القسم الثالث

تاريخ النثر العربى فى السودان

obeikandl.com

obeikandl.com

الباب الأول

الاتجاه الأول : النثر الشعبي الدارج

سلك النثر سبيل الشعر فى تاريخ الأدب السودانى بصفة عامة ، فوجدنا النثر الدارج من قصص وأمثال وأحاج وتنبؤات ورسائل يمثل فى تاريخ النثر العربى أقدم اتجاه ، ثم يليه النثر الفصيح بأنواعه : أعنى الصوفى ، فالتقليدى ، فالتجديدى .

والنثر الشعبى الدارج ، من الناحية الموضوعية ، ربما كان أوسع ميداناً ، وأكثر تنوعاً فى الأغراض من الشعر الدارج ، إلا أننا نلاحظ أن الأدب البطولى لا يزال يتجلى فى موضوعات هذا النثر ، وكما رأينا التصوف يتخذ من الشعر وسيلة للتعبير فسنجده فى النثر كذلك ، وبينما نجد الحكم وضرب الأمثال ظاهرة شغف بها الشعر الشعبى وأكثر منها ، نجد فى النثر أيضاً طائفة كبيرة من الأمثال . أما الأحاجى وإن كنت لم أعثر على شىء منها فى الشعر السودانى الدارج ، فانى لا أستبعد أن تكون موجودة ، ولا سيما إذا عرفنا أن الأدب الدارج فى الأقطار العربية الأخرى ، قد عرف الأحاجى فى الشعر(١) كما عرفها فى النثر .

أما النثر الدارج ، من الناحية الفنية ، فسنرى أن بعض نماذجه من الأسلوب المرسل الذى لا يتكلف سجعاً ، وبعضه يلتزم السجع . وكلا الأسلوبين كما سنرى ، قديم له أصول جاهلية قديمة .

---

(١) راجع مثلا كتاب الأمثال الاجتماعية والفكاهية للسيدة شفيقة شبير ص ٤٨ — ٥٧ فقد أوردت ثلاثين أحجية فى الشعر الدارج شائعة فى مصر وسوريا (طبع الكتاب بمطبعة التوفيق القبطية بالقاهرة) .

القصص الشعبي : هنالك عـدد من القصص الشعبية المعروفة فى أقطار العـالم العربى ، انتقل مع قبائل عربية إلى السودان . من ذلك قصة سيف ابن ذى يزن ، وقصة أبى زيد الهلالى . وفى قصة سيف أنه حارب السودان والحبشة بعد أن فرغ من محاربة الحجاز والملك بعلبك فى الشمال ، وهـذه السـيرة تشير حوادثها إلى الجاهلية ، وكيف أن سيفاً وجيشه دانت له بلاد اليمن ، واتخذ له وزيراً حكيما عاقلا اسمه يثرب ، وكان مطلعاً على كثير من الـكتب القديمة ، والملاحم العظيمة بما فيها التوراة والانجيـل ، وصحف إبراهيم الخليل ، وعلم يثرب منها أن نبياً اسمه محمد سيظهر الاسلام ، ويبطل سائر الأديان التى لأهل الـكفر والطغيان ، فيعد سيف بن ذى يزن العدة لمحاربة البلاد العربية فى الشمال للتبشير بمحمد (ص) ، ونشر دين إبراهيم الخليل ، فحارب الحجاز وبعلبك ، ثم انتقل إلى الحبشة والسودان(١) .

وكان سيف بن ذى يزن يمثل بنى سام (العرب) ، وكان عدوه ملـكاً حبشياً يدعى سيف أرعد ١٣٤٤ — ١٣٧٢ م . وهذا خطأ تاريخى ظاهر . فان ابن ذى يزن من أبناء القرن السادس ، وسيف أرعد من أبناء القرن الرابع عشر ، ولـكنه هكذا راق لصانع السيرة أن يجمع بين هاتين الشخصيتين ، فجعـل الحرب بين الحاميين والساميين ، وجعل التبشير بالاسـلام تبشيراً فى الوقت نفسـه بالعنصر السامى ، وتظهر الدعاية العربية فى هـذه السيرة قوية ضد الأفريقيين الحاميين الذين يمثلهم سيف أرعد ، والواقع أن هذه السيرة ألفت فى مصر ، وبدئ فى تأليفها فى القرن الرابع عشر الميلادى حين كانت الخصومة شديدة بين سيف أرعد ملك الحبشة ، وبين المسلمين فى مصر(٢) ، وربما حمل بعض قبائل جهينه أو غيرهم هذه السيرة معهم من مصر إلى السودان بعد القرن الرابع عشر ، فقد اشتهرت بين عرب السودان حتى إن بعض القبائل فى برنو وكانم انتسبوا إلى سيف بن ذى يزن ، وابن بطوطه فى رحلته ، وابن فضل الله العمرى فى كتاب المسالك والممالك يذكران هذه النسبة .

---

(١) فؤاد ٥٥ ــ ٥٧ (٢) نفسه ٥٨ ــ ٦٠

أما سيرة أبي زيد الهلالي[١] ، فهي معروفة كذلك في السودان . وللسودان نصيب كذلك في موضوع القصة ، فان دياباً ممثل القبائل اليمنية وهو الذي حارب أبا زيد ممثل القيسية ، ينتقل من شمال أفريقية إلى السودان والحبشة ، ولكنه يقتل (وينتشر القيسية بعد قتله في صعيد مصر ، فأعالي النوبة ، فالخرطوم ، فدارفور حيث نسمع عن وجود قبائل عربية مثل الرزيقات نسبة إلى رزق والد أبي زيد ، وقبيلة سليم نسبة إلى بني سليم ، وهنا تؤيد السيرة أبحاث المؤرخين، ورجال اللغات السامية، فهم مجمعون (؟) على أن لهجة صعيد مصر وعرب (أولاد علي) غرب الاسكندرية، ومالطة ، وشمالي أفريقية ، وأعالي النوبة ، وكردفان ، وجنوب الخرطوم ، ودارفور لهجة واحدة لها مميزاتها الخاصة التي تميزها عن سائر اللهجات العربية)[٢] .

والقصة (تعرضت للزيادة بمرور الأجيال ، فطالت بتطاول الأيام وأمعنت في تصوير البطولة ، وأهوال المعارك العنيفة ، ومغامرات الحب البارعة ، وتسقط الحيل العجيبة)[٣] ، وتدخلها الخرافة فيزعمون أن الزناتي كان ابن جنية، فاذا طعن في جسمه التأمت جراحه مع صباح اليوم التالي[٤]. ونسبت إلى أبي زيد أعمال خارقة[٥]. والحب فيها رومانسي جامح ففيها وصف الجازية بأنها بديعة الجمال عديمة المقال لا يوجد مثلها بين الخلق كأنها الشمس الضاحية طلعتها تنعش الصدور والأرواح ، وكانت متزوجة تحب زوجها ويحبها ، ثم فرق الهلاليون بينهما فوجد بها وجداً شديداً ، وحزنت هي لفراق زوجها ، ويروى ابن خلدون أن لزوجها (شكر) أشعاراً تزري بقصص المجنون مع ليلى ، وأخيراً يتزوجها أمير برقة باذن من شكر[٦] .

---

(١) جمع باترسون من السودان بعض حكايات عن أبي زيد الهلالي في كتابه :

J. R. Patterson. Stories of Abu Zeid the Hilali in Shuwa Arabic. London 1930.

(٢) فؤاد ٦٧ـ٧٠ (٣) أبو زيد ٦٣

(٤) نفسه ٧٥ (٥) نفسه ٨١ـ٢

(٦) نفسه ٨٥ـ٦

وكذلك قصة سعدى بنت الزناتى تلمح فيها بعض آثار من قصة مجنون ليلى، فقد أحبت مرعى ، وترددت عليه خفية ، وكان يحبها حباً عفيفاً ، وكان حبهما عنيفاً طاغياً مما أدى إلى الايقاع بوالدها عدو الهلالية ، وإخبار أعدائه بمواطن ضعفه ، وهكذا غدرت بوالدها من أجل حبيبها ، ولكن مرعياً خرج من السجن ، وانتظرت منه الوفاء فلم يفعل ، ولاقت بعد ذلك أهوالا وألواناً من الذل والمهانة(١) .

والقصة كذلك من وضع المصريين كقصة سيف ، وكما وجدنا سيفاً فى السيرة أسمر اللون لأنه كان قد ولد لأبيه فى أفريقية(٢) ، فكذلك كان أبو زيد يوصف بالأسمر لأنه كان أسود اللون ، وأغلب الظن أن بعض القبائل حملت معها القصة من مصر أو شمال أفريقية إلى السودان (٣) .

والواقع أن العهد الفاطمى فى مصر وشمال أفريقية ، كان زاخراً بوضع القصص والحكايات الطريفة المليئة بالغرائب والمغامرات ، مثل قصة سيف والهلالى وعنترة وألف ليلة وليلة وغيرها . والظاهر أن واضعى القصص كانوا يجعلون شخصياتهم نماذج مستمدة من الحبشة والسودان ، وكانا معروفين لهذا العهد معرفة جيدة كما كان بينهما وبين الفاطميين صلات ودية حيناً وعدوانية حيناً آخر . وكأن واضعى هذه الحكايات قد رأوا فى ذكر هذه النماذج ما يشبع أخيلة الناس ، وتعطشهم إلى كل غريب وعجيب ؛ وربما رأوا أيضاً أن نسبة البطولة إلى السمر أو السود قد تضفى على الحكايات رونقاً خاصاً يزيد من تأثيرها فى نفوس الناس . وكانت الفكرة اللاصقة بأذهان العرب عامة منذ قديم أن السود قوم أشداء عرفوا بالبطولة والجلد وتحمل الآلام والمتاعب ولعل هذه الفكرة كانت من الأسباب التى دفعت عدداً من الغزاة أن يغزوا هذه المناطق ليستفيدوا من شجاعة السود ويستخدموهم فى جيوشهم .

---

(١) أبو زيد ٩٣–٩٧

(٢) فؤاد ٥٧ (٣) مالك ١ / ١٤٦–٧

وكان حرص المؤلفين للقصص والحكايات على ذلك ظاهراً حتى فى الحكايات المسلية التى صنعها المصريون لتمثل فى خيال الظل ، إذ مثلوا به لعبة حرب السودان (١) . ولما وضع ابن دانيال المصرى حكاية « عجيب وغريب » جعل من أشخاصها شخصية « ناتو السودانى » وهى شخصية مرحة تلبس زياً غريباً وتأتى من الحركات والأقوال ما يشيع التسلية والتفكهة (٢) .

على أن هذه القصص ونحوها مزيج من التاريخ والخيال ، وهى كما رأينا قصص جاءت إلى السودان من مصر . على أن هنالك روايات أو حكايات وطنية تؤلف جزءاً من تاريخ السودان القومى ، ويقصها أفراد القبائل لتذكيرهم بمجدهم القديم ، وتراثهم الغابر . وبعض هذه الحكايات يرجع زمنه إلى ما قبل عصر الفونج . منها روايات « أيام العرب » فى السودان، وهى وصف بطولى لما قام بين القبائل من حروب أهلية ومفاخرات بالنصر ومواطن الفوز « وكل قبيلة منهم لها أيامها التى تفخر بها كأيام العرب، فما من واحدة إلا ولها حروبها مع جاراتها . والتاريخ الذى يتلقاه الصغير من والديه وأجداده ، هو وقائع القبيلة ومشاهير زعمائها وقوادها ، وكيف هزموا خصومهم ، وكيف ردوا الوسيق وانتصروا » (٣) .

وتكاد تنطبق أيام العرب فى السودان على أيام العرب فى جاهليتهم ، إذ تسمى الأيام بأسماء الأماكن ، وتصير من بعد مثاراً للفخر ومنتجعاً لألسنة الشعراء ، وتسبق معاقد الشورى فيها حماسة المتقاتلين ، ويتغنون بالشعر . وكذلك تماثل الأيام هنا وهناك فى طريقة معاملة الأسرى ومفاداتهم . وكان أكثر ماسجله المؤرخون السودانيون قصصاً حول ماحدث فى عصور حديثة بين القبائل ، أى منذ القرن السادس عشر إلى اليوم ، كالذى حدث بين التعايشة وبنى هلبة ، وبين الكبابيش وبنى جرار ، والكبابيش

---

(١) فؤاد ٨١ (٢) نفسه ٩٥

(٣) شبيكة ٥ (والوسيق ما يأخذه العدو من غنائم وأسلاب) .

وحمر، وبين المسيريه والحمر، والجعليين والدونج، وبين الشكرية والبطاحين والحلاوين والدباسيين، والشايقية والدناقلة، والميرفاب بعضهم مع بعض، والسعداب بعضهم مع بعض (١).

والعرب كسائر الشعوب السامية مولعون بقص القصص عن مخاطرات أبطالهم ولهم متعة عظيمة فى حكاية معاركهم وانتصاراتهم شأنهم فى ذلك شان الأمم القوية ذات الحيوية الزاخرة(٢).

وفى قصص البطولة الحربية والاجتماعية كثيراً ما تدخل المرأة فى حوادث السيرة كقصة أحمد سفيان (المعقور) أحد بنى العباس الذين هربوا بعد انقراض دولتهم ببغداد ٨٢٣هـ (١٤٢١م) (وذهب هو وشقيقه إلى تونس الغرب ومعهما نفر من الأعراب وكان «على» أخو أحمد سفيان متزوجاً بامرأة ذات جمال وأحمد سفيان كان عزباً، ولكنه كان آية فى الجمال فأحبته امرأة أخيه حباً لم يسعها معه الكتمان فكاشفته بحبها فأنكر عليها ذلك). ثم تستمر القصة فتشى بأحمد لدى زوجها وتتهمه بأنه راودها عن نفسها. وتردد «على» وارتاب فى الأمر وأصبح موقف على حرجاً بين الرجل وزوجته. ولم تطاوع علياً نفسه أن يقتل أخاه فعرقب رجله اليمنى وتركه يسيل منه الدم وفطن لسبب غدر أخيه به فصبر على الضيم، وجلس ينتظر الموت والدم. ينزف من عقر رجله، ولهذا سمى أحمد سفيان المعقور. ثم علم به عبيده وخاصته فاجتمعوا حوله وعالجوه حتى برىء جرحه فسار بهم بطريق الصحراء مهاجراً من بلاد تونس حتى أتى جبل مرة من أعمال دارفور. وكان فى ذلك الجبل أمة من شبه السود (الحاميين) يقال لهم الفور، عليهم ملك منهم يسمى شاو دورشيد Shau Dorshid، فكان هذا الملك عريقاً فى الهمجية ولكنه كان كريم الطبع حسن النقد، فلما علم بقدوم أحمد أحضره لديه فأعجبه عقله وأدبه فعهد إليه فى تدبير منزله وسياسة مملكته(٣).

---

(١) عبد الرحيم ٦٣ (٢) نولدكة ١٤

(٣) نعوم ٢ / ١١١–١١٢

ومهما يكن فان التاريخ القبلى كان موضع اهتمام القبائل، فحرصوا على تسجيله حرصهم على أنسابهم ، ولكن التاريخ نشأ عندهم كما نشأ عند سائر الأمم الفطرية نوعاً من القصص البطولية الأسطورية يمتزج فيها الخيال بالواقع . وهذا الميل وهذه الطريقة هى التى أوحت إلى أحد علماء الفونج (ود ضيف الله) أن يدون تاريخ البطولات الدينية الصوفية فى زمن الفونج فى كتابه (الطبقات) .

القصص الخرافية والأمثال : ونستطيع أن نقرر أن طائفة غير قليلة منها ترجع إلى أقدم عهود العرب فى السودان والأمثال فى كل أمة تمثل جزء منها على الأقل أقدم الفنون الأدبية فى تاريخها . ذلك أن المثل عبارة يتلقاها الخلف عن السلف فيحافظ على ألفاظها ما استطاع. والتمثل به فى المناسبات لا يعرضه فى العادة للتغيير اللفظى . لذلك تجد فى أمثال الأمم صوراً قديمة عتيقة وتلمح فيها عهوداً غبرت بعاداتها وتقاليدها وعقائدها . ولا شك أن قدراً كبيراً من هذه الأمثال السودانية القديمة يمثل الشخصية العربية الجاهلية بتفكيرها ومثلها وعاداتها . فللسودانيين خرافات — أى قصص خرافية — وأهمها قصص الحيوان التى تذكرنا بحكايات العرب عن الضب والضفدع والأرنب ونحوها(١). فيزعمون مثلا (أن الأشياء جمادات وحيوانات كانت تتكلم ، ويروون فى ذلك الحكايات الكثيرة . زعموا أن الحمار يقول «خله خله ولا مشى الرملة» . والخلة البطء أى أن الرمل يعوق عن المشى . وقالوا إنه لم يكن للكلب لسان وإنما احتال على التمساح فبزه لسانه فأصبح التمساح بلا لسان . ولهذا يقال للكلب إذا ولغ فى نهر (سيد اللسان جاك) فيشتد الكلب عدواً . والحقيقة إنه إنما جرى من ذلك لأنه اعتاد أن يزجر بهذه الكلمة ، كما ألف أن يزجر بقولهم (جرْت) وهذه الخرافة عربية :

---

(١) نشر الأستاذ إيفانس بتشارد وغيره مجموعة من القصص الحيوانية منقولة من قبائل وأماكن مختلفة ، كالأنواك والفور والمورو ، تجد بعضها فى مدونات ٢٣ (١٩٤٠) « ١ » من صفحة ٥٥ـ٧٤ ، مدونات ٢٤ (١٩٤١) من ص ٦٩ـ٨٤

قال أبو عمرو الجرمى : سألت أبا عبيدة عن قول الراجز :

أهدموا بيتك لا أبا لكا وأنا أمشى الدألا حو لكا

فقلت لمن هذا الشعر فقال : هذا يقوله الضب للحسل أيام كانت الأشياء تتكلم) (١) . ويروون أن امرأة حسناء كان أخوها يحبها حباً شديداً وكانت كلما بكت أمطرت السماء وكلما ضحكت خرج من فمها اللؤلؤ والمرجان وكلما عطست خرج الحرير من أنفها . وسافر أخوها يوماً فأمطرت السماء وهو فى طريقه ، فعرف أن أخته تبكى فرجع إليها وسألها ، فعرف أن عجوزاً أتت إليها وأخبرتها أن أخاها إن كان يحبها فليأت لها ببيغاء تتكلم. فوافقها وسافر. فأخذت (تلال ترفعه ووهاد تحطه) حتى نزل لدى امرأة عجوز فقال لها : (يا أم العجوز أم كلامن يجوز) وسألها كيف يحصل على ببغاء لأخته فوصفت له طريقاً وعرة محفوفة بالمخاطر فقال لها وقد عزم على السير متوكلا على الله (عات يا حبو به على الله) . فأمرته أن يحمل معه لؤلؤاً ولحماً مجففاً وذراع خروف . فاذا لاقاه العبيد من العجم رمى اليهم باللؤلؤ . فانشغلوا به حتى يفلت من أيديهم ، ثم إذا لاقاه الأسود ألقى إليها بلحم الذراع ودخل . وهناك وجد الببغاء نائماً فحمله معه إلى أخته ولم تكد أخته ترى الببغاء حتى ضحكت فأخرجت من فمها المرجان(٢). أما الأمثال الموجزة التى تعبر عن الحكمة فكثيرة نذكر منها أمثلة قليلة فيما يلى :

١ — زاد الحبان له بكان . أى زاد الأحبة له مكان ، والحبان جمع حبيب فى العربية الفصحى ، والميم والباء يتبادلان فى لغة بكر فيقال فى السودان مكان وبكان وسناب وسنام(٣).

٢ — غبينة العربية يفشوها فى السرية . ولعله مثل جاء من أوساط الجوارى. ومعناه أن ثورة الغضب التى يكنها الرجل من امرأته العربية

---

(١) عربية ٤١

(٢) ذكرها باللهجة الدارجة هليلسون (٣) ١٢

(٣) عربية ٦٧

الحرة إنما تظهر فى الجارية السرية . والغبينة شدة الغضب . الفش من قول العرب فش الوطب أخرج ما فيه من الريح . والرجل تجشأ . والمعنى كقول العرب (كالثور يضرب لما عافت البقر) (١) .

٣ — ودّ العرب دولتو يوم عرسو ويوم طهوره (أى الرجل العربى يتجلى ملكه وأبهته يوم عرسه ويوم طهوره) .

٤ — إلضايق عضة الدابى يخاف من مجرّ الحبل (الذى يذوق عضة الثعبان يخشى من موضع جر الحبل) .

٥ — ما ينفع الجس بعد الضبيح (إن جس البهيمة لاختبار ما إذا كانت سمينة أو مهزولة لا يجدى بعد ذبحها) .

٦ — اليلعب مع الجريوات يخربشنّه، واليلعب مع الطويرات طارنْ خلنه. (الذى يلعب مع الأجراء « الكلاب الصغيرة » تخدشه ، والذى يلعب مع الطيور الصغار تركته وطارت عنه) .

٧ — الكتال للهلالى والشكر لأبزيد (القتال للعزبى المنتسب إلى الهلالى ، أما المدح فللزعيم أبى زيد) (٢) .

والأحاجى والألغاز : كثيرة متنوعة ، عرفها العرب قديماً . فمثلا يقول الجاحظ فى الحيوان : « كان الحكم بن عمرو أتى بنى العنبر بالبادية . . . وكان يتفقه ويفتى فتيا الاعراب) . وفتيا الأعراب ضرب من الألغاز يراد بها إظهار المقدرة اللغوية ، وقد عنى بهذا الفن الحريرى فى المقامة ٣٢ من مقاماته مثل قوله فيها : أيصلى على رأس الكلب ؟ قال نعم كسائر الهضب . قال فهل يجوز السجود على الكراع ؟ قال نعم دون الذراع) . وذكر المزهر

---

(١) عربيه ٦٧

(٢) راجع أمثلة كثيرة فى هليدون (٢) ١ـ٥ ، نعوم ١/١١٤ـ١١٥ ، العربية فى السودان ٦٧ وما يليها .

للسيوطى أمثلة فى الجـــزء الأول ٣٦١ وما يليها (١) . وتنتشر الأحاجى والألغاز فى الأقطار الشرقيـة ، وحول السودان . ففى أريتريا أغرم الناس بالأحاجى (والفوازير) (٢) . كما أنها معروفة فى مصر ، وفيما يلى نذكر أمثلة قليلة من الأحاجى السودانية :

١ — عندى تلات بقرات ؛ واحدة أكلت ما شبعت ، وواحدة رقدت ماقامت ، وواحدة سرحت ما سدرت (الثلاثة هى النار والرماد والدخان) .

٢ — شى حطب وشى رطب وشى فضه وشى دهب (البيضة) .

٣ — دخل القش ما قال كش (الظل) .

٤ — هو فى البيت وريحته مابتنشم (الملح)

٥ — طويل ما بلحق الكمكول (الطريق . والكمكول الصمغ) .

٦ — ترَنْ ترنْ عند البحر حَرن (النعل) .

٧ — قد الفيل وتنصر فى منديل (الكلة . أى الناموسية) (٣) .

يقول الشيخ عبد الله عبد الرحمن (ويسمون الأحاجى فى السودان الحجا جمع حجوة، وحجيوية فى كردفان، وهى الكلمة المستغلقة التى يخالف لفظها معناها . والحجا قسمان : طوال وقصار . أما الطـوال ، فعبارة عن حكايات خيالية تؤثر فى نفوس الصبيان كثيراً ، فتراهم عنـد ما يستمعون يضحكون ، وآونة يبكون ، وأخـــرى تكلح وجوههم ، ومرة تنطلق أسرتهم ، وهى بمثابة الروايات والقصص) (٤) .

على أن النثر الشعبى قد اتسعت دائرة أغراضه منذ عصر المهدية . والواقع أن هـذا العصر كان له أثر كبير فى تشجيع الأدب الشعبى شـعراً ونثراً ،

---

(١) راجع كتاب الحيوان نشر عبد السلام هارون الجزء السادس ص ٨٠

(٢) مراد (٢) ٤١

(٣) عربية ٣٨–٣٩ ، هليلسون (٢) ٧–٩

(٤) عربية ٣٨

فان شعور القومية فى ذلك الحين ، وقصد الرؤساء إلى إفهام الناس ـ وكان معظمهم أميين ـ باللغة التى يفهمونها ، قد ساعد كثيراً على ازدهار الأدب الشعبى . بل إن خليفة المهدى نفسه كان يكتب رسائله أحياناً باللغة الدارجة . فمن ذلك رسالة أرسلها إلى الأمير عبد الرؤوف من أمراء الجانقى بتاريخ ٣ من ذى القعدة سنة ١٣٠٤ هـ يدعوه هو وأهله إلى النزوح إلى أم درمان والسكنى بها . قال فيها (كتبنا الورقة إليك تمشى تجيب جانقى ووليداتك ، وتجى قوام لى مكان المهدى السمح)(١) وتلا عصر المهدى العصر الحديث ، فضوعفت العناية بالأدب القومى بقيام الوعى القومى من جديد على أيدى رواد النهضة الحديثة ، وساعدهم فى ذلك الباحثون الانجليز الذين عنوا عناية تستحق التقدير بهذا الأدب ، واجتهد هليلسون وبتشارد وماكايكل وغيرهم فى جمع النصوص النثرية والشعرية من الأدب الشعبى من مختلف القبائل والأقاليم السودانية .

وكان من أثر هذه الحركة ، أن قام بعض الكتاب بمحاولات ناجحة فى أوائل القرن العشرين ، كالذى قام به اليوزباشى عبد القادر مختار مأمور القطينة من تأليف مسرحية نثرية باللغة الدارجة سماها (المرشد السودانى) ومثلها التلاميذ ١٩١٠ ، وهى مسرحية تتناول توجيهاً صالحاً لطلاب العلم والمعرفة من ناشئة السودان . فقد راضت الناس فى ذلك الحين على الاقبال على المدارس الحكومية ، وعلى مقاومة العادات السودانية التى تتنافى مع الخلق الاسلامى الرفيع كعادة شرب المريسة ، ورقصة الدلوكة ، والمبارزة بالسياط ، وفيها تصوير لحياة الدراسة يمثلها التلميذ بذكائه ، وملابسه النظيفة ، وصفاته المهذبة ؛ وتصوير لحياة الراعى التى يمثلها صبى له مظهر خشن ، وأفق من التفكير محدود ، ومستقبل مظلم . ويتمثل الفكى فى المسرحية رجلا مستنيراً يجاهد بجاهه ونفوذه ، فى إشاعة العلم والعرفان بين قومه ، والتلميذ والفكى فى المسرحية يتحدثان بلغة عربية أدبية . أما الآخرون من

(١) نعوم ١١٣/١ يقول (كتبنا هذه الورقة إليك لكى تذهب لإحضار أسرة الجانقى وأولادك إلى مكان المهدى الطيب (أى أم درمان).

الأميين فيتكلمون لهجة دارجة أصيلة هى لهجة قبائل الحسانية والحسينات(١).

السجع : لاحظنا فى الأمثال والأحاجى السابقة أن كثيراً منها مسجوع وهى قديمة عريقة فى القدم، وإذا تصفحنا كلام الأعراب ـ أهل البادية ـ نجد أن كثيراً منه مسجوع . والأعراب أشد الجماعات العربية محافظة على تقاليدها القديمة فى القول والعمل . لذلك ظلت على عاداتها فى الكلام منذ جاهليتهم إلى ما بعد ظهور الاسلام . وحسبك أن تنظر فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، وفى العقد الفريد لابن عبد ربه ، وعيون الأخبار لابن قتيبة ، لترى كيف أن كثيراً مما يروى من مقطعات الأعراب مسجوع ، ولعلنا نذكر قول الرسول صلى الله عليه وسلم لأحد أصحابه حين سمعه يتكلم بكلام مسجوع (أسجع كسجع الجاهلية)(٢)، وقد حافظ النثر الشعبى على ظاهرة السجع القديم ، فى السودان وفى غيره من البلدان العربية ؛ وذلك راجع إلى أن تأثره بالمؤثرات الاسلامية قليل من ناحية ، ولأنه كان فى العادة ، كما كان الشعر ، يصنع للغناء والنشيد من ناحية ثانية ، ولكى يتسنى حفظه واستظهاره من ناحية ثالثة .

فاذا عدنا إلى الآثار المسجوعة فى النثر السودانى الشعبى ، فحسبنا أن نضرب لها مثلين مختلفين فى الموضوع ، والزمان ، والمكان . أحدهما كلام الشيخ فرح تكتوك ، والثانى رسالة الشيخ مكى أبو المليح إلى الشيخ فضل الله ود سالم .

أما الشيخ فرح(٣) فهو من قبيلة البطاحين الجعليين ، اشتغل بالزراعة وعاش بسنار فى زمن سلطنة الفونج فى النصف الثانى من القرن السابع عشر حوالى ١١٥٥ من العام الهجرى . وفى ذلك العام أجدبت السنة وأصاب الناس شظف فى العيش فسمى بعام أم لحم . وشاهد هذا الزمن حكم السلطان رونقه

(١) هليلسون (٢) ٩٤

(٢) البيان والتبيين للجاحظ طبعة السندوبى ١/ ٢٨١

(٣) رجعنا فى بحثه إلى طبقات ود ضيف الله ورسالة صغيرة من سلسلة مكتب النشر السودانى عنوانها الشيخ فرح ود تكتوك الاستاذ أبى القاسم محمد بدرى . ثم ما ذكره هليلسون فى كتابه « نصوص عربية سودانية » .

سلطان الفونج بسنار(١).

ولعل الشيخ فرح ـ من بين الذين عرفناهم فى زمن الفونج ـ يعد من القلة النادرة التى استطاعت أن تعبر فى أدبها عن حياتهم الروحية والزمنية تعبيراً صادقاً. فظهرت فلسفته وآثار بيئته، وحياة قومه فيما أثر عنه من أقوال وتنبؤات.

وقد تجرى الحكمة الحزينة الهادئة على لسانه، فى أسلوب مسجوع؛ (فقد رويت عنه قصة مشاورته للعيش) «أى الذرة»، ومفادها أن جماعة من الجلابة (وهم التجار الذى يجلبون البضائع لأهل البوادى) ذهبوا للشيخ فرح ليشتروا منه ذرة فأحسن استقبالهم، وبالغ فى إكرامهم ولكنه تردد فى بيع المحصول بقوله: (إنى ذاهب لمشاورة العيش). فتبعه الضيوف، ولما وصل الشيخ فرح إلى مكان المطمورة انحنى على العيش كمن يخاطبه بقوله: (الخرى. الداخرك لعمرى. اتعش بيك. وأصبح مشتهيك) وبعد مدة التفت إليهم قائلا: شاورت العيش فرفض. وليس من المعقول أن يكون هذا السلوك من طبع الشيخ فرح لولا قلة فى المحصول، وندرة فى كمية العيش). ولا يبعد أن يكون فى قوله هذا إشارة إلى عام المجاعة(٢).

وحفظ الناس تنبؤات أو تكهنات مسجوعة ينسبونها إلى الشيخ فرح ويذكرون أنه قال: (أنا البطحانى. العارف باطن الزمان. اسمعوا من لسانى. ولا ترووا الهوان). وفسروا قوله باطن الزمان بمستقبله. ولكن باحثاً سودانياً يفسر باطن الزمان بالخبرة التى اكتسبها فى حياته، ويشك غاية الشك فيما نسب إليه من تنبؤات كتنبؤه بقدوم الانجليز:

آخر الزمن يجو كن الأنقليسا. وعساكرهم البوليسا. يمسحوا الأرض ديساً ديساً (أى عشبة عشبة)(٣).

---

(١) أبو القاسم ٨

(٢) نفسه ٨ ـ ٩ الخرى نوع من الذرة الحمراء. ومعنى عبارة الشيخ أيتها الذرة التى أدخرها لحياتى سوف أتعشى بك، فاذا أصبحت عدت إلى اشتهائك واحتجت اليك مرة أخرى.

