج ١، ٢. بيروت: دار العودة.

الفيتوري، محمد مفتاح. ١٩٩٨. الأعمال الكاملة للشاعر محمد الفيتوري. م ٣. د. ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الفيتوري، محمد مفتاح. ٢٠٠١. ناز في رماد الأشياء. د. ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الفيتوري، محمد مفتاح. ٢٠٠٥. عرباناً يرقص في الشمس. ط ١. بيروت: دار قناديل للتأليف والترجمة والنشر.

الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. ٢٠٠٥. القاموس المحيط. تحقيق: مكتب التحقيق في مؤسسة الرسالة.

ط ٨. بيروت: مؤسسة الرسالة.

فيصل، شكري. ١٩٨٦. مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي. ط ٦. بيروت: دار العلم للملايين.

قطب، سيد. ١٩٨٣. كتب وشخصيات. ط ٣. القاهرة: دار الشروق.

قطب، سيد. ٢٠٠٣. النقد الأدبي؛ أصوله ومناهجه. ط ٨. القاهرة: دار الشروق.

قوبعة، محمد. ١٩٩٠. النص الأدبي بين الدلالة والإبداع الفني؛ قصيدة "أحزان المدينة السوداء" لمحمد الفيتوري

نموذجاً. وقائع الملتقى القومي المنظم بصفافس (قراءة النص بين النظرية والتطبيق). تونس: المعهد القومي

لعلوم التربية. ٣٠٩-٣٤٠.

القيرواني، الحسن بن رشيق. ١٩٨١. العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد.

ط ٥. سوريا: دار الجليل.

كرم الدين، عبد الرحمن أحمد إسماعيل. ٢٠١٢. السرد في شعر الفيتوري؛ قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين

نموذجاً". مجلة العلوم العربية. ع ٢٥، شوال ١٤٣٣ هـ. ص ١٩٠-٢٤٠.

كريم، ليلى جبريل سليمان. ٢٠١٦. قضية الهوية والوطن في شعر الفيتوري. رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير.

كلية اللغات؛ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا. السودان.

كوزن، بيتز. ٢٠١٠. البحث عن الهوية؛ الهوية وتشتتها في حياة إيكسون وأعماله. ترجمة: سامر جميل رضوان.

ط ١. الإمارات: دار الكتاب الجامعي.

لحمداني، حميد. ١٩٩١. بنية النص السرد. ط ١. بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

لابويسى، إيتيان دو لا. ٢٠٠٨. مقالة العبودية الطوعية. ترجمة: عبود كاسوحة. ط ١. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

محجوب، محمد أحمد. ١٩٧٣. الديمقراطية في الميزان. د.ط. بيروت: دار النهار للنشر.
محمد، عوض حسن علي. ٢٠١٢. الشعر السياسي في العالم العربي؛ الفيتوري أنموذجاً. رسالة دكتوراه. قسم الأدب والنقد. جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا. السودان.

محمدية، أحمد سعيد. ٢٠٠٨. محمد الفيتوري؛ ملامح من سيرة مجهولة. ط ١. بيروت: دار العودة.
مخائيل، أمطانيوس. ١٩٦٨. دراسات في الشعر العربي الحديث وفق المنهج النقدي الديالكتيكي. ط ١. بيروت: المكتبة العصرية.

مداس، أحمد. ٢٠٠٩. لسانيات النص. ط ٢. الأردن: عالم الكتب الحديث.
مرتاض، عبد الملك. ٢٠٠٥. التحليل السيميائي للخطاب الشعري؛ تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي. د.ط. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

المسدي، عبد السلام. ١٩٨٢. الأسلوبية والأسلوب. ط ٣. طرابلس؛ ليبيا: الدار العربية للكتاب.
مصطفى، محمود. ٢٠٠٢. أهدى سبيل إلى علمي الخليل؛ العروض والقافية. مراجعة: محمد عبد المنعم خفاجي. ط ١. الرياض: مكتبة المعارف.

مصلوح، سعد. ١٩٩٢. الأسلوب؛ دراسة لغوية إحصائية. ط ٣. القاهرة: عالم الكتب.
مفتاح، محمد. ١٩٩٢. تحليل الخطاب الشعري؛ استراتيجية التناس. ط ٣. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
المقالح، عبد العزيز. ٢٠١٤. شاعر المراثي. مجلة الدوحة. ع ٨٤، س ٧، أكتوبر. الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية. ص ٧٣ - ٧٤.

الملائكة، نازك. ١٩٦٧. قضايا الشعر المعاصر. ط ٣. بغداد: مكتبة النهضة.

المالقي، أحمد عبد النور. ٢٠٠٢. رصف المباني في شرح حروف المعاني. تحقيق: أحمد محمد الخراط. ط ٣. دمشق: دار القلم.

منصور، إبراهيم محمد. ١٩٩٦. الشعر والتصوف؛ الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ١٩٤٥-١٩٩٥. د. ط. القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع.

منصور، مناف. ١٩٧٥. تجربة المدينة عند الفيتوري. مجلة قضايا عربية. ع ٦. س ٢. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص ١٢٩-١٣٨.

منصوري، زينب. ٢٠١١. ديوان أغاني أفريقيا لمحمد الفيتوري؛ دراسة أسلوبية. رسالة ماجستير. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة الحاج لخضر. الجزائر.

مهران، رشيدة. ١٩٧٩. الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر. ط ١. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

موسى، منيف. ١٩٨٥. محمد الفيتوري؛ شاعر الحس والوطنية والحب. ط ١. بيروت: دار الفكر اللبناني.

مونتسكيو، شارل لويس دو سيكوندا. ١٩٥٣. روح الشرائع. ترجمة: عادل زعيتر. د. ط. مصر: دار المعارف.

نصار، نواف، ٢٠٠٧. المعجم الأدبي. ط ١. الأردن: دار ورد للنشر والتوزيع.

نعمان، عادل عبد الرقيب محمد. ٢٠٠٦. النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر. رسالة ماجستير. قسم الدراسات

الأدبية واللغوية. معهد البحوث والدراسات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول

العربية. القاهرة

النقاش، رجاء، ١٩٦٣. القصائد. مجلة الآداب. ع ١١، س ١١، نوفمبر. بيروت: دار الآداب. ص ٨ - ٩،
٦٧-٦٨.

النويهي، محمد. ١٩٥٧. الاتجاهات الشعرية في السودان. د.ط. د.م. جامعة الدول العربية؛ معهد الدراسات العربية
العالية.

هدارة، محمد مصطفى، ١٩٧٢. تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان. د.ط. بيروت: دار الثقافة.

هلال، محمد غنيمي. ١٩٩٧. النقد الأدبي الحديث. د.ط. مصر: دار نخضة مصر.

هلال، محمد غنيمي. ٢٠٠٨. الأدب المقارن. ط ٩. مصر: دار نخضة مصر.

هيكل، أحمد، ١٩٩٤. تطور الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية.
ط ٦. القاهرة: دار المعارف.

وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل، ١٩٨٤. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط ٢. بيروت: مكتبة لبنان.

يعقوب، يعقوب عبد الله الشيخ. ١٩٩٦. الرؤية والفن في شعر محمد الفيتوري؛ دراسة نقدية. رسالة ماجستير. كلية
اللغة العربية؛ جامعة أم درمان الإسلامية. السودان.

ملحق (١)

جدول (أ) ترتيب الدراسات تاريخياً من الأقدم إلى الأحدث

م	سنة النشر	صاحب الدراسة	اسمها	نوعها
١	١٩٥٧	محمد النويهي	الاتجاهات الشعرية في السودان	كتاب
٢	١٩٦٨	أمطانيوس مخائيل	دراسات في الشعر العربي الحديث	كتاب
٣	١٩٧٢	محمد مصطفى هدارة	تيارات الشعر المعاصر في السودان	كتاب
٤	١٩٧٥	عبد ه بدوي	في الشعر والشعراء	كتاب
٥	١٩٧٥	مناف منصور	تجربة المدينة عند الفيتوري	بحث علمي
٦	١٩٧٩	رشيدة مهران	الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر	كتاب
٧	١٩٨٤	نجيب صالح	محمد الفيتوري والمرآيا الدائرية	كتاب
٨	١٩٨٤	وفيق خنسة	الفيتوري في مدار الغربة	بحث علمي
٩	١٩٨٥	منيف موسى	محمد الفيتوري؛ شاعر الحس والوطنية والحب	كتاب
١٠	١٩٨٧	جليلة رضا	وقفه مع الشعر والشعراء	كتاب
١١	١٩٨٨	محمد قوبعة	النص الأدبي بين الدلالة والإبداع الفني؛ قصيدة "أحزان المدينة السوداء" لمحمد الفيتوري	بحث علمي

١٢	١٩٩١	فضيلي جمّاع	قراءة في الأدب السوداني الحديث	كتاب
١٣	١٩٩٤	إيمان يوسف بقاعي	الفيثوري؛ الضائع الذي وجد نفسه	كتاب
١٤	١٩٩٦	إبراهيم محمد منصور	الشعر والتصوف؛ الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر	كتاب
١٥	١٩٩٦	محمد السرغيني	الزنوجة في شعر محمد الفيثوري	بحث علمي
١٦	١٩٩٦	يعقوب عبد الله الشيخ يعقوب	الرؤية والفن في شعر محمد الفيثوري؛ دراسة نقدية	رسالة ماجستير
١٧	١٩٩٧	الهادي الصديّيق	السودان والأفريقية	كتاب
١٨	١٩٩٩	محيي الدين صبحي	الشعر طقس حضارة؛ دراسة لنتاج: محمد الفيثوري، وآخرين	كتاب
١٩	١٩٩٩	حامد طاهر	محمد الفيثوري (سلسلة شاعر ومختارات)	كتاب
٢٠	٢٠٠١	عبد الفتاح عبد المحسن الشطي	شعر محمد الفيثوري؛ المحتوى والفن	كتاب
٢١	٢٠٠١	محمد بنعمارة	الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر	كتاب
٢٢	٢٠٠٢	حسن صالح التوم	الاتجاه الأفريقي في الشعر السوداني	كتاب
٢٣	٢٠٠٤	بنعيسى بوحالة	النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر؛ محمد الفيثوري نموذجًا	كتاب
٢٤	٢٠٠٤	أبو صباح علي الطيب	شعر محمد الفيثوري دراسة فنية	رسالة دكتوراه

٢٥	٢٠٠٦	عادل عبد الرقيب محمد نعمان	النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر	رسالة ماجستير
٢٦	٢٠٠٧	سلطان عيسى الشعار	التراث في شعر محمد الفيتوري	بحث تكميلي (ماجستير)
٢٧	٢٠٠٧	صدّيق محمد جوهر	شعر الثورة عند محمد الفيتوري، ولانغستون هيوز	بحث علمي
٢٨	٢٠٠٨	أحمد سعيد محمديّة	محمد الفيتوري؛ ملامح من سيرة مجهولة	كتاب
٢٩	٢٠٠٨	غريد الشيخ	أيام مع الفيتوري	كتاب
٣٠	٢٠٠٨	صدّيق محمد جوهر	جدلية الوطن والهوية: إعادة بناء أفريقيا في شعر لانغستون هيوز، ومحمد الفيتوري	بحث علمي
٣١	٢٠٠٩	جان نعوم طنّوس	صورة الحب في الشعر العربي الحديث؛ دراسة تحليلية نقدية: محمد الفيتوري، وآخرون	كتاب
٣٢	٢٠٠٩	عبد الله محمد الأمين الفادني	البناء الفني والدرامي في الشعر العربي المعاصر في السودان؛ محمد الفيتوري أنموذجاً	رسالة دكتوراه
٣٣	٢٠١٠	عبد المالك ضيف	إشكالية الوعي الحضاري العربي؛ مقارنة سيمائية في قصيدة (الأرض لم تسقط)	بحث علمي
٣٤	٢٠١٠	أبو هدايا ضو البيت حامد	الصورة الشعرية في شعر الفيتوري	بحث علمي
٣٥	٢٠١٠	صدّيق محمد جوهر	مواجهة تاريخ العبودية والاستعمار في شعر محمد الفيتوري، ولانغستون هيوز	بحث علمي
٣٦	٢٠١١	زينب منصوري	ديوان أغاني أفريقيا لمحمد الفيتوري؛ دراسة أسلوبية	رسالة ماجستير
٣٧	٢٠١٢	عصمت محمد أحمد رضوان	صورة أفريقيا في الشعر العربي المعاصر؛ دراسة في شعر محمد الفيتوري	بحث علمي

