تجلّياتُ الثّورة الجزائرية في الشّعر السُّوداني الحديث
"مكوناتُ الخِطاب وأدواتُ التّشْكيل"

محمد محجوب محمد عبد المجيد: أستاذ مساعد
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة أم درمان الإسلامية- السودان

مقدمة:

شهد العالم منتصف القرن التاسع عشر الميلادي نزعة استعمارية جامحة، فأوروبا القارة العجوز مدت أطناب قوتها وجبروتها إلى إفريقيا لتغتصب ثروتها، وتستعبد أهلها، بل تسومهم سوء العذاب، وكان لبلادنا العربية-ومنها الجزائر-النصيب الأوفر. وأكبر الظن أن موقع الجزائر الجغرافي المهم، وثرواتها المادية والبشرية كانا وراء ذلك. لم يكتف المستعمر الفرنسي باستغلال البلاد واستلابها حريتها، بل عمد إلى طمس هويتها العربية الإسلامية والاستعاضة عنها بثقافة فرنسية. لكن أنّى يتيسر له ذلك والعروبة الإسلام راسخان في أعماق الجزائر.

ولما كان شعب الجزائر- بحكم طبيعته- حرًّا أبيًّا ثار أبناؤه وبناته وأقسموا بالساحاقات الماحقات- كما يقول شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء- أن ينالوا حريتهم بقوة عضدهم، وعرق جبينهم.وحقا أنّهم دفعوا مهر حريتهم غاليا - أكثر من مليوني شهيد- لكن في آخر المطاف ساروا فوق جماجم المستعمرين وهو يرفعون بنودهم، ورايـاتهم الخضراء موشاة بدماء الشهداء ومتضمخة بالعرق والكفاح.لذا لم يكُ غريبا أن تتجلى الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث، والحق أنّا لا نجد شاعرا في القرن المنصرم إلا وقد تغنى بالثورة الجزائرية وأبطالها رجالاً(بن بيلّا ورفاقه) ونساءً(جميلة بوحيرد).

لم يكن الشاعر السوداني بمنأى عن أخوته في الجزائر، فبحكم روابط الإسلام والعروبة والتاريخ المشترك وحب الحرية والاستقلال صدح بأغنية الحرية الجزائرية، وتغنى بها، بل رافقها منذ أن انطلقت شرارة ثورتها وحتى رفعت علم حريتها يقوم هذا البحث بدراسة تجلّيات الثورة الجزائرية في الشعر السوداني الحديث وفق تمهيد ومحورين، أما التمهيد فتحدثنا فيه - بإيجاز- عن الجزائر من الأسر حتى الحرية . وأما المحور الأول فخصصناه لمكونات الخطاب الثوري، بينما أدرنا المحور الثاني حول أدوات تشكيله، وختمنا البحث بأهم النتائج التي توصلنا إليها، ثم ثبتا بالمصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها.

تمهيد:

ما كانت فرنسا تخرج من مصر خاسرة حسيرة في مطلع القرن التاسع عشر حتى عادت الكَرّة مرة أخرى ولكنها هذه المرة في الشمال الإفريقي في أرض الجزائر 1830، ولما كان نهر البطولة- كما يسميه شوقي ضيف- قوي التيار شديد الجريان هبت الجزائر ثورة 1832، في شرقها وغربها، "ففي الوقت الذي كان الأمير عبد القادر الجزائري يقارع الفرنسيين في الغرب، كان أحمد باي يواجههم في الشرق"[1]، وظلا يناجزان قوى الشر حتى غُلبا.ما لبثت أن هبت موجات ثورية متتابعة، منها"ثورة الزعاطشة 1849، ثورة القبائل 1851، ثورة الشريف محمد عبد الله وغيرها"[2] ولا يفهم من حديثنا أن قوى الشر تغلبت على إرادة الجزائريين، بل زادتها أوارا وعزما حتى إذا" كانت مجازر 8 مايو 1945- وصفت بأنها أسوأ صورة في تاريخ الإنسانية-تيقن الجزائريون من عقم النضال السياسي واستحالة الاتفاق مع فرنسا، وأن اللغة الوحيدة التي تفهمها هي لغة السلاح"[3]، ويلتف الجزائريون حول جيش التحرير 1945.

ظل الجزائريون ينازلون الجيش الفرنسي ويضيقون عليه الخناق حتى انسحب نهائيا سنة 1962، وأكبر الظن أن ثمة عوامل وقفت وراء نجاح الثورة الجزائرية، منها" تنامي الوعي السياسي الوطني في الجزائر، تأسيس جامعة الدول العربية 1945، حب الجزائريين للحرية والاستقلال"[4]، فضلا عن نجاح الثورة المصرية المباركة في 23 يوليو 1952 التي كان لها تأثيرها النفسي والمادي-بصورة قوية-على ثورة الجزائر ونظيراتها العربية.

مكونات الخطاب

تعددت مكونات الخطاب الثوري وتفاوتت، لكن أقواها صوتا، وأكثرها حضورا وإلحاحا ثنائية الثورة والاستعمار.

الاستعمار/ الثورة:

حرص الشعراء السودانيون على الحديث عن فرنسا الكولونية، واتخذ معظمهم من شخصية ديجول نموذجا فذّا لذلك، وتفاوتوا في الوقوف عنده، فمنهم من خصه بقصيدة كاملة، ومنهم من توقف عنده قليلا، ومنهم من أشار إليه إشارة عابرة دون أن يفصح عن اسمه زهدا فيه، وتقليلا لشأنه، أو لارتباطه بالقتل والتنكيل.

خصّ حسن عباس صبحي[5] ديجول بقصيدة كاملة أسماها أحلام السراب، ابتدرها بخطاب حاد وصارم أسقط منه عبارات التبجيل التي تقال في حضرة الرئيس :

ديجول [6]
كُلُّ يومٍ كُلُّ يوم
تركبُ الأحقادُ رأسَه
عندما توغلُ في الليلِ الجريمه
ليلُ باريس اليتيمه
ليلُ باريس التي عزفَتْ لرُوسو
وفولتير الترانيمَ الحميمَهْ
ليلُ باريس التي هدَّتْ قُوى الظُّلم
وداستْ قلعةَ الباستيل

والأبيات إذ تصور ديجول وقد سيطرت عليه الأحقاد سيطرة كاملة فإنها تتحسر على باريس التي استحالت من مدينة النور والحرية (داست قلعة الباستيل رمز الطغيان)، والعدالة الاجتماعية (روسو) والفن والآداب (فولتير) إلى مدينة يتيمة يعيث فيها رجل ران الحقد على قلبه، يقول:

وعلى رنّاتِ أقْداحٍ تُدارْ[7]
يتغنّى بأناشيدِ الدَّمارْ
ويُناجي ربَّه مارزَ العظيمْ
ويُمنّي النَّفسَ في أضغاثِ حُلم
أنّه ربُّ السَّماءِ الوجود
وعلى أقدامِهِ يجثُو القَمَر

ويكتظ النص بالمفردات الدالة على الاضطراب النفسي وجنون العظمة، فديجول يتحول عند حسن صبحي إلى مريض نفسي أو ربما عقلي، قد قاده سقمه إلى التلذذ بنشيد الدمار، والتبتل لإله الحرب الروماني (مارز)، حتى إذا استبدّ به وهمه نادى بنفسه سيدا للكون، أليس العالم تحت قدميه؟.

ويتخلص من الحديث عن ديجول إلى الحديث عن الجزائر وهي ترسف تحت القيد:

أنّ أوراسَ ذليلٌ في القُيود [8]
والجزائِرْ

والحق أن القصيدة على ثوريتها وهتافها الزاعق جاءت سطحية وساذجة، فلو أسقطنا كلمتي الجزائر وأوراس اللذين دسهما في تضاعيفها، لقلنا إنه يتحدث عن طاغية يدعى ديجول.فالنص يخلو من القضية المحورية وهي الثورة الجزائرية، فضلا عن كونه"لم يرتفع

إلى مستوى العلاقة الفنية، أي أنه لم يتحول إلى قضية شعرية، بل أصر على أن يرينا الجزائر من الخارج وبمنظار شديد الاهتزاز والتعجل"[9]، وفي مقابل سخرية صبحي من أحلام ديجول نلفي مصطفى عوض الكريم[10] يقفز فوق الحاضر إلى المستقبل-تفاؤلا-ليصور المصير الذي سيؤول إليه ديجول:

سينحَني[11]
سيلعَقُ التُّرابَ والحصَا ويمضغُ الحَجَرْ
دِيجُول
سينحني
سيعرفُ الدُّموعَ والأنينَ والسَّهَرْ
فطالما قد نامَ في أُرجوحةِ البَطَرْ
سينحني
فقد تنَبَّه القدرْ
سينحني

يبدأ النص بعبارة موحية(سينحني) ومكثفة، فانحناء السيد يعني الخضوع والذلة، ولا يقتصر على ذلك، بل يزيد من إذلاله بلعق التراب والحصا، ومضغ الحجر.ويوازن بين ما كان عليه وما انتهى إليه، فبالأمس كان سيدا متبطرا، واليوم صار ذليلا محسورا يرسف في قيده.ويتحدث عن أسباب الثورة عند الجزائرين وغيرهم من البلاد العربية:

ولنْ يكونَ في بلادنا لهم مَقَرْ[12]
لأنّنا انتبهنَا من جُمودِنا من النُّعاسِ والخَدَرْ
لأنّنا نُريدُ حقّنا السّليبْ
لأنّنا نريدُ أن نَعِزَّ في موطننا الحبيبْ
لأنّنا بَشَرْ

ويتكىء على عبارة"لأننا"ويجعلها لازمة يبث من خلالها مبررات الثورة على المستعمر البغيض، ومنها، التخلف (الجمود)، الغفلة (النعاس والخدر)، الظلم (الحق السليب)، الهوان والذل(نعز)فضلا عن أن الحرية هي من يشعر الإنسان بإنسانيته.ويوفر الشاعر لنصه عددا من الوسائل التعبيرية التي تؤكد صدق أطروحته ومنطقيتها، منها التكرار، وأدوات التوكيد، وصوت الجماعة الذي ذوّب الشاعر فيه ذاته، فضلا عن حسن انتقائه للألفاظ، فقوله (لن يكون- نريد) يوحي بالعزم والتصميم والإرادة، و(انتبهنا) تفيد اليقظة بعد غفلة طويلة، وفي وصفه للحق بالسليب وللوطن بالحبيب، تحول صريف من صيغة مفعول(مسلوب-محبوب) إلى

صيغة فعيل، "ففعيل يدل على ثبوت الصفة في صاحبها، لذلك كان الوصف بها أثبت من مفعول، وأقوى وأبلغ"[13]، فإذا كان لفظ سليب وصف لحقنا طالما غفلنا عنه، وللمستعمر بوصف(السلب) لازمة من لوازمه فإن لفظ الحبيب أقوى من المحبوب، لخفته في النطق ولملازمته لصاحبها الذي يتصف به.

أما محيي الدين فارس[14] فيتحدث عن فرنسا الكولونية ولا يسميها باسمها كالآخرين، بل يكنيها بالعيون الزرق، ويشير إلى ما ارتكبته من إثم وجرم، فهي لم تكتفِ باستعمار الجزائر، بل سرقت كنزه (تراثه)وأكلت ثمره(خيراته):

العُيونُ الزُّرقُ ما زالتْ على جُنح مساري[15]
سرقتْ كُلَّ كُنُوزي
أكلتْ كُلَّ ثماري

ويوصمهم محمد عثمان كجراي[16] العار، ويجردهم من الإنسانية فقلوبهم صماء، وشرهم مستطير:

أجفانُهُمْ سَكْرى يؤرقُها شَوقٌ إلى تمزيقِ أزهاري[17]
وقُلُوبُهم جوفاءُ يغمُرُها لَهْفٌ على تحطيم أسْواري
مازلتُ أسمعُ صوتَ قائدهم عبرَ الفضاءِ محشرجا ضاري
صُبُّوا الجحيمَ على قواعدهم يا للحقيرِ المُجْرم العاري

وكجراي يختار الألفاظ ذات الطابع العاطفي (اللهفة-الشوق) لكنه يسندها لغير ماجُبِلت عليه (العشاق) وكأنه أراد أن يقول إنهم يشبهون البشر شكلا لا مضمونا، فهم يشتاقون ويتلهفون، لكن إلى القتل والتنكيل، إنهم يمزقون الأزهار (الجمال والبراءة)، ويحطمون الأسوار (الأمن والطمأنينة)، ويصبون علينا سوط عذابهم، فأي بشر هؤلاء؟.