(٣) أبو القاسم ٢١

على أن الشيء الظاهر فيما أثر من أقوال الشيخ فرح نظرته التشاؤمية إلى الناس وإلى المرأة بنوع خاص ، ومن أبلغ ما أثر عنه قوله :

(آخر الزمن شوف البقت . النوق من الشيل دبّرت . المحنّة راحت ما قبّلت. الجنى للوالدين جفت. العانى لسيده ما تلفت. الحرة كالخادم مشت. مرقت برا انكشفت . راحو الرجال تلت الجتت . راحت النساء فضلوا النكت . كل اليعرف الحق سكت . والصح دروبه انسدت . كيف يلحقوك فقرا البخت) (١).

ومن أقواله فى المرأة (النساء فيهن حريم ، فيهن رميم ، فيهن ذهب مخزون قديم. فيهن عقارب ساكنات الهشيم) وقوله : (فيهن هفوت وفيهن لفوت ، إن تجى من الخلا ، هى تجيك من البيوت ، لا تديك شراباً ولا قوت، ولا تخلى كلمة تفوت) (٢) .

وبهذه الطريقة يمتدح المشايخ فى عهده (وين أولاد جابر ، الأربعة الأكابر . جالسين على المنابر . علمون المان خابر) (٣) . ويقترب هذا القول من الشعر الشعبى لامكان استقامته على وزن ، وربما كان من الملاحظ أن التمييز بين الشعر الشعبى والنثر المسجوع الذى تتبعه طريقة فرح هذه ، أمر ليس باليسير أحياناً . وهذا يحمل الدليل الذى يؤيد القائلين بأن السجع فى نشأته ، مرحلة سابقة على الشعر . وأن الشعر الفصيح نفسه قد مر بهذه المرحلة التى مر بها الشعر الدارج .

المثل الثانى : هو رسالة الشيخ مكى أبو المليح شيخ دار حمر إلى الشيخ

---

(١) هليلسون (٢) ١٥٨ وشرح الألفاظ بالترتيب (البقت الذى بقى — دبرت أصاب ظهرها قرحة من كثرة الحمل عليها — المحنة بالتشديد الفضائل — الجنى الأولاد — العانى ما تلفت أى الخادم الأسير لم يلتفت الى سيده — مرقت برا انكشفت أى خرجت من بيتها وهى سافرة — راحو تلت الجتت أى ذهب الرجال ولم يبق الا أجسادهم — فضلوا النكت ، بقى من النساء المتعبات — والصح دروبه انسدت أى الذى يعرف الحق انسدت طرقه . فقرا البخت الذين طالعهم منحوس) .

(٢) أبو القاسم ٢٠ (٣) طبقات ١٤٦ .

فضل الله ود سالم شيخ الكبابيش فى زمن السلطان حسين بن زكريا سلطان دارفور حوالى ١٨٦٠(١). وكانت قبيلة حمر من أكبر القبائل التى تحيط بها تجاورها من جهة الشمال قبيلة الكبابيش. وكانت العلاقة بينهما حتى عهد الشيخ سالم والد «فضل الله ود سالم» علاقة حلف ومصادقة. ولكن بوفاة الشيخ سالم وتولى ابنه فضل الله زعامة الكبابيش من بعده، أخذ هؤلاء يعتدون على حدود حمر، ولكن فضل الله استطاع أن يبسط نفوذه على قبائل حمر. فغضب الشيخ مكى أبو المليح شيخ حمر وكتب إلى شيخ الكبابيش هذا الخطاب الذى نقتطف منه ما يلى:

(يا سالم يا واد سالمينَ، أنت ولدنا وأبوك أخينا، يا شايب الكلاب إلطالن سنينَ. لا تسمع قول المخربينَ، فروخ الحرام المفسدبنَ. لا عاشوا فيك ولا ربيو فينَ. جليدات وهبابينَ. ومجانينَ. غدادير لى كتب مكة والمدينه. قضيباتهم ضويلات العقارب. هذا عامر وهذا خارب).

يقول الدرديرى فى شرح الخطاب: بدأ كاتب الخطاب بقوله سالم ياود سالمين، كأنه يريد أن يحييه، والتحية المألوفة لدى حمر إذا قابل أحدهم الآخر وأراد أن يحييه أن يدعو له فيقول: (اريتك سالم، يسلم عقابك) أى أدعو لك الله أن يسلمك من الشرور ويسلم أهلك. وهو هنا كأنما يدعو له بالسلامة له ولأهله.

ثم يقول له (أنت ولدنا وأبوك أخين) يشير إلى العلاقة التى كانت بينه وبين الشيخ الكبير والد الشيخ فضل الله، فهى علاقة طيبة كانت بين الشيخين والقبيلتين قبل أن تقع الفتنة بينهما.

ويقول (يا شايب الكلاب إلطالن سنين) (٢). وهو هجاء صور فيه مرسل الخطاب الشيخ فضل الله بصورة بشعة. وحينما يصورون الانسان

---

(١) اعتمدت فى هذا على بحث مخطوط كتبه الطالب الدرديرى إبراهيم بكلية الخرطوم الجامعية.

(٢) إلطالن سنين بمعنى التى طالت سنينها.

بالكلب فهم يشيرون إلى أخس صفاته . فهو هنا يصوره بكلب هرم قبيح المنظر متهدم الجسم غير قادر على المشى أو القنص . فهو عالة على صاحبه غير ذى نفع ، لأنه فقد شراسته فى الحراسة وقوته فى العدو وأسنانه التى قد يستخدمها لطرد الذئاب من بيت صاحبه . أضف إلى ذلك أنه قبيح المنظر بشع الصورة .

ثم يستطرد فيقول له (لا تسمع قول المخربين) أى لا تستمع إلى أقوال الوشاة الذين يريدون أن يوقعوا بين القبيلتين ، فهؤلاء (فروخ الحرام المفسدين) أى أبناء السفاح الذين يريدون أن يفسدوا فى الأرض ؛ فهم (لا عاشوا فيك ولا ربيوا فين) لا عاشوا معك على أساس صداقة ومحبة ، ولا تربوا بيننا نحن على هذا الأساس ، فهم مذبذبون بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء ، فرة معنا ومرة معك .

ثم أوضح مرسل الخطاب من يكون هؤلاء المترددون فقال (جليدات وهبابين ومجانين) وهذه أسماء ثلاثة بطون تتألف منها قبيلة دار حامد . فهم الذين أثاروا الفتنة بين القبيلتين وهم (غدادير لى كتب مكة والمدينة) أى غدارون ، حتى إذا حلفت معهم على المصحف وهو كتب مكة والمدينة ، غدروا بك .

ثم صورهم بصورة طريفة فقال «قضيباتهم ضويلات العقارب» يشير إلى شعرهم بأنه يشبه أذناب العقارب وهى ملتوية ، إشارة إلى أن شعرهم ملتو أجعد ؛ ومعنى هذا أنهم ليسوا من العرب . وهم يتصفون بأنهم فوضى لا يحيون إلا فى الماء العكر «هذا عامر وهذا خارب» .

والخطاب طويل وشيق وكله يجرى على الأسلوب المسجوع .

الباب الثانى

الاتجاهان الثـــانى والثـالث

النثر الصـوفى والنثر التقليدى

النثر الصوفى :

لا نريد أن نقف طويلا عند هـــذا اللون من الأدب السودانى ، فان أكثر الخصائص التى لمحناها فى الشعر الصوفى تتمثل هنا كذلك ، غير أننا نمر سريعاً على النقاط الآتية :

١ — فى عصر الفونج يغلب النثر الشعبى على النثر الفصيح ، حتى ليندر أن نجد نماذج مطولة من النثر العربى الفصيح . وآثار اللهجة الدارجة تظهر فى القطع النثرية بصورة واضحة جلية . ومن أمثلة الكتابة فى هذا العصر كتاب الطبقات الذى ألفه محمد ود ضيف الله ، وهو ينسب إلى طائفة من الجعليين يقال لها الضيفلاب ، سكنوا حلفاية الملوك ، وتوفى المؤلف سنة ١٨٠٩ م بعد أن كتب كتابه بأربع سنوات . وفيه أرخ لحوالى مائتين وستين شيخاً من الزهاد والصالحين الذين عاشوا فى خلال مائتى عام أو أكثر من عصر الفونج .

والكتاب مؤلف باللغة الدارجة المختلطة بالعربية الفصحى ، ولعله يمثل دور انتقال النثر الشعبى إلى النثر الفصيح . على أن بعض الباحثين يرى أن مؤلف الكتاب كان فى مقدوره أن يكتب بالعربية الفصحى النقية ، غير أنه قصد إلى ذلك ، وتعمد أن تكون كلماته عامية غالباً لسببين : أولهما أن يجعل الكتاب مناسباً مع عقليات الناس فى ذلك العصر بحيث يستطيع الكثير منهم أن يستسيغ معانيه ، ويتذوق مراميه . والثانى : أن يقدم للاجيال المقبلة نبذة من لغة التخاطب فى عصره ليستخلصوا من طيات

كلماتها معلومات عن حال الناس فى ذلك الوقت (١) . وباحث آخر يرى ان مقدمة الكتاب تدل على أن له باعاً طويلا فى الكتابة والانشاء العربى الفصيح (٢) . وثالث يرى أنه كتب الكتاب بالعامية على سبيل التملح والفكاهة (٣) . ومهما يكن فان كتابة المؤلف بالدارجة تحمل الدليل على أن القراء أو كثيراً منهم فى ذلك الحين لم تكن لديهم الوسائل الكافية أو الميل لتفهم العربية الفصحى والاقبال عليها . وهذا لا يمنع أن يكون مؤلف الكتاب من تلك الصفوة القليلة التى كانت تجيد العربية وتكتب بها ، ويدلنا على إجادته الفصحى مقدمة كتابه التى يقول فيها : « سألنى جماعة من الاخوان ، أفاض الله علينا وعليهم سحائب الاحسان ، وأسكننا وإياهم أعلى فراديس الجنان ، بحرمة سيد ولد عدنان ، أن أؤرخ لهم ملك السودان ، وأذكر مافيه من الأعيان ، فأجبت سؤالهم ، بعد الاستخارة الواردة فى السنة وبعد الالهام ، مع أنه لم يكن لأسلافنا وأسلافهم وضع فى هذا الشأن » . فها هنا كما ترى أسلوب عربى سليم ، يلتزم فيه السجع ، ويغلب الطابع الدينى عليه .

وقلما نجد لأحد من العلماء والصالحين ممن تحدث عنهم الكتاب قطعة من النثر الفصيح تستحق الذكر ، بل أكثر ما ينقله عنهم باللغة العامية ، اللهم إلا جملا قصيرة يحاكى فيها بعضهم أسلوب الصوفية السابقين من حيث المبالغة فى تنغيم العبارة بالجناس اللفظى والتكرار كقول أحدهم : « لولا ربى ما ربى المربىّ ، ولولا المربى ما عرفت ربى » (٤) .

٢ — بتقدم الزمن رأينا الصوفية منذ القرن التاسع عشر يلتفتون إلى محاكاة السيرة النبوية أو أجزاء منها فى أسلوب نثرى . والظاهر أن هذه المحاكاة لم تكن متيسرة لدى علماء الفونج ، لضعف سلطان العربية الفصحى من ناحية ، ولأن الفترة الأولى كانت بداية دراسة لبعض كتب السيرة

---

(١) نهضة ٢٠/٥ (٢) طبقات (ب)

(٣) نفسه (ح)

(٤) طبقات ١٢٤

والمغازى المعروفة ، وبداية تفهم لطريقتها وأسلوبها . فلما تمثلوها ، بدأوا بعد ذلك يحاكونها بأقلامهم .

ومن ثم تطور الأسلوب البديعى الدينى الذى رأينا بواكيره فى عصر الفونج ، فأصبح موضع عناية وافتنان ، واتسعت الموضوعات والأغراض التى صيغت فيه . فصاغ أحدهم قصة الاسراء فى ذلك الأسلوب . ومن نماذجه قوله : « أرسل اليه (أى إلى محمد صلى الله عليه وسلم) أعز خدام الملك عليه ، فلما ورد قادماً ، واعاه على فراشه نائماً . قال : قم يا نائم ، فقد هيئت لك الغنائم . فقال ياجبريل : إلى أين ؟ قال يامحمد : رفع الأين عن العين ، فانما أنا رسول القدم ، أرسلت لأكون من جملة الخدم ، يامحمد أنت مراد الارادة ، الكل مراد لأجلك ، وأنت مراد لأجله ، فيالك من سعادة » (١) . ويمضى الكاتب فى القصة إلى آخرها على هذا النمط من الأسلوب الذى يكثر فيه الجناس ويلتزم فيه السجع .

أضف إلى ذلك ميزة أخرى تفصل بين الأسلوب الصوفى وغيره من الأساليب، أعنى الاكثار من التجسيم كقوله: «لما كان صلى الله عليه وسلم ثمرة شجرة الكون ودرة صدفة الوجود ، وسر معنى كن فيكون الخ...» (٢) . ويتجلى التجسيم فى تصوير الخلق وعالم الملكوت ، كقوله مثلا فى صفة المعراج : «قال وأتى بى إلى ناحية الصخرة ، ثم نادى يا اسماعيل دلّ المعراج ، فدلاه ، فاذا له مائة درجة ، ما رأيت شيئاً أحسن منها ، فصعدت على أول درجة ، فرأيت ملائكة ثيابهم حمر ، وألوانهم حمر . ثم صعدت الثانية ، فاذا بملائكة ثيابهم صفر ، وألوانهم صفر . ثم فى الثالثة ، فاذا بملائكة ثيابهم خضر ، وألوانهم خضر ؛ وفى الرابعة ملك معه عمود ، وحوله ملائكة تبرق أجسامهم ووجوههم كما تبرق المرايا المجلوة » (٣) .

وأغلب ظنى أن الاكثار من التجسيم فى الأسلوب الصوفى عامة ، كان

---

(١) مجذوب ٤ (٢) نفسه ٤

(٣) نفسه ٧

له أثر فى أساليب بعض الكتاب والشعراء فى مصر والسودان فى العصر الحديث . نذكر فى مصر ،الكاتب مصطفى صادق الرافعى ، وفى السودان ، الشاعر التجانى يوسف بشير » (١) .

ومن خصائص هذا الأسلوب بوجه عام ، ماذكرناه فى الشعر ، أعنى الابتهال ، ويتجلى هنا فى أسلوب الرواتب والأوراد ، حيث يكثر دعاء الله ورسوله بالأسماء والصفات ، وطلب الاستجابة ، وإظهار الخضوع ، والتوسل بالأولياء الخ . . .

ومنها ، الاكثار من الاقتباس من نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف وأقوال الأئمة . ومنها بناء القصة على تكرار حرفين كالياء والنون بالتبادل من أول القصة إلى آخرها . وهذا ما يعرف بالمولد ، وهو ينشد بطريقة خاصة معروفة لدى معظمنا ، والقصة مجزأة ، وكل جزء ينتهى (بالشيلة) كما تسمى فى المدائح النبوية الشعبية ولا يكاد يبدؤها المنشد حتى ينطلق الحاضرون بترديدها معه . وهذه الشيلة فى الفصحى مثالها (اللهم صل وسلم على الذات المحمدية . واغفر لنا ما يكون وما قد كان). فمن أجزاء المولد الذى وضعه السيد محمد عثمان المرغنى(٢) قوله فى ليلة مولد النبى (ص) (وأما الذى جرى ليلة مولده صلى الله عليه وسلم من العجائب العجيبية ، فأمور دالة على عظم مكانته من الحق والمكان . كالارتجاج الواقع فى إيوان كسرى ذى البناءات القوية . المعروف بأنوشروان . فذلك إذا تأملته وكنت ذا نظر وبصيرة بصيرية . ترى فيه أعظم البشائر بانهدام دعوة البطلان . وغيض البحيرة المعروفة بناحية الفرس بطبرية . فيه من الآيات الساطعة بالحق والبرهان . وأعجب من ذلك كله إذا دققت خمود النار الفارسية . فياعجبا ممن يسمع مثل هذا ويكذب ، فليس أقوى منه خسران).

٣ — وللصوفية كذلك رسائل تعليمية ، خلاف مؤلفات السيرة النبوية

---

(١) راجع أمثلة من شعر التجسيم عند التجانى فى كتاب التيجانى شاعر الجمال للمؤلف .

(٢) الأسرار الربانية فى مولد أشرف الخلائق الانسانية ص ٢١ ـ ٢٢

والأوراد والرواتب ، وهى رسائل تتناول شرح أسس الطريقة ، ومناقب الشيوخ والأولياء ؛ فمن ذلك مجموعة النفحات الربانية المشتملة على سبع رسائل ميرغنية (١) ، والفتح الربانى فيما يحتاج إليه المريد التجانى (٢) . وتغلب على هذه الرسائل ونحوها نزعـــة التوجيه والارشاد ، والافراط فى تصوير المناقب بوجه عام(٣). ولدينا أمثلة من(السيرة الشخصية) التى يرويها الصوفية عن تاريخ حياتهم أنفسهم . ومن أقدمها ما رواه الطبقات عن الشيخ حسن ودحسونة إذ يقص قصة اعتكافه فى (باعوضة) للذكر والعبادة. يقول (فاختليت فيها للذكر والعبادة ، فجاءنى رسول الله (ص) ومعه على ، وقيل أبوبكر ، فلقننى الذكر)ثم قال (الشيخ حسن ودحسونة) لتلميذه : (يا كوفى بينا أنا فى الخلوة راقد إذ رأيت نجمة كبيرة فى السماء ، فتعلقت بها روحى وخرجت من جسمى ، وطارت ، فخرقت السموات السبـع ، فسمعت صرير الأقلام. فلوكان يا كوفى بعد محمد ـ صلى الله على ذاته الشريفة ـ نبى لتنبأت)(٤).

النثر التقليدى : كان حكام الأتراك بعد انقضاء عصر الفونج ، يكتبون عربية ضعيفة ممتزجة بعامية غريبة ، ولا أظن أن بنا حاجة إلى ضرب أمثلة لذلك بالخطابات والرسائل التى كان يكتبها حكامهم فى شتى المناسبات (٥). غير أن خريجى الأزهر كانوا أهم طائفة تحمل لواء الكتابة بالعربية الفصحى. وقد استعان السودان بعدد منهم فى ذلك العهد فكانت رسائل بعض ملوك السودان وعظمائهم تدبجها أقـلام أزهرية الثقافة ، من ذلك خطاب أرسله

---

(١) تأليف عدد من السادة المرغنية نشر الحلبى ١٩٥٠

(٢) تأليف محمد عبدالله حسنين الشافعى الصطفاوى التجانى « من مطبوعات الحاج عبد السلام بن شقرون» .

(٣) راجع الـكتابين السابقين.

(٤) طبقات ٤٧ـ٤٨ ويورد المقاد فى كتابه بين الـكتب والناس ٢٣٧ نصاً لشيخ التجانية الـكبير يدل على عقيدته فى نفسه وعقيدة أتباعه فيه . وهو نوع من الفخر الصوفى .

(٥) راجع أمثلة فى شبيكة ١٤٣

السلطان محمد الفضل ١٨٣٠ م إلى محمد على الكبير يرد عليه وقد دعاه الأخير إلى التسليم. كتب الخطاب محمدود عمارى من متخرجى الأزهر، وكان مدرساً للسلطان محمد الفضل وأولاده بالفاشر؛ والخطاب مفعم بالشواهد القرآنية وغيرها من النصوص الدينية، ومؤيد بالأدلة المستمدة من الثقافة الدينية ولا يخلو من السجع، يقول فيه بعد التقديم:

(أما بعد فسلام الله عليكم ورحمته وبركاته لديكم. قد وصلنا جوابكم أوصلكم الله إلى رضوانه، وفهمنا خطابكم ومقتضى جوابكم وكل كلمة من المرقوم، يستحق جوابها المفهوم، ولكن يكفى من ذلك كله كلام الحى القيوم، حيث قال (له دعوة الحق، والذين يدعون من دونه لا يستجيبون لهم بشىء إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه وما دعاء الكافرين إلا فى ضلال)... انكم طالبون دولتنا وطاعتنا وانقيادنا لكم؛ هل بلغكم أننا كفار وجب لكم قتالنا وأبيح ضرب الجزية علينا؟ أو غركم قتالكم مع ملوك سنار والشايقية فنحن السلاطين وهم الرعية؟ أورد لك دليل من الله تجد فيه ملكك، أم ورد لك حديث من رسول الله تجد فيه تمليكك، أم خطر لك خاطر من عقلك بأن لك ربا قوياً ولنا رب ضعيف. الحمد لله نحن مسلمون، ومانحن كافرون ولا مبتدعون، ندين بكتاب الله وسنة رسول الله (ص) ونؤدى الفرائض ونترك المحرمات، ونامر بالمعروف وننهى عن المنكر والذى لم يصلِّ نأمره بالصلاة، والذى لم يزك نأخذ منه الزكاة ونضعها فى بيت المال ولا ندخرها، ونرد الأمانات إلى أهلها ونعطى كل ذى حق حقه[1]) الخ...

وفى ذلك العصر كتب التونسى رحلته إلى دارفور التى سماها تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان. وكان هذا الرحالة العالم فى خدمة محمد على الكبير إذ اشتغل واعظا فى الآلاى الثامن من المشاة وسافر معه إلى المورة ثم عين فى مدرسة أبى زعبل لتصحيح الكتب الطبية، وله بضع

---

(٢) نعوم ٢ / ١٣١-١٣٢

مؤلفات. وحينما كان التونسى فى مصر التقى بالأستاذ الفرنسى بيرون Perron فذكر له التونسى ما شاهده من عجائب فى السودان فشجعه على كتابة رحلته هذه(١). والتونسى وإن كان من النازحين إلى السودان من المغرب، غير أن كتابته تمثل لوناً من الأساليب العربية التى عرفهـــا السودان منذ النصف الأخير من القرن التاسع عشر وكان له أثره بعد ذلك. وأسلوب التونسى فى رحلته، أسلوب المتنقل بين لون ولون. فكما أكثر التونسى الترحـل بين بقاع تختلف خصوبة وجدباً، وحضارة وبداوة، وعمراناً وإقفاراً، فكذلك نجد أسلوبه سجعاً أحياناً ومرسلا أحياناً أخرى، مرصعاً بالصور أحياناً، مجرداً أحياناً أخرى، قوياً أحياناً ضعيفاً أحياناً أخرى. فمن قوله يتحدث عن شيخ وقور اسمه السيد أحمد البدوى قد شارك التونسى فى بعض أسفاره.

(وجعلت أتردد عليه حتى تأهب وقال لى السفر غداً، فان شئت بت عندنا لنصبح على السفر مبكرين، فقلت على الرأس والعين، فبت عنده فى ألذ عيش وأهناه، وأحسن حال وأصفاه، إلى أن لاح ابن الذكاء، والتحف الجو بالضياء، فنهضنا للمكتوبة فأديناها، وأبرزنا الحمول وأخرجناها، وجىء حينئـذ بالجمال، وحملت عليها، فما ذر قرن الغزالة، إلا وقد تم التحميل، وأخذت العيس فى الذميل، ولا زلت كذلك حتى أنيخت بالفسطاط على شاطىء النيل)(٢).

وقد يترك أسلوبه مرسلا دون تقيد بالسجع ولا بالموازنة بين العبارات كقوله: (وفى اليوم الثالث حللنا منفلوط فأخذنا منهـا ما احتجنا إليه ثم أقلعنا حتى دخلنا بنى عدى فأقمنا فيها ريثما تأهبت القـافلة وخرزوا أسقيتهم وصفوا زادهم. ثم جىء بالمطى فحملت أحمالها وخرجنا مهمها قفراً حتى وصلنا إلى الخارجة فى عشية اليوم الخامس)(٣).

وقد يلذ له أن يأتى فى بعض المواضع بصور جميلة للطبيعة كقوله يصف

---

(١) تونسى ٥ـ٦ ونشرها ١٨٥٠ وترجمها بيرون إلى الفرنسية مع التعليق عليها.

(٢) تونسى ٣٩ (٣) نفسه ٤٥ـ٤٦

الواحات الخارجة وما فيها من نخيل (فوجدناها قد دار بها النخيل دورة الخلخال بالساق أو التفاف يدى العاشق على معاطف المعشوق للعناق ، وفيها من التمر ما تشتهيه الأنفس وتلذ به الأعين مع رخص الأسعار وحسن تلك الثمار فأقمنا بها مدة خمسة أيام) (١) .

وقد يستخدم ألفاظاً وأمثالا عامية كقوله (وبينما هو جالس إذ سمع هيصة وصياحاً فنظر من أحد الشبابيك فرأى بغلته تركض عاثرة) (٣) . وقوله (وفى الأمثال المصرية «حبيب ماله حبيب ماله» أى من أحب ماله وخزنه لا حبيب له) (٢) .

وبذلك تتعاون أقلام خريجى الأزهر والمغاربة وغيرهم على نشر الأساليب العربية المسجوعة والمرسلة فى بلاد السودان ، منذ القرن التاسع عشر. ويستمر هذا التعاون فى عهد المهدية ، فنجد الشيخ حسين الزهراء فى صدر المهدية ، وهو أحد خريجى الأزهر ، يكتب رسائل رسمية كرسالته التى كتبها فى سنة ١٣٠١هـ إلى صالح بك الملك الشايقى بمدنى هذا نصها :

(بسم الله الرحمن الرحيم : من أمير أمير جيش خليفة رسول رب العالمين إلى صالح الملك الشايقى العدلا نابى . لا يخفى على شهامتك وعلو هامتك أن يد الله لا تطاولها يد . وأن هذا الجيش الذى أنت عازم على حربه فهو حزب الله — ومن ذا لحزب الله فى الناس يغلب — فتنبه من سنة الغفلة إلى يقظة الذكرى وكن صالحاً كاسمك ، ولا تغررك غواشى وهمك ، ولا تشق عصا طاعة المسلمين ، ولا تهتك أستارك بمحاربة رب العالمين . واعلم أن المسلمين بقضهم وقضيضهم قد أجمعوا على حربك ولو قتلت هذا الجيش على الغرض فوراءه والله أضعاف أضعافه والسلام) (٤) .

فها هنا يبدو شىء من الاقتباس والسجع والجناس . وقد لقى هذا الأسلوب البديعى الدينى معاً رواجاً فى عهد المهدية على يد المهدى

---

(١) تونسى ٤٦ (٢) نفسه ٢١

(٣) نفسه ١٨ (٤) عبد الرحيم ٥٢

نفسه. على أن مناشير المهدى ورسائله ليست كلها فى درجة واحدة من الاجادة؛ بل هنالك عدد منها كان يرسله إلى أتباعه للعظة والهداية تجلت فيها العناية بالسجع والاقتباس والجناس. فمن السجع والجناس قوله فى أحد خطاباته: (وبعد، فمن العبد المفتقر إلى الله، محمد المهدى بن عبد الله إلى أحبابه فى الله المؤمنين بالله وكتابه. أما بعد فلا يخفى تغير الزمن وترك السنن، ولا يرضى بذلك ذوو الايمان والفطن، بل أحق أن يترك لذلك الأوطار والوطن، لاقامة الدين والسنن ...)(١). ومن سجعه قوله فى منشور أرسله فى رمضان ١٣٠٢هـ إلى أتباعه (وبعد فيقول العبد لله محمد المهدى أن هذا الذى أقبل هو شهر رمضان، زمن الاقبال على الرحمن، وميدان الاشتياق إلى عظيم الشأن، فانزعوا أيها الأحباب للديان، ووطنوا قلوبكم على الشدائد والرضا بالبلايا والامتحان، حيث أوعد الرحمن لتبيين حال أهل الصفوة والرسخان، وبشر الصابرين بعظمة الشان، وحسن العواقب وتولية الديان ...)(٢). ومن مواعظه (الرزق مقسوم، والحريص محروم، والنعمة لا تدوم، والأجل محتوم، والحق معلوم، والحياة لا تدوم...) (٣). ومن الاقتباس قوله (لا أؤاخذكم بما فات منكم ولا تثريب عليكم اليوم يغفر الله لكم وهو أرحم الراحمين. فأنيبوا إلى ربكم وسلموا له من قبل أن تأتيكم العذاب بغتة وأنتم لا تشعرون) (٤).

على أن الملاحظ فى رسائل المهدى ومواعظه أنه يحرص على ضرب الأمثلة بما ألفه الناس فى حياتهم العادية(٥). مثال ذلك رده على الذين أرادوا معرفة السبب الذى من أجله أبطل الطرق الصوفية قال: (لو فرضنا أن كل قبيلة حفرت تمده (ينبوع ماء مثل البئر يحفر فى بطن مجرى مياه بعد جفافه) لتشرب منها، واعتادت أن تشرب منها زمناً طويلا، فجاء البحر وغطاها كلها فماذا يفعلون به. هل يكتفون بأن يشربوا من البحر أم يبحثون

---

(١) نعوم ١٢٢/٣

(٢) شبيكة ٢٣٣

(٣) نفسه ٢٤٠

(٤) نفسه ٢١٨

(٥) نفسه ٢٣٩

وراء تمدهم ليشربوا منها ؟ فاجابوه (إذا بحثوا عن التمد فلن يجدوه إذ يعمه النيل ويصير جزءاً منه) ؛ قال لهم هكذا الحال الآن(١). وسئل المهدى عن مذهبه فقال : هؤلاء الأئمة (يعنى أئمة المذاهب الأربعة) جزاهم الله ، فقد درّجوا الناس ووصلوهم إلينا كمثل الراوية وصلت الماء من منهل إلى منهل حتى وصلت صاحبها للبحر فجزاهم الله خيراً...) (٢) . ومن مواعظه (إذا طلبت بنت ملك للزواج وأعطوك إياها فما بقيت على زواجها بل تركتها وتزوجت بخادمتها ورجعت إلى زواجها ثانياً ، فهل تقبلك أم لا ؟ كذلك الدنيا خادم الآخرة من أخذ الخادم فلا يطمع فى الست . فمن أراد الآخرة فليترك الدنيا لأنها كالحية لين مسها ويقتل سمها ، وإن الدنيا ليست دارنا لأن دارنا الدار الآخرة ، ونحن جئنا لخراب الدنيا وعمارة الاخرة) (٣) . فبالرغم من تأثر كلامه بالعامية أحياناً ، فمن الظاهر هنا أنه يحرص على ضرب الأمثال وإبراز الفكرة فى صور قريبة إلى حياتهم اليومية ، ومشاهداتهم المألوفة . وهذا عنصر من عناصر التأثير الفنى فى أسلوب المهدى .

---

(١) شبيكة ٢٣٩ (٢) نفسه ٢٣٧

(٣) نفسه ٢٤٠

الباب الثالث

الاتجاه الرابع : الكتابة الحديثة

سبقت الاشارة إلى المؤثرات الخارجية التى دفعت السودان الحديث إلى نهضة أدبية متعددة الجوانب ، والواقع أنه كان لنهضة النثر الفصيح نصيب عظيم فى هذه الحركة .

ولم يكن هنالك نثر فنى فى عصر الفونج إلا ما اختلط باللهجة الدارجة ، ولم تسلم لغة الكتابة فى عصرى الترك والمهدية من اللهجات الدارجة إلا ما كان من بعض رسائل خريجى الأزهر ، وكان من الطبيعى أن تتدخل اللهجة العامية فى كتابة العصور السابقة لا لأن الكتّاب كانوا يتخذون ذلك مذهباً فى الكتابة، ولا لأنهم كانوا يفعلون ذلك تفضيلا لتلك الطريقة على الكتابة الفصحى النقية من أوشاب العامية ، ولكن لأنها مرحلة مرت بها الكتابة من طور العامية إلى طور العربية الفصحى . أما فى العصر الحديث ، فقد أصبح فى مقدور عامة المثقفين أن يتخيروا لكتابتهم اللغة الفصحى ، ولكن عدداً قليلا منهم رأى أن يكتب بأسلوب خليط أو أسلوب لا يتقيد فيه بسلامة اللغة والنحو ، اعتقاداً منهم بأن ذلك مما يقرب الأدب إلى المستوى القومى ، أو حرصاً منهم على التحرر من الأساليب التقليدية الفصحى ، وقد سبق أن أبدينا رأينا فى ذلك الاتجاه عند الكلام على الشعر .

ومهما يكن فان أكثرية رُواد الكتابة فى العصر الحديث كانوا يؤثرون العربية الفصحى ، وكان لكل منهم منحى خاص ، وأسلوب معين . ومع اختلاف أساليبهم فى الكتابة تبعاً لشخصياتهم ، وثقافتهم ، وعادات تفكيرهم ، فان كتاباتهم كانت تشترك فى خصائص عامة تتميز عن الكتابة التقليدية السابقة .

