القسم الثانى

تاريخ الشعر العربى فى السودان

obeikandl.com

obeikandl.com

مقدمة

سلك الشعر العربى فى السودان أربعة اتجاهات رئيسية :

١ — اتجاه الشعر الشعبى الدارج

٢ — اتجاه الشعر الدينى الصوفى الفصيح

٣ — اتجاه الشعر التقليدى الفصيح

٤ — اتجاه الشعر التجديدى الفصيح

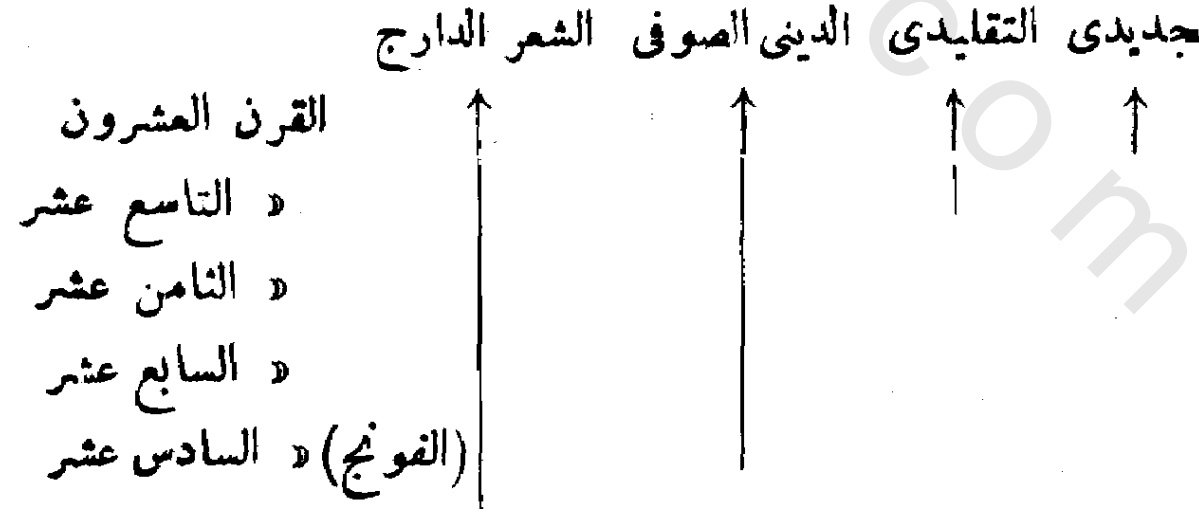
١ — الاتجاه الأول يبدأ بدخول العرب فى السودان ومعهم لهجاتهم العربية الدارجة . وفيها صاغوا آداباً محلية تغنوا فيها بالبطولات ، من شهامة وشجاعة وكرم ، فهو بنوع خاص « شعر بطولة ». وظل كذلك فى خلال العصور ، دون تغيير جوهرى فى ميزته العامة تلك ، حتى قامت فى العصر الحديث حركة تجديدية تدعو إلى تغيير الموضوعات القديمة ، والأسلوب القديم .

٢ — والاتجاه الثانى يبدأ على وجه التقريب مع عصر الفونج ، وفيه نسمع من الشعراء أدبا دينياً باللغة الفصحى تغلب عليه النزعة الصوفية ، ويتخذ طريق تطوره بعيداً عن الشعر التقليدى أحياناً وقريباً منه أحياناً أخرى حتى يصب أخيراً فى العصر الحديث .

٣ — والاتجاه الثالث يبدأ مع العصر التركى على وجه التقريب ، وذلك حين تشتد الصلة بين أدباء السودان والشعر العربى الذى أنتجته العصور الجاهلية والأموية والعباسية ، فيتجاوز الشعر السودانى حدود الأغراض الدينية الصوفية من جهة ، ويترسم جهد المستطاع طريقة شعراء العرب فى التعبير وبناء القصيدة وتناول الأغراض الشعرية ، من جهة أخرى . وهذا الاتجاه كسابقيه لايقف عند عصر معين بل يمضى فى سبيل تطوره قدما إلى عصرنا هذا .

٤ — والاتجاه الأخير يبدأ مع انتشار الثقافة الجديدة فى مطلع القرن العشرين حين تنشأ مدارس أدبية تحاكى شعراء الغرب والمهجر والمجددين فى مصر وغيرها . وبذلك تظهر ملامح شعر تجديدى فصيح فى الأدب السودانى الحديث .

ومن هذا التقسيم الرباعى ندرك أن كل اتجاه بدأ بعد الذى سبقه ، واستمر فى طريقه إلى العصر الحاضر . ومعنى هذا أن الاتجاه الأول قد سار الاتجاه الثانى فى عصر الفونج واصطحبا معاً إلى العصر الحديث . فاذا تقدمنا إلى القرن التاسع عشر رأينا اتجاهاً ثالثاً يضاف إلى الاتجاهين السابقين ويأخذ فى مسايرتهما تجاه العصر الحاضر . فاذا وصلنا إلى مطلع القرن العشرين اصطحبت الاتجاهات الثلاثة مع الاتجاه الرابع ، كل فى طريقه ؛ فالشعر الشعبى الدارج ، إلى جانب الألوان الثلاثة من الشعر الفصيح . ولكى يتضح ذلك التقسيم نرسم له الخطوط التالية :



الباب الأول

الاتجاه الأول: الشـــعر الشعبي الدارج

نلاحظ (أولا) أن هذا الشعر فى معظمه يمثل شعر البطولة العربية التى تتجلى فى الشجاعة والشهامة، والكرم والمروءة، ولكننا سنجد فى هذا الشعر الشعبى كثيراً من الغزل، والغزل لم يكن فى الحقيقة إلا مظهراً من مظاهر هذه البطولة؛ فالمرأة فيه كما فى الشعر الجاهلى، تمثل حلما يتطلع إليه الفرسان ويستلهمونه الحماس والاقدام، ومثالا جميلا يتسابق الأبطال إلى اكتساب حبه وإعجابه وتقديره، وحصناً منيعاً يتنافسون فى ارتقاء ذراه، أو حماية بابه. ومن ثم رأينا الغزل فى الجاهلية يتجلى فى الغالب ملازماً للشعر البطولى، أو ممتزجاً به، وقلما نجد من شعراء الجاهلية من نظم قصيدة فى الغزل لباعث الغزل وحده. وإذا تتبعنا شعراء البطولة فى الجاهلية وجدنا أنهم كانوا فى أكثر الأحيان غزلين، فعنترة عشق عبلة، والمخبل السعدى عشق الميلاء، وحاتم الطائى المشهور ببطولة الكرم عشق ماوية(١)، وعلى هذا النحو جرى شعر السودان الشعبى، وهو شعر القبائل العربية التى حافظت على كثير من مظاهر التراث الجاهلى القديم.

ثم نلاحظ (ثانيا) أن الشعر الشعبى الدارج فى السودان، أيا كان غرضه، كان ولا يزال موضوعاً للغناء والترنيم، وأن من عادة السودانيين أنهم لا يتذاكرون الشعر الشعبى إلا موقعاً منغماً، سواء أكان غزلا، أو هجاء، أو مدحاً، أو تحريضاً، أو استرحاماً، أو رثاء. وهذه إن دلت على شىء

---

(١) زيدان ١/١٤٠

فانما تفسر ميلهم الطبيعى للغناء) (١) . وربما كان الشاعر العربى القديم فى أزمان الجاهلية ، يصنع الشعر للغناء أو يجعله موضوعاً للغناء ، كما هو الشأن فى الشعر الشعبى الدارج فى السودان . يقول جوجى زيدان : «يظهر أن الشعر والغناء من أصل واحد عند جميع الأمم ، وضع أولا للتغنى به وإنشاده للآلهة أو الملوك . ولذلك فاليونان والرومان يقولون حتى الآن غنى شعراً وليس نظم شعراً أوصنع شعراً. والعرب يقولون : أنشدشعراً أى غناه» (٢).

أغراض الشعر الشعبى :

لعل من الملاحظ فى الشعر العربى القديم أن بين عاطفة الحب وبين الابل رابطة وثيقة ؛ ذلك لأن الابل هى المطايا المؤدية إلى الأحباء . وكذلك نجد من الأغانى العربية السودانية القديمة «غناء النم أو النميم» يغنيه المسافرون أو الحداة على ظهور الابل ، وهو غناء غرامى فيه حث للابل على الاسراع إلى جهة الحبيب ، وفيه حنين وشوق إليه . وسنرى أن هـذا الشعر الغرامى المقترن بحداء الابل قد دخل فى المدائح النبوية التى صيغت بالعربية الفصحى، عند صوفية السودان وغيرهم .

ولعرب السودان شعر يغنونه ، فيه دفاع عن عرض ، أو تحمس لحرب ، أو شكوى من الفراق ، أو بكاء على فقيد ، أو مدح لفـرد ، ويقرنون غنـاءهم بضربات موقعة يقرعون بها وجه الأرض بعصا صـغيرة يمسك بها المغنى . ولذلك يسمون الغناء بهـذا الشعر «غناء المطرق» والمغنى يسمى اللبيب أو الغنـاى . وهو مخصوص بالملوك وأكابر القوم . ولـكل رجل شهير لبيب ينظم له القول فى المدح والفخر والحماسة (٣). وقريب من ذلك «الجرداق» عند عرب البقارة فى الغرب ويسمى «البوشنى» ، وهو يتغنى على ظهر جواده بمدح أهل الـكرم والشجاعة . وقد يتغزل أيضاً ، وهو

(١) نفثات ١٣ ونعوم ١ / ١١٦

(٢) زيدان ١ / ٥٩

(٣) قارن بزيدان ١ / ٨٩ وراجع نعوم ١ / ١١٧

يمتدح الكبراء من أفراد القبائل . وأغلب الظن أن هذه الأشعار المحفوظة والمصنوعة كانت تمثل اتجاهاً جاهلياً فى تناول الأغراض والموضوعات جميعاً.

أما المدائح النبوية فهى موضوع إسلامى بطبيعة الحال . ولكنه فى الأغلب لم يخترع اختراعاً ، بل جرى فيه الشعراء والمداح على نحو مدائحهم القديمة للملوك والكبراء مع إحداث التغييرات اللازمة التى كان لابد منها لتتناسب المدائح مع مقام النبى الكريم والروح الاسلامى الجديد . والمداح معروفون فى الأقطار الاسلامية ، وهم ينظمون القصائد فى مدح النبى صلى الله عليه وسلم ، ويعلمونها تلامذتهم الذين عرفوا فى السودان باسم «الزمال»، (ويطوفون فى البلاد اثنين اثنين أو أكثر ، وبأيديهم «الطارات» ينشدون تلك القصائد فى الأفراح وبيوت الكبراء ، فيجتمع الناس حولهم حلقة . فيأخذ أحدهم طاراً يعرف بالأم والآخر طاراً أصغر منه يعرف بالشتم . ويشرع حامل «الأم» بالغناء مبتدئاً بالشيلة «اللازمة» فيعيدها الجمهور بعده ، وهو يكررها لهم حتى يحفظوها . ثم يشرع فى القصيدة فيلقيها هو وحامل الشتم بيتاً بيتاً على ضرب الطار ، والحضور يعيدون الشيلة بعد كل بيت وهكذا إلى أن تنتهى القصيدة ... ولاينخرط فى هذا السلك إلا أصحاب الصوت الجميل ، وهم فى الغالب حسان الصورة ، نظيفو الثياب)(١). وكما أن المدائح النبوية أخذت من المدائح العربية القديمة فى الملوك والكبراء ، فكذلك اشتقت من المدائح النبوية فيما بعد مدائح فى الأولياء والصالحين نجدها فى أناشيد الصوفية وأذكارهم(٢). أما المدائح النبوية فى العصر المبكر فلعلها كانت الوحيدة التى تأثرت موضوعاتها ولغتها بالعربية الفصحى نظراً لاقتباس بعض أفكارها من كتب السيرة النبوية أو من الروايات الشفوية التى ينقلها المداح عن ألسنة العلماء الحفاظ .

---

(١) نمو ١/ ١١٨

(٢) هليلسون «٢» ١٢٣–١٢٤

أما عن الرثاء فقد رأينا «اللبيب» يغنى أحياناً رثاءه للملك او لكبير القوم[١]. وهذا نوع خاص من النياحة على الميت بالرثاء ، وهناك نوع شعبى نجده عاماً فى الأقطار الشرقية ، وهو نياحة النساء على الموتى بشعر الرثاء ، وهذا معروف شائع فى السودان كما فى كثير من البلاد الشرقية ، (إذ يصيح النساء وينتحبن ويحثين التراب على رءوسهن ويلطخن وجوههن (بالسخم) — أى السناج — والرماد ... ويخرجن لعمل المناحة . وتأخذ النادبات النحاس للضرب عليه أو يأخذن قرعة يابسة فيضعنها فى طست فيه ماء وبجانبه طست آخر لا ماء فيه فيضربن على الطستين ضرباً محزناً ويشرعن فى ندب الميت وتعديد مناقبه . . . كعادة النادبات فى مصر والشام . وفى أثناء ذلك ترقص الحزانى بالسيوف والعصى ويصحن صيحات مزعجة) [٢] . والنياحة على الموتى بشعر الرثاء عادة قديمة ، وربما نشأ الرثاء فى الجاهلية فى أحضان هذه الحرفة [٣] .

والنساء لهن أثر واضح فى غناء الشعر الشعبى فى السودان . ففى غناء (الدلوكة) يقوم النساء بصحبة الطبلة (الدربكة) بغناء مدائح أو أهاج تدور غالبا حول الجمال والكرم والفروسية التى هى فضائل الممدوح ، أو حول الجبن والبخل والعجز ، وهى أشد مايستثير انتباههم من رذائل المذموم . وفى غرب السودان يطلق على المرأة التى تغنى بالمدح أو الهجاء (الحكامة) ، ويذكر لامين Lampen فى وصفه عرب البقارة فى دارفور أن الناس هناك يخافون ألسنة النساء ويتجنبون شرها . فاذا غنت بهجاء أحدهم وطعنته فى شجاعته ، فربما أدى به الأمر إلى أن ينزح من بلده نجاة من العار وتخلصاً من القلق الذى يسيطر على نفسه ، قال لامين : «وقد شهدت فتى فى حالة تشبه اليأس لأن النساء الحكامات اتهمنه ظلماً بانه هرب يوماً من اللصوص تاركاً

---

(١) نعوم ١/١١٧

(٢) نفسه ١/٢٣٤-٥

(٣) راجع مقالا المؤلف فى مجلة القلم الجديد التى تصدر فى شرق الأردن العدد السابع فبراير ١٩٥٣ .

أخاه فى قبضتهم دون أن يدافع عنه ويقف إلى جانبه . ورأيت ثلاثة من نظار القبائل يقدمون رشى باهظة إلى كل حكامة منهن لأنهن هددنهم بهجوهم . والرجل الذى يظفر بمدحهن يسمونه كلب الحكامة . على أن هذه العادة لا تقتصر على البقارة بل هى قائمة فى بوادى السودان وغيرها (١) . ولا يخفى ما كان للهجاء من أثر بليغ فى حياة القبيلة فى الجاهلية(٢). أضف إلى ذلك أن العربى من أخلاقه الخوف من التعيير ولو كان فى أحرج المواقف ؛ فالمضروب لا يبدى أقل توجع مهما اشتد عليه الضرب ، والمسوق إلى القتل لا يبدى أقل جزع أو خوف خوفاً من أن يعيره الناس ويعيروا أولاده من بعده إلى منتهى الذرية(٣). وقد برع العرب فى التعيير بنبز الألقاب الذميمة على المهجوين. وفى اللهجة العربية فى السودان يقال نبزت (بالتشديد) فلاناً إذا شتمته ، والمنابزة المشاتمة والتعيير . وأصل النبز فى اللغة الفصحى اللقب وهو يشعر غالباً بالذم . وكان التنابز بالألقاب شائعاً فى الجاهلية نهى عنه القرآن (ولا تنابزوا بالألقاب . بئس الاسم الفسوق بعد الايمان) (٤). وقد لاحظ المؤرخ السودانى ، محمد عبدالرحيم ، أن التعيير بالمساوىء فى الأدب الشعبى فى السودان أكثر من مدح الفضائل ، وفسر ذلك بقوله : «إن المساوىء عند كل أمة أكثر من المحاسن ، فطبيعى دائماً أن يكون الهجاء أكثر من المدح ، وذلك هو بعينه ما نجده فى أدبنا القومى . . . وعلة ذلك أنهم يهجون على الكبيرة والصغيرة ، وربما كان أكثر هذا الهجاء فى أمور تافهة لا غرض من الهجاء فيها إلا التندر وخلق النكتة وسوق المثل ، وهذا الضرب أغلب على هذا الباب»(٥). وربما كان ميل القوم إلى الفكاهة مما جعلهم يعنون بوصف النقائص والتعيير بها حتى يشبعوا ميلهم إلى التفكهة والتندر .

---

(١) هليلسون ٥٢٥ ، ١٢٣ (٢) زيدان ٩٠–٩١

(٣) نعوم ١ / ٢٠٤ (٤) الحجرات ١١

(٥) نقائض ٤٦

وهنالك أغراض أخرى كثيرة تناولها الشعر الشعبي فى خلال العصور والأجيال، ولعل من أشهرها التصوف، والبطولة الحربية، وسنتحدث عنهما فيما يلي. وإلى جانب هذه الأغراض المعروفة المشهورة، أغراض ربما لاتخطر على بال الكثيرين لغرابتها أو لقلة شأنها، فمن ذلك (أغانى البرامكة) التى يغنونها فى مجالسهم، وهم يشربون الشاى، وتتناول مدح السكر. والبرامكة طائفة هاجرت حديثاً إلى غرب السودان، من مصر غالبا، ربما فى أوائل القرن العشرين، ويظهر أنهم من هذه الطائفة التى عرفت فى مصر بهذا الاسم فى القرن الماضى، وكانت تحترف الغناء والرقص. وقيل إن محمد على الكبير أمر بابعادهم إلى صعيد مصر. وإنما سموا برامكة نسبة إلى هذه الفئة المعروفة فى تاريخ العباسيين الذين اشتهروا بين الناس بالكرم. وكثير من برامكة السودان يقيمون بين عرب البقارة. ولهم طقوس خاصة فى مجالسهم.

الشعر الشعبي الصوفى :

وما إن انتشرت الصوفية فى أيام الفونج حتى رأينا البطولة الشعبية فى الشعر تتخذ لها مظهراً آخر تتغنى به فى شخصية (الشيخ). وقد يتوقف المتأمل قليلا ليدرك العلاقة بين البطولة العربية القديمة التى تمثلت فى الشجاعة والفروسية، والحب والكرم، وبين صفات الشيخ الصوفى التى تجعل التعبد، والتواضع، والمسالمة، فى المقام الأول. والواقع أن أدب البطولة الدارج، حين التقى برجال الصوفيـــة فى هذا العصر، أخذ يتمثلهم بطريقتـه، فصارت تعجبه فيهم صفات تمت إلى البطولات الحربية والخلقية القديمة بسبب، فمدح فيهم الكرم والمروءة بل تصورهم أحياناً على أنهم أبطال لهم ميادين حرب وقتال، وفيهم فروسية وشجاعة، ومزج الشاعر الشعبي هذا كله بصفات إسلامية صوفية، فدعا وابتهل، وتمنى نعيم الجنة، وتبرك بالشيخ. ومهما يكن من أمر فقد كانت هنالك مشابه قوية بين المدائح النبوية الشعبية التى عرفت من قبل على أيدى الرمل والمداح، وبين مدائح

الشيخ الصوفى التى ظهرت فى عصر الفونج ، ولم تتحقق فى نشأة تلك المدائح صفة (الأدب البطولى) وحدها ، بل تحققت فيه صفة الغناء والترنيم كذلك ، فصاروا يتغنون هـذه المدائح ، ليس على صورة مطابقة للغناء القديم ، بل ضبقاً للغناء الصوفى الذى يسمونه «الكرير» ، ويصف ناشر « الطبقات» الكرير بقوله : (هو ذكر أهل الطرق بالأصوات العالية ، وهم يرونه حسناً يثابون عليه ، والعلماء يجعلونه من البدع المحرمة ، والله أعلم بالصواب ، فقد عمله قوم صالحون ، وتركه قوم صالحون ، والنوبة التى يضربون عليها أمرها مشكل)(١) ، وكثيراً ما يقترن الرقص والغناء بحالات الجذب التى يشعر بها الصوفية ، كما حدث لاسماعيل صاحب الربابة ، وهو أحد صوفية الفونج . كانت له حالات جذب إذا حـدثت له قام فى بيته ، ودعا البنات والعرائس والعرسان للرقص ، وضرب الربابة ، كل ضربة لها نغمة (يفيق منها المجنون ، وتذهل منها العقول ، وتطرب لها الحيوانات)(٢) .

وكانت النساء تتولى الكرير أحياناً فى حلقات الذكر ، ويذكر التونسى فى دارفور أن أعاجم الفور(٣) يقفون فى الذكر صفين أو حلقة ، وكل رجل منهم خلفـه صبية ، والنساء ينشدن وهم يذكرون ، وذكرهم كرير(٤) .

ويذكر لنا التونسى أيضاً نادرة حصلت فى دارفور فى حلقة ذكر ، وكانت امرأة فيها تنشد باللهجة العربية الدارجة(٥). ومدحت امرأة من أهل «قرى»(٦) الشيخ شرف الدين العركى من مشايخ عصر الفونج بقولها :

---

(١) طبقات ٩٩ هامش وراجع نعوم ١ / ١٣١–٢

(٢) نفسه ٢٨ — ٢٩

(٣) يقول التونسى إن الأذكار فى بلاد دارفور على ضربين ، ضرب يفعله أهل البـلاد المستعربون الذين ليسوا بعجم . وضرب يفعله أعجام الفور . فأما الأول فهو ما كان على طريقة شيخ من الصوفية أو ولى من الأولياء «تونسى ٢٢٢»

(٤) تونسى ٢٢٤ (٥) نفسه ٢٢٣

(٦) قرى موضعها الآن بقرب محطة جبـل جارى ويظن أن جارى تحريف لـكلمة قرى وكانت قاعده ملوك العبدلاب «نهضة ٢٠/٥»

شرف الدين أنا بالله وبيك يا لماس الشباك بيديك
من خلانى نعلا فى رجليك كل يوم اتبرك بيك
يا شجرة وقت الله اداك لانيلا سقاك ولا مطراجاك
ولد عركى كل يوم يغشاك سوالك ورقا ظلاك

والمرأة هنا تصف الشيخ بالكرم وتتصوره (بطلا) دينياً ، وأتباع الشيخ يقولون نحو ذلك فى الكرير(١). ولا أدل على أن بعض الأدب الصوفى الشعبى شعر بطولى فى ثوب صوفى ، وأنه يمدح الشيخ ، فيتصوره بطلا من تلك الأنشودة الصوفية التى يغنيها بعض صوفية السودان فى مدح شيخهم (أبى بكر) :

١ — خايفك يا بكر بلاك مالى مخافة .
٢ — إت قايد قصة العوج أب تلى ولصافه .
٣ — فى راس الشماقيب إل بسند الطافه .
٤ — فى الديور عبداً كعب ليهو حفافه .
٥ — خايفك يا بكر تلوى على بديرك .
٦ — إت محنه وقوى مالى وسيله غيرك .
٧ — كم عجّزت عاجز بلباسك وخيلك .
٨ — وكم قدرت قادر يا الولى هل نشكى لك .

الشرح : ١ — إنى أخافك يا أبا بكر ولا أخاف غيرك .
٢ — فأنت قائد رتب الفرسان المزينة بالتلى واللصافة (نوعان من الأسلحة) .
٣ — تقودهم على رأس خطوط المعركة حيث تسند صرج الناقة .
٤ — إن فى الديار عبداً سيء الحال أشعث الرأس .
٥ — إنى أخاف يا أبا بكر أن تهجم على وأنت فى ديرك .

(١) طبقات ٩٩

٦ — فأنت امتحان لنا وأنت قوى وليس لى وسيلة للخلاص الا بك .

٧ — كم أعجزت أناساً حتى أظهروا العجز بقوة سلاحك وخيلك .

٨ — وكم وهبت القدرة لأناس حتى غدوا قادرين ، فيا أيها الولى لست فى حاجة إلى أن نشكو إليك لأنك أدرى بحالتنا(١)

ولا يخفى ما فى هـذه الأنشودة من مدح للبطولة الحربية ، وإن كان المقصود منها كما يظهر وصف الشيخ بقدرته على التغلب على الغير وعلى الأعداء ، وإعانة الضعفاء لما بينه وبين الله من أسرار ، ولما يمده الله إياه من عون وسلطان .

على أننا لا نزعم أن الشعر الشعبى الصوفى كان كله (شعر بطولة) فهذا ما لا سبيل إلى القول به ، فهذا الشيخ فرح تكتوك ، مثلا ، وهو أحد صوفية عصر الفونج استطاع أن ينقل الشعر الشعبى نقلة جديرة بالتسجيل . وأمثال الشيخ فرح قليلون فى هـذه الناحية . فقد ظهرت فى شعره النزعة الصوفية الممتزجة بالنزعة الواقعية المستمدة من صميم الحياة والمجتمع ، لنستمع إلى قوله وهو ينصح المزارعين ، وكان هو نفسه يشتغل بالزراعة .

بيتك لاتجيه من ليالى الحر
جاهد الأرض لأجل الملود تنكر
ليالى تفاه ياخوى لاتنفر
سيد العيش عزيز عنده الرجال تنجر

* * *

الحارت يريده ربنا القدوس
قدحه فى المواجب تجده متردع مدروس
فى الدنيا جابو ليه ألفى العيب مدسوس
فى الآخرة ساقه الرسول على الفردوس

---

(١) مدونات ١ / ١٨٢ ، ١٩١٨ وهى من أناشيد طريقة أبجريد وقد تصرفنا قليلا فى شرح الكلمات عما ذكره صاحب البحث فى المدونات .

يقول: «أيها المزارع لاتسرع إلى منزلك تنشد فيه الراحة إذا اشتد الحر، بل عليك أن تتعب نفسك فى فلاحة الأرض وزرعها كى تدر عليك محصولا وافراً . ولا تغرك ساعات الراحة فهى تافهة إن قيست بالسعادة التى يستمتع بها المزارع المجتهد فى حالة نجاح محصوله . حيث يذهب إليه أهل الحاجة ، فتعز منزلته وتسمو مكانته ، وإلى جانب ذلك فهو سمح كريم يقدم لأهله وعشيرته الطعام فى المناسبات فى أقداح كبيرة ، ويستطيع المزارع أيضاً أن ينعم بماله فيشترى به نفيس الأشياء التى توضع فى داخل العيب (جمع عيبة وهو وعاء يوضع فيه الثياب) هذا حاله فى الدنيا ، وأما فى الآخرة فان الرسول يشفع له فى دخول الجنة » (١) .