وفي مقابل الحديث عن المستعمر البغيض تحدث الشعراء عن الثورة الجزائرية التي ملأت الدنيا وشغلت الناس لدرجة أن أصداءها وصلت غرفة حقيرة في كوخ حقير في قرية قصية خاملة الذكر لبلد بعيد اسمه السودان، يقول صلاح أحمد إبراهيم[18]:

من غُرفةٍ حقيرةٍ من كُوخيَ الحقير[19]
في قريةٍ نائيةٍ، خاملةِ الذِّكرِ منَ السُّودانْ
يَنْسَلُّ يا حبيبتي في البردِ في الأمطارْ

قَلْبٌ بلا دِثَارْ
يجري على الأنيابِ في الصُّخور
يخترقُ الصَّحراء
عَدَّاء
حافيةٌ أقدامُهُ الرأسُ بلا غِطاء
ويركبُ الأهوالَ والأخطار
حتَّى إذا لاحَ لهُ معسكرُ الثُّوار
يُلْقي على فيالقِ التَّحرير
تحيةً مملوءةً حنان

ويتسلل من بلده السودان صوب الجزائر الشقيقة تلبيةً للأخوة والعروبة وغيرها من أواصر القربى، ويتجاوز بقلبه الشجاع الأخطار عدوا بقدميه (الصحراء-الأنياب)حتى إذا انتهي إلى الثوار ألقى عليهم السلام. وبعد أن يطمئن على أخوته الثوار وعلى نوم أعدائهم، أو مغالبة النُّعاس لهم (هَوَّم) يمضي إلى حبيبته التي تنتظره بلهفة على شرفة الأوراس:

وحينما يهَوَّمُ الحُرَّاس[20]
يمضي إليك تحت شرفةٍ من جبلِ الأوراس
في يده قيثار
ينقِّرُ الأوتار
يقول يا سيدتي اطْلُلي نامَ جميعُ الناس
لو أنتِ أهديتِ لي المنديل
أطويه في جوانحي أنشُرُهُ لواء
أغشى به مندفعا كالسَّيل
مراكزَ الأعداء
سيدتي مهما استطالَ الليلْ
مهما رمانا النَّاسْ
عَقِيرَتي تجيشُ أغنياتِ عاشقٍ ترقرقُ الغناءْ
يا ليتني رصاصةٌ تُطْلَقها الجزائرْ

ويخلع على الثورة مسحة رومانسية جميلة إذ يتخيل أنه انتهى إلى جبل الأوراس(الجزائر)، وأخرج قيثارته-كشعراء التربادور- ونقر أوتارها، ونادى حبيبته الثورة الجزائرية خلسة بعد أن نام الحراس عنها لكي لايفتضح أمرها لتلقي عليه منديلها (رمز

حبها=علم الثورة الجزائرية)، وربما منّى نفسه بنظرة طويلة منها، أو ربما نظرة خاطفة تكون إلى جوار المنديل زاده لمواجهة الأعداء في مراكزهم.ويبشر حبيبته بأنه مهما تمدد ليل الاستعمار ومهما رمى الأعداءُ الثورة بالبهتان سيغني بملء صوته (تجيش عقيرتي) أغنية النصر والحرية.والحق أن القصيدة تمتاز بالهدوء والاتزان، والبعد عن الضخب والهتاف، فضلا عن بساطة ألفاظها، وحقا أن البساطة وحدها لا تصنع الشعر الجميل، وإنما الطاقة أو العاطفة التي يسبغها عليها الشاعر كما تقول درو[21]، وهذا ما وفره الشاعر لنصه.

ويتحدث محيي الدين فارس عن الثورة، ويسبغ عليها قداسة وطهرا:

لما أعملتِ الفأسُ يداً حول الجبالْ
أورقَتْ زيتونةٌ خضراءُ عذراءُ الظِّلالْ
وشَدَتْ فيها القماري بتواشيحٍ طوالْ
وصحا قلبُ الحياةِ البكر يمشي في نِضَالْ

فالفأس أداة الزرع والثورة، واليد التي تمسك به يد الثوار، والجبال هي جبل الأوراس رمز الثورة ومبعث شرارتها.أما الطبيعة الأليفة، فمنها، الزيتونة (شجرة مباركة ورمز سلام)، والخضرة التي تعلوها (الخصوبة والحياة) والظلال العذراء (العفة والطهر)، والقماري التي تشدو بالتواشيح (أغاني الحرية وأناشيد الكفاح). أما الفعل صحا (يناسب اليقظة التي أعقبت غفلة)، والقلب (مركز القوة=الشجاعة) والبكر (الطهر)، بينما عبر الفعل(يمشي)عن الاستمرار، وفي قوله (في نضال) تحديد لطبيعة المشي، كما يتيح تنكير لفظ (نضال) فرصة تخيل شكل النضال (نضال دائم- مستمر-حتى النهاية)، وكل هذه الفروض يحتملها المعنى.

وفي مقابل هدوء صلاح أحمد إبراهيم-كما مرّ سابقا- نجد ثورة وهتافا يناسب شعراء الاتجاه التقليدي، فها هو محمد محمد على[22] يخص الجزائر بكلمة مبتسرة لكنها تفيض بالمعاني والتكثيف الدلالي:

وأرضُ الجزائرِ أرضُ النضال ... أحنُّ إلى تربها المُختضَبْ[23]
وأرسلُ روحي إلى الذائدينَ ... وأسعى إليهم بعزمٍ يَثِبْ
وفي دار يعرب حيثُ الضِّراب ... تمُوجُ جحافلُهُ في لجبْ
يثير بنُوها حُمَاةُ الدِّيارِ ... أوارا يطاولُ هامَ السُّحبْ
حياتي فِداءٌ لكل شهيدٍ ... نَمَا في ثراها وفيه احتَجَبْ

وتتعدد الوسائل الفنية في التعبير عن الثورة وفي شعوره تجاهها، كالكناية بـ

(أرض النضال) تعبيرا عن الجسارة و(بدار يعرب) بيانا لكرم الأصل والمحتد، والاستعارات الجميلة في قوله (عزم يثب-هام السحب)، والتضاد الذي يجمع بين الثورة في أرض الجزائر (نما) والموت فيها (احتجب)، وحشده لمفردات تفيض ثورة ونضالا (النضال-المختضب-الذائدين-عزم-الضراب -تموج-جحافل-أوارا) والالتفات من الغيبة(بنوها)إلى المتكلم(حياتي)، وأدوات الربط (واو العطف)، وبحر المتقارب الذي يحدث جلبة وضوضاء وهتافا يناسب الموقف الثوري، فضلا عن الحس العروبي الصادق والمشاركة الوجدانية (أحن اليها-أرسل روحي-أسعى إليها)،والأبيات-على قلتها- جاءت صادقة الإحساس،دقيق المعاني،سهلة الألفاظ،تفيض صدقا كما تفيض ثورة.ويصور محمد الفيتوري سنوات الثورة الجزائرية:

سبْعُ سنين وأياديكم تطرُقُ بابَ التاريخ[24]*
تبني هرماً للحريّهْ
تبنيه بعظامِ الشُّهداء
بإرادةِ مليون ضحيّه
تنقُشُ في الصّخرِ حكايةَ جيلٍ من أمجادْ
جيلٍ يصحُو وصباحُ المجدِ على ميعادْ
جيلٍ يحملُ في جنبيه عبقَ الأجدادْ
جيلٍ لم يرهبه عصرُ التّقْتيلِ والاستشهادْ
عصرُ النّقْمةِ عصرُ الثّوراتْ
عصرُ الأحزانِ الغربيّه

فالشعب الجزائري إذ يطرق باب الحرية بعنف لفك رتاجه والولوج داخله فإنه يعلم جيدا، بل يؤمن أن ثمة مجاهدات وتضحيات -وهو على استعداد- عليه بذلها لينقش اسمه في كتاب الحرية. ويتحدث عن الجيل جيل التحرير، ويلح في تكرار لفظة الجيل دون أن يشعر القارئ بنبو أو جفوة،فاللفظة تفصح في كل موضع وردت فيه عن معنىً جديد، معنىً قد يقترب من تخوم المعنى الذي سبقه، لكنه في الوقت ذاته يتميز عنه بشخصيته وسمته، فهذا الجيل يؤمن بالثورة طريقا للمجد، يؤمن باستصحاب الماضي (عبق-روح الأجداد) والتمسك به، يؤمن بأنه مختار بين أمرين جليلين، هما، النصر أو الشهادة. والفيتوري ذو حس لغوي مرهف فعلى الرغم من إسقاطه لأدوات الربط في الأسطر السابقة إلا أنه زجّ بها بين التقتيل والاستشهاد لتضاد المعنيين، وحتى لا يفهم منهما أنهما بمعنى واحد، فالتقتيل وصف المستعمر والاستشهاد وصف للجزائريين،ما يلبث أن يعود إلى الاستغناء عن الربط في وصفه

لهذا العصر بعصر النقمة والثورات، بينما خص عصر الأحزان الغربية بسطر لوحده. أكبر الظن أنه جعل النقمة والثورة في سطر واحد لأنهما بمعنى واحد، فالنقمة-وهي المبالغة في كراهية المستعمر-عنصر مهيؤ للثورة، بل هو الذي يغذيها ويدفع في أعصابها الحياة، بينما جعل الحزن غربيا لأن الغرب- وعلى رأسه فرنسا الكولونية-هو سبب حزننا وبثنا.

وعلى نحو حديثهم عن الثورة الجزائرية اختار الشعراء بعض أبطالها وعلى رأسهم المناضلة جميلة بوحيرد- أيقونة الثورة-التي تشكل نموذجا فذا لجهاد ونضال المرأة العربية، ولا شك أنها وبحكم عروبتها تمتح من تراث أصيل لنضال المرأة العربية المسلمة من لدن العصر الإسلامي، المرأة التي تتقدم الصفوف وتكون إلى جوار الرجل، ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إن الحجر الذي ألقته جميلة وصويحباتها في مستنقع جمود المرأة قد انداح ثورةً وعلما وثقافة.يقول الفيتوري الذي خصها بقصيدة طويلة:

لنْ تسمعَ الجدرانُ يا جميله [25]
فالسجنُ مثلُ جبهةِ السجان
من حجرٍ صخرٍ ومن صوّان

إن جميلة وأخواتها أثبتن للعالم وللتاريخ أن القوة والعزيمة ليست رهينة بقوة الجسد أو فحولته، بل بقوة الداخل وبالإرادة، فكم من جسد قوي يحمل قلبا ضعيفا.وينفرد الفيتوري- وما أكثر ما انفرد به-بالحديث عن السجن وتصويره بدقة يعز نظيرها :

السجنُ لا يسمعُ ياجميله [26]
إلا انقضاضَ المعاول
إلا دويَّ الزلازل
إلا انفجارَ القنابل
السجنُ سكرانُ قاتل
وأنت لا فأسٌ ولا معول
لا خنجرٌ ماضٍ ولا منجل
أنت ها هنا حمامةٌ تحجل
في قدميها السلاسل

ويصور السجن ويشبهه بحجر أو صخر، ويقول إنه لا يسمع إلا أدوات الهدم (المعول-الزلازل-القنابل) فالسجن الذي اصطنعه المستعمر-هو مثلهم- سكران قاتل، ويشفق على جميلة الفتاة النحيلة من دنيا السجون فأنّى يتيسر لها التحمل ويديها خالية، فلا أدوات تقاتل

بها (خنجر- فأس- منجل ..)، أو تدافع بها عن نفسها.ويبدع في تصوير الحالة النفسية التي يحياها المعتقل، كإحساسه ببطء الزمن وتثاقل حركته، فضلا عما يدور في رأسه :

الساعة الآن تدقُ الغداه [27]
تدقُ بابَ الليلة التاليه
الساعةُ الواحدة ...الثانيه
ثلاثُ دقاتٍ بقلبي الحياه
أيّ حياةٍ داخل السجن

إن المد الثوري الذي اجتاح الجزائر جعلها قادرة على الانتصار على أدوات القمع، فطلائع الثوار يتراءون أما ناظريها وهم يسدون الأفق حزما وعزما، كما أنهم يضيئون عتمة الروح ويزيلون وهن الجسد :

طلائعُ الثُّوارِ حول الجبال [28]
وهي تسدُ الأفقَ بالأيدي
فاهتزّ في قلبك حبُ جميلْ
حبُ فتىً جزائري جميلْ
لعلّه الآن ساهِرْ
يرقبُ نورَ الجزائر

وتستحيل جميلة عند مصطفى عوض الكريم رمزا للمرأة الحديثة ولا يكتفي بذلك بل يعمد -دون أن يفصح- على إزاحة شهرزاد ليجلسها محلها، أو بمعنى آخر يزيح المرأة التقليدية شهرزاد (رمز المرأة الشرقية المسلوبة الإرادة)لتحل محلها المرأة الحديثة (جميلة)، فشهرزاد التي كانت تقص على شهريار(النموذج الذكوري الشرقي) قصة خيالية تافهة لتضمن بها بقاء يوم جديد، أو لتعيش حياة جوفاء-على حد تعبيره-لم تعد ملائمة لعصر المساواة يقول مصطفى عوض الكريم :

عزيزتي الصّغيره [29]
أتعلمين لم تَنَبّه القدرْ
لأن شَهْرَزَادَ لم تعُدْ تقصُّ للصباحْ
على الأمير شهريارْ
حديثَها المباحْ لكي ينامَ في السّحر [30]
من أجلِ أنْ تعيشَ ليلةً جوفاء

ويناوح بين صفات القوة والثورة التي تناسب الثوار (قوية-أبية-مجتاحة) وبين صفات الأنوثة (نقية-عذراء-رقيقة-خجولة)، فالمرأة الحديثة أو جميلة لم تعد أداة تسلية وترفيه، بل أضحت تقف إلى جوار الرجل تشد أزره، وتشحذ همته، وتنفخ في عزمه، يقول:

وإنما قد بُعِثتْ جزائريةٌ عَذْراء [31]
قويةٌ، نقيةٌ، كالماسةِ الصّمّاءْ
فتيةٌ، عنيدةٌ، نبيلةٌ
رقيقةٌ، خجولةٌ، يدعونها جميلهْ
أبيةٌ في قمم الأوراسِ تحملُ السلاحْ
تجتاحُ خصمَ شعبها في حومةِ الكفاحْ
جنباً إلى جنبٍ مع الثُّوار
ضراغِمِ الجزائر الأحرارْ
لتكتبَ التاريخَ في نَصَاعةِ السُّوَرْ

والأبيات توفر عنصرين مهمين، هما، متعة التشويق والمفاجأة، فالشاعر يسوق مجموعة من الصفات دون أن يفصح عن صاحبتها ليجعل قارئه متشوقا لمعرفتها، ما يلبث أن يفاجأه بالدور الذي تقوم به الفتاة، وهو دور البطولة.