رسالة دكتوراه	الشعر السياسي في العالم العربي؛ الفيتوري أنموذجًا	عوض حسن علي محمد	٢٠١٢	٣٨
بحث علمي	السرد في شعر الفيتوري؛ قصيدة (مقتل السلطان تاج الدين أنموذجًا)	عبد الرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين	٢٠١٢	٣٩
كتاب	شعر محمد الفيتوري؛ الرؤية والتشكيل	عايدي علي جمعة	٢٠١٢	٤٠
بحث علمي	القومية في أشعار محمد الفيتوري	ليلا قاسمي آبادي	٢٠١٢	٤١
كتاب	تقنيات بناء القصيدة في شعر أمل دنقل، ومحمد الفيتوري؛ التناص أنموذجًا	مبارك عبد الله العوضي	٢٠١٤	٤٢
بحث علمي	أثر الثقافة الأفريقية في شعر الفيتوري	أبو هدايا ضو البيت حامد	٢٠١٥	٤٣
بحث علمي	محمد الفيتوري من اليأس والعزلة إلى الوعي الذاتي والدعوة إلى التحرر	علي سليمي، ومحمد أمراي	٢٠١٥	٤٤
بحث تكميلي (ماجستير)	قضية الهوية والوطن في شعر الفيتوري	ليلي جبريل كريم	٢٠١٦	٤٥
بحث تكميلي (ماجستير)	أبنية الأفعال في ديوان (أقوال شاهد إثبات) للشاعر محمد الفيتوري؛ دراسة صرفية دلالية	الحسن الكامل أحمد	٢٠١٦	٤٦

جدول (ب) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغاني أفريقيا)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	سود عرايا	٥٨	أسود	١٦	بحرية السود	٩٦	أسود
٢	فرح أسود	٥٨	أسود	١٧	قوم من السود	٩٨	أسود
٣	حجر أسود	٦٠	أسود	١٨	روحه المسودة	١٠٢	أسود
٤	حلمك الأسود	٦١	أسود	١٩	الأيدي سوداء	١٠٧	أسود
٥	الأسود المنزوي	٦٦	أسود	٢٠	كتل السود	١١٠	أسود
٦	طفل أسود	٦٨	أسود	٢١	الشجر الأسود	١١٧	أسود
٧	جبهته السوداء	٦٨	أسود	٢٢	همومك السوداء	١٢٤	أسود
٨	الأسود المضطهد	٧٦	أسود	٢٣	مركبة سوداء	١٢٥	أسود
٩	انا أسود	٨٠	أسود	٢٤	شطانها السوداء	١٢٦	أسود
١٠	أسود لكني حر	٨٠	أسود	٢٥	كالخوائط السوداء	١٣٢	أسود
١١	العلم الأسود	٨٢	أسود	٢٦	فارس أسود	١٣٤	أسود
١٢	الطوفان الأسود	٨٣	أسود	٢٧	الدجى أسود	١٣٩	أسود
١٣	وجهي أسود	٨٤	أسود	٢٨	السائق الأسود	١٩٤	أسود
١٤	الطوفان الأسود	٨٩	أسود	٢٩	هذا اللظى الأسود	١٩٦	أسود
١٥	وآخر أسود	٩٥	أسود	١	أبيض هذا الزمان	٥٨	أبيض

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
٢	الأبيض المعتدي	٦٥	الأبيض	١٤	منديل أبيض	٢٠٤	أبيض
٣	العدو الأبيض	٦٨	أبيض	١	اخضوضري يا سنوات	١٠٦	أخضر
٤	وجه الأبيض	٦٩	أبيض	٢	اخضوضرت احلامها	١٦٣	أخضر
٥	السيد الأبيض	٦٩	أبيض	٣	مخضرة الهوى	١٨١	أخضر
٦	يستعبد أرضي أبيض	٧٧	أبيض	١	مصفرة الاشواق	٦٢	أصفر
٧	الأبيض دنسها	٨١	أبيض	٢	نظرة خائنة صفراء	١٠٩	أصفر
٨	وجهك أبيض	٨٤	أبيض	٣	الرمال الصفراء	١٣٣	أصفر
٩	امرؤ أبيض	٩١	أبيض	١	أجنحها المذهبات	٩٨	ذهبي
١٠	جيش من البيض	٩٥	أبيض	٢	هودج ذهبي	١٣٣	ذهبي
١١	يكتبها الأبيض	١١١	أبيض	١	الرجل الأحمر	٦٨	أحمر
١٢	أيامه البيضاء	١٢٢	أبيض	١	نغم أزرق	٩٧	أزرق
١٣	ازهاره البيضاء	١٦٩	أبيض	١	بكفك الرمادية	١٠٦	رمادي

جدول (ت) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عاشق من أفريقيا)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	البطل الأسود	٣٤٧	أسود	٥	يخضوضر حزني	٤٣٨	أخضر
٢	جواد أسود	٣٦٤	أسود	٦	الديياج الأخضر	٤٣٩	أخضر
٣	الأسود نصف بشر	٣٦٥	أسود	١	الرعب الأبيض	٣٦٥	أبيض
٤	سحاب أسود	٣٧٨	أسود	٢	الأبيض نصف إله	٣٦٥	أبيض
٥	الصفحات السود	٣٨٣	أسود	٣	القبور البيض	٣٧٤	أبيض
٦	سوداء الصفات	٣٨٩	أسود	٤	نهرًا أبيض	٣٨٧	أبيض
٧	ظلالها السوداء	٣٩١	أسود	١	الصوت الفضي	٣٤٧	فضي
٨	سمر الايادي	٤٣٤	أسود	٢	عرق فضي	٣٥٦	فضي
١	الفجر الأخضر	٣٦٩	أخضر	١	سيف بلادي الذهبي	٣٤٥	ذهبي
٢	الافقين الأخضرين	٤٠٩	أخضر	١	الجباه مصفرة	٤٢٢	أصفر
٣	لاخضرت أحشاء الأرض	٤١٦	أخضر	١	ماسة زرقاء	٣٣٦	أزرق
٤	رخام أخضر	٤٣٨	أخضر				

جدول (ث) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (اذكريني يا أفريقيا)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	الجبهة السمراء	٢١٨	أسود	١	عباءة حمراء	٢٢٧	أحمر
٢	أميرتي السوداء	٢٢٦	أسود	٢	الرائحة الوحشية الحمراء	٢٤٢	أحمر
٣	البنفسجات السود	٢٢٨	أسود	٣	الفجر الأحمر	٢٥٢	أحمر
٤	الأعمدة السوداء	٢٣٦	أسود	٤	الفاكهة احمرت	٢٤٨	أحمر
٥	تسودّ النار	٢٤٧	أسود	٥	القطيفة الحمراء	٢٩١	أحمر
٦	إفريقيا السوداء	٢٥٢	أسود	٦	أنا الموت الأحمر	٢٩٦	أحمر
٧	سود البراقع	٢٥٩	أسود	٧	سحاب أحمر	٣٠٧	أحمر
٨	الظل الأسود	٢٦٤	أسود	٨	قذائف حمر	٣١٢	أحمر
٩	التاريخ الأسود	٢٧٦	أسود	٩	الدجى الأخضر	٢٣٢	أخضر
١٠	الهرة السوداء	٢٨٢	أسود	١٠	اخضرت أشجار الصيف	٢٤٧	أخضر
١١	أعشاب الأرض السوداء	٢٩٥	أسود	١١	الفاكهة الخضراء	٢٤٧	أخضر
١٢	نارك لا تسود	٣٠٨	أسود	١٢	سنبله خضراء	٢٦٨	أخضر
١٣	الشوك المسود	٣٠٩	أسود	١٣	يخضوضرون لحظة	٢٧٠	أخضر
١٤	كعاصفة سوداء	٣١٣	أسود	١٤	يخضر أشجارًا	٢٧٠	أخضر
١٥	الشعب الأسود	٣٢٥	أسود	١٥	العمائم البيضاء	٢١٨	أبيض

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
٢	حمامة بيضاء	٢١٩	أبيض	٤	المصاحف الصفراء	٢٧٨	أصفر
٣	الظل الأبيض	٢٦٤	أبيض	١	الجم المذهبات	٢١٨	ذهبي
٤	الجامع الأبيض	٢٨٣	أبيض	٢	الحيطان المنقوشة بالذهب	٢٧٢	ذهبي
٥	الكنيسة البيضاء	٢٨٣	أبيض	٣	وثن ذهبي	٢٩٧	ذهبي
١	وضحكة باردة صفراء	٢٣٩	أصفر	١	الوادي الرمادي	٢٣٠	رمادي
٢	اصفرت الأزهار	٢٤٤	أصفر	٢	السحب الرمادية	٢٥٤	رمادي
٣	الأسمال الصفراء	٢٤٩	أصفر	١	مرايا الأفق الزرقاء	٢٣٩	أزرق

جدول (ج) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (سقوط ديشليم)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	قطتها السوداء	٥٦٢	أسود
٢	ذوو الشعور البيض	٥٦٣	أبيض
٣	ابتسامة الشفق مصفرة	٥٣٩	أصفر
٤	القبب المذهبة	٥٦٠	ذهبي

جدول (ح) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (معزوفة لدرويش متجول)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	أرملة سوداء	٤٦٦	أسود
٢	لا ثلج لا سواد	٤٩٠	أسود
٣	الحديقة السوداء	٤٩٩	أسود
١	الملائكي الأصفر	٤٩٨	أصفر
١	بردته البيضاء	٤٥٨	أبيض
١	يخضر اسمك	٤٦٠	أخضر
١	بيرفك الأحمر	٥١١	أحمر
١	الريح الرمادية	٥١٤	رمادي

جدول (خ) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (البطل والثورة والمشنقة)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	عربات الموتى المذهبة	٥٧١	ذهبي	٢	أسود يا شيخي	٥٧٤	أسود
٢	الدرع الذهبي	٥٧٢	ذهبي	٣	ضوء أسود	٦٠١	أسود
٣	المدافن المذهبة	٥٨٠	ذهبي	١	عربات الموتى الصفراء	٥٧١	أصفر
٤	التواييت المذهبة	٥٨٨	ذهبي	٢	يرق يشهق مصفرًا	٥٧٨	أصفر
٥	الاضرحة المذهبة	٦١٢	ذهبي	٣	يعلو الاصفراء وجهها	٦١١	أصفر
١	قلبي المخضوضر	٥٧١	أخضر	١	الساحة الحمراء	٦٠١	أحمر
٢	رايتك خضراء	٥٧٧	أخضر	٢	البسط الحمراء	٦٤٤	أحمر
٣	اخضوضرت خلف ورق الشجر	٦٠٠	أخضر	٣	الذهب الأحمر	٥٧٧	أحمر
٤	وتخضر العظام	٦١٤	أخضر	١	القباب البيض	٦٣٣	أبيض
١	عربات الموتى السوداء	٥٧١	أسود	١	الضوء الرمادي	٦١٣	رمادي

