المبحث الثامن

أصوات جديدة

أصوات جديدة*
فى الشعر السودانى الحديث

لم يتوقف نبع الشعر السودانى عن العطاء، تلك حقيقة أكدتها أصوات محمد الفيتورى وأقرانه من رعيل الشعر الحديث فى الخمسينيات والستينيات، ثم مازالت تتأكد عبر عديد من الأصوات الجديدة الواعدة، التى وإن لم تحظ بعد بما تستحقه من التبشير والتوفر والاهتمام، فلم تنقصها - مع ذلك - إمكانات التميز والتجويد والأصالة.

ولقد كنا فيما مضى نستقبل تجارب هذا الرعيل بمزيج من الإعجاب والاشفاق معا، وكان مبعث الإعجاب ما فى تلك التجارب من غضارة الرؤية الفنية، وجدة المعجم الشعرى، والقدرة على استغلال المعطيات التصويرية والموسيقية للشكل الحديث. ذلك أن نضال الانسان الافريقى فى هذه الفترة كان يجتاز آخر مراحل المواجهة مع سيد القارة الأبيض، وكانت نبرات التحرر واليقظة تملأ كل دروب الغابة السمراء وشعابها، فالتقط أشقاؤنا من شعراء السودان هذه النبرات المثقلة بأحلام البشارة وآلام المخاض جميعا، وواءموا بينها وبين مرونة الإيقاع فى الأوزان الصافية التى يتكئ عليها الشعر الجديد، ومن ثم بدت أصواتهم - آنذاك - وكأنها فى جهارتها ونبضها السريع أصداء الطبول فى الأرض العذراء، تدق معلنة بميلاد الانسان الافريقى بعد أن بعث من ظلام القرون.

وأما الإشفاق فكان مرجعه الخشية من أن تجمد خطوات هؤلاء الشعراء عند هذا المورد المحدود من موارد التجربة الشعرية، لأنه مهما بلغ من الثراء

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الثقافة - القاهرة - عدد فبراير سنة ١٩٧٨م.

والخصوبة والعمق خليق بأن يغور ماؤه يوما ما، خاصة حين تخفت حدة الصراع من أجل التحرر السياسى، وتقبل مرحلة البناء الاجتماعى والنفسى بكل ما تقتضيه من عناء البحث عن أصالة الذات والهوية الحضارية المستقلة، وبكل ما تفرضه على التعبير الشعرى من إيحاء بهموم الانسان الافريقى ومطامحه، ووعى بتراثه المطمور عبر مئات من السنين. وقد تحقق بعض ما كنا نشفق منه، فانحسرت أصوات كانت عالية، وانزوى عن الركب حداة لم تعد نغماتهم المجلجلة قادرة على مواكبة الايقاع الثقافى والروحى الجديد، على حين بدأت أصوات أخرى تلتقط فى بطء وإصرار نبض هذا الإيقاع، لتعبر عنه بالرمز والأسطورة والموروث وشتى ألوان التقنية الفنية، التى تضيف لا إلى الشعر السودانى وحده، بل وإلى الشعر العربى فى جملته.

* * *

من أبرز آيات هذه الإضافة الفنية ذلك الديوان الذى صدر بالقاهرة للشاعر السودانى عمر عبد الماجد، والذى يحمل عنوان «أسرار تُمبُكتُو القديمة»، وليس صدفة أن تكتب قصائد هذا الديوان فى الخرطوم وتنشر بالقاهرة، ذلك معلم آخر من معالم التواصل الوجدانى العميق بين الشعبين الشقيقين، أما غرابة العنوان فتلفتنا - منذ الوهلة الأولى - إلى ملمح أدائى وثقافى شديد الأهمية فى تكوين الوجه الفنى للشاعر، وهو ملمح يتمثل فى الوعى بالأصول الحضارية العربية من ناحية، ثم بالتراث الافريقى الزنجى من ناحية أخرى، «فتمبكتو هذه هى بؤرة تلاقى الحضارتين العربية والزنجية فى المنطقة السودانية من الغرب الافريقى منذ تدفق العرب على شمال القارة وانساحوا جنوبا عبر الصحراء الكبرى، اشتهرت فى التاريخ الافريقى بجامعتها التى كان يؤمها طلاب المعرفة من كافة أرجاء المنطقة السودانية، وبمدارسها القرآنية التى أسهمت إسهاما فعالا فى تعميق جذور الإسلام والثقافة العربية الإسلامية فى التربة السودانية».[1]

