أصْدَاءُ الثَّورةِ الجزائريّةِ في الشِّعْرِ السُّودانِيّ "المضمون والأداة"

Echoes of the Algerian Revolution in Sudanese Poetry: Content and Tool

محمد محجوب محمد عبد المجيد*

كلية التربية/ جامعة أم درمان الإسلامية /السودان

drmuh2011@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2025-10-08 تاريخ القبول: 2026-06-03

ملخص:

ينهض هذا البحث بدراسة أصداء الثورة الجزائرية في الشعر السوداني من خلال تمهيد ومبحثين رئيسين. في التمهيد، تم تسليط الضوء بإيجاز على الجزائر، مسيرتها من السجن إلى التحرر. وأما المبحث الأول فقد خُصص لدراسة المضمون، في حين كان الثاني مكرسًا للأداة الفنية. استخدمنا المنهج الوصفي التحليلي في البحث وخلصنا إلى نتائج، أبرزها: اهتمام الشعراء بالتعبير عن المعاناة متخذين من شخصية ديغول نموذجًا لفرنسا الاستعمارية. تفاوت المضمون بين التعبير الانفعالي والمتزن العقلاني، مع بروز واضح للعروبة والإسلام. كما حرص الشعراء على تنويع أساليبهم اللغوية واستحضار الشخصيات. بالإضافة إلى اهتمامهم بالموسيقى الداخلية، أما صورهم فقد اتسمت بالتكثيف والاستقصاء، فضلًا عن استلهام الثقافة الإفريقية والمحلية.

الكلمات المفتاحية:

الثورة؛ الجزائر؛ الشعر؛ السودان؛ المضمون؛ الأداة

Abstract:

This research explores the echoes of the Algerian Revolution in Sudanese poetry through an introduction and two main sections. The introduction briefly highlights Algeria's journey from imprisonment to liberation. The first section focuses on the content, while the second is dedicated to analyzing the artistic tools used. The descriptive-analytical method was employed in the study, and the findings revealed several key points: poets' focus on expressing the suffering of colonized peoples, with De Gaulle's character symbolizing colonial France. The content varied between emotional expression and rational balance, with a clear emphasis on Arab and Islamic identity. Furthermore, poets diversified their linguistic methods and invoked historical and cultural figures. They also paid attention to internal musicality, while their imagery was characterized by intensity, exploration, and a strong connection to African and local cultures.

Keywords:

Revolution; Algeria; Poetry; Sudan. Content; Tool

* **ـ المؤلف المُراسل.**

مقدمة:

لا تأتي أهمية هذه الدراسة لكونها تسلط الضوء على موقف الشعر السوداني من ثورة التحرير الجزائرية فحسب، بل لأنها تحاول الإجابة عن أسئلة مهمة، هل كان لأخوة الدين واللغة دور في موقف الشاعر السوداني الصارم من ثورة الجزائر، وهل كان خطابهم الشعري مبني على العواطف والهتافات الثورية، أم كان يحكمه المنطق والرزانة. وهل تفاوتت رؤية الشعراء للثورة تفاوتا كبيرا بحكم ثقافة كل شاعر، وتكوينه النفسي، ومذهبه الأدبي الذي يؤمن به، وهل ظلوا متشبثين بأدوات التشكيل الفني القديمة أم استجابوا للعصر فأفادوا من أدواته الحديثة.

جاءت الدراسة في تمهيد ومبحثين، ففي التمهيد أشرنا -بإيجاز- إلى الجزائر ثورةً وحريةً، وأما المبحث الأول فخصصناه للمضامين الشعرية بينما جعلنا المبحث الثاني للأدوات الفنية، متخذين من المنهج الوصفي التحليلي منهجا للدراسة.

تمهيد:

ما كادت شمس منتصف القرن الثامن عشر الميلادي تغرب في عين حمئة حتى أطلّ على القارة الإفريقية المستعمر الأوروبي. ولما كانت غاية المستعمرين الأوربيين نشدان الموقع الاستراتيجي، والثروة المادية، واليد العاملة الماهرة، وثلاثتهم ممن منَّ الله بهم على الجزائر كان من الطبيعي أن تكون الجزائر مطمعا لهم.

بعد أن انصرم العقد الثالث من القرن التاسع عشر وقعت الجزائر فريسة في براثن المستعمر الفرنسي، ما لبثت أن هبت ثائرة في معظم أراضيها، غربا وشرقا، ففي الوقت الذي كان ينازلهم الأمير عبد القادر الجزائري غربا، كان أحمد باي يقارعهم شرقا. فضلا عن هبّات ثورية أخرى، مثل ثورة الزعاطشة وثورة القبائل وغيرها.[1]

ظلت الثورات الجزائرية مشتعلة الأوار متقدة الضرام في كل بقعة من أرض الجزائر حتى نالت حريتها بعرق جبينها، وتضحيات أبنائها، ومشاركة إخوانها من العرب، ومحبي الحرية والاستقلال.

1. المبحث الأول: المضمون

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

لا غرو أن تعدد مضامين الشعر الثوري بحكم اختلاف الشعراء، وتباين مذاهبهم وتفاوت رؤاهم، لكن- بلا شك- ستظل الروح الثورية مرجلا يغلي في قلوب الشعراء. من أهم مضامين الشعر السوداني تجاه الثورة الجزائرية الحديث عن المستعمر البغيض.

1 .1 صورة المستعمر أو فرنسا الكولونيالية:

كان من الطبيعي بمكان أن يتحدث الشعراء عن فرنسا الكولونيالية، ممثلة في كبيرها ديجول بوصفه أنموذجا ممتازا للمستعمر البغيض، وحقا تفاوتت رؤى الشعراء السودانيين فمنهم من تحدث عنه طويلا، ومنه من أشار إليه سريعا، ومنهم من زهد في ذكر اسمه مكتفيا بقبيح فعاله.، لكن-مع ذلك - تظل شخصيته حاضرة في معظم النصوص.

يقول حسن صبحي- وهو يتدرع بقوة الثائر المنتفض الذي خلع ربقة العبودية، وارتدى ثوب الحرية- مخاطبا ديجول خطابا صارما خاليا من التبجيل، منزها من التعظيم:

ديجول[1]

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

والأبيات لا تسخر من ديجول فحسب، بل من باريس التي توصف بعاصمة الأنوار ومهد الحرية والعدالة الاجتماعية والآداب والفنون. ويتعجب كيف استقام لباريس أن تدوس بنعالها على كل هذه القيم وجليل الصفات، وأن تستحيل إلى دولة يعبث بها رجل حاقد، يقول:

وعلى رنَّاتِ أقْداحٍ تُدارْ
يتغنَّى بأناشيدِ الدَّمَارْ

[1] صبحي. حسن عباس،1986، ديوان طائر الليل، ط2، دار البلد، الخرطوم، ص 57

ويُنَاجي ربَّه مارزَ العظيمْ
ويُمَنّي النَّفسَ في أضغاثِ حُلم
أنَّه ربُّ السَّماءِ ربُّ الوجود
وعلى أقدامِهِ يجثُو القَمَر

إنّ ديجول عند حسن صبحي مريض نفسي، لم يقده سقمه إلى الدمار وحده، بل إلى التغني به والابتهال إليه وكأنه قد غدا ربه، أو مارز إله الرومان العظيم. فالعظمة التي يستشعرها ديجول جعلته يتوهم بأنه غدا مركزا للكون، وقطبا لفلكه الدوار.

فالقصيدة على ثوريتها وهتافها جاءت ساذجة، فالنص يتحدث عن ديجول وحده دون التركيز على الثورة وما نهض به الثوار من تضحية. فقد غفل صبحي عن الثورة والثورية والثوار، كذلك "لم يرتفع إلى مستوى العلاقة الفنية، أي أنه لم يتحول إلى قضية شعرية، بل أصر على أن يرينا الجزائر من الخارج وبمنظار شديد الاهتزاز والتعجل" [1].