جدول (د) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أقوال شاهد إثبات)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	قوس أخضر	٧٤	أخضر
٢	صوتك أخضر	٧٤	أخضر
٣	قلب الشمس ما يزال أخضر	٩٤	أخضر
٤	المرايا الخضر	١١٤	أخضر
٥	الاضرحة الخضراء	١٢٣	أخضر
٦	اخضوضري وطنًا في دمي	١٣٣	أخضر
١	قاعاتها الضيقة السوداء	٦٣	أسود
٢	راية من سواد	٨٢	أسود
٣	قباب النبيين مجللةً بالسواد	١٣٩	أسود
١	الحربة الذهبية	٧٣	ذهبي
٢	الحجر الذهبي	١٤٧	ذهبي
١	الجرائد الصفراء	١١٦	أصفر
١	علب الحمراء	١١٦	أحمر
١	الفجر الرمادي	٦٥	رمادي

جدول (ذ) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (ابتسمي حتى تمر الخيل)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	اخضرار النقوش	٤٤٥	أخضر	٢	وحللا بيضاء	٤٧٩	أبيض
٢	مطر أخضر عيناك	٤٥٩	أخضر	٣	الرمال البيض	٤٩٢	أبيض
٣	مخضرا بأشواق الحياة	٤٦٨	أخضر	٤	وراء ابيضاض الشراع	٥٠٠	أبيض
٤	فسوف تخضوضر	٤٧٩	أخضر	١	الهودج الأسود	٤١٨	أسود
٥	مخضرة الظل	٤٨١	أخضر	٢	الرجال السود	٥١٠	أسود
٦	وكان السهل أخضر	٤٨٨	أخضر	٣	الكعبة السوداء	٥١٠	أسود
٧	الغيوم الخضز	٤٨٩	أخضر	١	البيارق المذهبة	٤١٨	ذهبي
٨	وكان السهل أخضر	٤٩٢	أخضر	٢	نخلة ذهبية	٤٨٨	ذهبي
٩	غارقا في اخضرارك	٥٠٣	أخضر	١	وردة حمراء	٤٩٥	أحمر
١	يا بحار الفضة البيضاء	٤٥٣	أبيض	١	بحار الفضة	٤٥٣	فضي

جدول (ر) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (يأتي العاشقون إليك)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	الغيمة الذهبية	١٨٩	ذهبي	٦	يزين رايته بالسود	٣٠٠	أسود
٢	ذهب الشمس	١٩٤	ذهبي	١	مملكة الزرق	١٨٥	أزرق
٣	فراشة ذهبية	٢١٩	ذهبي	٢	أرجوحتك المزرق	٢٠٤	أزرق
٤	أبواق مذهبة	٢٢١	ذهبي	٣	وغيم أزرق	٢٢٥	أزرق
٥	الصحائف مذهبة النقش	٢٤٥	ذهبي	٤	وهيولى ازرقاق	٢٤٨	أزرق
٦	مذهبة الخناجر	٢٨٧	ذهبي	٥	موجة زرقاء	٢٥٧	أزرق
٧	أقفاصها الذهبية	٣٠٠	ذهبي	٦	خيوله الزرقاء	٢٩٥	أزرق
١	المصفرة السوداء	٢٠٤	أسود	١	المزرق المصفرة	٢٠٤	أصفر
٢	قامة سمراء	٢٠٦	أسود	٢	الخيال الأصفر	٢٨٨	أصفر
٣	محلّى بالسود	٢١٠	أسود	٣	عينين مصفرتين	٣٠١	أصفر
٤	النازية السوداء	٢١٥	أسود	١	برق أحمر	١٧٢	أحمر
٥	للنازية السوداء	٢٩٣	أسود	٢	سماء تسيل احمراراً	١٨١	أحمر

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
٣	احمرت مخالبها	٢٣٣	أحمر	١	بستان أبيض	١٧٢	أبيض
٤	احمرار عجينة الطوفان	٢٨٢	أحمر	١	تخضر سيقانهم	١٧٨	أخضر
٥	الكوفية الحمراء	٢٩١	أحمر	١	الأفق الأرجواني	١٨٩	أرجواني
٦	الكوفية الحمراء	٢٩٢	أحمر				

جدول (ز) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (شرق الشمس غرب القمر)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	الملك الأسود	٢٥	أسود	٢	زهرة تصفر	٤٦	أصفر
٢	العربات السود	٢٦	أسود	٣	رسول أصفر	٧٨	أصفر
٣	جياذ العربات السود	٢٦	أسود	٤	الغارق في الأصفر	٨٩	أصفر
٤	رأس مجللة بالسواد	٧٨	أسود	٥	الفجر أصفر	١١٠	أصفر
٥	رسول أسود	٧٨	أسود	٦	الزبد الأصفر	١٤٤	أصفر
٦	قبعتي السوداء	١٢١	أسود	١	يجيئون خضر الجوانح	٤٤	أخضر
٧	القبعة السوداء	١٢٣	أسود	٢	يعودون خضر الجوانح	٤٤	أخضر
٨	المطر الأسود	١٢٥	أسود	٣	شمسك الخضراء	١١٠	أخضر
١	النحلة الذهبية	٢٠	ذهبي	٤	أخضر المنقار	١٢٢	أخضر
٢	ابواقها الذهبية	٣٠	ذهبي	٥	فستقة خضراء	١٢٤	أخضر
٣	السماك الذهبي	٣٨	ذهبي	١	حجر أحمر	٣٧	أحمر
٤	كأسك الذهبية	٤٦	ذهبي	٢	ردائها الأحمر	٩٢	أحمر
٥	ذهباً في الأصيل	٩٦	ذهبي	٣	وردة حمراء	١١٤	أحمر
٦	جناحك الذهبي	١١١	ذهبي	٤	المعاطف الحمراء	١٢٥	أحمر
١	الملك الأصفر	٢٥	أصفر	٥	حمرة القيظ	١٤٣	أحمر

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	أشجارك البيض	١٩	أبيض	١	الملك الأزرق	٢٥	أزرق
٢	نهاراً أبيضاً	٥٨	أبيض	٢	زرقة البحر	٢٨	أزرق
٣	رداء أبيض	٧٣	أبيض	٣	رسول أزرق	٧٨	أزرق
٤	بيضاء الجناحين	٩٢	أبيض	١	مكنسة فضية	٢٤	فضي
٥	جدائلها البيض	١٠٠	أبيض	٢	فضة الشمس	٢٨	فضي
١	شوارع القهر الرمادية	٩٣	رمادي	٣	فضة في الشروق	٩٦	فضي
٢	درج الشمس رمادي	١١٩	رمادي	١	وشاحاً قرمزيّاً	١١٨	قرمزي
٣	كف رمادية	١٢٨	رمادي				

جدول (س) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (قوس الليل قوس النهار)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	غيوم المدن الصفراء	٣٦٠	أصفر	٤	يخضر عشب الكلام	٤٦٣	أخضر
٢	المدن الصفراء	٣٦١	أصفر	١	ما عدن زرقاء	٣٤٠	أزرق
٣	الورق الأصفر	٣٨٢	أصفر	٢	زرق الكائنات	٣٧٧	أزرق
٤	ضحكة صفراء	٤٠٣	أصفر	٣	اللقالقي في الأزرق	٤٥٥	أزرق
٥	ضحكة صمغية صفراء	٤٠٣	أصفر	٤	زرق السماوات	٤٥٨	أزرق
٦	الرايات الصفراء	٤١٦	أصفر	١	طائر أسود	٣٥٣	أسود
١	ابريقها الذهبي	٣٣٨	ذهبي	٢	مقصلة سوداء	٤٠٦	أسود
٢	الورق المذهب	٣٧٩	ذهبي	٣	الحجر الأسود	٤٠٧	أسود
٣	كنائسها الذهبية	٣٩٩	ذهبي	١	القباب البيض	٤٣٧	أبيض
٤	مومياء مذهبة العظم	٤٤١	ذهبي	٢	العتمة البيضاء	٤٥٠	أبيض
٥	جدائل من ذهب	٤٤٧	ذهبي	١	حمة السحاب	٤٥٨	أحمر
١	مطر أخضر	٣٩٩	أخضر	١	رمادي الخطايا	٤٠٩	رمادي
٢	الكلمة لم تخضر	٤٣١	أخضر	١	سحاب قرمزي	٣٨٥	قرمزي
٣	صمتها الأخضر	٤٣٣	أخضر	١	تاجًا أرجوانيًا	٣٤٦	أرجواني

جدول (ش) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغصان الليل عليك)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	ريشته الذهبية	٥٠٦	ذهبي	٢	الياقوت الأصفر	٥٣٠	أصفر
٢	مطر ذهبي	٥٢٩	ذهبي	١	الياقوت الأحمر	٥٣٠	أحمر
٣	والقضاة صقور مذهبة	٥٤٠	ذهبي	٢	حمر المعاطف	٥٦٦	أحمر
٤	مباخر ذهبية	٥٧٧	ذهبي	١	جوهرة زرقاء	٥٣٠	أزرق
١	يدبل في الأبيض	٥٣٠	أبيض	٢	زرقا الميتين	٥٤٢	أزرق
٢	بياض العيون	٥٦١	أبيض	١	الرخام الرمادي	٥٠٢	رمادي
١	صفصافة خضراء	٥٤٢	أخضر	٢	النقع الرمادي المثار	٥٧٩	رمادي
٢	طينة الأخضرين	٥٥٠	أخضر	١	الأسود يدبل	٥٣٠	أسود
١	اصفرار لوها	٥٢٣	أصفر				

جدول (ص) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (نار في رماد الأشياء)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	اسوداد الرؤى	٢٥	أسود	٣	الأزرقان الصدق والكذب	٦٧	أزرق
٢	الطاقية السوداء	٣٨	أسود	٤	الأوجه الزرق	٧٦	أزرق
٣	اسودت السحب	٨٧	أسود	٥	تشعل الزرقة	٧٩	أزرق
٤	الشفق الأسود	٩٥	أسود	٦	الأعين الزرقاء	٨٦	أزرق
٥	ريشته السوداء	١٠١	أسود	٧	الشفق الأزرق	٩٥	أزرق
٦	جلود مجللة بالسواد	١٠٢	أسود	٨	نجمتك الزرقاء	١١٥	أزرق
٧	ثيابنا السوداء	١٠٧	أسود	١	الزنبقات الحمر	٦٢	أحمر
٨	سحب الليل السوداء	١١٥	أسود	٢	احمرت الأعين	٨٦	أحمر
١	الأوجه المزرقة	٣٦	أزرق	٣	الشفق الأحمر	٩٥	أحمر
٢	مزرق اليدين	٦٧	أزرق	٤	البسط الحمراء	١١٧	أحمر

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون	م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	النجمة الذهبية	٢٦	ذهبي	١	غيومها الخضراء	٤٧	أخضر
٢	شمعة ذهبية	١١٣	ذهبي	٢	لن تخضوضر	١١٦	أخضر
٣	الطاووس الذهبي	١١٧	ذهبي	١	ابيضاض المرئي	٢٥	أبيض
١	مقلتيك الرماديتين	٢٣	رمادي	٢	بيض الوجوه	٣٠	أبيض
٢	الرعاة الرماديون	٤٠	رمادي	١	الجنرال الأصفر	٣٨	أصفر
٣	ريح رمادية	٥٦	رمادي	١	نهرك الفضي	٤٠	فضي

جدول (ض) ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عرياناً يرقص في الشمس)

م	عبارة اللون	الصفحة	اللون
١	تخضر عميقاً	٢٧	أخضر
٢	الغضب الميت يخضر	٥٣	أخضر
٣	حبك مخضوضر	٦١	أخضر
١	تصفّر عميقاً	٢٧	أصفر
٢	الأصفران الجوع والذهب	٥١	أصفر
١	الجزر القرمزية	١٩	قرمزي
٢	الشفق القرمزي	٥٩	قرمزي
١	بومات سوداء	٤٣	أسود
١	زرق العيون	١٣	أزرق
١	بروقاً رمادية	٤٥	رمادي