ان **نزعة «الاصطفاء»** المتمثلة فى الجمع - دونما افتعال - بين الموروث

العربى والموروث الافريقى تمتد إلى تشكيل النهج الفنى للشاعر، فهذا النهج يتنوع عبر مرحلتين متميزتين فى نتاجه، المرحلة الأولى تبدأ من أواسط الستينيات وتستمر حتى أوائل السبعينيات، وتستوعب قصائد مثل: «نهاية شئ»، «لحظات القلق المقدس إلى زهور»، «المرة الواحدة بعد الألف»، «غنائية صغيرة إلى زينب»، «الوتر الخامس لأقمار». والمرحلة الثانية تبدا من خواتيم المرحلة الأولى، وتمتد حتى اليوم لتجلو أحدث وجوه الشاعر، وإن لم يكن آخرها.

ورغم أن ثالوث **الحب والحرمان والغربة** هو المحور الذي تتركز عليه عدسة الشاعر فى معظم تجاربه، فإن تشكيلات هذا الثالوث تختلف فى المرحلتين، فهى فى الأولى تشكيلات رومانسية تستقى من تلك الدنان التى افتضها رواد جماعة «أبولو»، والتى اغترف منها بعض شعراء السودان كالتيجانى يوسف بشير، ثم عاد يحوم حولها بعض المحدثين من شعراء مصر، وها هى مرة أخرى تنبض بالحياة على قلم الشاعر السودانى الجديد، أو قل - بالأحرى - تنبض بالحسرة على الماضى، وتتطهر بالألم، وتلوذ بالدمع كما لاذبه سدنة الرومانسية فى عصرها الذهبى:

بالأمس جئتكَ يا طريق الدمع، يا نهر الألم
طفلا تهدّمه الرياح الهوج، يأكله العدم
بالأمس جئتك مترب القدمين منبوذ القيم
فمددت لى منك الجناح، رويتنى من مقلتيك
وغدوت تغسل كل أوجاعى وتحضننى اليك
واليوم تقبل كى تهدم ما بنيت بضفتيك
اليوم تقبل يا طريق الدمع، تنفض راحتيك[٢]

إن العبق الرومانسى فى هذه الأبيات لا يرتد فقط إلى ذلك التواصل بين

الشاعر ومفردات الطبيعة، ولا إلى تلك التغذية النغمية التى حرص عليها الشاعر حين لجأ إلى التقفية واجتزاء وزن الكامل، رغم أنه يتخلى عن الإطار العمودى جملة فى المرحلة الثانية من نتاجه، بل يرتد فى المقام الأول إلى تلك النبرة العاطفية الصريحة، والبث المباشر، والمكابدة الأسيانة التى لا تتوارى خلف نقاب الرمز أو موضوعية الصورة الشعرية، وحتى حينما يلوذ الشاعر بهذه الصورة للبوح بتلك النبرة العاطفية نراه يتكئ فى تشكيلها على مجاز جزئى محدد الدلالة : طرفه الحقيق معروف سلفا وطرفه المجازى واضح المفهوم، واضح الانتماء إلى نبع الطبيعة الذى طالما استمد منه الرومانسيون مفردات صورهم، نبع الشواطئ والأجنحة والعصافير والسحاب والمطر والشمس والقمر وما إليها :

أميرتى قُولى متى
على مرافئ النجوم نبتنى لحبنا سكن
عصفورتان غنتا على مسالك النجوم فرحة وفى القمر
على مزالق الرخام رفتا مقاطعا شرودة وقلب
يفور صبوة، يفور ألفة، يفور حب
يغازل الضياء ريشها وينتثر
كسيرة.. كسيرة كألف نجمة تزف فى فرح.(٣)