شعر البطولة الحربية :

وفى غير هذه البطولات التى لبست ثوبا صوفياً نجد البطولات الحربية والاجتماعية السافرة الصريحة فى وصف الوقائع والأفراد بالشجاعة والكرم ، كالذى أثر عن قبائل الشكرية حين تغنوا فى رواياتهم فى أيام سلطة الهمج ، فى أواسط القرن السابع عشر ، بأيامهم وأخبار جدهم شاع الدين رأس أسرة أبى سن(٢) . واشتهرت فى أيام الفونج الشاعرة (شغبة) ، أشار اليها ساندرز فى مقاله عن قبيلة البشارين(٣). وقرر أنها من المرغوماب وأنها معروفة بين أفراد قبيلتها بأنها صاحبة أشهر أغانى القبيلة التى سجلت المعارك بين المرغوماب والبطاحين . ويرجع تاريخ شغبة إلى القرن الثامن عشر إذ تشير فى أشعارها إلى شخصيات عاشت فى هذا القرن ؛ منهم الشيخ محمد جد العلياب — الجعالين الذى توفى فى أيام «عجيب شمام» أحد مشايخ العبدلاب الذى توفى عام ١٧٧٩(٤) . وأشار محمد عبد الرحيم فى نفثات

(١) أبو القاسم ١١–١٢

(٢) هليلسون «٢» ص ٢٨ وعوض ١٥٤

(٣) مدونات ١٦ «١٩٣٣»

(٤) ماك ٢٤٦/١ وكراوفورد ٣٣٤ «وهو من ذرية الشيخ عجيب الكبير المتوفى سنة

اليراع إلى حادثة قتل البطاحين ولدها «نائلا» فى إحدى غارات البرير البطحانى على المرغوماب وشعرها فى ذلك . (١) ومن أمثلة شعرها قولها تخاطب ابنها حسيناً :

ياحسين أنا أمك وإنت ماك ولدى بطنك كرّشت غىّ البنـات ناسى
ودقنك حمّست جلدك خـرش مافى لاك مضروب بالسيف نكمد فى
متين ياحسين أشوف لوحك معلق لا حسين كتل ولا حسين مفلق (٢)

فاذا مضينا إلى الحكم التركى المصرى نجد الأدب الشعبى البطولى لا يتغير تغييراً أساسياً ، إذ نجده كما كان يتغنى بالبطولات الحربية والاجتماعية والدينية. فنجد فى الحكم التركى الشاعرة «أم مسيمس» تتغنى ببطولة الزبير رحمة وغيره. وهى تنتسب إلى قبيلة المسلمية الذين يعيشون فى الجزيرة، وأدركت شطراً من عهد المهدية(٣)، وسجلت بشعرها أيام العرب فى ذلك العهد كحرب العقال التى وقعت ١٢٧٧هـ تقريباً بين الكبابيش (أهل الابل) وحمر (حمير) سميت كذلك لأن كليهما عقـل إبله وأوقف نساءه وأولاده إلى جانبها حتى يكون المال والولد للغالب . ولما دارت الدائرة على الكبابيش عفا زعيم حمر بعد القدرة وحلف لرجاله طلاقاً على أن الذى يسطو منهم على عفاف امرأة كباشية يقله بسيفه (٤). كما سجلت الوقائع بين جنود محمد على والملك نمر السعدابى(٥). وفى عهد المهدية اشتهـرت «بنت المكاوى» بالتغنى ببطولة المهدى

---

(١) نفثات ٣١

(٢) تقول: ياحسين لست ابنى فانك استسلمت إلى الراحة وعدوت بطيناً ناسياً ماتجره النساء من الغواية ـ إن ذقنك قد نبت فيهـا الشعر ومع ذلك فجـلدك أملس ناعم لا خدوش فيه ، مالى لا أراك مضروباً بالسيف حتى تضم لك الضمادات ـ متى ياحسين تترك الكتاب وتعلق لوحك وتشارك قومك فى الحرب والقتال . مالى لا أسمع الآن أن حسيناً قتل أو أن جسمه ممزق أشلاء. «وهذا الشعر مما أعارنيه فضيلة الشيخ حسن أحمد المفتش بوزارة المعارف السودانية وتفضل بشرحه لى» .

(٣) نعوم ٣ / ٨٨

(٤) راجع القصة فى «عبد الرحيم ٦٥ـ٦٦»

(٥) عبد الرحيم ٦٤ ، ٦٥

والتحريض على حرب الأتراك ومن ذلك قولها :

طبل العز ضرب هوينـــه فى البرزه غير طبل امكبان أنا مابشوف عزه

إن طال الوبر واســـيه بالجزه وإما عم نيـــل مافرخت وزه

تقول : (إن طبل العز قد دق وإنه هو ذاك فى العراء . ولست أرى غير طبل الحرب مجلبة لعز البلاد واسترداد مجدها، وتقول مخاطبة المهدى : (إن طال الوبر واسيه بالجزة) أى إن تفاقم الأمر فلا أجمل من أن تضع له حداً ، وقد استشرى أمر هؤلاء الأتراك فلا أوجب من أن تخضد شوكتهم بفعل حاسم سريع و (إما عم نيل ما فرخت وزه) أى إن لم تنشب ثورة طاحنة تغمر البلاد فلن تصل هى إلى ماتريد من حياة خصبة وادعة مطمئنة)(١).

ولعل من الملاحظ أن الشعر الشعبى الدارج كثيراً ما أعلن سخطه على فئة الأتراك الذين غزوا البلاد فى ذلك الحين ، كما يظهر فى شعر بنت المكاوى . وكانت هـذه الحركة المعادية للأتراك من جانب الشعر الشعبى ناشئة فيما نظن من الشعور بنصرة الأخ المواطن على الغريب الدخيل . كان شعرهم فى ذلك نوعا من التحريض التحميس المعروفين فى الشعر الشعبى القديم . وكلاهما مظهر من مظاهر الشعر البطولى وغرض من أغراضه .

وممن اشتهروا فى هـذا العصر «حردلو» أبو سن . وهو أحـد أفراد مشيخة الشكرية ، توفى ١٩١٧ بعـد أن طعن فى السن . وله شهرة تتجاوز حدود قبيلته . وكان الشكرية أول أمرهم خصوماً للمهدية ثم صالحوهم(٢) ، فكان الحردلو لسان قومه المعبر .

---

(١) عبدالرحيم ٥٠ـ٥١ ويظهر أن أنواعاً من الأغانى الشعبية قد أبطلت فى زمن المهدى حتى أصبح الغناء منحصراً فى الدوبيت والمدح ، وغناء السيرة للنساء ، فألغى الطار ومدائح الطرق عدا السمانية «راجع مقالة بجريدة الصراحة ٢ / ١٢ / ١٩٥٢» ولـكنها بعد موته بعثت من جديد .

(٢) هليلسون «٢» ١٣٦

وفى ذلك العصر أيضاً وجد الشعراء فى شخص المهـدى مجالا للمدائح ، فاستخدموا طريقة المدائح النبوية فى مدحه(١) .

الشعر الشعبي الحديث :

وفى العصر الحديث قامت حركة تدعو إلى التجديد فى الشعر الشعبى شكلا وموضوعاً . فرأينا بعض مسرحيات وطنية تمثل فى أوزان الدوبيت وغيره. وبذلك تتحرر بعض نماذج الشعر الشعبى من سلطان الغناء ، وتعتـلى خشبة المسرح ، « وكانت الرواية الأولى يوم خرجت رواية تاجوج ويوم مثلت وأعقبت هذه روايات تمثيلية عدة كلها محدثة عن مقدرة الأدب القومى على المساهمة الجدية فى أهم المواضيع، كرواية «خراب سوبا» ـ و«فتاة البادية» ـ «والملك نمر» ـ و«عائشة بين صديقين» ـ و«الجعليين والجوامعة» . ونأخذ على هذه الروايات شيئاً وهو أن الخيال وعمل المؤلفين فيها أكثر من عمل الحقيقـة كخراب سوبا مثـلا والملك نمر . ويتفق حيناً أن تغيب الحقيقة بأكملها بين تضاعيف الصنعة وتسامح المؤلف أوجهله بالواقع أو عدم صبره على التدقيق) (٢) .

أما عن الأغانى فقد دخلها تحسينات جديدة طرأت عليها من الخارج على أيدى طوائف متعلمة قامت بنفسهابصياغتها ، ونادى مثقفون بضرورة تجديد الأغنية القديمة حتى تتلاءم مع الروح العصرية كما صنع يوسف التنى إذ اقترح فى مجلة الفجر شروطاً لاصلاح الأغنية السودانية(٣). وتأثرت الأغنية كذلك بالمغنيات الحبشيات (ففى فـترة الحرب العالمية الثانية ذهب السودانيون العسكريون والمدنيون منهم إلى ارتريا وأسرفوا فى الصرف بمجالس الطرب بدرجة حببتهم إلى عيون الحبشيات أو فهمن على الأقل أن فى السودان

(١) هليلسون (٢) ١٥٢

(٢) نفثات ٧١ ، ومن أشهر مؤلفى هـذه المسرحيات وأمثالها الآن الأسـتاذ خالد أبو الروس أحد الذين مهروا فى صناعة الأدب الشعبى فى السودان .

(٣) فجر ٤/ ٢٠٠

مورداً ثراً فكانت هجرتهن إلى السودان وسرعان ما تعلمن اللهجة السودانية وغنين بها بالألحان الايطالية ... حتى أصبحت أغنية مايو مايو الحبشية هى أغنية الموسم، ثم تطورت إلى كسرة، ثم إلى حجازى ياحجازى، وأخيراً إلى يافتاتى أين انت كموسيقة تصويرية)[١]. وفرق هاشم الكمالى بين الأغانى القديمة والأغانى الحديثة فرأى أن الأولى كان أغلبها فى الفخر والثانية أصبحت شعراً غزلياً بعيداً عن العامية بقدر المستطاع[٢]. وآثر محمد عبد الرحيم الأغنية القديمة لأشياء أهمها «أنها كل ما نملك من الأدب السودانى الصميم، ولأنها عامرة بالمعانى غير متجوزة فيه بالألفاظ، فلا تحس فيها الكلفة ولا التلفيق كما تجد فى كثير من القصائد الحديثة على أن سوق الأدب القديم ما تزال قائمة معقودة لها روادها وأنصارها من سكان القرى والعواصم إلى اليوم»[٣].

---

(١) الصراحة ٥٢/١٢/٢ (٢) نهضة ١٢/١٥

(٣) نفثات ٥٠ـ٥١

الباب الثانى

الاتجاه الثانى : الشعر الصوفى الفصيح

فى زمن الفونج بدأت دراسة العربية الفصحى تجد آذاناً صاغية ، وعرفت صلات أدبية بين ملوك الفونج كالملك بادى الثانى (المتوفى ١٦٨٠) وبين أدباء مصر؛ فقد اشتهر الملك بينهم فصاروا يمدحونه بقصائد ويرسلونها إليه، ومنها قصيدة رائية طويلة ذكرها نعوم شقير للشيخ عمر المغربى قال فيها:

أيا راكباً يسرى على متن ضامر ... إلى صاحب العلياء والجود والبر

ويطوى إليه شقة البعد والنوى ... ويقتحم الأوعار فى المهمه القفر

وينهض من مصر وشاطىء نيلها ... وأزهرها المعمور بالعلم والذكر (١)

أضف إلى ذلك ما كان للعلماء السودانيين أنفسهم من فضل إنشاء الخلوات وتنقيف الناس ونقل الكتب إليهم . ومن هذه الكتب ما هو دينى على نحو ماذكرنا فيما سبق ، ومنها ما هو جامع لكثير من المعارف الأدبية والتاريخية والدينية . وكما رأينا لمصر والمغرب من أثر كبير فى ذلك العهد فى إمداد السودان بكتب دينية ألفها المصريون أو المغاربة ، فكذلك نجد أن أدباء مصر والمغرب ومؤرخيها كان لهم أثر واضح فى هذه السبيل. يقول الشيخ محمد ضيف الله فى مقدمة كتابه الطبقات إنه اقتدى فى تأليفه بجماعة من العلماء منهم من ألفوا فى التاريخ والمناقب كالامام عبد الغافر الفارسى فى تاريخ نيسابور، والجلال السيوطى فى كتاب حسن المحاضرة فى

---

(١) نعوم ٢/٧٧-٧٨ ، كاتب الشونه ٤

أخبار مصر والقاهرة ، والحافظ بن حجر ألف كتاباً فى علماء عصره سماه الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة ؛ والشيخ أحمد المقرى ـ صاحب كتاب إضاءة الدجنة فى التوحيد وهو كتاب معروف فى السودان ـ ألف كتابا سماه نفح الطيب فى غصن الأندلس الرطيب ، وأخبار وزير الأندلس لسان الدين بن الخطيب ، (١) . وفى مصر والحجاز قرأ الشيخ عمار بن عبد الحفيظ (جميع العلوم الفقهية والنقلية والعقلية وعلم النحو واللغة والأصول والمنطق والتصوف وسائر الفنون) . (٢) وكذلك ابنه الشيخ عبد اللطيف اتجه وجهة أبيه فى الثقافة فدرس الفقه والنحو واللغة والأصول والمنطق (وجاءه واحد من دار كنجارة (٣) ومدحه على طريقة المناطقة فقال (إلى حضرة من اتصف بدلالة اللفظ الوضعية والبعضية والموجبة الكلية والجزئية والاشكال المنتجة الجملية الخ ...) (٤).

على أن أمثال هؤلاء العلماء فى زمن الفونج ممن دخلت على أيديهم دراسة العربية الفصحى ، كانوا قلة . أما الأكثرية الساحقة من الناس فكانوا أميين لا يعرفون إلا لهجاتهم المحلية الدارجة . وقد رأينا فى الاتجاه السابق شعراً صوفياً دارجا ، ونجد فى هذا الاتجاه شعراً صوفياً فصيحاً متأثراً إلى حد كبير باللهجات الدارجة ؛ وهى مرحلة طبيعية مر بها الشعر من دور الشعبية الدارجة ساعياً إلى العربية الفصحى الخالصة من الأوشاب. ومهما يكن فقد قامت على أيدى هذه الصفوة القليلة من علماء ذلك العصر حركة أدبية تسعى إلى النظم بالعربية الفصحى ، ولكنهم لم يتجاوزوا غالباً دائرة التصوف الذى سيطر على الحياة فى ذلك الحين ، وقدموا نماذج من الشعر الصوفى باللغة الفصيحة إن لم تكن سليمة اللغة تماما فقد كانت تجربة

---

(١) طبقات ٣ (٢) نفسه ١١٧

(٣) هم شعبة من الفور يمتازون بالجلد والنشاط والذكاء وهم أحسن إسلاماً من سائر الفور ويشتملون على كثير من الدماء العربية نجحوا فى إنشاء دولة تمتاز بالنظام والاستقرار ، والأرجح أن أوطانه الأصلية كانت فى إقليم بحيرة تشاد «عوض ٢٧١ـ٢٧٢» .

(٤) طبقات ١٤٠

لا بأس بها فى سبيل توجيه الناس إلى أدب صوفى قومى باللغة الفصحى . وبذلك ظهر للصوفية أدبان : عامى وفصيح ، وترافقا فى صعيد واحد . وكان من المشايخ ، كالشيخ فرح تكتوك ، من جرب الطريقتين جميعاً . وكما كان الصوفية يتغنون شعرهم الدارج فى الاذكار والأناشيد ، أصبحوا يتغنون شعرهم الفصيح كذلك .

ولم يكن الفارق بين الشعرين الصوفيين قاصراً على اللغة وحدها ، بل كان هنالك فارق فى الموضوع والروح . فالشعر الدارج كان متأثراً بشعر البطولة الشعبى إلى حد كبير ، أما الشعر الصوفى الفصيح فكان متأثراً بشعر مشاهير الصوفية من المسلمين إلى حد كبير . ولا ننسى مدى تمكن حب التقليد الموروث فى نفوس الصوفية أينما حلوا فعارضوا ابن الفارض المصرى فى تائيته ، فى قول الشيخ موسى الصوفى فى زمن الفونج :

سلام على قوم إذا ذكر اسمهم تهتك أستار إليهم برجفة
تلألأت الأنوار من نحو خالقى بوقت قيامى أو جلوسى بخلوة(١)

وعارضوا يائية ابن الفارض التى مطلعها :

سائق الأظعان تطوى البيد طى منعما عرج على كثبان طى

فقال الشيخ الطاهر المجذوب :

زائرى فى الطيف هل من عودة تحى منهـا مهجتى بل أصغرى(٢)

وعارضوا ميمية البوصيرى (أمن تذكر جيران بذى سلم) ، فقال الشيخ الطاهر المجذوب :

هل ضاء برق دجا الأسحار من إضم أم نور ليلى بدا ثغراً لمبتسم
أم تلك عين المها تمشى على وهن ترمى بلحظ عيون كل ذى سقم(٣)

وأغرموا بتشطير قصائد أسلافهم الأئمة وتخميسها(٤) ، واستعاروا عبارات

(١) طبقات ١٥٤ ومجذوب ١٨٣ « قصيدة الشيخ المجذوب »
(٢) مجذوب ٢١٢ (٣) نفسه ٢٦١
(٤) نفسه ٣١٩

بعض شعراء الأندلس ، كما فعل أحد شعراء الفونج فى استعارة عبارات أبى البقاء الرندى فى نونيته (لكل شيء إذا ماتم نقصان)(١) . ولم تكن المعارضات قاصرة على الوزن والقافية وحدهما ، بل كان الشاعر الصوفى يتقمص غالباً روح السلف ، وينقل معانيهم ، وبذلك ابتعد الشعر الصوفى الفصيح عن الشعر الصوفى الدارج ليس فى الشكل فحسب بل فى الروح أيضاً، ذلك أن كلا قد انحاز إلى مثل يحتذيه ، وتأثر بالجو الذى سيطر عليه .

على أننا نبادر إلى الاشارة إلى الفارق بين الشعر الصوفى الفصيح ، والشعر التقليدى الفصيح الذى سنذكره بعد ، والذى أخذ فى الظهور منذ العصر التركى ، فقد يقال : إذا كان الشعر الصوفى كما ذكرنا شعراً مقلداً لأئمة الصوفية السابقين ، فلم لا نعده من الشعر التقليدى ، ولكن لهذا اللفظ الأخير اصطلاحاً خاصاً نوضحه هنا إجمالا، وسيتضح بشيء من التفصيل عند التحدث عنه :

أولا : فهنالك فارق من حيث الموضوع والغرض ، فبينما نجد الشعر التقليدى يجول فى كل ميدان ، ويتناول كل موضوع ، نجد الشعر الصوفى يكاد يقتصر على المدائح ، والتعاليم ، والأناشيد الصوفية .

ثانياً : وفرق فى الأسلوب ، فبينما نجد الشعر التقليدى يعنى بالأسلوب عناية خاصة ، مع سلامة اللغة الفصحى نجد الشعر الصوفى لا يعنى إلا بالجانب الترنيمى ، ولو أدى به الأمر إلى رصف أصوات مبهمة أو إكمال عبارة فصيحة بأخرى دارجة ، أو بتحريف أية لفظة لاقامة الوزن ، فهذه وسائل يبدو أنها كانت مباحة فى الشعر الصوفى لأداء الغرض ، وهو إخضاع الشعر للانشاد والترنيم ، وواضح أن الشعر التقليدى يعنى بما هو أسمى من ذلك ، وهو سلامة اللغة ، وقوة نسج العبارة ، وجمال المعنى .

على أنه ينبغى أن نذكر أن الاتجاهين قد تأثر أحدهما بالآخر تأثراً واضحاً، فأخذ الشعر الصوفى من الشعر التقليدى منذ القرن التاسع عشر ، سلامة

---

(١) قلم ٦ / ١٧

الأسلوب وخطابيته ، على أيدى هؤلاء الصوفية الذين درسوا الشعر التقليدى ، وكانوا مقتدرين فى نظم الشعر كالشيخ محمد طاهر المجذوب .

وأخذ الشعر التقليدى من الصوفى المدائح النبوية . وبعض أفكار أخرى ، ولكنها تطورت على أيدى التقليديين شكلا وموضوعاً كما سنرى .

المدائح الدينية : أكثر الصوفية المتأخرون من المدائح النبوية الفصيحة ، وهى لم تنشأ غالباً إلا بعد عصر الفونج ، فنحن لا نكاد نجد فيما ذكره طبقات ود ضيف الله ، مدائح نبوية باللغة الفصحى ، ولا نكاد نجد فى عصر الفونج من نظم السيرة النبوية ، أو قصة المعراج ، او نحوها من القصص الدينية فى شعر فصيح ، ويظهر أن هذه الفترة كانت بداية دراسة لكتب السيرة ، والمغازى المعروفة ، ولم يكن الشعر الفصيح قد تقوى حينئذ على نظم القصص .

فلما تقدم الزمن ، وكثر شعراء الصوفية ، وثبتت دعائم الشعر الصوفى ، منذ أواخر القرن التاسع عشر ، رأينا شعراء ينظمون السيرة ، ويجعلون دواوين من الشعر بأكملها فى تلك المدائح ، كالذى فعله السيد محمد عثمان الميرغنى فى ديوانه (النور البراق فى مدح النبى المصداق) ، والسيد احمد بن إدريس تلميذ السيد محمد الحسن الميرغنى فى ديوان (رياض المديح) ، وشعراء السادة المجاذيب(١) فى مجموعة أشعارهم ، والشيخ محمد أحمد البدوى فى ديوانه(٢) ، والشيخ أبو القاسم أحمد هاشم فى ديوان (روض الصفا فى مديح المصطفى) ، والشيخ محمد الأمين أبو قرين فى (الجواهر الزكية فى مدح خير البرية) .

أما فى عصر الفونج فان أكثر ما ورد من الشعر الفصيح ، كان يتناول مدائح الشيوخ ومراثيهم . ويظهر أن المدائح النبوية فى ذلك الحين كانت لا تزال ملكا للشعر الشعبى الدارج وحده . وكان مدح الشيخ اسبق فى ميدان العربية الفصحى . ويظهر أن أحد الفقهاء فى ذلك العصر كان يرى

---

(١) مجذوب ٨٨ وما يليها ، ٧٤ ، ١٠٢ — ١٩٩

(٢) تكينه ٥٤

حرجاً فى مدح الشيخ فسأل شيخه : أيجوز لى أن أمدح شيخى فأجاب الفقيه قائلا : يجوز لك أن تمدح شيخك كما يجوز لك أن تمدح الله ورسوله(١) .

ولعل من أخص ما يميز المدحة النبوية أو المدحة الصوفية ما نسميه (الابتهال) ، مثاله قول طه بن الحاج لقانى :

سلام الله ربى ذى الجلال على شيخ الطريقة والوصال
سلام الله من طاء وهاء على الشيخ المكمل بالخصال
محبته تغلب كل خير وتبعد كل ذى شر وبال

فهو يستنزل سلام الله على شيخ الطريقه ، وفى البيت الثانى يعمد إلى عادة من عادات الشعر الصوفى ، وهى تقطيع الكلمة إلى حروف فيقول سلام الله من طاء وهاء ، أى من طه ، ولعل منشأ ذلك نظرة الصوفية إلى أن حروف الهجاء إنما تحمل أسراراً ربانية وراءها ، ولقد قال الصوفى القديم (كنا حروفاً عاليات لا تقرأ) . ولهم فى ذلك أقوال وبحوث . ومن الطريف أن الابتهال فى الشعر الصوفى السودانى قد تطور فى بعض مظاهره إلى طريقة تذكرنا بأغانى «سلام» الحبشية . وهى أغان يذكر الشاعر الحبشى فيها كلمة «سلام» فى أول كل بيت من أبيات الأغنية ، ويأخذ بعدها فى تعديد أسماء أعضاء الممدوح الجسمانية عضواً عضواً على التوالى ويستنزل عليها السلام . وهذا بالضبط ما نجده فى قول الشيخ محمد المجذوب فى إحدى مدائحه النبوية :

سلام على رأس الرسول محمد لرأس جليل بالجلال معمم
سلام على وجه النبى محمد فيا نعم وجه بالضياء ملثم
سلام على طرف النبى محمد لطرف كحيل أدعج ومعلم
سلام على أنف النبى محمد لأنف عديل أنور ومقوم

وهكذا يستمر الشاعر فى قصيدته يدعو بالسلام على الخد والفم والعنق والصدر الخ ... (٢) .

---

(١) قلم ٦/١٧ راجع الطبقات (نشرة منديل) ص ١٣٥

(٢) مجذوب ١٣١ ـ ١٣٢

وقد يكون الابتهال تضرعاً إلى الممدوح مع تعديد مناقبه وفضائله وإظهار المادح نفسه بمظهر العاجز الضعيف أمام قوة الممدوح وعظمته فمن ذلك قول محمد المجذوب :

نور بدا من قبل نشأة آدم ... منه الوجود جميعه متخلق
فأبو الحقيقة أحمد إن رمته ... وأبو المجاز آدم قد حققوا
سبق الوجود جميعه فى الفضل بل ... فى الحشر أيضاً قد يسود ويسبق
وهو المنير إذا القيامة أظلمت ... وهو الشفيع إذا الرؤوس تطرق
وهو الشجاع إذا العدا قد أقبلت ... وهو الجواد إذا الورى يتضيق
يا سيدى إنى مدحتك قاصداً ... من فيض جاهك إننى قد أعتق(١)

وفى سبيل الشوق إلى رؤية الممدوح والتقرب إليه لايزال الصوفى يحدو العيس ويحث حداة الأظعان حتى تصله بالحبيب وتقرب إليه نوره .

ياحادى العيس خذنى نحو ساداتى ... ورددن ذكرهم فى كل أوقات(٢)

وقد يكنى الصوفى باسم ليلى وزينب ونحوهما :

نسيم قبا والقبلتين ورامة ... مهب على قلب المتيم مدمن
ويعرب مهما هب عن سر زينب ... فيفهمه عنها هوى ويبين
وينثر من أخبارها جملة بها ... فؤاد الذى يهوى لها يتعنعن (٣)

من ذلك نلاحظ أن الغزل الصوفى يرتبط بالمدح ارتباطاً وثيقاً لأن الممدوح محبوب ، وليس ليلى وسلمى وغيرهما من الأسماء إلا رموزاً وكنايات تشير إلى الممدوحين . وبذلك يلتقى الشعر الصوفى بشعر الغزل حتى ليصعب التفرقة بينهما ، وكان للشيخ اسماعيل صاحب الربابة أحد صوفية الفونج كلمات يتغزل بها فى مدح النساء كتهجه وهيبة على نحو ليلى وسعدى فى كلام المتقدمين(٤).