إحصائية (ط) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغاني أفريقيا)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أسود	٢٩
٢	أبيض	١٤
٣	أخضر	٣
٤	أصفر	٣
٥	ذهبي	٢
٦	أحمر	١
٧	أزرق	١
٨	رمادي	١
المجموع الكلي		٥٤

إحصائية (ظ) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عاشق من أفريقيا)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أسود	٨
٢	أخضر	٦
٣	أبيض	٤
٤	فضي	٢
٥	ذهبي	١
٦	أصفر	١
٧	أزرق	١
المجموع الكلي		٢٣

إحصائية (ع) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (اذكريني يا أفريقيا)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أسود	١٥
٢	أحمر	٨
٣	أخضر	٦
٤	أبيض	٥
٥	أصفر	٤
٦	ذهبي	٣
٧	رمادي	٢
٨	أزرق	١
المجموع الكلي		٤٤

إحصائية (غ) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (سقوط دبشليم)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أسود	١
٢	أبيض	١
٣	أصفر	١
٤	ذهبي	١
المجموع الكلي		٤

إحصائية (ف) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (معزوفة لدرويش متجول)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أسود	٣
٢	أصفر	١
٣	أبيض	١
٤	أخضر	١
٥	أحمر	١
٦	رمادي	١
المجموع الكلي		٨

إحصائية (ق) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (البطل والثورة والمشنقة)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	ذهبي	٥
٢	أخضر	٤
٣	أسود	٣
٤	أبيض	١
٥	أصفر	٣
٦	أحمر	٣
٧	رمادي	١
المجموع الكلي		٢٠

إحصائية (ك) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أقوال شاهد إثبات)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أخضر	٦
٢	أسود	٣
٣	ذهبي	٢
٤	أصفر	١
٥	أحمر	١
٦	رمادي	١
المجموع الكلي		١٤

إحصائية (ل) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (ابتسمي حتى تمر الخيل)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أخضر	٩
٢	أبيض	٤
٣	أسود	٣
٤	ذهبي	٢
٥	أحمر	١
٦	فضي	١
المجموع الكلي		٢٠

إحصائية (م) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (يأتي العاشقون إليك)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	ذهبي	٧
٢	أسود	٦
٣	أزرق	٦
٤	أحمر	٦
٥	أبيض	١
٦	أصفر	٣
٧	أخضر	١
٨	أرجواني	١
المجموع الكلي		٣١

إحصائية (ن) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (شرق الشمس غرب القمر)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أسود	٨
٢	ذهبي	٦
٣	أصفر	٦
٤	أبيض	٥
٥	أخضر	٥
٦	أحمر	٥
٧	أزرق	٣
٨	رمادي	٣
٩	فضي	٣
١٠	قرمزي	١
المجموع الكلي		٤٥

إحصائية (هـ) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (قوس الليل قوس النهار)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أصفر	٦
٢	ذهبي	٥
٣	أخضر	٤
٤	أزرق	٤
٥	أسود	٣
٦	أبيض	٢
٧	أحمر	١
٨	رمادي	١
٩	قرمزي	١
١٠	أرجواني	١
المجموع الكلي		٢٨

إحصائية (و) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغصان الليل عليك)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	ذهبي	٤
٢	أخضر	٢
٣	رمادي	٢
٤	أبيض	٢
٥	أصفر	٢
٦	أحمر	٢
٧	أزرق	٢
٨	أسود	١
المجموع الكلي		١٧

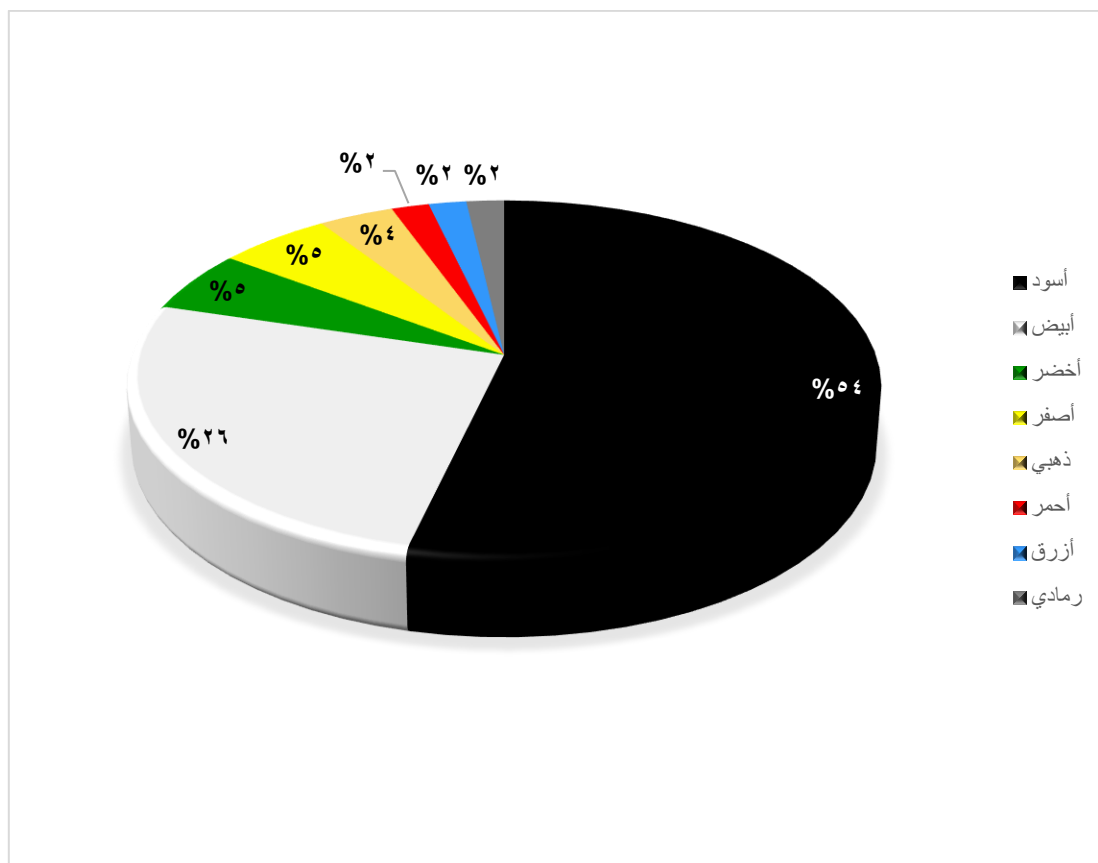
إحصائية (ي) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (نار في رماد الأشياء)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أسود	٨
٢	أزرق	٨
٣	أحمر	٤
٤	ذهبي	٣
٥	رمادي	٣
٦	أبيض	٢
٧	أخضر	٢
٨	أصفر	١
٩	فضي	١
المجموع الكلي		٣٢

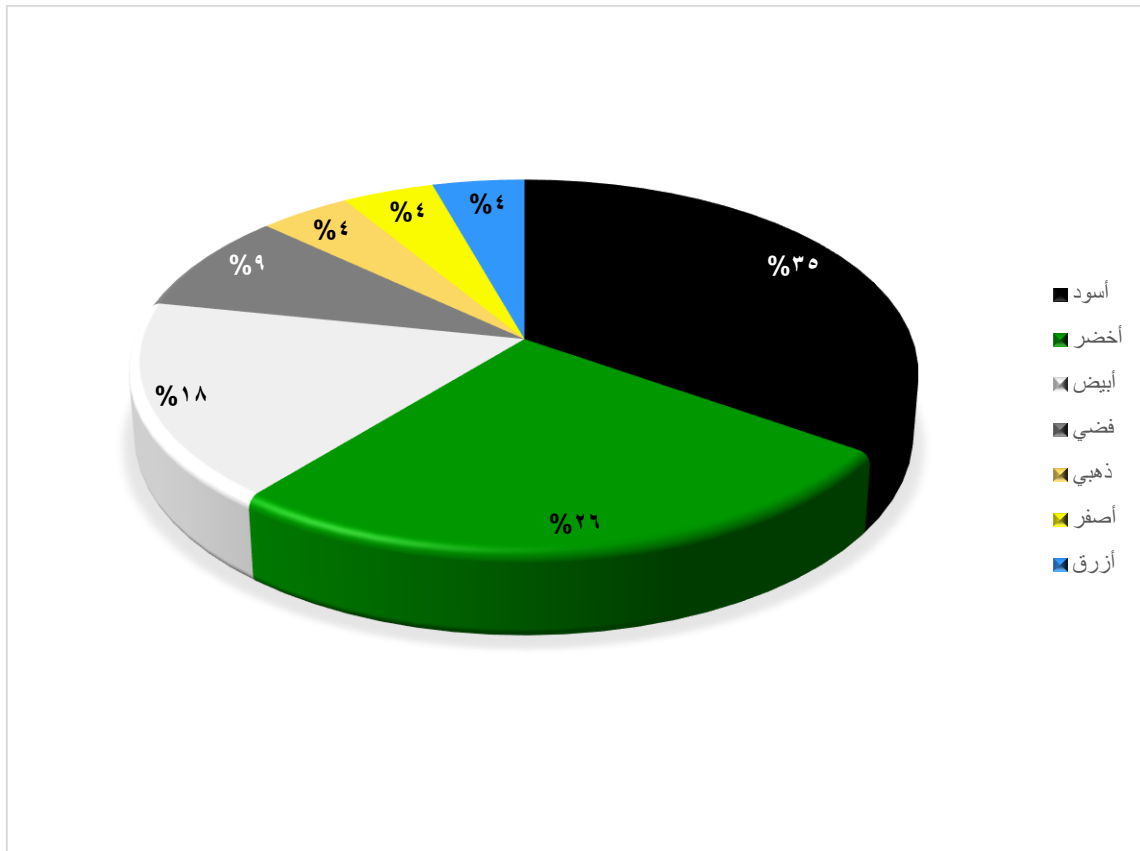
إحصائية (أ) تردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عربياً يرقص في الشمس)

م	اسم اللون	عدد ورود ألفاظه في الديوان
١	أخضر	٣
٢	أصفر	٢
٣	قرمزي	٢
٤	أسود	١
٥	أزرق	١
٦	رمادي	١
المجموع الكلي		١٠

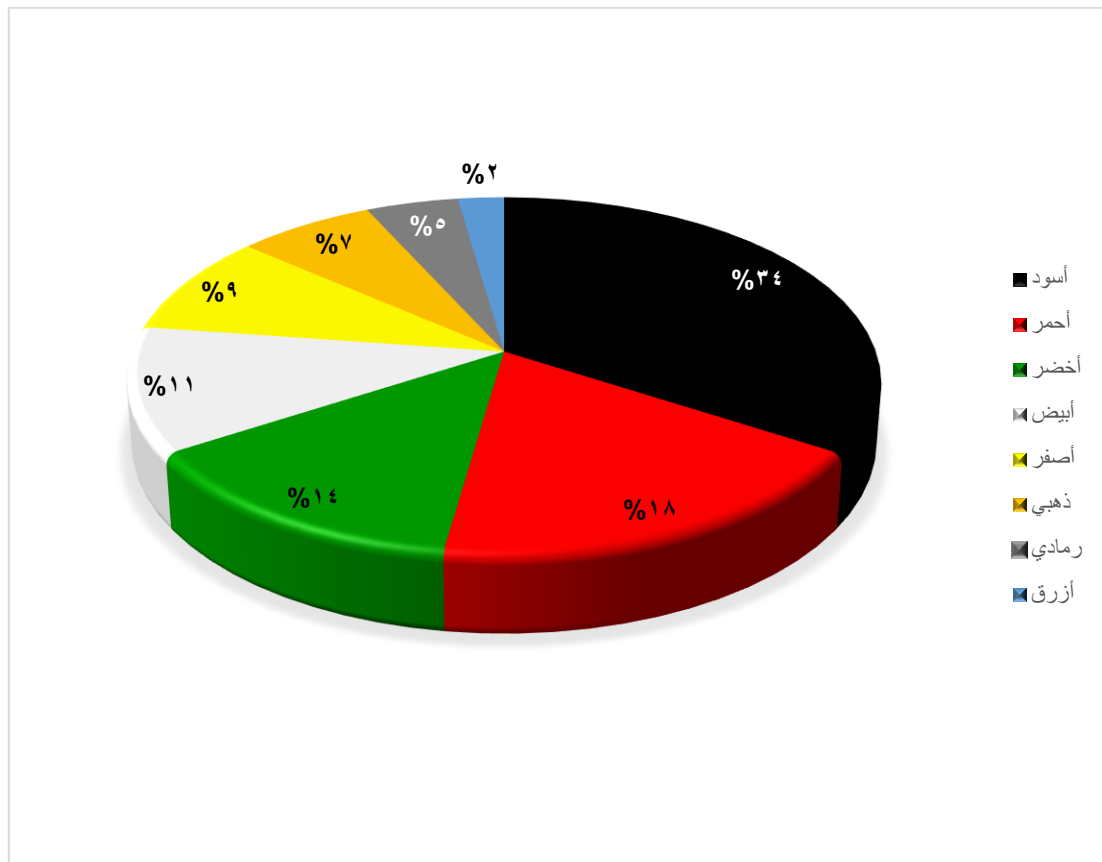
ملحق (٢)