وليس المقصود - بطبيعة الحال - أن نتخذ من تقرير هذه النزعة الرومانسية ذريعة للوثوب عليها أو إدانتها، بل - على النقيض من ذلك - نعتقد أن الرؤية الرومانسية كانت ومانزال قادرة على إثراء الحركة الشعرية، شريطة أن يتوفر لها الشاعر القادر على التهدى إلى لغته الخاصة، وإلى معجمه التعبيرى والتصويرى الخاص، ذلك أن التراث الرومانسى قد خلف حصادا من الأخيلة والتراكيب لا يسهل الانفلات من إساره، وما أكثر أن ينسى المبدع نفسه فيقع رهين المعاد والمطروق، ومن ثم تبرز أهمية العثور على النبرة المتفردة وسط عشرات النبرات التى سبقت بها حناجر الآخرين، وهكذا فإن معاناة

الشاعر السوداني عمر عبد الماجد في هذه المرحلة من حياته الفنية لم تكن معاناة من أجل التعبير عن نفسه وكفى، بل كانت - من وجه آخر - معاناة في طريق البحث عن أمثل الأشكال لهذا التعبير، طريق البحث عن الكلمة التي لم يقلها سواه، والصورة التي لم تبدعها ريشة غيره، تارة كانت هذه المعاناة تنتهي بالتنويع على ألحان قديمة، فيقنع الشاعر بالمألوف والمتاح[٤]، حتى ولو لم يسلم من جفاف التعليل وعقلانية الترتيب:

أوّاه من رتابة التعليل والتعقّل العقيم
فقط لأنها
قد باعت الفؤاد خِسّة لحفنة من الدرر
حدّثْتُهم - أميرتي - عن شاعر حزين
يموت ألف مرة على مذابح الغرام
فأجهشوا لحزنه بكاء
واستمطروا ترحما على فؤاده السماء.[٥]

وتارة أخرى تكلل المعاناة بالتأصيل، ويجتني الوجدان الشاعر ثمرات التعبير المتميز غضة ندية، فتكتسي الرومانسية الصريحة المباشرة نقابا شفيفا من الغنائية العذبة، ويحل منهج الانتقاء في المعجم الشعري محل التجميع والتداعي، وتنهض الصورة الفنية على عناصر وعلاقات غير مبذولة وغير مألوفة بمنطق العقل، وإن لم تكن - مع ذلك - غريبة بحسب منطق الشعور:

لو غُصتُ ياحبيبتي لألف عام
في عينيك ما ارتويت
لو أصبح الفؤاد حول جيدك المنعم الجميل
عقد ماس ما اكتفيت
لو خِطْتُ من نهار العين شال مخمل لمنكبيك

لما وفيت يارفيقة الطريق.. ما وفيت
لأننى أود أن أصير ياحبيبتى إليك[٦].

* * *

ومن التشكيلات الرومانسية الجزئية إلى بناء الكل الفنى عبر وسائل الأداء الحديثة من رموز وأساطير وموروثات شعبية وتاريخية، هكذا يتدرج الشاعر فى قصائده : «هذيان على أعتاب قرطاج»، «وثيقة عشق قديم»، «دوار فى بحار العتمة»، «أسرار تمبكتو القديمة»، «نشيد الإنشاد»، «دون عنوان»، «فى حضرة شيوخ تمبكتو»، ورغم أن الشاعر هنا ما يزال يصطلى بأقانيم الحب والحرمان والاغتراب مثلما اصطلى بهاهناك، فإن البث والتقرير يفسحان الطريق للإيجاز والإيماء، أما التصريح والمباشرة فيستعاض عنهما بالصورة الشعرية المركبة، ونقول «مركبة» ولا نقصد بذلك امتدادها على اتساع القصيدة فقط ، بل نقوله وفى الاعتبار شفافية الصورة عن رؤى نفسية شديدة الكثافة والعتمة والتعقيد، ومن ثم يكون تركيب الصورة موازيا - أو معادلا - لتركيب الرؤية، إلى حد تبدو معه القصيدة وكأنها جملة من التداعيات التى لا رابطة بينها، وليست كذلك على الحقيقة، ولكنها عوالم النفس السحيقة تستعصى على البوح والاستقصاء والتحديد، فلا يكون أمام الشاعر والحالة هذه إلا أن يعالجها بما هو من طبيعتها، بالإيجاز الموحى، والانتقالات السريعة، وتبادل المدركات والصفات :