---

(١) مجذوب ١٣٩ ـ ١٣٠ (٢) رياض ٢٤
(٣) مجذوب ١٢٤ وانظر ١٢٧ (٤) طبقات ٢٨ ـ ٢٩

الفخر الصوفى : ومن أغراض الشعر الصوفى ما نسميه بالفخر الصوفى ، فالشيخ هو محور الجماعة ، ومركز الأتباع ، يعتمدون عليه فى التماس سبيل الهداية ، يتجه الشيخ الشاعر إلى الفخر بنفسه وبطريقته . ذلك أن الشيخ كان يرى لزاماً عليه أن يبين لهؤلاء الأتباع مقامه عند ربه ، ومقام السالك من شيخه . فعبر شعراؤهم عن إيمانهم بأنفسهم ، وبما نالوه من المقامات عند الله ، فى العظات والتعاليم حيناً ، وفى الشطح حيناً آخر . فمن الشطح قول الشيخ الهميم :

قطعنا البحار الزاخرات وراءنا فلم يدر أهل الفقه أين توجهنا
حللنا بواد عندنا اسمه الغضا فضاق بنا الوادى ونحن فما ضقنا(١)

وشطحة أخرى للشيخ موسى يعقوب :

نظرت إلى المحفوظ فى كل ساعة تناهيت عن إظهار حكم الدهية
وأرجلنا تسعى على الأرض جملة وفى مرة طيراً نطير بسرعة(٢)

وهكذا نجد أن الشطح فى الواقع ليس إلا فخراً صوفياً يباهى فيه الشاعر بما أتيح له من قدرة على كشف المحجوب ، وتخطى العقبات وإيتاء ما لم يستطعه غيره من الناس .

التعليم الصوفى : جعل الصوفية شعرهم مادة لبث تعاليمهم وقصصهم وأذكارهم .

والأدب الصوفى بوجه عام ، يعنى بالتوجيه والارشاد ، ويكثر من صيغ الأمر والنهى ، والشرط ، وضرب الحكم والأمثال ، وهذا طبيعى إذا عرفنا أن التوجيه أساس من أسس الصوفية ، وليس (تسليك) الطريق إلا توجيهاً وإرشاداً . فمن ذلك قول بعض المتأخرين :

اغنم شبابك يا مفرط قبل ما يأتى المشيب فتندمن لفقده

(١) طبقات ١٥٠ وقد أصلحنا هذا الشعر ليستقيم وزنه .
(٢) نفسه ١٥٤

من فاته حوز الفضائل فى الشبا ب فلم يحز فى الشيب غاية قصده

وقوله :

تزود للخطوب السود صبراً جليداً فيه للنفس العزاء
كما صبر الأولى من قبل كانوا فان الصبر ظلمته ضياء
وخذ من كل من واخاك حذراً فهم قوم اخاؤهم بغاء
ولا تأنس بعهد من أناس عهودهم اختلاق وافتراء
وإن عثرت بك الايام فانزل وطنب حيث سلع أو قباء(١)

ويقول الشيخ فرح تكتوك ، وهو من عصر الفونج :

من باع ديناً بدنيا واستعزّ بها كأنما باع فردوساً بسجين
فلقمة من طعام البر تشبعنى وجرعة من قليل الماء تروينى

فظاهر أن الحكم والمواعظ فى هذا الأدب تميل غالباً إلى الزهد ، وتصدر من نفوس لا تطمئن كثيراً إلى الحياة والأحياء .

كذلك نلحظ فى الشعر جبرية صريحة ، ترى أن الانسان لن ينال أكثر مما قدر له منذ الأزل مهما يعمل ، ولو طوى البيد سعياً وراء الرزق ، فان الدودة يأتيها رزقها وهى مختبئة فى باطن الأرض . يقول الشيخ فرح تكتوك :

وكم جرى طامع فى البيد مغتر باً ولم يجد قصده فى الشام والصين
كم دودة فى عميق الأرض فى حجر يأتى لها رزقها فى الوقت والحين

وأكثر مايرد من الحكم والمواعظ فى هذا الأدب يتجه إلى نبذ الحياة وكبح جماح النفس ، وتحقير المال والبنين ، ومظاهر الغنى ، والسلطان الدنيوى . وقلما نجد فى هذه الحكم والمواعظ دعوة إيجابية بنائية تدعو إلى الاقبال على الحياة ، والعمل على مجالدة الزمن ، والاندماج فى الجماعة . وفى عصر الفونج ، تكاد تنفرد الآثار الأدبية بالدعوة إلى النفور من جاه الملوك والسلاطين ، فهذا قلما نجد مثله فى العصور التالية ، ففى قصيدة فرح تكتوك ينفر الناس من الوقوف عند أبواب السلاطين ، ويدعوهم إلى الزهد

---

(١) مجذوب ١٨١ ، ٢٩٥ (٢) ميخائيل ٢٦١

والتصوف حتى ينالوا العز الحق :

يا واقفاً عند أبواب السلاطين ارفق بنفسك من هم وتحزين
إن كنت تطلب عزاً لا فناء له فلا تقف عند أبواب السلاطين

وقد عرفنا فيما سبق أن ملوك الفونج كانوا ينظرون إلى علمائهم أمثال الشيخ فرح هذا نظرة احترام وتقدير ، وكانو يقبلون وساطاتهم ، ويستشيرونهم فى أمورهم ، وكان بعض هؤلاء العلماء يتعالى على الملوك ، ويظهر الأنفة عليهم(١) ، فالظاهر أن هذا النفوذ الذى كان للعلماء قد أتاح لهم أن يعبروا عن آرائهم فى صراحة وحرية ، لا يرهبون سطوة الملوك فى ذلك . أما بعد هذا العصر فقلما نجد مثل هذا التعبير فى آداب الصوفية المتأخرين .

الأسلوب : فاذا انتقلنا إلى الأسلوب وجدنا مع الأسف اضطراباً كثيراً فى الوزن وتأليف الكلام . ويبدو هذا بصورة أوضح فى عصر الفونج . فقلما تجد فى كتاب الطبقات مثلا قصيدة أو مقطوعة يستقيم فيها الوزن من أولها إلى آخرها . ولا أظن ذلك راجعاً إلى أخطاء الطبع والنشر بل هو فى الغالب مرده إلى قائلى هذا الشعر أنفسهم . فالشاعر أحياناً ، يخلط بين الأوزان المختلفة كالبسيط والكامل(٢) ، ويكثر كسر الأبيات فى دواوين الشعر الصوفى إلى درجة ملحوظة ، ويتأثر الشعر باللغة الدارجة تأثراً واضحاً . فيقول شاعرهم :

أطاعته العساكر والأكابر وكم زاروه أقطاب حجول
ولا يلد الأسد إلا مثيله ولا يلد البقر إلا العجول

فسكن أواخر الكلمات (الأكابر والأسد والبقر) حتى يستقيم له الوزن . ولا يستقيم البيت الثانى أيضا إلا إذا نطقنا (مثيله) على نحو النطق العامى (مثيلو) .

ولكن لم تكن اللغة الفصحى بمهمة لديهم بقدر اهتمامهم بالانشاد .

---

(١) طبقات ٥٢ (٢) نفسه ٨٠

والأنجراف فى نشوة الترنيم قد جعلهم يحطمون قوانين اللغة دون اكتراث ، فنراهم يقصرون (نا) كثيراً ـ أعنى الضمير المتصل الدال على جماعة المتكلمين ـ فيقولون فى الشعر حمدن بدل حمدنا ، وجعلن بدل جعلنا لأن اللهجة الدارجة تقول ذلك . وكثيراً مانطقوا مدنا وهزنا وخطنا مدانا وهزانا وخطانا (بمد الفتح) ، وذلك لأن اللهجة تصنع ذلك . وهذه الظاهرة نجدها أيضاً فى كتاب الطبقات فى قول مؤلفه (إعلم أن الفونج خطت مدينة سنار خطاها الملك عماره دونقس ، وخطت مدينة أربجى قبلها بثلاثين سنة خطاها حجازى بن معين) (١) وفى الشعر يقولون (بذا ربه خصّاه فضلا) أى خصه فضلا (وبالأنوار مدانا) أى أمدنا (وبالأملاك حفانا) أى حفنا (٢) . ومما لا يؤثر فى الوزن ولكنه يعد خطأ بالنسبة إلى الفصحى قولهم (أنوم) بدل (أنام) (٣) . وقد يزيد نصيب العامية فى البيت كقول أحدهم :

عسى رحمة تنمى منى القليل بجاه الرسول إل شكا لو البعير

فلا يستقيم الوزن إلا إذا خطفنا حركة تنمى النهائية ، وقوله (إل شكا لو البعير) تعبير عامى ـ أى الذى شكى له البعير ـ إلى جانب هذا ما يذكره الأستاذ إحسان عباس من أن (الشاعر مايزال مأخوذا بالنغمة الموسيقية منصرفاً اليها عن كل اعتبار آخر . وإذا احتاجت النغمة إلى الحشو المتمم لم يتردد فى وضعه كيفما اتفق . ولعل من العلامات البينة فى التعبير أنه التواء فى بعض المتعارف مما يجرى فى الحديث اليومى لعجز الشاعر عن أن يؤدى تلك المعانى فى تعبير صحيح مع المحافظة على الوزن . ولعل كثيراً من ألفاظ هذا الشعر إنما صيغ لتتميم النغمة العامة . فلفظة هدى تصبح هداء لأن القصيدة همزية ، وصادحة تصبح صدحاء وهكذا . ومن تصور التعبير وشذوذ الأبنية جاء بعض هذا الشعر غامضاً مبهما . ومع ذلك فان

---

(١) طبقات ٥

(٢) محذوب ١٢٨ ، ١٤٣

(٣) نفسه ١٢٧

قصائد هذا العصر (القرن التاسع عشر) يغلب عليها الطول الممل كأن الكثرة دليل الشاعرية الخلقة) (١) .

أضف إلى ذلك شغف هذا الشعر بالتكرار والترديد فنجد صوفياً من عصر الفونج يردد فى نهاية كل بيت لفظ الجلالة فى قوله :

الله لى عدة فى كل نائبة أقول فى كل حال حسبى الله
إن الذنوب التى قدمتها كتبت إن كنت ناسيها لم ينسها الله
إلى متى أنت فى لهو وفى لعب فما مقالك فيما يعلم الله . . الخ (٢)

وينظم بعضهم قصيدة يخمس كل أربعة أشطر منها بقوله (صلوا عليه وسلموا تسليما) (٣) ، ويبدأ أحدهم شعره بقوله : (الله يا أنله يا أنله) (٤)، ويعنى بالجناس اللفظى فيقول :

إن منى ذنوبا فافرغوها ذنوبا
واستروا لى عيوبا فادحات ثقالا

ويقول غيره :

فيالها منحاً قد بدلت محنا يعنو لقسوتها بالى وبلبالى (٦)

وقلدوا الموشحات حتى تكون ميسرة للتنغيم والتطريب (٧) .

على أن من الانصاف أن نذكر أن الأدب الصوفى قد طفر طفرة عالية على يد الشيخ محمد طاهر المجذوب وأمثاله من شعراء القرنين التاسع عشر والعشرين ، والشيخ محمد طاهر ولد ١٨٤٢ م فى سواكن ، وانتقل إلى الحجاز ، وتلقى العلم على أشياخ علماء ، ثم توفى ١٩٢٩ م ببلدة الحمرى بنهر عطبرة (٨) ، وللشيخ قصائد فى غير التصوف ، ولكن الشعر الصوفى كان

---

(١) قلم ٧ / ١٦ (٢) طبقات ١٥٨
(٣) مجذوب ٢١٦ (٤) نفسه ٢٢٧
(٥) نفسه ٣٠٢ (٦) تكينه ٢٦
(٧) قلم ١٦/٧
(٨) نفثات ٩٤

فيما يظهر أغلب على فنه ، وقد استطاع الشيخ بدراسته الأدبية المتينة أن يتخلص فى شعره من كثير مما أخذناه على الشعر القديم ، فقد كان لديه حس لغوى دقيق ، ورقة ظاهرة ، وحسبنا أن نستمع إلى قوله فى التخميس :

ما إن كست بكؤوس للهوى يدها ولا ألم بها وجد فأوجدها
ولا الحنين عن الأوطان أبعدها لكنها علمت وجدى فأوجدها
شوقاً إلى الشام أبكانى وأبكاها
سبا فؤاد أسير الوجد حين صبا هوى حبيب حي زاده نصبا
حتى غدا لهجاً منذ احتسى وصبا ما هب من جبلى نجد نسيم صبا
للغور إلا وأشجانى وأشجاها(١)

وقوله :

بانت عن العدوة القصوى بواديها عيس كأن خوافيها بواديها
شامت بروق الحمى من نحو كاظمة واستنشقت ريح نجد فى بواديها
بزل رعاها الصبا النجدى فانطلقت تؤم فيحاء نجد طوع حاديها
وترتمى بين أجواز الفلا شغفاً والشوق فى البيد حاديها وهاديها(٢)

---

(١) مجذوب ٣٠٧ (٢) نفسه ٣١٥

الباب الثالث

الاتجاه الثالث : الشعر التقليدى الفصيح

تظل مصر والحجاز ، والأولى بنوع خاص ، من أهم منابع الأدب السودانى فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، وترد إلى السودان منذ القرن التاسع عشر آثار من الشعر التقليدى الذى تظهر فيه ملامح الشعر فى العصور الاسلامية المعروفة لدى مؤرخى الأدب العربى ؛ الجاهلى ، الأموى ، العباسى الأول ، العباسى الثانى ، التركى المملوكى ، التركى العثمانى . وتظهر آثار هذا الشعر فى السودان فى معارضة القصائد ، أو تشطيرها وتخميسها ، وفى ترسم الأسلوب الخطابى ، أو أسلوب الصنعة ، وفى بناء القصيدة الخ ..

عصر الأتراك والمهدية :

وما دمنا نعرض الأدب عرضاً تاريخياً ، فلا مناص من الرجوع إلى الشعر التقليدى الفصيح فى هذين العصرين على الرغم من قلة المحصول الذى وصل إلينا منهما . ولعل أول مايلاحظ أن معظم هذا الشعر كان فى أيدى رجال الدين ممن تخرجوا فى معاهد مصر والحجاز الدينية . لذلك لا غرابة فى أن نجد أثر الأسلوب الدينى والفقهى فى ذلك الشعر .

فى هذين العصرين نازع الشعر الفصيح الشعر الشعبى اختصاصه فى التغنى بالبطولات الحربية ، وهى ظاهرة جديدة فى أدب الفصحى بعد أن كانت وقفاً على الأدب الشعبى الدارج .

والملاحظ أن الشعر التقليدى فى السودان من الوجهة الفنية سار فى طريق مضاد لاتجاه الشعر التقليدى فى الأدب العربى عامة ، أعنى أنه لم يبدأ جاهلياً بل بدأ فى السودان تركياً ، مملوكياً حيناً ، وعثمانياً حيناً آخر على أيدى

شعراء الأتراك والمهدية . ثم أخذ يرتقى ويتطلع إلى النماذج الجاهلية والأموية والعباسية كلما تقدم به الزمن نحو القرن العشرين ، حتى بلغ أوجه على يد محمد سعيد العباسى بنوع خاص .

كان الشعر فى عصرى الأتراك والمهدية إذن من الوجهة الفنية ، يترسم فى معظمه آثار العصر التركى ، ولعل من أهم خصائص الشعر السودانى حينئذ هذين الأمرين :

١ — الميل إلى أسلوب المحسنات والتلاعب اللفظى .

٢ — إقحام العلوم ومصطلحاتها فى موضوع الشعر ومادة خياله .

ففى القرن الماضى كان حسين الزهراء (١٨٣٣ — ١٨٩٥) ، وعبد الله أبو المعالى ، ومحمد أحمد هاشم (١٨٢٥ — ١٩١٠) ، وعمر الأزهرى المتوفى ١٣٣٣ هـ ، ومحمد عمر البنا (١٨٤٨ — ١٩١٩) ، وعبد الغنى السلاوى (ولد سنة ١٨٢٢) ، ويحيى السلاوى (ولد سنة ١٨٤٦) ، وأحمد الأزهرى (المتوفى سنة ١٨٨٣) ، ومحمد طاهر المجذوب ١٨٤٢ — ١٩٢٩) ، والمضوى عبد الرحمن (ولد ١٨٥٧) وغيرهم يحملون لواء هذا الشعر الذى وصفناه إجمالا فيما سبق .

ومن طرائف الشيخ عبد الله أبى المعالى فى مدح إسماعيل الولى قصيدة مكتوبة بيتاً بالأحمر ، وبيتاً بالأزرق ، فان قرأت الأحمر وحده كان فى مصطلح الحديث ، وإن قرأت الأزرق وحده كان فى رجال الحديث ، وإن قرأتهما معاً كانت فى مدح الشيخ إسماعيل[١]. وكان الشيخ محمد أحمد هاشم شغوفاً بالتاريخ ، ويقال إنه نظم تاريخ السمرقندى فى قصيدة[٢] ، ونبغ من أسوان الشيخ أحمد الجداوى الأزهرى الذى تولى بعض مراكز القضاء فى السودان ومصر ، وقد ألف أرجوزة فى الميراث يقول نعوم شقير فى وصفها (إنها أسهل أرجوزة رأيتها فى هذا الباب)[٣] ، (واتخذ بعضهم

---

(١) عبد الرحيم ٥٢ (٢) نفثات ١٠٩

(٣) نعوم ١/٧٤

القصيدة وسيلة تعليمية يذكر فيها أسماء سور القرآن على الترتيب)(١) .

فهذا ونحوه أمثله لما جروا عليه من إقحام العلوم فى موضوع الشعر. أما أسلوب الصنعة اللفظية ، فهو ظاهر تماماً فى الكثرة الغالبة من شعرهم . وكان الشيخ عمر الأزهرى أحد خريجى الأزهر كثير الشغف بالمحسنات البديعية إلى حد التكلف أحياناً (٢)، يقول من قصيدة نال بها جائزة مجلة الجوائب المصرية :

سلوا عن فؤادى مسبلات الذوائب فقد ضاع من بين القلوب الذوائب
فلا سامت نفس من الحب قد خلت ولا كان جفن دمعه غير ساكب
سبا مهجتى لدن المعاطف أهيف له لفتات دونها كل ضارب
ولا عيب فيه غير أن جفونه بنتها على كسر جميع المذاهب(٣)

وكان الشيخ حسين الزهراء أحد خريجى الأزهر الذين نبغوا فى السودان قد هاجر إلى المهدى ، وظن أنه ينال فى دولته مقاماً عالياً ، ولكنه لم يجد ما كان يصبو إليه ، فنظم قصيدة طويلة من ١١٢ بيتاً أشار فيها إلى فتح الخرطوم ، وقتل غردون ، ونصح المهدى بوجوب إسناد الوظائف إلى العلماء يقول فيها :

برح الخفا ما الحق فيه خفاء وتوالت الآيات والأنباء
بالآية الكبرى التى بظهورها كمل الرضى وانجابت الأسواء
علماء أمة أحمد ناشدتكم ردوا جوابى إنكم علماء
أرضى وترضون الضلال بعيد ما ظهرا لهدى وانجاب عنه قذاء
ويخيب ظنى فيكم وعشيرتى أنتم ويقمع جمعنا الغرباء(٤)

وشعر الشيخ حسين بوجه عام ، أقل عناية بالمحسنات البديعية اللفظية ، فهو فى ذلك مثل يقابل التطرف فى استخدامها الذى يمثله الشيخ عمر الأزهرى ، ولكن الشيخ حسين استعاض عن ذلك بالموسيقى

---

(١) قلم ٧/١٦ (٢) نفثات ٩٨
(٣) نفس المرجع والصفحة (٤) نعوم ٣/٥٦٢

للفظية التى تقوم على تكرار اللفظة ، ولعلك لاحظت أنه كرر كلمة «الخفاء» و«علماء» ، و«رضى» فى الأبيات السابقة ، وتلاحظ ذلك فى قوله من قصيدة يمدح (المهدى) :

أهاجك وصل بالأباطح يلمع لها فيه ما شاء السراب الملمع
أم البرق فى شطر العقيق ولعلع فهاجك يا هذا العقيق ولعلع

ومع ذلك يستخدم بعض البديع أحياناً كقوله :

عماد الهدى أس الجدى معدم العدا
بدا وإليه الناس فى الأرض تجمع(١)

ورثا الشيخ إبراهيم شريف الدولابى الكردفانى المهدى بقصيدة قال فيها :

أسف على المهدى من مهد الصبا قد كان معصوما عن المحظور(٢)

وتجد فى هذا البيت جناساً فى الشطر الاول ، وأسلوباً فقهياً فى الشطر الثانى فى قوله (معصوماً عن المحظور) ، ويظهر الاثر الفقهى كذلك فى قول عبد الغنى السلاوى يمتدح المهدى :

هلا رأيتم موجبات الصدق فيما يدعى ، أو ليس فيه خفاء

ولا يخفى ما فى قوله (موجبات الصدق فيما يدعى) من أثر فقهى ، ويصف صاحب نفثات اليراع قصيدة عبد الغنى السلاوى كلها بأنها (إلى شعر الفقهاء أقرب)(٣) ، وهو وصف صادق يدل على سلامة ذوق فى نقد الشعر ويشتد الاثر الفقهى منذ القرن التاسع فى الشعر بعد أن احتلت النزعة العلمية مكاناً مرموقاً بانتشار خريجى الازهر والمعاهد الدينية حتى أصبح لهم موضع ظاهر إلى جانب أصحاب النزعات الصوفية .

وممن جمع بين الشعر الصوفى والشعر التقليدى محمد الطاهر المجذوب الذى سبق أن أشرنا إليه فى الاتجاه الصوفى . وهذا مصدر ثقافته الحجاز ، وكان مشيراً للأمير عثمان دقنه ، ويقال إنه بلغ خليفة المهدى أن جيشاً انكليزياً

(١) نفثات ٩١ (٢) نعوم ٣/٣٥٩

(٣) نفثات ٨٢

يتقدم نحو سواكن ليباغت ديم عثمان دقنه فى (هندوب) فكتب لعثمان يأمره بالانسحاب من المدينة لاستدراج العدو إلى شعاب الجبال ثم يكر عليه . فهب عثمان دقنه من هندوب فارتجل الأستاذ محمد الطاهر قصيدة منها :

هندوب تعرف صبرنا كيف ارتكبنا للمصاعب
وهشيم تشهد عزمنا كيف أدرعنا للمصائب(١)
يا طالما صدنا بها صيد الغضنفر للثعالب
جيشاً يرن سلاحه كالرعد إذ ما المزن صائب
وسواكن تدرى بنا أنا لدى الهيجا نضارب
بالمشرفى كأنه وقع الصواعق فى المضارب

وهنا يظهر شعر البطولات الحربية منذ العصر التركى فى اللغة الفصحى ، فيحتل الأدب الفصيح منطقة من مناطق الأدب الشعبى القديم ويجول فيها جولات موفقة . ولعل هذه الظاهرة قد بدأت على يد يحيى السلاوى فى أيام الحكم التركى حين رحل إلى مصر واندمج فى ثورة عرابى وطلب إليه أحمد عرابى أن ينظم قصيدة حماسية تطبع وتنشر فى القطر المصرى ، فنظم قصيدة بائية من ٩٩ بيتاً أورد صاحب نفثات اليراع بعضها ، وأولها :

شغل العدى بتشتت الأحزاب والله ناصرنا بسيف عرابى(٢)

ثم تأتى ثورة المهدى فيشيع الشعراء رغباتهم الكامنة إلى التغنى بالبطولات الحربية فى مدح المهدى والتغنى بوقائعه واجتمع على ذلك شعراء الأدب الشعبى والأدب الفصيح جميعاً . فرأينا الشعراء السابقين أمثال حسين الزهراء يتغنى ببطولة المهدى فى داليته التى أولها :

الأمر جد والخطوب حداد وجنود مهدى الورى أمجاد(٣)

---

(١) هشيم مكان غرب هندوب كانت به حرب هائلة بين جند المهدية والجيوش الانكليزية المصرية .

(٢) نفثات ٨٣ (٣) نفسه ٩١

ورأينا الشيخ محمد طاهر المجذوب يتغنى بهذه البطولة فى أبياته البائية السابقة . ورأينا الشيخ محمد عمر البنا فى تائيته المشهورة يقول فى وصف معارك المهدية وانتصاراتهم ، وفى بعض أبياتها تأثر واضح بأسلوب القرآن :

ركبوا الجيادوغادروا شلو العدى رزق النسور ولحمهم أقوات
والخيل ترقص بالكماة كأنها تختال فى ميدانها فتيات
فأثرن نقع الموت فى عرصاتهم وأغرن صبحاً إذ علت أصوات
وذباب أسياف المنية فوقها رعفت دما وجلاؤها الهامات
والأرض سالت بالدماء وما بها غير الجماجم والشعور نبات(١)

فى العصر الحديث :

أما الشعر فى العصر الحديث فكثير فى السودان كثرة ملحوظة . وشعراء هذا الاتجاه قد يخطئهم العد لكثرتهم . ولكن أكثرهم لم يطبعوا دواوينهم ولم يتح لهم أن ينشروها للناس . وإذا أراد الباحث أن يدرس شعرهم دراسة منهجية ، فليس من الصواب أن يحكم على الشاعر من قصيدتين أو ثلاث مما نشر على صفحات الصحف ، أو فى مجاميع المختارات . وقد انتخب الأستاذ سعد ميخائيل مختارات لما يقرب من أربعين شاعراً من شعراء السودان وجمعها فى كتاب (شعراء السودان) . وكلهم ـ كما يبدو من المختارات ـ سلكوا الاتجاه التقليدى فى الشعر . وجمع الأستاذ محمد عبدالرحيم (فى نفثات اليراع) مختارات لعدد من الشعراء المقلدين والمجددين . ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نطمئن إلى أحكامنا النقدية على هؤلاء الشعراء من هذه المختارات . ذلك أنها لا تكفى للتعرف على خصائص فن الشاعر وتطور حياته الفنية . أضف إلى ذلك أن اختيار الشعر فى هاتين المجموعتين لم يكن فيما يظهر قائماً دائماً على أساس نقدى صحيح . ودليلنا على ذلك أن القصائد التى اختارها صاحب كتاب الشعراء فى السودان للشاعر عبدالله البنا ، بالرغم من أنه أورد له خمس قصائد طوال من شعره ، لا تمثل أجود قصائده التى نعرفها من ديوانه ، كما لا تمثل جوانب هامة من فنه

(١) نفثات ١٠١

كالجانب القصصى والجانب القومى ، ولا تدلنا على شيء يذكر من تنوع أغراضه التى نظم فيها ، إلى غير ذلك مما يتعذر على الناقد أن يهتدى إليه لو أنه اكتفى بما أورده صاحب الكتاب من مختارات شعره . لذلك سيكون أغلب حكمنا واستشهادنا فى هذا البحث مستمداً من دواوين الشعر السودانى التقليدى وأهمها فى نظرنا ثلاثة : ديوان العباسى للشاعر محمد سعيد العباسى ، وديوان البنا للشاعر عبد الله محمد البنا ، وديوان الفجر الصادق للشاعر عبد الله عبد الرحمن .