أما شاعرنا مصطفى عوض الكريم فيقفز فوق الأحداث تفاؤلا بالنصر، وإيمانا بما سينتهي إليه مصير كل طاغية:

سينْحَني [2]
سيلعَقُ التُّرابَ والحصَا ويمضغُ الحَجَرْ
سيعرفُ الدُّموعَ والأنينَ والسَهَرْ
فطالما قد نامَ في أُرجوحةِ البَطَرْ

يبدأ النص بعبارة "سينحني" والتي تخالف المنطق الأرسطي القائل إن المقدمات تقود إلى النتائج فكان أن بدأ بالنتيجة "سينحني "من باب التفاؤل بانتصار الثورة، واليقين بهزيمة المستعمر ورجوع الحق لأهله. فعبارة(سينحني) بسيطة التكوين لكنها عميقة ومكثفة بفيوض من الدلالة، إذ تحتجن معاني الهزيمة والانكسار فضلا عن علامات الإذلال" لعق التراب والحصا، ومضغ الحجر". ويتخلص بمهارة فنية دون أن نشعر بنبو أو جفوة. ليتحدث عن أسباب الثورة:

ولنْ يكونَ في بلادنا لهم مَقَرْ

---

[1] شكري. غالي، (1968)، شعرنا الحديث إلى أين، ط1، دار المعارف، القاهرة، ص 168

[2] عوض الكريم. مصطفى، (1972)، ديوان السفير. ط1، الدار السودانية للكتب، الخرطوم، ص45

لأنَّنا انتهْنَا من جُمودِنا من النُّعاسِ والخَدَرْ
لأنَّنا نُريدُ حقَّنا السَّليبْ
لأنَّنا نريدُ أن نَعِزَّ في موطننا الحبيبْ

والحق أن الثورة على الاستعمار لا تقتصر عن مجالدته بالسيف وحده، بل تمتد إلى العناصر التي تؤيده وتقويه، مثل" التخلف، الغفلة، ترك الحق "، ويعدد عوض الكريم أدواته التعبيرية في إقناع المتلقي بصدق مقالته، مثل تكرار "لأننا "التي يذوب فيها الصوت الفردي ليحل محله صوت الجماعة قوة وعزما، فضلا عن دقة اختياره للألفاظ المرتبطة بالتخلف والرجعية " الجمود- النعاس- الخدر" ، في مقابل الألفاظ التي تقود للحرية "حقنا - نعز في أوطاننا"، وعلينا ألا نغفل أيضا عن دقة التعبير في عدوله عن وصف الحق بالسليب لا بالمسلوب، يقول السامرائي "إن فعيل يدل على ثبوت الصفة في صاحبها، لذلك كان الوصف بها أثبت من مفعول، وأقوى وأبلغ"[1]، وكأن شاعرنا أراد أن يقول -بباطنه- سيظل حقنا سليبا طالما لم نسعَ إليه.

إن الثورة الجزائرية التي أوقد نارها عبد القادر الجزائري وصحبه الكرام امتد أوراها حتى وصل إلى كوخ بالٍ في قرية بعيدة منسية الذكر، يقول الشاعر الكبير صلاح إبراهيم:

من غُرفةٍ حقيرةٍ من كُوخيَ الحقيرْ [2]
في قريةٍ نائيةٍ، خاملةِ الذِّكرِ منَ السُّودانْ
يَنْسَلُّ يا حبيبتي في البردِ في الأمطارْ
قَلْبٌ بلا دِثَارْ
يجري على الأنيابِ في الصُّخور
يخترقُ الصَّحراء
عَدَّاء
حافيةً أقدامُهُ الرأسُ بلا غِطاء

[1] السامرائي. فاضل صالح، (2007)، معاني الأبنية في العربية، ط2، دار عمار، عمان، ص 54

[2] إبراهيم. صلاح أحمد، (2013) ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، ط 4، أبنوس للنشر، الخرطوم، ص26

ويركبُ الأهوالَ والأخطار
حتَّى إذا لاحَ لهُ معسكرُ الثُّوار
يُلْقي على فيالقِ التَّحرير
تحيةً مملوُءةً حنان

يبدو أن صيت الثورة قد تجاوز حدود الجزائر وانتقل للسودان حتى إذا سمع به أهله هبّوا ملبيين دعوته، فالثائر السوداني يتسلل ليلا نحو صوب الجزائر الشقيقة تلبيةً لثورتها، ويتجاوز بشجاعته كل ما يحول دون وصوله(الصحراء-الأنياب) لبغيته وتحقيق حلمه حتى إذا وصل أخوته سلَّم عليهم. ما يلبث أن يسرع نحو حبيبته التي تنتظره بلهفة وشوق شديدين على شرفة الأوراس:

وحينما يهَوَّمُ الحُرَّاس
يمضي إليك تحت شرفةٍ من جبلِ الأوراس
في يده قيثار
ينقِّرُ الأوتار
يقول يا سيدتي اطْلُلي نامَ جميعُ الناس
لو أنتِ أهديتِ لي المنديل
أطويه في جو انحي أنشُرُهُ لواء
أغشى به مندفعا كالسَّيل
مراكزَ الأعداء

ويصور الجزائر/ الثورة التي لا يكتفي بتكنيتها بالأوراس، بل يلبسها لبوس الرومانسية إذ تستحيل عنده إلى فتاة جميلة تطل عليه من شرفتها وقد نامت الأكوان بينما هي ترهف أذنيها لتسمع أغنية الحرية التي يصدح بها على غرار شعراء التروبادور في الزمن القديم. ما تلبث أن ترمي بمنديلها أو علم الثورة وقد رمقته بنظرة أخيرة تكون زاده وعتاده الذي يتقوّى به في مواجهة الأعداء.

سيدتي مهما استطالَ الليلْ
مهما رمانا النَّاسْ
عَقِيرَتي تجيشُ أغنياتِ عاشقٍ ترققُ الغناءْ

يا ليتني رصاصةٌ تُطْلُقها الجزائرْ

ويبشر حبيبته الجزائر أنه مهما استطال ليل الظلم وتمدد ما يلبث أن يطل على الوجود نور الحرية. إن قصيدة صلاح إبراهيم تتسم بالهدوء والاتزان، وتنأى عن الهتافات والصخب، فضلا عن بساطة الألفاظ ومباشرتها، وبعدها عن الصخب، ومع أن البساطة وحدها لا تصنع الشعر الجميل، بل لابد من العاطفة التي يسبغها عليها الشاعر كما تقول درو[1].ولعل هذا ما أضفاه صلاح على أبياته فجاءت ثورية متزنة.

في مقابل الثورية المتزنة عند صلاح إبراهيم نجد صخبا وقعقعة وهتافا عند الشعراء التقليديين، يقول محمد محمد على مرحبا بوفد الجزائر الذي زار الخرطوم إبان ثورة التحرير:

وأرضُ الجـــزائرِ أرضُ النضـــال	**أحـــنُّ إلـــى تربهـــا الـــمُختضِبْ [2]**
وأرســـلُ روحـــي إلـــى الـــذائدينَ	**وأســـعى إليـــهم بعـــزمٍ يَثِـــبْ**
وفـي داريعـــرب حيـــثُ الضِّـــرابُ	**تمُـــوجُ جحـــافلُهُ فـــي لجـــبْ**
يثيـــربنُـــوها حُمَـــاةُ الدِّيـــارِ	**أوارا يـــطاولُ هـــامَ السُّـــحبْ**
حيـاتـــي فِـــداءٌ لكـــل شهيـــدٍ	**نـــمَا فـــي ثـــراها وفيـــه احْتَجَـــبْ**

وتكاد تجأر الأبيات بصوتها ثورة، فالجزائر أرض النضال مكانا، ودار يعرب أصلا ومحتدا. وتتعاون عوامل متعددة لتخلق نصا ثوريا زاعق الصوت، قوي الجلبة، فالألفاظ " المتخضب- العزم- الضراب- الجحفل – الأوار- الهام – الشهيد) تمتح من قاموس النضال والكفاح، والاستعارات الجميلة في قوله (عزم يثب-هام السحب)، والتضاد الذي يجمع بين الثورة في أرض الجزائر(نما)والموت فيها(احتجب)، فضلا عن بحر المتقارب القائم على تفعيلة واحدة " فعولن" قادرة على الهدر والهتاف الثوري. وعلينا ألا نغفل شعوره الصادق تجاه أخوته، قولا وفعلا (أحن -أرسل -أسعى)، والأبيات-على قلتها- سهلة الألفاظ، صادقة الإحساس.