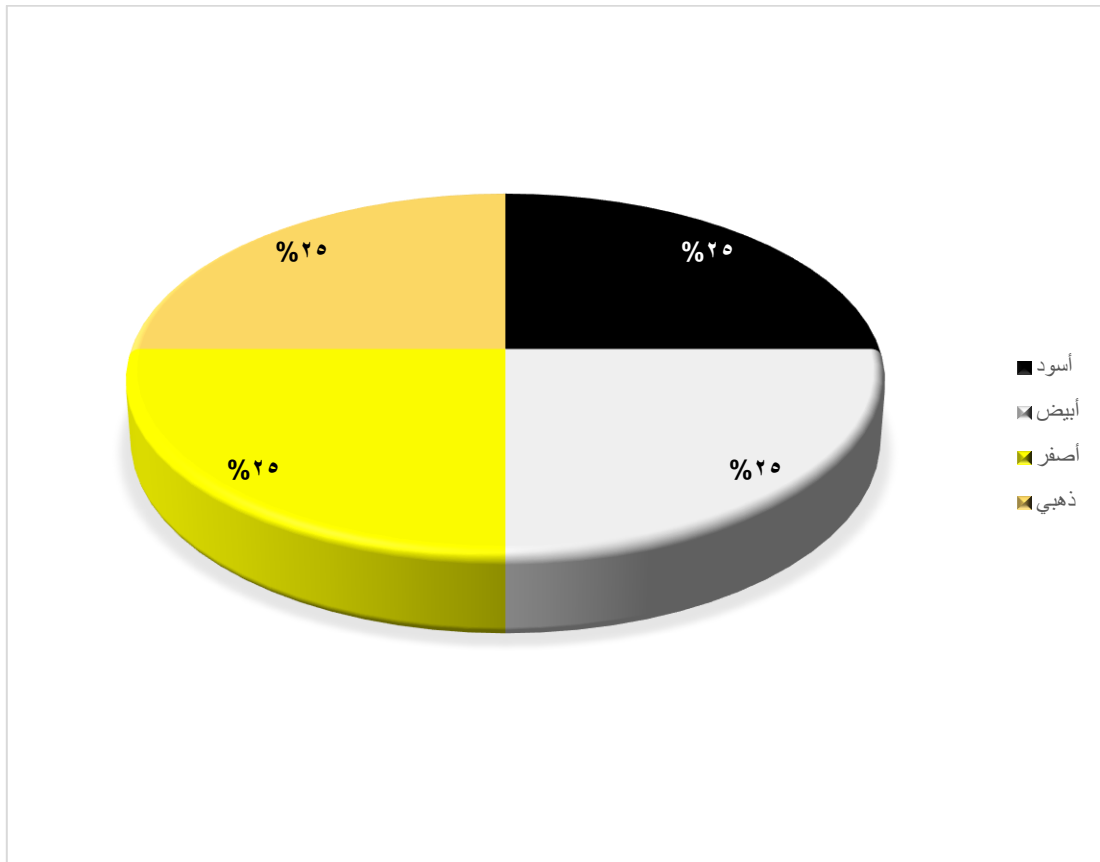
مخطط (أ) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغاني أفريقيا)



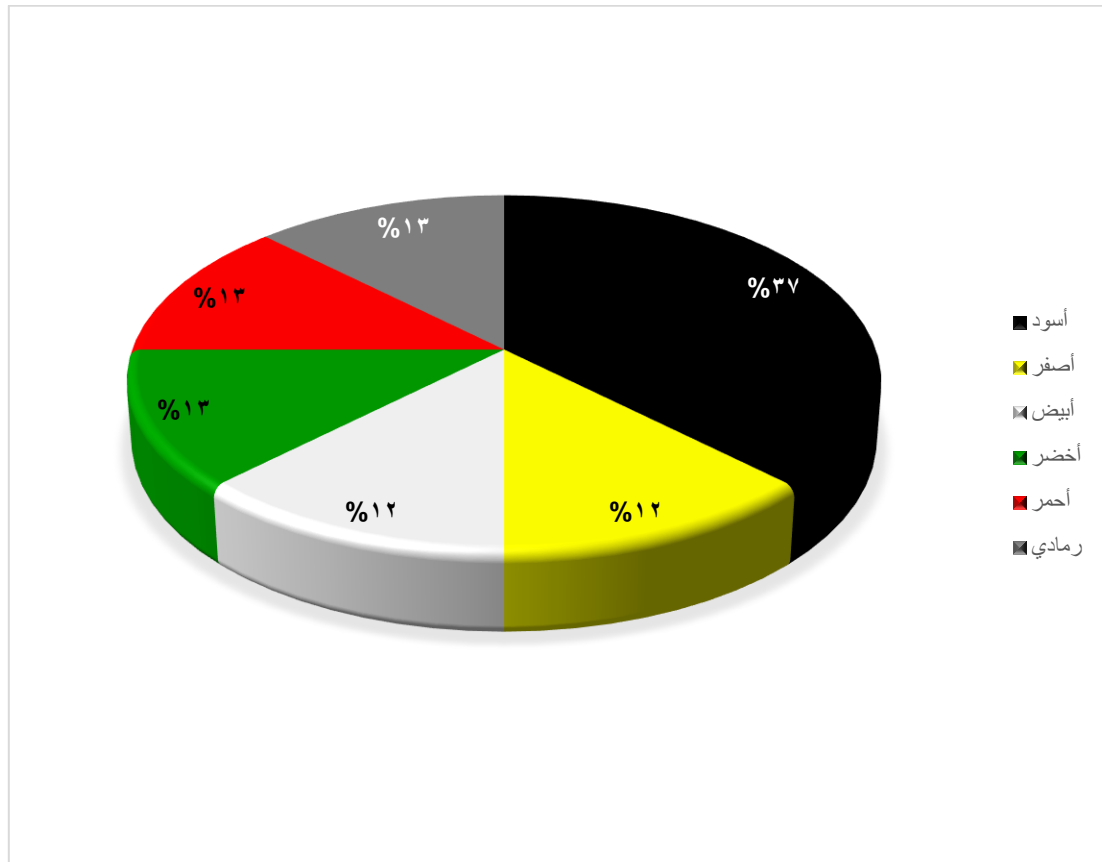
مخطط (ب) النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عاشق من أفريقيّا)



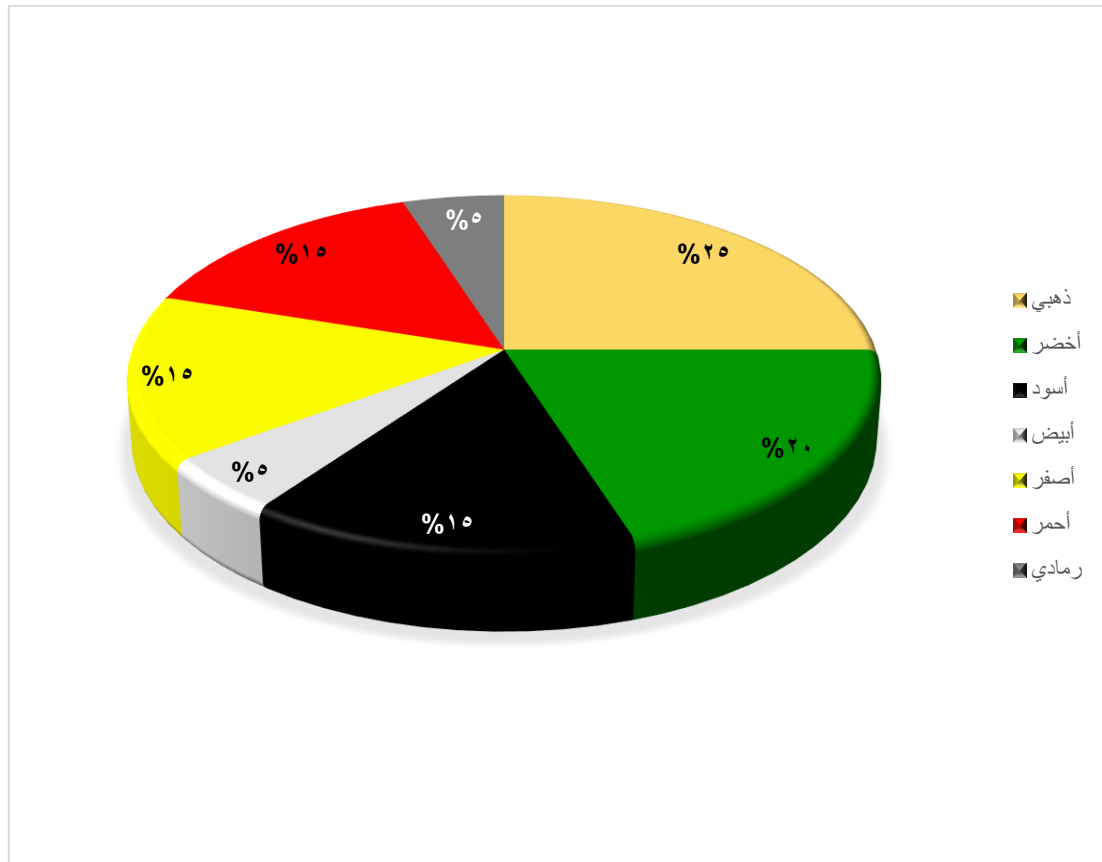
مخطط (ت) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (اذكريني يا أفريقيا)