الأثر الدينى : لا يزال الأثر الدينى قوياً فى هذا الشعر ولا يزال أكثر الشعراء من رجال الدين والفقهاء . ويذكر عبد الله حسين فى تاريخ السودان أسماء شعراء سودانيين معاصرين يبلغ عددهم حوالى ٤٥ شاعراً أو أكثر ومعظمهم من رجال الدين .(١) ويعنى كثيراً منهم بالمدائح النبوية والاشادة بالدين إلى جانب النظم فى الأغراض التقليدية الأخرى كالمدح والغزل والهجاء والشكوى وأكثرهم كذلك يمزجون الشعر بدعوات الوعظ والارشاد . ويتجلى ذلك فى ديوان الفجر الصادق بصورة أوضح . إذ نجد الشعر (خيرياً) بمعنى أنه يميل إلى التوجيه والنصح والوصية ويتبرع بالدعوات الصريحة إلى الاصلاح ، ولا نجد فى ديوانه هجاء أو تصويراً لجوانب غير مشرقة فى حياة مجتمعه أو حياته هو . فمن الأبيات الوعظية قوله :

الدين يأبى أن يقال تخاذلوا ... والمجد يأبى أن يقال ألاموا
وطبيعة الاسلام تأبى الذل ... والاسلام فيه الكر والاقدام
ربوا البنين لغير ما أزمانكم ... تكن الليوث تشنها الآجام
إظهار مسكنة وذلة أنفس ... دين عليه توطأ الأقدام
ومحمد فى دينه وكتابه ... أن ترفض الأوثان والأصنام(٢)

ومن الأبيات الوعظية للشيخ البنا قوله عن الأم :

والأم أول غارس فى النفس ما ... ترقى به أو تبتلى وتعذب

(١) عبد الله ٢/٥٢٦ — ٧ (٢) الفجر الصادق ١٤

فعليك بالأم الرقيقة أنها هى مرشد ومعلم ومهذب
واهجر سبيل الجاهلات فانما بالجهل تمتهن البلاد وتخرب

ومثل ذلك تجده عند العباسى. غير أن العباسى أكثر عناية بالجانب الفنى من الشعر ، لذلك قلت فى شعره آثار الوعظ بالنسبة لما نجده عند زميليه . وإن شئت فقارن مثلا بين قصيدة يوم التعليم فى ديوانى العباسى وعبد الله عبد الرحمن(١). فبينما نجد الشيخ عبد الله ينظم القصيدة كلها ـ أو معظمها ـ فى إسداء النصائح والوصايا للحث على التعليم وبيان مزاياه العامة والخاصة ، وعدد أبياتها أربعة وثلاثون ، نجد العباسى وقصيدته ستون بيتاً ، يقضى ربعها الأول ، كعادته ، فى الحنين إلى الماضى ، فاذا انتقل إلى الحديث عن العلم ومزاياه ، لا يكاد يذكر النصيحة مجردة كما يفعل الشيخ عبد الله ، بل يمزجها غالبا بتجاربه النفسية المفصلة . فبينما يقول الشيخ عبد الله :

ان يوم التعليم ياقوم يوم عبقرى يناهض الازمانا
إن يوم التعليم أقبل كالصبـــح مبيناً ونبه السودانا
ولقد صادف الهوى من نفوس طامحـات تأججت نيراناً
أخذت عدة إلى كل أمر وبنت من محاله إمكانا
إن يوم التعليم ياقوم يوم ان تجيبوه تخدموا الأوطانا

نجد العباسى يقول :

ان الشعوب بنور العلم مؤتلقاً سارت وتحت لواء العلم خفاقا
فلو درى القوم بالسودان أين هم من الشعوب قضوا حزناً وإشفاقا
فحاذروا كل مشاء بتفرقة يمسى ويصبح كالغربان نعاقا
ومارقا شقيت هذى البلاد به أخافه أن يعيد الناس مراقا

فلعلك تلاحظ أن الشاعر الأول يخبرنا عن يوم التعليم إخباراً ، ولا يصوره لنا تصويراً ، ولا يستعين فى إخباره بتفصيلات تجاربه الشعورية

(١) عباسى ٦٧ ، الفجر الصادق ٦٥ (٢) عباسى ٦٨

فى حين يدعو العباسى إلى العلم دعوة مصحوبة بمشاعر قوية تطفر من ثنايا عبارته ، فهو يصوغ توجيهاته فى طيات الأمانى والمخاوف التى تجول بنفسه .

على أن هناك فرقاً ظاهراً بين الوعظ فى الاتجاه الصوفى السابق والوعظ هنا ، فهنا وعظ بنائى إيجابى يسعى إلى بناء مجتمع مهذب تتعلم فيه المرأة ، ويقبل كل على الحياة، يبذل فيها ما وسعه من الجهد ليعين أفراد المجتمع على الأخذ بيدهم إلى التقدم والعمران . وبينما وجدنا الصوفية تذهب فى شعرها مذهب الجبرية والزهد نجد العباسى يقول :

قالت الرزق فى السماء بقـــدر ... كل أمر يجرى إلى مستقر
ليس فى الناس من إذا شاء أضحى ... رافلا فى ثياب يمن وخير
ما هـو الرزق إن تأملت إلا ... كأس ماء يروى ولقمة بر
قلت يا هذى أقصرى عن مقال ... لست تدرين منه ما لست أدرى
أثقلت كاهـلى مـذاهب أشيا ... خ كرام شم العرانين زهر
لا أمل السرى ولا أترك السـعـ ... ـى اتكالا على المقادير تجرى
ومرامى إحـدى اثنتـين فاما ... عيش حـــر أولا فـوتة حـر(١)

على أن من مزايا الأثر الدينى ، فى الشعر التقليدى أن ارتقت المـدائح الدينية ، والنبوية بنوع خاص ، على أيدى الشعراء التقليديين الذين ساروا على النهج العربى القويم ، والأسلوب الفصيح النقى، فأصبحنا نحس أن التقليد فى هذه المرة أجود وأدق من التقليد الصوفى القاصر ، ونحن حين نستمع إلى الشيخ مدثر البوشى مثلا ، وهو يقول فى مدحة نبوية :

نأت بك عن ذات الحجال الروامم ... فقلبـك مقسـوم وبينك قاسم
مدامع تذريها من البـين مثلما ... همت من خلال المرسـلات غمائم
جراح بأعماق النفـوس نفرنها ... وهيهات منها أن تفيـد المراهم

---

(١) عباسى ٣٨

نحس بأثر الأسلوب الخطابي القديم مع فخامة العبارة وبساطة الوزن .

ونحس فوق ذلك كله ظاهرة جديدة يضيفها التقليديون إلى خصائص المدحة النبوية الصوفية ، التي منها الابتهال والترنيم، تلك الظاهرة هي العناية باستخراج العظات والعبرة من سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام وأصحابه الكرام بما يفيدنا في حاضرنا ومجدنا ، فأصبحنا نسمع في المدائح النبوية على رأس السنة الهجرية (نغمة وطنية إسلامية تعبر عن حال الأمة الاسلامية في مجدها القديم، وتتخذ من رأس هذه السنة مقاماً للتذكير والاستثارة)(١).

الأثر الفني : تقيد هذا الشعر بالأوزان التي صحت لدى الخليل بن أحمد وترسم بناء القصيدة على قافية واحدة ، وجرى البناء والعباسي على عادة الشعراء في معارضة القصائد وتشطيرها وتخميسها، فشطر البناء بردة البوصيري في قصيدة مطلعها :

أمن تذكر جيران بذي سلم ... مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم(٢)

وخمس البنا قصيدة الشهاب محمود الحلبي المتوفى سنة سبعمائة وخمس وعشرين هجرية في قصيدة أولها :

يا مغفلا للنفس في شهواتها ... وممتعاً للعين من سهواتها

إن رمت لا تلفى خدين غواتها ... اعمل حساب النفس عن هفواتها

واستدرك الطاعات قبل فواتها(٣)

وكذلك فعل العباسي في تخميس قصيدة أبي مدين الغوث (٤) ، وعنى الشعراء بقصيدة (جادك الغيث) للسان الدين بن الخطيب الأندلسي (٦٩٠ هـ) فقلدها صالح عبد القادر ، ومحمد أحمد محجوب (٥)

---

(١) قلم ٧/١٦

(٢) بنا ٣٢

(٣) نفسه ٥٥

(٤) عباسي ١٩١

(٥) فجر ٢/٦٥ — ٦٦

على أن بعض النقاد السودانيين لم ترقه هذه العادة التى جرى عليها الشعراء ، فأخذ عليهم اهتمامهم بالتشطير لأنه قيد يلزم فيه الشاعر نفسه بقصيدة أو أبيات يرجع زمنها إلى قرون مضت. ورأى أن معارضة القصائد ـ وإن كانت لا تخلو من فائدة للشاعر المبتدىء ـ فهى عبارة عن (بعث قصيدة قديمة من مرقدها والباسها روحاً جديدة لشاعر جديد) ، يقول هذا الناقد : (وهذا يذكرنا بمذهب تناسخ الأرواح عند الهنود !) (١).

وإذا أمعنا النظر فى (بناء القصيدة) عند الشعراء الثلاثة ، فاننا نجدهم ينهجون النهج القديم فى تركيب أغراضها وترتيبها وقلة التناسق الموضوعى والخيالى والشعورى فيها . فالعباسى يعنى بالابتداء بوصف حالته النفسية وسرد الذكرى ، وقد يذكر الديار وما يتصل بها من شكوى وبكاء وحنين إلى أهلها الظاعنين عنها ثم ينتقل إلى الغرض الأساسى من القصيدة الذى وضع له عنواناً . فمثلا فى قصيدة (يوم التعليم) وعدد أبياتها ستون بيتاً ، بدأ بذكريات خاصة عن الفتوة واللهو أيام ذى سلم ، وقارن بين ماضيه وحاضره ، واستغرق فى ذكر ذلك أحد عشر بيتاً أعقبها بثلاثة أبيات فى الفخر بشعره وأدبه ، ثم بدأ يتحدث عن العلم ومزاياه . وفى قصيدته (يوسف بدرى) وهى فى الرثاء ، بدأ بالوقوف على الأطلال وجعل يتذكر الديار قبل أن تنهدم ، أيام كانت آهلة عامرة(٢) ، وأيام كان شبابه غضاً ، يتقلب فى أعطاف اللهو والشراب . ثم انثنى إلى الحاضر فبكى إخوانه البعداء الذين قذف بهم الموت إلى مكان سحيق . وجعل يعدد مناقب المرثو ثم يدعو له ويترحم عليه(٣) .

والبنا فى قصيدته (تعليم المرأة) يبدأ يتغزل بزينب ويصف هيئتها الحسية ثم يذكر من أوصافها أنها كالحياة وكالسعادة وكالفضيلة ، ويرى أن هذه

---

(١) طنبل (١) ٣٩ — ٤٠ (٢) عباسى ١٥٣

(٣) نفسه ١٥٤ — ١٥٩

التشبيبات تخلص حسن من التغزل فيها إلى تمديد فضائلها فى أسلوب حكمى يدعو إلى الأخلاق الفاضلة، والزواج من المرأة المتعلمة والحض على تعليمها وغير ذلك .

على أن البنا أقل من العباسى حرصاً على هذه الطريقة البدوية القديمة فى بناء القصيدة ، بل إن كثيراً من شعره خلو منها . أما الشاعر ، عبد الله عبد الرحمن ، فهو يعلن أنه غير راض عن هذه الطريقة إذ يقول :

الذاهبون الأولون انتهوا ... لما عليهم أو لهم من جزاء
فما الوقوف بالطلول وما ... بكاك فيها عبلة بالجواء
فلا تشبب بالثريا ولا ... تندب زماناً كان جم الصفاء
ما أنت والأموات تبكيهمو ... إن الدموع من سلاح النساء(١)

على أن التخلى عن الوقوف بالأطلال والتشبيب ونحوه فى مطالع القصائد ليس شيئاً جديداً ، فى تاريخ الشعر العربى ، فان هناك قصائد جاهلية كثيرة لا تلتزم هذه الطريقة(٢). وفى صدر الاسلام خرج الشعراء المتيمون من أمثال عمر بن أبى ربيعة على هذه الطريقة ، وسخر أبو نواس منها وبدأ قصائده بالخمر أحياناً بدلا من الوقوف على الأطلال وبكاء الديار . ونبه الناقد العربى ابن رشيق إلى تقليد بعض شعراء الجاهلية فى ذلك ، لأن الشعراء المتأخرين قد (يذكر أحدهم الابل ويصف المفاوز على العادة المعتادة ولعله لم يركب جملا قط ولا رأى ماوراء الجبانة ... وكانوا قديماً أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ماتبدأ أشعارهم بذكر الديار . فتلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازاً لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل)(٣). وهكذا نجد عدداً لا يحصى من قصائد العباسيين والعصور المتأخرة لا تلتزم هذه الطريقة ، نقصد بذلك أن التخلى عن هذه الطريقة القديمة ليس تجديداً

---

(١) الفجر الصادق ٩٥ (٢) راجع مثلا المفضليات

(٣) العمدة لابن رشيق ١٥١

فى الشعر الحديث بالمعنى الذى نقصده . ولكنه مظهر من الشعر التقليدى كمظهر الوقوف على الأطلال سواء بسواء . ولذلك لا نرى أن البنا وعبد الله عبد الرحمن مجددان فى ذلك دون العباسى ، بل شعر الثلاثة نماذج مختلفة من الشعر التقليدى . غير أن العباسى اختار الطريقة البدوية ، والآخرين اختارا طريقة الحضر أو بعض شعراء الحضر من التقليديين . وفى السودان كما فى أى بلد آخر ، بواد وحواضر . والعباسى يمثل شعر البادية أصدق تمثيل لا فى بناء القصيدة وحدها بل فى الأسلوب والاتجاه . فلا يعيب العباسى أن التزم الطريقة البدوية فى ذلك ، بل هو يعبر بها عن واقع حياته وطبيعة بيئته. والقبائل العربية فى بوادى السودان تعيش على عاداتها وأساليب حياتها التى كانت عليها فى جاهليتها دون تغيير أساسى .

أضف إلى ذلك أن شعر هؤلاء على تفاوت فيما بينه ، يجعل وحدة القصيدة الشطر أو البيت أو عدداً قليلا من الأبيات . ولكن قلما تجد قصيدة لها فى ذاتها وحدة قوية متماسكة تربط بين أجزائها وتطبعها بطابع واحد . وهذا فارق أساسى يفرق بين الشعر التقليدى والشعر التجديدى . ولعل العباسى مع ترتيب أغراض قصيدته على الطريقة البدوية ، أكثر شعوراً بهذه الوحدة ، مثال ذلك قصيدته فى رثاء يوسف بدرى فنجد الجزء الأول من القصيدة وهو فى البكاء على الأطلال وتذكر الديار يؤلف وحدة متماسكة بحيث يتعذر أن نغير من ترتيبها :

قف وقفة الشوق بين الأثل والضال ... نحى دارس آثار وأطلال
واستسق جفنك هطالا يجود به ... إن لم يك المزن يا هذا بهطال
وسله عن ساكنيه أية سلكوا ... لعل يجدى سؤال المربع الخالى
يا منزلا كنت أمشى البخترية فى ... ظلاله ووراثى فضل أذيالى
إن تمس منك رحاب الفضل دارسة ... فالدهر ذو غير شتى وأهوال
وقد تكون وما تبلى محاسنها ... زهراء كالثغر من زهراء معطال

كأنها اليوم لما غاب سامرها دار الذين استقلوا منذ أجيال
فطالما كنت مصطافاً ومرتبعاً لنا وقبلة حاجات وآمال
أغدو مع النفر الأعلين مدرعاً نعمى الشباب وأمسى ناعم البال
والعيش كالزهر فى جناته عبق وطالع الدهر فى سعد وإقبال
وكم شربنا بجمع الشمل صافيه كالصرخدية قد علت بسلسال
إذ منتدى الفضل نادينا وخمرتنا مما يدار بكأس المنطق العالى
فيا زمان تدانينا ألا خبر ويا غدوى ألا عود لآصالى

ثم ينتقل العباسى إلى القسم الثانى من القصيدة ، وهو الرثاء ، متخلصاً بالبيتين التاليين :

من مبلغ الصحب فى سنار قدرقدوا ألهتهم اليوم عنا شدة الحال
أنا على العهد ماخنا ودادهم وأننا دائمو بث وتسآل

يريد بشدة الحال الموت ، وواضح أن التخلص جيد .

أما البنا فان لديه بضع أراجيز يقص فيها قصصاً ؛ كل أرجوزة منها وحدة قائمة بذاتها، فمن قصته مع رجل أعرابى لقيه فى سفره قوله :

ابتدأ المقال بالسلام وقال حين سار فى الكلام
يا من ألفت سكن البيوت وما بها من ملبس وقوت
إن البيوت حرها شديد وما بها لنعمة مزيد
الماء يشرى عندكم مع الحطب والنار والقش بأثمان الذهب
ولبن المعزى لكم يباع وهن فى بيوتكم جياع
فلو سكنت معنا البطانة لما رأيت مثلها مكانه
يكفيك من دنياك كلب صيد يكون للغزلان مثل القيد

إلى آخر الأرجوزة فهى حلقات متصل بعضها ببعض اتصالا وثيقاً .

ولكن هذه الأقاصيص وأمثالها(١) قليلة فى شعره ، وأكثر قصائده تقوم الوحدة فى كل منها على البيت الواحد أو البيتين ، فمن ذلك قوله :

إلام أسعى وهذا الدهر يختزل ولا أزال بوجدى يضرب المثل
مثلى تؤرقه العليا ببهجتها ولا تدنسه الآثام . والزلل
لقد نظرت لهذا القطر نظرة من لم توهه علل الدنيا ولا الملل
قد ساءنى همم فى القطر فاترة تكاد تودى به من أجلها العلل
وساءنى أن ركن المجد منهدم وأن طلابه أمسوا وهم ذلل

وتستمر القصيدة إلى آخرها على هذا النظام ، كل بيت فيها أو بيتين وحدة مستقلة ، تستطيع أن تضعها فى أى موضع شئت من القصيدة دون أن تجور على معانى القصيدة ، ولا على أفكارها . على أن البنا يتميز عن الشاعرين الآخرين بأنه مولع فى كثير من الأحيان بتكرير لفظ معين ، أو جملة معينة فى أوائل أبيات متواليات من ذلك قوله يكرر كلمة (ساءنى) :

وساءنى أن أعراض الرجال غدت لبعضهم وهى فى أجوافهم أكل
وساءنى أن قومى أصبحوا شعباً تاه الضلال بها والجهل والكسل
وساءنى أن للبغضاء بينهم ما تفعل النار إذ تذكى وتشتعل

وهكذا يستمر فى تكرار الكلمة حتى يرددها عشر مرات (٢) . ويكرر (ولن يسود امرؤ) فى قصيدة أخرى أربع مرات (٣) ، ويردد (من أجل ذلك) فى قصيدة ثالثة ست مرات(٤) ، ويكرر قوله (أصبحت أبكى للفضيلة) ثلاث مرات فى قصيدة رابعة(٥) . ويظهر أن الشيخ عبدالله عبد الرحمن تعمد هذه الطريقة فى بعض مقطوعات وقصائد فى ديوانه منها قوله :

---

(١) بنا ١٦٦ — ١٧٥
(٢) نفسه ٧٦ — ٧٧
(٣) نفسه ٨٠
(٤) نفسه ١٢٩
(٥) نفسه ٧٤

أريد المعالى أن تخطبا أريد الجهالة أن تجدبا
أريد النفوس تميت الحقود أريد الفوارق أن تذهبا

وهكذا يظل يكرر (أريد) إلى نهاية القصيدة وهى أربعة عشر بيتاً ، ومقطوعة أخرى عنوانها (لا أريد)(١) ، وثالثة عنوانها مجلتكم(٢) ؛ على أن البنا أشدولعاً بهذا النوع من التكرار فى شعره ، إذ يدرجه فى أثناء قصائده الطوال . ومثل هـذا التكرار ، كما هو واضح بين ، لا يغير من حكمنا على وحدة البيت قليلاولاكثيراً، ذلك أن كل بيت ـ رغم التكرار ـ لايرتبط بالذى يليه ارتباطاً وثيقاً . وتستطيع أن تغير من ترتيب أبيات كل مجموعة دون أن يحدث ذلك شيئاً يذكر من التغيير فى فكرة القصيدة ومعانيها .

فاذا انتقلنا إلى ديوان الفجر الصادق نجد الوحدة فى القصيدة تزداد ضيقاً حتى تصل أحياناً إلى الشطر الواحد ، ولا أدل على هذا من البيتين السابقين اللذين بدأ كل شطر منهما بكلمة (أريد) ، فكل شطر منهما مستقل قائم بذاته ومعناه ، وانظر كذلك قوله من قصيدة (يعيش العرب والاسلام) (٣) :

أهلوك فى صحب الحوادث ناموا يا دار ما فعلت بك الأيام
أما الديار فما نكرت رسومها لكن عليها خيّم الاظلام
ما ذا وراءك يا عصام تحدثى إنى مشوق أن تقول عصام
يا أيها الشهر الحرام تحية فى طيها الاكبار والاعظام

فلعلك ترى معى أن أشطر البيتين الأول والثالث كل منها قائم بمعناه تستطيع أن تسلخه عن الشطر الآخر فلا يؤثر ذلك فى أحدهما تأثيراً يذكر . وهذه الظاهرة ، أى وحدة الشطر ، قلما تجدها فى شعر البنا ، لأن البنا حريص على ربط الشطرين فى العادة برباط محكم وثيق حتى فى الأوزان الطويلة

---

(١) الفجر الصادق ٩٧ ، ٩٨ (٢) نفسه ١٢٥
(٣) نفسه ١٣

المنبسطة انظر قوله مثلا :

ولن يسود امرؤ إلا إذا خفض الجناح يرفد راجيه وعافيه
ولن يسود امرؤ دبت عقاربه للجار والخل يؤذيه ويقصيه

وقوله عن الدين :

والأمر شورى فيه فاستبقوا إلى الشورى فبالشورى يتم المطلب
من كان يرعى أمة فعليه بالخلق السجيح فانه هو أرحب

الأسلوب : لدينا هنا ثلاثة أساليب مختلفة فى الشعر. (أولها) وأحسنها جميعاً أسلوب العباسى ، أسلوب الطبع والبداوة ، فلنستمع إلى قوله :

١ ـ مالى للخمر رق الكأس أوراقا وللصبابة تصلى القلب إحراقا
٢ ـ مضى زمان تساقينا الهوى بهما فى فتية كرموا وجداً وأشواقا
٣ ـ زهر الوجوه متى سيموا الهوان لووا سوالفا كصوى السارى واعناقا
٤ ـ صحب حملت لواء العشق بينهم من قبل أن يصبح العشاق عشاقا
٥ ـ إذ ليس فى المذهب العذرى لوم فم أرضى فما ومشوق ضم مشتاقا
٦ ـ يابرق طالع ربا الحمرا وزهرتها واسق المنازل غيداقا فغيداقا
٧ ـ وإن مررت على الحتان حى به من المناشط قيصوما وطباقا(١)
٨ ـ إنا محيوك يا أيام ذى سلم وإن جنى القلب من ذكراك إعلاقا
٩ ـ واليوم قصر بى عما أحاوله وعاقنى عن لحاق الركب ما عاقا
١٠ ـ وأنكر القلب لذات الصبا وسلا حتى النديمين أقداحاً وأحداقا

١ — لعلك تدرك عند سماع هذه الأبيات أن الشاعر نخم العبارة تسمع لعبارته جرساً قوياً ، أصغ إلى دوى القافات والصادات فى البيت الأول ، يسندها ميل إلى التشديد ، والحركات الطويلة المديدة ، فاذا انتقلت إلى البيت

---

(١) الحتان جبل بباديه الكبابيش غربى السودان • المناشط مراعى الإبل . القيصوم نوم من أنواع الحشيش • الطباق نبت ترعاه الإبل .

الثالث تسمع صليلا كأنه صليل السيوف ، حين يلوى الرفاق سوالفهم، وهى كصوى السارى، متى سيموا الهوان . ثم تشتد الأصوات ، ويبلغ الدوى ذروته حين تمضى فى سماع البيت السابع حتى لقد تحس بقسوة هذا الدوى على السمع . والشاعر فى خلال هذه الطنطنة يلقى إلى السامع بكلمة أو كلمتين من غرائب الألفاظ ؛ ولكن السامع مع ذلك ، لا تصدمه كلمة نابية ، ولا يحس بشىء من عناء الصياغة ، بل يحس انه يستمع إلى أسلوب مطبوع يقتدر على القوافى ، ويريك فى أوائل الأبيات اواخرها ، وفى فواتحها قوافيها(١) ، ثم لا يلبث السامع أن يقف قليلا فى البيت العاشر عند قوله : (حتى النديمين أقداحاً وأحداقا) فيتعجب من هـذه التثنية ، وهى عادة بدوية ، والعرب قديماً أولعوا بالتثنية حتى ثنوا ماحقه أن يكون مفرداً ، وجمعوا بين المتلازمين أو المتقاربين فى صيغة المثنى ، وصاحبنا العباسى ، وهذه إحدى لوازمه ، مغرم بالمثنى ، فيقول فى هذه القصيدة نفسها :

مهلا أخا العسر لاتعجل فربك قد سوى الخفيين أعمـــارا وأرزاقا

ويقول :

رعى الله عهد الراشدين وتربة ممت بالعصاميين عمرو وخالد(٢)

ويقول :

لقيته أمس فى طمرين مقتحما دواً بلا مركب فيه ولا زاد(٣)

ويقول :

فوردنا هذا السراب وعدنا بالأمرين من هوان وفاقه(٤)

ويقول :

وما رمى الدهر وادينا بداهية مثل الأليمين تفريق وإبعـــاد(٥)

---

(١) راجع وصف ابن قتيبـه للشعر المطبوع (كتاب الشعر والشـعراء) بمصر طبعة الخانجى ص ١٢ .