ومن أجمل النصوص -في رأينا المتواضع- وأكثرها عمقا، وألطفها وزنا، وأكثفها صورا، وأعذبها لفظا، قصيدة سيد أحمد الحَرْدلّو [32]:

رسالةُ حُبٍّ تطيرُ إليك [33]
إلهيةُ الريشِ تطوي المدى
تبلُّ المسافاتِ بأطيابها
وتتركُ في كلّ أفقٍ صدى
أيمكنُ أن تطفأ الشمسُ يوما
محالٌ على الشمسِ أن تخمدا

والحردلو إذ يسبغ على رسالته لجميلة ريشا إلهيا فإنه يكسبها قداسة من جهة، وقدرة على طي المدى وبلوغ الأرب ببلوغ المأمن. ولا يقتصر الأمر على ذلك، إذ يجعلها تمنح كل مسافة قطعتها بأطيب ماعندها (أطيابها) كما تترك صداها في كل أفق تتجاوزه.ويقول معتمدا على القياس المنطقي إنه مثلما يتعذر على الشمس أن تطفأ يتعذر على نار الثورة أن تخمد. والنص رغم بساطته التعبيرية مكثف وغني بفيوض الدلالة، فضلا عن حسن انتقائه للألفاظ التي تعبر عن معانيه بدقة ضنينة المثيل، فقد أكثر من أفعال المضارعة الدالة على

الاستمرار، وفكرة الطيران التي تتيح للثورة فرصة أن تجوب الآفاق وتتجاوز عنصري الزمان والمكان، أما الصدى "وهو صوت يتكرر ولا يكاد ينتهي" فيناسب انتشار أصداء الثورة في كل مكان. وفي السطرين الأخيرين يختار فعلين مختلفين مع أنه يتحدث عن شي واحد هو الشمس، والحق أن الفرق بين الشمسين كالفرق بين الفعلين (تطفأ وتخمد)، فالشمس السماوية يتعذر علينا أن نحجب ضوءها، أما الشمس الثانية فنار الثورة الحارقة المقدسة فيتعذر علينا أيضا أن نخمدها، ففكرة البقاء والاشتعال هي الجامع المنطقي بين الشمس والثورة، يقول:

ألا تذكرين أصيلَ التقينا وكنتُ أنا لاهيا شاردا[34]
وحين التفتِ على بغتةً وكنتِ تمدّين نحوي يدا
ألا تذكرين عناقاتَنا ووهران يرمُقنا شاهِدا
وأسفنجةٌ في الخضم تبعثرُ شوقَ القُرون لحلمٍ بدا
على شاطئ الأبيض المستفيق
كتبنا غدا رسمنا غدا

وفي الأبيات مفارقة لطيفة، فجميلة الثورة هي من يرده عن لهوه وشروده، وجميلة الثورة هي من يمد له يد العون، وجميلة الثورة هي من يعانقه. والحردلو يختار الجميل والجليل من كل شيء، فالأصيل وقتهم للقاء، والعناق رباطهم الوثيق، ووهران شاهدهم القوي (رمقهم=أدام النظر إليهم). وفي الأسطر الأخيرة موكب استعاري جميل (تبعثر الشوق- كتبنا ورسمنا غدا)، أما قوله"تبعثر الشوق"فتعبير جميل ودقيق، فالشوق الذي بعثرته الأسفنجة الرخوة الضعيفة يمكنهم رده على النحو الذي كان عليه.وأما الكتابة والرسم فعلى الرغم من كونهما في الزمن الماضي إلا أن وجودهما إلى جوار بعضهم بعضا يحدد معالم مستقبل البلاد.لقد كتب أهل الجزائر نص الحرية والاستقلال ورسموا مستقبلهم بوعي وإدراك.وينفرد الفيتوري بالحديث عن الثوار الجزائرين ويختار أحمد بن بيلا نموذجا:

يا بن بيلا في سجنكَ أكبرُ أنت من السّجان[35]
أكبرُ من شعري
يا شعري هل تسمعُ دمدمةَ الطُّوفان
هل تسمعُ صرخةَ بن بيلا
صرخةَ حرٍّ خلفَ القضبان
سجنوه وضعوا الأغلالَ بكفيه

عصبوا عينيه خمس سنين
كي تنطفئ شموسُ الثوره
يا بن بيلا لكنّ العار
وخيبةَ سبع سنين
العارَ لديجولَ ولباريس
العارَ لأعداءِ الثّوره

وتتحدث الأسطر عن المناضل أحمد بن بيلا الذي فاق بشموخ سجّانه، بل غدا أطول منه عمرا وأبقى سيرةً، فلا يزال الناس يذكرونه في مقابل نسيان جلاده.ويقول إن صموده تعذر على الشعر أن يدركه أو أن يعبر عنه، فالفعل الثوري أكبر من أن تدركه الكلمات. ويصور ما لقيه من عنت ومشقة شديدين في دنيا السجن (عصب العين-تكبيل اليدين)، رغم ذلك انتصرت إرادة الفرد على جبروت الجماعة فخرجوا مثخنين بالهزيمة، مجللين بالعار.

وثمة ظاهرة وجدناها عند شعراء الاتجاه التقليدي، وهي، التركيز على عنصري الإسلام والعروبة، فمحمد المهدي المجذوب[36] ينظر إلى الأحداث وكأنها صراع بين المسلمين والفرنجة-على حد تعبيره-:

هذا الجهادُ هو الجهادُ الأكبرُ ... ما النارُ وهي في العقيدة جوهَرُ[37]
حربٌ مقدسةُ العذابِ طويلةٌ ... أمواجُها بصدورنا تتكسّرُ
قُمنّا إليها مسلمين وما بنا ... فزعٌ نصونُ كتابَنا ونُكبِّرُ
نصرُ الفرنجةِ غيمَةٌ ذَرِّيَّةٌ ... يفنى مفجرُها الدَّعِيُّ الأبتَرُ

وكعادة شعراء الأصوات الانفعالية الزاعقة - المدرسة التقليدية- يحشد لنصه الألفاظ ذات الصبغة الدينية لإقناع المتلقي بصدق تصوره (الجهاد-المقدس-مسلمين-كتابنا-الدعي-الأبتر)، ويصف جهاد الجزائريين بالجهاد الأكبر وأن من الواجب على المسلمين الوقوف إلى جانبهم دفاعا عن الدين ونصرة للعقيدة، ويقول إن نصر الفرنجة مؤقت ويصف رائدهم بالدعي (الكاذب) وفي قوله (الأبتر) تأكيد عن أن نصرهم مؤقت لا استمرار له ولا عقب له. أما الهادي آدم[38] فيضرب على وتر العروبة[39] لأنه الصوت المحبب-وقتئذ-الذي يصافح كل الأسماع:

لبّيك يا شعبَ الجزا ... ئرِ بالرِّجالِ وبالذّخائر[40]
فلأنت في دمنا جرا ... حٌ من فمِ الأعراق زاخرْ
لن نُسلِمَ الوطنَ الكبيـ ... ـرَ لكُلِّ أفّاقٍ وجائرْ

ويتكرر المعنى نفسه عند ادريس جماع[41]:

إنّ الــعُروبةَ فـي الــعــرو قِ دمٌ لهذا الخطبِ فائر[42]

يمكننا أن نقول لقد تعددت مكونات الخطاب الثوري فإلى جوار القضايا الأساسية التي مرّ ذكرها أشار الشعراء السودانيون-بإيجاز-إلى الغد الجميل الذي تنتظره الجزائر[43]، كما سخر بعضهم من المبادئ التي يتشدق بها المستعمرون[44].

أدوات التشكيل

اللغة والأسلوب:

إذا كانت اللغة مجرد أصوات يُعبّر بها عن الغرض-كما يقول ابن جني- فإن لغة الشعر كائن حي يحس ويشعر، قد يمشي في حلة بهية، كما تجده أحيانا في أطمار بالية، فباللغة إذا يتفاضل الشعراء، وباللغة يبدو الشعر قويا وعظيما ومؤثرا.

كان الشاعر السوداني على وعي كبير بطبيعة اللغة وأهميتها بوصفها الأداة الممتازة في نقل شعوره وأحاسيسه الثورية تجاه الثورة الجزائرية، فالشاعر يعي تماما أنه عامل من "عمال الثورة، لكنه يعمل باللغة، فاللغة إذا هي مادته الثورية"[45] التي يفجر من طاقاتها الكامنة إبداعا، إبداعا يمزج فيه بين رحيق الماضي وجدة الحاضر، "، فإذا كان الشعراء القدامى يمدونه بتراث من التقاليد الرائعة التي ما زالت تعيش منحدرة من الماضي، فإن الشعراء المحدثين يدفعون باللغة إلى الأمام، فلابد لكل جيل من أن يستعمل الألفاظ استعمالا مغايرا[46]، ولما كانت مذاهب الشعراء السودانيين متباينة (تقليدية-حديثة) واتجاهاتهم الفكرية مختلفة (قومية- اشتراكية...) فمن الطبيعي بمكان أن نجد تفاوتا في اللغة-مادة الشعر-، وفي الأسلوب- أداة تبليغ الخطاب الفني-.

ولما كان الشعر ينزع -في مجمله- منزعا ثوريا فهو في حاجة إلى ملء الفم والهتاف بصوت عال وهذا توفره **الجملة الإنشائية** من أمر ونهي، نداء واستفهام وغيره.

يغلب أسلوب النداء على هذه الصيغ لما يتميز به من لفت النظر واسترعاء الانتباه، يقول محيي الدين فارس:

يا جزائر[47]

صدفُ البحرِ الذي ما عاد في الأعماقِ غائرْ

وينادي الهادي آدم جناح الشوق أن يطير به بعيدا ليري بعينه الجزائر جهرة:

يا جناحَ الشّوقِ طُفْ بي كي أرى كلّ معسكر[48]

ونلاحظ أن النداء لا يأتي وحيدا، بل يستصحب معه أمرا أو استفهاما، يقول الفيتوري:

يا شعري هل تسمعُ دمدمةَ الطوفان[49]

هل تسمعُ صرخةَ بن بيلا

والحق أن النداء إذا "ما تقوى باستفهام أو أمر صادف نفسا مهيأة يقظة، فيقع موقع الإصابة حيث تتلقاه بحس واع وذهن منتبه"[50]، ومن الأساليب التي توفر نزعة خطابية، التكرار.

يعد **التكرار** أحد الأساليب التعبيرية المهمة التي تثري النص وترفده بالحياة وتغذيه بالحيوية، ويشترط في اللفظ المكرر " أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام"[51] وإلّا استحال حلية خالية المحتوى أو صبغة باهتة اللون.

يهيمن التكرار على كثير من الشعر السوداني، ويتخذ أشكالا وهيئآت متعددة منها: تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار المقطع بأسره، وعلى نحو ما تتعدد أشكاله تتعدد دلالاته ومقاصده، فمن تكرار الحرف قول صلاح أحمد إبراهيم:

يا ليتني رصاصةٌ تطلقها الجزائر[52]
أو شمعةٌ ساهرةٌ تؤنسُ ليلَ ساهِرْ
أو كلمةُ السرِ تقودُ ثائرا لثائرْ
أو خنجرٌ طيّ فدائي خفيّ ماكرْ
أغيبُ في مُهْجةِ جاسُوسٍ وجنبِ غادرْ
لبسمةٍ واحدةٍ كالفلّةِ البيضاء
تبسُمُها الجزائرْ

والشاعر إذ يلح على تكرار أداة العطف"أو"بعد أداة التمني"ليت"فإنه يؤمي إلى أنه أمام موكب من الأمنيات حتى إذا تيسرت له واحدة منهن بلغ أربه وحقق غايته. والحق أن أداة العطف لا تكتفي بالربط بين مجموع هذه الأماني، بل تتيح للشاعر فرصة الاسترسال والتدفق الشعري حتى يبلغ قراره الأخير. ومن تكرار الأحرف قول الفيتوري:

أأضربُ الأمثالَ ياجميله[53]
أأملأ العُروقَ بالثأرات
أأملأ الوُجوهَ بالوُجوم
أأملأ السّماءَ بالغُيوم
إذن هبيني ساعةً واحدةً من حياه
حياة روحك داخل السجن

وتكتظ الأسطر بتكرار أداة الاستفهام (الهمزة) وبها ينبئ عن قلقه وحيرته ومايموج في داخله من تأرجح ما بين القول والفعل، فهل يكتفي بضرب الأمثال واستدعاء نماذج الفداء القديمة لتتقوى بها جميلة في مواجهة واقع السجن المرير، أم يقوم هو بالفعل الثوري. فالاستفهام عند الفيتوري ليس سؤالا ساذجا ينتظر إجابة تشبهه، بل رؤى ومواقف، إنه موقف الحائر الذي تتراءى أمامه ناظريه أدوات الثورة (الثأر-الغضب) وهو غير قادر على الاختيار بينها إذا لم يبق أمامه سوى أن يجعل ساعة السجن التي تمنحها له جميلة وسيلته للاختيار.وفي السطر الأخير مفارقة طريفة إذ يجعل الأسير وحده من يمنح الحرّ حريته وكأنه يقول بباطنه - كما يقول المتصوفة- إن السجن وظلماته (الكفاح والثورة) هو طريقنا الوحيد إلى الحرية والنور. ومن أنواع التكرار تكرار كلمة والإلحاح عليها، وتطرد هذه الظاهرة في شعر الفيتوري أيضا، يقول مخاطبا جميلة بوحيرد:

هبيني قوةَ الوجود[54]
قوةَ إنسانيةِ البشر
قوةَ ألف ثائرٍ في القيود
يفجرون طاقةَ القدر
قوةَ شعبكِ العظيم
غضبان فرحان ثائر
قوةَ روحك المشع كالنجوم
فوقَ سماء الجزائر

وتكرر كلمة (قوة) في كل سطر تقريبا، وفي كل موضع تفصح عن معنى مغاير للذي سبقه (الوجود-إنسانية- ألف ثائر-الشعب-الروح) نحن بإزاء قوىً مختلفة شكلا (البشر-الوجود) متباينة قدرا (الشعب-ألف ثائر) متفاوتة مادة (الشعب-الروح)، لكن تبقى جميلة هي الأيقونة التي تمتص عزم كل هذى القوى.