أيها القادم فى الفجر مع الريح العتيدة
راكضا...
خلف سرج الليل فى بيت قصيدة
أيها النسر الذى طوف آمادا بقلب العاصفة
ونزيف الشفق الراعف من شمس المدارات الوضيئة

وكهوف الليل، | جوف الحوت، سر اللفظ، آفاق الخطيئة
أيها النخل الذى يقتات من أعصابنا
نسغ النساء..
ودموع الكبرياء
فلْتكن ليلتنا الصوم عن الوخز وأهوال الفجيعة

ودعك من العنوان الذى علقه الشاعر على هذه القصيدة حين أطلق عليها: «هذيان على أعتاب قرطاج»، ذلك أنها ليست بالقطع هذيانا، كما أن سيرة «قرطاج» لم ترد بها تصريحا أو إشارة، ولكن.. ألا نحس أن تنمية الصورة بقادم الفجر الذى يجتاز فلوات الريح ويطوف بمدارات الشمس ويغوص إلى قيعان البحار وكهوف الليل، ألا نحس أن تنمية الصورة على هذا النحو قد أوحت بما أراد الشاعر أن يوحى به من معانى المكابدة والانتظار واللقيا؟ ثم هل نكون بحاجة بعد إلى التوقف عند هوية ذلك القادم: أهو الماضى؟ أهو تذكار يعاود الشاعر كلما أجنه الليل؟ أم هو شيطان الشعر يطوى إلى صاحبه حدود الآن والمكان؟ هى جميعا إيحاءات مشروعة فى نطاق ذلك البناء الصورى المركب.

ولبناء الصورة على هذا النحو علاقة ببناء الرمز، ذلك أن الصورة فى ذروة إيحائها رمز، والعلاقة بينهما ليست علاقة مفارقة نوعية بقدر ما هى فى حظ كل منهما من التجريد، ومن ثم كان طبيعيا أن يفضى هذا التشكيل الصورى الموحى بالشاعر إلى **استخدام الرمز كتقنية أساسية** فى جملة من القصائد، ومنها قصيدة: «دون عنوان»، حيث يغدو طائر النورس بأجنحته المبسوطة صوب البحر رمزا لاغتراب الشاعر نفسه، ولأن الرمز هنا أجنبى البيئة والمذاق، إذ يرتد إلى أصول أوربية نجدها فى شعر بودلير ومسرح أنطون تشيخوف، فإن طاقته الإيحائية لا تعطى من الرحابة والعمق بقدر ما يعطيه رمز آخر يتكرر

وروده على قلم الشاعر، هو رمز «قرطاج» تلك القلعة المنيعة الشامخة، التى استوعبت أسرار العصور:

حضنتكِ قرطاجى الشامخة
فكنت نداء المسافات، نار التوجّد، سر العصور
ورقصة خيل الغزاة الأوائل عبر السهول
وكنتِ القصائد والمسبحة
وكنت الحسام الذى يستبيح حصون الممالك والأضرحة
وكنت المدائن.. كنت المآذن
كنت الخيول المطهمة الصافنات..[٧]

فالبناء الرمزى هنا لا يرى عبر الجملة المفردة أو الصورة الجزئية، بل هو سمة فى نسيج القصيدة ككل، وقد صاغ الشاعر رقعة هذا النسيج من خيوط شديدة التلاؤم: خيول الغزاة وسيوف الفاتحين والبوارج والموانئ والقلاع، ثم وجه كل هاتيك الخيوط للإيحاء بمعانى العراقة والامتناع والكبرياء فى هذه القلعة السامقة، وهى نفس المعانى التى يستشعرها إزاء تلك التى انجذب إليها «حتى الفناء»، وأنفق عمره منها بين مرارة اليأس ولذة الرجاء.