(٢) عباسى ٤٢ (٣) نفسه ٣٥

(٤) نفسه ٦٤ (٥) نفسه ٣٦

أما قوله (حتى النديمين أقداحاً وأحداقا) فان فيه جناساً ، ولكن قلما تجد مثل هذه المحسنات فى شعر العباسى فهو لا يكترث لها ، لأن اسلوبه مطبوع والعرب كما يقول الآمدى (لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالابداع والاستعارة . . . وقد كان يقع ذلك فى خلال قصائدها ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد) (١) .

ثم لنسمع قول العباسى :

وكيف أقبل أسباب الهوان ولى ... آباء صدق من الغر الميامين

النازلين على حكم العلا أبداً ... من زينوا الكون منهم أى تزيين

من كل أروع فى أكتاده لبد ... كالليث والليث لا يغضى على هون

وقد سلا القلب عن سلمى وجارتها ... وربما كنت أدعوه فيعصينى (٢)

ما أنس لا أنس إذ جاءت تعاتبنى ... فتانة اللحظ ذات الحاجب النونى

فنوقن أنه يعرف جيداً مداخل الأسلوب البدوى ومخارجه. ولا نشك حين نسمعه يقول (النازلين على حكم العلا) فى أول البيت أن العبارة لشاعر جاهلى أو أموى(٣) ، وحين تسمع (من كل أروع فى أكتاده لبد) تذكر كذلك الشاعر الجاهلى(٤). وهكذا فى قوله (وربما كنت أدعوه) (وما أنس لا أنس) .

والشاعر أميل الى استخدام الأوزان المنبسطة كالكامل والبسيط والخفيف والطويل ، حتى تتمشى مع فخامة العبارة وتكتيل الأصوات والمقاطع القوية بعضها إلى بعض .

أضف إلى ذلك أن العباسى كالشاعر القديم مولع بترديد أسماء الأعلام والأماكن ، ولسنا بحاجة إلى الاشارة إلى مطالع المعلقات وغيرها من شعر الجاهلية ، ففى كثير منها يعمد الشاعر إلى حشد أسماء أعلام للأشخاص

---

(١) الوساطة نشرة عارف الزين ٣٥ (٢) عباسى ٧٩

(٣) مثلا قول القطامى (الضاربين عميرا عن بيوتهم الخ ...)

(٤) مثلا قول سراقة البارق (من كل غراء الجبين كأنها رسأ الخ...)

والأماكن، وقد يكون بعضها مجهولا لدى الناس. هذه لازمة أخرى لأسلوب العباسي؛ فيكثر من ذكر أسماء أعلام مصرية كالمقطم وحلوان، وأسماء أعلام سودانية كقضروف سعد (القضارف)(١) والحتان (جبل في بادية الكبابيش) ومرح (اسم بلدة في السودان) وملّيط (مركز من مراكز دارفور) ووادي هور (واد غير السودان). كما أولع بالتكنية عن الأشخاص والبلدان برموز، فمن ذلك قوله:

يا سعد سعد بني وهب أرى ثمراً فجد فديتك للعافي بعقاد(٢)

وإن في بعض ما قد عاف شاربكم إعتاب ذي الفضل يحيى وابن عباد

فهذه كلها عنده أسماء مستعارة أتى بها الشاعر وهو يرمز إلى أفراد سودانيين يوجه الشاعر إليهم اللوم لأنهم أصبحوا ذوي جاه وغنى ولكنهم لم يبذلوا لبني وطنهم شيئاً من الجاه والغنى(٣). ومن ذلك قوله: (يابنت ساجعة الرياض وزين ناضرة الشجر) (يريد مصر) وقوله:

فيا مار سيري ولا تخدعي فينتزع القرط يامارية

ومارية يقصد بها مصر، والقرط يعني به السودان (٤).

ومثل هذه التكنية معروفة عند شعراء آخرين في السودان منهم يوسف التني في ديوان «الصدى الأول» وهو شاعر ينحو نحواً آخر، وسنتحدث عنه فيما بعد. ولا أدري إن كانت هذه تأثراً بالصوفية أم هي عادة شعبية سودانية قديمة. وربما كان الأمرين جميعاً. ومما يذكر هنا أن الأدب الحبشي مولع بالرمز والكناية على نحو قريب من ذلك (ويزداد شغفهم به كلما شعروا بضغط سياسي داخلي أو خارجي أو إذا أرادوا أن يوجهوا النقد الاجتماعي أو السياسي. وقد انتشر هذا أيام الطليان)(٥).

---

(١) عباس ٨٤

(٢) العباسي ميال الى البدل المطابق مثل سعد سعد بني وهب، وهند هند بني العزيز

(٥٠) وقوله لسنا القطيع قطيع الضأن يزجره الخ ...

(٣) نفسه ٣٤

(٤) نفسه ٦٠ (٥) مراد (٢) ٧٤

ومن خصائص أسلوب العباسى كذلك الوصف . ونعنى به تصوير الهيئة أو الحالة تصويراً مستوعباً للمعانى التى يتركب منها الموصوف(١). فمن ذلك يصف رحلته إلى حبيبه وهى رحلة ليلية شاقة من الخرطوم إلى النهود، تتقاذفه فيها الفيافى ، فيرفعه سراب ويخفضه سراب ، قال :

لم يبق غير السرى مما تسر له ... نفسى وغير بنات العيد من عيد(٢)
المدنياتى من رهطى ومن نفرى ... والمبعداتى عن أسرى وتقييدى
أثرتها وهى بالخرطوم فانتبذت ... تكاد تقذف جلمودا بجلمود
تؤم تلقاء من نهوى وكم قطعت ... بنا بطاحاً وكم جابت لصيخود
نجدّ يرفعنا آل ويخفضنا ... آل وتلفظنا بيد إلى بيد
حتى تراءت لحادينا النهود وقد ... جئنا على قدر حتم وموعود(٣)

ويصف حادثاً غرامياً وقع له حين مر بالحى ضحىً :

مررت بالحى ضحى ... أروض مُهراً أدهما
مرتديا من الشباب ضافياً منمنما
لقيته فى أربع ... بيض كأمثال الدمى
شابهن أزهار الربيع وحكين الأنجما
وقفت فاستسقيته ... وشد مابى من ظما
جاء بماء قلت هل ... حاجة مثلى منك ما ؟!(٤)

وأسلوب البنا : يلى أسلوب العباسى فى الجودة وقوة الأسر ، وإذا كان أسلوب العباسى (بدوياً مطبوعاً) فأسلوب البنا (حضرى مصنوع) نسمع البنا فى الفخر الممتزج بالغزل يقول :

---

(١) نقد الشعر لقدامة مطبعة الجوائب ٤١
(٢) بنات العيد الإبل (٣) عباسى ٧٥
(٤) نفسه ٩٠ — ٩١ أى هل يحتاج مثلى من مثلك ماء ؟

أسعاد ما أنا جازع من حادث وإذا جزعت فمن يصول ويقدم
ألقاك حاسرة فيصرعنى الهوى رهبا ويرهبنى الكمى المعلم
ولقد تطيش سهام خصمى إن رمى وتصيب قلبى من جفونك أسهم
أقسمت بالأحرار وهى أليتى مادام يجرى بين جثمانى دم
مهما تشاكلت الأمور وأبهمت لا أرتجى إلا التى هى أقوم

فلا نشعر بما شعرنا به فى أسلوب العباسى من فخامة بدوية ، ودوى مجلجل ، وغرابة فى اللفظ والتركيب . بل نحس فى هذه الأبيات شيئا من الاين والسهولة . والعباسى إذا نظم فى هذا المعنى فانما يقول :

وإن تسألى يازينب ابنة مالك فلله مالاقيت فيك من السهد
وكم ساجلت منى الخطوب فما بنا وحقك حد المشرفى ولا حدى
وما تركت لى النائبات بمرها اخاً غير مطوى الضلوع على حقد(١)

أما شاعرنا البنا فقد تسربت آثار الحضارة والكتابة والتعليم فى أسلوبه ، ففتتت من تماسك العبارة ، وآثرت الألفاظ المألوفة والعبارات الجارية المعروفة . ولا أدرى لماذا أجد فى قوله (ما دام يجرى بين جثمانى دم) ضعفا فى نسج العبارة .

على أن البنا يستعيض عن الفخامة البدوية بمحسنات أخرى أهمها (التكرار) الذى شغف به وأكثر منه . فتارة نسمعه يكرر العبارة فى أوائل الأبيات المتواليات كما أشرنا فيما سبق ، وتارة أخرى نسمعه يكرر اللفظة فى البيت الواحد :

أدعو إلى النادى وما النادى سوى دار إلى ربط القلوب تنادى

فهو هنا يكرر كلمة النادى ويكرر النون والألف والدال ـ على سبيل التجنيس ـ بين النادى وتنادى . والجناس فى الواقع نوع من التكرار ، ولكنه تكرار

(١) عباسى ٨٥

للحروف لا للالفاظ ولا للعبارات، وتتكرر الحروف على سبيل الجناس في قوله

ونظـرة لك في الأيام صادقة رميت ما بين تشبيه وتشـويه
دنيـاك غانيـة بالحـر فاتكة بالوعد والخلف تصبيه وتصميه

والتكرار بمظاهره في شعر البنا مع محاولة الوصـل بين شطرى البيت قدر المستطاع، قد جعل أسلوب البنا يتدفق في تتابع وسرعة فيكسبه ذلك حيوية ونشاطاً. ويتضح هذا إذا سمعت الأبيات التاليـة يرثى فيها ناظر الشكرية:

نفس الوجد إن قدرت قليـلا وقف الدمع برهة أن يسيـلا
إن فيض الدموع نزر يسـير في مصاب غدا أليما جليـلا
واستعار الحشا بنار من الوجـد غدا بالأسى أميناً كفيلا
أصبح الجو بيننا أكلف اللو ن وأضحى نهارنا مستحيلا
فانع للجـود بحره والمنايـا سيفهـا المخـذم الحسام الصقيلا
وانع للرأى نجمه الساطع الثـاقب جنح الدجى توارى أفولا
وانع للبر والفضيـلة نفسـاً طهـرت ليلة وطابت مقيـلا

فاذا تجاوزنا عن المبالغة التقليدية في قوله بحر الجود وسيف المنايا، والصنعة التي تظهر في رصف المترادفات على طريقة معلمي اللغة (سيفها المخذم الحسام الصقيلا)، فاننا نجد الأسلوب منساباً جارياً فيه حركة وحياة.

كذلك تظهر في أسلوب البنا في الشعر محاولة في صوغ بعض العلوم العلمية والمصطلحات والدراسات التاريخية (راجع قصيدة ذكرى اللغة العربية ص٩١) وهذا قد جرى عليه الشعراء المتأخرون، وأغرم أحمد شوقي بهذه الطريقة.

وتختلف مادة الخيال في شعر البنـا عنها في شعر العباسي، فهذه بدوية غالباً، وتلك حضرية غالباً أو مزيج من الحضري والبدوي. فالبنا مثلا يشبه

فتاته بتشبيهات حسية أغلبها بعيد عن التشبيهات البدوية ، ولكنها قديمة معروفة :

هيفاء قد عقد الحياء لسانها وغدا الدلال لها رقيباً يجب
ترنو فترسل للعقول صوارماً وتميس فى ثوب الدلال وتسحب
واللفظ مثل السحر يستلب النهى كالخمر إلا أنه لا يشرب
والشعر مثل الليل إلا أنه لم يبد فيه لمن تأمل كوكب
والوجه مثل الشمس إلا أنه تلقاء ليل الشعر ما إن يغرب
هى كالحياة لمدنف أو كالحيا لمؤمل لكنها هى أعذب
هى كالسعادة لفظها متيسر سهل ومعناها قصى أجنب

ولست بحاجة مرة أخرى إلى أن أشير إلى الصنعة فى هذه التشبيهات ، وكلها تشبيهات مرسلة ذكر فيها أداة التشبيه ، والبنا مولع بالتشبيه المرسل(١) ، والبلاغيون يفضلون عادة التشبيه المؤكد على التشبيه المرسل . أضف إلى ذلك أنه فى العادة يشبّه ولا يصف ، وفرق بين التشبيه والوصف . فبينما نجد فى شعر العباسى وصفاً للحالات والحوادث ، إذ يسرد المعانى التى يتألف منها الشىء الموصوف ، ويجمع المعانى فى رباط واحد متماسك الأجزاء بحيث تبدو كأنها لوحة واحدة تستوعب فى المنظر الطبيعى الواحد ، مثلا ، هيئة السفينة ، والبحر ، والشمس وأشعتها ، وظلال الأشجار والمبانى على الشاطىء ، فهذا هو الوصف ، أما التشبيه فهو جزء من الوصف قائم بذاته . فاذا قال البنا يصف أبطال المسلمين :

فكأن الدروع إذ لبسوها عذر جللت بدور التمام
وكأن السيوف إذ شهروها شعل أومضت بجنح الظلام
وكأن الخيول إذ حملوها أعقب حوّمت بيوم الزحام
وكأن العدا وقد هزموها غنم أجفلت براعى سوام

(١) راجع مثلا بنا ٧٧ ، ٧٩ ، ٥٠ .

فليس هذا (وصفا) ، ولكنه تشبيهات أربعة متلاحقة ، كل منها قائم بذاته ، ولا يكون من مجموعها صورة منسجمة متسقة لمعركة حربية . ومهما يكن بين الدروع والسيوف والخيول والأعداء من علاقات ومشابهات ، فان هذه التشبيهات لا تعدو مناظر متقطعة منفصمة الأجزاء ، والتشبيه أغلب على شعر البنا ، كما أن الوصف أغلب على شعر العباسى .

أسلوب عبد الله عبد الرحمن : فاذا انتقلنا إلى (الفجر الصادق) رأينا لوناً ثالثاً من الأساليب نستطيع أن نضعه بعد أسلوب البنا ، إذ ينقصه ذلك الحماس والتدفق الذى بلغ حداً عظيما عند العباسى ، وبلغ درجة لا بأس بها عند البنا ، فقلما يمزج الفجر الصادق معانيه بعواطف قوية صارخة قارن بين قوله عن مصر (ص ١٠٣) :

يا نسيما يختال بين رياض راويا عن أريجهن اعتلاله
قف رويداً وجمع الزهر واحمل لرجال العلوم منى رساله
لرجال العلوم من أرض مصر واهبى الضاد حسنها والجزاله
قل لهذى الكرام يجمعها النا دى بدوراً ويحتويهن هاله
لكم الود فى البلاد مقيما ما أظن الزمان يطوى ظلاله

وبين قول العباسى (ص٦٣) يخاطب مصر :

كلنا ذلك المشوق وهل فى الناس من لم يكن جمالك شاقه
أنت للقلب مستراد وللعين جمال يغرى وللشم طاقه
فتحت وردها أصائل آذا ر وقد قرط الندى أوراقه
أنت عندى أخت الحنيفة ما أسماك دينا وما أجل اعتناقه
أنت ذكرتنى ولست بناس درّ ثدى رضعت منه فواقه
وعراصا نادمت فيها الرديني يات والسيف حمله وامتشاقه

هاهنا موضوعان متشابهان ؛ فكلاهما يمتدح مصر ويحن إليها ويثنى على أهلها ، وكلاهما ينظم على بحر واحد ، ولا شك أن كليهما كان يحن إلى مصر

حنيناً قوياً ، ولكن كيف عبر كل منهما عن ذلك الحنين ؛ أخذ الأول يخاطب النسيم أن يقف ويجمع الزهر ويحمل الرسالة إلى أهل العلم فى مصر ، ويؤكد أن ود هذه البلاد مقيم لايزول . والمعنى كما ترى جيد سليم، وهذا المعنى نفسه هو ما قصد إليه العباسى . ولكن الأول ينقصه الروح الذى دفع العباسى إلى جعل مصر محبوبة جميلة ، فيها الجمال الذى يلذ العين ، والجمال الذى يلذ الأنف ، والجمال الذى يلذ القلب ، ثم لم يكتف بذلك بل دفعه الحماس إلى تذكر ذكريات جميلة كانت له فى مصر، فهو يحبها أيضاً من اجل هذه الذكريات، أيام كان فى المدرسة الحربية المصرية فى فاتحة القرن العشرين . فالتجارب الشخصية المفصلة قليلة بل قليلة جداً فى شعر عبد الله عبد الرحمن ، وكثيرة تغلب على شعر العباسى يذكرها دائماً فى مواقف الحماس العاطفى عند مايريد أن يتحدث عن نفسه أوعن غيره . وشعر التجربة الشخصية أقوى وأعنف وأقرب إلى المستوى الفنى العالى من الشعر التجريدى، أوالموضوعى الذى يصف من بعيد ، ويقف من الموصوف موقف الوقور المعتدل . والشعر الصحيح لا يعرف الوقار والاعتدال ، بل هو تجارب صارخة مليئة بالقوة ، ومنتزعة من صميم الحياة الزاخرة بخيرها وشرها . وفى شعر البنا نجد التجارب الذاتية كذلك ، ولكن ليست لها وحدة ، إنما هى خطرات متفرقة متقطعة، فمن ذلك قوله :

قد ساءنى هم فى القطر فاترة　　تكاد تودى به من أجلها العلل
وساءنى أن ركن المجد منهدم　　وأن طلابه أمسوا وهم ذلل
وساءنى أن أعراض الرجال غدت　　لبعضهم وهى فى أجوافهم أكل

هذه تجارب للشاعر يسجل الواحدة منها خاطفة سريعة ، ثم ينتقل إلى غيرها ، فهو فى تجاربه كتشبيهاته ، كما أن تجارب العباسى كأوصافه . ومن الانصاف أن نذكر أن صاحب الفجر الصادق قد يفصل تجاربه بعض الشىء كقوله:

وما راعنى غير طفل صغير　　حزنت لحوجاته البادية
يبيت القواء وجثمانه　　يطل من الخرق البالية

يقول أتخلو ربوع وتقضى نفوس لدى الأمم الراقية

أما فى أكثر الأحيان فتجاربه تتركز فى (حكم) ، ولو أنه فصل التجربة لكان أقرب إلى فن الشعر العالى .

على أنه ينبغى أن نقرر أن ديوان الفجر الصادق أشد من الآخرين تأثراً بأسلوب القرآن الكريم ، واقتباساً منه .

الأثر القومى : يرى بعض الباحثين السودانيين أن حوادث عام ١٩٢٤ فى السودان تعد علامة من علامات الطريق نحو الوعى القومى الصحيح ، ذلك أن سنوات الضغط فيها ما يلهب المشاعر ، ويعين على النهوض بأعباء الجهاد والكفاح التى يتعلم منها الناس وعياً قومياً(١) ، وقامت دعوة (السودان للسودانيين) فى جريدة حضارة السودان (١٩٣٠) . ولكن كثيرين تشككوا فى سلامة هذه الدعوة من الأغراض والأهواء(٢) . واعتقد البعض أن هذه الدعوة بمثابة معول يعمل على تحطيم وحدة وادى النيل ، ومنهم الشاعر العباسى إذ يقول :

وما تريدون من قومية هى فى رأى السراب على القيعان رقراقا
لا تخدعوا إذ فى طيات ما ابتكروا معنى بغيضاً وتشتيتاً وإرهاقا
ليصبح النيل أقطاراً موزعة وما كنو النيل أشياعاً وأذواقا
لسنا القطيع قطيع الضأن يزجره الراعى كما شاء إشآماً وإعراقا

وقام بعض الباحثين يدعو إلى إنشاء (أدب قومى) ، ففهم بعض الناس من هذه الدعوة أن يكون الأدب باللهجة الدارجة وأنكروا ذلك وحذروا الناس من الانسياق وراء هذه الدعوة(٣) . على أن الدعاة كانوا يقصدون قيام ثقافة قومية باللغة الفصحى إلى جانب الثقافة الشعبية الدارجة . وفى ١٩٣٥ حدثت مساجلة بين حسن صبحى الصحفى المصرى فى السودان ، وبين محمد

---

(١) موت دنيا ١١٦ ، ١٢٠ (٢) موت دنيا ٩٦

(٣) فجر ١٧/٨٠٥

أحمد محجوب ، وكان من رأى الأول توحيد الثقافتين المصرية والسودانية باسم الثقافة النيلية ، أما محجوب (فكان الوحيد فى أبناء جلدته الذى نادى بوحدة الثقافة السودانية ، ووجوب فصلها من الثقافة المصرية، وبين آراءه ونشرها على صفحات الفجر)[١] ، ويتلخص رأى المحجوب فى أن هناك فوارق ظاهرة فى طبيعة الاقليم والاخلاق والطبائع بين مصر السودان ، وأنه ليس هناك ثقافة مصرية حتى يدمج السودانيون فيها ثقافتهم . يقول : (فأنا عند ما أقرأ لطه أوهيكل فكأننى أقرأ لشاتوبريان أوأناتول فرانس وسانت بيف وجورج صند ، وعند ما أقرأ للعقاد والمازنى فكأننى أقرأ لكاتب ألمانى ، وأقرأ لمارك توين ، أو أقرأ لهازلت وماثيو أرنولد) ، ثم يرى أن ثقافات الشرق يجب أن تتعدد بتعدد البيئات والأخلاق ، وإن كان يربط بين أممه رباط الدين واللغة ، وفى تعددها دليل الحياة المنتعشة السارية فى أممه[٢] . ورد عبد القادر حمزة صاحب جريدة البلاغ فى مصر على الذين أرادوا الفصل بين الثقافتين من السودانيين بمقال جاء فيه : (يجب ألا يفكر أحدنا أوأحد السودانيين فى فصل الأدبين ، واستقلال الواحد عن الآخر، فهو الوسيلة الوحيدة التى بقيت لنا اليوم لتكون واسطة فى اتحاد القلوب، وتقارب النفوس ، وتكاتف الجميع وتآزرهم)[٣] .

على أن فكرة الدعوة إلى أدب قومى لم يوافق عليها بعض السودانيين ، لأن الأدب الفصيح فى السودان بالرغم من أنه قد يقلد آداباً أخرى

---

(١) فجر ٢١/٩٩٥

(٢) نفسه ١٨/٨٦٣ وفى مجلة النهضة يدعو محجوب الى بث الشعور القومى ويجعل الوسائل لذلك ما يأتى — ١ — تلقين الأطفال فى قصص مبتكر يحل مكان أحاجى الغيلان والسحار بطولة عثمان دقنه وعبد الله ولد سعد وعبد الرحمن النجومى ومحمد احمد المهدى على وجه سواء دون أية تفرقة بين القبائل والبطون — ٢ — البدء بكتابة تاريخ السودان من أقدم العصور حتى الوقت الحاضر — ٣ — وضع اللغة العربية فوق سائر اللغات واجهاد النفس فى تعلمها واتقانها (نهضة ٢١/٦) .

(٣) فجر ٢١/١٠٠٨ وقد رد محجوب على مقال عبد القادر حمزه بما لا يخرج عن الدعوة إلى تكوين أدب قومى سودانى (فجر ٢٢/١٠٤٣ — ٤)

ويستعير من الأقطار الأخرى ، فهو أدب قومى ، وآثاره القومية واضحة جلية(١) .

والواقع أن فصل ثقافة أمة عن ثقافة أمة أخرى أصبح الآن أمراً يكاد يكون محالا من الوجهة العملية ، ذلك أن العالم الآن أصبح تغمره ثقافة تكاد تكون واحدة ، وأنه بسبيل أن يحيا حياة متماثلة فى التوافر على استعمال الآداب وأساليب الدفاع والصنائع والأعمال . ولأن المواصلات قد تعددت فقربت البعيد وذللت الصعاب ، ولأن العارفين باللغات الأجنبية يزدادون يوماً بعد يوم ، ولأن كل أمة تحرص أن توصل إلى الأخرى بشتى الوسائل مختلف منتجاتها الأدبية والعلمية والصناعية(٢). وإذا كان الأمر كذلك بين الأمم المتنائيات المختلفات المشارب والأجناس واللغات ، فلابد أن يكون الارتباط أشد والاتصال ألزم بين الأمم التى تتفق مشاربها وأجناسها وترتبط فيما بينها بروابط دموية ولغوية وجغرافية .

اما كيف يتكون (الأدب القومى السودانى) مع وجود هذا الاتصال المتبادل بين السودان وغيره ، فمما لا شك فيه أن الدعوة إلى «إنشاء» أدب قومى فى أى أمة هى تحصيل حاصل كما يقولون ؛ ذلك أن الآثار القومية فى الأدب لاتجلب إليه ولكنه أمر لابد منه يتحقق فى أى أدب سواء أكان أدب أمة أم أدب إقليم أم أدب بلدة أم أدب قرية مهما يبلغ هذا الأدب من التأثر بغيره ، ومهما يبالغ فى تقليد غيره ومحاكاته . فان أدب أى شاعر سودانى تربى فى السودان ، وعاش فى مجتمع سودانى إنما يحمل آثار القومية السودانية فى ثناياه علم بذلك أم لم يعلم ، ورضى بذلك أم لم يرض . وسنرى دليل ذلك واضحاً فى سرد بعض هذه الآثار فى الشعر التقليدى السودانى . ولكن قبل أن نبدأ فى ذلك نحب أن نقف من هذه المسألة موقفاً أكثر

---

(١) نفثات ٧٦ هذاتفسير خاص لرأى موجز أورده محمد عبد الرحيم فى معرض الكلام عن آراء معاصريه في قومية الأدب السودانى .

(٢) عبد الله ٢/٥٢٤

تحديداً ووضوحاً . فنجيب على هذا السؤال : إذا كانت آثار القومية لابد من أن تظهر فى الأدب، فالى أى حد تجلت هذه الآثار فى الأدب التقليدى ؛ أو بعبارة أخرى هل تفاوتت هذه الآثار بتفاوت أنواع الأدب ومظاهره ، أم تجلت بدرجة واحدة وبمقدار واحد فى الأدب السودانى ؟

لا شك أن الأدب الشعبى الدارج يعد فى المرتبة الأولى فى الدلالة على الآثار القومية ، ذلك أنه ألصق بنفوس العامة وأصدق تعبيراً عن نفوس الطبقات المثقفة وغير المثقفة ؛ فمجاله من هذه الناحية أوسع وأشمل . ومن البديه أنه أدب تتصل لغته بلغة المربى والطفولة والحياة المنزلية والاجتماعية. لذلك كانت المصطلحات والألفاظ العامية أزخر وأدق تعبيراً عن حقائق نفوس الشعب وعقلياتهم وعاداتهم وسلوكهم .