وعلى نحو ما تتعد أنواع التكرار تتعدد وظائفه، فمحيي الدين فارس يستخدم تكرار المقطع"لأداء وظيفة فنية خاصة، وهي الإيحاء بأن الرؤية الشعرية في القصيدة دائرة نفسية مغلقة حيث يعود في نهاية القصيدة إلى نقطة البداية التي انطلق منها عن طريق تكرار العبارة التي افتتح بها القصيدة في نهايتها"[55]، فهاهو يبتدر قصيدته قائلا :

يا جزائر[56]
.....
فَخُطى الفجرِ نباتٌ يتسلّق

شقّ قلبَ الليل عبر النورِ والروضِ المنمَّقْ

حتى إذا جاءت خاتمتها كرر قوله (فخطى الفجر نبات يتسلق ...)، والقصيدة إذ تتحدث عن الثورة الجزائرية وتقول إن الاستقلال مهيع صعب ملئ بالشوك، وأن بلوغ الحرية (النور) يحتاج إلى مجاهدات وعنت،منها (تسلق) وشق قلب الليل (المستعمر) فإنها تنتهى إلى ما قاله أولا ، فمحيي الدين فارس يؤمن إيمانا قاطعا بأن الثورة والكفاح هو السبيل الوحيد للحرية.

ويتخذ حسن عباس صبحي من تكرار المقطع "نقطة انطلاق ينطلق منها إلى تسجيل كل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة المرتبط بالعبارة المكررة"[57]:

ديجول[58]

كلُّ يومٍ كل يوم
تركبُ الأحقادُ رأسَه
عندما توغلُ في الليل الجريمه
ليلُ باريس اليتيمه
ليلُ باريس التي عزفتْ لروسو
وفولتير الترانيمَ الحميمه
ليلُ باريس التي هدَّتْ قوى الظلم
وهدتْ قلعةَ الباستيل
كل يوم كل يوم
تركب الأحقادُ رأسه
عندما توغل في الليل الجريمه
ليل باريس اليتيمه
وعلى رُبّاتِ أقداحٍ تُدار
يتغنّى بأناشيدِ الدمار
ويناجي ربَّهُ مارزَ العظيم
ويمني النفسَ في أضغاثِ حلم
أنّه ربُّ السماءِ الوجود
وعلى أقدامهِ يجثُو القمر
أنّ أوراسَ ذليلٌ في القُيود
والجزائر
كل يوم كل يوم

ففي المقطع الأول يتحدث عن باريس قلعة العلم والحرية والعدالة الاجتماعية، وفي المقطع الثاني يصورها وقد استحالت إلى مقصف للهو وحانة خمر وآلة دمار واستعمار (أوراس-الجزائر)، وفي المقطع الثالث يصور ضلالات ديجول وأوهامه (ينفخ الأوداج-يغزل الاوهام..)، وفي المقطع الأخير ينتهي إلى أن أوهامه قد تلاشت (تتلاشى تتلاشى وتموت).

ونلاحظ أن التكرار قد أفصح في كل مقطع عن بعد من أبعاد رؤية حسن عباس صبحي، أولها باريس الحلم الجميل (قبل ديجول) وآخرها باريس أضغاث الحلم (على عهد ديجول).

حظي **الربط** وأدواته أو الفصل والوصل بمكانة مهمة في الدرس النقدي والبلاغي، وعُدّ من جليل علوم البلاغة "لغموضه ودقة مسلكه، وأنه لايكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلا كمل لسائر معاني البلاغة"[59]، فالربط"إذا "تفيض به كل حقول الكلام"[60]، يقول محمد محمد علي:

وأرضُ الجزائرِ أرضُ النضال أحنُّ إلى تربها المُختضَبْ[61]
وأرسلُ روحي إلى الذائدينَ وأسعى إليهم بعزمٍ يَثِبْ

ونلاحظ الانسجام التام بين المعطوف والمعطوف عليه، فكلاهما جاء على صيغة واحدة (أحن-أرسل- أسعى). وتكسب أدواتُ الربط النصَ تماسكا وصلابة، يقول مصطفى عوض الكريم:

وكلُّ جدّةٍ ترددُ الحكايةَ المثيره[62]
تقولُ للعزيزةِ الصغيره
بأن سندبادَ قد نجا منَ الخطر
وعاد ملءَ رحله فرائدُ الدرر
واللؤلؤُ العجيبُ والحرير
والصندلُ الذكيُّ والكافور
والمسكُ من بلاد نَيْسَابور
وأنّه أقامَ في الصفاءِ واستَقَرْ

وتكتظ الأسطر بأداة الربط (الواو) التي تفصح في كل سطر عن فريدة من فرائد السندباد، وهي فرائد يغلب عليها التصور القديم للثراء والأبهة (اللؤلؤ زينة-الحرير ملبسا-الصندل عطرا) ثم يعطف ذلك كله على استقرار سندباد النفسي، بل تمتعه بما جلبه لذاته ولبلاده من ثروات.والحق أن (الواو) لم تكتف بخلع التماسك والترابط على الأسطر، بل جعلتنا نستمتع بالتسلسل المنطقي للأحداث أو بالأجواء السردية التي تسيطر على النص.

ومن ألوان الربط لون غريب وجدناه عند محمد عثمان كجراي، وهو، أن تبدأ القصيدة بحرف عطف، يقول:

وهكذا تمضين [63]
في نشوةِ الفداءِ تحلُمين
بالغدِ في ربوعِنا يعانِقُ الضِّياء

والحق أن"حرف العطف في أول القصيدة يشير إلى أن المعطوف مضمر في النفس، وأنه لم يقل لأنه إما أن يكون معروفا من الحال المشاهدة، وإما يكون من مما لا يقال ولكنه يحس ويدرك"[64]، وسواء صح الفرض الأول أو الثاني فإن هذا السلوك اللغوي"يجعل القصيدة استمرارا لأحداث متلاحقة متتابعة"[65].

وأحيانا يضرب الشاعر صفحا عن أدوات الربط، يقول مصطفي عوض الكريم:

وإنما قد بُعثتْ جزائريةً عذراء [66]
قويةً، نقيةً، كالماسة الصماء
فتيةً، عنيدةً، نبيلةً
رقيقةً، خجولةً، يدعُونها جميله

والحق أن إهماله لأدوات الربط والاستعاضة عنها برابط بصري-الفاصلة المرسومة على النص- يقنع القارئ بأن ثمة ارتباطا وتعلقا بين الصفات المتعددة (قويةً، نقيةً، فتيةً، عنيدةً، ..) كما يشير من جانب ثانٍ إلى"أن هذه الصفات كأنّها تلاقت من داخلها وشكلت صفة واحدة تشتمل عليها، دون أن يكون هناك إشعار بأنها صفات متغايرة وإن كانت كذلك في الواقع"[67]، فلو قال (قويةً ونقيةً وفتيةً وعنيدةً) "لأعلنت الواو بتغاير هذه الصفات واستقلالها وأنها تتلاقى فيه كما تتلاقى الأشياء المتعددة والتي يجمعها شيء خارج عنها"[68]، كذلك يكثر الفيتوري في ثورياته من الاستغناء عن أدوات الربط[69]. يمكننا أن نقول إن الشاعر السوداني كان"أكثر توفيقا في إسقاطه لأدوات العطف إذ استطاعت التقنيات التي اعتمد عليها في توفير صلة معنوية، وبهذا يصبح الغياب لأدوات الربط ذات طاقة ايحائية وجمالية في النص"[70].

ومن الوسائل التعبيرية التي استند عليها الشاعر السوداني **الحذف**، وهو-كما يقول الجرجاني-"باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر فإنك ترى فيه ترك الذكرا أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ماتكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[71]، وللحذف أنواع، منها حذف المسند إليه (المبتدأ) مثل قول الهادي آدم:

دقّي طبولَكِ بـالبشائر واستقبلي وفدَ الجزائرْ
شعبٌ له عَنتِ الجباهُ وبـاسمه لهتِ المنابرْ

والهادي إذ يتحدث عن استقبال أهل السودان لوفد الجزائر ما يلبث أن يقطع قوله ليستأنفه مرة أخرى بالحديث عن جلد الجزائريين وصلابتهم. وعلى القطع والاستئناف يمضي أيضا قول جماع:

يـهتزُ وقعُك فـي المشاعرِ يـا صوتَ أحرارِ الجزائر[73]
لحنٌ إذا مَسَّ الـشُّعو رَ فكلُّ منْ في الأرض شاعرْ

ومن أنواع الحذف حذف الأدوات، ومنه حذف أداة النداء كما في قول محمد المهدي المجذوب:

ديجولُ هل أبصرْتَ رايةَ طارقٍ والبحرُ تحت ظلالها يتحجّرُ[74]

وقوله أيضا: وفدَ الجزائرِ قد نزلتْ بشاطئٍ إيمانُهُ بـالله لا يتغيّرُ[75]

والشاعر إذ يحذف أداة النداء في البيتين المار ذكرهما فإن له غايات مختلفةً، ففي البيت الأول لا يحذف أداة النداء استخفافا بديجول وتحقيراً لشأنه واستهزاء به فحسب، وإنما يذكره -وهو غير ناسٍ- بأن الراية التي تحجر لها البحر يحملها الآن أحفاد طارق بن زياد، أما في البيت الثاني فكان الحذف مناسبا للتعبير عن قربه الروحي والوجداني من أهل الجزائر.

أما **الاعتراض** فهو من الأساليب التي عني بها القدماء، بل عدّه ابن المعتز أحد محاسن الكلام.والقارئ للشعر الذي بين أيدينا يلاحظ أهمية الجملة الاعتراضية فكثيرٌ"ما تقع في مركز الدائرة وبؤرة التوتر في الخطاب من التراكيب النحوية، مؤثرة بذلك في الأسلوب والبيان، وموشية القول بنغمات موقعة ذات معاني بديعة وإيحاءات مؤثرة"[76]، يقول صلاح أحمد إبراهيم:

ويصنعُ الشّايَ لديدبان[77]
-أرعشَهُ البردُ، ولم تطرِفْ له عينان-
لعائدين- تَوّهُم- أنهَكَهُم طولُ السفر

فجملة (أرعشه البرد، ولم تطرف له عينان) الاعتراضيةتوضح الحالة النفسية والجسدية التي انتهى إليها الحارس (الديدبان)، فرعشة البرد والإرهاق الجسدي يجعلانه في أمس الحاجة إلى كوب شاي يزيل برده، ويوقظ عينيه ليرى عدوه، أما العائدون من أرض القتال للتوّ ففي حاجة إلى إراحة الجسد حاجتهم لشاي الحارس. ويلح صلاح أحمد إبراهيم على الجملة الاعتراضية لاسيما جملة النداء التي تتعدد دلالتها عنده، وعلى رأسها التعبير عن التعلق والارتباط العاطفي[78]:

وأنتِ - يا حبيبتي- في شهرك الأخير[79]
هُزّي إليك- يا حبيبتي- بجذع نخلة الشعوب
ينسَّلُ- يا حبيبتي - في البرد في الأمطار

ونلاحظ أنه يعتمد على صيغة واحدة هي نداء حبيبته-الجزائر-التي يدسها بين علامتي الاعتراض خوفا عليها أو حماية وصونا لها، كما يوظف الجملة المعترضة في التعبير عن الدهشة التي تصيبه حينما طلبت حبيبته جوارا آمنا:

تُهْدى إليك- كيف تطلبين- رُطَبَ القُلُوب[80]

وأحيانا، بل أحيانا قليلة تأتي الجملة الاعتراضية باهتة وكأنها بقعة ميتة لأن السياق لم يستدعها، مثل قول الهادي آدم:

هُبّي فعارٌ أن ننا مَ وطرفُهم- في الليل- سَاهِر[81]

والجملة المعترضة (الجار والمجرور) بين المبتدأ والخبر لم تضف شيئا ذا بال، بل أفسدت النص، فلو أبقى السياق على جملة (طرفهم ساهر) لكان أجدى، لأنه يفتح باب الفرض والخيال، كما أنه يتيح للقارئ فرصة أن يتخيل السهر والأرق الذي استبدّ بهم.لقد أتعب الشاعر نفسه كثيرا ليأتي في آخر المطاف قائلا إن الطرف يسهر ليلا وما كان أغناه عن ذلك. ومهما يكن من أمر فالاعتراض"دال على فصاحة المتكلم وقوة نَفْسه وامتداد نَفَسِه"[82].

ومن التقنيات الأسلوبية التضمين أو التعليق، كتعليق الفاعل عن فعله، أو المفعول به عن فاعله، أو جواب الشرط عن فعله، وفي كل له غاية ومقصد، يقول صلاح أحمد معلقا الفاعل عن فعله:

في قريةٍ نائيةٍ خاملةِ الذكر من السودان[83]
ينسلُ- يا حبيبتي- في البرد في الأمطار
قلبٌ بلا دثار

والحق أن تعليق الفاعل "قلب" عن فعله "ينسل" خلع على الأبيات تماسكا وانسجاما، كما كان مناسبا لجو الحكي (السرد) الذي يسيطر على الأسطر، ويعلق كجراي جواب الشرط عن فعله مثلما يعلق انبثاق الصباح (الحرية) بظهور جميلة:

لو لم تكوني حُرّةً نبيله[84]
يا بُرعمَ الخميله
لما استفاقَ الصُّبحُ في ربوعنا

ويتخذ الفيتوري من التعليق عنصرا من عناصر التشويق:

يا بن بيلا لكنّ العار[85]

وخيبةَ سبع سنين
العارَ لديجولَ وباريس
العارَ لأعداءِ الثوره

فالمتلقي يتلهف لمعرفة من جلله العار والخيبة في خضم هذا الصراع حتى إذا عرف أنه ديجول قرّت بلابله.يمكننا أن نقول إن"التعليق يلعب دورا لإبراز المعنى وإيضاحه، فالمعنى لا يفهم ولا يدرك إلا بتمام الجملة الشعرية "[86]، كما أنه يتيح للشاعر فرصة التدفق والانثيال، فضلا عن التماسك النصي.