من أهم ما يلاحظ أن رواد الكتابة الحديثة فى هذا العصر فى مصر أولا ثم فى السودان اتجهوا إلى حضارة الغربيين وثقافتهم ، وقاموا يبثون فى الناس هذه الثقافة الجديدة ، وكان على رأس هذه الحركة بعض رجال الدين فى مصر والسودان . أما فى مصر فقد أقبل محمد عبده على اللغة الفرنسية يتعلمها وينهل من مواردها ، وسافر إلى باريس حيث أصدر مجلة العروة الوثقى باللغتين العربية والفرنسية ، وساعد على تدفق الآثار الغربية إلى الشرق والاقبال على تمثلها انهيار الخلافة العثمانية التى كانت أقوى مظهر لسلطان الثقافة الدينية فى العالم العربى . ثم ظهرت آثار الثقافة الانجليزية والفرنسية على أقلام الكتاب من أمثال طه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، وهيكل فى مصر، وجرى كتاب السودانيين على منوال هؤلاء من ناحية وقرأوا أدب الفرنجة نفسه من ناحية أخرى .

أما عن اتجاه السودانيين إلى كتّاب مصر وصحافتها فلا زالوا يذكرون السياسة الأسبوعية التى كان يصدرها هيكل والتى كانت منار جدل أدبى وفلسفى بين طه وهيكل مرة وبين رجال العلم ورجال الدين مرة أخرى . وكان السودانيون يتلقفونها بشغف ، ويتتبعون أخبارها بعناية ، ولا يزال طلاب ذلك العهد يذكرون «مغيب شمس فى بودابست» إحدى المقالات الوصفية الجميلة التى دبجها الدكتور هيكل فى السياسة الأسبوعية . وبعدها ظهر البلاغ الأسبوعى فياضاً بدراسات العقاد الأدبية للكتب والأشخاص . «وما من كتاب أو شخصية تظفر بتحليل العقاد لها إلا كانت مما يلفت النظر ومما يغرى الناس بقراءة ذلك الكتاب أو دراسة تلك الشخصية ، فالعقاد الناقد كان مرشدنا فى بيداء تلك الحياة الشائكة»(١).

وعرف كتاب السودان خصائص كل أسلوب من أساليب كتاب مصر ، يقول عرفات محمد عبدالله « إن الدكتور هيكل ممن مهدوا للأدب الحديث بل من رواده ، وإن تفكيره من النوع الاستطرادى المتسلسل الذى يقتضى

---

(١) موت دنيا ٥٠ ـ ٥١

النقطة العارضة حتى يكاد ينسيك أصل الموضوع ، وانه ليس بالعميق الفكر كالعقاد مثلا ولا بالمتميز الأسلوب البيانى كطه حسين ، ولا بالمشرق الديباجة كالزيات ، ولا بالبارع فى تصوير الحياة كالمازنى ، ولكننى لن أنسى إلى الأبد مقالين لهيكل أحدهما ، مغرب شمس فى بودابست ، والثانى مصرع الوطن ينعى فيه سعداً ، وحسنة هيكل أنه من خيرة كتاب الوصف) (١) . وممن أكثروا الحديث عن أدب العقاد والمازنى وشكرى فى الصحف السودانية محمد عشرى صديق ، وهو أحد رُوَّاد النهضة الأدبية فى السودان الحديث ، وكان فيما يبدو معجباً أشد الاعجاب بأدب هؤلاء ، ولاحظ أن أدبهم فى زمانه لم يكن رائجاً بين القراء عامة ، وأرجع هذا إلى (عوامل شتى منها أن الجمهور لا يزال جامداً كدأبه لا يحب الجديد الذى يهدم ما بنته الأجيال المتعاقبة ، وهو كان ولا يزال يعجب بالشعر القديم) (٢) ، وتحدث عن (ترجمة شيطان) إحدى قصائد العقاد التى لقيت رواجاً فى السودان لذلك العهد ، وقارن بين فكرة العقاد فيها وما يقابلها عند شعراء الغرب ، ويأخذ على القصيدة بعض المآخذ(٣) . ودرس محمد عشرى شعر المازنى ، وأوضح محاسنه وعيوبه(٤) .

ونجح محمد عشرى فى تعريف السودانيين ببعض آثار الغرب الأدبية(٥) ، وكان لديه قدرة تستحق الاعجاب على فهم اللغتين العربية والانجليزية ، ومعرفة دقائق المصطلحات فى كل منهما(٦) .

وكان لعبد الله عشرى أخى محمد عشرى ، جولات فى الكتابة كان لها فضل فى تهيئة الناس لقبول الثقافة الجديدة ، وهو يتميز عن سائر رُوَّاد الكتابة ، بالأسلوب الفكه فى ضرب الأمثال ، وتوضيح المسائل ، ولعله يحاكى فى ذلك بعض كتاب مصر والغرب ، فهو يناقش كلمة (تجديد) ،

---

(١) فجر ٢١ / ٩٩٢ وراجع أبياتاً للشيخ عبدالله عبد الرحمن فى الفجر الصادق ص ٩١

(٢) نهضة ١١ / ٩

(٣) فجر ٨ / ٣٦٥

(٤) نفسه ٣ / ٩٦ — ١٠٢

(٥) نفسه ١٩ / ٩٠٧

(٦) نهضة ٢ / ١٤

ويحاول تحديد معناها فيقول (إن كلمة «جديد» نسبية ، ولا يجوز فيها الاطلاق ، بمعنى أنه يمكننى أن أضع على رأس حمارى قبعة ، وأسيره فى الطرقات ، وأكون قد أتيت جديداً أوشيئاً مبتكراً) يرد بذلك على عرفات ومحمد محجوب فى زعمهما أن أى ابتكار يحمل معنى الحياة(١) . ومن تحديداته الموفقة إثباته ، بتلك الطريقة الفكهة ، أن المنطق مستقل تمام الاستقلال عن صحة نتائجه أو خطئها. قال (ومعنى ذلك أنه يمكنك أن تأتى فى جدلك بمنطق مستقيم Valid دون أن يؤثر هذا على وصولك إلى نتيجة خاطئة . فلو أن إنساناً قال لك أن جميع سكان البسيطة يمشون على رؤوسهم وأنت من سكان البسيطة، إذن فأنت تمشى على رأسك ، ألا يكون منطقه هذا مستقيما ؟ نعم جد الاستقامة . وانك لواجد ذلك فى أى كتاب أولى فى المنطق) (٢). ويقرر عبد الله عشرى فى بعض مقالاته أن التاريخ أقرب إلى الأدب ، وإن كان لا ينكر أن يجىء الوقت الذى يصير فيه التاريخ علماً ولكنه بعيد . ويفرق بين التاريخ والعلم ، (فالمؤرخ لا يستطيع تمام التخلص من أغراضه بل كثيراً ما يأتينا بصورة فنية جميلة لعصر من العصور هى وليدة الخيال الرائع والمقدرة على الوصف الناطق الدقيق) ثم يفرق بين حادثتين ، بطريقته الفكهة ، ويبين موقف التاريخ منهما . يقول : (هب أنى لطمت أحد الناس لطمة قوية أفقدته رشده ، ووصف مؤرخ ساقه القدر إلينا هذا الحادث وصفاً جذاباً رفيعاً ، فهل يكون هذا تاريخاً علمياً ؟ وإلا فلماذا يحظى وصف الحرب العظمى بهذه التسمية ، وهو لايختلف عن هذا الحادث إلا فى أنه كان لطما بين الشعوب دون الأفراد)(٣) .

والواقع أن مقالات عبدالله عشرى فوق أنها أميل إلى التحديد والتدقيق بين المعانى والأفكار ، وفوق أنها مرحة فكهة ، فانها تدل على الاطلاع فى الآداب الانجليزية ، وفى الفلسفة التجريبية والنظرية .

---

(١) نهضة ١٤/ ٨ (٢) نفسه ١٤/ ٩

(٣) نفسه ١٠/ ١١ ـ ١٥

ولا ننسى ماقام به الرواد من ترجمة بعض الآثار الأدبية والنقدية . وكانوا يعلمون جيداً أن الترجمة (هى الدرجة الأولى فى سلم التطور الأدبى عند الأمم ، ويرى الذى يستقرىء تاريخ التطورات الأدبية فى كل العصور ، وعند جميع الشعوب أن عصور الترجمة سبقت عصور التصنيف والوضع . . والنهضة الأدبية المصرية الحديثة أقرب شاهد على هذا ، فقد كان جميع ادباء هذه النهضة البارزين مترجمين قبل أن يكونوا كتاباً) (١). فاستعانوا فى كتابة مقالاتهم بالترجمة ، وترجموا فى مقالات خاصة أقاصيص ومسرحيات وبحوثاً تاريخية وأدبية(٢) ، وهكذا نشأت نهضة أدبية بين الكتاب كان من ثمارها ظهور الكتابة الحديثة فى الصحف ، والكتب والرسائل .

ولا ينبغى بحال أن ننسى جهود المستشرقين الانجليز وغير الانجليز الذين كانوا من رُواد دراسة الثقافة العربية فى السودان ، فنقبوا عن آثار هذه الثقافة وأخرجوها للناس مجلوة سائغة بعد أن نفضوا عنها غبار السنين . ولا تزال أبحاث آركل Arkell وكراوفوت Crowfoot وجاكسون Jackson وأديسون F. Addison ولامبن وما كيكل وريد ونالدر Nalder وهليلسون مراجع لابد منها لأى باحث فى تاريخ الثقافة العربية. كما لا ننسى ما كان من فضل فى هذه السبيل لهؤلاء العلماء الأجانب الذين أشرفوا ولا يزالون على مجلة «السودان فى رسائل ومدونات» SNR. تلك المجلة التى أسست ١٩١٨، ولا زالت تقوم بخدمات جليلة فى سبيل دراسة الثقافة السودانية فى شتى مظاهرها .

أنواع الكتابة الحديثة : وإذا كانت الكتابة القديمة فى السودان قد عرفت الرسائل الرسمية والاخوانية والوعظية ، وكتب الأخبار والطبقات ، فان الكتابة الحديثة قد تنوعت بفضل الثقافة الجديدة ، والصحافة ، وانتشار المطابع ، فأصبحت ترتاد موضوعات جديدة بالاضافة إلى الموضوعات القديمة.

---

(١) من مقال لاسماعيل فوزى (نهضة ٢٥ / ٢٠)

(٢) مثلا فجر ١٨٢ ، ٢٤٢

والنقاد يقسمون الأدب إلى قسمين كبيرين : أدب يصف الحياة مباشرة وهو إما وصف ، أو قصة ، وأدب يصف نفسه وهو النقد . وهذا التقسيم وإن كان لا يخلو من صنعة واعتماد على النظر ، فاننا سنعتمد عليه فى دراستنا لأنواع الكتابة الحديثة فى السودان :

١ — فهنالك الكتابة الوصفية ، وهى التى تعنى بوصف « الحياة » مباشرة . أعنى وصف حالة نفسية ، أوهيئة طبيعية أومنظر إنسانى .

٢ — وهنالك الكتابة القصصية ، وهى فى تقسيم النقاد أحد شطرى الكتابة التى تصف الحياة نفسها . ومن هذا النوع عالج كتاب السودان الاقصوصة فى المقالات الصحفية ، وعالجوا القصة الكبيرة كما فى تاجوج ، والسيرة الخاصة كما فى «موت دنيا» .

٣ — والنوع الثالث الكتابة النقدية وهى الأدب الذى يصف نفسه ، وقد ازدهر هذا النوع فى السودان الحديث وذهب أصحابه مذاهب مختلفة .

وفى هذا الباب نتحدث عن النوع الأول تاركين النوعين الآخرين إلى البابين التاليين .

المقالة الوصفية :

فى هذا العصر ضعف نفوذ الأسلوب البديعى ، ولا سيما السجع والجناس ، الذى كان موضع عناية أكثرية الكتاب فى العصور السابقة . وأصبح هم الكاتب العناية (بالمعانى والبيان) ؛ أصبح همه أن يؤدى الفكرة من أقرب طريق ، لا أن يشغل نفسه بالمحسنات البديعية وما فيها من تلاعب بالألفاظ . وانحصر الأسلوب البديعى فى هذا العصر فى فئة من أنصار القديم ، يعيشون مع أنصار الكتابة الجديدة جنباً إلى جنب .

وإذا تصفحنا مقالات النهضة والفجر ، بحثاً عن المقالة الوصفية ، فسنجد أن الأمثلة منها قليلة إلى درجة ملحوظة . والظاهر أن كتاب النهضة لم يكن يعنيهم الكتابة الوصفية بقدر ماكانوا يعنون بالقصة والنقد . وكأنهم رأوا فى الأوصاف التى أوردوها فى أقاصيصهم ما يغنى عن كتابة المقالات

الوصفية الخالصة . أغنتهم القصة عن الوصف ، لأن القصة لا تخلو من أوصاف للحالات النفسية والمشاهد الطبيعية والبشرية . أو ربما لاحظ الرواد أن كتابات النقد والتوجيه ، وتصحيح الأوضاع ، وتوسيع آفاق المدارك ، كانت للسودان الحديث ألزم ، وللنهضة الناشئة أنسب ، وبالحركة الثقافية الجديدة أليق . فاكثروا من النقد ، وأكثروا من الأقاصيص الموجهة التى تعالج المشاكل الاجتماعية السودانية ، وانصرفوا عن هذه الصور الفنية التى تقصد لذاتها ، لا للاصلاح والتوجيه . ولقد عبر بعض رواد النهضة عن هذا الاتجاه حين قال : « إن الفن فى بلد ناشىء كالسودان ينبغى أن يكون وسيلة لاغاية لذاته ، وإن الأدب الخالص ، والفن الرفيع فى بلد ناشىء كالسودان ، لن يكون لهما شأن إلا إذا استخدما لايقاظ الشعور وإذكاء نار الوطنية ، وهما فى هذا الموقف وسيلة لاغاية » (١) .

ومع ذلك لا تخلو كتابات الرواد من مقالات وصفية رائعة ، نذكر منها مقالين : أحدهما ليحيى الفضلى ، يصور فيه انبثاق الفجر ، ويجرى فيه على أسلوب البيان المغرب فى ألفاظه وأوصافه ، كأن يقول : « وفجر مستطير ، هو بلا ريب تنفس بعد ليل أقتم اللون جون ، يتمطى فى ظلماته ظلمات من الجهل ، بعضها فوق بعض ، وظلمات أخرى كثيفة ، كبحر لجى ، يغشاه موج من فوقه موج ، من فوقه سحاب . ونومة إن لم تكن مطمئنة فقد كانت طويلة ، بردت فيها المشاش ، وانحجب فيها العقل الواعى ، حتى كاد أن يفنى فى طيات ستوره . لكن لابد لليل أن ينجاب مهما أردف أعجازه ، وناء بكلكله ، ولابد من إدبار الكواكب المنحرفة نحو المغرب الأقصى أن تطس نجمة الفجر اللامعة بشعاعها صفحة الظلمة ، مؤذنة بانبثاق الفجر » (٢) . فظاهر من هذه الفقرة أن الكاتب يصطنع أسلوباً بيانياً ليس بديعياً ، وأن صوره البيانية فوق أنها مغربة ، تتميز بأنها أميل إلى التشخيص ، فتصور الفجر والموج والليل على أنها كائنات حية ، فالليل يتمطى فى ظلماته ، والفجر يتنفس بعد ليل أقتم ، والكواكب تولى

(١) موت دنيا ١٧٧ (٢) فجر ٤/١٠٣

هاربة نحو المغرب الأقصى .

والمقالة الثانية فى وصف يوم مطير من أيام الخريف ، عند ملتقى النيلين الأزرق والأبيض ، حيث يرى الرائى أم درمان من جهة ، والخرطوم من جهة ثانية ، وجزيرة توتى من جهة ثالثة ، وعنوانها : « وقفة عند الملتقى » بامضاء « البدرى » . ولعل هذه المقالة من أحسن ما دبجته أقلام السودانيين فى ذلك الجيل فى هذا النوع من الكتابة ، ولذلك ننقلها كاملة إلى القارىء نموذجاً لهذا النوع . وسنرى أن أسلوبها بيانى ، ولكنه خال من الاغراب اللفظى والوصفى . ويتميز بأنه تصوير شامل ، أو لوحة كاملة للمنظر بما يحتويه من هيئات ومشاهد ، وما يموج فيه من حركات الباعة ، وركاب الترام ، والبجع التى تسبح على سطح الماء مع التيار ، والعصافير التى تعود إلى أوكارها فى صخب وعجيج .

وقفة عند الملتقى(١) : «فى عصارى يوم من أيام يولية ، ويوليه من أشهر الخريف عندنا ، فيه تنزل الأمطار ، وتبرد لوافح السموم ، وتهب ريح الجنوب باردة رخوة ، وتلبس الأرض زينتها السندسية ، وتكتسى سماؤنا الصافية أثواباً من الغمام مهلهلة كأنها الزبد الطافى على وجه الخضم — فى عصارى ذلك اليوم بعد أن كفت السماء عن إرسال أدمعها على الأرض ، وغسلت بذلك ما علق على أغصان الأشجار من أتربة العاصفة الهوجاء التى اجتاحت المدينة فيما بعد الظهر ، خرجت من دارى وأنا منشرح الصدر ، مفتون بجمال الكون فى ذلك اليوم المطير . وكان قوس قزح يرسم على وجه الأفق خطه الجميل الجامع لكل ألوان الطيف ، والطرق مغسولة بقطرات المطر ، والجداول من كل الجهات تجرى مسرعة لتلحق بالموكب السائر ولتتحد مع أخواتها الآتيات من أطراف الوادى ، ووهاده ، وجبال الحبشة ، ومرتفعات كينيا ، وروافد السوبات ، مسرعة لتكون ضمن ذلك السيل الأزلى المنهمر الذى ألهه القدماء وعبدوه ، وقدموا له القرابين البشرية ، ونحتوا له التماثيل تقديراً لفضله ،

(١) فجر ٢٠٤

واعترافاً بجميله ؛ والذى تجرأ على عظمته المتاخرون ، فأذلوه وأقاموا على متنه الجسور ، وعلى قلبه القناطر والسدود ، فعدلوا طريقه ، وشعبوه كيف شاءوا ، وشاءت مصالحهم. جارية تلك الجداول مسرعة لتلحق بأخوات لها من قطرات الأمطار رسل الرحمة ، ومعنى الحياة وأصلها .

« خرجت وما زلت أسير حتى تخطيت القنطرة على النيل الأبيض وانتهيت إلى ملتقى النهرين ، فوقفت هناك مرغماً مبهوتاً مأخوذاً بقوة الجمال وروعته وجلال الطبيعة وهيبتها . وقفت والشمس تختفى شيئاً فشيئاً وراء الغمام ، فيحاول أن يغطى نورها بينما تسبغ هى عليه لوناً قرمزياً كلون الدماء لا يلبث أن يتحول إلى لون الذهب الوهاج ، وما زالت الشمس فى صراع مع الغمام حتى تخلصت منه أخيراً فى تؤدة وجمال . ومالت متهادية إلى الغروب وراء أكواخ الجنود الخالية بأبى عنجة . هنالك وقفت كما يقف القروى جىء به إلى المدينة وزج به فى أجل الميادين وأكثرها حركة ، أو كالجائع فوجىء بخوان يحوى ألواناً من الطعام كلها شهى ، أو كالطفل أتى إليه بأنواع من اللعب مختلفة الأشكال والألوان ؛ وقفت وأنا مشدوه ومفتون بألوان الجمال الإلهى المتجلى فى تلك البقعة المباركة ، فما أدرى بماذا أستمتع أولا ، وأيها أولى بانعطافى إليه ، وانصرافى له ـ وكانت ساعة كساعة (خراش) .

« هذا غروب الشمس الآخذ بالألباب ، وهذه موجات النيل الأزرق تعانق أخواتها موجات الأبيض عناقاً قوياً أشبه بعناقنا نحن أهل السودان. عناق فيه تدافع وتجاذب ، وفيه امتزاج !

« هذه موجات الأزرق بلونها الداكن تحمل فى طياتها عوامل الخصب والرخاء ، وتنوء بأحمال الطمى المرسلة من المرتفعات هدية إلى وادى النيل السعيد ؛ هذه تعانق أخواتها ذات اللون الضارب إلى البياض ، تطفو على وجه بقايا من البردى ، وأنواع من الطحالب وشتى النباتات ، لعلها أجزاء إكليل نسجته أنامل النيل فى أعاليه وأرسلته مع التيار هدية إلى أرض الدلتا ذات الخصب العجيب فارتطم بأساسات خزان (جبل الأولياء) فانتثر فكان فتاتاً على وجه الماء .

«وهذه الجزيرة الصغيرة تحت أقدام الجسر تغطيها الحشائش الخضراء، وتمرح فوقها قطعان من الخيل والحمر فى هناء ماله من مزيد، وهاهى قوارب الصيادين تلاعبها أمواج الشاطىء فى رفق ولين، وهـــذا أسطول من المراكب الشراعية المفعمة بأنواع الغلال، اتخذ له من الشاطىء الغربى جنة ترد عنه عالى رياح الشرق والجنوب، وهذه ظلال الأشجار تخط على وجه الماء قباباً من الجرنيت رخوة مرتعشة متماوجة، وتلك جزيرة توتى صبغها لون الأصيل، فبدت كالعروس فى ثوب من (المحلاوى) الجميل تحيطها الخضرة، وتنبت فى انحائها أشجار الحراز العارية الغصون ذات اللون الشاحب فيزيد شذوذها المكان جمالا وفتنة.

«وهذه أم درمان العظيمة بدت تحت جبالها كخيام الجيش العرمرم وراء خنادقه وحصونه، وها هى بدأت تعتاض عن نور الشمس بنور ثرياتها المبعثرة فى أرجائها بغير انتظام، وها هم باعة اللبن يعودون إلى قراهم وهم فى غبطة وحبور حصلوا على قوت اليوم، ودوابهم توقع بأرجلها على الجسر أنغاماً مختلفة تختلط بما يتحادث به راكبوها، وهذا الترام أقبل ينساب على متن النيل فوق القنطرة فيوسع له العابرون الطريق فى خوف وارتباك، وها هو يحمل على ظهره خليطاً من البشر فيهم الموسر المتنزه، وفيهم الصانع أضناه الجد فى طلب القوت، وفيهم الآيب من السفر، والعائد من زيارة، وهم محشورون فيه تمايل رؤوس أكثرهم فتوراً وإعياء.

هذه أسراب من البجع تسير مع التيار عائمة ترتاد قوتها فى لهف وعجلة قبل أن تدركها جيوش الظلام؛ وها هى العصافير ترجع إلى أوكارها فوق الدوح فى صخب وعجيج، وأخيراً ها هو الليل بدأ يسدل أمامى ستاره الأسود، فيحول بينى وبين هذه الصور الممتعة معلناً انتهاء آية النهار.

هنا انتبهت إلى نفسى على أصوات حملها إلى النسيم صائحة: الله أكبر! فأجبتها من كل نفسى: الله أكبر! نعم الله أكبر! سبحانه أتقن كل شىء صنعاً» اهـ.

الباب الرابع

الكتابة القصصية

عرف الجيل الماضي فى السودان عدداً غير قليل من الأقاصيص نشر فى المجلات السودانية . أما المسرحيات فأقل عدداً .

ولا نكاد نجد من القصص السودانية الكبيرة باللغة الفصحى إلا تاجوج التى كتبها عثمان محمد هاشم ، وكانت نواة القصة متداولة بالدارجة قبل أن تكتب بالفصحى .

وهنالك السيرة الشخصية ، وقد ظلت مجهولة فى الأدب السودانى حتى أقدم محجوب وعبد الحليم ، وهما من رواد الحركة الأدبية فى الجيل الماضى ، على كتابة تاريخ فترة مشتركة من حياتيهما فى كتاب «موت دنيا». وبالرغم من ان هذا الكتاب قد نشر بعد سنة ١٩٤٠ أى بعد الفترة التى هى موضوع بحثنا ، فاننا نعده امتداداً للنتاج الأدبى الذى بدأه المؤلفان فى الجيل الماضى . لذلك سنخصه بكلمة فى بحثنا هذا .

الأقصوصة :

معظم الأقاصيص التى فى أيدينا (١) تصور شخصيات وتتناول حوادث تقع كل منها فى فترة محدودة لها بدء ونهاية . وقلما نجد « الأقصوصة النفسية » التى تصور حالة شعورية اعترت فرداً معيناً فى لحظة معينة أو لحظات معينات . وقلما نجد « الأقصوصة التاريخية » التى تفيد من واقعة تاريخية قديمة فتبسط فيها القول وتوجهها وجهة قصصية . بل كان النوع السائد

---

(١) اعتمدنا فى كلامنا عن الأقصوصة السودانية على ما ورد فى مجلتى النهضة السودانية سنة ١٩٣١ ـ ١٩٣٢ ، والفجر ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥

من الأقاصيص هو «أقصوصة الوقائع المعاصرة» . وفى نطاقها أجاد روادها إجادة تستحق الاعتبار . صوروا غالباً مجتمعاتهم ووقائع حياتهم لا نستثنى إلا «عبارات الذاكرة والخيال» التى عبروا بها عن عواطف الحب والغرام .

ولا أدل على واقعية هذه الأقاصيص ، فى معظمها ، من أن أبطالها ، غالباً ، قوم مألوفون لدى الذين كتبوها . فهم أفراد متعلمون ، منهم الموظفون (١) ، ومنهم الطلاب (٢) ، ومنهم رجال العمل الحر (٣) . وهذه كلها طوائف كانت معروفة جيداً لدى كتاب هذه الأقاصيص ، بل لا يخلو أن يكون أحدهم منتمياً إلى بعضها ، أو انتمى اليها فى مرحلة من مراحل حياته .

تطور موضوع الأقاصيص فى خلال بضع سنوات ، ففى مجلة النهضة السودانية (١٩٣١ — ١٩٣٢) كانت العناية بالتصورات الغرامية ظاهرة فى الأقصوصة . فاذا تقدمنا إلى سنة ١٩٣٤ — ١٩٣٥ وجدنا هذه الظاهرة فى مجلة الفجر ، تقل قلة ملحوظة ، ووجدنا الآثار القومية تتبوأ موضعاً ظاهراً ، وتحتل أقاصيص الأسفار والمغامرات ، ومشاكل الزواج والمال ، وحياة الادارة والاداريين مكاناً بارزاً ممتازاً .

الحب :

قلنا إن كثيراً من الأقاصيص التى نشرت فى مجلة النهضة السودانية سنة (١٩٣١ — ١٩٣٢) — وربما أكثرها — كان تصورات هامة لمواقف وحالات غرامية . وفى وصفها يظهر نوع من الجموح والاسراف . والراجح أن هذه القصص الغرامية ، قد خضعت فى تكوينها (لتأثير تلك العاطفة المرهقة المغرقة التى زخرت بها أولى المترجمات فى مصر من أدب الغرب ، فهنا صور من ماجدولين ، وآلام فرتر ، وغادة الكاميليا ، وصورة من طريقة المنفلوطى فى أقاصيصه العاطفية ، ومن شخصية قيس فى رواية مجنون ليلى

(١) نهضة أعداد ١ و ٢ و ٣ و ٦ و ٨ و ٢٢ و ٢٦

(٢) نفسه ٢ و ٤ و ٢٥ (٣) نفسه ١٣ و ١٨ و ١٩ و ٢٣

فنرى عبد المنعم بطل أقصوصة بهذا الاسم لعبد الحليم محمد بعد أن انتقلت حبيبته إلى بلد آخر برزت عظام وجهه ، وغارت عيناه ، واصفر لونه وصار كالطل ، وانتابه ضعف الأعصاب ، وأسلم نفسه للبكاء . ويتحلى عبد المنعم بمثالية فرتر ، فقد كان يحس أن صديقه يوسف يحب حبيبته توحيدة . فلما رأى نفسه على فراش الموت ، أوصى صديقه أن يتزوج منها ، قائلا له : أنت يايوسف كفء لها وجدير بأن تحقق لها سعادتها المنتظرة . ويقترب المغيرة فى أقصوصة فوز العواطف من شخصية المجنون حين يهيم حباً بالفتاة الاعرابية محاسن) (١) . فعند ما فوجئت بأن حبيبها غادر القرية ولم تعد تعرف له خبراً (زاد حزنها وتحيبها ، لفقد حبيبها ... ثم زاد المرض على والدها ، وانتقل ، فجهزته . . وفكرت فى الهجرة . فأول ما اختمر فى فكرها ، أن تسافر إلى الحجاز لتؤدى فريضة الحج ، ثم تزور قبر المصطفى وتسكن هناك) . ولما فوجئت محاسن برؤية حبيبها بعد زمن طويل (رمت نفسها عليه ، وصرخت ، ووقعت مغشياً عليها . فلما كشف اللثام عن وجهها رأى سالبة لبه ، فرفعها من الأرض وهو ينتحب ، حتى أغمى عليه أيضاً ، فلما أفاقا ، سلمت عليه) (٢) . فمن الواضح أن وصف عواطف الحب فى هذه الأقصوصة يتأثر إلى حد بعيد بالذاكرة والخيال . على أن هذه الأقاصيص ذاتها لاتخلو أحياناً من آثار قومية تبدو فى تفريعاتها التى تشعبت عن محور القصة . ثم إننا إذا نظرنا إلى أنواع أخرى من الأقاصيص ، وجدنا أنها أكثر واقعية ، بل تكاد تخلو من هذا الجموح والاسراف ، وذلك التأثير التقليدى الواضح الذى وجدناه فى التعبير عن الحب . وهذا ربما يحتاج إلى تفسير . لماذا اعتمدت قصص الحب على الخيال والذاكرة ، حين أرادت أن تصور عواطف الغرام وحالات المحبين ، ومواقف الحديث والمغازلة ، بينما كان أكثر اعتماد الأقاصيص الأخرى على الواقع السودانى ؟

يجيب عرفات على هذا السؤال بقوله : « إن بلادنا ليس فيها من حوادث

---

(١) قلم ٣/١١ (٢) نهضة ١٠/٢٠ ، ٢١

ما يتخذ موضوعاً لقصة قوية ، لأن الاختلاط بين الجنسين غير ميسور)(١).
(إن مجتمعنا السودانى أقل المجتمعات ازدحاماً بالعاشقين والمعشوقات ، وذلك لطبيعة بلادنا وعادات أهلها الموروثة، وتقاليد ديننا ، وإذا فقد الاتصال فلا سبيل إلى هذا الحب . إلا إذا كان حباً صورياً كاذباً لاقوة فيه) (٢) .
وحين أخذت مجلة النهضة فى نشر هـذه الأقاصيص نفر الناس منها ، وقالوا إنها لا تمثل حياتهم (٣) .

على أن هـذا التعليل الذى ذكره محرر الفجر لا يجوز أن يؤخـذ على إطلاقه وتعميمه ، فقد سبق أن عرفنا كيف أن الفتيات الأجنبيات فى الخرطوم وغيرها كن ملتفت أنظار الشباب فى ذلك الحين ، وأنهم عرفوا الحب وتغنوا به. ولـكنه حب كان يقف فى كثير من الأحيان عند النظرات ويقوم على الوهم وقلما ينتهى إلى زواج ذلك أن عدم الاختلاط ، وسلطان التقاليد كانا يحولان دون تحقيق هذا الحب . ومن ثم اعتمد التصوير على الخيال والذاكرة أكثر مما اعتمـد على الواقع . ومع ذلك كانت هنـالك تجارب صادقة من الحب كقصة بعد التجربة التى يعترف محرر الفجر نفسه أنها تجربة أصيلة فى الحب ، وبطلة القصة فيها مومس(٤) .