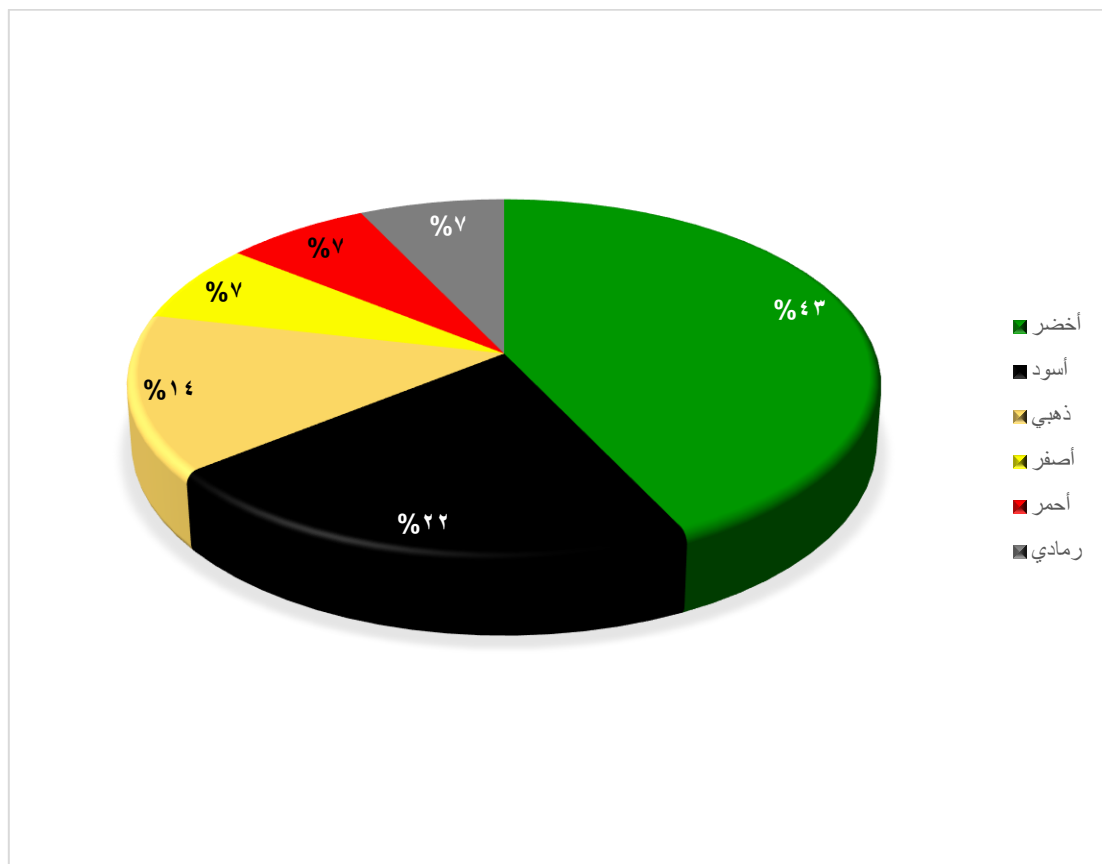
مخطط (ث) نسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (سقوط دبشليم)



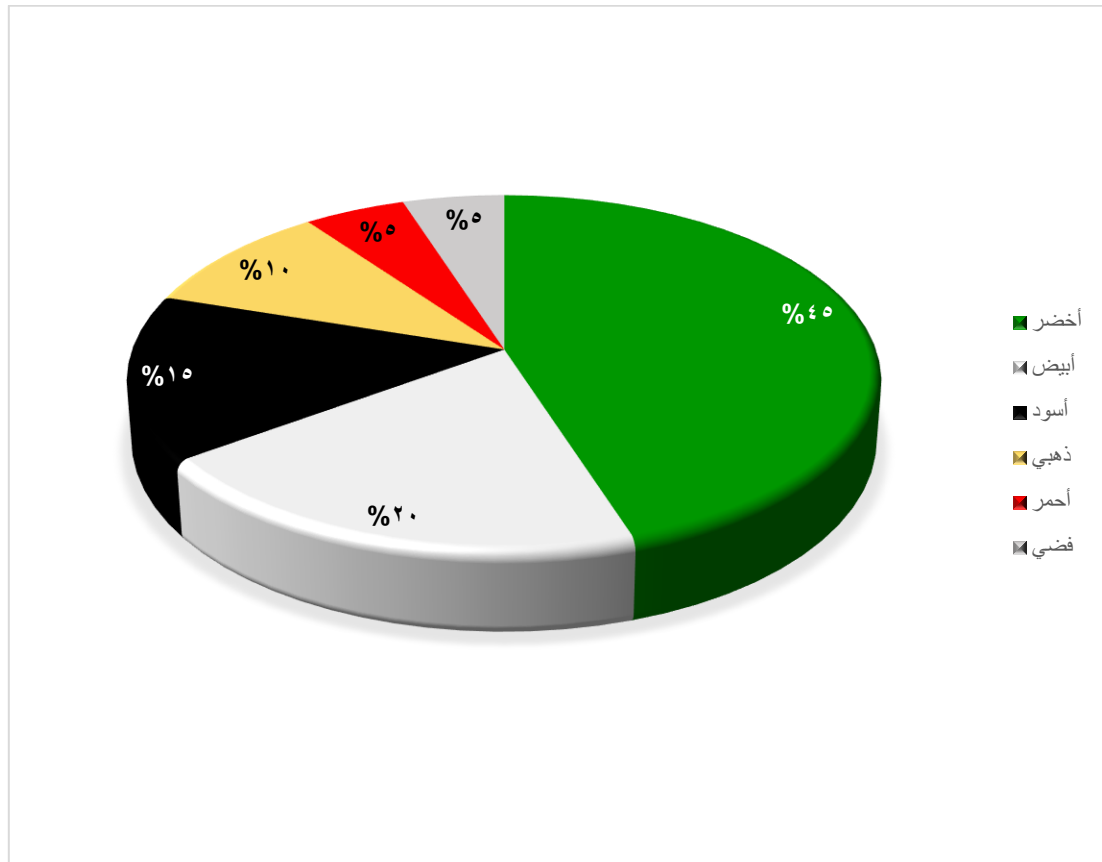
مخطط (ج) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (معزوفة لدرويش متجول)



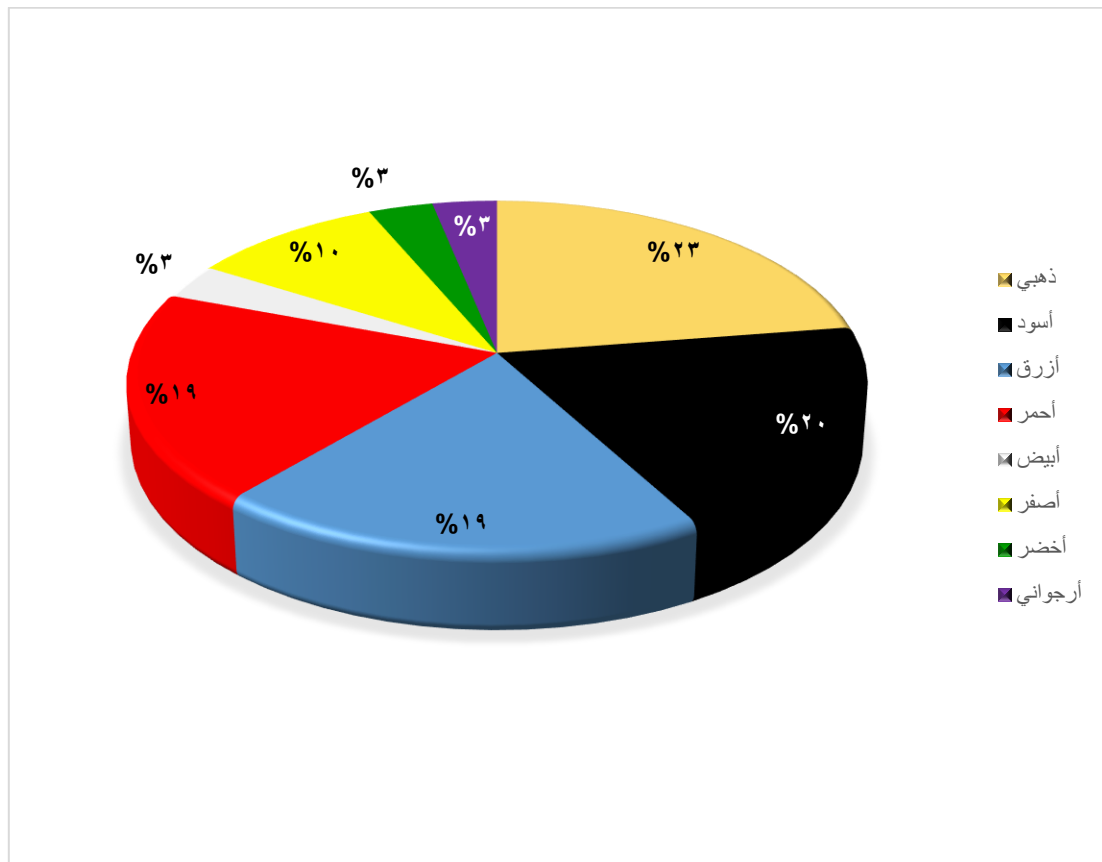
مخطط (ح) النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (البطل والثورة والمشنقة)



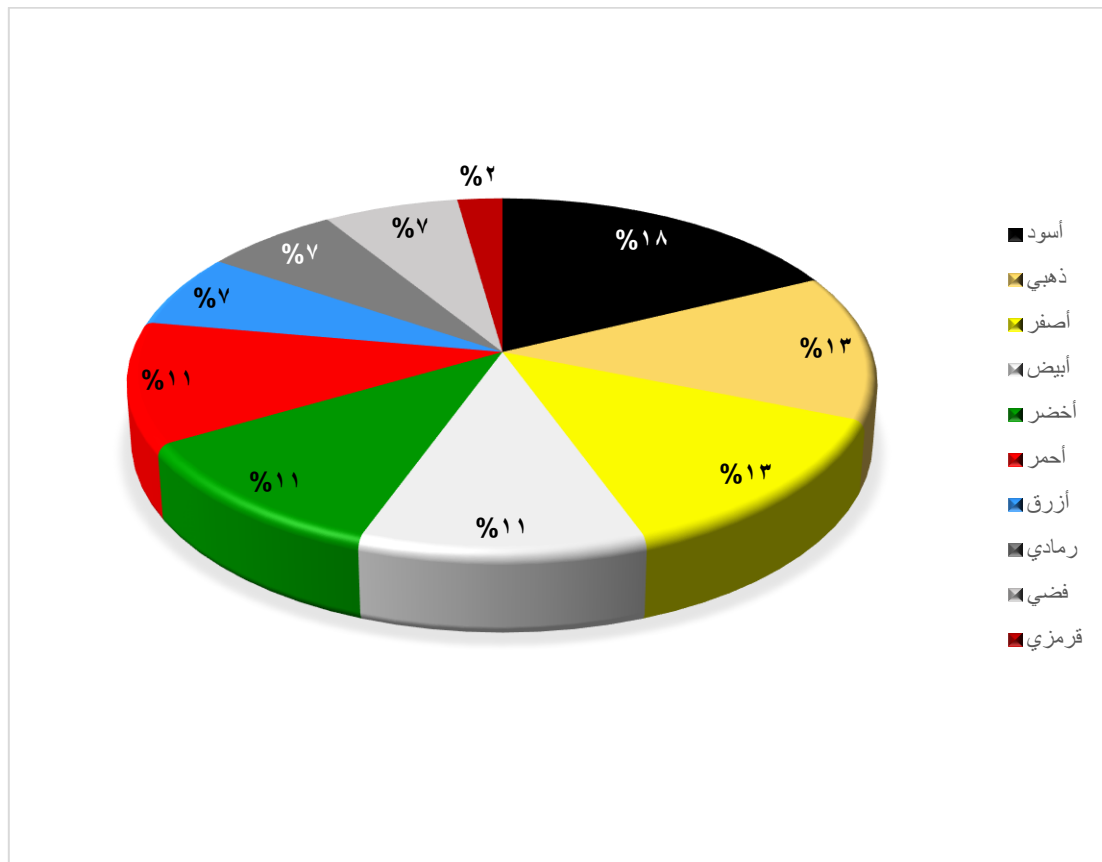
مخطط (خ) النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أقوال شاهد إثبات)