---

[1] درو. اليزابت، (1961)، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، ط 1، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ص 88

[2] علي. محمد محمد، (1960)، ديوان ألحان وأشجان، ط1، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ص 91

أما محمد الفيتوري فيتحدث عن الثورة الجزائرية وقد مرت سبعها العجاف في انتظار سبعها السمان، وكأنه يبشر بقرب الخلاص بعد المخاض العسير:

سبْعُ سنين و أياديكم تطرُقُ بابَ التاريخْ[1]

تبني هرماً للحريَّهْ

تبنيه بعظامِ الشُّهداء

بإرادةِ مليون ضحيَّه

فالشعب الجزائري لا يزال يطرق الباب "الحرية " بقوة، دون كلل أو ملل، لأنه يعلم يقينا أن رتاجه سينكسر في آخر المطاف. فمهيع الحرية طويل ومضن ودونه تضحيات، يقول:

تنقُشُ في الصَّخرِ حكايةَ جيلٍ من أمجادْ

جيلٍ يصحُو وصباحُ المجدِ على ميعادْ

جيلٍ يحملُ في جنبيه عبقَ الأجدادْ

جيلٍ لم يرهبه عصرُ التَّقْتِيلِ والاستشهادْ

عصرُ النِّقْمةِ عصرُ الثَّوراتْ

عصرُ الأحزانِ الغربيَّه

ويتحدث عن جيل الثورة والتحرير الذي ينعته بنعوت متعددة، فهو جيل يقظ متفان، يحمل ميراث الأجداد وما خلفوه من قيم ومثل وثورة، وشجاعة، ويقينا بإحدى الحُسْنَيّن شهادة أو نصر. والحق أن الفيتوري مع إيمانه بالجيل الجديد إلا أنه لم يفته أن يستحضر روح الأجداد، وكأن الحاضر لابد أن يتقوى بالماضي أو يستصحبه معه نشدانا لبلوغ الغاية.

والحق أن الفيتوري يملك حسا لغويا مرهفا، انظر كيف استقام له إسقاط حروف العطف، والاستغناء عنها في كل سطر شعري بدأه بكلمة جيل، وكأنه يتحدث عن أجيال مختلفة، لا جيل واحد. ففي كل سطر يفجؤك بصنع هذا الجيل، وكأنه مختلف عن غيره. ويتكئ على أفعال المضارعة " يصحو- يحمل" دلالة على الاستمرار، حتى الفعل "يرهب" سبقه بحرف جزم "لم" فأعاد زمنه إلى الماضي دلالة على رسوخ الشجاعة في نفوس الجيل. ولا نغفل عن حسن انتقائه للألفاظ، ويتبدّى ذلك في اختياره للتقتيل في وصف فعل المستعمر، في مقابل الاستشهاد في وصف الثوار. كذلك تكراره لكلمة "عصر" وربطها

[1] الفيتوري. محمد، (1967)، ديوان أغاني إفريقيا، مكتبة الحياة، بيروت، ص159

بالنقمة، وبالأحزان الغريبة، ووصف الحزن بأنه غربي، كثيف في دلالته، فالغرب ومنه فرنسا المستعمرة، هو سبب حزننا وبثنا، فضلا عن محاولته البائسة في غروب شمس حريتنا.

2. 1 ثوار الجزائر:

نال ثوار الجزائر رجالا ونساء حظّهم من الشعر السوداني إكبارا لبطولتهم وتخليدا لمآثرهم، وكان على رأسهم ابنة الجزائر، وفتاة الثورة جميلة بوحيرد. تأتي أهمية بوحيرد لكونها تمثل نموذجا ممتازا لنضال المرأة العربية. فجميلة بو حيرد امتداد طبيعي لجسارة المرأة العربية/ الجزائرية التي تقف إلى جوار الرجل يدا بيد وزنادا بزناد. يقول الفيتوري متحدثا عنها وهي تقبع في ظلمة السجن المطبقة التي لا أذن لها لتسمع الآهة، ولا قلب لها لتحس بالألم، فالسجن حجر قاس صلد:

لنْ تسمعَ الجدرانُ يا جميله [1]

فالسجنُ مثلُ جبهةِ السجان

من حجرٍ صخرٍ ومن صوَّان

ويصور السجن تصويرا بديعا، فالسجن -عند الفيتوري- أصم لا يسمع إلا صوت الخراب، ولا يصنع سوى الدمار (معاول-قنابل- زلازل)، إنه سكران قاتل:

السجنُ لا يسمعُ يا جميله

إلا انقضاضَ المعاول

إلا دويَ الزلازل

إلا انفجارَ القنابل

ويشفق على جميلة النحلية كيف لها أن تحتمل هذا الواقع البئيس، وهي صفر اليدين، فلا فأس تدفع بها غائلة الأعداء، ولا خنجر تغرسه في جوف سجانها.

السجنُ سكرانُ قاتل

و أنت لا فأسٌ ولا معول

لا خنجرٌ ماضٍ ولا منجل

ويبدع في تصوير الواقع النفسي للسجين، مثل إحساسه بثقل خطو الزمن وبطء حركته، فضلا عما يعتمل في رأسه من مخاوف شتى:

[1] السابق نفسه، ص296

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

وتأخذ جميلة عند مصطفى عوض الكريم بُعدا آخر، إنها أنموذج فذ للمرأة الحديثة التي خلعت عباءة الرجعية، متجاوزة الصورة النمطية للمرأة الشرقية، السليبة الإرادة، أو كما يكنيها "بشهرزاد" التي كانت تقصّ كل ليلة قصة تافهة على "شهريار" ليبقيها يوما آخر. يقول مصطفى عوض الكريم:

عزيزتي الصَّغيره[1]
أتعلمين لم تَنَبَّه القدرْ
لأن شَهْرَزَادَ لم تعُدْ تقصُّ للصباحْ
على الأمير شهريارْ
حديثَها المباحْ لكي ينامَ في السَّحر
من أجلِ أنْ تعيشَ ليلةً جوفاء

ويناوح بين صفات القوة (قوية-أبية-مجتاحة) وصفات الأنوثة(نقية-عذراء-رقيقة-خجولة)، وكأنه يقول بباطنه إن المرأة الحديثة - أو جميلة- لم تعد ضعيفة، بل غدت أكثر قوة وحزما، يقول عوض الكريم:

و إنما قد بُعِثتْ جزائريةً عَذْراء
قويةً، نقيةً، كالماسةِ الصَّمَّاءْ
فتيةً، عنيدةً، نبيلةً
رقيقةً، خجولةً، يدعونها جميلهْ
أبيةً في قممِ الأوراسِ تحملُ السلاحْ
تجتاحُ خصمَ شعبها في حومةِ الكفاحْ
جنباً إلى جنبٍ مع الثُّوار

[1] عوض الكريم. مصطفى، (1972)، ديوان السفير. ط1، الدار السودانية للكتب، الخرطوم، ص45

ضراغِمِ الجزائرِ الأحرارْ
لتكتبَ التاريخَ في نَصَاعةِ السُّوَرْ

ونلاحظ استغراقه في كثرة النعوت على جميلة " قوية- نقية- عنيدة- نبيلة -خجولة إلخ..." دون عطف وربط مكتفيا بالفاصلة فحسب، وكأنه يرمي إلى استكمالها لكل صفة من هذه الصفات استكمالا كاملا. ويختتم أبياته جامعا بين جميلة والثوار. فكلاهما يكتب التاريخ في نصاعة السور. أما سيد أحمد الحَرْدَلُّو فيبعث لجميلة برسالة رقيقة تطوي الأرض طيا سريعا:

رسالةُ حُبٍّ تطيرُ إليك [1]
إلهيةُ الريشِ تطوي المدى
تبلُّ المسافاتِ بأطيابها
وتتركُ في كلِّ أفقٍ صدى
أيمكنُ أن تطفأ الشمسُ يوما
محالٌ على الشمسِ أن تخمدا

وتخالف رسالة الحردلو غيرها من الرسائل فهي رسالة ذات رياش إلهي، يكسوها قوة وقداسة. وهي إذ تطوى الأسداف سدفة سدفة فإنها تحمل في جنباتها طيبا وعطرا تخلعه على كل أفق تمرّ به. ويقول إنه مثلما يتعذر على الشمس أن تطفأ يتعذر على نار الثورة أن تخمد.

وتكتظ الأسطر الشعرية بموكب من الأدوات الفنية التي تبلغ خطابه الشعري، مثل استعارة الطيران، وطي المدى للرسالة"، وأفعال المضارعة الدالة على الاستمرار "تطوي وتطير"، والاستفهام الدال على النفي "أيمكن أن تطفأ الشمس"، وعلينا ألا نغفل حسن انتقائه للألفاظ التي تبلغ معانيه بدقة. فالفعل "يطير "يتيح فرصة للثورة لتجوب الآفاق، وأما كلمة الصدى فتناسب انتشار الثورة في كل مكان، يقول الحردلو:

ألا تذكرين أصيلَ التقينا وكنتُ أنا لاهيا شاردا
وحين التفتِ عليّ بغتةً وكنتِ تمدِّين نحوي يدا
ألا تذكرين عناقاتَنَا ووهران يرمُقنا شاهِدا

[1] الحردلو. سيد أحمد، (1960)، ديوان غداً نلتقي، مطبعة الهنا، القاهرة، ص 40

وأسفنجةٌ في الخضم تبعثرُشوقَ القُرون لحلمٍ بدأ
على شاطئ الأبيض المستفيق
كتبنا غدا رسمنا غدا

وتحتجن الأسطر مفارقة جميلة إذ يجعل جميلة هي وحدها من ترده عن شروده، وهي وحدها من تمد له يد المساعدة. ونلاحظ أن شاعرنا ينتخب الجميل وقتا " الأصيل" والجليل رباطا "العناق"، والأثير مكانا "وهران". وفي الأسطر موكب من الاستعارات الجميلة، فالشوق يتبعثر، والغد يكتب ثم يرسم. والحق أن التعبيرين الأخيرين "كتبنا غدا رسمنا غدا" عميقان للغاية، فالكتابة والرسم رغم قدمها لكن وجودهما متلازمين يحدد إلى حد كبير معالم مستقبل الجزائر.