وفى المرتبة الثانية يأتى الأدب الفصيح من حيث تمثل الآثار القومية ، لأنه أدب فئة معينة ، ولأن المصطلحات والألفاظ لم تترب فى البيئة السودانية ولم تنشأ منها . ولكن من الممكن أن نزيد من نصيب القومية فى الأدب الفصيح إذا حاولنا ترجمة الأدب الشعبى الدارج بأغانيه وأحاجيه وأمثاله إلى العربية الفصحى مستخدمين قدر الامكان الألفاظ نفسها والمصطلحات بعينها . وسبق أن قلنا أنه ليس هناك فرق يذكر بين اللهجات الدارجة واللغة الفصحى من حيث مواد الألفاظ وصيغها وأوزانها وتراكيبها ، بل الفرق إنما يتجلى فى النطق وتغيير بعض الحروف والأصوات ودلالات الكلمات . ومن الممكن أن نطور من دلالات الألفاظ بحيث نقرب بين الفصيح منها والدارج . وهنالك شىء آخر يعمل على تقييد — أو إضعاف — الآثار القومية فى الأدب الفصيح ، أعنى به التمسك البالغ ببعض تقاليد القصيدة العربية القديمة كالتشطير ، والتخميس ، والمعارضة ، والمحافظة على التشبيهات والأوصاف التقليدية واستخدام التعميم فى الحكم الخ . . . ومع هذا فان هذا التقليد ليس من شأنه أن يزيل هذه الآثار بل يضعفها فحسب .

فنحن بذلك الرأى لا نذهب مذهب الذين ينكرون القومية فى الأدب السودانى ،

ويدعون إلى «إنشائها» من جديد ، ولا نذهب كذلك مذهب الذين يزعمون أن هناك قومية كاملة مستقلة فى الأدب السودانى ، بل نقف موقفاً وسطاً ، ونجعل آثار القومية مراتب ودرجات متفاوته فى الأدب ، ونزعم أن التقليد قد يضعف هذه الآثار ، ولكنه لا يلغيها بحال ، وهذا الرأى قريب من رأى أبداه الأستاذ محمد عبد الرحيم فى نفثات اليراع بقوله : (ما تزال المغالطات قائمة على أشدها فى أمر هذا الأدب أهو سودانى صميم من صنع البلاد أم هو خليط مما يرد علينا من الأقطار الأخرى ، فقال البعض بهذا وقال البعض بغيره . . . وفى كلا الرأيين مجازفة وتسرع بالحكم ، وظلم صريح أن ننكر على السودان أن يكون له أدب ، ومجاملة صريحة أن ننحله الكينونة الأدبية ، والانتاج المستقل)(١) .

على أننا لا نقصد بقولنا إن أى أدب لا بد ان يعبر عن آثار قومية أن كل قصيدة أو مقطوعة أو رسالة أو قصة لابد أن تعبر عن ذلك . بل نريد بذلك كل أدب تنوعت آثاره واستغرق إنتاجه وقتاً يسمح للمؤثرات الشخصية والبيئة والمجتمع أن تعمل وتمكن لنفسها فى معانيه وأفكاره وعباراته ولغته . وإلا فان لدينا قصائد بعينها يتعذر على القارىء أن يستخلص منها أثراً قومياً ظاهراً . فمثلا إذا أردنا ان نعرف الأثر القومى فى شعر العباس أو البنا أو عبد الله عبد الرحمن فينبغى أن ننظر فى نماذج مختلفة من شعر كل منهم ، وما دمنا قد أقررنا بأن آثار القومية فى هذا الشعر ضعيفة ، فقد يكون من العسير أن نهتدى إلى شىء منها فى قصيدة واحدة أو قصيدتين. راجع مثلا قصيدة فى الدعوة إلى الاكتتاب لمشروع المدرسة الأهلية (١٩٢٦) فى ديوان الفجر الصادق(٢) وهى أربعة وخمسون بيتاً ، فان من العسير أن تجد فيها بيتاً يمكن أن يصف المجتمع السودانى أو البيئة السودانية أو الرجل السودانى بصفة مميزة . ولكننا ، من جهة أخرى ، سنجد فى هذا الديوان وغيره أمثلة من الأثر القومى كما يتضح فيما يلى .

نعرف من حياة العباسى أنه التحق بالمدرسة الحربية المصرية فترة من

---

(١) نفثات ٧٦ (٢) ص ٢١

الوقت من ١٨٩٩ — ١٩٠١ ، وأنه ينتسب إلى «الجموعية» وكان لهم فى عصر الفونج ملك يتبع أمراء العبدلاب ؛ وهم يمارسون الزراعة على شواطىء النهر، ولهم قطعان يرعونها فى القبائل المتاخمة ، وكانت لهم فيما مضى شهرة فى الحرب ؛ نازلوا العبدلاب ، وكانت الحرب سجالا بينهم ، ونازلوا الشائقية ، ودفعوا غاراتهم(١). وكان العباسى يرتاد بوادى السودان، ويتحدث فى شعره عن قبائل غرب السودان ومناطقهم ، ومن ثم ظهرت فى شعره آثار البداوة من ناحية ، والاعجاب بالبطولات الحربية من ناحية أخرى ، وهذه كلها آثار قومية من غير شك . وقد فصلنا فى بيان أسلوبه أثر البداوة فى شعره. وفى الأبيات الآتية يذم الحضارة ، ويذكر مساوئها :

جزى الله هاتيك الحضارة شرما ... جزى من تصاريف الزمان المعاند
فلم تك يوماً والحوادث جمة ... حمى لضعيف أو صلاحاً لفاسد
شقينا بها حتى لبتنا أذلة ... وأغلالها منا مكان القلائد(٢)

ويتغنى بالبطولة الحربية فى شعره ، فاسمعه يقول مثلا :

سأصفح عن هذا الزمان وما جنى ... متى ظفرت كفاى منه بماجد
وإن ألقه بعت الحياة رخيصة ... وآثرته باثنين سيفى وساعدى
كفى بذباب السيف خلا بأنه ... لدى الروع أحفى من خليل مساعد
هو البرء من داء النفوس وربما ... يسل بحديه سخيمة حاقد(٣)

ويسخطه أن يسمح الزمان لقوم جبناء أن يظهروا بمظهر البطولة والفروسية:

عدا فاستباح دروع الكماة ... فلف بها رمماً بالية
وخلى التريك وهز البواتر ... حبساً على الغادة الناعية

وفى البيت الثانى يشير العباسى إلى عادة سودانية ، إذ يقول إن الزمان قد ألبس الرمم البالية (يريد الجبناء أو الأذلاء) دروع الكماة ، وجعل التريك

---

(١) عوض ١٩٦ (٢) عباسى ٤٢ ، وانظر ص ٦٥
(٣) ٤٣

(أى الخوذة) ، وامتشاق السيوف وقفاً على النادبات . فبعد أن كان السيف والخوذة من ملابس الشجعان أصبح فى أيدى الناعيات . ومن عادة السودان إلى يومنا هذا أن يلبس النوادب لباس الحرب للميت ويحملن آلاته التى كان يستعملها فى الحرب ، ويدرن باكيات فى ساحة الدار ، ولا تعمل هذه العادة إلا للعظماء من الرجال ملوكا كانوا أو محاربين ، وقد تستمر خمسة عشر يوماً(١). وكثيراً مايمزج العباسى بين الغزل والاعجاب بالبطولة الحربية(٢). ونجد مثل هذا عند البنا حين يخاطب سعاد ويتغنى أمامها بشجاعته وفروسيته(٣). وإن التغنى بالبطولة الحربية والاعجاب بها لدى هذين الشاعرين لهو صفة (قومية) من صفات الشعب السودانى ، وقد لاحظ ذلك أحد كتاب مجلة النهضة السودانية إذ يقول (واظهر الظواهر فى الشعب السودانى تقدير البطولة والاعجاب بابطال الحروب وفرسان الملاحمة وهذه الظاهرة كثيرة الوضوح تقرؤها فى أغانيهم القديمة والحديثة .. ففى أغانيهم القديمة قل أن تجد بيتاً واحداً يخلو من الفخر والحماس والاعتزاز بالعصبية)(٤) . وحسبك أن ترجع إلى شعر البطولة بالعامية والفصحى فى عصور تاريخ السودان السابقة . وفى الشعر الحديث نجد شعراء تقليديين يكثرون من ذكر الصوارم وغيرها من مستلزمات الشجاعة والحرب(٥) .

أضف إلى ذلك ظاهرة أخرى تكاد تكون غالبة على نفوس الشعراء السودانيين ، وهى الحزن والتبرم بالحياة والأوضاع. ولايستطيع الناقد أن يغفل هذه الملاحظة حين يتتبع آثار القومية فى الشعر السودانى . قد يكون منشؤها أن أوضاع المجتمع والحياة تعانى من القلق والاضطراب ما أثار سخطهم وهم الصفوة المثقفة فى البلاد ، أو أن الانفعالية ورهافة الحس قد أخذت لدى الشعراء بنوع خاص مظهراً قوياً فدفعتهم إلى الثورة على كل شىء ،

---

(١) عباسى ٥٧ هامش (٢) ٦٧

(٣) بنا ٧٤ — ٧٥

(٤) هاشم الكمالى فى نهضة ١٥/١١

(٥) طنبل (١) ٧١ عن الشاعر على أرباب

والتبرم الدائم بالحياة والأحياء . فهذا العباسى يصرخ صرخة عالية مدوية يشكو فيها الزمان :

ضاق صدرى منه وإن عجيبا ... قول مثلى فى حادث ضاق صدرى
ما مقامى حيث الصحاب قليل ... وبقائى بدار هون وقهر
كم تخلى بالأمس عنى حبيب ... وجفانى من كان موضع سر
ولقد زاد فى شجونى وآلا ... مى أخ نام عن إخائى ونصرى(١)

وصرخة أخرى يوجهها إلى قومه :

فما بى ظماء لهذى الكؤوس ... فطوفى بغيرى يا ساقيه
على نفر ما أرى همهم ... كهمى ولا شانهم شانيه
طلبت الحياة كما أشتهى ... وهم لبسوها على ما هيه
شروا بالهوان وعيش الأذل ... ما استمرءوا من يد الطاهيه
فباتوا يجرون ضافى الدمقس ... وبت أجر أسمالية(٢)

وهكذا نراه لا يفتأ يحاسب الناس ويشدد الحساب عليهم ، فلا يدع فئة منحرفة إلا ينبهها أو يسخر منها أو يشهر بفعلها ، ولكنه فى ذلك كله لا يصرح بأسمائهم بل يستخدم الرمز والتكنية .

وكذلك نجد البنا يكثر من الشكوى والتبرم بالحياة :

ولقد عرضت على البصيرة أمرها ... فاذا البلاد جبلة دهماء
قوم تشتت بالتفرق شملهم ... وحياتهم إن التفرق داء(٣)

ويعلن عدم رضاه عن حالة بلاده ومجتمعه(٤)، ولكن سخطه بوجه عام مجمل موجز وهو فى ذلك يختلف عن العباسى الذى يميل إلى تصوير سخطه وتفسيره فى شىء من التفصيل. ثم يبلغ الايجاز والتحفظ درجته القصوى فى شعر «الفجر الصادق» إذ يكتفى بارسال الحكمة والموعظة والدعوة

---

(١) عباسى ٣٧ (٢) نفسه ٥٨
(٣) بنا ٦٤ (٤) نفسه ٧٤ ، ٧٦ ، ٨٠

إلى الصلاح والاصلاح . وفى غير شعر هؤلاء الثلاثة نجد شعر صالح عبد القادر(١) الذى وصفه ناقد سودانى بقوله «تظلل وجهه سحابة من الكآبة والحزن وتلوح عليه سمات السآمة والملل مما يلاقيه من عسف دهره ، وما صادفه من الفشل فى حياته الغرامية والسياسية ... ولكن طبع الفكاهة الذى فطر عليه لا زال يلازمه»(٢). ووصف شعر حسيب على حسيب بان فى كثير منه «مسحة الحزن والشكوى»(٣). وهذه الظاهرة وإن كانت عاملا مشتركا بين كثير من الشعراء فى كثير من البلدان والأقطار ، غير أنها ظاهرة لا شك أن للعوامل المحلية أثراً فى تكوينها .

أضف إلى ذلك أن هناك طائفة غير قليلة من الشعر الذى نظم لمناسبات محلية . وفى كل ديوان من الدواوين الثلاثة تجد أن قسم الاجتماعيات والوطنيات يظفر بأعظم نصيب فيه . فتجد فيه الحديث عن التعليم والتمثيل والدعوة إلى جمع الشمل والأخلاق والبلاد السودانية والمجتمعات ونحو ذلك ، فمثلا نرى العباسى يتحدث عن سنار فى مجدها القديم ويتحسر على ضياعه :

زرت سنار والجوانح أسرى ... زفرات هدت قوى الصبر هدا
إن محا الدهر حسنها فلقد كا ... نت مراداً للمعتفين وخلدا
كم لها فى الرقاب منا ديون ... وعزيز على ألا تؤدى
وجميل لأهلها عند أهلى ... ويد بالصنائع الغر تندى
لهف نفسى فقدت يا قبلة الخـ ... ـير كهولا حموا حماك ومردا
كنت مثوى للأكرمين ومبد ... اناً رخياً لخيلهم ومندّى(٤)
ورحاباً قد زينت وقبابا ... زان أرجاءها مليك مفدى
وبنوداً تهفو وخيلا تنزى ... بالأناسى سادة وعبدّى
فرقتهم يد الزمان أنادي ... د وما خلفوا لعمرى ندا (٥)

(١) ميخائيل ١٤٨ وما يليها
(٢) فجر ١/١٤ — ١٥ من مقال لمحجوب .
(٣) ميخائيل ١١٧
(٤) المندى مكان تضمير الخيل
(٥) أناديد

أليس فى ذلك وصف لبلد سودانى بما كان فيه من ملك وأبهة وخيل ورحاب وأعلام وسادة وعبيد ؟

وكثيراً ماوقف العباسى وقفات طويلة عند أطلال قصور ملوك السودان يستلهم منها العظمة الحربية والسياسية(١).

ولست أنكر أن كثيراً من تلك القصائد التى يسميها أصحابها وطنيات أو قوميات أو اجتماعيات تكاد تخلو من آثار قومية إلا من أسمائها وعناوين المدن والأشخاص ، ولكنك ستجد على كل حال أثراً قومياً تتجلى فيه تجارب الشعراء وأوصافهم ومناسباتهم المحلية . ويورد صاحب كتاب « شعراء السودان » للشاعر حسيب على حسيب ، مقطوعات وقصائد تدلنا على أنه كان ينظم لمناسبات منتزعة من صميم المجتمع والحياة ، فنظم قصيدة يشكو فيها حاله بعد أن سمع نساء (الدامرة) وهن ينشدن ويغنين باصوات شجية ، فأثارت هذه الأناشيد كامن فؤاده فنظم فى ذلك ٢) ؛ وأخرى نظمها وقد مر فى مكان يسمى عُديد النحل وهو محل تكثر فيه مناظر الطبيعة الجميلة ، والرياض الرائقة(٣) .

وللبنا كذلك أبيات فى وصف البطانة(٤)فى زمن الخريف ، يقول :

إنا إذا أمطرت السماء فأرضنا جميعها خضراء
إبلنا من حولنا عظام كأنهن رتماً نعام
وبقر الحى لها دوى كأنما قرونها العصى
والضأن والمعزى تبيت حولنا نحبها كحبنا أطفالنا
إذا ثغين مغرباً فى الساحه فكالنساء صحن فى مناحه(٥)

---

(١) عباسى ٤٣، ٤٧ ـ ٤٨ ، ٥٧ ، ١٢٥

(٢) ميخائيل ١٢٤ (٣) نفسه ١٢٦

(٤) البطانة مراع جيدة تقع بين النيل الازرق وأتبرة فيها كثير من العرب كالشكرية والحمران .

(٥) بنا ١٦٨ ـ ١٦٩

ولعبد الله عبد الرحمن قصيدة فى وصف الطبيعة ، منها قوله يصف النيل بمدنى [redacted] النيل الأزرق :

رف فيه النبات حتى كأنى ... من وراء الزجاج أرنو إليه
وكأن المياه صفحة خد ... وكأن الظلام شام عليه
وكأن الدخان من جانب الشط ... مشيب يلوح فى عارضيه
يتلقى الأديب منه قوافى الشـ ... ـعر رقراقة على حافتيه
وظلال الجميز والطلح والسدر ... ترامى على المروج الوسيعه
ووجوه النبات تحلو وتبدى ... صوراً للحياة كانت بديعه
ليس أدعى إلى السرور كروض ... خلعت حسنها عليه الطبيعه(١)

وله قصيدة عنوانها الطبيعة فى السودان يقول منها :

وظلمة الليل فى العتمور ملهمة ... خوالد الشعر يرويها الجديدان(٢)
ما للكهارب سلطان على قمر ... ولا على الشمس سلطان لبنيان
هناك فى كردفان أى متسع ... للطرف فى بارة أو أرض خيران(٣)
حيث البداوة فى أحلى مظاهرها ... والابل طالعة من بين كثبان
ما أجمل الريف مصطافاً ومرتبعاً ... وغادة الريف فى عين وغزلان
الخد لم تجر موسى فى جوانبه ... والجيد فى حسنه عن زينة فان(٤)

---

(١) الفجر الصادق ١٢٢

(٢) العتمور عتمور أبى حمد مفازة عظيمة بين وادى حلفا وأبى حمد .

(٣) بارة وخيران من أرض كردفان .

(٤) عرب كردفان لا يشرطون خدود فتياتهم قصدا للجمال كما هو الشأن فى بعض قبائل السودان والشاعر يرى فى بقاء الوجه على جماله الطبيعى مدعاة للتغنى به أكثر مما لو كان مشروطاً (الفجر الصادق ٦٨ هامش)

الباب الرابع

الاتجاه الرابع : الشعر التجديدى الفصيح

اتصل السودان بالعالم العربى من خلال الصحف والمؤلفات ، ومن خلال الرحلات والاسفار ، وكانت مصر منبعاً ثراً ،وموجهاً قوياً للأدب السودانى التجديدى ، وأكد روّاد الأدب من السودانيين هذه الصلة الوثيقة ، وعلى رأسهم عرفات محمد عبد الله ، فقرر (أن موضوع الرابطة الأدبية بين قطرين شقيقين شريكين فى السراء والضراء ، مرتبطين برباط مثلث من اللغة والدين والجوار لن يزيده الزمان إلا قوة مهما جهل أبناؤهما ، أو بعض أبنائهما حقيقة ذلك ومداه) (١) ، وأكد آخر أن الثقافة المصرية هى المتمكنه فى البيئة السودانية والغالبة فيها ، وأن السودانيين يقبلون على قراءة الكتب التى يؤلفها المصريون ويتسابقون فى اقتنائها ، ويستشهدون بآراء أساطين الأدب المصريين فى مناقشاتهم الأدبية، ويعدونها القول الفصل. وعند ما أخذ بعض السودانيين فى التخلص من النزعة التقليدية اتجهوا صوب النزعة الرومانتيكية التى دعت إليها جماعة من الشعراء المصريين(٢) .

كذلك كان لجماعة أبولو فى مصر أثر فى السودان ، وكان لمجلتهم رواج بين السودانيين ، وكان أبو القاسم الشابى من بين الشعراء المجددين الذين يكتبون فى مجلة أبولو، كما كان بينه وبين بعض أدباء السودان مكاتبات(٣) .

وينبغى أن نذكر أثر أدباء الشام المجددين فى نهضة الأدب السودانى سواء من كانوا من النازحين عن أوطانهم أم من المقيمين فيها . وكان الطريق المؤدى إلى مصر والسودان طريقاً مفتوحاً لأهل الشام على الدوام ، ولكن

---

(١) فجر ١٢ / ٥٥٨ (٢) فجر ٢١/ ٩٩٥ مقال لحيدر موسى

(٣) فجر ١٤/ ٦٤٥

زاد من تشجيعهم على النزوح إلى السودان دعوة الانجليز المتعلمين من أهل لبنان وسوريا للهجرة لتولى أعمال الكتابة والمحاسبة فى وظائف الحكومة السودانية ؛ ذلك أنهم كانوا يتكلمون الانجليزية والفرنسية ، ويفهمون أساليب الشرق الأدنى إلى جانب معرفتهم للعربية . وقد استطاع خريجو مدارس الارساليات السورية أن يمدوا السودان بمن يحتاج إليهم من الموظفين وكان لهم أثر واضح فى البلاد(١) . أضف إلى ذلك أن بعض أساتذة كلية الخرطوم (غردون) فى أيامها الأولى كانوا من أهل الشام كالأستاذ فؤاد الخطيب ، وكان شاعراً وكاتباً . وقد تأثر بطريقته بعض أدباء السودان مثل حسيب على حسيب تبعاً لما ذكره صاحب كتاب شعراء السودان . ثم كانت البعثات السودانية التى أرسلت إلى جامعة بيروت ، وكانت أول بعثة رجعت إلى السودان سنة ١٩٢٨ .

اتصل السودان بالأدباء المجددين فى مصر والشام والمهجر الأمريكى ، وقرأ أدباؤه آثار هؤلاء فى إعجاب شديد وشغف ، وأنتجوا أدباً جديداً . ولكنهم مروا كما مر غيرهم فى الأقطار الأخرى بفترة كانوا يأخذون من المجددين والمقلدين على سواء ، يحاكون هؤلاء أحياناً ، وأولئك أحياناً أخرى ، لذلك لم يكن الشاعر السودانى المجدد مجدداً فى كل ما أنتجه من أدب ؛ فقد تجده كذلك حين يعبر عن عاطفة ، أو يصف مشهداً من مشاهد الطبيعة ، ثم ينقلب مقلداً حين يرثى أو يمدح ، أو ينظم شعراً من شعر المناسبات . بل قد تجده مجدداً فى بعض خصائص قصيدته ، ومقلداً فى بعضها الآخر ، ولم يسلم من الأخذ من المنبعين أحد من شعراء السودان المجددين . فليس بصحيح أن يقال إن واحداً منهم مجدد مائة فى المائة ، فالتجانى مثلا ، وهو فى نظرنا أمير الشعراء المجددين السودانيين فى ذلك الحين ، إنما نعده مجدداً حين يتغنى بالجمال خاصة ، ولكنه مقلد فى بعض قصائد المناسبات . وقد ننظر فى قصائد محجوب فنتردد كثيراً فيما إذا كانت تنهج منهجاً جديدا

---

(١) Hourani, Syria and Lebanon, p. 34

ام قديما ، ذلك لأن فيها خصائص مشتركة من الاتجاهين جميعاً .

ومن الخطأ أن يظن أن مجرد ذكر أسماء أعلام إفرنجية فى الشعر ، أو مجرد الدعوة إلى التجديد ، ونفض غبار التقليد عن فن الشعر ، أو مجرد اختيار عناوين مبتكرة للقصائد أو مجرد التحرر من القافية أو الوزن ، كاف للحكم على الشاعر بأنه مجدد . هذا ظن خاطىء . فقد أكثر شوقى من ذكر أسماء إفرنجية فى شعره ، ودعا حافظ ابراهيم إلى فك قيود التقليد عن الشعر ، واختار شوقى وصبرى وكثير من الشعراء المعاصرين المقلدين عناوين مبتكرة لقصائدهم ، ومع ذلك فنحن نعد شوقياً وحافظاً وهؤلاء الشعراء مقلدين فى طريقتهم واتجاههم .

وفى ديوان الفجر الصادق وديوان البنا يجد القارىء أسماء افرنجية (١) ، ودعوة إلى أشياء كانت موضع تردد أو رفض من جانب المحافظين من السودانيين كتعليم الفتاة ، وتشجيع التمثيل وغير ذلك (٢) ، وسيجد عناوين مبتكرة لقصائد مثل عنوان «أريد ولا ريد» و «مجلتكم» الخ ... ومع ذلك فقد رأينا أنهم شعراء تقليديون ترسموا طريقة القدامى واتجاههم .

وقد ظن بعض النقاد (أن التجديد ظاهرة فى كل عصور الأدب ، فشعراء العصر الأموى مجددون ، وشعراء العصور العباسية مجددون ، وأمثال شوقى وحافظ والبارودى مجددون ، وأصحاب هذا الرأى يصفون بالتجديد كل شعر يتناول معانى جديدة طرأت فى عصر الشاعر ، ويصور آراء سياسية واجتماعية فى بيئة الشاعر ، ويصف مظاهر طبيعية وقومية خاصة بنفسه وبلاده) (٣) . وهذا خطأ بين . «فان من اليسير على مؤرخ الأدب العربى أن يلمح بوضوح فرقاً بين نوعين من الشعر العربى ؛ نوع يتناول معظم الشعر العربى منذ الجاهلية حتى القرن التاسع عشر الميلادى ، ونوع جديد تأثر بمؤثرات الثقافة الغربية الحديثة ونشأ بين أدباء الشام ومصر وغيرهما من

---

(١) الفجر الصادق ٩٩ (٢) نفسه ٩٦ ، ٩٩

(٣) عابدين ٣ — ٤

البلداز، وهو نوع متميز بخصائصه عن النوع الأول كله. وتستطيع أن تضع الشعر القديم ومن جرى عليه من الشعراء المحدثين فى كفة، وتضع هذا الشعر الجديد فى كفة أخرى » (١). ومن البديه أن يختلف الشعراء بعضهم عن بعض فى نطاق الاتجاه الواحد. فقد رأينا أن بين شعراء السودان الثلاثة، العباسى والبنا وعبد الرحمن، فوارق واضحة، ومع ذلك فهم يترسمون اتجاهاً واحداً. وهذا من طبيعة الأشياء. ومحال أن تكون نفوس البشر جميعاً نسخاً متشابهة. فهذا الاختلاف، من غير شك، إنما يرجع إلى التكوين الطبيعى للشاعر وأثر البيئة والتعليم فى تنشئته وتوجيهه. وليس التأثر بالبيئة، ولا ظهور الشخصية فى الشعر بتجديد على الحقيقة. ولكنه تنوع فى نطاق مجموعة بعينها من الشعر تشترك فى صفات عامة، وتتفق فى خطوط رئيسية، وتقوم على أصول فنية واحدة أو متشابهة. (٢)

إذن ما الخصائص التى ظهرت فى الشعر السودانى التجديدى والتى يمكن أن نعرف بها ملامح هذا الشعر، ونميز بينه وبين شعر الاتجاه التقليدى السابق. للجواب على هذا السؤال نسلك طريق البحث الذى سلكناه فى الاتجاه السابق فنتحدث عن الأثر الدينى، والأثر الفنى، والأثر القومى فى هذا الاتجاه الجديد حتى يتسنى للقارىء أن يدرك بالمقارنة الفوارق بين الاتجاهين فى سهولة ويسر. ولكى نحدد الشعر الذى نضعه موضع البحث والدراسة، نذكر فيما يلى أهم دواوين الشعر والقصائد مرتبة قدر المستطاع ترتيباً تاريخياً:

(أولا) ديوان الطبيعة لحمزه طنبل وقد نظم قصائده فيما بين ١٩١٦، ١٩٣٠

(ثانياً) قصائد متناثرة فى مجلتى النهضة والفجر (١٩٣١–١٩٣٥)، نخص بالذكر منها شعر خلف الله بابكر بامضاء «خلف» وشعر المرحوم مرضى محمد خير بامضاء «ميمان».