ومن أساليبهم اللغوية في التنبيه ولفت النظر، **الالتفات**-"انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك"[87]، يقول مصطفى عوض الكريم:

سينحني[88]
ويومها سيعرِفُ الكَدَرْ
لأن شعبَنَا هو الجديرُ بالحياه
لأننا سنرفعُ الجِبَاه

وتتعدد في النص أشكال الالتفات لتشمل الانتقال من الغيبة"سينحني"إلى المتكلم "لأننا"، ومن المفرد "هو" إلى الجمع"نحن".ومن أبدع ألوان الالتفات، وأكثرها فنية قول محمد عثمان كجراي:

كانوا وما زالتْ قوافلُهم يمشي بها قدَرٌ إلى داري[89]
أجفانُهم سَكرى يؤرقُها شَوقٌ إلى تمزيقِ أزهاري

فكجراي ينقلنا نقلات غير اعتيادية، نقلاتٍ فيها الماضي والمستقبل القريب زمانا (كانوا-مازالت)، الجمع والمفرد عددا، المذكر والمؤنث جنسا(هم-هي)[90]، مع اقتصاد للغة، فالتنقلات السابقة تفصح عنها كلمتين، هما"كانوا -وما زالت"، ومن الالتفات قول المجذوب:

ديجولُ هل أبصرتَ رايةَ طارقٍ والبحرُ تحت ظلالها يتحجّرُ[91]
نحنُ الأُلى شبكُوا السُّيوفَ معابرا فوقَ العُباب فكُلُّ سيفٍ معبرْ

فالمجذوب ينتقل من المفرد (ديجول وأجداده المهزومين) إلى المتعدد (نحن) تمهيدا لانتصارنا الحتمي (نحن وتاريخنا المجيد).

إن الانتقالات التي يحدثها أسلوب الالتفات تخلع على النص حيوية، وعلى القارئ متعة إذ تتيح له فرصة الانتقال من الماضي إلى الحاضر في لحظة واحدة، كما تجمع بينه وبين

الغائب في ذات اللحظة.يمكننا أن نقول"إن انتقال الكلام من أسلوب إلى أسلوب أحسن تطرية لنشاط السامع،وإيقاظا للإصغاء عليه من إجرائه على أسلوب واحد"[92].

كما أكثروا من صيغ المبالغة واسم الفاعل والصفة المشبهة، فالمستعمر"خوّان-أفّاق-غادر-جائر-بطّاش- صاغر- خادع-قاتل) والثائر (صامد-ثائر-ظافر-قاهر-زاخر-نبيل-جميل) أما جميلة فـ (قوية- نقية-عنيدة-نحيلة) وأكبر الظن أن في ذلك"تأكيدا لهذه الصفات وتعبيرا عن ملازمتها للموصوف"[93].

ومن الأساليب التي توسل بها الشعراء- لاسيما شعراء المدرسة الجديدة- استدعاء الشخصيات وتحميلها رؤاهم وخطابهم الشعري، يقول صلاح أحمد إبراهيم:

وأنت يا حبيبتي في شهرك الأخير[94]
تحرّكَ الجنينُ أشْفِقي عليه من إجهاض
حتّى إذا اشتدتْ عليك قبضَةُ المخاض
هُزي إليك يا حبيبتي بجذع نخلةِ الشعوب
تهدى إليك كيف تطلبين رطبَ القلوب
ومهجَ الرجال

والأسطر تستلهم قصة مريم عليها السلام الواردة في قوله تعالى"فَأَجَاءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْياً مَّنسِيّاً(23) فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيّاً (24) وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً (25)"[95]، وتستدعي كل عناصر المشهد القرآني، مريم البتول (يا حبيبتي)- المخاض-هز النخلة-تساقط الرطب. ولا شك أنه -الشاعر- يرمز لحبيبته الجزائر بمريم البتول في طهرها وفي نقائها، أما الجنين الذي يتحرك في أحشائها فهو الثورة التي يلتمس منها أن تحافظ عليها من الإجهاض حتى إذا جاءها المخاض انتبذت مكانا قصيا لتخرجها تامة صحيحة، بينما رمز للأمة العربية برطب القلوب (نجابة) ومهج الرجال (شجاعة)، ونلاحظ أن الشاعر يستدعي شخصية مريم عليها السلام"من خلال أفعالها الدالة فقط،دون التصريح باسمها في سياق القصيدة"[96]، وإذا كان صلاح احمد إبراهيم قد استدعي شخصيته دون إفصاح عنها فإن مصطفى عوض الكريم صرح بها،وبدورها الذي قامت به:

وكلُّ جَدَّةٍ ترددُ الحكايةَ المثيرهْ[97]
تقولُ للعزيزة الصغيرهْ
بأنَّ سندبادَ قد نجا من الخطرْ

وعاد ملءَ رحله فرائدُ الدررْ
واللؤلؤُ العجيبُ والحريرْ
والصندلُ الذكيُّ والكافورْ
وأنه أقامَ في الصفا واستقر[98]
فليس بعد اليوم غُربةٌ ولا سَفَرْ
وأن شيخَ البحرِ قد مضى إلى سَقَرْ[99]
والرُّخُ قَصُّوا ريشَهُ فغاصَ في قرارةِ البَحَرْ[100]

ويحتشد النص بالشخصيات الحقيقية والأسطورية (الجدة-الحفيدة-البطل سندباد-شيخ البحر-الرخ)، أما الجدة فرمز للجيل الذي حقق النصر وشهده، والطفلة الجيل الذي لم تكتحل عينه برؤية النصر لكنه سمع قصته، والسندباد"فرمز للثائر العربي-الجزائري-الذي يقتحم الأخطار والأهوال في سبيل تحقيق واقع سياسي أو اجتماعي أفضل لأمته"[101] والرحلة الطويلة زمن الاستعمار، أما شيخ البحر والرخ فرمز للمستعمر البغيض. والشاعر لايقتصر على القفز فوق الأحداث والواقع، ورؤية نجاح الثورة-بناء على حتمية التاريخ-جهرة، بل يراها هانئة بخيراتها(اللؤلؤ-الحرير) التي عادت إليها، فضلا عن استقرارها النفسي (الصفا-استقر-موت شيخ البحر-غرق الرخ). ويستعير حسن عباس من التراث العالمي شخصية دون كيشوت، ويخعلها على ديجول:

كلُّ يومٍ كُلُّ يوم[102]
ينفخُ الأوداجَ يشمخُ في اختيالْ
يغزلُ الأوهامَ في ليلِ جهُومْ
دون كيشوت الذي صادَ النجوم[103]
وطواحينَ الهواء
في الخيال

فالدون الذي توهم أنه صاد النجوم يقصر عن مجاراة ديجول في أوهامه وفي ظلالاته. يمكننا أن نقول إن استدعاء الشخصيات تراثية أو عالمية يغني النص ويثريه، كما يبين -بوضوح-"مدى غنى وروعة ما يحاول الشاعر المعاصر أن يوفره لتجربته الشعرية من أدوات فنية لا حدود لقدرتها على الإيحاء والتصوير"[104].

الموسيقى:

احتل الرجز المرتبة الأولى في النصوص التي بين أيدينا (خمس قصائد) وأغلب الظن أن إيثار الشعراء له دون غيره -لا سيما شعراء الشعر الحر-دواع، أولها، أن الرجز من البحور

الصافية التي تعتمد على صيغة وزنية واحدة هي مستفعلن، فوحدة التفعيلة فيه تضمن- للشاعر- "حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلا عن أنها لا تتعبه في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"[105] وثانيها، أن الرجز "يتمتع بإمكانية واسعة في تنويع التفعيلة المستخدمة"[106]، فمن الرجز قول كجراي:

أسطُورةُ الفداءِ والحريّهْ [107] مستفعلن متفعلن مستفعل
تصنعُها جموعُنا الأبيّهْ مستعلن متفعلن متفعل
بالدمِ بالنِّضالِ بالسواعدِ الفتيّه مستعلن متفعلن متفعلن متفعل
فقد رأيتُ النُّورَ ياجميلهْ متفعلن مستفعلن متفعل
والأذرعَ النَّحيله مستفعلن متفعل

و نلاحظ التنويع والتحولات التي طرأت على التفعيلة الأساسية للبحر مستفعلن (متفعلن-مستعلن- مستفعل- متفعل)، مما يدل على "مدى الثراء الذي أضفاه الشاعر المعاصر على بحر الرجز"[108] كذلك جاءت نهاية معظم السطور بإيقاع ثابت هو متفعل.جاء الكامل (أربع قصائد) في المرتبة الثانية ونظم الشعراء في تامه ومجزوءه[109]، ونلاحظ أن كل نصوصه كانت من الشعر التقليدي. أما الرمل (ثلاث قصائد) فمثله مثل الرجز جاءت كل نصوصه من الشعر الحر، ومنه قول محيي الدين فارس:

جرحُ وهران عميقُ [110]
كاد يبكي حوله الليلُ الصديقُ

أما المتقارب (نصان) فجاء مناصفة بين الشعر التقليدي والشعر الحر.

أما **القافية** وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر كما يقول القدماء فجاءت أربعة قصائد منها على روي الراء، ثنتان منها مقيدتان، والآخريان مطلقتان، واحدة مضمومة والثانية مكسورة، وهناك نص واحد بروي الباء، والحق أن الراء والباء من الأحرف الذلل التي وصفها عبد الله الطيب "بأنها من أحلى القوافي لسهولة مخارجها، وكثرة أصولها في الكلام من غير إسراف"[111]، أما بقية القصائد الأخرى (عددها عشر) فكانت من الشعر الحر، وحقا أن الشعر الحر قد تحرر من سطوتها، لكن هذا لم يصرف الشعراء عن توظيف قوافيهم -بحسب تصورهم الجديد- لتبليغ معانيهم.فمحيي الدين فارس يتخذ القافية أداة للتعبير عن شعوره ومزاجه ونفسه:

مثلما ينفذُ من قلبِ الثرى الداكنِ زنبقْ[112]
لم يزلْ في حُنْجراتِ العالمِ الآمنِ من صَوتٍ يتمزّقْ
مثلما الرعدةُ تسري بين ضلعي منجمِ الأرضِ المخيف

والشاعر يكاد يلتزم القاف روياً له والمتدارك قافيةً، ما يلبث أن ينتقل من القاف إلى الفاء (االمخيف) ومن قافية المتدارك (5/5) إلى المترادف (55)، فالقاف وما يحدثه من قلقلة واضطراب وقوة تكاد -لجهوريته- تسمع القاصي والداني، أما الفاء"فحرف رخو يحدث نوعا من الحفيف"[113]، وتوالى الحرفين الساكنين (المترادف) يكاد يشبه الهمس، فالشاعر يجهر بصوته عاليا"زنبق- يتمزق"حتى إذا أحس بالخوف (المخيف) همس به. فالتنوع مابين أحرف الروي وأنواع القافية صورة لما يعتمل في داخله. وتلعب القافية دورا إيقاعيا ودلاليا في شعر صلاح أحمد إبراهيم:

وأنت يا حبيبتي في شهرك الأخير[114]
تحركَ الجنينُ أشفقي عليه من إجهاض
حتى إذا اشتدتْ عليك قبضةُ المخاض

ونلاحظ التناوب بين الراء والضاد في الأسطر أعلاه، فالراء-حرف مجهور- مع حرف المد الذي يسبقه يطيل صوت القافية (الروي) ويجعله أوضح سمعا، أما الضاد ففيه عسر ومشقة جعلته يناسب الإجهاض والمخاض، يمكننا أن نقول إن القافية-في النماذج السابقة- تلعب دورا واضحا في إكمال دائرة الدلالة، وإبلاغ المعنى في أحسن صورة.

ونلاحظ التنوع التقفوي في معظم الشعر الحر، فالشاعر يتنقل بين أحرف الروي دون اتباع لقاعدة مطردة[115]، أو عدد معين، ولكن وفق ما احتاج المعنى، ومنه قول الفيتوري:

والليلةَ ...الليلةَ صحوٌ جميل[116]
يلوحُ عن بعد
من كوّةِ السجن الضبابيه
لابد أن الصحوَ هذا الجميل
يلفُّ حتى حائطُ السجن[117]

فالواضح أنه لم يلتزم بقافيةواحدة، بل كان يناوح بين اللام والدال والنون.

وعلى نحو اهتمام الشعراء بالموسيقى الخارجية حرصوا على موسيقاهم الداخلية التي اتخذت أشكالا منها، رد الأعجاز إلى الصدور، وله أنواع، منها، "ما وافق آخر كلمة في الشطر الأول آخر كلمة في الشطر الثاني"[118]، كقول محمد المهدي المجذوب:

كثُرَ الدُّعاةُ إلى السَّلام وأضمرُوا حربا ونحنُ سيوفُنا لا **نُضْمِرُ**[119]

ورد الأعجاز واضح في قوله "وأضمرُوا -لا نُضْمِرُ"، فقد وافقت آخر كلمة في الشطر الأول آخر كلمة في الشطر الثاني، ومنه أيضا قول الفيتوري:

قِفي بوجه العَذاب[120]

شامخـةٌ بالعَذابْ

ولعل أهم ما يميز رد الأعجاز أنه يعيد اللفظ الذى استعذبه المتلقي من قبل، كما يسهل عليه معرفة القافية أو توقعها لأن الشطر الأول يكاد يقوده إليها. ولعل هذا ماعناه ابن رشيق القيرواني بقوله إنه"يسهل استخراج قوافي الشعر"[121].