وإلى جوار جميلة ارتبطت الثورة الجزائرية بالثائر أحمد بن بلة الذي اختاره محمد الفيتوري أنموذجا فذا لها:

يا بن بيلا في سجنكَ أكبرُأنت من السَّجان [1]
أكبرُمن شعري
يا شعري هل تسمعُ دمدمةَ الطُّوفان
هل تسمعُ صرخةَ بن بيلا
صرخةَ حرٍّخلفَ القضبان
سجنوه وضعوا الأغلالَ بكفيه
عصبوا عينيه خمس سنين
كي تنطفئ شموسُ الثوره

ويهجم الفيتوري مباشرة مناديا بأعلى صوته بن بيلا الذي يقبع في غيهب سجن مطبق ينيره ظلمته بعقله الواعي وجذوة الثورة التي تعتمل في دواخله. ويصور العنت والمشقة التي لقيها في دنيا السجون "وضع الأغلال - عصب العينين". والحق أن صمود الثائرين وتحديهم لجلاديهم يتعذر على الشعر أن يصفه أو حتى يقرب من تخومه، فالفعل الثوري تقصر عن إدراكه الكلمات.

3. 1 الإسلام والعروبة:

[1] الفيتوري. محمد، (1967)، ديوان أغاني إفريقيا، مكتبة الحياة، بيروت، ص160

غلب هذا الاتجاه على الشعراء المحافظين فبحكم تكوينهم الثقافي نظروا إلى الصراع ما بين الجزائر وفرنسا بوصفه صراعا بين العرب والاوربيين (الفرنجة) جنسا، وبين الإسلام والنصرانية دينا. لذلك كان من الطبيعي أن تكون مفردات الجهاد الأكبر- العقيدة- الحرب المقدسة – الكتاب (القرآن العظيم) حاضرة بقوة. يقول محمد المجذوب:

هــذا الجهــادُ هــو الجهــادُ الأكبـرُ ... ما النارُوهي في العقيدة جوهَرُ[1]
حــربٌ مقدســةُ العــذابِ طويلــةٌ ... أمواجُهــا بصدورنــا تتكسَّــرُ
قُــمْنَا إلــيها مسلــمين ومــا بنــا ... فــزعٌ نصــونُ كتابَنــا ونُكبِّــرُ
نصــرُ الفـرنجــةِ غيْمَــةٌ ذَرِيــةٌ ... يفنى مفجــرُها الــدَّعِيُّ الأبْتَــرُ

وتكتظ الأبيات بالألفاظ المرتبطة بالحماسة والانفعال ومخاطبة العاطفة الدينية إثارة للمتلقين، أو للإقناع بصدق مقولته. وينادي بالسودانيين للتدافع نُصْرةً لأخوتهم المجاهدين في الجزائر الذين تجمعهم بهم أخوة الدين والعروبة وحب الحرية. ويوظف أدواته الفنية في تبليغ خطابه الثوري الجهادي، ومنها، استخدام اسم الإشارة "هذا" وضمير الشأن "هو"، ففي الأولى يفيد من "هذا" في التأكيد على أهمية المشار إليه أعني الجهاد بوصف عام، وفي الثانية يفيد من ضمير الشأن في حصر وتخصيص الجهاد " الجهاد الأكبر". ويختتم مبشرا بأن نصر الفرنجة أو فرنسا نصر ساعة ما يلبث أن ينتهي، ويقول إن زعيمهم دعي أبتر، وكأنه يستحضر أنموذج أبي لهب الأبتر للتأكيد على بطلان دعوة المستعمرين وكذبهم، وانتهائهم إلى العدم بلا عقب ولا أثر "الأبتر". وفي مقابل الحس الإسلامي عند المجذوب نجد حسا عروبيا خالصا عند الهادي آدم:

لبّــيك يــا شــعبَ الــجزا ... ئــرِ بــالرِّجالِ وبالــذَّخائرْ[2]
فلأنــت فــي دمنــا جِــرا ... حٌ مــن فــمِ الأعــراق زاخــرْ
لــن نُسْــلِمَ الــوطنَ الكبيــ ... ــرَ لكُــلِّ أفَّــاقٍ وجائــرْ

[1] المجذوب. محمد المهدي، (1982)، ديوان الشرافة والهجرة، ط2، دار الجيل، بيروت، ص 52

[2] آدم. الهادي، (1957)، ديوان كوخ الأشواق، مطبعة الكاملابي، القاهرة، ص 35

فالهادي آدم يلبي -كغيره -نداء الجزائر دعما بالمال والرجال، ويقول إنه يستشعر جرحهم، فهم أخوة العروبة. ويبشرهم بساعة النصر، وأن الوطن العربي الكبير لن يسلم للعِدا.

2. المبحث الثاني: الأداة:

2 .1اللغة والأسلوب:

يتميز الشعر عن غيره من الفنون بقدرته الهائلة على التأثير في نفوس سامعيه، فمثلما يدفعك للبذل بمالك سخاء يجعلك تجود بمهجتك حماسة، وعلى نحو ما يرتفع بعاطفتك الإنسانية تجاه من تحب نحو السماء غير راغب في النزول إلى الأرض قد يجعلك تتردى في وهاد الموت أو شعابه وكأن الحياة قد انتهت بلا رجعة. كل تلك الأحاسيس المختلفة والمتباينة تشكلها ألفاظ ومفردات وتراكيب تتجاوز النمط المألوف لتشكل لذاتها كونا جديدا. فاللغة ركيزة العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الممتازة في نقل أفكاره ورسم إحساسه وتصوير مشاعره، وهي أداته في التعبير عن موقفه تجاه الآخرين.

لا شك أن لكل شاعر لغته وخصائصه التي يتميز بها، من بناء لمعجمه الشعري وتراكيبه وربطه للجمل، وحذفه وذكره، ووصله وفصله وغيره، هذا كله مما نسميه الأسلوب، "فالأسلوب هو الذي يجسد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداما كيفيا خاصا، وهو الذي يمنح القصيدة طاقتها الثرة " [1] .

كان الشاعر الثوري السوداني على دراية تامة بأنه "من عمال الثورة، لكنه يعمل باللغة، فاللغة إذا هي مادته الثورية" [2] التي يفجر من طاقاتها الكامنة إبداعا، إبداعا يمزج فيه بين رحيق الماضي وجدة الحاضر.

لا شك أن تفاوت مذاهب الشعراء، وتباين اتجاهاتهم الفكرية، واختلاف مواقفهم ورؤاهم الفلسفية كان من الطبيعي أن تتفاوت لغتهم وأساليبهم الفنية.

[1] رومية. وهب. (2006)، الشعر والناقد" من التشكيل إلى الرؤيا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد331، ص 270

[2] أدونيس. أحمد، (1986)، زمن الشعر، ط5، دار الفكر، بيروت، ص 112

كانت الجملة الإنشائية ذات الطابع الخطابي هي اللون الغالب على معظم الشعر، فالشعر الثوري في حاجة ماسة إلى ما يملأ الفم سواء بجزالته أو شدته، وهذا ما توفره أساليب الأمر والنهي، النداء والاستفهام وغيره.