(ثالثاً) ديوان الصدى الأول ليوسف مصطفى التنى. وكثير من قصائد

---

(١) عابدين ٤ (٢) نفسه ٤ – ٥

الديوان ، وربما أكثرها ، قد نشر فى مجلتى النهضة والفجر «١٩٣١ ـ ١٩٣٥» .

(رابعاً) ديوان إشراقة للتجانى يوسف بشير المتوفى سنة ١٩٣٧ . وقد نظم قصائد ديوانه فى خلال بضع سنوات قبل وفاته .

(خامساً) ديوان «من وداى عبقر» لسعد الدين فوزى وهو ديوان مخطوط يرجع أقدم قصائده إلى ١٩٤٠ .

ويتضح من هذه المجموعات الخمس أن الشعر الذى نؤرخه ممثلا للاتجاه التجديدى قد نظم فى خلال ربع قرن «١٩١٦ ـ ١٩٤٠» من حياة الأدب السودانى .

الأثر الدينى : لا شك أن هؤلاء الشعراء أو معظمهم قد نشئوا نشأة دينية بالتعليم أو بالتربية الأسرية . لهذا ظل الأثر الدينى قائماً فى هذا الشعر التجديدى فى وضوح . ولكنه ليس فى الأغلب الأعم أثراً وعظياً ولا تغنيا بالبطولات الدينيه على النحو القديم . تفكير الشعراء فى هذه المرة يرتفع إلى فلسفة دينية ممتزجة بفلسفة الجمال .

الحق والجمال والخير مثل عليا عرفها الشعراء المجددون معرفة دراسة وممارسة . الله حق ، والله جميل ، والله خير ، ففى ذاته تعالى تتركز مثل الوجود العليا . والشاعر بطبيعة رسالته واتجاهه ، محب للجمال بمظاهره ، فهو فى سبيله يطمح إلى إدراك أعظم جمال وأشرفه وأكمله ، الجمال الالهى ، فهو إذن يعبد الله على أساس يشبه أساس الصوفية الذين تأصلت فى نفوسهم حقيقة التعاليم ، لافرق فى ذلك إلا فى طرائق العبادة ووسائلها . وهذا يفسر لنا لماذا شاعت فى الأدب التجديدى فكرة التقريب بين الله والشاعر أو بين الله والفنان . فنظم على طه المهندس قصيدة أسماها (الله والشاعر) وتحدث فى قصيدة أخرى عن (مولد شاعر) فوصف فرحة السماء بهبوط شعاع سماوى إلى الأرض لينبثق عليها نوراً قوياً يصل مابين الأرض والسماء .

ويتحدث أبو ماضى عن الله فيصفه بأنه الفنان الأعظم أو الشاعر الأعظم، وله قصيدة تخيل فيها أنه يخاطب الله تعالى .

هذه المحاولة التى قامت لمزج فلسفة الدين بفلسفة الجمال أو مزج المثل الفنية بالمثل الدينية، إنما تعد أساساً هاما من أسس التجديد فى الشعر الحديث. كما أن هذا المزج قد قرب نظرات الشعراء المجددين إلى صوفية عميقة بعيدة الغور، وأنتج لنا أدباً للتصوف الأصيل نصيب فيه كبير ، وهو أدب يختلف فى أسلوبه وخصائصه عن أدب التصوف الذى سلك فى السودان طريقه منذ عصر الفونج . ومع ذلك فان النزعة الصوفية التى سادت هذه البلاد قد ساعدت من غير شك على تقوية الاتجاه التجديدى فى الشعر . وإن كان كثير من تفاصيل هذا الاتجاه بين المجددين فى السودان مستمداً من مصادر غربية، بعضها غربى وبعضها شرقى . فنحن لا ننكر مع ذلك أن هناك اتفاقا بين الشعر التجديدى والشعر الصوفى فى الأساس واتفاقاً فى الغاية ، منشؤه فلسفة عامة شاملة اهتدى إليها المجددون من أدباء أوربا وكان لها نظائرها فى الشرق . ثم التقت ثقافة الشرق بالغرب فأطبقت على نزعات متشابهة فى جوهرها .

ويتحدث أدباء السودان المجددون ونقادهم عن فكرة المزج هذه ويصوغونها فى آثارهم الأدبية ، شأنهم فى ذلك شأن المجددين فى سائر الأقطار . تحدث عنها حمزة طنبل فى كتاب الأدب السودانى فقرر أن الأدب يصح أن يكون قاعدة يقوم عليها أساس صالح للتدين لأنه عامل آخر إلى جانب عامل العبادة يهدى إلى معرفة حقائق الأكوان والأشياء ، وهذه تهدينا بالتالى إلى معرفة الخالق العظيم سبحانه(١). فاذا راجعنا ديوان طنبل (ديوان الطبيعة) نراه يتصور جمال حبيبه على أنه قبس من الجمال الالهى ، ويستعير فى غزله مصطلحات الصوفية وأفكارهم، فيقول فى قصيدة (الامتزاج الروحى) :

---

(١) طنبل (١) ١٧

أراها فتشتبك المقلتا ن وتنتعش الروح بالنظرة
ونسكر لاسكرة الشار بين ولكنما سكرة الحيرة
تكاد لشدة اشواقنا تلابس مهجتها مهجتى
احن إذا ابتعدت لحظة وإن غبت عن عينها حنت
حنين النفوس إلى بعضها وليس حنيناً إلى شهوة
فيا من سكرتم بخمر الدنان هنالك سكر بلا خمرة(١)

ويؤكد فى قصيدة أخرى أن الجمال البشرى قبس مستمد من الجمال الالهى ، وأن المحاسن الفاتنة التى تبدو على الجميل لا يمكن أن يكون مصدرها الأرض ، إذ لا يمكن ان يصدر الجمال من القبح ، وبذلك ضل داروين ومن لف لفه حين زعموا أن مثل هذا الانسان اصل جنسه القرود :

ما أحيلاه حين يخطر فى الغرفة مستعملا بخير القدود
ما أحيلاه حين يبسم عن ثغر شهى وطرفه فى هجود
هو كالورد قد تجمل بالنضرة والظرف لا بزاهى البرود
ضل عن منهج الحقيقة قوم نسبوا أصل جنسه للقرود
وإذا صح ظنهم فلماذا ماارتقى للكمال باقى القرود
وإذا صح ما ادعوه فماذا يصبح الناس بعد دهر بعيد(٢)

وظهرت فكرة المزج بين الفلسفتين فى شعر يوسف التنى حين يسمى الاعجاب بالجمال تسبيحاً (٣) . وعند التجانى حين يعبر بلفظ العبادة عن التمتع بالجمال «وعبدناك يا جمال» . وينشأ فى قلوب عباد الجمال رغبة طامحة إلى استشفاف ماوراء الحس ، والسعى إلى تجريد نظرتهم إلى الحب ما استطاعوا حتى يصبح غاية فى ذاته ، فإذا تغزلوا لا يقفون عند الأعضاء بل ينفذون إلى دلالاتها وآثارها فى الأغلب ، فلا تهمهم

---

(١) طنبل (٢) ٧٤
(٢) نفسه ٦٩ (٣) صدى ٨٧

الصفات الحسية من العيون والثغور والصدور والأجياد بقدر ما يهمهم آثارها على نفوسهم(١)، وما توحيه من معانى القوة والراحة والسمو. فالحبيب يأخذ بيد المحب إلى العلياء ، أما الذين لم يجربوا الحب فلن يصيبهم فى الحياة نجاح وظفر :

يحدو المحب إلى العليـــاء فاتنه فكيف ينجح فى الدنيا فتى خال(٢)

ويرى أن الابتسامة قد طهرت قلوباً من الحقد والقوة :

سحر لعينك ما عهـــدت نظيره أبداً بغير بريق هـــذى البسمة

كم طهرت قلباً سوى قلبى من الحقـــد الدفين ومن بذور القسوة(٣)

وفى فترة من فترات القلق النفسى ، يسأم الشاعر من عبادة الأرواح :

سئمت عبـادة الأروا ح لم تجلب سوى الضر

وعدت أهيم بالأشبا ح فى علنى وفى سرى

أليس المثـــل الأعلى محالا واضح العسر

ثم يعود ويعلن سأمه من عبادة الأشباح :

سئمت عبـادة الأشبا ح لم تجلب سوى الضر

وعدت أهـيم بالأروا ح فى علنى وفى سرى

وعدت أهـيم بالرو ح منى نفس الفتى الحر

ثم يدرك أن (المثل الأعلى) هو الله تعالى فيعتذر ويستغفر :

إلهى عفوك السابغ كاد يضنى فكرى

ألست المثـــل الأعلى وهذا السخط كالكفر(٤)

---

(١) صدى (ز) من مقدمة محجوب للديوان (٢) نفسه ٩

(٣) نفسه ١٨

(٤) صدى ١٣ أنظر رأينا فى أسلوب التى عند الكلام على الأثر الفنى

على أن الأثر الدينى الفلسفى أو أثر المزج بين الفلسفتين يبلغ ذروته بين شعراء السودان المجددين عند «التجانى يوسف بشير» المتوفى ١٩٣٧، وقد فصلنا فى كتاب سابق(١) كيف كان هذا الشاعر يعبد الجمال، ويتغزل به غزلا يسمو على الجسد، وكيف قادته الفكرة الفلسفية المزدوجة إلى محبة الله، ومحبة الطبيعة، ومحبة البشر، لأن الجمال مظهر يتجلى فى هذه الأمور جميعاً، وكيف أنه اقترب من وحدة الوجود التى يؤمن بها الصوفية الصادقون.

نضيف إلى ماذكرناه فى ذلك الكتاب أن من الآثار الدينية فى شعر التجانى قصيدة مدح بها المهدى الكبير، وفيها يظهر شىء من الفوارق بين المدح التقليدى والمدح التجديدى. فالشاعر معجب فيها أشد الاعجاب، ليس بالبطولة الحربية والسياسية، ولا بالكرم وسائر الفضائل الخلقية، بل بهذا الجو السحرى الغامض المفعم بالرهبة والروعة والجلال، جو التعبد والمعجزات والتعاويذ والملائكة الذى امتزج بحياة هذا الزاهد وبميلاده، فتصور الشاعر كوخاً صغيراً فى ليلة حالكة السواد، شديدة البرد، وفيه ولد هذا الطفل فتلقاه والد فقير وعوذه أهله بالرقى، وقرأوا حوله المعوذة الكبرى وذروا عليه بعض الذرور:

فى دجى مطبق ويوم دجوجى وليل مقفقف مقرور
ولدت ثورة البلاد على أحضان كوخ وفى ذراعى فقير
عوذوا طفلها وصونوا فتاها بجديد من الرقى أو أثير
واقرأوا حوله المعوذة الكبرى وذروا عليه بعض الذرور
وى هلم انظروا سياجاً من النور على مهده الوطىء الوثير
وى هلم اسمعوا الملائك يعزفن بميلاده نشيد السرور
وى هلم المسوا تحسوا جناحاً خضلا فى الثرى وحول السرير
مالها زلزلت وماجت بنا الأر ض ألم تغتمض عيون القبور

---

(١) كتاب التجانى شاعر الجمال

والدجى نائم يغط أما يصـــحو بشيء فى جانبيه خطير
أوشكت حوله المنازل أن تنقضّ من فوقها سماء القصور
باركوا الطفل فى القلوب وصلوا فى المحاريب للعلى الكبير(١)

وهذا وصف دقيق لتلك الحالة التى تصورها الشاعر عند ميلاد هـذا الطفل . والجديد فى هـــذا الوصف أنه اتجاه بأسلوب المدح إلى (الوصف) المتخيل لفترة الطفولة فى حياة المهـدى . وهو وصف حى تحس فيه مع الشاعر بحركة الهرج والمرج التى قامت حول فراش الطفـل ساعة ميلاده ؛ هؤلاء يبادرون سراعاً إلى تعويذه وذر الذرور عليه ، وهؤلاء يتصايحون لسماع أصوات الملائكة وهم يعزفون بميلاد الطفل ، وأولئك يحسون زلزلة تحت أقدامهم فيتساءلون عنها فى دهشة وحيرة ، والدجى لا تسمع له إلا غطيطاً عميقاً ولا تحس فيه إلا هدوءاً لا يشقه إلا أصوات الناس المنبعثة من كوخ هذا المولود الجديد .

مما سبق نستطيع أن نقرر أن الأثر الدينى فى الشعر الجديد يختلف عنه فى الشعر التقليدى ، فهو هنا فلسفة عميقة مزدوجة ، وخيال بعيد واسع ، ينظر إلى الدين والفن على أنهما سبيلان إلى غاية واحدة ، وهو هناك آثار وعظية أو ابتهالية لا تكاد ترتفع إلى سماء الفلسفة ، ولا تكاد تدرك من تلك الغايات البعيدة شيئاً .

ولعلنا بعـد ذلك ندرك أن التجديد الحقيقى فى الشعر هو تجديد للنفس الشاعرة قبل أن يكون تجديداً فى الأشكال والعناوين .

الأثر القومى : يزداد نصيب الأثر القومى فى الشعر التجديدى ، إذ يتاح له مالم يتح للشعر التقليدى من وسائل مكنت للآثار القومية أن تتجلى فيه بصورة واضحة :

١ — ذلك أن تعويد النفس على المزج بين فلسفتى الدين والجمال ، وتفتح

---

(١) إشراقه ١٢ ـ ١٣

عيون الأدباء فى ذلك العصر على ألوان متباينة من الجمال قد جعل حساسية الأدباء إزاء الجمال أقوى وأشد . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لفت أنظار المجددين خاصة إلى أن الحب لا ينبغى أن يقف عند الجمال البشرى وحده بل اتسعت رقعة الحب فى نفوسهم ، فأصبحوا يرون فى المظاهر الطبيعية جمالا ، ودفعهم هذا إلى التغزل فى الطبيعة ، وكثر ذلك فى شعرهم ، وعنوا بوصف الجبال والمروج ومناظر الليل والنهار والأرض والسماء . ومن ثم برز الأثر القومى ليس فى وصف تجارب الحب وحدها ، بل فى وصف مظاهر الطبيعة كذلك .

كان من آثار توثيق الصلات بين السودان والخارج أن أصبح السودان ملتقى جاليات كثيرة جاءت من مصر والشام ، كما جاءت من غيرهما من بلاد العالم . وأصبحت الخرطوم بنوع خاص ملتقى صنوف مختلفة من الجمال الأوربى والآسيوى والافريقى . وكان من هذه الجاليات عدد غير قليل من الفتيات يعملن فى المحال العامة فى الخرطوم .

فى هذه الفترة ، ساعدت النزعة الرومانتيكية التى كانت اتجاه فريق فى مصر والشام على تنبيه أذهان السودانيين وحواسهم وعواطفهم إلى تلقف الحسن وتفهم أسراره والوقوف على مفاتنه . ولم تكن الظروف والأحوال فى هذه الفترة لتسمح بانصراف الناس والأدباء منهم خاصة إلى التغنى بالبطولات الحربية والسياسية كما كانوا من قبل ، فانصرفوا إلى الحب والجمال ، وفتنوا بنماذجه الفاتنة التى يرونها تقع تحت أسماعهم وأبصارهم صباح مساء . ولا ينسى الكاتبان أن يشيرا إلى نظرات الطلاب الجامحة حين كانوا يخرجون من الكلية عصر يوم الخميس فيسارقون الفتيات النظرات ، ويعجبون بالبائعة الافرنجية ذات الخد النضر ، والعينين الساحرتين والخصلات التى يداعبها النسيم(١) . ويعجب أحدهما بافرنجية حسناء فى ريعان الشباب تمتلىء أنوثة وحناناً ، ساهمة النظرات على

---

(١) موت دنيا ٥٦

وجهها سيماء حزن خفي(١). ولأول مرة تحمل المدنية إلى الخرطوم فكرة (صالون) أدبي تشرف عليه سيدة حسناء، يدور فيه الحديث عن الأدب والفن والسياسة، وتنشد فيه الأشعار الجيدة أشعار الحب والهيام(٢). وكانت صاحبة الصالون فيما يظهر مثقفة لبقة مجاملة تشجع الشباب على زيارتها والاقبال على صالونها الأدبي ، وقد لاحظت أن هؤلاء الشباب جميعاً لا يتحدثون غالباً إلا عن الأدب والجمال والحب وما فى ذلك من عبث ومجون ولهو فيه البرىء وفيه غير البرىء (٣) . وفسر المؤلفان هذه الظاهرة بأن «دائرة المحرمات هى التى دفعتهم إلى الدرس والاستفادة ، وفتحت عيونهم للحياة يتملونها شتى صنوف ، وهى التى أغرتهم بتقدير الجمال والفن وتقديس الحب(٤) . وأن هيامهم بالحرية أدى بهم إلى حب الجمال وتعشق الأدب واتخاذهم الحب غاية لا وسيلة»(٥).

وفى هذا الصالون كان يلتقى الشباب «بذوات القدود اللدنة والصدور الطامحة والخدود المتوردة والعيون الضاحكة البراقة»(٦). وكان تشبث هؤلاء الشباب بالحب والجمال يزداد يوماً بعد يوم ، وكان الفن والجمال رابطة قوية تربط بين الأفراد على اختلاف أجناسهم وقبائلهم(٧)؛ بل كان شعورهم بالآلام وقسوة الزمن والافتقار إلى الحرية من أقوى الأسباب التى وثقت بينهم الصلات الأدبية الروحية(٨).

انطلق الحب إلى نفوس الأدباء قوياً عارماً وصادف فى نفوس المجددين خاصة إدراكاً عميقاً ، بعد أن قرّت فى نفوسهم هذه المثل العليا التى تلتقى كلها فى الواحد الأزلى سبحانه ، ومزجوا بين الفلسفة الالهية وفلسفة الجمال،

---

(١) موت دنيا ٥٧
(٢) نفسه ٦٩
(٣) نفسه ٧٠
(٤) نفسه ٥١
(٥) نفسه ٧٣
(٦) نفسه ٦٠
(٧) نفسه ١٣١
(٨) نفسه ٥٢

وأصبحت رقعة الحب فى نفوسهم أوسع وأفسح منها فى نفوس عامة المثقفين والأدباء ، فأحبوا الطبيعة وتفانوا فى حبها ، والتفتوا إلى محاسنها . فرأينا طنبل يقف معجباً أمام جبل على الشاطىء بدنقلة ويقول : (١)

قائم فوق شاطىء النهر ذاهل عن حوادث الدهر
اتصلت بالسماء قمتـــه ودونها عز مطلب الطير
تلتف أشجاره وقد قصرت من حوله كالجنود فى الأسر
كأنه قد أقام محتفظاً على رمال تلوح كالتبر

ويصف عاصفـة دهمتهم فى الظلام (٢). ويعجبه منظر المساء على شاطىء أرجو فيقول فى وصفه : (٣)

جلسنا عشـاء بقرب النهر وقد فضض الماء ضـوء القمر
ونام على الرمل أطفـالنا وغيرى انبرى لاهياً بالسمر
وما هم نفسى سـوى منظر آثار بنفسى شتى الفـكر
طـلول شخصن بأعلى الربى وفى صمتهن دروس العبر
لقـد أطرقت وبها مسحة حـكت سأم اليائس المنتظر

ويسمع نقيق الضفادع عند وادى الصناقر التابع لمركز سودرى شمالى كردفان فيستوقفه النقيق (٤) . وفى هذه المنطقة يصف الشاعر كوخه الذى هيأه للاقامة هناك :

وفوق كوخى طيـور وخلف كوخى غـزال
وحول كوخى نبـات من حسكنيت ونال (٥)
وغرب كوخى واد نما عليـه السيـال
وقد أنيخت جمـال لتسـتريح الجمـال
وطـال تسـريح طرفى من فوق أعلى التلال

---

(١) طنبل (٢) ٧٥
(٢) نفسه ٩٤
(٣) نفسه ٩٩
(٤) نفسه ١٠١
(٥) نوعان من نبات السودان

والتغنى بالرغم من أن تغنى الحب البشرى قد غلب على شعره فى الديوان، نجد له بعض أمثلة فى وصف الطبيعة كتلك التى يقول فيها :

صحت الطبيعة فانتبه ... مابال عينك ناعسه
هذى (جبيت) وقد بدت ... فى فتنة متجانسه (١)

وللتجانى عدد من القصائد فى (إشراقة) يتغنى فيها بجمال الطبيعة فى السودان منها وصفه النيل وجزيرة توتى ومدينة الخرطوم وقد تحدثنا عن هذه القصائد فى كتاب سابق .(٢)

٢ — ثم وجههم الأدب الغربى إلى القيم العلمية ، ولفت أنظارهم إلى الواقع وما يضطرب فيه ، وإلى المجتمع وما ينطوى عليه من خير وشر ، ودفعهم التطور الاقتصادى والاجتماعى فى حياة العالم الحديث إلى النظر فى داخل بيوتهم ومجتمعاتهم ينقبون فيها بعناية وتدقيق . كل ذلك جعل الأدباء والمجددين يعنون بأشياء تجرى فى المجتمع لتكون مادة للشعر ، لم يكن الشاعر التقليدى ، يأبه لها كثيراً ، ولعله كان يأنف أن يجعلها مادة لشعره لأنها فى نظره من توافه الأمور ، ولكنها فى الحقيقة إنما تضرب فى صميم الحياة القومية . مثال ذلك وصف حمزة طنبل للودع والحاوى ، ووصف التجانى للخلوة وحياته فى المعهد العلمى .

أخذت أم عباس ـ وهى امرأة عجوز ـ تضرب الودع لطنبل الشاعر ، تبشره بشىء فى المستقبل ، فاسترعى ذلك انتباهه فجعل يقص ماحدث له :

تبشرنى وعلى وجهها ... بريق السرور بحظ لمع
تجادل إن أنا جادلتها ... كمن هو فى فنه قد برع
تلقته عن ملك فى المنام ... فأى ملاك لهذا شرع (٣)

---

(١) صدى ١١٨

(٢) عابدين ٤٢ ـ ٥٤

(٣) سئلت أم عباس عن كيفية تعلمها الودع فقالت انها تلقته من ملاك زارها فى المنام

نذرت لها شقة موقنا بأن الذى أخبرت لن يقع(١)
فقازت بها رغم مطلى لها مطرزة ليس فيها رقع

وتدهشه أعمال الحاوى فيصورها بقوله :

رجل كالرجال جاء بما يعجـ ز عن فعله بنو الانسان
يأمر الماء بالوقوف فينصا ع وإن شاء لج فى الجريان
ثم يخلى من المياه إناء ين إذا شاء بعد يمتلئان
يضع الشىء فى يديك فتلقا ه على الرغم منك فى يد ثان
ويغطى الاناء وهو خلاء ثم يأتيك منه بالثعبان

أما التجانى فيصور حياته فى التعليم فى قصيدتين إحداهما الخلوة ، وهى تصوير رائع للشاعر حين كان صبياً يقاد إلى الخلوة مرغماً ، ولشيخ الخلوة فى نفسه منظر قاس ، وشبح مخيف

هب من نومه يدغدغ عينيه مشيحاً بوجهه فى الصباح
ساخطاً يلعن السماء وما فى الأرض من عالم ومن أشباح
حنقت نفسه وضاقت به الحيلة واهتاجه بغيض الرواح
وأهابت به الظلال وقد نشرن فى جلوة القرى والبطاح
ومشى بارماً يدفع رجليه ويبكى بقلبه الملتاح
ضمخت ثوبه الدواة وروت رأسه من عبيرها الفياح
ورمى نظرة إلى شيخه الجبار مستبطناً خفى المناح
نظرة فسرت منازع عينيه ونمت عما به من جراح

فها هنا صبى حانق يقاد إلى الكتاب (الخلوة) مضطراً وهو متبرم يدفع رجليه ويبكى ؛ وكان فى يده الدواة يحملها فتدفقت على ثوبه ووجهه ، ونظر إلى شيخه نظرة ملؤها الغيظ أو البغض أو الخشية والرهبة ، نظرة تكاد تفصح عما فى نفسه وتنم عما به من ألم وضيق .

---

(١) الشقه ثوب يلتحف به النساء فى دثاره .

والقصيدة الأخرى « المعهد العلمى » يتذكر فيها ما كان يتلقاه من دروس فى العلم :

ودعت غض صباى تحت ظلاله ودفنت بيض سنى فى محرابه
ولقيت من عنت (الزيود) مشاكلا وبكيت من (عمرو) ومن إعرابه

ثم يصور ما أثير حوله من طلبة المعهد واتهامه بالكفر فى أبيات تحدثت عنها فيما سبق (١) .

ولا ننسى أن الشاعر المجدد أكثر إرسالا للنفس على سجيتها ؛ ذلك أن التعبير عن مشاعر النفس وخلجاتها عامل أساسى فى هذا الشعر ، وصدق التجربة من أهم مقوماته ، والتعبير عن تجربة الشاعر من أقرب طريق ممكن هو المثال الذى يحتذيه الشاعر المجدد . لذلك ظهرت النفوس على حقيقتها ، وعبر الشاعر عن آلامه وآماله بصورة أوضح وأصدق من الشعر التقليدى ولا سيما الشعر الحضرى المصنوع . وربما يستغرب القارىء أن شعر العباسى ، وهو الشاعر البدوى المطبوع ، أقرب إلى الاتجاه التجديدى من شعر زميليه الآخرين من حيث إرسال النفس الشاعرة على سجيتها ، وشعر البداوة أقرب إلى صدق التعبير . وفى الشعر الجديد ما يشبه هذه الصراحة البدوية . وقد رأينا فيما سبق أن العباسى أكثر من سرد ذكرياته الماضية أيام كان شاباً مزدهر الآمال ، وأيام كان فى مصر التى يحبها ، كما فصل نوعاً ما تجاربه النفسية ولا سيما فى مطالع قصائده . وهاهنا ، فى الشعر الجديد ، يزداد نصيب التجارب الخاصة ، والذكريات الماضية ، فيغنى بها الشعر ، ويتغنى بما تمتلىء به من سخط ورضى ، وحب وكراهية . وكل ذلك من غير شك منافذ نستطيع أن نطل منها على الآثار القومية .