وربما ألمحت قرطاج بصبغتها التاريخية إلى اتكاء الشاعر فى رموزه على الموروث الأفريقى، وهو إلماح تغذيه إشارات الشاعر إلى جزيرة القرنفل وبرّ الزّنْج ومعبد البُرْكل وسواها، بيْد أن هذه الإشارات لاتشكل غير وجه واحد من وجوه التراث فى نتاج الشاعر، فبجوارها المذخور الشعبى، تتناقله الأجيال وتضيف إليه حتى يصبح له مذاق الأساطير، وبجوارها كذلك تلك الحدقة الحضارية التى تلملم أشعة الثقافتين العربية والزنجية فى بؤرة فنية واحدة، سواء من خلال تلك القصيدة التى خلعت على الديوان اسمها: «أسرار تمبكتو القديمة»، أو من خلال قصيدة: «فى حضرة شيوخ تمبكتو» التى تعتبر استقطابا

جيدا لأحدث ما وصلت إليه وسائل الشاعر فى التفكير بالموروث.

إن التراث فى تلك القصيدة الأخيرة ليس نقابا مجازيا يختبىء الشاعر وراءه، وليس جملة من البدائل الاستعارية يمكن ردها بالتحليل إلى معانى محددة ، وإنما هو مزيج من الرؤيا والرمز، هو تشكيل ترتد بعض وحداته إلى مصادرها من حلقات الذكر ومشاهد الانجذاب الصوفى، على حين يرتد بعضها الآخر إلى رؤى الغابة ومجالس الشراب وارتعاشات الرقص الوثنى، يؤلف الشاعر بينها جميعا بغية خلق مناخ وهمى يوحى بما فى تجربة الإبداع الفنى من رهق ونشوة :

الطبل عَوَى والنوبة نازفة..
فى حلقات الذكر.. فَدَّاخ العشاق
أرواح النهر، وخمر الرب، وهمس الأشواق
اعتنقت بالكلم القدسى وبوح الإطراق
صخبًا ، عرقًا، رهقا وغبار
وإسار دوار
أسرار الغابة فاجأها الطلق بجذع النار
فابتردت باللهب المشبوب وذاعت عَبْر الأسوار
عَبَقًا من طلع النّد ونشر العود وطَمْى الأنهار
فَلَوات الجنّ غزاها الحرف وَسلخَ النّصل بلحم الدار

فالتشكيل التراثى فى هذا المقطع من القصيدة تتنامى مفرداته للايحاء بجو التجربة الإبداعية وما فيها من مكابدة : حلقات الذكر تشى بما فى هذه التجربة من صخب وعرق ورهق، والغابة التى يأتيها المخاض بجذع النار تذكرنا - أولا - بشئ هو من صميم التربة الأفريقية، ثم تذكرنا - ثانيا - بما يقصه القرآن الكريم عن مريم حين أجاءها المخاض إلى جذع النخلة، بكل ما عسى أن يوحيه ذلك من آلام القلق المقدس فى ميلاد الكلمة الشاعرة. أما فلوات الجن

فتلفتنا بقوة إلى أساطير العرب عن شياطين الشعر ومصادر الإلهام الفنى، وفى كل الحالات نرى أنفسنا إزاء مفرداتٍ تشكيلية، قد تختلف منابعها من التراث، ولكنها تتآزر جميعا على الإيحاء بملابسات التجربة الإبداعية، تجربة الولادة الفنية بكل ما فيها من عذوبة ومن عذاب.