كان أسلوب النداء أثيرا عند معظم الشعراء لما يتميز به من لفت النظر، واسترعاء الانتباه، فالهادي آدم ينادي جناح الشوق أن يطوي به الآفاق حتى يرى معسكر الثائرين جهرة:

يا جناحَ الشَّوقِ طُفْ بي كي أرى كلَّ معسكر[1]

ويستصحب الفيتوري مع النداء استفهاما ليتقوى به من جهة، وليقنع القارئ بصدق أطروحته:

يا شعري هل تسمعُ دمدمةَ الطوفان [2]

فالنداء إذا "ما تقوى باستفهام أو أمر صادف نفسا مهيأة يقظة، فيقع موقع الإصابة حيث تتلقاه بحس واع وذهن منتبه"[3]. وإلى جوار الجملة الإنشائية وجدنا التكرار، وهو أحد الأساليب المهمة التي تغني النص وتغذيه بالحياة، شريطة " أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام"[4] وإلَّا غدا صبغة باهتة. تعددت ألوان التكرار، واتخذت أشكالا مختلفة، منها: تكرار الأدوات، تكرار المقطع بأسره، وعلى نحو ما تتعدد أشكاله تتعدد دلالاته ومقاصده، فمن تكرار **الأداة** قول صلاح أحمد إبراهيم:

يا ليتني رصاصةٌ تطلقها الجزائرْ[5]
أو شمعةٌ ساهرةٌ تؤنسُ ليلَ ساهِرْ
أو كلمةُ السرِ تقودُ ثائرا لثائرْ
أو خنجرٌ طيّ فدائي خفيّ ماكرْ

---

[1] آدم، الهادي، ديوان كوخ الأشواق ص 42

[2] الفيتوري. محمد، ديوان أغاني إفريقيا، ص 160

[3] بسيوني. عبد الفتاح. (1989)، علم المعاني، ط1، مطبعة السعادة، القاهرة، ج 2، ص 154

[4] الملائكة. نازك، (1965)، قضايا الشعر المعاصر، ط 2، مكتبة النهضة، بغداد، ص 231

[5] إبراهيم. صلاح أحمد، (2013) ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، ص29

يلح صلاح إبراهيم على تكرار أداة العطف بعد أداة التمني وكأنه ينقلنا إلى موكب من الأماني التي ينشد تحقيقها. فضلا عن أن حرف العطف لا يربط بين أمنياته المتعددة فحسب، بل يتيح له فرصة للتدفق والانثيال. ويكثر الفيتوري من تكرار أداة الاستفهام:

أأضربُ الأمثالَ يا جميله[1]

أأملأ العُروقَ بالثأرات

أأملأ الوُجوهَ بالوُجوم

أأملأ السَّماءَ بالغُيوم

وتطغى على الأسطر الشعرية همزة الاستفهام، تعبيرا عن قلقه وحيرته، قلقه على جميلة الثائرة، وحيرته من صمودها في سجنها رغم نحولها. فالاستفهام عنده ليس بسؤال ساذج ينتظر جوابا، بل رؤية وموقف، موقف من حَارَ أمام أدوات الثورة (ثأر وغضب) دون أن تكون له القدرة على الاختيار فيما بينها. أما تكرار **الكلمة** فاطرد عند الشعراء لا سيما الفيتوري الذي يخاطب جميلة بوحيرد قائلا:

هبيني قوةَ الوجود[2]

قوةَ إنسانيةِ البشر

قوةَ ألف ثائرٍفي القيود

قوةَ شعبكِ العظيم

وتكرر كلمة**(قوة)**في كل سطر تقريبا، وفي كل موضع تفصح عن معنى مغاير للذي سبقه (الوجود-إنسانية- ألف ثائر-الشعب) نحن بإزاء قوىً مختلفة شكلا(البشر-الوجود)، متباينة قدرا (الشعب-ألف ثائر)، لكن تبقى جميلة، هي الأيقونة التي تمتص كل هذى القوى. ومن أساليبهم الفنية **الربط**، أو العطف، فأدوات العطف تلعب دورا مهما في أداء المعنى، وقد كان ابن الأثير مصيبا إذ وصف موضعها بأنه" لطيف المأخذ، دقيق المغزى"[3]، يقول محمد محمد علي:

---

[1] الفيتوري. محمد، (1967)، ديوان أغاني إفريقيا، ص299

[2] السابق نفسه، ص 299

[3] ابن الأثير. ضياء الدين، (1973)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط 1، دار نهضة مصر، القاهرة، ق2، ص 32

وأرضُ الجـــزائرِ أرضُ النضـــال أحـــنُّ إلـى تربهـــا الـــمُختضَبْ[1]
وأرســـلُ روحـــي إلـــى الـــذائدينَ وأســـعى إليـــهم بعـــزمٍ يَثِـــبْ

انظر هذا الترابط الانسجام التام بين الأفعال التي جاءت من سنخ واحد (أحن-أرسل-أسعى). وعلى أهمية العطف في خلق الترابط وتبليغ الخطاب إلى المتلقي قد يكون الاستغناء عنه أكثر أهمية من ذكره، يقول عوض الكريم:

و إنما قد بُعثتْ جزائريةً عذراء[2]
قويةً، نقيةً، كالماسة الصماء
فتيةً، عنيدةً، نبيلةً
رقيقةً، خجولةً، يدعُونها جميله

وهو إذ يهمل أدوات العطف فإنه يستعيض عنها برابط بصري-الفاصلة في النص- إقناعا للمتلقي بالترابط والانسجام التام فيما بينها، فالصفات التي خلعها على جميلة (قويةً، نقيةً، فتيةً، عنيدةً) " تلاقت من داخلها وشكلت صفة واحدة تشتمل عليها، دون أن يكون هناك إشعار بأنها صفات متغايرة وإن كانت كذلك في الواقع"[3]، فإذا كان العطف بين الصفات يدل على المغايرة والاختلاف فإن الاستغناء عنها يدل على تلاقي هذه الصفات " كما تتلاقى الأشياء المتعددة والتي يجمعها شيء خارج عنها"[4].

ومن الوسائل الأسلوبية في تبليغ خطابهم الشعري، **الحذف**، يقول الجرجاني" والحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[5] ، وللحذف أشكال، منها حذف (المبتدأ) يقول الهادي آدم:

---

[1] علي. محمد محمد، ديوان ألحان وأشجان، ص 91

[2] عوض الكريم. مصطفى، ديوان السفير، ص 47-48

[3] أبو موسى، محمد، (1987)، دلالات التركيب، ط 2، مكتبة وهبة، القاهرة، ص 284

[4] السابق نفسه، الصفحة نفسها

[5] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 104

شـــعبٌ لـــه عَنـــتِ الجبـــاهُ وبـاسمـــه لـــهتِ المـــنابرْ[1]

والهادي إذ يحذف المبتدأ "هو" فإنه يترك الخبر "شعب" مفصحا عنه ودالا عليه، ومنه أيضا قول جماع:

يـــهتزُوقعُـــك فـــي المشـــاعرِ يـــا صـــوتَ أحـــرارِالجـزائـــرْ[2]
لـــحنٌ إذا مَـــسَّ الـــشُّعـــو رَفكـــلُّ مـــنْ فـي الأرض شـــاعرْ

ومن ألوان الحذف حذف الأدوات، يقول محمد المهدي المجذوب:

ديجـولُ هـل أبصـرْتَ رايـةَ طـارقٍ والبحـرُتحـت ظلالهـا يتحجَّـرُ[3]

ويقول أيضا:

وفـدَ الجزائـرِقـد نزلـتْ بشـاطئٍ إيمـــانُهُ بـــالله لا يتغيَّـــرُ[4]

فقد حذف الشاعر ياء النداء في البيت الأول استخفافا بديجول واستهزاء به فحسب، أما في البيت الثاني فطرح الشاعر أداة النداء "يا" لشعوره بقرب المنادى منه ولهفته لذكر وصفه المحبب إليه"وفد الجزائر." إن أسلوب الحذف يسبغ على النص كثافة معنى، وفيوض دلالة، انظر كيف تفاوت حذف أداة النداء تحقيرا ومحبة.

وثمة ظاهرة ألفيناها عند شعراء الاتجاه الجديد (صلاح إبراهيم- مصطفى عوض الكريم- -حسن صبحي)، وهي ظاهرة استحضار الشخصيات المعروفة، وتحميلها رؤيتهم، وموقفهم الثوري، ومنها، استدعاء صلاح إبراهيم شخصية السيدة مريم العذراء رضي الله عنها في حديثه عن مرحلة الثورة المباركة وقت أن كانت تتخلّق في الرحم الثوري، وقبل أن تخرج للوجود المعاين، يقول صلاح أحمد إبراهيم:

---

[1] آدم. الهادي، ديوان كوخ الأشواق، ص35

[2] جماع. إدريس، ديوان لحظات باقية، ص53

[3] المجذوب. محمد المهدي، ديوان الشرافة والهجرة، ص 52

[4] السابق نفسه، الصفحة نفسها

تحرَّكَ الجنينُ أشْفِقِي عليه من إجهاض[1]
حتَّى إذا اشتدتْ عليك قبضَةُ المخاض
هُزي إليك يا حبيبتي بجذع نخلةِ ال
تهدى إليك كيف تطلبين رطبَ القلوب
ومهجَ الرجال

فالأسطر تستدعي صورة السيدة مريم عليها السلام القرآنية -بكل حذافيرها- الواردة في قوله تعالى "**فَأَجَاءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْياً مَّنسِيّاً**[23] **فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيّاً**[24] **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً**[25]"[2]، ولاشك أن استحضاره للمشهد القرآني يكسب الثورة قداسة وشرعية، فالثورة طاهرة عذراء لم يدنس شرفها أحد، والثورة جنين شرعي خرج للوجود المعاين تاما لا خداجا، وحقا أن الميلاد كان عسيرا كالأيام التي تنتظره لكنه في خاتمة المطاف كان نصرا واستقلالا. وصلاح إذ يستدعي شخصية مريم عليها السلام في بنائه الفني فإنه يكتفي" بأفعالها الدالة فقط، دون التصريح باسمها في سياق القصيدة"[3].