على أن الزعم بأن قصص الحب لم تكن تمثل حياة السودانيين ليس بصحيح على إطلاقه . حقاً أن التعبير عن مواقف الحب وحالاته كان يعتمد فى القصة على خيال كاتبها إلى حـد بعيد ، ولـكن هذه الأقاصيص لم تكن تشتمل على مواقف للحب فحسب ، بل كانت أحياناً تتعرض لأشياء من صميم الواقع تتجلى فيها حياة السودانيين وبيئتهم ، فمثلا أقصوصة فوز العواطف التى استوحى كاتبها فـكرة الحب فيها من أخبار مجنون ليلى ، نجـده يبدأ بوصف ضاحية واد حامد من ضواحى مركز شندى وصفاً أدبياً دقيقاً ، إذ يقول : (جرى وسطها النيل السعيد فقسمها إلى قسمين وحفت شاطئيه الأشجار

---

(١) فجر ٢٢ / ١٥٠٧ (٢) نفسه ٢٣ / ١٠٩٩
(٣) نفسه ونفس الصفحة (٤) نفسه ونفس الصفحة

الكثيرة الكثيفة . فالمسافر يرى مناظر تلك الناحية على بعد خمسة كيلو مترات لأنها مرتفعة ارتفاعاً عظيما ، فتبدو له أشجار النخيل والطلح ، وخيم الشعر المنصوبة على الرمال والهضبات ، وهذا المنظر يزداد بهاء وعظمة عند الاصفرار حيث تبدو الشمس بلونها الذهبي ، وهي في ساعة النزع الأخير فتعطى تلك الألوان المختلفة ألوان قوس قزح . . . ثم ظهر القمر ، وأطل على تلك الناحية فبانت خيامها الشعرية ، وأشجارها الكثيفة ، ورمالها البيضاء ،وقد خرج الصبيان والفتيات يلهون ويلعبون تحت ضوء القمر الخ)(١) فواضح أن هذه الأوصاف وأمثالها فيها أثر قومي واضح لاخفاء به .

ومهما يكن فان هذا النوع من الأقاصيص لم يلق رواجاً لدى القائمين بتحرير مجلة الفجر فآثروا عليه الاقصوصة التي تعالج مشاكل اجتماعية واقتصادية كما أن الكتاب فيما يظهر تنبهوا إلى الأخذ بمرحلة لازمة في تطور القصة وهي استخدامها أداة لتصوير المشاكل القومية الأخرى غير الحب ، لذلك رأوا ، أو رأى بعضهم ، أن يتركوا قصص الحب إلى ما هو أجدى وأوغل في تمثيل الواقع السوداني ، لذلك حرصوا في عدد من الأقاصيص على أن يصوروا مشكلة الزواج وغيرها من المشاكل الحيوية .

الزواج :

عالجت الأقصوصة مشكلة الزواج واختلط فيها الحب بالزواج ، ولكنها تميزت عادة عن أقصوصة الحب الخالصة ، وذلك بتصويرها الجلي الواضح لما قد تعانيه الأسرة السودانية من متاعب في الحياة الزوجية . ومن أمثلة تلك الأقاصيص التي تعالج الحب ولكنها في الوقت نفسه تصور تحكم الآباء في عواطف الأبناء ورغباتهم أقصوصة « في سبيل السعادة » لسيد احمد الأمين من الأبيض(٢) ، بطلاها سعد وفاطمة ولدا بقرية بجوار النيل(٣) ، وترعرعا

---

(١) نهضة ١٠/١٨

(٢) فجر ١٣/٥٩٩

(٣) هنالك عدد من الأقاصيص يمثل فيها النيل والقرى التي تشرف عليه أو تقرب منه دوراً هاماً .

معاً لايفترقان فى لعب أو طعام إلى أن بلغ هو السابعة وبلغت هى السادسة وذهب هو إلى الخلوة، وبقيت هى فى بيت أمها. ولكنهما كانا يلتقيان كلما سنحت لهما الفرصة. وتلقى سعد من عمه برقية ذات يوم يطلب إليه أن يرحل إلى الخرطوم لتلقى علومه فى كلية غردون، وحز ألم الفراق فى نفس فاطمة وبكت لفراقه بكاء مراً. وكان الشاب قد اشترط على والده أن تكون فاطمة شريكة حياته إذا ما أتم علومه فى كلية غردون. وأتم الشاب دراسته وتوظف ومكث سبعة أشهر يوفر من أجره نقوداً حتى يسد بها مايتطلبه الزواج وتكاليفه.

فى هذه الأثناء قدم من مصر إلى القرية ابن عم لفاطمة صاحب مال وثروة، وتقدم إلى أبيها يطلب يدها فوافق أبوها على زواجها منه. وطيرت فاطمة الخبر إلى سعد فى الخرطوم فأنهى عمله سريعاً وسافر إلى القرية بعد خمسة أيام. وما أن وصل إلى القرية حتى رأى أهله يحتفلون بزفاف فاطمة إلى ابن عمها، ويضربون «النحاس» فيدوى صوته فى الشرق والغرب، والقرية كلها نور وطرب، وفاطمة تصحب أخواتها إلى النيل لتغتسل فيه كما جرت بذلك عادة أهل تلك الجهات عند الزواج، استعداداً لزفافها من هناك إلى بيت ابن عمها. وأقبلت الفتاة ضاحكة مستبشرة وألقت بنفسها فى النيل فغرقت. قدم سعد وعرف ماحدث فتقدم نحو النعش بثبات وفى فمه ابتسامة ووقف إلى جانب النعش، والتفت إلى الجموع ويداه فى جيبه وقال: «اللهم اشهد أنها وعدت فأوفت بوعدها، وها أنذا أفى بوعدى». وأخرج من جيبه مسدساً أفرغه فى قلبه فهوى وهو يقول: هاهى ذى السعادة فارفلا تحت ظلها يا والدى.

وهنالك قصة لعرفات تصور بعض العقائد الشعبية إلى جانب مظاهر الحياة الرسمية الادارية، كما جعل الأقصوصة تدور حول مشكلة زوجية، وعنوان الأقصوصة «المأمور»(١). والواقع أنها مزيج من مشاكل وآثار اجتماعية

---

(١) فجر ٢٦٥

مستمدة من صميم الواقع السودانى . هذا المأمور «شكرى» كان فى الأربعين من عمره ، وكان صارم الأمر والنهى ، عسكرياً فى كلامه وحركاته ، شديداً فى معاملة الناس ، تزوج من ابنة عمه «زنوبة» ، وكانت فتاة طيبة مطواعاً أبوها مصرى وأمها سودانية . ولكن المأمور كان معجباً بفتاة حبشية حسناء ، فما أن تغيبت زوجته فى زيارة أهلها حتى اغتنم الفرصة وتزوج الفتاة الحبشية وجاءت زنوبة إلى زوجها ، فاخبرها «بأنه عقد على الفتاة الحبشية بالفاتحة أثناء غيابها لتحفظ له البيت ، ولتحفظ بعض دينه» فقبلت الزوجة الأولى مجاملة لزوجها وللزوجة الجديدة . ولكن لم تلبث الحبشية أن دبرت لها الدسائس ، ثم سقتها جرعة من الشراب كانت سبباً فى مرضها . فطلبت من زوجها أن تسافر إلى أهلها للعلاج . ولما وصلت إلى «مدنى» بلدة أختها وجدت كتاباً من زوجها يخبرها أنه سرح المرأة الحبشية لأنها بدأت تعيث فساداً وأنه قد منح أجازة ، وسينقل إلى بلد آخر .

والمهم لدينا أن الآثار القومية تظهر فى وصف استقبال زنوبة حين قدومها ، وفى وصف الفتاة الحبشية بقامتها الطويلة وسمرتها الشديدة ووجهها المشلخ ، وفى أعمال السحر التى قامت بها الحبشية للحيلولة بين زنوبة وبين زوجها الخ ...

ثم تتميز الأقصوصة بهذا الحوار الذى يشف عن أخلاق الشخصيات المتجاورة وصفاتها فى وضوح وجلاء . وإذا عرفنا أن مثل هذا الحوار المصور الناطق بالشخصية ، قليل فى القصص السودانية بوجه عام ، أدركنا مدى أهمية هذه الميزة فى هذه الأقصوصة ، يبدأ عرفات قصته بقوله :

(نهض شكرى من نومه متوعكاً متثاقلا على صوت خادمه بعد أن ردد للمرة الخمسين (حضرة المأمور) .

— ماذا تريدون ؟ ألا تتركونى أستريح قليلا ؟

ونظر إلى ساعته التى أخرجها من تحت الوسادة فوجدها النامنة صباحاً ، ثم قال :

— ما ذا تريد ؟

— الجاويش فرج الله بالباب وعنده ورقة مهمة لحضرتك .

— قل لابن الـ . . . ينتظرنى فى المكتب . وهات لى أغسل رأسى وألبس، ثم أحضر الفطور فى المكتب بعد ساعة .

خرج الخادم وتمطى شكرى ودعك عينيه وأمسك برأسه بكلتا يديه ..)

فالكاتب فى هذا الحوار لم يصف المأمور بما وصفه عبثاً ، بل ليصور لك عدم مبالاته واستبداده ، وبذاءة لسانه ، وصفة الأمر والنهى التى تلازمه .

وقد لاحظ أحد كتاب الفجر ، المبارك إبراهيم ، أن القصص لا تعنى بالحوار حتى أن القارىء يكاد أحياناً لا يرى فروقاً ظاهرة بين قصصهم ، والمقالات الاعتيادية اللهم إلا فى التسمية فرد عليه المحرر بأن الأقصوصة لا يدخل فيها الحوار إلا نادراً ، وإذا كثر فيها أفسدها(١) .

الحالة الثالثة :

وهناك عدد من الأقاصيص يصور مشكلة أو مشكلتين متشابهتين ، أعنى بهما الفقر ، واضطراب الحالة المالية لدى الأفراد . فهذه قصة الضحية تبين كيف أن الحاجة إلى المال قد تؤدى إلى السقوط ، وأن المرأة إن سقطت فى العسير أن تقال عثرتها فى المجتمع الذى عثرت فيه (٢) . وهذه أقصوصة (السجين نمرة ١٠٨) الذى كان موظفاً بمرتب قليل يساعد منه والديه على العيش ، ثم تزوج وأنجب وأصبح رب أسرة كبيرة ، ودب الخلاف بينه وبين زوجته ، وساءت حالته المالية ، فجعل يستدين من هذا وذاك ، وتراكمت عليه الديون ، واستحكم به الضيق ، فسولت له نفسه أن يمد يده إلى خزينة المصلحة ، وكان نصيبه ثلاثة أعوام فى السجن (٣) . وهذه

---

(١) فجر ٢٣ / ١٠٩٨ ـ ٩

(٢) فجر ١١٦٨ بامضاء « حالم » .

(٣) نفسه ١٠٦٠ بامضاء « واحد » .

أقصوصة (تذكرة المواساة)، لا يكاد يشيع بين الناس أن موظفاً قد كسب ألف جنيه فى نصيب المواساة ، حتى انهالت عليه خطابات من معارفه وأصدقائه يطلبون فيها أن يسلفهم مبالغ لشدة حاجتهم اليها ، ولكن اتضح فيما بعد أنه لم يكسب إلا مبلغاً قليلا (١) . وهذه أقصوصة (الميسر) ؛ يلعب المأمور على الجوخة الخضراء حتى تنفد نقوده ، فيلعب على كيس من النقود الفضية أتى به من خزينة الحكومة . ولكن الحيلة تعمل بعد ذلك ليسترد مال الحكومة من اللاعبين دون أن يلحق المأمور شيء من الضرر (٢) .

الأسفار والمغامرات :

وعدد آخر من الأقاصيص يمثل الأسفار والمغامرات ، وهى تصور جانباً محبوباً مألوفاً لدى السودانيين(٣). والحيلة فى هذه الأقاصيص تلعب دوراً هاماً . فهذه أقصوصة (الحاج حامد)(٤)تصور حياة صيد الرقيق وما كان يعانيه تجار الرقيق من مقاومة الحكومة . وفى أقصوصة (كلفاح) صورة رائعة لحياة الأسفار وقطاع الطرق ودهاء (الجلاّبة) . ولا بأس من أن ننقلها إلى القارىء بتمامها هنا . وهى وأقصوصة الحاج حامد كلاهما بامضاء (مصوّر) :

كلفاح (٥) : «حدثنى عمى فقال : حمار وخرج وأربعون جنيها كانت كل نصيبى من حطام الدنيا . . . امتطيت الحمار ووضعت الأربعين جنيها فى إحدى فتحتى الخرج ، وفى الأخرى قليلا من الذرة ، غذاء للزميل فى الرحلة ـ كنت

---

(١) فجر ٩٢٠ بامضاء « سيد الفيل » .

(٢) النهضة ٢٠/ ٢٠ بامضاء « حسون البربرى »

(٣) نهضة ١٥/١٣ (٤) فجر ٨٦ بامضاء مصور

(٥) نفسه ٨/ ٣٥٠ ـ ٢

أريد الذهاب من حلة (طويشة) تبع مركز الرهد إلى بلدة الرهد نفسها . والطريق بين طويشة والرهد وعر المسالك ، قل أن تسير فيه قافلة ، تكتنفه الغابات الكثيفة ، التى يخشاها القوم ، ولا يسيرون فيها إلا نهاراً ، وفى رفقة مسلحة ، وأنا وحيد لاسلاح عندى إلا عصاة صغيرة ، حملتها معى لأحث بها حمارى على المسير . وخرجت من حلة طويشة فى الثالثة مساء ، حتى إذا ما أصبح اليوم الثانى أكون بالرهد ، فألحق بموعد افتتاح «سوق الاثنين» الذى أعلق عليه أهمية عظمى .

« سرت ساعة كاملة دون أن أرى أحداً أو يعترضنى أحد ، وكنت فى خلالها مطمئناً لهذه الوحدة وهذا الهدوء ، بل كنت أخشى أن يخرج علىّ فى طريق زميل من أعراب تلك الجهة ، لأنهم اشتهروا بالغدر والفتك بالسابلة ، وأنا أملك أربعين جنيها ، يسيل لها لعاب أورعهم وأكثرهم زهداً فى المال ! . وبعد قليل ظهر لى أعرابى يمتطى جملا ، وحيانى ، فرددت تحيته ، وسألته عن وجهته ، فاذا به يقصد الرهد أيضاً ، فرضيت به مرغماً وتشجعت حتى لاأشعره بخوفى منه ، وأخذنا نتداول الحديث عن الاعراب مرة ، وعن (الجلابة) أخرى ـ والجلابة كما يسمونهم هم سكان الحضر الذين يتوغلون فى البادية لنشر تجارتهم بين سكانها ، وهم الذين يحسدهم الاعراب لذكائهم وتفوقهم عليهم فى الحياة الاجتماعية ، ولأنهم ظالما غدروا بهم وخدعوهم عن طريق التجارة ، بل ربما سخروا منهم ومن سذاجتهم — وأخذ زميلى يتحرش بى ويثور ثورة مفتعلة على كبرياء الجلابة واحتقارهم للعرب واعتزازهم بأنفسهم وعدم خوفهم من المهالك . وأخذت أنا بدورى أشرح له سطوة الجلابة وشجاعتهم ، وكيف يموتون دفاعا عن حقوقهم ، وأن الحياة عندهم رخيصة إذا ما فقدوا المال ، وربما يموت الجلابى دفاعا عن حمار لا يساوى ثمنه الجنيه الواحد .

« يدور هذا الحديث وهو لا يعلم مقدار ما عندى من نقود . وأخيراً رجانى فى أن يقدم لى خدمة بأن يحمل عن حمارى (الخرج) لأن الجمل أقوى على حمله من الحمار ، فلم أعارض وسلمته الخرج بمافيه وتجاهلت أن يهرب هذا

الاعرابى على حمله بالخرج وما فيه ، بل أردت أن أشعره أنه لا يحوى شيئاً وما أهونه علىّ ، فسلمته إياه على عجل بعد أن شكرته على مروءته . فتبددت آماله إذ كان ينتظر منى أن أعارض فيستنتج أن الخرج عزيز عندى ، وما دام كذلك ففيه ما أملك من نقود ؛ ولكن سخائى به سحق تلك الآمال .

بعد أن سرنا قليلا اعترضنا مستنقع (فولة) بعيد الأطراف يتعذر على الحيوان أن يسير فيه دون أن تغوص أرجله فى الطين . وهناك طريقان : طريق يسير فى منتصف المستنقع وهو الأقرب ؛ وآخر يلف حوله وهذا بعيد ، ومع بعده فهو الذى يسلكه القوم فى فصل الأمطار . ولكن زميلى ألح فى أن يسير وسط المستنقع ولم يفد رجائى وتوسلى . وسار أمامى غير عابىء بما أقول فتبعته مرغماً . ولما وصلنا إلى منتصف المستنقع تعذر على حمارى أن يخطو إلى الأمام خطوة وغاصت أرجله فى الوحل ، فناديت الزميل ولكنه تصامم ولم يلتفت إلى . وإذ ذاك طار صوابى وأيقنت أن مالى مسروق لا محالة ؛ فهاهو حمارى لا يتحرك ، وهناك الأعرابى على وشك الخروج من المستنقع ، وإذا خرج فسيتركنى ويذهب بالخرج غنيمة باردة ، وسيفتحه ، وسيجد ما به وبعد ذلك فلن يسأل عنى . أما إذا عدوت فلن ألحق به وإذا رجعت لألحق به من الطريق الآخر فلن أفلح . وكانت ساعة حرجة ! أيؤخذ مالى أمام عينى دون أن أقوى على الدفاع ؟ وجالت بفكرى خواطر سريعة فتذكرت كيف حصلت على هذه الأربعين جنيهاً وماذا لقيت فى سبيلها ، وكم عام غبت عن أهلى وولدى حتى أحصل على شىء من المال ، وإذا ما حصلت عليه وفرحت به وأخذت أنميه ، ها هو يطير منى فى لحظة ما أسرعها . وإذا بى أفقده فى سهولة ما بعدها سهولة ، وسينعم به هذا الاعرابى الذى وجده لقمة سائغة وغنيمة باردة ، ما ألهبته من أجلها حرارة الشمس ولا أضناه زمهرير الشتاء . وفى هذه اللحظة ، لحظة الخواطر المزعجة والآلام النفسانية المبرحة والأسف العميق ، التفت إلى جهة زميلى لأودع مالى الوداع الأخير فاذا به واقف فى مكانه ، وإذا بالطين قد قيد الجمل ، وإذا به لا يستطيع الحراك . وفى اللحظة نفسها تخلص حمارى وتحرك ! فكانت أسعد لحظة مرت علىّ فى حياتى

ولحقت بزميلى فلم أعبأ بالخرج فأشعره باهتمامى له بل سرت حتى خرجت بحمارى ورجعت فحملت «مخلوقة» الجمل ، وحمل هو الخرج ؛ وبعد أن أخرجناها رجعت أنا لأقود الجمل إلى الفضاء .

«هذه الحركات أماتت الشك فى نفسه ولم يعد يعقل أن فى هذا الخرج شيئاً يسترعى الانتباه ، فجلسنا قليلا لنرتاح ولم أذكر له شيئاً عن فعلته وتركه لى فى ذلك المأزق الحرج ، بل أخذت ألاطفه لأنسيه كل شىء . وكان الليل قد ألم بنا والظلام حالك وكل شىء حولنا هادىء هدوء الموت ، فلا تسمع فى ذلك الفضاء الواسع إلا أصوات الصراصير يتخللها بين آونة وأخرى عواء الضبع البعيد . وفى هذا الجو الصامت والوحدة الشاملة أراد صاحبى أن يسبر غور شجاعتى فأخذ يتهم الجلابة فى شجاعتهم مرة ويثنى عليهم أخرى فأعدت على سمعه قولى السابق «إننا يامعشر الجلابة لا نهاب شيئاً ، والمال عندنا هو الحياة بل الحمار الحقير ربما تزهق الأرواح البشرية التى تطمع فيه!» .

«ولما انتصف الليل أردنا أن ننام قليلا فنزلنا عن دابتنا، واستندت أنا على سرج حمارى ورجوته هو أن يتكىء على «الخرج» حتى ينام مرتاحاً ففعل ونام نوماً هادئاً عميقاً ؛ أما أنا فلم أنم بل تناومت حتى إذا ما طلع الفجر أيقظته واستأنفنا السير . وبشروق الشمس كنا فى سوق الرهد ولقى زميلى بعض معارفه وحيوه فاذا بالزميل هو «كلفاح» أشهر قطاع الطرق والذى قضى على أرواح عديدة والذى تطارده الحكومة ولا تعرف له مخبأ . وفى تلك الساعة كنت قد اتفقت مع احد الأعراب على شراء ما عنده من صمغ ، وتناولت خرجى من الزميل وأخرجت على مرأى منه الأربعين جنيهاً التى كانت فى حوزته خمس عشرة ساعة دون أن يعلم ! فنظر إليها فى حقد وأسف ثم قال : «إنك أمكر من رأيت من الجلابة» . واتخذنى صديقاً من ذلك اليوم وأخذت منه «جوازاً للمرور» على ألا يعترضنى أحد من جنوده العديدين» اهـ .

المسرحية :

والمسرحية القصيرة أو الطويلة قليلة فى هذه الفترة قلة تلفت النظر . ويظهر أن اعتماد الممثلين فى المسارح السودانية حينئذ كان فى الأكثر الأعم على التمثيليات المكتوبة باللغة الدارجة أو التمثيليات المؤلفة فى الأقطار العربية الأخرى . على أننا نجد محاولات لابأس بها فى صدد التمثيلية القصيرة منها مسرحية نشرت فى مجلة الفجر (١) يحاكى فيها كاتبها فكرة الفنان «وليم هوجارت» فى مسرحية (زواج المودة) . أما الكاتب السودانى فيسمى مسرحيته (زواج المصلحة) وتقع فى خمسة فصول . وهى تصور كذلك بعض مشاكل الأسرة السودانية. فى الفصل الأول يذهب أعيان المدينة الى الشيخ على وهو شيخ فى الستين . ويتقدم حسن افندى يطلب الى الشيخ على أن يزوج ابنه عمر افندى من ابنة الشيخ على . فيوافق . ويتفقون على المهر وهوستون معجلة وأربعون مؤجلة. وفى الفصل الثانى — بعد مرور أربعين يوماً على زواجهما — تظهر الزوجة «أسماء» مستلقية على أحد المقاعد الطويلة فى غرفة نومها . ودقت الساعة الثانية عشرة من منتصف الليل ولكن زوجها ، عمر افندى ، لم يحضر بعد الى منزله وبعد فترة يدخل عمر وهو سكران ويخلع سترته ويستلقى على سريره ، وزوجته أسماء لا تحرك ساكناً. وفى الفصل الثالث ، بعد مرور عام ، يظهر مجلس من النساء وهن جالسات على عنقريبات ويتحدثن فى وقت واحد . وقد احتضنت الزوجة فى حجرها طفلها وهو ابن شهرين . والنساء يحرضنها على مغادرة البيت وترك زوجها لأنه أهملها وازدراها . وتأخذ الأم بنتها وتغادر المنزل . ويخرج النساء جميعا مع «أسماء» وأمها وهن يحدثن فى أثناء خروجهن جلبة وضوضاء. وفى الفصل الرابع يظهر مجلس من الرجال فى منزل الشيخ على جاءوا يتوسطون لديه لرد الزوجة الى عمر افندى . فيتقبل الشيخ الوساطة وتعود الزوجة الى دار زوجها .

---

(١) ١٣ / ٦٠٤ — ٦٠٨ وهى من غير إمضاء

وفى الفصل الخامس ، والأخير ، تظهر غرفة نوم أسماء فى بيت زوجها وقد عادت اليه ، ويبدو على الغرفة أثر الاهمال الشديد ، وتبدو أسماء نفسها مريضة راقدة لاتستطيع الحركة، يحيط بها نسوة ، والقلق باد على وجوههن. وبعد قليل تتململ أسماء ، ويزوغ بصرها . وتموت فى وسط العويل والصياح .

ناجوج :

كتب هذه القصة بالعربية الفصحى الأديب عثمان محمد هاشم من أسرة (الهاشماب) وإليها ينتمى عدد من علماء السودان وأدبائه . ولد فى بربر ١٨٩٨م وكان تعليمه مدنياً والتحق بخدمة الحكومة ١٩١٥ . وليست القصة اختراعاً ، فقد كانت نواتها معروفة متداولة بين قبائل الهدندوة والحمران وغيرهم باللغة الدارجة . وهى من قصص الحب الممتزج بالبطولة فهى نموذج لقصص الاتجاه الأول (اتجاه الأدب الشعبى البطولى)(١). ولذلك يعد نقلها إلى العربية الفصحى محاولة ناجحة فى إحياء هذا الاتجاه القومى القديم فى ثوب عربى فصيح . وقد أضاف الكاتب إلى نواة القصة تفاصيل استمدها من الخيال بما لا يخرج عن روح القصة(٢). ففصّل القول فى غارات الهدندوة والحمران ، وفى وصف الغابات والحياة فيها وأساليب الصيد وحفلاته(٣). ولسنا بحاجة إلى بيان الأثر القومى فى هذه القصة فان ما ورد فيها من وصف للبطولات والعادات والحوادث ينطق بقوميته السودانية ، وإن كان الكاتب قد استعان بخياله وذاكرته فى تصوير عواطف الحب بين المحاق وتاجوج ،

---

(١) راجع الباب الأول من القسمين الثانى والثالث . وهناك مسرحية كذلك تمثل فى السودان لتاجوج . ويظهر أن القصة كانت موضوعا ألف فيه عدد من الأدباء باللغة الدارجة . وفى إحدى صورها الدارجة ظهرت القصة فى أوزان الدوبيت .

(٢) راجع مقدمة تاجوج

(٣) مثلا تاجوج ٨ ، ٤٣ ، ٥٤ ، ١٠٨ — ١٠٩ ، ١١١ ، ١٢٨

وتاثر فى ذلك بما تأثر به كتاب الأقاصيص ، من الأوصاف الجامحة المسرفة التى نجدها فى قصص العرب الغرامية ونحوها .

الحمران قبيلة صغيرة من قبائل البجة فى شرق السودان ، وكان بينهم وبين الهدندوة ثارات . وأكثر عملهم رعى الابل والماشية ، وكانت لهم خيل كثيرة فيما مضى . وكانت « تاجوج » بين نساء الحمران ذات جمال فاتن يضرب به المثل. والظاهر أنها كانت تعيش فى الربع الأول من القرن التاسع عشر(١) . وكان المحلق أحد أبطال الحمران السبب فى انتصار قبيلته على الهدندوة فى عدة معارك . كما كان مغرماً متيماً بتاجوج .

أخذ المحلق يكاتم حبه لتاجوج ، ولكنها شعرت بانشغاله بها وتبلبل أفكاره من أجلها فراحت تبالغ فى العطف عليه والاهتمام بكل ماله صلة به . وكانت الركبان تتغنى بجمال تاجوج ويعدونها «ظبية الحمران وملكة جمال هذا الزمان»(٢). وصمم المحلق أن تكون تاجوج له وحده . وعزم على مفاتحة عمه الشيخ عكد زعيم قبيلة الحمران فى الزواج من تاجوج(٣).

ولم يمتنع الشيخ والد الفتاة من الموافقة على زواج المحلق بابنة عمه تاجوج . وابتهج المحلق لموافقة الشيخ على زواجه ، ثم اضطرته بعض الظروف أن يسافر إلى الجنوب ، وطالت غيبته هناك ، وازداد شوقه إلى تاجوج . فلما عاد إليها دفعه الشوق الحبيس والهوى الدفين إلى أن يطلب إليها « أن

---

(١) ذكر نعوم أنها كانت تعيش فى أواسط القرن الماضى (١/٥٩) ولكن هارورد ـ وتبعه الدكتور عوض ـ يقرر أنها عاشت فى أواخر عصر الفونج حوالى ١٨٢٠ (مدونات ١٩٧/٢٤ ، عوض ١٥٧)

(٢) تاجوج ٣٨

(٣) نعوم شقير يسميه الشيخ أوكد . أما الدكتور عوض (١٥٧) فتختلف قصته اختلافا أساسيا . فهو يذكر أن (أكاد) اسم لبطل هدندوي كان منافساً للمحلق فى حب تاجوج ، وأن المتنافسين تقاتلا فى معركة هائلة انتهت بموت أكاد وانتصار المحلق . ويذكر أن تاجوج كانت أميل إلى الفتى الهدندوى فلما قتل اضطرت إلى الزواج من المحلق . كما أنه لا يذكر اسم الشيخ والد الفتاة . وهذا كله مخالف لما ورد فى قصة عثمان هاشم . ولعل الدكتور عوض استقى قصته من ملخص هارورد الذى نشر فى المدونات ١٩٧/٢٤ ـ ١٩٩

تتجرد من ثيابها وتمشى عارية الجسم أمامه جيئة وذهاباً حتى يمتع ناظريه بما وهب جسمها من جمال ساحر وتقاطيع تقطع نياط القلوب»(١). ولكن هذا الطلب لم يرق فى نظر تاجوج، بل أزعجها وأثار حفيظتها، وأحست أنه مس كرامتها وجرح شعورها، كأنها أحست أن مثل هذا الطلب إنما يطلب من جارية تشترى من سوق النخاسة وليس من تاجوج بنت زعيم الحمران، وملكة جمال ذلك الزمان. فبيتت النية على الطلاق ولكنها احتالت لذلك الأمر فسألته: «فان نفذت لك رغبتك فماذا عساك أن تجزينى عن هذا الصنيع»؟ قال لها لك ما تريدين، وأقسم لها بأن ينفذ كل ما تريده وتطلبه مهما يكن عسيراً وإن عرضه للهلاك. فلما أخذت منه موثقاً تجردت أمامه عن ثيابها.

وجاء دور وفائه بوعده فوقفت يلوح عليها سيماء الجد والتأثر والصرامة، وقالت له: «أنا لا أطلب منك غير الطلاق»(٢). وهنا تبدأ حياة جديدة للمحلق مفعمة بالأسى والبؤس والتشرد. فقضى بعد ذلك أياماً عابسة ثقيلة الوطء على نفسه وعلى الحى بأجمعه، لأنه كان محبوباً من أهله وعشيرته. وانقطع عن الحى أياماً فى أطراف الغابة. وفى ذلك الحين كانت الهدندوة تتأهب من جديد للغارة على الحمران انتقاماً لثأر قديم. وتناسى المحلق مصابه وآلامه، وأبلى فى القتال مع قومه الحمران بلاء حسناً. ولكن أعاصير الأسى كانت تنتابه وتقض مضجعه، ولم تزل به حتى أوردته موارد الهلاك، فحمل إلى عشيرته وهو يعالج سكرات الموت، وجاءت تاجوج تشيع حبيبها وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، فأكبت على جثمانه تقبله وتضمه باكية جازعة.

وبموته تنفس الهدندوة الصعداء، وشعروا أن الكابوس الذى ظل جاثماً على صدورهم وقتاً طويلا قد زال، فأعادوا الكرة على الحمران، وتدفقوا كالسيل إلى ديار الأعداء، وأوقعوا بهم فى قسوة المتشفى، وسبوا نساءهم، ومن بينهن تاجوج. ووقعت تاجوج فى سبى فتى من الهدندوة، فأحفظ

---

(١) تاجوج ٦٢ (٢) نفسه ٦٥

ذلك منافسيه من فتيان الهدندوة ، وجرى القتال بينهم ، وأطاحت السيوف بزهرة شبابهم من جراء تنافسهم على تاجوج . وساقت هذه الحال أحد شيوخهم إلى فكرة يتخلص بها من رأس الفتنة (تاجوج) حتى يتوقف القتال ، ويهدأ الروع ، وتزول الأحقاد من النفوس ، فعمد إلى خيمة تاجوج ، واستاقها إلى ساحة القتال ، وطعنها طعنة قاتلة أمام أنظار القبيلة .

نلاحظ على القصة ، من حيث بناء هيكلها ، أن التمهيد الذى صاغه الكاتب لطلب تاجوج الطلاق من زوجها لم يكن كافياً لاقناع القارىء بضرورة هذا الطلب . فقد كانت تاجوج تحب زوجها حباً شديداً ، ولم يكن غريباً عنها بل كان ابن عمها ، ولم يبد منذ علاقتهما الأولى شيء يدل على أن الصلة التى كانت بينهما قد وهت أو كانت مفتعلة ، ولا أحسب أن رغبة المحلق فى أن تتجرد امرأته عن ثيابها أمامه شيء يستحق كل هذا الغضب ، وكل هذه الضغينة. لقد كان لزاماً على القصاص أن يغيروا من مجرى حياة المحلق حتى يصوروا ماحدث له بعد من المآسى ومالقيه من الآلام والمتاعب ، وكان لزاماً عليهم أن يصنعوا للقصة (نقطة تحول) ، ولكن موضع المؤاخذة هو أن يكون إصرارها المفاجىء على الطلاق هو هذه النقطة .