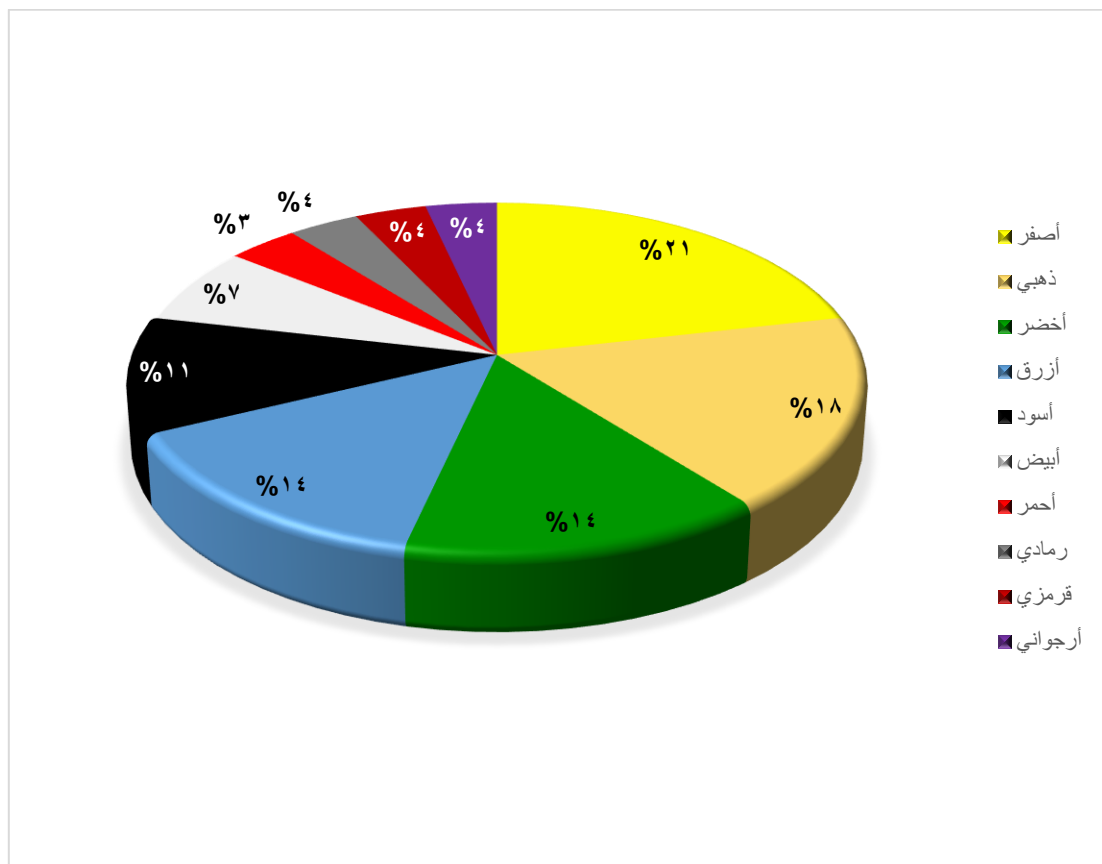
مخطط (د) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (ابتسمي حتى تمر الخيل)



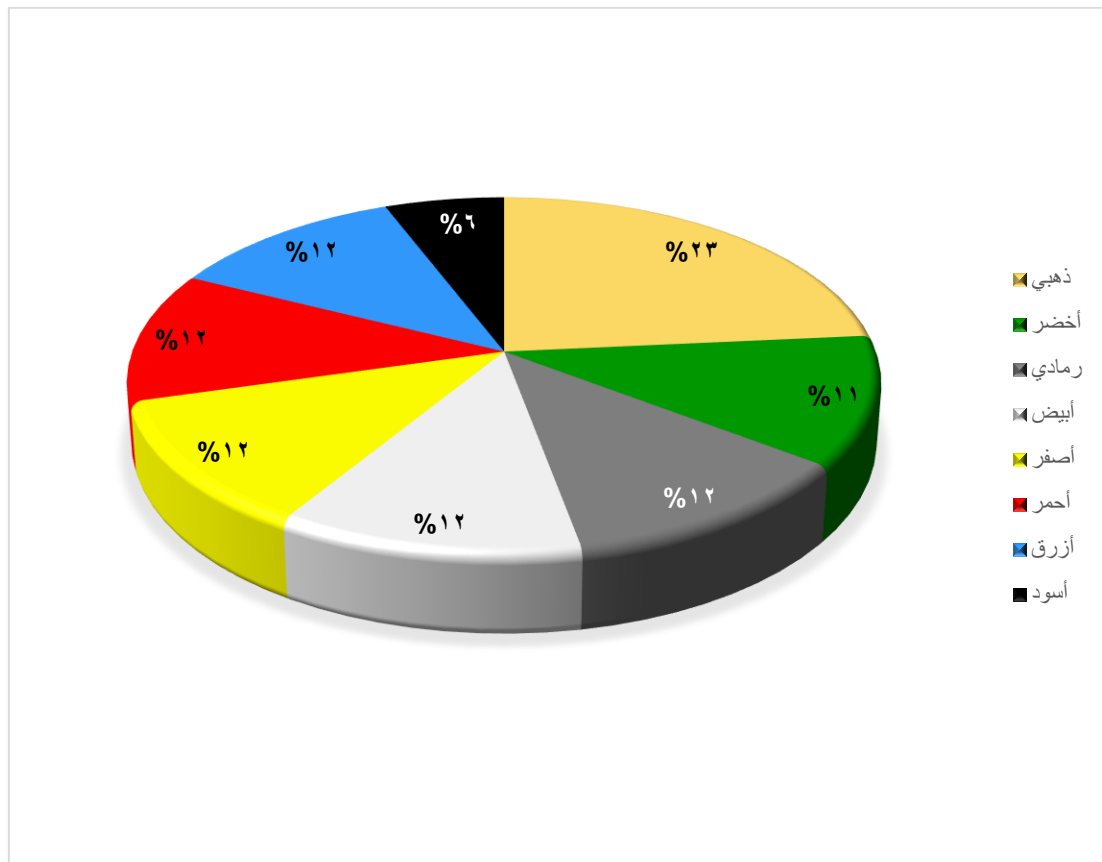
مخطط (ذ) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (يأتي العاشقون إليك)



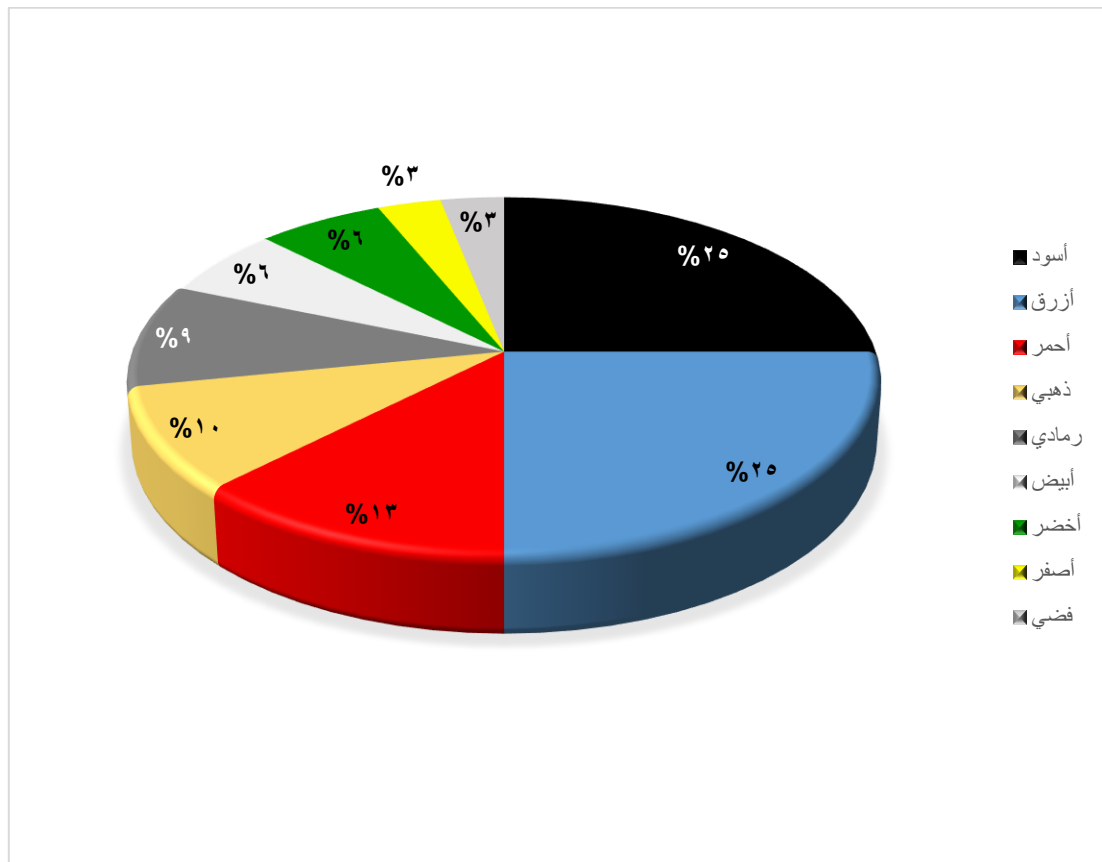
مخطط (ر) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (شرق الشمس غرب القمر)



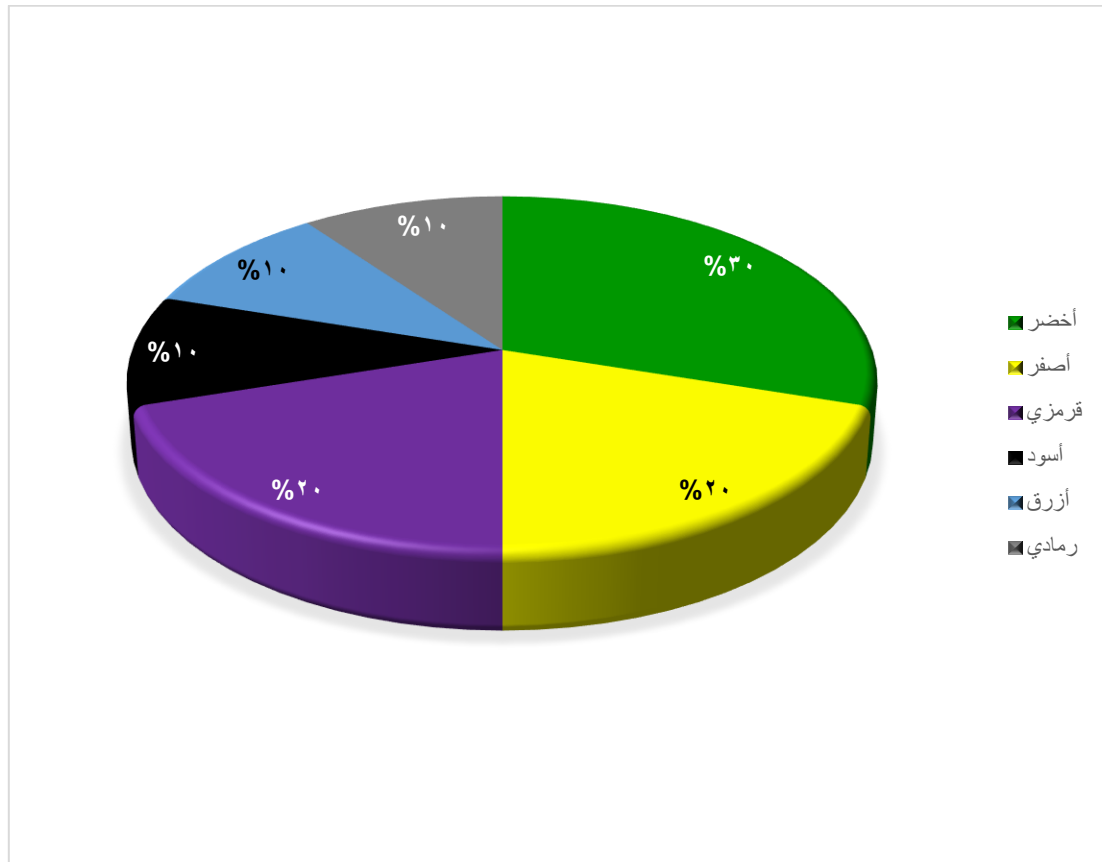
مخطط (ز) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (قوس الليل قوس النهار)