ومن ألوان الموسيقى الداخلية التكرار، وعلى رأسه تكرار الحروف، ومنه، تكرار محيي الدين فارس لحرف القاف في قوله :

فخطى الفجرِ نباتٌ يتسلق [122]

شقَّ قلبَ الليل عبر النور والروضِ المنمق

فالقاق من الأصوات الشديدة -كما يقول إبراهيم أنيس[123]- التي تناسب أجواء الكفاح والضيق والشدة التي خلعها الشاعر على أبياته.أما مصطفي عوض الكريم فيلح على حرف النون، ويدسه في معظم ألفاظه:

لأننا نـريدُ أن نعزّ في موطننا الحبيب[124]

ولا يفهم من حديثنا أن تكرار الأحرف يعذب في كل موضع ورد فيه، فقد يكون ثقيلا على النص، ووبالاً على منتجه، مثل تاءات حسن عباس صبحي المتلاحقه التي تشبه-في تقديرنا-التأتأة:

والخيالاتُ وأحلامُ السَّراب[125]

تتلاشى تتلاشى وتموت

فمن العسير على القارئ أن يردد السطر مرتين دون أن يتعثر فيهما. ومن ألوان التكرار، تكرار الكلمة، ومنه قول صلاح أحمد:

فبعدَ حين ياحبيبتي فبعد حين[126]

ستفرحين.. تفرحين ..تفرحين

ويكرر الشاعر كلمتي (حين وتفرحين) وهما كلمتان متشابهتان لأنهما ينتهيان بمقطع واحد هو (حين)، وكأن السطرين استحالا إلى نغمة واحدة لذيذة ظل الشاعر يرددها(حين، حين ...) حتى أوشكت أن تقول الحين الآن فضلا عن البشارة بالفرح(تفرحين...تفرحين)الذي ظلت الجزائر تنتظره زمنا طويلا.

ومن أشكال التكرار"ما يمكن أن نسميه **بالتدرج**،وهو يعتمد على تكرار اللفظ والانتقال به إلى لفظ آخر، حتى يستكمل الدائرة الدلالية، ويتحقق في الآخر مقصد الشاعر"[127]، ومنه قول الفيتوري:

يا بن بيلا لكنّ العار[128]
العارَ لديجول وباريس
العار لأعداء الثوره
فالثورةُ ما زالتْ تكسو قمةَ أوراس وتسقيها

فالفيتوري يتدرج - على حد تعبير محمد سالمان- من عار ديجول وباريس وأعداء الثورة إلى أن ينتهي إلى الثورة نفسها، الثورة التي مازالت تكسو - بتصميم رجالها- قمة الجبل خضرة، وتسقيها دما. وتتعدد ألوان الموسيقى الداخلية، فكجراي يختار ألفاظا من سنخ إيقاعي واحد ينثرهما في تضاعيف شعره:

ورفاقي المتربصونَ هنا يترقبون وليمةَ الثار[129]
يتحفزون على خنادقهم ويصفقون لصوتِ مزماري

فالمفردات "يترقبون-يتحفزون- يصفقون"لا تحدث إيقاعا داخليا قويا فحسب، بل تعبر عن تصميم الثوار وترقبهم للعدوء. ومن الموسيقى الداخلية تقسيم السطر إلى قطع موسيقية متماثلة في الوزن:

فتيّةٌ، عنيدةٌ، نبيلةٌ [130] متفعلن/ متفعلن /متفعلن

فالألفاظ"فتية -عنيدة-نبيلة"متسقة نغميا تمام الاتساق. ومن الإيقاع الداخلي استخدام صيغة واحدة للفعل المضارع، يقول صلاح إبراهيم :

يطوفُ بالخيام[131]
يُقبّلُ الجرحى يهدهدُ الجراحَ كي تنام
وينفضُ الغُبارَ عن وجوه راجعين من خطر

فصلاح أراد"أن يعبر عن مدى التمازج والالتحام والانصهار بينه وبين الثوار، فاستخدم هذه الصيغة التي تنقل أحاسيسه ومشاعره للمتلقي، إضافة إلى إحداث إيقاع في الحشو يكسب النص رونقا جديدا"[132]، يمكننا أن نقول إن الإيقاع الداخلى يرفد النص إيقاعيا ودلاليا. ومن الموسيقى الداخلية الجناس الذي يتخذ هيئآت، منها، ما يمكن نسميته بجناس القافية، ويطرد في قصائد الفيتوري:

أم ياترى لمحتْ بين الحبال[133]
طلائعَ الثوار حول الجبال

فالجناس واضح بين الحبال والجبال، ومنه أيضا قوله:

إني أحني رأسي كِبْرا[134]

إنـي أخفضه فـي إكبار

ومن الجناس قول الهادي آدم:

فارمِ في مفترق الطرقِ خيالي ياجناحَ الشوقِ واستأنِ حيالي[135]

فالمجانسة الصوتية بين خيالي وحيالي خلعت على النظم نغمة جميلة. والحق أن"التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا يطرب الأذن، ويونق النفس، ويهز أوتار القلوب"[136].

ومن الظواهر الموسيقية التي تلون بها الشعر السوداني، واتخذها وسيلة لتبليغ الخطاب الشعري في أبهى صورة، وأحسن إيقاع، التدوير، وهو"إزاحة الحاجر الجزئي الذي يقوم بين الشطرين وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"[137]، ومنه قول الهادي آدم:

فلأنت من دمنا جرا حُ من فم الأعراقِ زاخرْ[138]

لن نسلمَ الوطنَ الكبيـ ـرَ لكلِّ أفاقٍ وجائرْ

وقول إدريس جماع:

جثمُوا بأرضك غاصبيـ ـن ومهدُوها للمهاجر[139]

والحق أن التدوير يعذب في الكلمات التي تنتهي بحرف لين أو مدٍّ، انظر مثلا المدى الصوتي الذي يتيحه قطع كلمة جراح ، أو الصدى الذي يحدثه المقطعان"كبيـ- صبيـ"فالأول(كبيـ) يناسب الوطن العربي في جلاله وعظمته، بينما يناسب الثاني(صبيـ) فداحة جرم المستعمرين، وبالتالي يستحيل التدوير من عنصر موسيقي يكسب النص طلاوة إلى عنصر معنوي.

ومن الموسيقى الداخلية، التقابل الرأسي، وفيه تتساوى كل كلمة في السطر الأول مع الكلمة التى تعامدها في السطر الثاني في الوزنين الصريفي والعروضي قول الفيتوري:

لا تدعي نِقمتَهم تقتُلك[140]

لا تدعي رحمتَهم تغسلكْ

ومن التساوي الإيقاعي الرأسي أيضا قول محيي الدين فارس:

سرقتْ كُلَّ كنوزي[141] فعلاتن فعلاتن

أكلتْ كلَّ ثماري فعلاتن فعلات

والسطران متساويان فكل كلمة في السطر الأول تقابلها كلمة في الشطر الثاني وتساويها إيقاعيا وصرفيا (سرقت=أكلت)(كل=كل)(كنوزي=ثماري) لدرجة يمكننا أن نحيلهما بيسر إلى بيت شعر تقليدي من مجزوء الرمل:

سرقت كل كنوزي أكلت كل ثماري

ويقسم كجراي البيت الى قطع موسيقية تستحيل كل كلمة أو كلمتين فيها مقطعا موسيقيا :

أجفانهم /سكرى يؤرقها شوق إلى/ تمزيق أزهاري[142]

وقلوبهم /جوفاء يغمرها لهف على/ تحطيم أسواري

ومهما يكن من الأمر فيمكننا أن نقول إن الشاعر السوداني كان-إلى حد كبير- يحرص على سلامة الوزن، وتمكن القافية[143]، فضلا عن إثراء النص داخليا[144].

الصورة:

تعد الصورة الشعرية "واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[145]. كان لحرص الشعراء على تجويد الصورة وإبتكار الجديد أثر كبير في دفع بعضهم إلى مجاوزة الضفاف أو مخالفة قانون اللغة- العادية-ومجاوزته، بل إعادة صياغته، أو تأسيسه على نسق جديد، نسق ينبع من رؤيته للكون وللوجود.وبناء على اختلاف الرؤى والمواقف، وتفاوت ملكات الشعراء وقدراتهم، جاءت صورهم متباينة مابين العمق والسطحية، الجدة والابتكار، النسخ والاستدعاء، التحليق عاليا والتردي أسفلا.تمتاز الصورة عند الفيتوري بالعمق واتساع الأفق:

ما أجملَ الحياةَ يا جميله[146]

لولا جنونُ الطغاه

وقهقهاتُ السجون

لأن ظالما يحبُّ الحياه

ويكرهُ الآخرين

لأن سيِّدا يحبُّ العبيد

ويكرهُ الثائرين

ويبتدر الصورة بجملة بسيطة وساذجة -ما أجمل الحياة- لكنها عميقة، فالفيتوري يرى متعجبا جمال الحياة وإمكانية استمراره لكن ثمة عناصر تزيحه-جنون الطغاة-لتحيل النقيض البغيض محله (القبح)، ويتخلص من تعجبه ليرى قبح الواقع، الواقع الذي اضطره إلى صياغة التضاد (الحب-الكره، العبيد -السادة) الذي ينتظم الحياة على نسق جديد، نسق يلائم الواقع(في وجود الثنائية) ويخالفه في آن واحد، فالظالم والسيد هما من يحبان ويكرهان، أنه حب الظلم والقتل، وكره الأحرار والثوار. فالفيتوري يتحدث عن الحب لكنه يعمل على تشويهه لأنه غدا رهينا بالظالم/ السيد، ويفيد من أداة الشرط (لولا) لتأكيد مقولته، فلولا جنون الطغاة-المستمر-لعادت الحياة إلى ما كانت عليه حلوة نضرة.

يمكننا أن نقول إن الحرية والاستقلال في تصور الفيتوري -وهذان يتوفران بذهاب السيد الظالم- هما من يصنع الحياة الحقيقية وما بها من قيم ومثل، منها الحب-جمال الحياة.فجمال الحياة إذا رهين بذهاب الجنون (الطغاة) وإعادة العقل محله (الحب). والفيتوري لا يكره الاستعمار في داخله فحسب، بل يبشّعه في صوره:

مازال في أعينهم جوعُ الملوك[147]
مازال في دمائهم صراخُ القتله
ما زال فيهم رعشةُ القراصنه
تمتد مليون سنه
مازال صوتُ تجار الرقيق
مازال صوتُ المقصله
يبعثُ فيهم الحنينَ والوله

وتكتظ الصورة بالألفاظ التي تدل على الرغبات الإنسانية الجامحة (الجوع-الصراخ-الرعشة)، وفيها يناوح بين أدوات الظلم والاستبداد، قديمة (الملوك-تجار الرقيق-القراصنة)وحديثة(المستعمر) فالمستعمر- عنده-لا يختلف عن تاجر الرقيق أو القرصان، فكلهم يجوع ولا يشبع، يقتل ولا يحي، حتى إذا أراد أن يطرب استدعى أصوات الأحياء وهم يعانون حشرجة الموت فهي من يطربه، ويدخل السرور إلى نفسه.

ومن مميزات الصورة التنوع الحركي ما بين الطابع العنيف، والهادي الرزين، يقول فارس:

صامدٌ مثل انطلاقِ السيل من بعد إسار[148]
مثلما تدوي بحارٌ سمعتْ صوتَ بحار

ويشبه قوة انطلاق الثورة بقوة سيل كان في القيد زمنا، وبصوت بحار تجاوب بحرا، أو تجاريه قوة وعنفا. وقوله أيضا:

مثلما ينفذُ من قلب الثرى الداكنِ زنبق[149]
مثلما الرعدةُ تسري بين ضلعي منجم الأرض المخيف
مثلما نفّضت الريحُ بقيّاتِ الخريف

ويراوح بين القوة والهدوء، فالثورة في بداية انطلاقها تشبه زنبقة تنفذ من قلب الثرى بلطف وهدوء، ما تلبث - بعد زمن- أن تستحيل رعدة تسري بين فجاج الأرض، أو ريحا تجتاح ما تبقى من أوراق الخريف. وعلى غرار الهدوء والقوة، نجد مراوحة ثانية بين الطبيعتين الأليفة (الثرى الداكن-زنبق) والوحشية (الرعد-الأرض المخيف-الريح)، فضلا عن حسن انتقائه للأفعال المعبرة قوة ولينا، إذ جعل (ينفذ) مقابل نفّضت (بالتضعيف) فالصورة عند محيي الدين فارس إذا مزيج بديع بين القوة والهدوء.

ومن مميزات الصورة التكثيف، ومنها قول محمد المهدي المجذوب:

أوراسُ طـبلُ كـريهـةٍ يـتفجرُ بـأسا ويبرقُ بالدماء ويمطرُ[150]
بعثَ الحياةَ وفي سَحَابةِ ناره غيثٌ تقومُ بـه القيامةُ أخضرُ

والأبيات تبدأ بتشبيه بليغ ثم تلحقه بأفعال ترتبط بالمطر"يبرق دما-ويمطر"، لكنه يسندها إلى عالم آخر مضاد لها (الموت)، ولما كان المطر (الدم) هو باعث الحياة، كان الدم سبيل الحرية. فالدم والمطر بعث وحياة. وعلى غرار البيت الأول يحيل في البيت الثاني السحاب نارا وغيثا، نارا تحرق أعداء الثورة، وغيثا يحي الأرض (الوطن). ويوفق المجذوب في انتقاء الألفاظ المشبعة بالدلالة، مثل إيثار الكريهة بدلا عن الحرب لأن النفس تكرها ،أو لأن الثوار مكرهين عليها، ولفظة بعث في وصف الحياة موحية لأن الخنوع موت، والثورة استعادة للحياة، فضلا عن الجملة الاعتراضية (تقوم به القيامة) التي دسها بين النعت والمنعوت (غيث أخضر) لجلاء الفاعل (القيامة= الثورة)، كما أن وصف الغيث بالخضرة فيه تفاؤل.