وكان فى إمكان كاتب القصة أن يمهد لهذه النقطة تمهيداً أقوى وأكثر جرياً مع المنطق والمعقول ، وقد أورد هاروود فى المدونات ـ وتابعه الدكتور عوض فى كتابه (السودان الشمالى) ـ ملخصاً لصورة أخرى من قصة تاجوج ، وفيه يظهر أن المحلق لم يكن محبوباً لدى تاجوج ، ولا لدى الشيخ والدها لأنه كان يشهر بها فى الشعر ، ثم اضطرت تاجوج للزواج من المحلق اضطراراً ، ولو أن عثمان هاشم كان قد اختار هذه الفكرة لقصته لكان تمهيداً أقوى وأكثر منطقية من الفكرة التى أوردها فى الكتاب .

على أن كاتب القصة قد نجح فى تصوير شخصيتى المحلق وتاجوج وغيرهما نجاحاً ظاهراً فصور مواقفهم وهيئاتهم وحركاتهم تصويراً موفقاً . كما أن عناصر التأثير فيها كانت قوية إلى حد ما ؛ ففيها تصوير لروعة البطولة

والدفاع عن العشيرة ، ولحالة المحلق النفسية قبل أن يظفر بتاجوج حين كان مرحاً مبتهجاً مدلا بقوته معتزاً ببطولته ، وبعد أن طلقها حين أصبح سام الفكر مشتت العقل ، منطوياً على نفسه ، محباً للعزلة . كما نجح فى تصوير إخلاص « سالم » لسيده المحلق ووفائه له وذهابه معه إلى الغابة وتوفره على خدمته(١). وقد استعان الكاتب بخياله وذاكرته وموهبته فى نظم الشعر ؛ وله فى ثنايا القصة شعر رصين يقترب كثيراً من شعر المتيمين الأوائل ؛ فمن ذلك قوله على لسان أحد الركبان وهو يحدو مطيته :

تشكيت من قطع المهامه فى الدجى ونالك من سير النهار لغوب
متى تشربى من ماء تاجوج ترتوى وكم نهلت من قبل شربك نيب
وطاب لها من أرضها كل نابت وتاجوج هيفاء القوام لعوب
سلام عليها من بعيد لعلها ترد تحايانا ونحن قريب

ولعل الكاتب أفاد كثيراً من أخبار العذريين العرب من أمثال مجنون ليلى وقيس لبنى وغيرهما ، فبينها وبين قصتنا تشابه واضح . ويظهر أن هذا التشابه كان قائماً فى قصة تاجوج القديمة ، ذلك أن نعوم شقير يلاحظ فى القصة التى وقعت فى يده أن المحلق بعد طلاقها هام على وجهه ، وأنشد فى حبها الأشعار فحاكى فيها مجنون ليلى(٢) . ويقول كاتب قصتنا هذه إن تاجوج أحبت حباً ملك عليها المشاعر كما أحبها هو حباً فاق كل وصف حتى ذكرا الناس بجميل بثينه ، وقيس لبنى وصاحب مى(٣) . ومن اليسير أن نتذكر ما لقيه المجنون من تشرد وتوحش ومن ثورة نفسية ، حين نسمع القصة تصف المحلق بعد طلاق زوجته بأنه (قد تطايرت الاشاعات بأن المحلق قد جن ، وهام على وجهه ، وخالط الوحوش ، وأصبح لا يعرف له مكان)(٤) . على أن قصة تاجوج تختلف عن قصة المجنون فى أن المجنون لم يتزوج من ليلى بل ظل محروماً من زواجها حتى مات ، فى حين تزوج المحلق محبوبته

---

(١) تاجوج ١٠٣ — ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١١٦ (٢) نعوم ١/٥٩
(٣) تاجوج ٦ (٤) نفسه ٨٠

ثم وقعت آلامه ومتاعبه بعد ذلك ، ولذلك كانت القصة من هذه الناحية بقصة قيس ولبنى أشبه(١) .

أما أسلوب القصة فهو من النوع المرسل الذى لا يعانى شيئاً من السجع ولا الموازنة بين العبارات . لا يدخله شىء من الزينة البديعية ولكنه يحسن اختيار الألفاظ ، ويحسن الوصف . فمن ذلك وصفه لاحدى غارات الحمران بقيادة المحلق قال : « تحرك المحلق بمن معه يقصدون ديار الهدندوة للغارة عليها ، وكان قد مر على غارة الهدندوة على الحمران خمسة عشر يوماً .. كانت خيل الحمران مصطفة خلال التلال الصخرية الصغيرة التى تحيط بالناحية الشرقية لأكبر أحياء الهدندوة . ونزل الفرسان للراحة والاستجمام استعداداً للغارة . وقبيل طلوع الفجر داهمت الخيل بقيادة المحلق منازل القوم فى عنف وقسوة ، فاضطرب الحى اضطراباً عظيما ، وهاجت الابل ، وماجت الماشية .. فحل الرعب بالمكان ، ودب الذعر فى النفوس ، وضج الصبيان والنساء بالصياح ، والكلاب بالنباح ، لفرط ما نالها من الذعر أثر المداهمة المفاجئة ، وهى غارقة فى نوم هادىء وسبات عميق فى أهدأ ساعات الليل » (٢) . ويصف منظر أسد رآه المحلق وخادمه «سالم» فى الغابة «وإنهما فى طريقهما ذات يوم من الصيد إلى المأوى أبصرا أمام سور الدار سبعاً هائلا يزأر فى ثورة وهياج يريد أن يصل إلى الماشية التى بداخل السور ، ولكنه لا يستطيع ، وقد اضطربت تلك الحيوانات المسكينة من شدة الخوف لزئيره . فلما أعيته الحيلة فى الدخول ـ لمتانة السور وتغطيته بالأغصان الشائكة ـ أقعى أمام باب السور لا يريم » (٣) .

غير أننا نأخذ على أسلوب القصة أمرين : أحدهما أن الكاتب لم يحاول أن ينسق العبارات أى نوع من التنسيق الذى يزيد الأسلوب رونقاً وجمالا . فاختيار الألفاظ ، وإجادة الوصف ليس كافياً لابراز الأسلوب فى صورة جميلة . ولعل القارىء قد لاحظ فى وصفه لغارة المحلق ، ولمنظر الأسد أن الجمل متراكمة ، وليست منسقة ، كما أنه أحياناً يربط بين الجمل

(١) فلم ٤/٣٧ (٢) تاجوج ٩٢
(٣) نفسه ١١١

القصيرة بروابط ليست من النوع الخفيف . فهناك روابط خفيفة كالواو والفاء ونحوهما. والربط بين الجمل بهذه الروابط قد يبدو فى كثير من الأحيان أخف على السمع من الربط بأدوات ثقيلة مثل كما ، وفيما لو ، وبالرغم من ، ونحو ذلك . والكاتب الماهر ، وإن كان موقناً بأن أمثال هذه الأدوات لازمة فى اللغة فما خلقتها اللغة عبثاً ، فهو يعلم جيداً أن التقليل منها قد يعين على إبراز الأسلوب فى صورة أجمل . ولعل من الملاحظ أن أسلوب طه حسين يقلل ما استطاع من أمثال هذه الأدوات الثقيلة . ولكن لنستمع إلى هذه العبارات من قصة تاجوج : « أما رأى الآخرين ، فهو عدم متابعة القتال والاكتفاء بالاستعداد (فيما لو) حاول العدو استئناف القتال (مدللين) بأن الابل لا تصلح لمقارعة الخيل ولا قدرة لها على الكر والفر (كما) تفعل الخيل (بالرغم من) أنها كانت أضعاف الخيل (فى حين) انتشر بينهم فى سرعة البرق بقصد او بغير قصد فكرة مخيفة ، وهى ان فى الغابة المحيطة بهم . . . رجالا نختفى وخيلا تكمن للغارة (عندما) يلتحم الفريقان (كما) حدث فى التحامنا معهم »(١) . وقد يحاول القارىء أن يتوقف قليلا فى خلال هذه الفقرة ، فلا يكاد يجد موقفاً مناسباً يرتاح عنده ويقف لديه ليواصل السير فى قراءة الفقرة . ليس على القارىء فى هذه الفقرة إلا أن يمضى فى قراءتها من أولها إلى آخرها مهما يكلفه ذلك من ملل وضيق ، وإلا توقف فى مكان غير مناسب للوقوف . والسر فى ذلك هو حرص الكاتب على ربط عباراته بهذه الروابط الثقيلة التى لا يستطيع القارىء منها فكاكا . وكان فى استطاعة الكاتب أن يتجنب هذه الروابط أو بعضها بأن يبدأ جملة جديدة . ومثل هذا الأسلوب إن كان يصلح للمقالات العلمية ، فهو لا يصلح فيما أعتقد للقصص والكتابة الفنية ، وفى نظرى أن الربط بين الجمل على هذا النحو أحياناً ، كان من الأسباب التى جعلت أسلوب ابن

---

(١) ص ٩٧

المقفع ، الكاتب الفارسى القديم ، لا يروق فى نظر بعض النقاد المحدثين .

والشىء الثانى الذى نأخذه على أسلوب القصة هو بعض هنات نحوية قليلة ، نخص منها بالذكر تكرار كلما فى قوله : « وكان كلما قرب الركب كلما ازداد اهتمام الشيخ » . والصحيح « وكان كلما قرب الركب ازداد الخ . . . » (١) .

موت ونيا :

وهو عنوان كتاب ترجم فيه الكاتبان محمد أحمد محجوب وعبد الحليم محمد فترة مشتركة من حياتيهما . فالكتاب ترجمة وسيرة شخصية ، والكاتبان من هذه الصفوة المثقفة التى حملت منذ الجيل الماضى لواء النهضة الأدبية والاجتماعية فى السودان . فالكتاب يصف حياة مثقفين وما جرى فى فترة منها من أحداث فى كلية غردون التى تخرجا فيها ، وفى المجتمع السودانى الذى لقى فى تلك الفترة ثقافة جديدة تسربت إلى عقول فئة من أبنائه فوقف الناس إزاءها مواقف شتى صورها الكاتبان ، وأضفيا عليها لوناً يمثل وجهة نظرهما الخاصة إزاء تلك الثقافة وتأثيرها فى العقول والنفوس والأوضاع .

ولا يسع الناقد إلا أن يقسم الكتاب قسمين : القسم الأول ، يشتمل على الفقرات الثمانى الأولى (لغاية صفحة ٤٩) ؛ ثم القسم الذى يليه إلى آخر الكتاب . أما القسم الأول فقلما نجد فيه الأثر القومى ظاهراً ، لا نستثنى منه إلا الفقرة الخامسة (من ص ٢٦ — ٣٢) . وفيما عدا ذلك فان أسلوب الحفظ والذاكرة يلعب دوراً هاماً فى هذا القسم ، ومع أن الكاتبين يعدان فى طليعة الدعاة إلى الأدب القومى السودانى ، فاننا حين نقرأ هذا القسم

---

(١) وهنالك هنات أخرى لعلها مطبعية ، كقوله ثلاث جياد (١٢) وازهل (بالزاى) ص ٦ ، ٧ ، ١٣٠ ، ١٣١ كلها وردت بالزاى والصحيح بالذال . تحليتا الاثنان (٤٢) والصحيح تحليتا انتما الاثنان . وألا تغفرى ؟ والصحيح تغفرين (٦٦)

يخيل إلينا أن كاتبيه يمثلان طبقة مثقفة بعيدة عن الظواهر القومية الوطنية التى تنطق بها البيئة السودانية الخالصة . فاذا تحدثا عن الحب فالحبيبة فتاة مترفة حسناء تركب عربة دوكار (ص ١١) وإذا تحدثا عن الأغانى والأنغام فانما يلذ لهما سماع (سيمفونى بتهوفن الذى وضعه وقد بدأت العلة تنتابه) (ص ٤٤) وإذا تحدثا عن الملاهى ذكرا (بار بريطانيا) GB الذى يجمع زهرات الخرطوم وربات الجمال فيه حيث الرقص والمرح والأنغام التى تنبعث من خلال الأشجار والأنوار الخافتة (ص ٤٤) . على أننا لا ننكر ما لهذه الظاهرة من أهمية فى تمثيل حياة مثقفى ذلك العصر ، ولا ننكر أنهما لا ينسيان أن يقارنا ـ مقارنة خاطفة ـ بين هذه الحياة الجديدة وبين التربية القديمة التى نشآ عليها ، فيذكران ذلك الصراع النفسى الذى يشعر به المتحضر الذى يعاوده الماضى بين الحين والحين أو يحرص على التوفيق بين حياته الراهنة ، ونشأته الماضية (ص ٤٦ — ٤٧) .

على أن القسم الثانى من الكتاب ملىء بالآثار والحوادث القومية السودانية . غير أننا نلاحظ أن الكاتبين فيما يظهر تعمدا كتمان الأسماء وبيان التاريخ الزمانى والمكانى لكثير من الحوادث . وإذا كانت هذه الاشارات المبهمة إلى الحوادث والأسماء معروفة لدى عدد من المعاصرين لهذه الفترة فان كثيراً من السودانيين وغير السودانيين يتشوقون إلى تاريخ واضح لهذه الحوادث وأبطالها . وكتب السيرة تعنى فيما تعنى به ، بالجانب التاريخى . وستظل هذه الاشارات مبهمة فى أفهام الناس مالم يعودوا إلى أصحابها ليعرفوا جلية أمرها وتفاصيلها ، وأخشى أن يفقد الكتاب بمرور الزمن جوانب هامة من قيمته التاريخية .

وأسلوب الكتاب فى القسم الأول ملىء بالاقتباس والاستشهاد بالشعر وبغير الشعر(١) كما أن معظم هذا الجزء يتضمن مطارحات أدبية وذكريات متفرقة عن وقائع أو تصورات غرامية . فاذا أخذنا فى قراءة القسم الثانى

---

(١) ص ١٥ ، ١٦ ـ ١٧

رأينا الكتاب يقلل من الاستشهاد ، ويدخل فى موضوعات أكثر أهمية ، وتبدأ الحوادث فى التسلسل والوضوح نسبياً .

والكتاب ملىء بأوصاف الطبيعة ، ولا سيما المناظر القمرية . فمن ذلك قوله :(هبت نسمات الفجر عليلة بليلة غير حاملة معها ما اعتادت أن تحمله من ذرات الرمال فى ذلك الركن الجنوبى من الخرطوم ، وتحركت أوراق تلك الشجيرات التى نمت بفضل كدنا وعملنا فى تلك الصحراء الجدباء)(١) .

ويميل الكتاب أحياناً إلى استخدام الأسلوب الحاضر العيانى لوصف الحوادث الماضية ، فيقول مثلا فى صفة امرأة حسناء كانت تنتظر حبيبها فى حديقة الحيوان : (وهى تتهادى فى مشيها مشى الغمامة لاريث ولا عجل ، ونحن نتبعها ومعنا عم لا يزال فى قلبه بقيـة من شباب . ولم تختر موضعاً تجلس إليه إلا المقعد الذى يقابل الأسد . يالها من جريئة جشعة . أنانية قد قضت على كل القـلوب فلم يبق إلا قلب الأسد أو هكذا تصطاد الظباء الأسود . وها هو حبيبها يدخل الحديقة من الباب الجنوبى ويمشى نحوها مسرعاً . إنه فنيصة اليوم . مسكين سيعارض الأسد . ها هو مقبل عليها وقد التقى المحبان . فلننصرف إلى موضع آخر من الحديقة)(٢) . فنلاحظ فى هذا الأسلوب استخدامه للفعل المضارع وتصويره للحادثة على أنها حاضرة نصب عينيه . كما نلاحظ كثرة الفصل بين الجمـل ، والاقتباس فى قوله مثلا (مشى الغمامة لاريث ولا عجل) والتلاعب القـديم بالأفكار (كالجمع بين الظباء والأسود فى الوصف) .

وأحيانا نجد أسلوباً فيه تأثر ظاهر بطه حسين، مثال ذلك قوله : (وإذا ما جن المساء تجمع فتيان الحى ، وأخذوا فى أنس مديد وحديث برىء ، وأخذوا يسألون هذا الفتى عن الخرطوم وعن البقعة وعن الدراسة فى الكلية وعن الترام الذى يسير بالبخار والذى أخذ المسئولون يفكرون فى كهربته ، وإذا الفتى يحدثهم عن كل ذلك مرة فى إسـهاب وأخرى فى إيجـاز ، وإذا

---

(١) موت دنيا ٣٨ (٢) نفسه ص ١١

الحديث يتشعب ، وإذا الفتى يصرفهم فى لباقة ليحدثوه عن الحى وما فيه من أحداث ، وإذا بواحد منهم الخ...)(١) فواضح أن فى تكرار أوائل الجمل المتتالية ، وفى تقطيع العبارات وتشقيقها ، أثراً قوياً من أسلوب طه حسين . على أن هذا التأثر يقل كلما تقدمنا فى قراءة الكتاب ، إذ تضعف آثار التقليد ، ونقف أمام أسلوب مرسل يعنى بالمعانى ، وتزدحم فيه الأفكار وتتلاحق ، ولا يحلو أن يعثر القارىء بين الحين والحين بقطع تمثل أسلوباً يتدفق قوة وحرارة معاً ، فمن ذلك قوله (أما نحن الذين عرفنا الحزن قبل السرور ، وشعرنا بالبغض قبل الحب وصهرتنا الآلام ، وتسامى بنا شعور الاضطهاد ، فلا يعرف الموت إلى نفوسنا سبيلا ، تجاربنا تتجدد ، وحبنا لا يفنى ، وقلوبنا لا يدركها الكبر) (٢) .

---

(١) موت دنيا ٢٨ (٢) ص ٥٤

الباب الخامس

الكتابة النقدية

فى ١٩٢٧ كتب حمزة طنبل فى جريدة الحضارة السودانية يدعو الكتّاب إلى أن يظهروا أمام القرّاء بمظهر لائق ، ذلك أنه لاحظ أن بعضهم تطاول على بعض بما لا يليق من جارح القول ، ويفسر حمزة هذه الظاهرة بقوله (وهذا منشؤه فى الغالب عدم اكتمال تربيتنا ووجود فراغ كبير من نفوسنا لم يزل قفراً خرباً فى حاجة عظمى إلى الاصلاح والتعمير . . . . فالشخص الذى يحسن كتابة سطرين يزعم أنه صار كاتباً ، ويتأفف من النقد الصحيح البرىء ! والشخص الذى ينظم من الشعر بيتين يرى فى نفسه أنه أصبح شاعراً ، فيملأ الأرض شدواً هو أشبه بالصخب على سبيل الاعلان عن نفسه . . والناقد لا يتقدم للنقد إلا وهو مزود بالغرور مدفوع بدافع الرغبة فى الظهور على حساب غيره)(١) .

والواقع أن فكرة النقد على صفحات الجرائد والمجلات كانت جديدة على الناس فى ذلك الحين ، أو على الأقل كانت تسلك طريقاً لم يمهد بعد بالتقاليد المرعية فى نقد الأشخاص والأفكار . وكان من الطبيعى أن نجد النقد يتخبط فى سبيل يختلط فيها النور بالظلام ، ويظهر أنه ظل فى طريقه يتلمس لحب الطريق بضع سنوات بعد هذا التاريخ . ففى سنة ١٩٣١ كتب أحد كتاب مجلة النهضة السودانية يثبت أن النقد فى الصحف اتجه وجهة التعيير والتشهير ، ورأى أن النقد ليس صالحاً لبلاد ناشئة مثل السودان . فالمقالات القوية التى تنشر من وقت لآخر وأريد بها نقد أشخاص معينين أو غير معينين إنما تنم على غيظ مكتوم ، أو حسد دفين ، وأنانية فاضحة(٢) .

---

(١) طنبل (١) ١٠ ـ ١١ (٢) نهضة ٨/١٦

ولكن النقد كان فى مجلة النهضة قد خطا خطوات موفقة على أيدى روّاد النهضة من أمثال عرفات ، ومحمد عشرى ، وعبدالله عشرى ، ومحجوب وغيرهم ، وعلى أيديهم أيضاً بلغ النقد مستوى عالياً فى مجلة الفجر وغيرها منذ (١٩٣٤) . ورأينا النقاد يتجهون فى النقد مذاهب شتى كل لما يسرت له ثقافته وطبيعته (١) فرأينا فريقاً يعنون بالنقد الفنى (٢) وفريقاً آخر يعنى بالنقد التاريخى الفنى معاً (٣) وفريقاً ثالثاً يعنى بالنقد العام .

الطريقة الفنية : ولهذه الطريقة بين كتاب النهضة الحديثة أنصار كثيرون لا يعنون بتاريخ الأدب وعصوره ، ولا يعنون بدراسة البيئة التى أنتجت الأدب إلى جانب دراسة الأدب نفسه ، ولا يهتمون بالآثار القومية فى الأدب ، ولكنهم يدرسون الأدب من حيث هو فن بقطع النظر عن البيئة ، والآثار القومية ، والعصور التى مرّ بها . وأصحاب هذه الطريقة من نقاد السودان ، لم يعرضوا للتاريخ الأدبى ليس لأنهم يرون أنه غير ضرورى لفهم الأدب ، بل لأنهم فى الغالب كانوا أميل إلى تقرير خصائص القطعة الفنية ، فشغلهم ذلك عما سواه ، وربما عرضت لهم شخصية أدبية فتحدثوا عنها فى مقالة أو بضع مقالات . وحسبنا أن نختار الناقد حمزة طنبل فى كتابه الأدب السودانى مثالا لهذه الطريقة .

حمزة طنبل الناقد : قرأ هذا الناقد كثيراً من أدباء مصر والشرق ، ولا سيما العقاد والمازنى . ولولا ضعف فى أسلوبه لتبوأ بنقده الفنى المنزلة الأولى بين النقاد السودانيين . وهو يقول أنه أول من نطق باسم الأدب السودانى ، وأراد أن يوضح العوامل التى تنميه(١) . كتب مقالاته النقدية فى جريدة الحضارة فى سنة ١٩٢٧ ، ثم نشرها فى كتاب الأدب السودانى . ويعد طنبل بهذه المقالات من أوائل من وجهوا الأدب السودانى وجهة جديدة جديرة بالاعتبار ، ولعل أهم ما تعرض له من توجيهات نقدية يلتقى فى جدولين كبيرين :

---

(١) طنبل (١) ٦٥

الجدول الأول : يتعلق بحملته على الشعر التقليدى . وهو لا ينسى أن يبرر تغلب الشعر التقليدى على أدب السودان تبريراً منطقياً ، وهو أن بين السودان وبلاد العرب شبهاً كثيراً ؛ فالسفر إذا استثنينا ما طرأ على المواصلات من التحسين بعد الحرب العظمى ، يكون بالجمال فى كثير من الأحيان ؛ وتربة الأراضى ، وحالات الجو فى مختلف الفصول ، وطرق المعيشة تشبه ما فى السودان من أغلب الوجوه . والسكان ينقسمون إلى قبائل . والأحساب والأنساب والألقاب لهم اعتبارهم الخاص . فهذا وغيره إنما يطبع الشعر السودانى بطابع التقليد للشعر العربى ، ثم إن أهالى السودان ليسوا إلا أحفاد أولئك العرب(١) . غير أن هذا التشابه لا يمنع أن يكون للطريقة التقليدية عيوب ، وأن يتجه شعراء السودان إلى إصلاح هذه العيوب ؛ فمن هذه المآخذ التشطير ومعارضة القصائد القديمة . لا شك أن الشاعر المبتدىء يستفيد منهما ، فليس من بأس أن يتعلم الشاعر التشطير والمعارضة فى مرحلة الغرزمة ، فاذا تمكن من الفن ، وتربت فيه ملكة التجديد والابداع ، فعليه أن يطرح التشطير والمعارضة ، وإلا ظهر شعره فاتراً ضعيفاً(٢) . والشاعر المقلد شاعر ناقص النفس يحاول أن يتم نقص نفسه من كمال نفس غيره كالمصور الذى يزيد صورتك تحسيناً من عند نفسه(٣) .

والكذب والثرثرة من عيوب الطريقة التقليدية ، كأن يبدأ الشاعر قصيدته بالغزل ، (حين لا يكون هناك فتاة رأتها عين الشاعر ، ولا قالت له ولا قال لها) ، فهو يأخذ على الشاعر « على أرباب » مثلا ، أن يبدأ قصيدته التى يودع بها أحد الانجليز بقوله :

رأتنى فتاة الخدر عينى تقطر ودمعى من جفنى يسيل ويحدر

ويرى أن تحلية البضاعة اقتضت هذه البداية ، ولكن أدب هذا العصر

---

(١) طنبل (١) ٣٨

(٢) نفسه ٤٠ — ٤١ (٣) نفسه ٤١

لايستسيغها (١) . أما حث الناقة فمثاله قول الشاعر أحمد المرضى فى قصيدة يمدح بها « الزبير رحمه » :

نزع الفؤاد إلى مرابع مريم ... وهمت سحائب أدمعى بالعندم
سحاً كصوب المزن فى تسكابه ... وجرى بسيل فى خدودى مفعم
وتلوح لى بين المرابع أبرق ... (لمعت كبارق ثغرها المتبسم)
فشددت رحلى واتجهت ميمماً ... جرعاءها فى جنح ليل مظلم
أخذت تصوب ناقتى كسحابة ... أو أنها طارت بريش القشعم
طوراً تغور وتارة فى هضبة ... حتى أنخت على الجناب الأكرم

يقول حمزة (ونحن لانعرف أين كان الشيخ أحمد المرضى عندما نظم هذه القصيدة ، ولكننا نعرف أن وطنه الخرطوم ، وأن الزبير باشا كان يسكن الجيلى والمسافة بينهما ساعة بالقطار . ولا نعرف لماذا جشم الناقة متاعب هذه الأسفار ، مفضلا ركوبها على ركوب القطار وليس بين الدار والدار إلا ساعة من نهار) . وينتهى من نقده إلى أن هذه الأبيات من فضول الكلام الذى يجب أن نترفع عنه (٢) .

ومن الكذب الذى لايتمشى مع واقع الحالة النفسية للشعراء ، تقليد القدامى فى المفاخرة . ذلك أن الفخر فى نظر حمزة (خلة مذمومة ، يجب علينا نحن بصفة خاصة أن نقلع عنها ، لأننا فى الصف الأخير بين الأمم ، ففخرنا مع تأخرنا مغالطة لايحسن بالمتعلمين منا الاسترسال فيها) (٣) .

ومن الكذب الذى لايتمشى مع واقع الحالة النفسية عند الشعراء ، تقليدهم القدامى فى خلع الأوصاف الكثيرة على الممدوح فى مبالغة ظاهرة . فمثلا يتعرض حمزه لقول أحمد محمد صالح فى مدح السيد عبد الرحمن المهدى :

وأقسم ماقاسوك بالبدر ميسما ... وشمس الضحى إلا ووجهك أجمل

---

(١) طبل (١) ٧٤ (٢) نفسه ٨٢
(٣) نفسه ٨٨

فيقول : (وقد اشتقت إلى رؤية هـذه المعجزة التى ظهرت فى آخر الزمان ، ثم وفقنى الله إلى التمتع بالنظر إلى ذلك الوجه الكريم ، فاذا هو وجه كغيره من وجوه آبائنا أهل السودان ، أحالت لفحة الشمس لونه إلى الزرقة ، فانصرفت وأنا أقول : كفّر ياأحمدافندى عن يمينك كفّر !)(١) ولهذه المناسبة ينحى الناقد باللوم على الشعراء الذين يتعلقون بأدب السؤال كمايسميه، ويدعو إلى التشبث بروح العزة فى نفوس السودان ، وينقد قول أحد الشعراء فى ممدوحه : (وقاصدك العافى بروح ويقبل) فيقول : (وكان الأبلغ أن يدعو لقاصده العافى بأن يغنيه الله عن السؤال ليقل عدد العاطلين المتسولين الذين كادت تضيق بهم شوارع هذا القطر) (٢) .

وهكذا ينتهى حمزة من نقده هذا إلى دعوة صريحة : إلى جعل التعبير عن التجربة النفسية هى الغرض الأول والأخير للشاعر ، وترك كل مايحول دون التعبير الحر الصادق عن مكنون الحالة النفسية . فاذا أتيح للشاعر أن ينصرف إلى هذا وحده ، وأن يطرد نوازع التقليد عن نفسه ، وأن يطرح طريقة التشطير والمعارضة والبدء بالمطالع التقليدية ، برزت صورة صحيحة شفافة للحياة السودانية ، والقومية السودانية ، يقول الناقد : (فلو أننا عارضنا بعض قصائد شعراء العرب لما كان لمعارضاتنا قيمة ، إذا قورنت مثلا بأبيات الشيخ بابكر بدرى التى جعلها بعضهم موضع سخرية ، يقول :

جاء الخريف وصبت الأمطار　　والناس جمعاً للزراعة ساروا
هـذا بمفرده وذلك بابنه　　والكل فى الحش السريع تباروا(٣)

إلى آخر الأبيات . فهى بصرف النظر عن درجة حرارتها ، تعطيك صورة صحيحة لوجه من وجوه الحياة فى السودان . نريد أن يكون لنا كيان أدبى عظيم . نريد أن يقال عندما يقرأ شعرنا من هم فى خارج السودان إن ناحية التفكير فى هذه القصيدة تدل على أنها لشاعر سودانى . هذا المنظر

---

(١) طنبل (١) ٨٨　　(٢) نفسه ٨٩

(٣) الصحيح تباروا (بفتح الراء) فضم الراء للقافية وهذا خطأ .

الطبيعى الجليل موجود فى السودان . هذه الحالة هى حالة السودان . هذا الجمال هو جمال نساء السودان . نبات هذه الروضة أو هذه الغابة ينمو فى السودان)(١) .

الجدول الثانى : الدعوة إلى العناية بالمعنى قبل المبنى ، والروح قبل الشكل . وربما كان حمزة مبالغاً فى هذه الدعوة بعض الشىء . ذلك أنه لم يجعل للغة والأسلوب اعتباراً فى نقده . وهذا فى نظرنا موضع مؤاخذة ليس باليسير . فهو يقول : (سأتنحى عن نقد أشعارهم (يعنى الشعراء السودانيين) من الوجهة اللغوية لضيق وقتى ، ولأنى لست من رجال اللغة من جهة ، ولاعتدادى بروح الشعر قبل متانته من الجهة الأخرى . وذلك لأن المتانة شىء ميسور يمكن أن يحصل عليه الشاعر بدرس اللغة ، ولكن روح الشعر أو ملكته موهبة طبيعية لا يمكن أن ينعم بها إلا من وهبه الله إياها) (٢) . ومن الخطأ أن نظن أن متانة اللغة أو الأسلوب شىء ميسور يمكن أن يحصل عليه الشاعر بدرس اللغة . ولو فرضنا جدلا صحة ذلك الزعم لما كان الاعتراف به مبرراً لاهمال اللغة والتغاضى عنها . ويظهر أن قلة عناية الناقد بالناحية اللغوية هى التى جعلت أسلوبه هو ضعيفاً ، مليئاً بالأخطاء فى الشعر والنثر على السواء .