ولقد كان رعيل الخمسينيات فى الشعر السودانى من أسبق شعراء العالم العربى إلى تبنى الشكل الحديث والكتابة فيه والذود عنه، ولكن هذا الرعيل - شأنه فى ذلك شأن جمهرة غفيرة ممن دانوا لهذا الشكل - كانوا يدورون فى إطار إيقاعات معينة، توفر لهم حرية فى التعبير والتصوير أكثر من غيرها، ومن هذه الإيقاعات أوزان الرجز والمتقارب والمتدارك، ومن ثم حرموا أنفسهم - فى جل الحالات وليس فى كلها - من التنوع الموسيقى والثراء النغمى اللذين تتيحهما أوزان أخرى.

فى مقام الإيجابيات يذكر للقصائد موضوع الدراسة أنها تجاوزت هذا المنعطف فى حرص، فلم تقع رهينة أوزان بذاتها، بل عزفت على أكثر من وتر، وأضافت إلى إمكانات الرجز والمتقارب والمتدارك، إمكانات الكامل والوافر والرمل، وخاضت فى كل الأبحر الصافية - ذات التفعيلة الواحدة - التى يتعامل معها الشكل الحديث، وإن أسلمتها هذه الأبحر أحيانا إلى ظاهرة التدفق التى يعانى منها هذا الشكل، حين يسترسل المبدع مع إغراء التفعيلة الواحدة فيدير البيت الشعرى وبطيله ويستطرد به، حتى يغدو هذا البيت مقطعا بكامله أو فقرة برمتها، وحتى يلهث القارئ وراءه عبر عديد من الأسطر الشعرية. وقد يكون فى هذه الظاهرة ما يعين على وحدة الصورة أو اللوحة التى يرسمها الشاعر، ولكنها - بالقطع - ينبغى أن تقترن بالحذر الشديد، كيلا تفضى إلى رخص موسيقية كتلك التى ترخصها الشاعر فى المقطع الأول من قصيدته «رؤيا البركل» ، وهو من المقاطع القليلة التى تحتاج إلى إعادة نظر حتى تتوفر لها الصحة الموسيقية.

والصحة فى الشكل الشعرى لا تتجزأ، لأن الشعر فن باللغة قبل أى اعتبار آخر، ولأن سلامة الاشتقاق والتركيب لا تقل خطرا عن سلامة النغم ودقة الإيقاع، وبخاصة إذا كان المبدع ممن يمتلكون القدرة على تحقيق هذه السلامة فى جوانبها التصويرية والموسيقية واللغوية، ومن ثم لا نرى مسوغا لاستعمال الشاعر وصف «نشوانة» مكان «نشوى»، ولا لاستخدام «المهاب» بدلا من «المهيب»، وبالمثل لا نرى وجها من الصحة فى ذلك الوتر الذى «دغدغه الشاعر آنا فعماه الدمع»، لأن هذا الفعل فى صيغته المجردة لا يأتى متعديا، اللهم إلا إذا كانت ضرورة الوزن هى التى ألجأته إلى غير قصده، وفى تلك الحالة قد يتعين علينا أن نتذكر هذه الحقيقة التى لا تحتاج إلى برهان، وهى أن الصحة والجمال فى الشعر توءمان.

مراجع وتعليقات:

(١) عمر عبد الماجد - أسرار تمبكتو القديمة - دار روز اليوسف - القاهرة - ١٩٧٧م.

(٢) من قصيدة: «نهاية شىء» - ص ٤٠.

(٣) من قصيدة: «لحظات القلق المقدس» - ص ٤٤ - ٤٥

(٤) لعل من أبرز الأمثلة على ذلك أن يقع فى قصائد الشاعر بعض تعبيرات بعينها من شعر الآخرين. انظر قصيدة للشاعر بعنوان «مناحة الأربعاء» - ديوانه ص ٦٤ - وقارنها بقصيدة «تموز جيكور» للشاعر العراق الراحل بدر السياب - أنشودة المطر - بيروت سنة ١٩٦٠م - ص ٩٩.

(٥) قصيدة: «المرة الواحدة بعد الألف» - ص ٤٨.

(٦) من قصيدة: «غنائية صغيرة الى زينب» - ص٥٢

(٧) من قصيدة: «وثيقة عشق قديم» - ص١٤