كان **الاستقصاء** أحد مميزات الصورة لا سيما عند الفيتوري، فالفيتوري كان مهووسا باستقصاء المشهد وبلوغ كل أقطاره، ومنه تصويره لمشهد فتح باب السجن، وبيان الآثار النفسية المترتبة عليه :

حين تدقُّ الأذرعُ الثقيله[151]
ثلاثَ دقاتٍ فُجَائيه
وزحفُ بابٍ ثقيل
أشبه بالرعد
أشبه بالطوفان ياجميله

فالأذرع الثقيلة القوية تعني الضرب العنيف، واختياره للفعل (تدق) عوضا عن (طرق) يؤكد ذلك، وقوله ثلاث دقات لا واحدة يعني أن ليس الهدف تنبيه السجين فحسب، بل تعمد إيقاظه، ووصف الدقات بالفجائية جميل وعميق، لأن المفاجأة تعني أن الباب يفتح على غير ميعاد، أو في أية لحظة، إيلاما للسجين، وإذلالا له، فربما كان غافيا- وما أقل غفوته، أو كان راقدا يريح جسده المنهك من عمل يوم مضن، أو ربما كان يحلم -وما أقل ما يحلم- بالحرية. وتتجلى دقته في وصفه لباب السجن الذي يحوول دون الحرية بالفعل (زحف) لثقله، ويشبهه بالرعد إرهاص المطر (إرهاص الخطر) والطوفان (الخطر نفسه)، فإذا كان الرعد -في الواقع- يهيؤ لقدوم المطر ففي السجن يهيؤ لقدوم الطوفان (السجان)، الطوفان الذي يجتاح كل شيء، الراحة المؤقتة، أو الغفوة القليلة، أو الحلم المستحيل (الحرية).

تعددت مصادر بناء الصورة عند الشعراء، فالفيتوري-مثلا-يكثر-بحكم نزوعه الإفريقي-من استدعاء الصور الإفريقية ويخلعها على شعره، ومنها صورة السير-انتصارا - فوق جماجم المستعمرين:

والثورةُ تمشي فوق جماجم جلاديها [152]

كما نلاحظ تأثيرا للبيئة السودانية في تشكيل الصورة الفنية، فالهادي آدم يستدعي صورة دق الطبول وضرب النحاس التي ترتبط-عند العامة -بالأمور الجلل، مثل استقبال الوفد الجزائري[153]، أو إعلان الحرب:

دقي طبولك يا بلا دي في البوادي والحواضر [154]
واستلهمي صوتَ النحا س فقد خبا صوتُ الضمائر

كذلك كان الماضي بصوره القديمة وأدوات بنائه مصدرا من مصادرا تشكيل الصورة- لا سيما شعراء المدرسة التقليدية -فالهادي آدم-ابن المدرسة التقليدية- يحاول أن يصطنع صورا جديدة لكن أنّى يتيسر له والمبالغة والغلو تغمران رؤاه وصوره:

كُلُّ شِبْرٍ عنده الموتُ عن الأنيابِ كشّر [155]
إذ تساقى القومُ كاساتِ المنيّه
بين سهلٍ وثنيّه
إذ أطلّ الموتُ عضبَ الوجهِ سافرْ
وإلهُ الحربِ في الهيجاءِ ظافرْ

فصورة "الموت الذي أطلّ على الوجود وكشّر عن أنيابه"، "وتساقي كاسات المنية" صور تقليدية فجة ومصنوعة، بل يسهل على المتلقي-دون عناء-استدعاء أشباهها

ونظائرها، والحق أن الصورة مشبعة بالمبالغة "والمبالغة تفرغ الوعي، وتجعله خاويا"[156]، ومن الصور الباهتة الملفقة أيضا صورة إدريس جماع:

ماذا يُقالُ لهم وحقْـ قُكَ كانبلاج الصُبح سَافِر[157]

فتشبيه الحق بانبلاج الصبح وضوحا صورة مكرورة لا قيمة لها.ومنها أيضا تشبيه الثغر بالأقحوان[158]. إن الخيال-وللأسف الشديد-في معظم تشبيهات الشاعر السوداني التقليدي أو الحديث يبدو فقيرا إلى حد كبير، وكأن الشاعر السوداني ملتصق بالأرض غير قادر على مفارقتها إلا قليلا.

أما أدوات بناء الصورة فغلب عليها التشبيه والاستعارة في مقابل توارٍ للكناية، أما التشبيه وإن غلبت عليه صيغتي مثلما(لا سيما محيي الدين فارس) وأشبه (لا سيما الفيتوري) فجاء في معظمه باردا فجا لاروح فيه، كما طغت عليه النزعة الحسية[159]، لكن هذا لم يمنع من ظهور بعض صوره التي استندت على الاستعارة لتتقوى بها، مثل قول كجراي:

وتطلُّ بين جدارِ أعينهم ثأراتُنا اليقْظَى كإعصارِ[160]

فالفعل"يطل"يرتبط بالترقب والدنو، وجدار العين أعلاها وأوضحها، ووصف ثأراتنا-بصيغة الجمع - باليقظى يدل على انتباهم وحرصهم على الأخذ بها، وانتقاله من الحديث عن الثائرين (أعينهم) إلى ذاته (ثأراتنا) تذويب لنحن في هم (أخوة-ماضي مشترك)، كما يفيد عِظَم هذه الثأرات وكثرتها، فالترقب ووضوح الرؤية والكثرة الكاثرة (الثأرات، هم، نحن) يغذي الثورة كما يهيؤ لإعصارها أن يأخذ في طريقه كل شيء.

أما استعارتهم فتميزت بعلاقات لغوية جديدة، وكانت في معظمها متسقة تمام الاتساق مع السياق الذي وردت فيه، مثل الاستعارة المكنية (يهدهد الجراح) في قول صلاح أحمد إبراهيم:

يقبّلُ الجرحى يهدهِـدُ الجراحَ كي تنام[161]*

وينفضُ الغُبارَ عن وجوهِ راجعينْ منْ خَطَرْ

ونلاحظ أن الفعلين"يقبل ويهدهد"تطغى عليهما المشاعر الإنسانية الرقيقة، فهو إذ يقبل الجريح فإنه يخفف شدة ألمه، ويشعره بعِظَم ما يقوم به، وأما الهدهدة-وإن كانت ترتبط بعالم الطفولة ومابه من براءة-فهي تلائم الجريح، بل هو في أمس الحاجة إلى الحنان والعطف، فهما من يسل من نفسه سَوْرة الألم الذي يحسه، كما أن الهدهدة، وما تحدثه من حركة رفيقة منظمة، وسيلة ناجعة تنسيه-ولو مؤقتا-جرحه، وتشعره بالطمأنينة لينام ملء جفونه ومن جليل الاستعارة والتعبير الرامز قول مصطفي عوض الكريم: "أرجوحة البطر"في وصف ديجول، وهي تعبير رامز فالبطر-وهو الغلو في المرح والزهو-يناسب التأرجح أو الأرجوحة في مجاوزتها للأرض دون رغبة في العودة إليها، فالتأرجح والبطر كلاهما

ارتفاع، ارتفاع مادي عن الأرض (أرجوحة) أو نفسي عن بني البشر (بطر). ومن الاستعارات البديعة قول الفيتوري: "قهقهات السجون"، فالقهقهة وإن كانت ضحكا يُسْمعُ الآخرين إلا أنّ فيها ابتذالا وخروجا عن الوقار، وعدم مبالاة بالآخرين، وهو مناسب للسجن فعلى نحو ما يسمع الناس القهقهة فيسؤهم صنيع صاحبها يسؤهم ما يصنعه السجن، فالإساءة عنصر مشترك بينهما، فضلا عن أن الأذى النفسي الذين يحدثانه.

ومن العلاقات اللغوية الجديدة، قول كجراي لجميلة بوحيرد "يا زورق الضياء"، وقول محيي الدين فارس في الثورة "عذراء الظلال".

أما الكناية فكان حظّها ضنينا فالخطاب الثوري يكون أكثر اتساقا مع المباشرة والوضوح فلا داعي للتكنية أو الاختباء خلف أخبيتها، أو مواراة الخطاب، ولعل أبرزها، التكنية عن المستعمر بـ"العيون الزرق- طائر الرخ"، والكناية عن الجزائر بـ "أرض النضال، الأوراس، بلاد جميلة، الأرض الفتية"، وعن جميلة "بأم الحياة، برعم الخميلة"، كما أفادوا من الألوان للتكنية، فالظلام الدامس استعمار، والصباح المشرق حرية، وكذلك فصول السنة، فالصقيع للمتسعمر، والربيع للاستقلال.

الخاتمة:

خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

وضع الشعراء على ثنائية الاستعمار/الثورة أمام أعينهم، واتخذوا من شخصية ديجول الكولونية شاهدا على الظلم والتجبر، الاستكبار والنهب (خيرات البلاد-التراث..)، في مقابل الحديث عن الثورة ومبرراتها (الحرية-الكرامة-الجمود)، وأبطالها لاسيما جميلة التي عدوها نموذجا ممتازا للمرأة العربية الحديثة.

تفاوت الخطاب الثوري مابين الهتاف الزاعق والهدوء والاتزان، وكان العزف على وتري العروبة والإسلام حاضرا لاسيما عند شعراء الاتجاه التقليدي.

تعددت الوسائل اللغوية وغلبت عليها الجملة الإنشائية ذات الطابع الخطابي (نداء-أمر-استفهام)، والتكرار الذي تفاوتت غاياته وتعددت مقاصده(التوكيد-استجلاء أبعاد الرؤية الشعرية)، والربط الذي ساهم بدوره في التماسك والترابط النصي والتعليق للتدفق الشعري والانثيال، وحرصوا على استدعاء الشخصيات التراثية(سندباد) والعالمية (دون كيشوت) وتحميلها رؤاهم وخطابهم.

اهتم الشعراء بالقافية وبدورها في إكمال دائرة الدلالة، وإبلاغ المعنى، وبالموسيقا الداخلية التي تؤنس القارئ بإعادة اللفظ المستأنس (رد الأعجاز) أو بتماثل الألفاظ صوتيا(الجناس).

أما فيما يتعلق بالصورة فجاءت معظم التشبيهات بسيطة وساذجة، في مقابل حضور قوي للاستعارة والتعابير الرامزة، كما تميزت الصورة بالحركة (قوية وهادئة)، والتكثيف، والاستقصاء، فضلا عن استلهام الصور الإفريقية والمحلية.

الهوامش:

1- تاريخ الجزائر المعاصر(1830-1989)،بشير بلاح،دار المعرفة الجامعية، الجزائر، 2006،ج 1 ،ص113.

2- السابق نفسه، ص125، 127، 129 .

3 - السابق نفسه، ص 458.

4- السابق نفسه، الصفحة نفسها.

5 - د.حسن عباس صبحي (1928- 1990) أستاذ جامعي كبير وإعلامي معروف، استقال من منصبه بهيئة الإذاعة البريطانية في لندن فور وقوع العدوان الثلاثي على مصر، له ديوان شعر بعنوان (طائر الليل).

6- ديوان طائر الليل،د.حسن عباس صبحي ،دار البلد ،الخرطوم،ط2 ،1986،ص 57.

7- السابق نفسه، ص58.

8 - السابق نفسه، الصفحة نفسها.

9 - شعرنا الحديث إلى أين، د.غالي شكري، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1968، ص 168.

10- د.مصطفى عوض الكريم (1923-1962)شاعر وأكاديمي، خلّف خمسة كتب أبرزها "فن التوشيح" و"الأزجال والتواشيح الأندلسية"فضلاً عن ديوان واحد أسماه "السفير".

11- ديوان السفير، د.مصطفى عوض الكريم،الدار السودانية للكتب،الخرطوم،ط1 ، 1972،ص45.

12-السابق نفسه، ص 46.

13- معاني الأبنية في العربية ،د.فاضل صالح السامرائي،دار عمار ،عمان، ط 2، 2007، ص 54.

14- محيى الدين فارس (1936-2008)من كبار شعراء السودان، له عدة دواوين منها: الطين والأظافر، نقوش على وجه المفازة، القنديل المكسور. تدرس أشعاره في كثير من البلاد العربية.

15- تعذر علينا الظفر بديوانه الذي وردت فيه القصيدة فاضطررنا - مكرهين- إلى الشبكة العنكبوتية التي وجدناها بها :https://www.facebook.com/permalink.

16- محمد عثمان كجراي (1928-2003) ولد بشرق السودان،وعمل بالمدارس الثانوية ثم موجها بوزارة التربية، له عدة دواوين، منها ،الصمت والرماد ،الليل عبر غابة النيون.

17- على نحو ما تعذر علينا ديوان محيي الدين فارس تعذر علينا ديوان محمد عثمان كجراي - والندرة والعدم أمران مألوفان ومعروفان، بل ملازمان لدواوين الشعر السوداني فاضطررنا

- مكرهين مرة ثانية- إلى الشبكة العنكبوتية فوجدنا النصين (إلى أحرار الجزائر وتحية الأعماق) بها :

-https://www.facebook.com/notes-/kagarai263060900422878

18- صلاح أحمد إبراهيم (1933-1993) شاعر وقاص ومترجم ودبلوماسي، له عدة دواوين، منها :غابة الأبنوس، غضبة الهبباي، نحن والردى، يا وطني. ترجم كتاب النقد الأدبي الأمريكي "لوليام فان أكونور".

19- ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم، أبنوس للنشر، الخرطوم، ط4، 2013، ص26.

20- السابق نفسه، ص26-27.

21-الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابت درو، ترجمة د.محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة ،بيروت، ط1، 1961 ،ص 88.

22- محمد محمد علي (1922-1970) شاعر وناقد، له ديوانان، هما :ألحان وأشجان وظلال شاردة، وله كتاب في النقد بعنوان : محاولات في النقد.

23-ديوان ألحان وأشجان، محمد محمد علي، مطبعة الاعتماد ،القاهرة ، ط1، 1960، ص 91.

24 - ديوان أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، مكتبة الحياة، بيروت، 1967، ص 159. ضربنا صفحا عن التعريف بالفيتوري لشهرته .

25- السابق نفسه، ص 296.

26- السابق نفسه، ص 297.

27-السابق نفسه، ص 296.

28-السابق نفسه، ص .297.

29 -ديوان السفير، مصطفى عوض الكريم، ص47.

30 وفي السطر- بحسب ما ورد في الديوان - خلل عروضي، وصوابه:حديثها المباحَ كي ينامَ في السحر.

31 - ديوان السفير، مصطفى عوض الكريم، ص47-48.