على أن الناقد أحسن صنعاً حين قرر أن اللغة ليست كل شىء فى القطعة الفنية ، وهذا من غير شك صحيح . فجعل الفرق بين النظم والشعر كالفرق بين الشخص الحى والتمثال (٣) . واكتشف حقيقة هامة ، وهى أن لغة الذاكرة التى يتشبث بها الشعراء التقليديون فى كثير من الأحيان ، كثيراً ماتسبب الاطاحة بالمعنى وبروح الشعر . فمثال ذلك قول الشاعر أحمد المرضى فى (مصلحة المعارف السودانية) ، حين شرفها ناظر الكلية فى ذلك الحين أحمد هداية بك :

---

(١) طبل (١) ٥١ ــ ٤ ٥ (٢) نفسه ٧٠ ــ ٧١

(٣) نفسه ١٥

إن المعارف قد تحلت وانجلت لما طلعت لها بوجه مقمر
شرفتها فتراقصت أعطافها فكأنها سمعت غناء المزهر

قال حمزة : (وكان يحسن أن يقول (بفكر نير) بدلا من (بوجه مقمر) ، وهذا يستلزمه وضع الشيء فى موضعه ، لأن المعارف إنما يحليها ذو الفكر النير لا ذو الوجه المقمر الذى يحتمل أن يكون غبياً بليداً لا يفيد المعارف بشيء . . . ثم إن مصلحة المعارف إدارة حكومية لا أعطاف لها يصح أن نفرض أنها تراقصت لما شرفها الممدوح . ولو ذهبنا مع الشاعر إلى حيث ذهب ، وفرضنا أن المعارف بأفنديتها ومشايخها ومكاتبها وفصولها وبكل ما حوته من المحابر والأقلام قد تراقصت عند تشريف (هداية) لها ـ لكان فى منظر تراقصها ما يدعونا إلى السخرية والضحك لا إلى الاجلال والاحترام . . . والمعارف التى تراقصت لتشريف (هداية) لها إنما فعلت ذلك فكأنها سمعت غناء المزهر . ومعنى هذا أن تشريف الممدوح يساوى غناء المزهر تتراقص لكليهما أعطاف المعارف) .

وينتهى حمزة من ذلك إلى الحكم البارع على هذا الشعر بأن همه المبنى لا المعنى(١) . وهذا الحكم أيضاً ينطبق على الشاعر المقلد حين يجرى على لسانه عبارات يكمل بها المعنى دون أن يكلف نفسه الوقوف عندها وتمثلها بعقله وروحه . فالشاعر حينئذ يكون كالمخدَّر الذى يهرف بما لا يعرف أو كالفاقد الوعى الذى يستمد من مخزن الذاكرة ما يسد به ثغرات الكلام ، أو كالصبى المستظهر الذى يسمّع ولا يعرف معنى ما يسمّع . فيأخذ حمزة على الشاعر على أرباب قوله :

رأتنى فتاة الخدر عينى تقطر ودمعى من عينى يسيل ويحدر

لأن هذا الشطر الأخير يغنى عنه (عينى تقطر) وكلمته «يسيل» يغنى عنها يحدر . قال الناقد (والتكرار عيب من عيوب شعر على افندى أرباب البارزة ، وهو فى الغالب نتيجة قلة المادة ، والعناية بالألفاظ دون المعانى . وهو

---

(١) طنبل (١) ٨٣ ـ ٨٤

عيب نذكر أن دعاة المذهب الجديد فى مصر انتقدوا عليه شاعرها الكبير حافظ بك ابراهيم)(١) . ومن هذا الوادى أيضاً نقد حمزة أبياتاً للشاعر أحمد محمد صالح يرثى فيها الشيخ محمد عمر البنا يقول فيها .

يا قبر بين النوى والأحجار ما ذا تغيب من حجى وتوارى
أخفيت بدراً ساطعاً وسترت نجماً ثاقباً وحجبت شمس نهار
أنى أكبر قد هوى الطود الذى قد كان منبع حكمة ووقار

فهو يأخذ عليه أنه (جعل المرثى بدراً ساطعاً ثم رجع فجعله أقل قيمة من ذلك أى نجماً ثاقباً ، ثم رجع ثانية فجعله شمس نهار ، وبهذا جمع الشاعر النجم والبدر والشمس فى فلك واحد ، وفى بيت شعر واحد ، وفى شخص مرثى واحد ،مع أن لكل منها مداراً ، وليس للنجم ولا للقمر أثر يذكر مع وجود الشمس فى النهار . ثم بعد أن جعل المرثى طوداً تنبع منه الحكمة والوقار انحدر به إلى ماهو أقل ، فجعله قصراً شرفاته على وشك الانهيار)(٢). فلعل منشأ هذه الأوصاف المرصوصة على هذا النحو الذى وصفه حمزة هو أسلوب الذاكرة ، أو بعبارة أخرى استجلاب المبنى دون النظر إلى المعنى ، ودون استشارة الشاعر لقرارة نفسه وصميم تجربته .

الطريقة التاريخية الفنية : ولعل « محمد عبد الرحيم » خير من يمثل الطريقة التاريخية الفنية فى كتابه نفثات اليراع بنوع خاص . ومن تاريخه نفهم أنه نشأ ميالا إلى الأدب والتاريخ(٣) ، وازدادت عنايته بالتاريخ بعد أن قرأ لابراهيم فوزى باشا كتاب (تاريخ السودان) فلم يعجبه ، بل أثار سخطه لأن مؤلفه ملأ كتابه (بالطعن والقذف على شعوب السودان) فأثار ذلك فى نفسه ـ منذ ١٩٢٠ م ـ حب البحث والتنقيب عن تاريخ هذه البلاد ، يقول (ومما ساعدنى على جمع الأخبار خدمتى الطويلة فى تخوم السودان

(١) طنبل (١) ٧٥ ـ ٧٦ (٢) نفسه ٨٨

(٣) ولد محمد عبد الرحيم بحلة « كبر الهبوب » الواقعة شمال مدينة الأبيض ١٨٧٨ م. وأبوه دنقلاوى . أدرك عصر المهدية واشترك فى بعض المعارك .

كمنجلا ، وواو، وراجا ، وكفاكنجى ،وكتم ،واختلاطى بقبائلها المختلفة، فكنت أتألف الأذكياء من أفرادها ، وأسألهم عن قبائلهم فيقصون على مسمعى تاريخ قبائلهم ، وعقائدهم وخرافاتهم فأدون ذلك) (١) .

ونفثات اليراع مجموعة من الدراسات أكثرها فى الأدب السودانى ، ذكرفيها فصولا قيمة عن الأدب الشعبى السودانى (أو القومى كما يسميه) ، وفصولا أخرى عن الأدب السودانى الفصيح . وهو يحاول جهد استطاعته أن يربط بين الآثار الفنية ، والتاريخ الأدبى والسياسى للسودان .

فيتحدث عن أغراض الأدب الشعبى (الشعر السياسى ـ الحكم ـ الوصف والتصوير — التحريض — الشفاعة والاسترحام — المدح — الهجاء — الغزل ـ الأغانى الحديثة ـ الأدب القومى على المسرح) ولا يفوته أن يشير فى كل غرض من هذه الأغراض إلى تاريخ الأشخاص والأحداث . وإنما يبدأ بالأدب الشعبى (لأنه أصدق فى الحديث عن الأمة السودانية ، وأدق فى التعبير عن منازعها وأحاسيسها ، وأقدر على تصوير مشاعرها وخلجاتها فى شىء كثير من الدقة التى لا تتأتى لهم إلا مع هذه اللغة العربية المحورة فى بعض منها)(٢) .

ومن أمثلة تحليله لأبيات الشعر الدارج قوله فى هذين البيتين :

ربعن ما أكل لى مدة الخاموس ودا أسد بيشه إلبقوم من عجته الجاموس
جمرة نار صبى عينه وضوافره الموس دا أبو جمعه إلبسوق من قصته الناموس

(أقسم أن قشعريرة تدب فى جسمى وفزعاً وهمياً يملأ على مسالك الفكر فأحاول جهدى أن أتهرب أحياناً من تصور ما يحمل هذا الشعر من وحشية وشدة بطش . والمعنى أنه كالأسد (المربعن) وهو الذى لم يأكل أربعين يوماً ، ثم بالغ الشاعر باضافة عشرة أيام أخرى إلى فترة انقطاعه عن الأكل مما يزيد فى شراسة الأسد وضراوته . ويصف زأرته فيقول

---

(١) نفثات أ ـ ج (٢) نفسه ١٣ ـ ١٤

إنها تنهض الجاموس فزعاً من مربضه . وإن إنسان عينه كالجمرة الحمراء . وإن أظافره كالموسى فى حدتها القاطعة . (ودا أبو جمعـــة) أى وهذا أبو جمعـة ـ كنية الأسد ـ وكل ذلك زيادة فى الالباس واعطاء المشبه كل لوازم المشبه به . ويسمى علماء البيان هذا النوع من المجاز ترشيحاً وتجريداً. ثم انظر إلى تلك الكآبة العميقـة والعبوس المقطب والتوحش المريع فى قوله: (البسوق من قصته الناموس) فيا لهـول المنظر ويالروعة ما يدفع به الفنانون فى دمائنا من دمى وتهاويل !)(١) .

وفى كتابه (العروبة فى السودان) يتحدث عن أدب الحرب الشعبى ويذكر من أسباب الحروب بين القبائل السودانية الرئاسة، كالذى حدث بين الملك المساعد وابن أخيه الملك نمر السعدابى فى واقعة (العوليب) شمال شندى، حيث يقول شاعر الملك نمر مفتخرا على الملك المساعد وهاجيا إياه :

قـل للفـكج المبنىّ نحن فى العوليب نزلنا

فتستوقف كلمة (الفـكج المبنى) الناقد السودانى ، فيحس بذوقه الصافى أن فى جرسها الصوتى مايتناسب والمعنى المراد بها . ذلك (أن كلمة فكج هذه الـكلمة العجيبة الوضع المتنافرة الشاذة التى تبعث فى الذهن صورة غـــير حسنة على أية حال ، ربما تـكون مترهلة فى غير نظام متنافرة فى غير ألفة ، ملفقة فى غـير التئام ، خاملة بليدة ، فيها كسل وارتخاء ولين . هذه الـكلمة العجيبة أصلها للطين الذى لا يصلح للبناء . فاذا جعـــل فى جدار تشقق فى بعضه وانفصلت كل قطعة عن أخرى حتى يظهر الحائط متورماً كثير التلفيق . وهذا هو معنى (مبنى) بتشديد النون أى مبنى بالقوة . فالرجل إذن ملفق مترهل تبدو على جسمه ندوب وأورام كالحائط الـكثير الصدوع) (٢).

---

(١) نقلت ٣٠ تفسير الألفاظ (لى مده إلى نهاية مدة ـ الجاموس من العدد خمسة ـ البيشة العرين ـ البقوم من عجته الجاموس أى الذى يقوم من زئيره الجاموس ـ صبى عينه أى إنسان عينه ـ البسوق الذى يسوق)

(٢) عروبة ٦٤

٢ — وبعد الفراغ من دراسة الأدب الشعبى الدارج ينتقل الناقد السودانى إلى فصول الأدب السودانى الفصيح فتختلف طريقة العرض والدراسة ، إذ يكتفى هنا باستعراض نماذج من قصائد الشعراء مع نبذة تاريخية قصيرة عن حياة الشاعر وشخصيته ، وفنه أحياناً . غير أنه فى هذه الفصول لا يحلل شيئاً من الشعر كما حلل فى الفصول السابقة ، ولا يتعرض بالنقد كما تعرض فى أبيات الشعر الدارج . وذلك ربما يرجع إلى أن الناقد السودانى رأى أن يتعرض لشرح الأدب الدارج وتحليله للناس لأنه أدب محلى لا يفهمه إلا أصحابه وذووه ، فى حين لم يجد بأساً من ترك الشعر الفصيح دون شرح لأن لغته مفهومة لدى الناطقين بالضاد جميعاً . اضف إلى ذلك أن الناقد السودانى كان فيما يظهر معجباً أشد الاعجاب بجمال الأدب الشعبى القديم وسحر بيانه فأراد أن يبرز نواحى هذا الجمال للناس .

على أننا لا نعدم تعليقات لها قيمتها فى هذا القسم من الكتاب ؛ كأن يعلق على قصيدة لعبد الغنى السلاوى فيصفها بأنها (إلى شعر الفقهاء أقرب[١]) ويؤرخ حياة العباسى الشاعر فيقول (وأنا إذ أقرأ له يخيل الى من فرط ما ألمس من مشابه بينه وبين فحول الشعراء أنى أقرأ لشاعر وشاعر مجيد من شعراء القرن الثالث الهجرى يوم انصقلت الأساليب الشعرية ويوم صعدت بها صناعة المولدين إلى مستوى كله موسيقى وسحر وفتون) [٢].

٣ — وبعد أن يستعرض من (٧٦ — ٢٠١) نماذج من الشعر السودانى الذى يلمح فيه خصائص تقليدية واضحة ينتقل من ٢٠١ إلى ٢٣٣ ليسرد لنا نماذج من الشعر يرى فيها أو فى معظمها ما يمثل اتجاها جديداً ؛ فيروى شعرا لعبد القادر ابراهيم ومحمد سيد أحمد وعبد النبى مرسال وحسن نجيله والتجانى يوسف بشير . وهو يصف هذا النوع من الشعر بقوله (ولهذا النوع من الشعر أنصاره الكثيرون الذين يروجون له ، ويدعون إليه ، وهو يتطلب نفوسا غريبة الوضع غريبة التكوين مزودة

---

(١) هتافات ٨٢ (٢) نفسه ١٣٥

بنوع خاص من الأعصاب مهيأة إلى تلقى الآثار الخارجية بقدر محدود . وفى الغرب تقوم دولة هذا الشعر الطيفى على أرسخ أعمدة من الألفة والاعتياد)(١).

وقبل أن ندع هذا الناقد نورد فيما يلى نموذجاً من أسلوبه : (الحكم فى الشعر القومى قطعة من الاحساس العميق بالحياة ، ونتيجة للتمرس بألوان شتى من التقلبات ، ونظرات بعيدة هادئة إلى الكون ، وامتزاج قوى بصروفه وأحداثه ، ومغالبة واصطدام بحقائقه وأوهامه ، وقياس دقيق فى تقدير وقائع المستقبل بما يكمن فى النفس البشرية من طباع وما يتغلغل فى النفس السودانية بوجه خاص . والشعراء السودانيون يرسلون الحكمة لمحات قصيرة فى الشعر لتكون قانوناً شاملا للحياة ، ويندر جداً ألا تطرد فى مجراها ، أو آن تتخلف عما وضعت له) ، ويقول فى الوصف والتصوير : (نتبين الحياة القوية الصاخبة ، ونتلمس الكون الحى المتحرك يزخر فى كلمة ويعج فى بيت شعر . ولا أدل من هذا على درجة فهم الأمة للحياة ورجاحة مذهبها فيما تقف عليه من صورها ومجاليها ، فتبعث خيالها يعمل فى جمع هذه الصور والملاءمة بينها ، واستخراج مثل قوية ناضجة من عمل الحقيقة والخيال . . . ونحن قد نشاهد الآن عند بعض شعراء مصر والسودان ممن يعيشون فى جو شرقى خالص من الأخيلة الأوربية والتصورات المعجمة ، أنهم يحرصون على أن ينقلوا عن جو أوربى بحت إن مرنًا على تذوق صوره واستمرائها فان لدينا أجواء غاصة بما يشبع النفس ويرضى مطامح الأديب . ولقد كان لهؤلاء عذرهم لو أقنعونا بخلو هـــذه الحياة التى نحيا وعقمها وإصفائها من ملهمات الاديب فنه . ولـكنهم ـ وهم لم يطرقوا بابها ولم يخرقوا حجبها محاولين الوصول إلى محرابها الأقدس ـ يتشدقون بأن طبيعة الحيـاة الشرقية طبيعة كزة جافة ، لا تبض بقطرة من ندى ، ولا تفيض باشعاعة من نور) (٢) .

---

(١) نقدات ٢٠١

(٢) نفسه ٢٦ ، ٢٩

وهذا أسلوب راق بين الأساليب العربيـة ، ومن أهم ميزاته تدفق عباراته فى قوة وهدوء ووضـوح . أما القوة فنحسها فى نسج العبارات وتماسك بنائها ، وانبساط تركيبها ، وهو يقابل الأسلوب الخطابى القـديم فى الشعر . أما الهدوء فيتجلى فى تجنب الاغراب اللفظى أو التصويرى مع اتزان الأفـكار . أما الوضوح فيبدو فى مقدرة الـكاتب على الجمع بين دقة التعبير وجمال الصـور البيانية ، ومرادفة العبارة على العبارة ، والمعنى على المعنى . ولا يخلو أسلوبه كذلك من موازنة تختلط بالعبارة المرسلة .

طريقة النقد العام : وجد بعض رواد الحركة الأدبية الناهضة أن البلاد فى حاجة إلى توجيهات عامة فى النقد الأدبى . فقام محمد احمد محجوب بنصيب غير قليل فى هذا الميدان . ومن الممكن أن نستخلص أربع مجموعات من بين آرائه التى سردها فى مقالات النهضة والفجر ، وفى موت دنيا ، وفى بحث صغير له عنوانه : (الحركة الفكرية فى السودان ، إلى أين يجب أن تتجه)(١):

١ — احدى هذه المجموعات ، هى الميل الظاهر إلى النظرات المثالية ، التى تحتاج إلى تفصيل وتقريب . فمن ذلك قوله : (المثل الأعلى للحركة الفكرية فى هذه البلاد أن تكون حركة فكرية تحترم شعائر الدين الاسلامى الحنيف وتعمل على هداه ، وأن تكون عربية المظهر فى لغتها وذوقها ، مستلهمة فى كل ذلك تاريخ هـذه البلاد الماضى والحاضر ، مستعينة بطبيعتها وعادات وتقاليد أهلها ، متسامية بكل ذلك نحو إيجاد أدب قومى صحيح ... هذا هو المثل الأعلى لمرمى الحركة الفكرية فى هذه البلاد ، ويبدو فى ظاهره قصياً ومعجزاً ، والسبيل إليه وعرة تحتاج إلى جهود الجبابرة وعمل الأجيال ؛ ولـكن المثل الأعلى لايعرف التوسط ولا بد فيه من الـكمال) (٢). ثم يأخذ فى بيان هذا المثل ورسم طريق الوصول إليه ولـكنه يدلى فى سبيل ذلك بتوجيهات عامـة ، فيدعـو إلى دراسة التراث العربى الاسلامى بالانكباب

---

(١) المطبعة التجارية الجديدة بالخرطوم ١٩٤١ .

(٢) محجوب ٣٧ .

والتحصيل ودراسة الموسوعات العربية(١) ، ويدعو إلى الاطلاع ، لمن يريد أن يتخذ الأدب صناعة له ، على خلاصة الآراء عند من تقدمه من الأدباء ومن عاصره منهم (٢) . ويدعو إلى إنهاض الأدب القومى بتربيـة الروح فى أفراد الشعب ودفعهم إلى القراءة واستيعاب مايقرأون وفهمه فهماً دقيقاً . ولا يمكن أن يتحقق ذلك لدى عامة الشعب إلا بمجهود الجبابرة من محبى الأدب الذين يهذبون الأذواق ويحسنون مقاييس الأدب . ويدعو إلى إحياء أدب التجربة والملاحظة والاستنتاج الصحيح (٣) ، وإقامة الجمعيات (٤) ، وإحياء اللغـة العربية بالتوفر على دراستها(٥). فهذه توجيهات عامة لا نظن السواد الأعظم من السودانيين يختلفون فى شىء منهـا . ومع ذلك فهى كما يقول هو «مثل عليا لا تعرف التوسط» . وهو يرى أنه لاحياة للأمة ولا للأفراد بغير مثل عليا يسعون للحصول عليها ، والأدب هو الذى يعنى بوضع المثل العليا ليتبعها الناس(٦). والأديب كلمة فى نظره لها مدلول مثالى ، وليس كل من سمى نفسه أديباً بأديب على الحقيقة ، فالأديب فى نظره هو الشخص (وافر الاطلاع ، ثابت القدم فى كل مايتصل بالأدب من لغة وعلم وتاريخ ، وله إلمام بالأساليب الأدبية والفكرية فى اللغة التى يكتب بهـا ، وبعض اللغات الحيـة التى لها أثرها فى تراث العالم الفكرى ولو عن سـبيل الترجمة ، وليس مجرد القراءة كافياً وحده لأن يجعل أحدنا فى مرتبة الأدباء ، لأن الأديب لابد له من بصيرة نافذة ومقدرة على الملاحظة القوية والاستنتاج والاستنباط وقدرة على التعبير البسيط الجميل وحساسية نادرة)(٧).

وقيمة الحياة أن نفهم أسرارها . ولن نفهم أسرارها إلا إذا اجتمعت لدى كل منا معرفة الفنون والفلسفة والعلوم . فاذا أوعب المرء هذه الفروع الثلاثة للمعرفة الانسانية أصبح جديراً بمعرفة الحياة وإدراك نفسه ، وقميناً

---

(١) محجوب ٣٨ (٢) نفسه ٣٩

(٣) نفسه ٤١ (٤) نفسه ٤٢ — ٤٨

(٥) نفسه ٥١ (٦) فجر ١٠ / ٤٢٣

(٧) نفسه ١٠ / ٤٢٥ .

بعد هذا أن يفكر فى معنى الحياة وقيمتها ، وإن هذا التفكير المستمر لابد أن يخلق عند المرء ملكة الابتكار التى إذا توفرت لدى الانسان جعلته يحس قيمة الحياة ، وما قيمة الحياة إلا فى ازدياد عناصر الحياة(١). وينتهى محجوب إلى أن قيمة الحياة فى الخلق والابتكار وأن المرء الذى يقضى عمره دون أن يأتى بشىء جديد لايشعر بقيمة الحياة ولا يذوق لها لذة لأن الابتكار من أعز الصفات الانسانية التى تميز الانسان عن سائر المخلوقات .

ولسنا بحاجة إلى بيان ما فى النظرات السابقة من نزعة مثالية واضحة ، ونحن لاننكر ما فى المثالية ورسم المثل العليا من فائدة عظمى للافراد والجماعات ، فهى تدفعهم إلى العمل والطموح ، وتلفت أنظارهم إلى آفاق بعيدة فى الحياة والمعرفة الانسانية ، وتضع نصب أعيننا مرامى بعيدة نتطلع إليها . ولكن الاسراف فى التعلق بالمثالية فى توجيه الأمة قد يكون له أضرار ، ذلك أن الأمة الناشئة ـ فضلا عن حاجتها إلى التوجيه المثالى ـ فهى فى حاجة إلى من يأخذ بيدها ليضعها على أسباب الفلاح والرقى سبباً بعد سبب وخطوة بعد خطوة . أعنى أن رسم المثل العليا عادة يقترن بالعموم والغموض ، وقد يكون العموم والغموض مما يدفع الناس إلى العمل والطموح كما قلنا ، ولكن يبقى على المصلحين أن يرسموا شيئاً آخر وراء هذه المثل ، حتى يأمنوا تخبط الأمة فى طريقها تجاه هذه المثل. يبقى عليهم أن يلجئوا إلى رسم خطط (مفصلة واضحة) لا عموم فيها ولا غموض ، حتى تكون برنامجاً دقيقاً لمن يريد النهوض والرقى . كل أديب يتمنى أن يكون أديباً مثالياً ولكن كيف يعمل ؟ وما البرنامج الذى ينبغى أن يتمسك بتفاصيله ودقائقه حتى يحصل على هذا (الالمام الواسع بالأساليب الأدبية والفكرية فى اللغة ، والبصيرة النافذة والمقدرة على الملاحظة القوية والاستنتاج والاستنباط والقدرة على التعبير البسيط الجميل والحساسية النادرة) ! !

ومهما يكن فان النزعة المثالية من سمات نقد محجوب العام . ولعل هذا

---

(١) نهضة ٧/١٩

يفسر لنا كذلك لم كثرت فى كتابة محجوب الألفاظ والمصطلحات ذوات المدلولات (العامة) التى تطرب لها الآذان ولكن تتيه فى بيدائها العقول ، مثل المثل العليا ، والحق ، والخير والجمال ، والقومية ، والرجعية ، والحياة ، وقيمة الحياة ، والملكات الفلسفية والعلمية والفنية الخ ...

ويظهر أن عبدالله عشرى أحد رواد النهضة الفكرية الحديثة فى السودان قد لاحظ فى كتابة محجوب هذه النزعة المثالية التعميمية ، فقام يتشدد معه فى بعض أقوال أوردها فى مجلة النهضة . ويظهر من آراء عبد الله عشرى أنه كان أميل إلى الواقع ، وأقرب إلى الاتجاه العلمى ، فهو لا يعجبه من محجوب رأيه فى الابتكار وقيمة الحياة(١)، ويشك فى أن تكون الفلسفة كما قال محجوب ، (ضرورية لكل امرىء يريد أن يحيا حياة طيبة واضحة لا يعكرها غموض ولا نقص) (٢) ، ويأخذ على محجوب استعمال كلمة (ملكة) والقول بوجود ملكة فلسفية وملكة علمية وملكة فنية . إذ (لا يمكن أن تكون هناك ملكة فلسفية ولا علمية ولا فنية . ذلك لأن الملكة من قوى الادراك وهى كالذكاء ميزة تختص بها بعض العقول وتحرمها أخرى — استعداد ذهنى لدرس الحياة الانسانية فى جميع نواحيها المختلفة ، تولد مع الفرد . فلا يمكننا القول مثلا مع الأديب محجوب (وبعض الناس يختار الملكة الفنية) فان مثل هذا القول لا نصيب له غير الاهمال . أجل إن الانسان لا يمكنه أن يختار شيئاً طبيعياً بل جزءاً من تكوينه النفسى إن ساعده الحظ ووهبته إياه الطبيعة) (٣) .

٢ — ويرى محجوب أن من الممكن أن نوجد صلة وثيقة بين وظيفة النقد الأدبى وبين فكرة (البقاء للأصلح) التى قررها علماء الاجتماع فى مذهب النشوء والارتقاء (فكل مذهب جديد لا يقوم إلا بعد مناقشة ماسبقه من المذاهب وتحطيم ما لا يحصل منه للبقاء وإثبات ما يصلح منه أن

---

(١) نهضة ١٣ / ٤

(٢) نفسه ١٣ / ٦

(٣) نفسه ١٧ / ١٥

يتخذ نقطة ابتداء للمذهب الجديد أو ما يصلح أن يماشي آراءه ومبادئه . وهذا الهدم والبناء هو الذى جعل عشرات من الفلسفات تباد وتنسى ولا يبقى منها سوى أسمائها ، وهو الذى جعل الآراء الكبرى التى تمت إلى صميم الحياة تبقى على مر الدهور معززة مكرمة ... والنقد فى الأدب لا يرمى لشيء سوى تخليد النماذج الصالحة من عصارات الذهن الانسانى ، ولا بد للناقد من غرض يرمى له ، وإلا فما له وهذا العناء . وغرضه بلا شك إنصاف الحق وحفظ البراعات من الضياع بين أدران الكتاب الذين لا حد لهم ولا عد ... فسنة الطبيعة فى تخليد النماذج وحفظ النوع هى أحسن السبل التى يمكن أن يتخذها الناقد ليحفظ أحسن براعات الأدباء وأقواها . والطبيعة لا تخلد إلا ما كان قوياً فى نوعه قادراً على احتمال النزاع المستمر بين مختلف المخلوقات ذات التطلع الدائم نحو الكمال الذى لا حد له ، لأن فى تمامه انتهاء للحياة ، وما معنى الحياة إذا فقد هذا النزاع وانتهى هذا العراك) (١). ومما لا شك فيه أن رواد النهضة ومنهم محجوب قد قرأوا عن مذهب النشوء والارتقاء وتطبيقه على فنون الأدب . وكثيراً ما أفادوا فى مقالاتهم من أقوال داروين وسبنسر وسلامه موسى وغيرهم ممن عرفوا الشرق والغرب بهذا المذهب .

٣ — وكان من أثر الوعى القومى الذى سرى إلى رواد النهضة ، وسيطر على نفوسهم أن قام محجوب ودعا إلى أدب قومى فى حرارة وحماس ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . فقد عرفنا أن محجوباً لم يوافق على اقتفاء آثار الأدب الغربى أو الأدب العربى بحيث نلغى مقومات الحياة السودانية (فاذا شئنا أن نستفيد من اطلاعنا على الأدب الغربى ، فالسبيل الوحيد أن نسعى لايجاد أدب يرتكن على تجاربنا الخاصة فى الحياة ، وتكون مادته ما نلاحظه فى غدونا ورواحنا ، وما نصادفه من الصعاب فى مجتمعنا ... ومحاولة فاشلة تلك التى يقوم بها أنصار الأدب العربى لأنهم بدورهم يحاولون اقتفاء آثار امرىء القيس ، والنابغة ، وعبد الحميد الكاتب ، والجاحظ وغيرهم ... فلا تنتج جهودهم غير التقليد فى صور ممسوخة باهتة

(١) نهضة ١١/

وآراء مشوشة لأنهم يتغزلون كما كان امرؤ القيس يتغزل ، ويبكون مثله العرصات ويمتدحون النوق ، على الرغم من أن الجمال الذى كان امرؤ القيس يهواه غير الجمال الذى يلفت الأنظار اليوم ، ويستهوى القلوب ، وعلى الرغم من أن المنازل صارت من الآجر ، والحجر ، والخرسان المسلح ، وطرق المواصلات أصبحت بالبخار فى البر والبحر ، كما أنها ارتفعت إلى السماء ، وسابقت الطير ، وغاصت فى البحار مع الأسماك . وكفانا من امرىء القيس وصحبه اللغة التى كانوا يستعملونها بما فيها من جزالة ومرونة ، وحسبنا أن نخلص لأحبابنا إخلاصهم لأحبابهم ، وأن ندرس حياتنا ونصورها كما فعلوا بحياتهم)(١) .

وعرف بالتجربة أن الفن فى بلد ناشىء كالسودان ينبغى أن يكون وسيلة لا غاية لذاته ، (وأن البلاد التى تنشد الحرية لن تنظر إلى الأدب والفن كغاية ، وكفى الأدب والفن أن يؤديا هذه الرسالة ، وأنت أكثر الناس علما بادباء الثورة فى كل العصور ، وعند كل الأمم . لقد أخرجنا (الفجر) وكانت النية معقودة على أن تكون للأدب الخالص ، والفن الرفيع ، فرمانا الناس بالصلف والكبرياء ، والغرور وحب النفس ، وما ذلك إلا لأن الناس لاينظرون للأدب والفن نظرتك ونظرة زملائك)(٢) .

ولاحظ أن الشباب المثقف فى السودان يشعرون بفداحة الحياة وثقلها ويجدون انقباضاً فى أنفسهم وكراهة لعيشهم وأصحابهم الذين يجتمعون بهم ، ويودون أن لو تغيرت هذه الحال ، وتبدلت بأحسن منها ، وتنوعت صور الحياة حتى يرتفع هذا التكرار الممل الذى يحسونه ، ويرى أن علاج هذه الظاهرة هو « الفن » (فالسبب فى الملل والسآمة فى حياتنا راجع إلى قلة الفن بل فقدانه ، وليس أدل على ذلك من تأخر فن التصوير عندنا)(٣) ، (ومحال أن ينبغ فى هذا البلد شاعر أو كاتب ، ويبلغ قمة المجد مادامت الحياة

---

(١) نهضة ٢٥/٥ (٢) موت دنيا ١٧٧ـ٨

(٣) نهضة ١٩/٥

على سيرتها هذه لأن خير الشعر والكتابة مالامس الحياة ، واشتق منها . ومثل هذه الحياة لا تنتج غير السآمة والملل ، فشعر شعرائنا جامد لا روح فيه ولا حياة ، وعلى الرغم من ذلك فهو متكرر على وتيرة واحدة ، ونغم فاتر محزون كفتور الحياة عندنا وكآبتها ، فاما غزل لا يمت إلى الجمال الذى نصادفه فى أوساطنا ، ولا يعرب عن عواطفنا ، وإما شعر محاكاة ككل شعر لا يصدر عن رغبة فى النفس ملحة وشعور صادق . وقل مثل هذا عن الكتابة فهى سلسلة مقالات فى مواضيع متقاربة فيها من الموت مثل ما نلقاه فى الحياة من خمول . أما القصة والدرامة والرواية تلك التى ترتكن على الحياة وما فيها من مرح خلوب وحركة رشيقة ، فلا وجود لها عندنا ، ولا سبيل إليها ، وإذا حاولنا كتابتها فانما نحن ننقل عن غيرنا ، أو نعبر عن حياة لم نألفها ، ونتحدث عن أشخاص لا وجود لهم فى مجتمعنا) (١) .