وفي مقابل صورة البتول عند صلاح إبراهيم نجد مصطفى عوض الكريم يستدعي شخصية السندباد بكل حيثياتها، من لؤلؤ وصندل، حرير وكافور، بحر وخطر، ورخ وريش:

وكلُّ جَدَّةٍ ترددُ الحكايةَ المثيرهْ[4]
تقولُ للعزيزة الصغيرهْ
بأنَّ سندبادَ قد نجا من الخطرْ
وعاد ملءَ رحله فرائدُ الدررْ
واللؤلؤُ العجيبُ والحريرْ
والصندلُ الذكيُّ والكافورْ

[1] إبراهيم. صلاح أحمد، ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، ص26ص 25

[2] سورة مريم، الآيات (23-25)

[3] مجاهد. أحمد، (2006) أشكال التناص الشعري، "دراسة في توظيف الشخصيات التراثية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 8

[4] عوض الكريم. مصطفى، ديوان السفير، ص 46. لعل أهم ما يميز هذا النص، هو تعدد الأصوات داخله (الجدة- السندباد..) صوت الشاعر (الراوي)مما يضفي عليه حيوية.

و أنه أقامَ في الصفا واستقر

فليس بعد اليوم غُربةٌ ولا سَفَرْ

وأن شيخَ البحرِ قد مضى إلى سَقَرْ

وتكتظ الأسطر بالشخصيات الأسطورية التي تتباين دلالاتها، فالجدة/ الزمن الماضي تقابل الحفيدة الزمن الحاضر، والسندباد / البطل يواجه شيخ البحر / كبير القراصنة، فالجدة تحكي لحفيدتها قصة الثورة التي انتصرت على أعدائها، مثلما انتصر السندباد على شيخ البحر، فالسندباد إذا "رمز للثائر العربي الذي يقتحم الأخطار والأهوال في سبيل تحقيق واقع سياسي أو اجتماعي أفضل لأمته" [1] . وعلى الرغم مما في الأسطر من جمال إلا أننا نعيب عليه وصف المستعمر بشيخ البحر ولو استبدلها بقرصان البحر لكان أنسب، فالقرصنة فعل ينسجم مع المستعمر البغيض، ويتفق مع ذهابه إلى سقر، كما أن الوزن(الرجز) يسمح له. ولا يقتصر الاستدعاء على الشخصيات العربية، بل يمد أطنابه تجاه التراث العالمي، فحسن صبحي يتمثل ديجول وكأنه استحال إلى دون كيشوت:

يغزلُ الأوهامَ في ليلٍ جهُومْ [2]

دون كيشوت الذي صادَ النجوم

وطواحينَ الهواء

في الخيال

فكيشوت وديجول كلاهما كان أسير وهمه، فالأول توهم صيد النجوم والثاني احتلال الجزائر. إن استدعاء الشخصيات التراثية أو العالمية يبين "مدى غنى وروعة ما يحاول الشاعر المعاصر أن يوفره لتجربته الشعرية من أدوات فنية لا حدود لقدرتها على الإيحاء والتصوير" [3].

2. 2 الموسيقى:

[1] زايد. علي عشري، (1979)، استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ص 159

[2] صبحي، حسن عباس، ديوان طائر الليل، ص58

[3] زايد. علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 161

تباين الإيقاع في النصوص التي بين يدينا، ما بين العروض الخليلي والشعر الحر. غلب على معظم العروض الخليلي بحر الكامل بصيغتيه التام، مثل قول المجذوب:

ديـجول هـل أبصـرت رايـة طـارق والبحـر تحـت ظلالـها يتحجـر[1]

والمجزوء مثل قول الهادي:

دقـــي طبولـــك بالبشـــائر واســـتقبلي وفـــد الجزائـــر[2]

وأما الشعر الحر فقد غلب عليه بحر الرجز، ويبدو أن إيثار الشعراء له لكونه يعتمد على تفعيلة واحدة (مستفعلن) تأخذ في التكرار، ولعل هذا يتيح له" حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلا عن أنها -أي التفعيلة-لا تتعبه في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"[3]وثانيها، أن الرجز "يتمتع بإمكانية واسعة في تنويع التفعيلة المستخدمة"[4]، ونحن لا نلقي القول على عواهنه يقول مصطفى عوض الكريم:

ولنْ يكونَ في بلادنا لهم مَقَرْ[5]

متفعلن متفعلن متفعلن متف

لأنَّنا انتهْنَا من جُمودِنا من النُّعاسِ والخَدَرْ

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

فالرجز أتاح له فرصة التدفق والانثيال دون عنت ومشقة، فالأسطر كلها جاءت على صيغة واحدة هي صيغ متفعلن، كذلك من مزايا الرجز قبوله للتحولات التي تطرأ عليه مما يشعر الشاعر بكثير من الحرية، يقول صلاح إبراهيم:

في قريةٍ نائيةٍ، خاملةِ الذِّكرِ منَ السُّودانْ[6]

مستفعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستفع

---

[1] المجذوب. محمد المهدي، ديوان الشرافة والهجرة، ص 52

[2] آدم. الهادي، ديوان كوخ الأشواق، ص35

[3] الملائكة. نازك. قضايا الشعر المعاصر، ص64

[4] سالمان. محمد، (2008)، الإيقاع في شعر الحداثة، ط 1، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ص 67

[5] عوض الكريم. مصطفى، ديوان السفير، ص 48

[6] إبراهيم. صلاح أحمد، غابة الأبنوس وقصائد أخرى، ص26

يَنْسَلُّ يا حبيبتي في البردِ في الأمطارْ

مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفْعْ

ونلاحظ التحولات التي طرأت على التفعيلة الأصلية فتارة مستفعلن، وتارة متفعلن أو مستفع، ولعل هذا يوضح "مدى الثراء الذي أضفاه الشاعر المعاصر على بحر الرجز"[1] .

أما **القافية** وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر كما يقول القدماء فجاءت قصائد الشعراء المحافظين على حرفي الراء ثم الباء، أو كما يسميها المرحوم عبد الله المجذوب القوافي الذلل، والحق أن الراء والباء " من أحلى القوافي لسهولة مخارجها، وكثرة أصولها في الكلام من غير إسراف"[2]. في مقابل ذلك تحرر شعراء الاتجاه الجديد من سطوة القافية، لكن هذا لم يمنعهم من التماس بديل آخر يعوض أذن المتلقي التي اعتادت على سماع صوت واحد متكرر في القصيدة من أولها لآخرها، فكان أن عمدوا إلى الاهتمام بالإيقاع الداخلي، ومنه، تكرار الكلمة، مثل قول صلاح أحمد:

فبعْدَ حين يا حبيبتي فبعد حين [3]

ستفرحين.. تفرحين. ... تفرحين

فقد كرر صلاح أحمد كلمتي (حين وتفرحين) وهما متشابهتان تنتهيان بمقطع واحد هو(حين)، وكأن السطرين استحالا إلى نغمة واحدة لذيذة ظل الشاعر يرددها (حين، حين). ويعمد مصطفى عوض الكريم إلى التنوين محدثا نغما جميلا متساويا في الإيقاع، فكله على نغمة (تَنْ تَنْ)، فضلا عن صوت التنوين الذي تهش له الأذن وتستريح به:

فتيةً، عنيدةً، نبيلةً[4]

رقيقةً، خجولةً، يدعونها جميلهْ

---

[1] صلاح. شعبان، (2007)، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، ط4، دار غريب، القاهرة، ص368

[2] المجذوب. عبد الله الطيب، (1991)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط4، دار جامعة الخرطوم للنشر، ج 1، ص60

[3] إبراهيم. صلاح أحمد، ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، ص25

[4] عوض الكريم. مصطفى، ديوان السفير، ص 48

ومن التكرار ما يسميه سالمان **بالتدرج**،" وهو يعتمد على تكرار اللفظ والانتقال به إلى لفظ آخر، حتى يستكمل الدائرة الدلالية، ويتحقق في الآخر مقصد الشاعر"[1]، كقول الفيتوري:

يا بن بيلا لكنَّ **العار**[2]
العارَ لديجول وباريس
العار لأعداء **الثوره**
فالثورةُ ما زالتْ تكسو قمةَ أوراس وتسقيها

والحق أن التدرج يحقق غايتين، إيقاعية ودلالية، فالمتلقي يستأنس بسماع الكلمة التي جعلها الشاعر قرارا للسطر الشعري مرتين، فضلا عن أنه يجعل الشاعر متدرجا هادئا في إبلاغ المعنى حتى يأتي عليه في جميع أقطاره. وتتعدد ألوان الموسيقى الداخلية، ومنه استخدام صيغة واحدة للفعل المضارع، يقول صلاح إبراهيم:

يطوفُ بالخيام[3]
يُقبّلُ الجرحى يهدهدُ الجراحَ كي تنام
وينفضُ الغُبارَعن وجوه راجعين من خطر

فصلاح إذ يستخدم الأفعال "يطوف- يقبل- يهدهد" فإنه يريد" أن يعبر عن مدى التمازج والالتحام والانصهار بينه وبين الثوار، فاستخدم هذه الصيغة التي تنقل أحاسيسه ومشاعره للمتلقي، إضافة إلى إحداث إيقاع في الحشو يكسب النص رونقا جديدا"[4]، يمكننا أن نقول إن الإيقاع الداخلي يرفد النص إيقاعيا ودلاليا.

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

لا تدعي نِقمتَهم تقتُلِكْ[5]

---

[1] سالمان. محمد، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 206

[2] الفيتوري. محمد، ديوان أغاني إفريقيا، ص 160

[3] إبراهيم. صلاح أحمد، ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، ص26

[4] سالمان. محمد، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 211

[5] الفيتوري. محمد، ديوان أغاني إفريقيا، ص298

لا تدعي رحمتَهم تغسلكْ

والسطران متساويان تماما، فكل كلمة في السطر الأول تقابلها كلمة في الشطر الثاني وتساويها إيقاعيا وصرفيا (لا تدعي=لا تدعي) (نقمتهم=رحمتهم) (تقتلك=تغسلك).

ومهما يكن من الأمر فيمكننا أن نقول إن الشاعر السوداني كان حريصا على سلامة الإيقاع، وتمكن القافية، فضلا عن إثراء النص داخليا.

3. 2الصورة:

تعد الصورة "واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[1]. وفي سبيل ذلك يتكئ على الحقيقة والمجاز، ويتوسل بالكناية والمباشرة، ويستعين بالتشبيه والتمثيل، وعلينا ألا نغفل عن دور الخيال في تشكيلها، فهو أشبه بالومضة التي تشرق في النفس وتضيء الروح، وتنير العقل، إنه المنسق بين المتوهم والمتخيل، والملائم بين المتناقض والمعقول.

حرص الشاعر السوداني على تجويد الصورة الفنية وتأسيسها على نسق ينبع من رؤيته للكون، وموقفه من الوجود والحياة. ولا شك أن تباين رؤى الشعراء، واختلاف منازعهم، وتفاوت مواقفهم الأيدلوجية، فضلا عن مقدراتهم الشعرية كان له دور في بناء الصورة. لذلك كان من الطبيعي أن تتباين الصورة عمقا وسطحا، جدة وقدما، ترديا وتحليقا. انمازت الصورة في شعر الفيتوري بسعة الأفق:

ما أجملَ الحياةَ يا جميله[2]
لولا جنونُ الطغاه
وقهقهاتُ السجون
لأن ظالما يحبُّ الحياه
ويكرهُ الآخرين
لأن سيِّدا يحبُّ العبيد

[1] زايد. علي عشري، (2002)، عن بناء القصيدة الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ص 65

[2] الفيتوري. محمد، ديوان أغاني إفريقيا، ص 298

ويكرهُ الثائرين

وحقا أن الفيتوري يبدأ أبياته بتعبير بسيط أو تعجب ساذج" ما أجمل الحياة!"، ما يلبث أن يفجؤك بعناصر لا تدفع التعجب بعيدا فحسب، بل تشكك في صدق المقولة برمتها. فجنون الطغاة، وقهقهات السجون، وكره الآخرين، واستعباد الناس يحيل كله جمال الحياة قبحا. إن جمال الحياة مرتبط عنده بذهاب الطغاة، وإعادة أقانيم الحب والخير والجمال محلها. ويقود كره المستعمرين الفيتوري إلى أن يقول: إن الظلم لا يتغير في جوهره عبر الزمن، وإن اختلفت أشكاله:

مازال في أعينهم جوعُ الملوك[1]
مازال في دمائهم صراخُ القتله
ما زال فيهم رعشةُ القراصنه
مازال صوتُ تجار الرقيق
مازال صوتُ المقصله
يبعثُ فيهم الحنينَ والوله

وتصور الأسطر صورة عميقة ومعقدة عن الظلم والاستبداد، حيث يجمع بين الماضي والحاضر في تصوير قاتم للطبيعة الإنسانية عندما تسعى وراء قوتها وعبر استغلال الآخرين. إن الذاكرة التاريخية للمستعمرين، سواء أكانوا تجار رقيق أم قراصنة، تحمل نفس الجشع والوحشية، وأن الاستعمار الجديد(فرنسا) ليس بديلاً أفضل من الأنماط القديمة للظلم. فالانتقال من "الملوك" و "تجار الرقيق" إلى "المستعمر" يدل على أن ملامح الظلم تبقى ثابتة عبر العصور، والإنسانية تظل عرضة لهذه الأنماط من الاستغلال. ومن سمات الصورة الفنية، **التكثيف**، ومنه قول محمد المجذوب:

أوراسُ طـــبلُ كريهـــةٍ يـتفجـــرُ بـــأسا ويبـرقُ بالـدماء ويـمطر[2]
بعـثَ الحيـاةَ وفي سَـحَابةِ نـاره غيـثٌ تقـومُ بـه القيامـةُ أخضـرُ

[1] السابق نفسه، ص 299

[2] المجذوب. محمد المهدي، ديوان الشرافة والهجرة، ص 52

تبدأ الأبيات بتشبيه بليغ تتبعه أفعال مرتبطة بالمطر مثل "يبرق دماً" و "ويمطر"، لكنه يسندها إلى عالم آخر مضاد للمطر، وهو عالم الموت. فالدم، الذي يُشبه بالمطر، يصبح رمزًا للحياة والبعث. ومن خلال هذه الصورة، يتحول الدم إلى سبيل للحرية، حيث يُمثل المطر (الدم) مصدرًا للحياة والنماء. وفي البيت الثاني، يعمق المجذوب هذا المفهوم بإحالته السحاب إلى نار وغيث في آن واحد: نار تحرق أعداء الثورة، وغيث يحيي الأرض (الوطن). ينجح المجذوب في اختيار ألفاظ مشبعة بالدلالة، مثل استبداله لكلمة "الحرب" بـ"الكريهة"، إذ تعكس الكلمة رفض النفس لها، أو إشارة إلى أن الثوار مجبرون على خوضها. كما أن استخدامه لكلمة "بعث" في وصف الحياة يحمل دلالة قوية، حيث إن الخنوع يُمثل الموت، بينما الثورة تمثل استعادة الحياة. فضلا عن الجملة الاعتراضية "تقوم به القيامة" التي أدرجها بين النعت والمنعوت ("غيث أخضر") توضح الفاعل بشكل غير مباشر، فـ"القيامة" هي الثورة نفسها، التي تقوم بها لتبعث الحياة من جديد. كذلك، وصف الغيث بـ "الخضراء" يحمل التفاؤل، مما يعزز الأمل في تحقيق التغيير وإحياء الوطن.

كان الاستقصاء من أبرز سمات أسلوب الفيتوري، إذ كان يعكف على استكشاف كل تفاصيل المشهد، مُتعمقًا في كل زاوية وركن. كان شغفه في تصوير الأحداث بشكل كامل، واستخلاص كل دلالاتها، واضحًا خاصة في تصويره لمشهد فتح باب السجن..