ولا أدرى لم كثر شعر التحسر على ذكريات الشباب والصبا فى دواوين المجددين من أمثال التجانى ودواوين المقلدين كالعباسى . وهذه ظاهرة لفتت نظر بعض النقاد . ولست أخلى هذه الظاهرة ، على كل حال من أثر

(١) عابدين ٤١ ـ ٤٢

قومى . فلم يكن هـذا الالحاح على الماضى والتردد على الفائت إلا نتيجة ظواهر مستمدة من أثر الشاعر فى مجتمعه أو أثر مجتمعه فيه . قد يكون منها السخط على الحياة الواقعة ، وقد يكون منها ما ذكره بعض النقاد ، وهو (كبت العواطف وعدم الانسياق فى ظروف اللهو التى يزينها الشباب وعدم إطاعة نوازع الجسد فى دور الصبا لوجود الشاعر فى بيئة جامدة محافظة ، ووجوده بين أحضان عائلة دينية متمسكة بتقاليدها . لذلك نجد طابع الألم مرتسما على كل بيت يذكر فيه الشاعر شبابه كما يفعل اليوم أكثر الرجال الذين يحرمون فى شبابهم من متع الحياة لفقرهم أو لانصرافهم إلى العلم) (١).

لم يعد الشاعر المجدد يقف على الأطلال مادام لايحس حقاً بتجربة صادقة تدفعه إلى الوقوف على الأطلال، ولم يعد يستخدم تشبيهاً، أو وصفاً ، وتعبيراً سبقه إليه القدماء إلا إذا أحس حقيقة أنه ينطبق على واقع حالته النفسية ، ويعبر عنها أصدق تعبير . واستعرض الشعراء نماذج مختلفة من المواد الخيالية فى مختلف الآداب وقابلوا بينها ، فازدادت أذواقهم انصقالا ، وآفاقهم سعة ، وأصبح فى أيديهم مواد جديدة وقديمة ، يتخذون منها ماهو أصلح للتعبير الصادق . وكان هذا التحرر منفذا لتسرب الآثار الخيالية المستمدة من بيئتهم ومجتمعهم ، فظهرت الفكاهة بوضوح بعد أن تخلص الشعر من تزمت العبارة ، ورسمية القوالب والصيغ ، وظهرت عبارات ومصطلحات مأخوذة من صميم البيئة ، والعادات السودانية .

على أن بعض المجددين بالغوا فى هـذا التحرر حتى أفسدوا عربيتهم بالاخطاء النحوية واللغوية والعروضية ، وهذا ما لا نرضاه لأدباء العربية الفصحى بحال . لأن سلامة النحو واللغة والعروض ، أصبحت عند الناقد المتذوق جزءاً من الموسيقية التى يقوم عليها الشعر الفصيح ، ولقد أدرك الرائد الأول للنهضة السودانية الحديثة ، عرفات محمد عبد الله ، هذه المسألة

---

(١) من مقال لعبد القادر الناصرى فى مجلة الرسالة عدد ٩٩٦ (سنة ١٩٥٢) وقارن هذا بقول السكاتبين فى موت دنيا ص ٦٧ ، وما ذكرناه فى فصل نفسية التجانى كما تتمثل فى شعره (عابدين ص ٧ — ١٦) .

فقرر أن اللحن عند سماعه يبعث على الانقباض ، وضرب مثلا لذلك قائلا : (هب أنك أيها القارىء شهدت تمثيل رواية صلاح الدين ، وبرز أمامك سلامه حجازى وقال بصوته الرنان قصيدته المشهورة (إن كنت فى الجيش) ومضى يرفع المجرور ، وينصب المرفوع ، ويجر المنصوب ، ويجزم ويسكن بلا تمييز ، ما ذا يبقى فى نفسك أيها السامع المهذب من سمو المعنى ، أو جمال النغمة ، أو حسن التوقيع)(١) . وإنما قال هذا رداً على بعض أبناء السودان الذين كانوا يرون إلغاء حركات الاعراب من أواخر الكلمات وتركها ساكنة اتباعاً لرأى المصلح المصرى قاسم أمين .

الأثر الفنى : فى هـــذا الاتجاه تغلب الأوزان الخفيفة والقصيرة على الأوزان المنبسطة ، وأحياناً لا يتقيد الشاعر بوزن واحد ، ولا قافية واحدة فى القصيدة . وتكاد تختفى معارضات الشعر القديم وتشطيره وتخميسه ، غير أن حمزة طنبل عارض قصيدة تجديدية للشاعر الشامى سليم أبو شقرا(٢). هذا بالرغم من أن حمزة نقد معارضة القصائد القديمة ، كما رأينا فيما سبق ، وأنكرها على التقليديين ، وربما كان يرى مؤاخذة الشاعر المعاصر بمعارضة قصيدة لشاعر قديم عاش قبله بمئات السنين ، وربما لم يقصد مؤاخذة الشاعر المعاصر بمعارضة قصيدة لشاعر معاصر آخر ، وسواء أقصد إلى ذلك أم لم يقصد فان معارضة القصيدة، مهما تعاصر الشاعران واتفقا فى المشرب والاتجاه والوسط، لا تخلو من تقييد لحرية الشاعر فى صوغ تجربته الشعرية الخاصة .

وفى نطاق هذا الاتجاه التجديدى ربما أمكن للناقد أن يلمح فى الشعر السودانى الجديد أساليب مختلفة فى التعبير وإن كانت تتفق جميعاً فى تناسق القصيدة وبنائها على فكرة معينة. بمعنى أن الناقد لا يكاد يلمح فى القصيدة تفككا بين معنى ومعنى أو تهافتاً بين شعور وشعور أو بين موضوع وموضوع.

---

(١) نهضة ١٥ / ١٧ وراجع كذلك فجر ٩ / ٣٧٦ ـ ٣٧٧

(٢) طنبل (١) ٣١ ـ ٣٤

فالقصيدة الجديدة سوية الخلق يكمل بعضها بعضاً ، ويسند بعضها بعضاً لأنها صادرة كلها من منبع عميق واحد لا ضحولة فيه ولا سطحية. فالقصيدة قطعة من التجربة ملونة بلون معين من الشعور ، وموسومة بوشم واحد تجد أثره على كل بيت منها .

١ ـ فلنستمع أولا إلى أبيات لمرضى محمد خير أحد شعراء مجلة الفجر السودانية فى قصيدة عنوانها (القربان) :

ياشعاعا من السماء سنياً	أبديا يضيء فى ظلمائى
يانسيما من الخلود عليلا	يعبث الامن والمنى بفنائى
ياضياء حبا الضياء لقلب	نفحة الخلد من صبا ورواء
ياصباحاً نشقت منه حياتى	نعمة فى مسارح النعماء
ياجمالا عشقته بكيانى	فهو نارى وجنتى ومنائى
أنت يالفتة الخيال وعهدى	بك أنأى من البعيد النائى
أسعديني فقد أطلت عذابى	أضحكيني فقد مللت بكائى(١)

يخاطب الشاعر محبوبته فيولد فى وصفها صوراً أو أوصافا . فهى شعاع يضيء فى الظلمة ، وهى نسيم يبعث الأمن والراحة ، وهى ضياء ينفخ فى القلب نفحة الخلد ، وهى صباح يشق منه الحياة ، وهى جمال الخ . . ، وهذا قد نجد له نظيراً فى الشعر التقليدى (كتكرار جملة ، أولفظة فى أوائل الأبيات المتواليات عند الشاعر البنا) . ولكن الفرق هو أن القطعة الفنية الكاملة فى الشعر الجديد تنبثق صورها من أصل واحد ، وتخرج أوصافها من تجربة واحدة . أما الشعر القديم فلا يمتنع لديه أن يجعل فى القصيدة الواحدة خطوطاً متوازية لا تلتقى ، وأن يعالج فيها موضوعات لا يربط بينها رابط وثيق . ومن توليد الصور كذلك قول هذا الشاعر نفسه فى قصيدة (الحب والجمال) :

كم رصدت الفجر فى يقظته وملأت النفس منه والبهاء

---

(١) فجر ١٥ / ٦٧٤

وغنمت الأمن من هـدأته وقبست النور من ذاك السناء

ورعيت الشمس فى ضحوتها تنـثر التبر على ماء الغـدير
فقرأت الحسن فى صفحتها واضحاً فوق سطور من أثير

ورأيت الشط إبان المغيب فى هـــدوء وصفاء ساحر
ومجال يوقظ الفذ العجيب من أمان ألحدت فى الخاطر

غـير أنى لم أقف يوماً بها مـــوقفى منك على كهبتنا
خاشعاً أدعـو على أبوابها أن يطول الوقت لا يمضى بنا

كم سمعت الريح فى وقت السحر تودع الزهر أحاديث الهيام
نسمة تعـــلو ونسمات تمر كانطلاق الآه من صدر مضام

وسمعت الطـير يشـدو فى وئام بتراتيم عـــذاب مشجيات
كلها حسن وسحر ومـدام تبعث الآمال فى قلب موات(١)

يعدد الشاعر مواقفه المختلفة التى تنم على عشقه ، وتدل على تعلقه بالمحبوب، فاذا فرغ من موقف انتقل إلى آخر . بدأ يتغنى بمتعته بجمال الفجر وهو يتنبه فى هدوء وأمان ، فلما فرغ انتقل إلى تأمل الشمس فى ضحوتها الساطعة وهى تنثر التبر على ماء الغدير ، فلما انتهى تحول إلى الشط فى وقت المغيب ، ثم تحول إلى متعة الانصات إلى الريح فى وقت السحر ، ثم إلى الطير . كل هذه خطوط يرسمها من مركز واحد . لا يكاد الخط منها يبتعد عن المركز حتى يدعه ليعود من جديد إلى رسم خط آخر من هذه المركز، وهكذا حتى ينتهى من القصيدة التى يريد أن يبين فيها أن هـذه المتع التى تلذ العين والأذن والقلب ليست شيئاً يذكر إلى جانب جمال المحبوبة ومفاتنها . وسترى فى سائر قصائد مرضى عهد التى نشرت فى الفجر ما يؤيد هذا الاتجاه(٢) .

وجاء شعر سعد الدين فوزى منذ ١٩٤٠ امتداداً لهذا الاتجاه فى كثير

(١) فجر ١٤ / ٦٢٩ ـ ٦٣٠ (٢) نفسه ٤ / ١٥٩

من قصائده ، ولا سيما تلك التى ترسم فيها اتجاه على محمود طه المهندس ، ومحمود حسن إسماعيل . فمن ذلك قوله :

ولد الحب على مهد الربيع
ونما طفلا لدى الروض البديع
كالفراس النضر كالطفل الوديع
صار يلهو فوق مخضر الربوع
وهو عندى كل شىء فى وجودى

فاثنينا بين شدو وغناء
ننظم الوقت عقوداً فى صفاء
أنا للحب وبالحب هنائى
وهو فى الحب صفى الشعراء
جاء يهدينى إلى دار الخلود

كم سهرنا فى ضياء القمر
وعفونا عن سهام القدر
وقطفنا من ربيع العمر
من لذاذات الشباب النضر
ثم لم نخفل بنقد أو جحود

هذه الأزهار تزهو حولنا
إن هذا الليل يغرى مثلنا
وصفاء الكون قد أضحى لنا
وكنار الحب يشدو معلنا
ها هو الصفو فهل من مستزيد

فالشاعر دفعته نشوة الحب وفرحة الذكرى إلى التغنى والانشاد ، فعبر عن أنشودته هذه بنقل سريعة وقفزات خفيفة وعبارات تتصف بالخفة والعموم ،

واستمد الخيال من محاسن الطبيعة ومفاتنها ، واختار ألفاظاً رخيمة الصوت تتناسب مع أصوات الغناء والانشاد . وقد ذكرنا فى كتاب سابق أن هذه الصفات مما يميز شعر على طه المهندس(١). وهذه الصفات ذاتها تقوم غالباً على توليد المعانى وتفريع الصور . فليس هنا قصة ، ولا صورة مفصلة مترابطة متماسكة الأجزاء ، ولكنها قفزات من جو ميلاد الحب إلى جو الذكريات فى ضوء القمر إلى وصف الأزهار الزاهية والطبيعة الصافية والطيور الشادية وهى تحيط بالحبيبين .

وقريب من أسلوب هذه المدرسة ، التى يمكن أن نسميها مدرسة الانشاد والترنم بمحاسن الطبيعة ، شعر خلف الله بابكر ، وليس لهذا الشاعر ديوان مطبوع فيما نعلم ، ولكن تفرقت آثاره على المجلات والصحف . وفيما يظهر لنا مما جمعناه من شعره ، أنه غنائى النزعة بهذا المعنى الذى سبق توضيحه ، وتكاد تحس أثر على طه ومحمود حسن اسماعيل فى شعره ، ولكنه لا يبالغ فى تصيد صور الطبيعة وصوغها فى قفزات سريعة متوالية متكاثرة ، وإن كان يعنى بالموسيقى اللفظية فى اختيار أوزانه وقوافيه وفى تأليف المقاطع والأصوات . ومع ذلك فموسيقاه أهدأ من موسيقى سابقيه ، لا تصل إلى حد الصخب والضجيج . فمن ذلك قوله من قصيدة عنوانها معذرة الساهى (٢).

لا تلمنى هاهو الماضى جرى ... فى خيالى بين أحلام الشباب
من جميل باع فينا واشترى ... وحياة كانت الشهد المذاب
كلها مرت كحلم فى الكرى ... وبقيت اليوم فى مر العتاب
أيها اللائم قل لى هل ترى ... يجمل الصبر على تلك الصعاب

ويقول فى قصيدة (الروض الخرب) :

أيها النازح من روض الندامى ... كيف شاديهم ؟ ألم يسألك عنى

---

(١) بين شاعرين ٨٧ وما يليها .

(٢) فجر ١٧ / ٨٠٣

غننى ياطير واستمتع بصمتى أين يا ابن الروض من لحنك لحنى
إننى أحنو على الطير إذا ما كان شأن الطير فى العالم شأنى(١)

ويقول فى قصيدة (القربان الجريح) :

شاعر لم يحسن اللقيا ولم يشد إذ عدنا ببعض الأغنيات
قرب العشاق قربان الهوى فتقربت وما فات الفوات
آه يا حسناء ما عندى سوى قلبى الحاوى لبعض الذكريات

لم يكن بالأمس إلا نابضاً يعشق الحسن كهاتيك القلوب
غير أن الدهر ـ لا كان ولا كانت الأيام ـ خداع كذوب
لم يغادر فى حناياه سوى ذكريات وهو للذكرى طروب(٢)

ولعل هدوء هذا الشعر قد مكن صاحبه من أن يجرب الأسلوب القصصى فى الشعر ؛ فمن ذلك قصيدته (غرام الشيوخ) يصف فيها فتاة تخطر فى بستان فرآها شيخ محنك :

فمضى يداعبها هوى والشيخ كم جهل الدعابه
يهذى بقارعة الطريق ولم يخف أهل الرقابه
ويطن فى أذن الفتاة كما تطن بها ذبابه
ويلح إلحاح الشيوخ لقبلة تشفى عذابه

ولكن الفتاة لم يرقها منظر الشيخ وتصرفه فجعلت تؤنبه ، وتذكره بأن وفود الموت فى فوديه والقبر يناديه ليطويه ، ولكن الشيخ لم يكترث لقولها ، ومضى فى غوايته يقول لها :

محبوبتى هذا عتابك فاسمعى عنى جوابه
أنا ذلك الشيخ الذى عشق الجمال ولن يهابه

---

(١) فجر ٢١ / ٩٨٨

(٢) نفسه ١٥ / ٦٧٧

ربيت فى حضن الهـــوى ورضعت من ثدى الصبابة
سلب الحسان شـــبابه هلا رددت له شـــبابه (١)

٢ — أما طريقـة طنبل فهى تمـدنا بصفة أخرى مميزة للشعر الجديد أعنى (انتزاع العبرة من القصة) . فمن تجاربه مارآه من الاعيب (الحاوى) فوصفهـا فى حوالى عشرين بيتاً ، ولـكنه لم يشـأ أن يترك الوصف دون أن ينتهى إلى العبرة مما رأى . فالحاوى رجل جاهل ولـكنه يعمل أعمالا يخـفى على النظار فهم أسرارها ، فاراد أن يلفت أنظار الملحدين إلى ذلك وينتزع منه لهم العبرة والموعظة فانتهى بقوله :

أيها الملحدون هذى أمور من صنيع الجهال والغلمان
عللوها فان قدرتم فقولوا انه لا إله للأكوان

وبذلك جعل القصيدة كلها وحدة موضوعية سخرأولها لهذه الموعظة . وهـذا قلما نجد مثله فى الشعر القديم أعنى أن الموعظة فى القديم كانت فى الغالب موجزة قصيرة تدخل فى أثناء قصيدة مقترنة بمواعظ أخرى كل منها يصلح أن يكون نواة لقصة . فالشاعر الجديد يكتفى فى قصيدته ، إن شاء ، بحكمة أو موعظة يجعلها محوراً لقصيدته ، أو خاتمة لتجربة يذكرها مفصلة مسهبة .

مثل آخر قصيدة (كلب الحمار) وهوعنوان غريب يشير إلى قصة كلب وحمار كانا ملكا لاحد موظفى مركز سنار ١٩٢٥ وكان الكلب يحب الحمار حباً جماً . يقول طنبل :

من طريف الآثار والأخبار أن كلباً متيم بحمـار
لم يفارقه فى الاقامة والظعن برغم الـكثير من أخطـار
كم جرى والفـلاة تضرم كالجمرة خلف الحمار (بالمشـوار)
وسرى والضـباع تهجم للفتـك فيلقى الهجـوم كالمغـوار
عبر النيـل خلف فلك أقلتـه على رغم شـدة التيـار

(١) بحر ٨ / ٣٤٤ ـ ٣٤٥

ولم يدع الشاعر هذه المشاهدة تمر دون أن ينتزع منها العبرة فتراه يقول :

مثل الكلب والحمار رأينا ه على هذه البرية جارى
كم فتى أكبرته أعين غيرى هو عندى كمثل (كلب الحمار)

وينتهى بعد سرد حادثة أم عباس ضاربة الودع إلى أن هناك تنبؤات بالودع ونحوه تمتنع على أفهامنا وقد يكون بعضها صحيحا .

على أنها خدع عندما يزاولها بعض أهل الطمع

وعندما وصف فى قصيدة أخرى جمال من يحب انتهى منه إلى إنكار بعض آراء دارون .

فهنا نلاحظ أسلوباً جديداً يختلف عن أسلوب الأنشودة. فالشاعر هنا يروى مشاهداته فى أسلوب حكاية ورواية. ثم لا يدع مشاهداته تفلت قبل أن ينتزع منها العبرة والحكمة . وهو فى ذلك حريص أيضاً على أن يسرد لك تفاصيل الحادثة أو الواقعة أو التجربة النفسية . ولولا قصور فى تعبير الشاعر وضعف فى نسج أسلوبه ، وأخطاء نحوية ولغوية وعروضية تقف حائلا دون الاستمتاع الفنى الكامل بشعره ، لوضعنا شعر طنبل فى منزلة رفيعة بين شعراء السودان المجددين . ويا حبذا لو تولى شاعرنا مراجعة شعره من جديد فان شعره فى حاجة شديدة إلى التقويم والاصلاح(١). والأسلوب السليم القوى كما قلت شىء أساسى فى الشعر ، وليس فى استطاعتنا أن نغتفر لشاعر ما ركاكة أسلوبه وتهافت نسجه ، وإن كان لزاماً أن نشير إلى أن أفكار طنبل الشعرية مما يستحق التقدير . وكثيراً ما تذكرنى طريقته بتلك التى ظهرت فى أول دواوين شاعر القطرين خليل مطران أعنى طريقة السرد القصصى ، وانتزاع العبرة من المشاهدة والتجارب النفسية .

---

(١) راجع نقد السيد الفيل (نهضة ٤ / ١٨ — ١٩) وراجع من الأخطاء ص ٢٠ ، ٤٩ فى ديوان الطبيعة .

٣ـ أما شعر التنى[١] فهو يكاد يخلو من الاخطاء النحوية واللغوية ، وهو من رواد الشعر الجديد ويبدو فى بعض شعره أنه تأثر بالعقاد . ويصرح بذلك أحد زملائه ، محمد محجوب ، فى مقدمة ديوان التنى . وربما كان للعقاد أثر كذلك فى بعض عباراته (الممسوحة) التى تكاد تتجرد من زينة الخيال والموسيقى ، وتظهر عليها آثار اللهجة الفلسفية . فمن ذلك قوله فى مقطوعة عنوانها (عرضك) :

ما على العرض ائتمان فاحذر الناس جميعا
أعرف الانسان ذئباً أعرف الشهوة جوعا
لو يعض الذئب جوع فتك الذئب ذريعا

فهذه أشبه فى عباراتها وموضوعها بتلك المقطوعات الحكمية التى نجدها فى شعر العقاد . ومن نماذج أسلوبه قوله :

أرِّجى أرِّجى فما ثم أذكى للهيبى من باسمات الثغور
من ثنايا يرف منها بريق كرجاء الخلاص عند الأسير
أو من النظرة الحبيبة تنصب انصباباً على خفايا الشعور
نحن فى خلوة الغرام وما نخشى رقيبا إلا رقيب الضمير
وتبرجت كالربيع على السهل وأسفرت كالصباح المنير[٢]

وقوله :

وحبيب لم تزل لى فى تجنيه خطوب
طار للنور وخلا نى على النور أذوب
ساكن النجم أمالى لك فى النجم وثوب
ساكن النجم أغثنى أنا فى الأرض غريب

---

(١) تخرج من كلية غردون قسم المهندسين عام ١٩٣٠ ، اشتغل زمنا فى العمل الحر ثم التحق بالحكومة . قرأ فى الثقافة الغربية قدراً صالحا ، وله نصيب غير قليل فى النضال السياسى والقومى والاجتماعى فى السودان .

(٢) صدى ٩٧ ـ ٩٨

وفؤادى صن فؤادى فهو فى الركن قريب
نار للنور وخلانى على النور أذوب[1]

والأسلوب يبدو رقيقاً سليما من الوجهتين النحوية واللغوية (إذا تجاوزنا عن بعض هنات) . ويظهر أنه يتعمد أحياناً تكرار الألفاظ والعبارات ؛ فقد رأيناه يقول فى القطعة الأولى أرجى أرجى[2] . وتراه فى القطعة الأخرى يكرر البيت الثانى ، ويكرر (ساكن النجم) ويكرر (فؤادى) مرتين فى البيت الخامس . وتجد هذا التكرار فى قوله مثلا :

أيام أشدو ويشدو معى هديل الحمام
وأنت تزهو وتزهو كالزهر فى الأكمام

ومع ذلك فان شعراً كثيراً فى الديوان يوحى إلينا بأن العبارة كثيراً ماتقصر عن مكنون العاطفة ، وتعجز عن أداء التجربة الشعرية وتصويرها . مثال ذلك محاولة تصوير قلقه النفسى وحيرته البالغة وشعوره المبهم حيث يقول :

أبهمت فىّ عواطفى فجهلتها أو ليس يلقى فى حماك يقين
لا الشوق عندى مثل ماكابدته فى السالفات ولا الحنين حنين
وأظل أقطع بين حبك والقلى بيداء فيها حيرة وظنون[3]

أستطيع أن أتصور أن الشاعر هنا يعانى فى نفسه تجربة قوية فهو يريد أن يقول إنه رجل تعود أن يفهم مايجول فى نفسه ويحدده ويستوضحه . ولكن عاطفته فى هذه المرة قد غلبته وقهرته فأصبح لا يعرف أهى عاطفة حب أم عاطفة كراهية . إن شوقه وحنينه فى هذه المرة أمران يختلفان عما أحس به من قبل . وهو فى هذه الحيرة كأنه يقطع بيداء ذاهباً آيباً ، فهو لا يكاد يقنع نفسه بأنه يحبها حتى يغلب عليه شعور بالبغض . ولكننى أرى مع

---

(١) صدى ٤٨ (٢) أى أشعلى النار (وترى التكرار أيضا فى ص ٥ ، ١٠٢)
(٣) صدى ٥٢

ذلك أن التعبير عن هذه العاطفة المبهمة القلقة والحيرة القاتلة قد قصّر عن مكنونها ، وعجز عن تصويرها . ونستطيع أن نقارن هـذا (بلغز الجمال) الذى وصفه التجانى فى الأبيات الآتية :

وحبوناك مايزيدك يالغز وضوحاً وأنت تفتـأ صعبا
وذهبنا بما يفسر معناك بعيـداً وأنت أكثر قربا
من ترى وزع المفاتن ياحسن ومن ذا أوحى لنـا أن نحبا
من ترى علم القلوب هوى الحسن وقال اعبدى من السحر ربا

٤ — والواقع أن التجانى قد أفلح إلى حد كبير فى أن يستفيد من مزايا الأسلوب القديم فى صوغ أسلوبه فجاء متين النسج فلما تجد فيه ركاكة أو قصوراً فى التعبير والأداء . أضف إلى ذلك أن التجانى مولع بترصيع معانيه وأفكاره بصور حية لذلك كان أسلوبه أبعـد مايكون عن العبارة (الممسوحة) أى المجردة(١) .

---

(١) راجع تحليلا لأسلوب التجانى فى كتاب التيجانى شاعر الجمال ٣٩ ــ ٤٠ ، ٧٠ ــ ٨٥ . وممن ترسم أسلوب التجانى وطريقته عبد القادر ابراهيم ولد ١٩٠٩ وهو من قبيـلة المريوماب . ذكره صاحب النفثات نماذج من ص٢٠٢ــ٢١١. وفى العصر الحديث نهج نهجه الشاعر حسن عزت فى ديوانه (دموع وأشواق) طبعـة دار الـكشاف ببيروت ١٩٥١ ــ راجع مجلة هنا أم درمان مقالة لجعفر حامد البشير (١٨ ديسمبر ١٩٥٢) .