مخطط (س) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (أغصان الليل عليك)



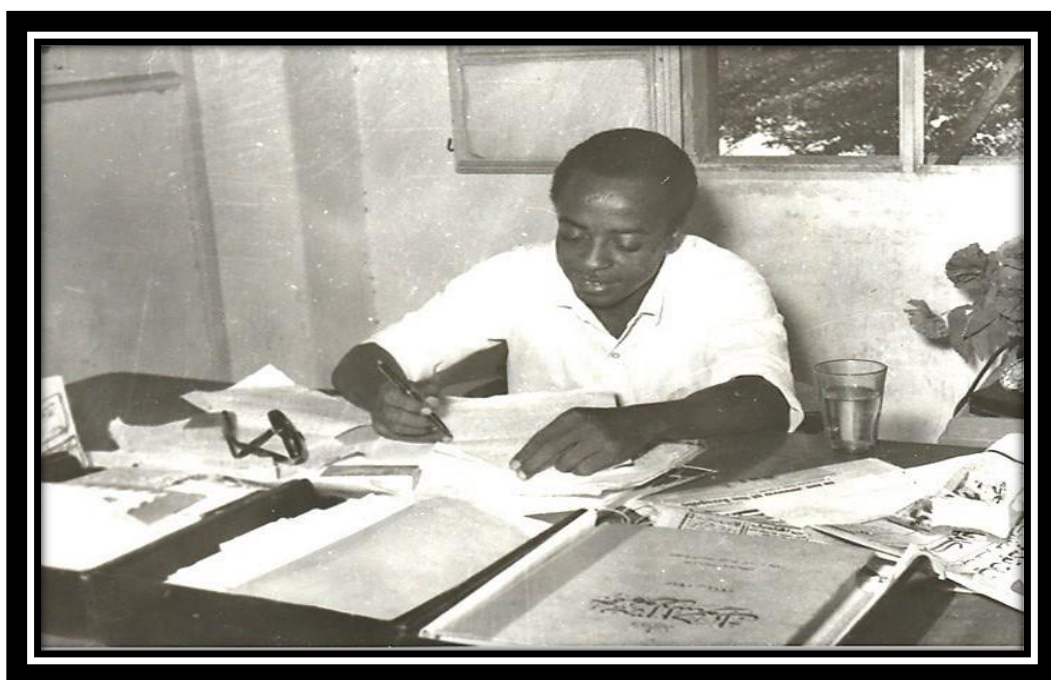
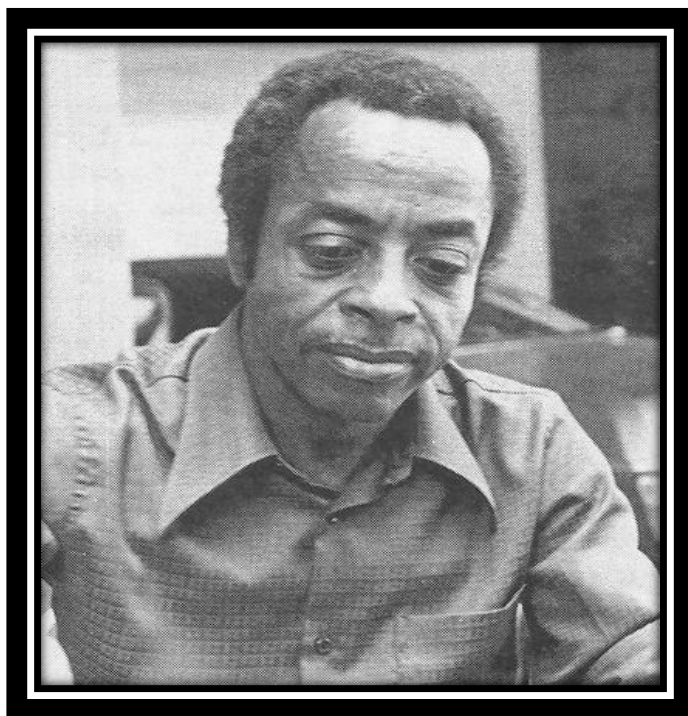
مخطط (ش) النسبة المئوية لتردد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (نار في رماد الأشياء)



مخطط (ص) النسبة المئوية لتعدد ألفاظ الألوان الصريحة في ديوان (عرياناً يرقص في الشمس)

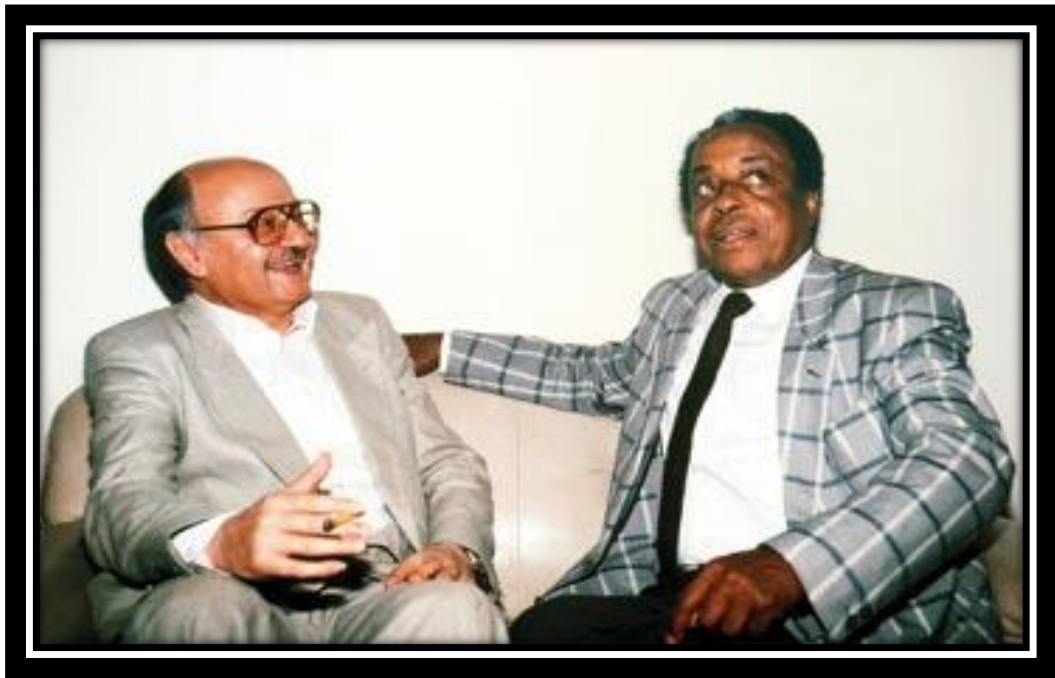
ملحق (٣)

صور من رحلة حياة الفيتوري







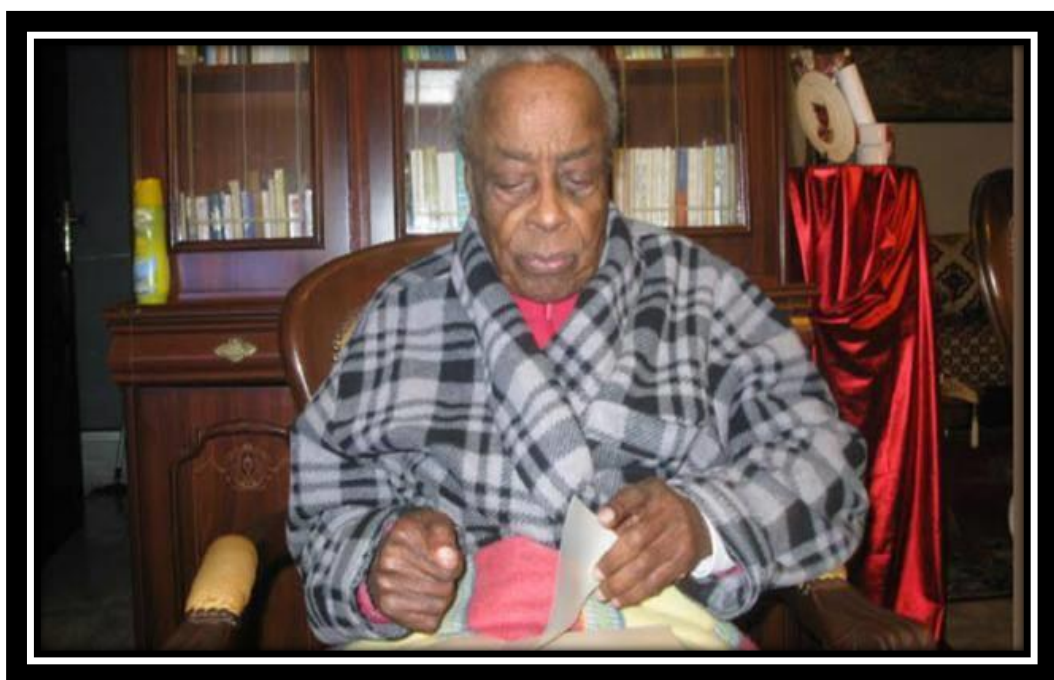
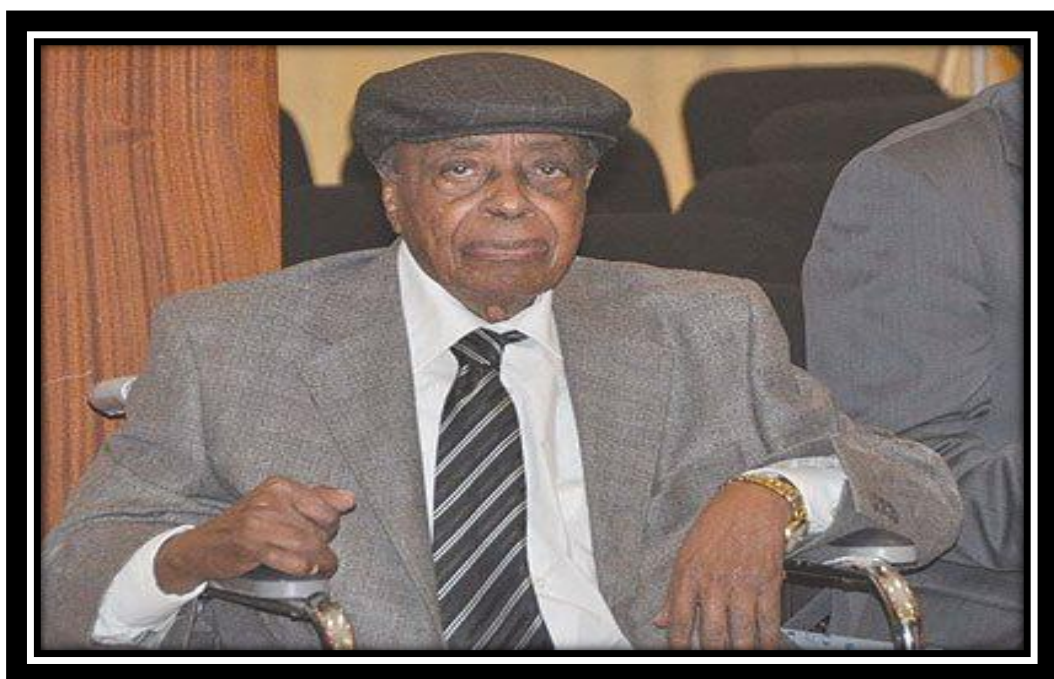






















لماذا يظنُّ الطغاةُ الصغار -وتشحب ألوانهم-
 أنَّ موت المناضل موت القضية
 أعلمُ سرَّ احتكام الطغاة إلى البندقية
 لا خائفاً..
 إنَّ صوتي مشنقةٌ للطغاة جميعاً
 ولا نادماً..
 إنَّ روحي مثقلةٌ بالغضب
 كلُّ طاغيةٍ صنم.. دميةٌ من خشب. (محمد الفيتوري)