حين تدقُّ الأذرعُ الثقيله [1]

ثلاثَ دقاتٍ فُجَائيه

وزحفُ بابٍ ثقيل

أشبه بالرعد

أشبه بالطوفان يا جميله

ويرسم الفيتوري صورة دقيقة عن قسوة السجن وظروفه القاسية مفيدا من تأثير الأفعال والكلمات، فالأذرع الثقيلة والقوية تعبر عن الضرب العنيف، واختيار الفعل "تدق" بدلاً من "طرق" يعزز هذه الصورة القاسية. كما أن قول الكاتب "ثلاث دقات" بدلاً من واحدة لا يشير فقط إلى مجرد تنبيه السجين، بل إلى تعمد إيقاظه من أجل إيلامه. ووصف الدقات بـ "الفجائية" يحمل عمقًا إضافيًا، إذ تعني المفاجأة أن الباب يفتح دون موعد مسبق، أو في أي

[1] الفيتوري. محمد، ديوان أغاني إفريقيا، ص 297

لحظة، مما يزيد من عذاب السجين وبذله، فقد يكون غافيًا - وما أقل غفوته - أو ربما كان مستريحًا، يحاول أن يريح جسده المنهك من العمل الشاق، أو ربما كان يحلم - وما أقل أحلامه - بالحرية.

ويتجلى إبداع الشاعر في وصفه لباب السجن، حيث يصفه بأنه "يزحف" بسبب ثقله، مما يخلق صورة سمعية ومرئية مؤلمة. كما أن تشبيه الباب بالرعد الذي يسبق المطر يعمّق الصورة: ففي الواقع، الرعد يسبق المطر، بينما في السجن، الرعد يسبق "الطوفان"، أي السجان، الذي يدمّر كل شيء. هذا الطوفان يجتاح الراحة المؤقتة للسجين، حتى ولو كانت غفوته القصيرة أو حلمه المستحيل بالحرية.

تنوعت مصادر بناء الصورة الشعرية عند الشعراء، فمثلاً، يكثر الفيتوري، بسبب تأثيره الإفريقي، من استحضار الصور الإفريقية ويضفيها على شعره. ومن أبرز هذه الصور، صورة سير المنتصر فوق جماجم المستعمرين

والثورةُ تمشي فوق جماجمِ جلاديها [1]

ويستل الهادي آدم صوره من البيئة السودانية التي تحتفي بدق الطبول استقبالا للضيوف أو لعودة المنتصرين:

دقي طبولك بالبشائر واستقبلي وفد الجزائر[2]

أما أدوات بناء الصورة فغلب عليها التشبيه والاستعارة في مقابل توارٍ للكناية، أما استعارتهم فتميزت بعلاقات لغوية جديدة، وكانت في معظمها متسقة تمام الاتساق مع السياق الذي وردت فيه، مثل الاستعارة المكنية (يهدهد الجراح) في قول صلاح أحمد إبراهيم:

يقبّلُ الجرحى يهدهِدُ الجراحَ كي تنام[3]

وينفضُ الغُبارَعن وجوهِ راجعينْ منْ خَطَرْ

فالفعلان "يقبل" و"يهدهد" يحملان طابعًا عاطفيًا رقيقًا، حيث يُظهر الشاعر من خلال قبلة الجريح تخفيفًا لألمه، مما يعكس عناية واهتمامًا عميقين. القبلة هنا لا تقتصر على

[1] السابق نفسه، الصفحة نفسها

[2] انظر الهادي آدم، ديوان كوخ الأشواق، ص35

[3] إبراهيم. صلاح أحمد، ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، ص26

كونها مجرد فعل جسدي، بل هي وسيلة للتخفيف عن الجريح وتذكيره بعظمة الفعل الذي يقوم به. أما الهدهدة، على الرغم من ارتباطها بعالم الطفولة وبراءتها، فهي تناسب الجريح في تلك اللحظة، إذ يكون في أمس الحاجة إلى الحنان والعطف. الهدهدة تسهم في تهدئة نوبات الألم، حيث تعمل الحركة الرقيقة والمنظمة على إبعاده، ولو مؤقتًا، عن جرحه، وتمنحه شعورًا بالاطمئنان مما يمكنه من النوم بسلام.

كان حظ الكناية في الخطاب الثوري محدودًا، فذلك النوع من الخطاب يتطلب غالبًا المباشرة والوضوح، ولا مجال فيه للتكنية أو الاختباء وراء الدلالات الملتوية. ولعل أبرز أمثلة الكناية التي استخدمها الشعراء في هذا السياق هي الكناية عن المستعمر باستخدام "العيون الزرق" أو "طائر الرخ". أما الجزائر، فقد تمت الإشارة إليها بكلمات مثل "أرض النضال"، "الأوراس"، "بلاد جميلة"، و"الأرض الفتية". وجميلة أيضًا تم تمثيلها بكناية مثل "أم الحياة" أو "برعم الخميلة". كما استخدم الشعراء الألوان والكنايات المرتبطة بها، فكان الظلام الدامس رمزًا للاستعمار، بينما الصباح المشرق رمزًا للحرية. كذلك، تم ربط فصول السنة بالكنايات، فالصقيع كان يرمز للمستعمر، بينما الربيع كان رمزًا للاستقلال.

الخاتمة:

خلص البحث إلى مجموعة من النتائج الرئيسة، أبرزها:

1. بنى الشاعر السوداني أطروحته على ثنائية الاستعمار/ الثورة، وحاول قدر المستطاع -بناء على تصوره لحق الجزائر في الحرية -رسم ملامح المستعمر في أبشع صورة ممكنة (الاستكبار-نهب الثروات-طمس الهويات...)
2. اتخذ شعراء الاتجاه الجديد (الفيتوري-عوض الكريم- الحردلو) من شخصية جميلة بو حيرد أنموذجا ممتازا للمرأة العربية المعاصرة.
3. بيّن البحث تفاوت أساليب الشعراء في التعبير عن الثورة وتصويرها بناء على اختلاف مذاهبهم الشعرية، وأيديولوجياتهم.
4. اتكئ شعراء المدرسة التقليدية على عناصر الإسلام والعروبة والجهاد والهتاف الصاخب المنفعل في التعبير عن موقفهم الثوري، بينما مال شعراء الاتجاه الجديدة إلى الهدوء والرزانة.

5. حرص شعراء المدرسة التقليدية على الاكثار من الجمل الإنشائية التي تملأ الفم، في مقابل ذلك حرص شعراء الاتجاه الجديد على توظيف عناصر فنية جديدة، كاستحضار الشخصيات التراثية (مثل سندباد) والعالمية (مثل دون كيشوت).

المصادروالمراجع

القرآن الكريم

إبراهيم. صلاح أحمد، (2013) ديوان غابة الأبنوس وقصائد أخرى، ط 4، أبنوس للنشر، الخرطوم.

ابن الأثير. ضياء الدين، (1973)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط 1، دار نهضة مصر، القاهرة.

أبو موسى، محمد، (1987)، دلالات التركيب، ط 2، مكتبة وهبة، القاهرة.

آدم. الهادي، (1957)، ديوان كوخ الأشواق، مطبعة الكاملابي، القاهرة.

أدونيس. أحمد، (1986)، زمن الشعر، ط5، دار الفكر، بيروت.

بسيوني. عبد الفتاح. (1989)، علم المعاني، ط1، مطبعة السعادة، القاهرة.

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

الحردلو. سيد أحمد، (1960)، ديوان غداً نلتقي، مطبعة الهنا، القاهرة.

درو. اليزابت، (1961)، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، ط 1، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت.

رومية. وهب. (2006)، الشعر والناقد" من التشكيل إلى الرؤيا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد331.

زايد. علي عشري، (1979)، استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة.

زايد. علي عشري، (2002)، عن بناء القصيدة الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة.

سالمان. محمد، (2008)، الإيقاع في شعر الحداثة، ط 1، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ.

السامرائي. فاضل صالح، (2007)، معاني الأبنية في العربية، ط2، دار عمار، عمان.

شكري. غالي، (1968)، شعرنا الحديث إلى أين، ط1، دار المعارف، القاهرة.

صبحي. حسن عباس،1986، ديوان طائر الليل، ط2، دار البلد، الخرطوم.

صلاح. شعبان، (2007)، موسيقى الشعر بين الاتِّباع والابتداع، ط4، دار غريب، القاهرة.

علي. محمد محمد، (1960)، ديوان ألحان وأشجان، ط1، مطبعة الاعتماد، القاهرة.

عوض الكريم. مصطفى، (1972)، ديوان السفير. ط1، الدار السودانية للكتب، الخرطوم.

الفيتوري. محمد، (1967)، ديوان أغاني إفريقيا، مكتبة الحياة، بيروت.

مجاهد. أحمد، (2006) أشكال التناص الشعري، "دراسة في توظيف الشخصيات التراثية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

المجذوب. عبد الله الطيب، (1991)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط4، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم.

المجذوب. محمد المهدي، (1982)، ديوان الشرافة والهجرة، ط2، دار الجيل.

الملائكة. نازك، (1965)، قضايا الشعر المعاصر، ط 2، مكتبة النهضة، بغداد.