32- سيد أحمد الحردلو (1940-2012)شاعر ودبلوماسي، له عدة دواوين منها: غداً نلتقي، مقدمات، بكائية على بحر القلزم ، الخرطوم ...ياحبيتي.

33- ديوان غداً نلتقي، سيد أحمد الحردلو ، مطبعة الهنا، القاهرة، 1960، ص .40

34- السابق نفسه، الصفحة نفسها.

35-ديوان أغاني إفريقيا ، محمد الفيتوري، ص 160.

36 -محمد المهدي المجذوب (1919-1982) من الشعراء المجددين ، صدرت له عدة دواوين منها :نار المجاذيب، الشرافة والهجرة ، منابر.

37- ديوان الشرافة والهجرة، محمد المهدي المجذوب، دار الجيل، بيروت، ط2 ، 1982 ، ص 52

38-الهادي آدم (1927- 2006) عمل بالمدارس الثانوية زمنا طويلا ، منحته جامعة الزعيم الأزهري درجة الدكتوراه الفخرية ، له ثلاثة دواوين شعريةهي:"كوخ الأشواق، نوافذ العدم، عفوا أيها المستحيل" ، ومسرحية واحدة أسماها "سعاد".

39- أنفرد الفيتوري من بين الشعراء السودانيين بالقول بإفريقيّة الجزائر:

فأنا إفريقي وجزائر بن بيلا إفريقيه

40- ديوان كوخ الأشواق، الهادي آدم ، مطبعة الكاملابي، القاهرة، د.ت.ط، ص 35.

41- إدريس محمد جماع (1922-1980) حصل على الإجازة في اللغة العربية والدراسات الإسلامية من كلية دار العلوم. خلّف ديوانا وحيدا أسماه"لحظات باقية".

42-ديوان لحظات باقية، إدريس جماع، دار الفكر، الخرطوم، ط3، 1984، ص54.

43- مثل قول الهادي آدم: غدا سيلقى الغاصبو ن بأرضنا شر المصائب

وقول كجراي: وفي غد نستقبل الربيع

ببسمات شعبنا المسالم الوديع

44 - مثل قول جماع: أين المبادئ أين ما غنى به أمس الأكابر

45 -زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر، بيروت، ط 5، 1986، ص 112 .

46 الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابت درو، ص 84.

47-https://www.facebhttps://www.facebook.com/permalink.

48-ديوان كوخ الأشواق، الهادي آدم، ص 42.

49-ديوان أغاني إفريقيا ، محمد الفيتوري، ص 160.

50-علم المعاني، د.بسيوني عبد الفتاح، مطبعة السعادة، القاهرة ،ط1، 1988، ج 2، ص 154.

51 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط، 2 1965، ص 231.

52-ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم، ص 27.

53-ديوان أغاني إفريقيا ، محمد الفيتوري، ص 299.

54-السابق نفسه، ص 300.

55- قـراءات في الشعـــر العربي المعاصر، د.علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1998، ص 51-52.

56-https://www.facebhttps://www.facebook.com/permalink.

57- قراءات في الشعر العربي المعاصر، د.علي عشري زايد، ص 54.

58- ديوان طائر الليل، حسن عباس صبحي، ص 57.

59-دلائـل الإعجاز، عبـد القـاهر الجرجـاني، وقف علـى تصـحيح طبعـه محمـد رشـيد رضا، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، ط 6 ، 1960، ص 149.

60 -بناء لغة الشعر، جان كوين، ترجمة: د.أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1993، ص 189.

61- ديوان ألحان وأشجان، محمد محمد علي، ص 91.

62- ديوان السفير، مصطفى عوض الكريم، ص46-47 .

63-https://www.facebook.com/notes-/kagarai263060900422878.

64- ظواهـر نحـوية في الشعر الحر، د.محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، 2001، ص 46.

65- السابق نفسه، الصفحة نفسها.

66- ديوان السفير، مصطفى عوض الكريم، ص 47-48.

67 -دلالات التركيب، د.محمد محمد أبوموسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 1987، ص 284.

68- السابق نفسه، الصفحة نفسها.

69-انظر ديوانه أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، ص .160.

70-شعر أمل دنقل"دراسة أسلوبية"، د.فتحي يوسف أبو مراد، عالم الكتب الحديث، إربد، 2003، ص 109.

71-دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 104.

72-ديوان كوخ الأشواق، الهادي آدم، ص35.

73- ديوان لحظات باقية، إدريس جماع، ص 53.

74- ديوان الشرافة والهجرة، محمد المهدي المجذوب، ص 52.

75 -السابق نفسه، الصفحة نفسها.

76-الجملة الاعتراضية جلاء دلالي وطلاء جمالي، د.محمدن بن أحمد المحبوبي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد، دبي، العدد(88) ديسمبر، 2014، ص 90.

77-ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم،ص 26.

78-يكثر الشعراء السودانيون من توظيف الجملة الاعتراضية في التعبير عن الارتباط العاطفي والأخوي ففضلا عن قول صلاح إبراهيم المار ذكره،

يقول محيي الدين فارس: وأنت - يا أختاه- في عامك السادس

ومنه - أيضا- قول كجراي: ما ثم غير دمائنا الحرى - يا أختاه- شلال أنهار

79-ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم، ص26.

80 -السابق نفسه، ص25.

81 -ديوان كوخ الأشواق، الهادي آدم ،ص35.

82-الخصائص، ابن جني،تحقيق : محمد علي النجار،دار الهدى،بيروت،ط2،د.ت.ط، ج1، ص 341.

83-ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم، ص26.

84-https://www.facebook.com/notes-/kagarai263060900422878 .

85- ديوان أغاني إفريقيا ، محمد الفيتوري،ص 160.

86- شعر ابراهيم ناجي"دراسة أسلوبية بنائية "، د.شريف سعد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط2، 2008 ،ص 162.

87-ابن المعتز،كتاب البديع،اعتنى بنشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي،بغداد، مطبعة المثنى،ط2، 1979، ص58.

88- ديوان السفير، مصطفى عوض الكريم، ص45.

89-https://www.facebook.com/notes-/kagarai263060900422878 .

90-أفدنا في حديثنا عن صور الالتفات من حيث (الصيغ- العدد- الضمائر) من كتاب أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ،د.حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1998

91- ديوان الشرافة والهجرة، محمد المهدي المجذوب، ص 52.

92-الكشاف، الزمخشري،دار الفكر، بيروت،د.ت.ط، ج1،ص 64.

93-موشحات لسان الدين بن الخطيب(جمع ودراسة)،د.عبد الحليم حسين الهروط، عمان،دار جرير،ط 2، ،2012،ص 62

94-ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم،ص 25

95- سورة مريم ،الآيات(23-25).

96-أشكال التناص الشعري،"دراسة في توظيف الشخصيات التراثية" أحمد مجاهد،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 2006،ص 8

97- ديوانه السفير، ص46.لعل أهم ما يميز هذا النص، هو تعدد الأصوات داخله (الجدة- السندباد..)صوت الشاعر (الراوي)مما يضفي عليه حيوية.

98-في قوله استقرْ ضرورة شعرية هي فك التضعيف(استقرّ).

99-لم يوفق الشاعر في وصف المستعمر بشيخ البحر ولو استبدلها بقرصان البحر لكان أنسب، فالقرصنة فعل ينسجم مع المستعمر البغيض،ويتفق مع ذهابه إلى سقر، كما أن الوزن (الرجز) يسمح به.

100-في قوله البَحَر بتحريك الباء بدلا عن إسكانها(البَحْر)ضرورة شعرية.

101-استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر،د.علي عشري زايد،ص 159.

102- ديوان طائر الليل، حسن عباس صبحي، ص58.

103- يكثر الشعراء السودانيون من استخدام شخصية دون كيشوت كرمز للمستعمر الأبيض الواهم ،يقول الفيتوري:

يـا دون كيشوت زمانـك

إنك تضحكنا إنك تبكينا

104-عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.علي عشري زايد، ص 161.

105-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط 2، 1965 ، 64.

106-الإيقاع في شعر الحداثة، د.محمد سالمان، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ ،ط 1، 2008، ص 67.

107-https://www.facebook.com/notes-/kagarai263060900422878 .

108-موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع،د.شعبان صلاح، دار غريب، القاهرة، ط 4، 2007 ، ص368.

109- فمن التام قول المجذوب :

ديجول هل أبصرت راية طارق والبحر تحت ظلالها يتحجر

ومن المجزوء قول الهادي آدم : دقي طبولك بالبشائر واستقبلي وفد الجزائر

110-https://www.facebhttps://www.facebook.com/permalink.

111-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د.عبد الله الطيب، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط 4 ، 1991، ج 1، ص60.

112-https://www.facebhttps://www.facebook.com/permalink.

113-الأصوات اللغوية، الأصوات اللغوية ،د.إبراهيم أنيس، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991، ص 24.

114-ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم، ص .25.

115-يستثنى من ذلك قصيدة (تحية الأعماق) لكجراي التي يكاد يلتزم بتغيير الروي بعد كل سطرين (تمضين- تحلمين، الضياء- الفداء، أقحوان-حنان، جميله- طويله....).

116- ديوان أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، ص 298.

117- ولا تخلو هذه الأبيات من الفجاجة والنثرية.

118- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1988، ج 1، ص572.

119- ديوان الشرافة والهجرة، محمد المهدي المجذوب، ص 52.

120-ديوان أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، ص 298.

121-العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج 1، ص572.

122-https://www.facebhttps://www.facebook.com/permalink.

123- الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص 25.

124- ديوان السفير، مصطفى عوض الكريم، ص46.

125- ديوان طائر الليل، حسن عباس صبحي، ص .59.

126- ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم، ص25.

127-الإيقاع في شعر الحداثة، د.محمد سالمان، ص 206.

128- ديوان أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، ص 160.

129- وفي البيت ضرورة شعرية: هي تسهيل الهمزة في الثأر.

130- ديوان السفير، مصطفى عوض الكريم، ص48.

131- ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم، ص26.

132-الإيقاع في شعر الحداثة، د.محمد سالمان، ص 211.

133ديوان أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، ص 297، وأحيانا يكون الجناس بين لفظين متتابعين مثل مجانسته بين الوجوه والوجوم في قوله:

أأملأ الوجوه بالوجوم انظر ديوانه أغاني إفريقيا، ص 299.

134السابق نفسه، ص 160.

135 ديوان كوخ الأشواق، الهادي آدم، ص42.

136فن الجناس، د.علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.ط، ص 29.

137-خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996، ص 85.

138-ديوان كوخ الأشواق، الهادي آدم، ص35.

139-ديوان لحظات باقية ، إدريس جماع، ص54.

140-ديوانه أغاني إفريقيا، ص298

141-https://www.facebhttps://www.facebook.com/permalink.

142-https://www.facebook.com/notes-/kagarai263060900422878 .

143-من القوافي القلقة التي جلبت لاستكمال الوزن- وهي قليلة- قول كجراي في وصف المستعمر :

قد كان يحمل بين أضلعه حقد الطغاة وقلب جزار

فقوله(جزار) لا ينسجم مع البيت فلو قال (قهّار مثلا) لبين فظاعة المستعمر ولجرده من كل إنسانية.

144- انظر على سبيل المثال قول الفيتوري:

لن تسمعَ الجدرانُ يا جميله
فالسجنُ مثل جبهةِ السجان
من حجر صخرٍ ومن صوّان
وما الذي تصنعُه راحتان
نحيلتانِ مستطيلتان
لامرأةٍ صغيرةٍ نحيله (ديوان أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، ص 296)

وتتعدد وسائل الفيتوري في إثراء شعره بألوان موسيقية متعددة كالمجانسة الصوتية بين السجن والسجان، وتكرار الألفاظ "من"والأحرف"النون"و"الصاد في صخر وصوان "والإتيان بكلمات على وزن واحد، راحتان-نحيلتان، فضلا عن تنويع الروي مابين النون والهاء، ومثلما بدأ المقطع بجميلة ختمه بنحيلة فجاءت وصفا لها من جهة، وعلى زنتها من جهة أخرى.

145-عن بناء القصيدة الحديثة، د.علي عشري زايد، ص 68.

146-ديوان أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، ص 298.

147 -السابق نفسه، ص 299.

148-https://www.facebhttps://www.facebook.com/permalink.

149السابق نفسه. الصفحة نفسها.

150ديوان الشرافة والهجرة، محمد المهدي المجذوب، ص 52.

151- ديوان أغاني إفريقيا، محمد الفيتوري، ص 297.

152-السابق نفسه، ص 160. وتطرد هذه الصورة في الشعر السوداني، يقول محيي الدين فارس: نسير فوق جماجم الأسياد مرفوعي البنود.

153-مثل قوله: دقي طبولك بالبشائر واستقبلي وفد الجزائر

انظر ديوان كوخ الأشواق، الهادي آدم، ص35.

154-السابق نفسه، الصفحة نفسها.

155-السابق نفسه، ص 43.

156-زمن الشعر، أدونيس، ص 113.

157-ديوان لحظات باقية ، إدريس جماع، ص53.

158-مثل قول كجراي: ثَغْرُكِ الوضيءُ أقْحُوان :انظر

https://www.facebook.com/notes-/kagarai263060900422878

159-انظر صورتي جماع وكجراي السابقتين(الهامش 155- 156)

160-https://www.facebook.com/notes-/kagarai263060900422878

161- ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، صلاح أحمد إبراهيم، ص26.*وفي السطر توظيف جيد للأفعال- توشك أن تكون أصواتا محضة- في تبليغ الخطاب الفني، فإذا كانت الهدهدة بهدؤها - كما في الشاهد- تريح الجسد لينام في سكينة فإن الدمدمة تعني الإطباق والطحن والهلاك والصوت العنيف، وقد وظفها الفيتوري في التعبير عن المد الثوري وهديره الذي يقتلع كل ما يقف في وجهه : يا شعري هل تسمع دمدمة الطوفان