فموجز القول أن محجوباً يرى أن سبب ما شعر به الناس من حياة السآمة والملل هو قلة الفنون ، ثم يعود فيقرر أن مثل هذه الحياة لا يمكن أن تنتج أدباً حياً ، وأن الأدب السودانى بمظاهره المختلفة أدب جامد فاتر . على أن هذه الاحكام تتسم أيضاً (بالتعميم) . ولعلها فورة شباب دفعته حينئذ إلى أن يحكم على الأدب السودانى هذا الحكم ، وإلا فحسب القارىء الكريم أن يجيل النظر فيما ذكرناه من ألوان الأدب السودانى ومظاهره ، وآثار القومية فيه ، ومدى ما فيه من حياة وغنى . على أن محجوباً كتب هذا القول فى أوائل سنة ١٩٣٢ ، ولا أظنه قد ظل مقيما على هذا الرأى إلى اليوم . ومع هذا ، فنحن لا ننكر أن حياة السآمة والملل تؤثر فى سير الفنون والآداب ، وتجعل الانتاج ضئيلا ، ونوافقه تماماً على الدعوة إلى العمل على تغيير أساليب الحياة قدر المستطاع حتى تكون حياة مرح ونشاط (لأن حياة الموظف والتاجر والصانع عندنا حياة آلية لا تتعدى الذهاب إلى المكاتب والسوق والمصانع والرجوع منها ، ثم النوم العميق والتبلد . . .

---

(١) نهضة ١٩ / ٦

وقليل منهم من يعبأ بالقراءة وزيادة المعلومات) (١) .

٤ — ولمحجوب آراء فى نقد القطعة الفنية بوجه عام ، وله بضع مقالات تحدث فيها عن شخصيات أدبية سودانية وغير سودانية ، منها أبو القاسم أحمد هاشم ، وصالح عبدالقادر ، وعلى محمود طه المهندس ، وهو بتلك المقالات يمكن ان يندرج فى أصحاب الطريقة الفنية فى النقد . وله إلى جانب ذلك آراء عامة فى نقد القطعة الفنية يحاول فيها أن يعلن ثورته على الطريقة القديمة فى نقد القطعة الادبية ، فهو لايعجبه أن ينظر إلى القصيدة بيتاً بيتاً ، ليبحث عن البيت الجيد فيها ، بل هو من عشاق الوحدة الكاملة للقصيدة ، ويقرن هذا بجمال المرأة فيقول (٢) : (ولكننا عبثا نحاول أن نجد الجمال فى تقاطيعها وقسماتها إذا نظرنا إليها منفصلة عن بعضها البعض . إنها كالتمثال الجميل أو القصيدة الجيدة . . . وهذه النظرة للجمال هى التى سيطرت على مقاييس النقد الادبى عندنا . ننظر لكل ما يخرج الأديب جملة لا تفصيلا . فما نحن من عشاق البيت الجيد فى وسط القصيدة ، إنما نحن من عشاق الوحدة الكاملة التى تنتظم القصيدة من أولها إلى آخرها ، والفكرة التى تشيع فى جوها ، فاذا أحكم الشاعر الوحدة ، وعرض الفكر فى جلاء ، وسلست ألفاظه ، وناسبت موسيقاه جو القصيدة وأغراضها قلنا له أجدت وإلا فما هو بالشاعر فى عرفنا) ، وفى مجلة الفجر يثور على الدراسة التقليدية للأدب العربى التى لاتتعدى فى نظره الاعراب والصرف وتذوق الجناس والطباق « أما أسلوب الكاتب والشاعر وروحه ونهج فكره ، فهذا ما لم يفكر فيه قراؤنا بعد لأن معظمهم يقنع بالقشور دون اللباب » (٣) ، حتى فى نقده لشخصية أدبية معينة نجده أحياناً ، يوجه توجيهات عامة . كقوله مثلا فى ختام نقده للمهندس الشاعر المصرى « لا يسعنى إلا أن أقول للزميل المهندس الشاعر ، إمض فى سبيلك ، وقو ضعيفك ، وتعهد جيدك ، وزودنا بالكثير من شعرك ، ونوع من

---

(١) نهضة ١٩/٦

(٢) هذا قول الكاتبين فى موت دنيا ٦٤

(٣) فجر ٩ /٣٨٦

موسيقاك ، وكن ناطقاً عن المؤثرات التى تحيط بك مصوراً لبيئتك » (١). ومع ذلك فللمحجوب نقود خاصة تجـــدها فى ثنايا دراسته للشخصيات الأدبية ، وهى تدل على تذوق للاساليب ، وتقدير للشعور الصادق .

التجانى الناقد : لم يعرض التجانى يوسف بشير لنقد شـــعر معين أو شخصية أدبية معينة ، ولم يؤرخ شيئاً من الأدب السودانى ، ولـكنه أدلى برأيه فى نقد الشعر ، وله فى الدفاع عن ذلك المذهب رأى طريف دعا فيـه نقاد السودان إلى انتهاج طريقـــة أصح وأدق فى تذوق الشعر ونقده وتحليـله :

١ — رأى أن النقاد فى السودان، أو بعضهم، لم تتوفر لديهم تلك الميزة الروحية الخفية التى يتهيأون بهـا لفهم لغة القلب ، فعلى النقاد أن يتقمصوا روح الشاعر ، وأن يتمثلوا تجربته التى غلت فى نفسه الملتهبـة الشاعرة ، وفاضت على القرطاس قوية عنيفة ، عليهـم أن يطرحوا مقاييسهم الجافة وتقاسيمهم الصناعية التى يقحمونها فى كل شىء ، ويزنون بها كل شعر مهما خف أو لطف . إن النقاد يعلنون فى صراحة مؤلمة أنهم لا يفقهون شيئاً من هـــذه التعابير الغامضة التى قد يكون فيهـا (شرب الضوء) و (رشف الأشعة) و (التهام النظرات) . ذلك لانهم يريدون أن يسلطوا عليها عقولهم، والعقل لا يقر شيئاً منها ، لأن العقـل شىء والروح شىء آخر ، والعقل لا يؤمن بالروح ، ولن يستطيع الشاعر أن يقنع أحداً منهم بأنه إنمـا يعنى كذا وكذا من المعانى الروحية . فالشعراء حينئذ عليهم « أن يأخذوا بيد النقاد إلى البحر الذى ينهلون منه ، ويطلوا بهم من الثنيات التى يستوحون فيها ويهبط عليهم منها شيطان الشعر أو شيطان الجديد ، ليرى الواحد منهم بعين رأسه طول النهر وعمقه وزخرة أمواجه وماينبت شيطانه من ملائكة وشياطين ، وإلا بقى الأمر معقداً ، وازدادت الهوة سحقاً واتساعاً بينهما حتى تبيد السماء وتطوى الأرض . وهذه فى نظرى مشكلة أدبية كبرى »(٢).

---

(١) فجر ١٠٨ (٢) نفسه ١١/ ٤٩٨

لقد أراح الناقد القديم نفسه ، لأن نقده كان محدوداً لايجهد فيه نفسه كثيراً . فهذا معنى مسبوق اليه وهـذه تعابير مرغوب عنها ، وهذه ألفاظ حوشية خانقة ، وهذه عبارة تمجها اللغة ولا يقبلها النحو . أما الشعر الحديث فقد خلق بطريقته واتجاهه مشكلة جديدة ، فهو يتطلب نقاداً من نوع جديد . فقد أسرف فى الاندفاع مع الهواجس ، وتوغل فى الشعور وافتن فى التعبير (فتحس تعمقاً وشذوذاً فى توثب الخيالات بعضها إثر بعض ، وتزاحمها فى البيت الواحد من الشعر الحديث . . . وأصبح يؤدى واجبه فى الحياة كلغة سماوية عليا ، لا كاصطلاحات بشرية قاصرة) (١) .

ويضرب التجانى مثلا بشعر (الملاح التائه) و (الألحان) ففيه صور شتى يسرف الشاعر فى السمو بها حتى يوشك أن ينفذ بها إلى السماء . ولكن النقاد يجيئون فيسفون بها حتى يلامسوا بأنفها الأرض(٢). (هذا هو المازنى وهو شيخ من شيوخ الأدب مافى ذلك ريب، وهو شاعر لا يعوزه الاحساس الشعرى ، ولا يلتبس عليه الجمال بالقبح ، ولا القوة بالضعف ،وقد تناول (الملاح) بالنقد ، وما كنا نتوقع منه أن يتناوله إلا بتلك الروح التى صقلها الشعر ، ولكنه غالى ، وأسرف فى إنكار قلمه الذى عرفه الأدب منذ طويل خبيراً بمواضع الجمال ، بصيراً بمظان القوة مقسطاً لا يتحيف . . هذا هو يعود ليتنازل من مكانته التى احتلها فى عالم الأدب قريباً من ثلث قرن فيعمل قلمه فى الاثئار من الأستاذ المهندس ، وفى يقينى أنه ليس بمطمئن إلى ما كتب من الناحية الأدبية . . . ولقد قرأت فصلا لبعض النقاد يأخذ فيه على صاحب الألحان الضائعة كثيراً من أمثال :

عصرت روحى خمراً للورى وهدى وما تذوقت منها بعض ما شربوا

يسأله فى قحة كيف تعصر الروح ، والعصر شىء مادى والروح لا مادة فيها (٣) .

---

(١) فجر ٤٩٩ (٢) نفسه ٥٠٠

(٣) نفسه ٥٠٠

٢ — فالشعر الحديث إذن فن سحرى ، وأوزانه ومقاييسه ضرب من هذا السحر . ويخطىء الناقد إذا ظن أن الشعر يصدر عن فكرة دائماً ، (فان بعضه يرجع الفضل الأكبر فيه إلى شيء لا نعرف ما هو . قد يسمونه الالهام الذى ينقطع إليه أكبر الشعراء منزلة إلى الحياة العليا ، ولكنه إلهام يبدؤه الشاعر من جانبه ، وتكمله له أرواح أخرى تهمس فى دمه الشعرى النبيل . . . يهبط الشعر إلى النفس قوياً هادئاً فى ساعة كأنها لمحة من حياة الأنبياء ، يوحى إلى الشاعر فيها ما يوحى إلى النبي فى سره من غير أن يعمل له فكراً فى ذلك . وإنما هى الفجاءة الجميلة لا تلبث أن تنقطع . وليس هذا النوع غالباً مما يكون للأوزان سلطان عليه)(١) ، فقوة الالهام حينئذ تكون أعظم وأضخم من أن يشغلها قالب من الأوزان المعروفة ، (وهذا النوع من الشعر هو أول شيء أهب العاصفة الكبرى التى أثارها بعض الشعراء الملهمين على القافية أولا ، ثم على مايستتبع من ضروب العروض وتفاعيله حتى أطلقوا عليه اسم الشعر المرسل ، أو الشعر المنثور ، إذ تبين لهم أن ما يلجئون إليه من التحرر حقيق ألا يفقدهم جانباً من إلهاماتهم المبهمة أحياناً ، والتى كثيراً ما يأسف الشاعر لضياع أخصب نواحيها الجميلة فى محاولة النظم ، ولعل السر فى هذا هو مايلازم هذه الالهامات من دقة) .

فالشعر الحديث بتجاربه الواسعة العميقة أصبح لا يطيق أن يفرض عليه العروض أوزاناً ستة عشر (كأنما قدر أن ليس هناك عاطفة أخرى تقبل أو تثير ما أثاره غيرها من العواطف الحية)(٢) . لذلك ينبغى أن تتعدد الأوزان والمقاييس ، بل ليس لنا أن نضع حداً لأوزان الشعر إلا إذا استطعنا (أن نلم بمنازع النفوس وأن نستقرى كل مالها من لفتات سريعة واتجاهات غامضة دقيقة ، وما تزخر به هذه العوالم الواسعة من عواطف وأهواء معقدة ملتوية) والالمام بذلك محال(٣) .

---

(١) فجر ١٧ / ٧٩٣ (٢) نفسه ٧٩١

(٣) نفسه ٧٩٠

٣ — إلى جانب الالهام فى الشعر نجد الفكرة . والتجانى يقسم الشعراء بحسب الفكرة أقساماً (فمنهم من تقوم فى نفسه الفكرة واضحة جلية ، فيها من القوة والوضوح ما لا يبقى له بعده إلا الصياغة وإلا أن يضعها فى قانونها الخاص ، وأولئك أمثال المتنبى وغيره من فحول الشعراء . ومنهم من يمسك بالقلم وليس لديه مايقول فيظل يكتب ويمسح ويبدأ ويعيد حتى يوفقه الله إلى خلق شىء قد يكون موجوداً فى نفسه وقد لا يكون . ومنهم الذى يندفع ويترسل ويمط الفكرة ويذهب بها ويجىء فى مثل ما تفعل العناكب فاذا بها قصيدة أشبه بالمحادثات العادية وهؤلاء كثيرون فى زماننا هذا) (١).

والتعبير عن الفكرة فى نظره ينبغى أن يكون توزيعاً لأجزاء الفكرة على ألفاظ قليلة دون إطلاق وإسهاب . فلو أن الشاعر أطلق الفكرة مسهبة ووزع أجزاءها على كلمات كثيرة وعبارات متعددة لما استطاع أن يحقق شيئاً منها على نحو ذلك الاختصار الذى تزخر فى أثنائه صور قوية ناطقة (فما يتأتى للشعر فى نزر من الألفاظ البليغة قد لا يفى به الأطناب والترسل فى الشرح والتفسير أحياناً . وهذا هو السر فى أن الشعر دائماً مجال للتفكير ومكان للبحث لأن فكرة الشاعر تكون إذ ذاك موزعة فى كلمات تربطها مشابه بالفكرة التى يسعى فى تصويرها فيودع كل كلمة جزءاً منها حتى إذا انتهى البيت كانت أجزاء الكلمة كلا لا بد منه لتكوين فكرة . هكذا يجب أن تصاغ) (٢).

ووراء الفكرة وزن كما أن وراء اللفظ وزناً . فهناك موسيقى معنوية و«موسيقى لفظية» «وقد يصعب على القارىء فهم ما نسميه بالروح المعنوية والوزن الخفى ولكنه حقيقة لا خيال فيها أبداً . موجود لا وراء اللفظ ولكنه وراء حقيقة المعنى فليتعمق القارىء فى فهم حقائق الشعر يجد أن

---

(١) نفس ٧٩٢

(٢) نفسه ٧٩١ وهذا ما يسمونه بالأسلوب الايحائى . وممن جرى عليه طه المهندس والشابى . والنوع الذى يقابله هو الأسلوب التحليلى الذى يميل إلى التفسير والشرح ، ونظن أن شعر العقاد من هذا النوع .

وراء كل وزن معنى ووراء كل معنى وزناً آخر »(١) .

والواقع أن الغموض فى الشعر كان مذهباً يدين به بعض الشعراء فى السودان ومنهم التجانى ، وكان هذا النوع غريباً على نقاد السودان أو على بعضهم ، فأخذوا على أنصار الغموض فى الشعر مبالغتهم فيه . فعاب بعضهم على التجانى أنه (يسرف فى الغموض ويشحن قصائده منه)(٢). ويبدو أن الغموض فى شعر التجانى يرجع إلى ما تميز به الشعر التجديدى من المزج بين الفلسفتين الالهيـة والجمالية (٣)، وإلى الاكثار من تجسيم المعانى إلى حد الاسراف(٤)والربط بين الصور والمدركات الحسية (٥) ، وتعمد الأسلوب الايحائى ذى الطفرات الفاجئة التى يدع فيها الضمائر أحياناً مبهمة لا يعرف القارىء إلام تعود على وجه التحقيق(٦) .

ومع هذا لا نرى من بأس على الشاعر المجدد أن يمزج بين الفلسفتين وأن يجسم المعانى وأن يربط بين الصور والمدركات وأن يتعمد الأسلوب الايحائى ، ما دام يعبر بذلك كله عن رؤية شعرية صحيحة وتجربة نفسية صادقة ، وما دام فى وسع الناقد الذواق أن يتمثل تجربة الشاعر ، وأن يتقمص روحه ، وأن يصل إلى فهم ما فى شعره من غموض . أما غموض التركيب اللغوى أى الذى يكون سببه اللغة فهو تعقيد ليس فى استطاعة الناقد ، مهما يتمثل التجربة ومهما يتقمص روح الشاعر ، أن يصـل إلى فهمه وحل مشكلاته . ولذلك لا نقر الشاعر على هذا النوع من الغموض(٧) .

---

(١) فجر ٧٩٣

(٢) نفسه ١١/ ٥٠١

(٣) راجع باب الاتجاه التجديدى فى الشعر

(٤) عابدين ص ٧٠ ومابليها ، (٥) نفسه ٧٣ وما يليها .

(٦) نفسه ٨٠

(٧) عابدين ٧٩ ، ٨١

كشاف عام

آدم بن عبد الله (أبو جريد) ٦٥
آركل ـ ٤٨ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٢٩٩
الآمدى ٢٢٠
أبكر (الشريف) ٦٥ ، ١٨٢
ابراهيم البولاد (ابراهيم جابر البولاد) ٥٧ ، ٧١
ابراهيم الرشيدى ٩٧
ابراهيم شريف الدولابى ٢٠٥
ابراهيم عبد القادر المازني (انظر المازنى)
ابراهيم عبودى القرضى ٧٦
ابراهيم اللقانى ٧٥
ابريم ٣٧
أبولو (جماعة) ٢٣٩
الأبيض ٥٤ ، ١٣٠ ، ٣٠٩
الأتراك (انظر ترك)
الأجهورى (انظر على الأجهورى)
إحسان عباس ١٩٩
أحمد (عالم من برنو) ٤٨ ، ٤٩
أحمد بن حنبل ١١١
أحمد أبو دقن ١٣٨ ـ ٩
أحمد بن إدريس ٩٦ وما يليها ، ١٢٧
أحمد الأزهرى ٩٠ ، ١١١ ، ١٢٤ ، ١٢٨ ، ٢٠٣
أحمد أمين ١١٦
أحمد البقلى ٩٩ ، ١١٠
أحمد التمكتاوى ٧٣
أحمد ود جبارة ١٢٦
أحمد الجداوى ١٤٠ هامش ، ١٤٥ ، ٢٠٣
أحمد سفيان (المعقور) ٤٥ ، ٤٦ ، ٢٧٤
أحمد شوقى (أمير الشعراء) ٢٢٤ ، ٢٤١
أحمد الطيب ود البشير ٦٤ هامش
أحمد بن عبد الكريم (راو سودانى) ١٣٠
أحمد عرابى ٢٠٦
أحمد محمد صالح ٣٣٢-٣٣٣
أحمد المرضى ٣٣٢، ٣٣٤
أحمد المقرى ٩٠ هامش ، ١٩٠
أحمد المكاشف ١١٩
أحمد هدايه ١٤٥ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥
أحمد يوسف هاشم ٦٧ ، ١٣٠ ، ١٤٣ ، ١٦٤ ، ١٦٧ هامش ، ١٦٨
إدريس بن أرباب ٥٥ ، ٥٩ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ١٢٥
إدريس على (مای برنو) ٤٩
أرباب الحشن ٦١ ، ٧٢ ، ٧٣ ـ ٤
أربجى ٥٠
أرنولد (أنظر توماس أرنولد)
أريتريا ١٨٧
الأزهر ٥٦ ، ٧١ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١١٠ ، ١١٣ ـ ١١٤ ، ١٢٥ ، ١٢٩ ، ١٣٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ، ٢٩٥
أسبانيا (انظر أندلس)
إسماعيل (صاحب الربابة) ٦٩ ، ١٨١ ، ١٩٥
إسماعيل عبد القادر الكردفانى ١٢٩

obeikandl.com

إسماعيل عبد الله الكردفانى ٩٧
إسماعيل العتبانى ١٤٩
إسماعيل الولى ٢٠٣
أسوان ٢٥ ، ٣٣ ، ٥٦ ، ٩٦
افريقيا الشمالية (انظر المغرب وبربر «قبائل»)
ألفارز (سائح برتغالى) ٤٧ ، ٥٢ ، ١٠٠
ألوسى ١٢٤
أمرأو ١٧
أم درمان ١٣٨، ١٤٤، ١٤٦، ٣٠٢، ٣٠٤
أم على (أنظر البشارية)
أم مسيمس (شاعرة) ١٨٥
الأمين الضرير ١١٥
بنو أميه ٣٢ — ٣٣ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٧٠ ،
الانجليز ١٩هامش، ٦٥، ٩٥، ١٠٠، ١٠١، ١١٢، ١٤٥، ٢٤٠، ٢٨١، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٩
إنجيل (أنظر المسيحية)
أندلس ٤٥ ، ٥٥ ، ١٩٠
أندية (سودانية) ١٤٣—١٤٤ ، ١٤٦ ،
أنصار (الأوس والخزرج) ٢٩
أنصار السنة (جماعة) ١٦١
أيوبيون ٣٤ ، ٣٧ ، ٦٣
بابكر بدرى ١٤٤ ، ٣٣٣
بادى الأول ٥٦
بادى الثانى (أبودقن) ٤٦ ، ٥٣ ، ١٨٩
بالمر (سير رتشموند) ٤٨ ، ٥٠
بان النقا الضرير ١٤ ، ٦٦
بتشارد (ايفانس) ٢٧٩
البجه (البجاه) ١٠ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٩ — ٤٠ ، ٥٢ ، ٧٩، ٨١، ٣١٩
البحر الأحمر ١٠ ، ١٧ ، ٢٤ ، ٣٩ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٢٠
البدرى ٣٠٢
بدوى أبو صفيه ٥٤
البديرية ٣٠ ، ٤٤
برامكه ١٨٠
بربر (قبائل مغربية) ١٩ ، ٢٩ ، ٤٠ ، ٧٩ ، ١٢٢
بربر (مدينة واقليم) ٥٧ ، ٩٨ ، ٣١٨
بركهارت ٦٠ ، ١٠٠ ، ١٠٤
برنو وكانم (راجع أيضاً تشاد) ٣٥ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٦١ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥
بروس ٤٦ ، ١٠٠ ، ١٠٢
بشارية ١٧ ، ٧٨ ، ١٨٤
بطاحين «قبيلة» ٣٠ ، ١٨٤، ١٨٥، ٢٧٤ ، ٢٨٠
بطالسة ١٩
ابن بطوطه ١٢ ، ٤١ ، ١٠٠ ، ٢٧٠
بقارة (قبيلة) ٣٠ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٣٤ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٧٨ ، ١٧٩
بلو (البليون) ١٠ ، ١٧ ، ١٨ ، ٥١ ،
بلى «قبيلة» ٢٩
بنتو (لغة) ١٥
البنا (انظر عبد الله البنا)
بنوفرى (أنظر محمد البنوفرى)
البوصيرى ٢١١
بيبرس (الظاهر) ٣٨ ، ٦٢
بيضاوى (صاحب التفسير) ١٢٤
بيومى افندى ١١٤
تاج الدين البهارى ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٤ هامش
تاجوج ١٨٧ ، ٣٠٠، ٣١٨ وما يليها
تبداوى (لغة) ١٧ ، ١٨
التجانى يوسف بشير ٢٤٠ ، ٢٤٣ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ — ٢٤٨ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤، ٢٦٦، ٢٨٨، ٣٣٩، ٣٤٩ ومايليها

التجانية ٩٨، ٢٨٩
ترك ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٩ ، ٩٤ ومايليها ، ١١٧ ، ١٢١ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٩٢ ، ٢٠٢ — ٢٠٣، ٢٨٩
تشاد (بحيرة) ١٢ ، ٤٠ — ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٨
تقلى ٤٣ — ٤٤
تكارنه (تكاريز) ٥٩ ، ١٠٧ ، ١١٤، ١٣٥
تلمسانى ٥٦ ، ٥٧ ، ٧٠
تمبكتو ٤١ ، ٤٨ ، ٧٣
تنجور ١٩ ، ٤٤ — ٤٥
التنى (أنظر يوسف مصطفى التنى)
توتى (جزيرة) ٢٥٢ ٣٠٢، ٣٠٤
توران شاه ٣٧
توماس أرنولد ١٣٣ ، ١٣٥ هامش ،
تونس ٤٥ ، ٥١، ٨٢ هامش، ١١٢—١١٣، ١٨١ ، ٢٧٤ ، ٢٩٠—٢
التونسى ٨١ ، ٩١ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٠٩
تيجره (لغة) ١٨
تيموركه «قبيلة» ١٠٤ ، ١٨ ١
جذام (قبيلة) ٢٩
أبو جريد (أنظر آدم بن عبد الله)
جعافرة ٢٩ ، ٣٣
جعفر حامد البشير ٢٦٦ هامش
بنو جعفر بن أبى طالب (انظر جعافرة)
الجعليون ٢٩ — ٣١ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٩ ، ١١٤ ، ١٨٤ ، ٢٧٤
جلال الدين السيوطى ١١١ ، ١٢٤ ، ١٨٩ ، ٢٧٨
جمال الدين الأفغانى ٩٥ ، ١٢١
جوعية ٤٣
جنى (مدينه) ٤١
جهينة (قبيلة) ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ٣٩، ١٥٩ ، ٢٧٠
جوامعة (قبيلة) ٣٠ ، ٤٤
أبو جوخة ١٩
جورج (أميرنوبى) ٣٩
جورجى زيدان ١٧٦
حافظ ابراهيم ٢٤١ ، ٣٣٦
حامد اللين (بن الفقيه سليمان) ٧١
الحبشة ١٠ ، ١٢ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٧٧ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١٨٧ ، ١٩٤ ، ٢٢١ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢
الحتانات ٢١٨ ، ٢٢١
الحجاز ١٢ ، ١٨ ، ٥٤ — ٥٥ ، ٥٦ ، ٦١ ، ٩٢ ، ٩٤ وما يليهـا ، ٩٨ ، ١١٥ ، ١٩٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٧
حجازى بن معين ١٩٩
الحدارية (أنظر الحضارمة)
حردلو ١٨٦
الحسانية (قبيلة) ٢٨٠
حسن بدرى ٢٢
حسن ودحسونه ٥٥، ٦٢، ٢٨٩
أبو الحسن الشاذلى (انظر الشاذلية)
حسن صبحى (صحفى مصرى) ١٤٢ هامش ، ١٤٣ ، ٢٢٨
حسن عزت ٢٦٦ هامش ،
حسن نجيله ٣٣٩
حسون ١٦٦
حسيب على حسيب ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠
الحسينات (قبيلة) ٢٨٠
حسين الزهراء ١٢٤، ٣٠٣، ٢٠٤ — ٥، ٢٩٢
حسين الشريف ١٤٢ هامش ، ١٤٤
حسين المجدى (المغربى) ١١٥
حضارمة ٣٩ ، ٤٠
حلاوى (شيخ من علماء الفونج) ٧٦
الحلاوين ٢٧٤

حلنقا ١٧
حمد أبو حليمة ٧٦
حمد أبو دنانة ٥٨ هامش ؛ ٦٤
حمد المجذوب ٥٨ ، ٥٩ ، ٦ ، ٦٤
حمد ود أم مريوم ٧٢ ، ٧٣ هامش ٨١
حمد المشيخى ٧٤
حمدون القصار ٦٩
الحمر «قبيلة» ٣٠، ١٨٥، ٢٧٤، ٢٨٢، ٢٨٣
الحمران ٢٣٧ هامش ٣١٧، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢٢
حمزه طنبل ١٦٤، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٥١، ٢٥٢،
٢٥٦ ، ٢٦٢ـ٢٦٣، ٣٢٩، ٣٣٠ـ٣٣٦
حمير ١٠
أبو حنيفه ٣٥ ، ١١١ ، ١٣٦ ، ١٥٣
الحوصه «قبيلة» ٥٥
حيدر موسى ٢٣٩
ختمية ٩٦ هامش ١٦٦ «وانظر الميرغنية»
خرطوم ٢٥ ، ٥٩ ، ٨٨، ٩٣ ومايليها ،
٩٧ ومايليها، ١١٤، ١١٥ ، ١٤٤ ، ٢٠٤ ،
٢٢٣، ٢٤٩، ٢٥٢، ٢٧١، ٣٠٢، ٣٢٧، ٣٣٢
الخضرية «طريقة أحمد بن إدريس» ٩٦
ابن خلدون ٣٣ ، ٨٦ ، ١١٦ ، ٢٧١
خلف الله بابكر ٢٤٢ ، ٢٦٠ـ٢٦٢
الخليفة «أنظر عبد الله التعايشى»
الخليل بن أحمد ٨٩ هامش ، ٢١١
الخليل بن إسحاق المالكى ٧١، ٧٢، ٨٩
خليل مطران ٢٦٣
خوجلى عبد الرحمن ٥٨ ، ٦٤ ، ٧٣
دار حامد ٣٠ ، ٢٨٤
دار صليح ٦١
دارفور ١٥ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٣٠ ، ٤٢ ،
٤٣، ٤٤ـ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٨ ، ٧٠ ، ٧٤
هامش ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١، ٨٥ ، ٨٦، ٨٧،
١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧ ،
١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٢، ١١٣، ١١٤ ،
١١٥، ١٧٨، ١٨١، ٢٢١، ٢٧١، ٢٧٤، ٢٨٣
الداص ٦٠
دردیری إبراهیم «طالب بالكلية» ٢٨٣
دشين «القاضى» ٦٦، ٦٧، ٧١، ٧٦، ١٢٤
دفع الله بن مقبل ٥٦
دفع الله العركى ٧٦ «أنظر العركيون»
دقلة «ودناقلة» ١١، ١٦، ٢٥، ٢٦، ٣١،
٣٥ـ٣٦، ٣٨، ٤٧ ، ٤٩ ، ٩٠ ، ٩٦، ٧٠
١١٣ ، ١١٤ ، ٢٥١ ، ٢٧٤
دنكا ١٣٢
رباط «المرابطون» ٩٨
رباطاب ٣٠ ، ٨٠
ربيعة «أنظر أيضاً الكنوز» ٢٩ ،
٣٣ ، ٣٨ ، ٣٩
رزيقات ١٥٨ ، ٢٧١
رشيد رضا ١٤٨
رفاعه «قبيلة» ٣٠
رفاعه رافع الطهطاوى ١١٤
الرقيق «تجارة» ٥٤، ١١٠، ١١٢، ١٣٤
ركابيه ٣٠، ٣٩، ٧١
الزبير رحمه ١١٠ ، ١٨٥ ، ٣٣٢
الزبير المحمود الزاكى ١٦١، ١٦٢، ١٦٥
الزنوج ٢٩ ، ٤١ ، ١٠٥ ، ١٣٢ ـ ١٣٤
«أنظر الشلك ودنكا»
ابن أبى زيد القيروانى «مؤلف الرسالة»
٥٧، ٧١، ٨٢
زيدان «أنظر جورجى زيدان»
أبوزيد الهلالى «أنظر بنو هلال»
الزين بن صغيرون ٦١، ٧٤
الزيات (أحمد حسن) ٣٩٧

سبأ ١١
سعداب ٢٧٤
سعد الدين فوزى ٢٤٣، ٢٥٨ـ٢٦٠
سعد ود شوشاى ٥٦
سعد الكرسنى ٧٠
سعد ميخائيل ٢٠٧
سكوت «قبيلة» ١٦
سلاطين باشا ٩٩، ١٠٨، ١٠٩، ١١٩
السلاوى المغربى ٩٩
سليمان ١٠٥
بنو سليم ٢٩، ٢٧١
سليم الأول «العثمانى» ٥٣
سليم أبو شقرا ٢٥٦
ابن سليم الأسوانى ٤١، ١٠٠
سليمان سلونج ٤٦، ٥٨، ١٠٥
السمرقندى ٥٣ هامش ٢٠٣
أبو سن «انظر حردلو والشكرية»
سنار ٣٥، ٤٧، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٦، ٥٧، ٦٧، ٧١، ٩١، ٩٣، ٩٦، ٩٧، ١١٣، ١١٤، ١١٩، ٢٣٦، ٢٦٢
السنوسى «انظر محمد على السنوسى»
السنوسى «مؤلف العقائد» ٨٢
سواكن ١٨، ٢٠٦
سوبا ١١، ٢٥، ٥٠، ٥٥، ٨٤
ابن السودان «انظر عبدالرحمن أحمد»
سومال ١٢٠
سيد أحمد الأمين ٣٠٩
سيف أرعد «ملك الحبشة» ٢٧٠
سيف بن ذى يزن ٤٨، ٢٧٠
سينا «شبه جزيرة» ١١
السيد الفيل ٢٦٣ هامش
الشاذلية «طريقة صوفية» ٦٤ـ٦٥، ١٦٦
الشافعى والشافعية ٣٥، ٥٧، ٧٠ـ٧١، ١١٠، ١١١
شاكر الغزى ١١٥، ١٢٤، ١٢٨
الشام ٨٠، ١٧٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٩
الشايقيه ٣٠، ٥٧، ٦١، ٩٧، ١١٤، ٢٣٣، ٢٧٤
ابن شبرمة «صاحب مذهب» ١٥٣
الشريف حمد أبو دنانة «انظر حمد أبو دنانه»
الشريف المحروقى الشاذلى ١١٥
الشعراني ١٢٤
شغبة «شاعرة» ١٨٤
الشكرية ٣٠، ١٨٤، ١٨٦، ٢٢٤، ٢٣٧
هامش ٢٧٤
الشلك ٤٦ـ٤٧، ٥٠، ٥١، ٥٣
شمة بن عدلان ٧١
شنابلة «قبيلة» ١٥٩
شيعة ٦٥
صادقاب ٦٠، ٦٣
أبو صالح الأرمنى ٢٥
صالح عبد القادر ٢١١، ٢٣٦، ٣٤٨
صالح الملك الشابق ٢٩٣
صحافة «سودانية» ١٤١ـ١٤٣، ١٥٨، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٤٢، ٢٤٣، ٣٠٠، ٣٠٦، ٣٢٩ـ٣٣٠
صغيرون بن سرحان ٨٠
صلاح الدين الأيوبى ٣٧
صليح «انظر دار صليح»
صمويل بيكر ١١٢
صنعاء «اليمن» ١٢٩
صوفية ٥٩ـ٧٠، ٩٨ـ٩٩، ١١٥، ١١٧ـ١١٨، ١٢٣ـ١٢٤، ١٤٠، ١٦٤ـ١٦٥، ١٦٦، ١٧٣، ١٧٧، ١٨٠ وما يليها، ١٨٩

وما يليها ؛ ٢١٠، ٢١١، ٢٢١ ، ٢٤٤،
٢٤٧، ٢٦٩، ٢٨٥ـ٩، ٢٩٣
ضباينة «ذبيان» ١٥٩
ود ضيف الله : انظر طبقات ود ضيف الله
طه الحاج لقاني ١٩٤
طه حسين ٢٢٩، ٢٩٦، ٢٩٧، ٣٢٤، ٣٢٧ـ٨
طبقات ود ضيف الله ٥٥ ، ٦٢، ٦٦، ٦٨،
٧٥، ٨٠، ٨٢، ٨٩، ١٠٩، ١٨١، ١٨٩، ١٩٣،
١٩٩، ٢٧٥، ٢٨٥ـ٦
طوارق ١٩
طوكر ١٨
بنو عامر ١٨
العبابدة ١٧، ٧٨
عباس محمود العقاد «انظر العقاد»
عباسي «أنظر محمد سعيد العباسي»
عبد الحق الأمين ١٢٤
عبد الحليم محمد «الطبيب السوداني»
١٤٦، ١٤٧، ٣٠٥، ٣٠٧، ٣٢٥ـ٨
عبد الرؤوف سلام ١٤٥
عبد الرحمن إبراهيم ٨٨
عبد الرحمن أحمد «ابن السودان» ١٤٢
هامش ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠
عبد الرحمن بن حسين الجبرتي ١٢٩
عبد الرحمن بن حمدتو ٧١، ٨٩
عبد الرحمن بن رشيد ٣٣
عبد الرحمن شكري ٢٩٧
عبد الرحمن المهدي ١٥٥ ، ٣٣٢
عبد الغني السلاوي ٢٠٣، ٢٠٥، ٣٢٩
عبد القادر إبراهيم ٢٦٦ هامش ، ٣٣٩
عبد القادر «باشا» ١٢٤
عبد القادر الجيلاني «أنظر القادرية»
عبد القادر حمزه ٢٢٩
عبد القادر مختار ٢٧٩
عبد القادر الناصري ٢٥٤ هامش
العبدلاب ٥٠، ٥٨، ٦٤، ٧٤، ٢٣٣
عبد اللطيف «من علماء الفونج» ١٩٠
عبدالله البنا ٢٠٧، ٢٠٨، ٢١١، ٢١٢ـ٣٨،
٢٤١، ٢٤٢، ٢٥٧
عبد الله التعايشي ١١٠، ١١٦، ١١٩، ١٢٩ ،
١٣٠
عبد الله جماع ٥٨
عبد الله دفع الله العركي ٦٥، ٧١ «أنظر
العركيون»
عبدالله بن سعد بن أبي سرح ٢٥، ٣٦،
٣١، ٣٥، ٨٤
عبدالله بن سنبو ٣٧ـ٣٨
عبدالله عبدالرحمن ٢٢، ١٠٦، ١٥١، ١٥٩،
٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٢ـ٣٨، ٢٧٨، ٢٩٧ هامش
عبدالله العركي « أنظر عبد الله دفع الله
العركي»
عبدالله عشري ١٦٣ ، ٢٩٧، ٢٩٨، ٣٣٠،
٣٤٤
عبدالله أبو المعالي ٢٠٣
عبدالله بن معاوية ٨٧ هامش
عبد المحمود النوفلابي ٦٩
عبد النبي مرسال ٣٣٩
عبدالوهاب التجار ١٤٥
عبودي «الشيخ» ٦٢
عثمان «ماي برنو» ٤٩، ٥٠
عثمان دقنه ٢٠٥ـ٦
عثمان دنفديو «ابن فوديا» ٥٥، ٩٦
عثمان محمد هاشم ٣٠٥، ٣١٨
عجيب شمام ١٨٤
عجيب «المانجلك» ٥٧، ٥٨، ٦٤، ٧٠
عرفات محمد عبدالله «محرر مجلة الفجر»

٩٤هامش ١٣٨، ١٤٣، ١٥٠، ١٥١ـ١٥٢،
١٥٤، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٣، ١٦٨، ٢٣٩، ٢٥٥،
٢٩٦، ٢٩٨، ٣٠٧، ٣١٠ـ ١١، ٣٢٠
العراق ٥٦، ٦٧
العركيون ٥٧، ٦٤، ٦٥، ٧١، ٨٣، ١٨١
عزمية (طريقة) ١٤٠، ١٦٦ (وانظر ماضى
أبو العزايم)
العقاد «عباس محمود» ٦٣، ١٤٠ هامش،
٢٢٩، ٢٦٤، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٣٥٢ هامش
علوة ٢٥ ، ٢٦
على الأجهورى ٧٥، ٨٨، ٨٩
على أرباب ٢٢٤ هامش، ٣٣١، ٣٣٥
على مبارك «باشا» ٩٩ هامش
على محمود طه المهندس ٢٤٣، ٢٥٩، ٢٦٠،
٣٤٨، ٢٥٠، ٣٥٢ هامش
عماره دونقس ٤٦، ٤٧، ٥٠، ٥٣
عماره أبو سكيكين ٥٧
عمر الأزهرى ٢٠٣، ٢٠٤
عمر التونسى «أنظر التونسى»
عمر المغربى ١٨٩
أبو عمرو «صاحب القراءة» ٧٠
عماره بن عبدالحفيظ «الصوفى» ٦١، ١٩٠
عنترة «قصة» ٢٧٢
عوض «محمد عوض محمد» ١١ ، ٢٩ ،
٣١٩ هامش ، ٣٢١
غردون «أنظر كلية غردون»
الغزالى ١٢٤
غلام الله بن عائذ ٣٩ «أنظر أيضاً الركابية»
القمر بن يزيد «أنظر بنو أمية»
ابن الفارض ١٩١
فازوغلى ٤٦، ٤٧
الفاشر ، ٨٥ ٢٩٠
فاطمة بنت سالم ٨٠
الفاطميون ٣٢، ٣٤، ٣٧، ٦٢، ٢٧٢
الفتيناب ٥٩
الفرجاب ٥٩
فرح تكتوك ٨٢، ١٩١ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ،
٢٨٠ـ٢٨١
فرس ٢٥
فزاره «قبيلة» ٢٩، ٣٠
فضل الله ود سالم ٢٨٣
الفقهاء : ٢٠ ، ٦٥، ٦٦ـ٦٧، ٧٠ـ٨١ ،
٨٣، ٨٤، ٨٧، ٩١ـ٩٣، ١٣٥، ١٥٣ـ٤ ،
٢٠٥
الفلانه ١٩، ٤٠، ٥٠، ٧٣، ٩١، ١٠٧
فؤاد الخطيب ١٤٥، ٢٤٠
الفور (قبيلة) ٢٣، ٤٥، ٥٨، ٨١، ١٠٤، ١١٣
١٨١ ، ٢٧٤
الفونج ١٤، ٢٦ ، ٤٢، ٤٣ وما يليها ،
٧٤، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ١١٧، ١٢٦ ،
١٦٤، ١٧٣، ١٧٤، ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٨٩ ،
١٩٠، ١٩٧، ١٩٨، ٢٧٤، ٢٨١، ٢٨٩
القادرية «طريقة صوفية» ٦٣ـ٦٤، ٩٨،
١١٢، ١٦٦
أبو القاسم أحمد هاشم ١٣٧، ١٩٣
قاسم أمين ٢٥٦
أبو القاسم بدرى ٢٨٠ هامش
أبو القاسم الشابى ٢٣٩
القاهرة «أنظر مصر»
القدال ٥٩، ٦٨
قريش ١٢، ٢٩
القصير ٩٦
قلاوون ٣٧
القمر «قبيلة» ١٩
الكاتبان «أنظر محمد أحمد محجوب
وعبد الحليم محمد»

كانم «أنظر برنو»
كاهل بن أسد بن خزيمة «أنظر كواهلة»
الكبابيش ٣٠، ٧٩، ١٥٩ ، ١٨٥ ، ٢١٨
هامش، ٢٢١، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٨٣
كتامة ٣٧
كرادم ٧٩
كراوفورد ٤٦
كردفان «أوكردوفان» ١٥، ٣٠، ٣٩، ٥٣،
٥٤، ٧٩، ١٠٠، ١٠١، ١٥٩، ٢٢٨ ، ٢٤٩ ،
٢٧١
كرسكو «أوكورسكو» ٢٥ ٥٦
كرنبس ٣٧
كلفاح «قصة ٣١٣ وما يليها
كلية غردون «كلية الخرطوم الجامعية»
١٣٦، ١٤٥ـ٩ ، ١٥١ هامش ، ٢٤٠ ،
٢٦٤ هامش ، ٣١٠، ٣٢٧
كنانة ٤٤
كنجاره ٤٤ـ٤٥ ، ١٩٠
كنز الدولة «أنظر الكنوز»
الكنوز ١٦ ، ١٩ ، ٣٨
كواهلة ٤٤ ، ١١٩ ، ١٥٩
لبدى ٥٦
لحم «قبيلة» ٢٩
لسان الدين بن الخطيب ١٩٠ ، ٢١١
المازنى ٢٢٩، ٢٩٦، ٢٩٧
ماضى أبو العزايم ١٤٠ «أنظر عزمية»
ماكمايكل ١٠ ، ٣٠ ، ١٠٦، ٢٩٩
مالك «صاحب المذهب» ٣٥، ٤٩، ٥٧،
٧٠ـ٧٢ ، ٧٤ ، ١١١ ، ١٢٦
المبارك إبراهيم ٤، ٣١٢
مجدولين ٣٠٦
مجلة الفجر «أنظر صحافة سودانية»
مجلة النهضة «أنظر صحافة سودانية»
مجنون ليلى ٢٧١ ، ٢٧٢، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣٢٢
محوس ١١١
محجوب «أنظر محمد أحمد محجوب»
محس «قبيلة» ١٦ ، ٥٩
المحاق ٣١٨ وما يليها
محمد أحمد البدوى «ود التكينة» ١٢٧ ،
١٢٩ ، ١٩٣
محمد أحمد محجوب ١٣٠ ، ١٣٩ ، ١٤٦ ،
١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ـ ١٦٣ ، ١٦٧
هامش ، ٢١١ ، ٢٢٩ ، ٢٤٠ ، ٢٩٨
٥ ٣، ٣٢٥ـ٢٨، ٣٣٠، ٣٤١ وما يليها
محمد أحمد المهدى «أنظر المهدية»
محمد أحمد نور السرورابى ١١٥
محمد أحمد هاشم ٢٠٣
محمد الأسيوطى «الحنفى» ٩٩
محمد الأمين بن عبد الصادق «أنظر
الصادقاب»
محمد أمين أبو قرين ١٩٣
محمد البنوفرى ٧١ ، ٨٩
محمد حسين هيكل ٢٢٩، ٢٩٦، ٢٩٧
محمد الخضرى ١٤٥
محمد الزاكى ١٢٥
محمد زايد الكفورى ١١١
محمد بن سرحان ٨٩
محمد سعيد باشا حاكم «الأبيض» ١٢٢ـ
١٢٣
محمد سعيد العباسى ٢٠٣ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ،
٢١١، ٢١٢ـ٢٣٨، ٢٤٢، ٢٥٤، ٣٣٩
محمد شاكر ١٣٧
محمد طاهر المجذوب ١٩١ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ،
١٩٥، ٢٠٠، ٢٠٣، ٢٠٥ـ٢٠٦، ٢٠٧
محمد عباس أبو الريش ١٤٢
محمد عبد الرحيم ٩٣، ١١١ ، ١٧٩ ، ١٨٤

١٨٨، ٢٠٧، ٢٣٢، ٣٣٦
محمد بن عبد الله حسان « مهدى الصومال » ١٢٠
محمد عبده ١٢١، ١٤٦، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ٢٩٦
محمد بن عبد الوهاب « أنظر الوهابية »
محمد عثمان الميرغنى « انظر الميرغنية »
محمد عدلان الشايقى ٨٢
محمد عشرى ١٦٣، ٢٩٧، ٣٣٠
محمد على « باشا » الكبير ٩٧، ٩٩، ١٠١، ١٠٩، ١١٣، ١١٤، ١١٧، ١٨٠، ١٨٥، ٢٩٠
محمد على السنوسى « الكبير » ٩٥، ١٢٢، ١٢٧، ١٢٨
محمد بن على الكيمانى « أنظر محمد « ابن قدم »
محمد على وداعه ١١٣
محمد ود عمارى ٢٩٠
محمد عمر البنا ٢٠٣، ٢٠٧، ٣٣٦
محمد عيسى سوار الذهب ٥٧، ٧٠
محمد الفضل « سلطان دارفور » ٢٩٠
محمد بن قدم ٥٧، ٧١
محمد المجذوب الصغير ٩٧
محمد بن المختار ٩٨
محمد (المصرى) ٥٧، ٨٢
محمد الهميم ٦٦، ١٢٤، ١٩٦
محمود حسن اسماعيل ٢٥٩، ٢٦٠
محمود حمدى ١٥٥
محمود راجل القصير العركى ٥٧، ٧٦، ٨٣ (وانظر العركيون)
مدثر البوشى ٢١٠
مرضى محمد خير ٢٤٢، ٢٥٧ — ٢٥٨
مرغوباب « قبيلة » ١٨٤، ١٨٥
مروى ١٦
المريس ٢٥
المسلمى (الشيخ الصوفى) ٦٢
مسيحية ١٩، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٥١ — ٥٣، ٧٧، ١٠٤، ١٠٥، ١٦٠ هامش
المسيرية ١٥٨
مصر والمصريون ١٠، ١١، ١٩، ٢٠، ٢٤، ٢٥، ٣٢، ٣٥، ٣٧، ٤١، ٤٩، ٥٦، ٦١، ٦٣، ٧٠، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٩٧ ومايليها، ١٠٤، ١١٥، ١٣٧، ١٦٠، ١٧٨، ١٨٩، ١٩٠، ٢٠٢، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٩، ٢٧٠، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٨، ٢٩٦، ٣٠٦، ٣١٠
مصطفى السلاوى ١١٥
مضوى عبد الرحمن ١٢٥، ٢٠٣
مضوى محمد المصرى ٨٢
المعز لدين الله ٤١
المعهد العلمى (بأم درمان) ١٢٦، ١٣٧ — ١٣٨
المغرب والمغاربة ٥٥، ٥٦، ٦١، ٦٢، ٧٠، ٩٨، ١٨٩، ٢٧٠، ٢٧٢
المقريزى ٧٩
المقرة ٢٥، ٣٦
المقرى « أنظر أحمد المقرى »
بنت المكاوى (شاعرة) ١٨٥ — ٦
مكة ٣٣، ٦٥، ١٣٥، ٢٨٣، ٢٨٤
مكى شبيكة ٣، ١٣١، ١٣٩ هامش
مكى أبو المليح ٢٨٠، ٢٨٢ — ٢٨٣
مكى النحوى الرباطابى ٨٢
المناصير ٧٩
المهجر الأمريكى ٢٤٠

المهدى «أنظر المهدية»
المهدية ٦٣، ٨٨، ١١٦ـ١٣١، ١٤٧، ١٨٥، ١٨٦، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٤٧ ـ ٢٤٨، ٢٧٨ ـ ٢٧٩، ٢٩٢ـ٢٩٤
موت دنيا (كتاب) ١٤٨، ٣٠٠، ٣٢٥ـ٣٨
الميرغنية «الأميرغنية» ٩٦، ١١٢، ١٩٣
الميرغاب ٢٧٤
نادى «أنظر أندية»
الناصر (ملك الفونج) ٧١
نجاشي «أنظر حبشه»
نجران ١٠
نعوم شقير ١٧، ٦٥، ٧٧، ٨٠، ١٠٧، ١٠٩، ١١٤، ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٨٩، ٣١٩
هامش، ٣٢٢
نمر السعدابي (الملك نمر) ٩٣، ١٨٥، ١٨٧، ٣٣٨
النوبا (جبال) ٤٣، ٤٤، ٥٣، ٥٤، ٤، ١، ١٠٥، ١٠٦، ١٣٥
النوبة ١٠، ١٩، ٢٤، ٢٥، ٣٤، ٣٥ ـ ٣٦، ٣٨، ٤١، ٤٣، ٥١، ٥٢، ٥٧، ٦٢ـ٦٣، ٧٩، ٩٦، ١٠٠، ١٠١، ٢٧١
النيل «نهر النيل» ٩
النيل الأبيض ٢٤، ٢٥، ٤٧، ٥٠، ٥٣، ٨٤، ١٠١، ٣٠٢، ٣٠٣
النيل الأزرق ٢٥، ٨٤، ١٠١، ٢٢٧
هامش، ٢٢٨، ٣٠٢، ٣٠٣
هارووד ٣٢١
هاشم الكمالى ١٨٨، ٢٣٤ هامش
الهبانية ١٥٨
الهدندوة ١٧، ٧٩، ٣١٩، ٣٢٠
بنو هلال ١٩، ٢٩، ٤٥، ٤٦، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢
هليلسون ٢٧٩، ٢٩٩
همج ٥١
الهند ٧٩، ٨٠
هورس ١٠
هيكل «أنظر محمد حسين هيكل»
واداى «أو وداى» ٤٥، ١١٥
وادى حلفا ٢٥
ورش «صاحب القراءة» ٧٠
الوهابية ٥٥، ٩٥ـ٩٧، ١٢٢، ١٢٧، ١٣٠، ١٦٥، ١٦٦
يحيى السلاوى ٢٠٣، ٢٠٦
يحيى الفضلى ٣٣١
يعاقبه «أنظر المسيحية»
يعقوباب ٦٠، ٦٤
يمن ١١، ١٨، ٤٨
يوسف ابراهيم النور ١٣٩
يوسف بدرى ٢١٢، ٢١٤
يوسف مصطفى التنى ١٨٧، ٢٢١، ٢٤٢، ٢٤٥ـ٢٤٦، ٢٥٢، ٢٦٤ـ٢٦٦

obeikandl.com

رموز المصادر وعناوينها (١)

الرمز	عنوان الكتاب والمؤلف
آدمس	الاسلام والتجديد لتشارلز آدمس تعريب عباس محمود — مصر ١٩٣٢
آركل	موجز تاريخ السودان تأليف آركل وترجمة ثابت حسن ثابت (الرسالة الثانية لمتحف الخرطوم) .
أبو زيد	أبو زيد الهلالى لمحمد فهمى عبد اللطيف (سلسلة اقرأ عدد ٤٧)
أبو القاسم	الشيخ فرح ود تكتوك لأبى القاسم محمد بدرى (مكتبة النشر بالخرطوم)
ارشاد	ارشاد البدوى للدين النبوى للشيخ الزبير المحمود الراكى ، القاهرة (الطبعة الثالثة) .
أرنولد	الدعوة الى الاسلام للسير توماس أرنولد ترجمه الدكتور حسن ابراهيم حسن وعبد المجيد عابدين واسماعيل النحراوى القاهرة ١٩٤٧
أسرار	مولد النبى صلى الله عليه وسلم المسمى (الأسرار الربانية فى مولد أشرف الخلائق الانسانية) تأليف السيد محمد عثمان الميرغنى .
أسماء	مبادىء التربية الاسلامية تأليف أسماء حسن فهمى القاهرة ١٩٤٧
إشراقة	(إشراقة) ديوان شعر للتجانى يوسف بشير ١٩٤٩
بالمر	The Bornu Sahara and Sudan by Sir Richmond Palmer, London 1936
البنا	ديوان الشيخ عبد الله البنا
تاجوج	(تاجوج) لعثمان محمد هاشم . المطبعة التجارية بالسكاكينى بمصر
ترمنج	Islam in the Sudan by S. Trimingham 1949,
تكر	The Eastern Sudanic Languages by Tucker, Oxford 1940
تكينه	ديوان الشيخ محمد احمد البدوى المشهور بود التكينة المتوفى ١٣٢٦ هـ
تونسى	تشحيذ الاذهان بسيرة بلاد العرب والسودان لمحمد بن عمر التونسى (وهو رحلته الى دارفور) .

(١) نورد هنا المصادر التى رجعت اليها أكثر من مرة والتى أوردت لها رموزاً فى هوامش صفحات الكتاب .

الرمز	عنوان الكتاب والمؤلف
جب	Modern Trends in Islam by Gibb, Chicago-Illinois.
جمعه	النظم الاجتماعية والسياسية عند قدماء العرب والأمم السامية لمحمد محمود جمعه مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٤٩
جهاد	اللغة العربيـة فى السودان بقلم الأستاذ حسن عثمان بدرى (جريدة الجهاد ٢٠ مايو ١٩٣٥)
حبشة	بين الحبشة والعرب لعبد المجيد عابدين مصر ١٩٤٧
حلمى	الحياة الروحية فى الاسلام للدكتور محمد مصطفى حلمى مصر ١٩٤٥
خطط	كتاب الخطط المقريزية للمقريزى أربعة أجزاء مطبعة النيل بمصر ١٣٢٤ هـ
در	الدر المصـون فى الرد على معتقد حسون وضع كامل محمد حسـن الاحمدى خرطوم ١٩٤٠
زيدان	تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان الجزء الأول
سبل	سبل كسب العيش فى السودان مصلحة المعارف السودانية طبعة لندن ١٩٥٠
سلاطين	السيف والنار فى السـودان تأليف سلاطين باشـا تعريب جريدة البلاغ . مصر ١٩٣٠
شبيكة	السودان فى قرن للدكتور مكى شبيكة القاهرة ١٩٤٧
شخصيات	شخصيات من السودان ليحيى محمد عبد القادر الجزء الأول (١٩٥٢) بمصر
صدى	ديوان الصدى الأول للاسـتاذ يوسف مصطفى التنى مطبعة شركة الطباعة والنشر السودانية
طبقات	كتاب الطبقات فى خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء فى السودان للفقيه العالم محمد ضيف الله بن محمد الجعلى الفضلى المتوفى ١٢٢٤ هـ المطبعة المحمودية التجارية بمصر (نشره ابراهيم صديق)
طنبل (١)	الأدب السـودانى بقلم حمزه الملك طنبل ج ١ مصر ١٩٢٨
طنبل (٢)	ديوان الطبيعة لحمزة الملك طنبل . مصر ١٩٣١
عابدين	النجاني شاعر الجمال لعبد المجيد عابدين القاهرة ١٩٥١
عباسى	ديوان العباسى لمحمد سعيد العباسى . مطبعة دار الفكر العربى ١٩٤٨
عبد الرحيم	كتاب (العروبة فى السودان) للاستاذ محمد عبد الرحيم طبعه بمصر ١٩٣٥

الرمز	عنوان الكتاب والمؤلف
عبد الله	السودان من التاريخ القديم إلى رحلة البعثة المصرية تأليف عبد الله حسين مصر ١٩٣٥ (ثلاثة أجزاء)
عربيه	العربية فى السودان للشيخ عبد الله عبد الرحمن
عقاد	مجلة الكتاب يوليه ١٩٥٢ (الأسماء العربية فى السودان للاستاذ عباس العقاد) ص ٧٩٣ وما يليها
عوض	السودان الشمالى سكانه وقبائله تأليف الدكتور محمد عوض محمد القاهرة ١٩٥١
فؤاد	قصصنا الشعبي للدكتور فؤاد حسنين القاهرة ١٩٤٧
فجر	مجلة الفجر رئيس تحريرها عرفات محمد عبد الله اعداد سنتى ١٩٣٤ ، ١٩٣٥
الفجر الصادق	ديوان شعر للشيخ عبد الله عبد الرحمن
فوزى	ديوان مخطوط لسعد الدين فوزى المدرس بكلية الخرطوم الجامعية
قلم	مجلة القلم الجديد لعيسى الناعورى ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ الاعداد ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ (مقالات للاستاذ احسان عباس عن الأدب السودانى) والمجلة تصدر فى عمان .
كاتب الشونة	تاريخ ملوك السودان اشترك فى تأليفه وتنقيحه أربعة من المؤرخين السودانيين وهم الشيخ احمد كاتب الشونة والشيخ الزبير ود ضـوه والشيخ الأمين الضرير والشيخ ابراهيم عبد الدافع . حققه وعلق عليه واعده للنشر الدكتور مكى شبيكة ط الخرطوم ١٩٤٧
كراوفورد	The Fung Kingdom of Sennar, Gloucester 1951
ماك	A History of Arabs in the Sudan by H. A. Mac-Michael 2 vols. Cambridge 1922.
مجذوب	مجموعة تحتوى على قصة المعراج المسماة بالجمانة اليتيمة والنور الساطع فى مولد النبى الجامع الخ .. تأليف الشيخ محمد مجذوب بن قمر الدين المجذوب . وبها ديوان الشيخ محمد المجذوب بن الطاهر المجذوب (مطبعة الحلبى ١٣٣٩ هـ) .
محجوب	الحركة الفكرية فى السودان إلى أين يجب أن تتجه تأليف الأستاذ محمد احمد محجوب (الخرطوم ١٩٤١)
مختار	الرأى فى الفقه الاسلامى للدكتور مختار القاضى مصر ١٩٤٩

obeikandl.com

الرمز	عنوان الكتاب والمؤلف
مدونات	SNR :— 1 (1918 (b)) The people of Abu Jarid by Hillelson pp. 175—193.
	13 (1930 (a)) Nubian Origins by Hillelson 137—148.
	23 (1940 (a)) Folk Stories of the Sudan (1) by Evans Pitchard & Beaton.
	24 (1941)"The Story of Tajoj by F.L.Harwood"pp. 197 - 199.
	27 (1946) "More about Fung Origins by Arkell"
	31 (1950 (a)) pp. 82 - 100 "Recent Developments in Shari'a Law in the Sudan by J. N. D. Anderson.
مراد (١)	اللغات السودانية الشرقية للدكتور مراد كامل بحث مستخرج من المقتطف يوليه ١٩٤١
مراد (٢)	فى بلاد النجاشى للدكتور مراد كامل (سلسلة اقرأ عدد ٨١)
مرشد	مرشد السودان الحديث لعبد القادر الأمين مصر ١٩٥١ .
مصر	مصر فى فجر الاسلام لسيدة الكاشف مصر ١٩٤٧
مقدمة	مقدمة ابن خلدون طبعة مصطفى محمد بالقاهرة
مهدى	عدد من سلسلة اقرأ عن المهدى والمهدوية فى الاسلام للاستاذ أحمد أمين
موت دنيا	(موت دنيا) لمحمد احمد محجوب وعبد الحليم محمد طبعة القاهرة ١٩٤٦
ميخائيل	كتاب شعراء السودان لسعد ميخائيل
نعوم	تاريخ السودان القديم والحديث لنعوم بك شقير مطبعة المعارف بمصر (فى ثلاثة أجزاء) .
نفثات	نفثات اليراع فى الأدب والتاريخ والاجتماع (الجزء الأول) بقلم محمد عبد الرحيم شركة الطبع والنشر بالخرطوم ١٩٣٦
نهضة	مجلة النهضة السودانية صاحبها ورئيس تحريرها محمد عباس أبو الريش. أعداد سنتى ١٩٣١ — ١٩٣٢
النور البراق	النور البراق فى مدح النبى المصداق تأليف محمد عثمان الميرغنى ويليه ديوانه فى المدائح المصطفوية

الرمز	عنوان الكتاب والمؤلف
نولدكه	Sketches from Eastern History by Th. Noldeke, 1892.
هاملتون	The Anglo-Egyptian Sudan from within, edited by Hamilton, London 1935
هايلسون (١)	Sadan Arabic by Hillelson London 1935.
» (٢)	Sudan Arabic Texts, Cambridge 1935
» (٣)	Islam to day edited by Arberry and Rom (Chap. 7 pp. 96—105) .
وادى النيل	السودان ووادى النيل للدكتور محمد عوض محمد القاهرة ١٩٥١

obeikandl.com

تصويب

صفحة	سطر		الصواب
١٥	٨		جنوب ليبيا
٢٠	١		فبعض الفروق يرجع
٢٠	١		أو تغيير
٢٠	١٩		فأصبح بدلا من «فأصبحت»
٢٠	١	(من الهامش)	ليست «بدلا من ليت»
٣١	٩		الغرب «بدلا من العرب»
٥١	٢		ينبزون
٧٣	١	(من الهامش)	حمد «بدلا من أحمد»
١٨٣	١٧		لا تنغرّ «بدلا من لا تنفر»
٢٠٥	١٨		القرن التاسع عشر «بدل القرن التاسع»
٢٠٨	١٠		ويعنى كثير «بدل كثيراً»
٢٠٩	١٠		يمزجها
٢١٠	آخر سطر		نغرنها
٢١١	٦		نغمة
٢٢١	٥		غرب السودان «بدل غير السودان»
٢٢٤	١٩–٢٠		بعض العلوم والمصطلحات العلمية
٢٢٥	٣		يحجب «بدلا من يجب»
٢٢٥	١٤		تحذف كلمة «فبينما»
٢٤٦	٦		القسوة «بدل القوة»
٢٩٢	٢١		الفرض «بدل الغرض»
٣٠٦	١٨		عامة «بدل هامة»
٣١١	١٨		المتحاورة «بدل المتجاورة»

obeikandl.com

كتب للمؤلف

١ ـ « والدة » Genetrix لفرنسوا مورياك ترجمة من الفرنسية عبد المجيد عابدين (بالاشتراك) ١٩٤٦ « دار الكاتب المصرى » بالقاهرة

٢ ـ « جنة على نهر العاصى » Un Jardin sur l'Oronte لموريس باريس ـ ترجمه من الفرنسية عبد المجيد عابدين (بالاشتراك) ١٩٤٦ « دار الكاتب المصرى »

٣ ـ « الدعوة إلى الاسلام » The Preaching of Islam تأليف توماس أرنولد ترجمه (من الانجليزية) عبد المجيد عابدين (بالاشتراك) ١٩٤٧ مطبعة الشبكشى بالقاهرة

٤ ـ بين الحبشة والعرب تأليف عبد المجيد عابدين ١٩٤٧ — دار الفكر العربى بالقاهرة

٥ ـ « التجاني شاعر الجمال » بقلم عبد المجيد عابدين ١٩٥١ — مطبعة الشبكشى بالقاهرة

٦ ـ « المدخل إلى دراسة النحو العربى على ضوء اللغات السامية » بقلم عبد المجيد عابدين ١٩٥١ — مطبعة الشبكشى بالقاهرة

٧ ـ « بين شاعرين مجددين ايليا أبوماضى وعلى محمود طه المهندس » بقلم عبد المجيد عابدين ١٩٥٢ — مطبعة الشبكشى بالقاهرة

٨ ـ « تاريخ الثقافة العربية فى السودان » تأليف عبد المجيد عابدين ١٩٥٣ — مطبعة الشبكشى بالقاهرة

obeikandl.com