

قيثارة سنار الشاعر السوداني محمد عبد الحي (١٩٤٤-١٩٨٩):

مراحل شعره

د. تيراب الشريف

I - مقدمة:

برغم أن الشاعر السوداني الحداثي محمد عبد الحي من رواد الشعر الحداثي في السودان (ما يسمّى بالشعر الحديث أو شعر التفعيلة أو خطأ الشعر الحر)، إلا أن كثيراً من دارسي هذا الشعر لم يقرأوا شعره، وبعضهم حتى لم يسمعوا به. وهو من الجيل الثاني من شعراء القصيدة الحداثية (في صحبة محمد عفيفي مطر، وسامي مهدي، وقاسم حداد، ومحمد بنيس)، بعد جيل الرواد (نازك والسياب، والبياتي، وحاوي، وأدونيس، والخال، وعبد الصبور، وحجازي). يحاول هذا البحث إلقاء الضوء على شعر محمد عبد الحي برسم خارطة لمراحل تطوره الشعري منذ بداياته، وهو في سني دراسته الأولى في جامعة الخرطوم وحتى وفاته، في سن مبكرة نسبياً، بعد أن أصبح أستاذاً فيها وشاعراً يشار إليه بالبنان في وطنه. وينبغي التنويه أنه ليست هناك حواجز قاطعة بين هذه المراحل، وأنها متداخلة ومتشابكة. ساستخدم في هذا البحث نظرية مدرسة جنيف النقدية الظاهرية بحسب جورج بوليه في كتابه تفجير الشعر الذي درس فيه شعر شاعري الحداثة الفرنسية الكبيرين بودلير ورامبو. سأدرس شعر عبد الحي بوصفه خطاباً شعرياً يعبر عن وعي فردي يمثل رؤية متفردة تختلف معرفياً عن رؤية أي شاعر آخر. وسأرصد عقل الشاعر المدرك لاكتشاف أنماط الإدراك المتجسدة في شعره، ولفهم كيفية تناسق أنماط الإدراك هذه مع أنماط الشكل الشعري. (بوليه، تفجير الشعر) (الترجمة من صغى).

II - مرحلة ما بعد الرومانطيقية:

في قصيدة "أوتار ثلاثة" (قافية ذكري) (١٩٦٤)، تعبر الذات الشاعرة عن تجربة حب فاشلة على نمط الحب الرومانطيسي، وهو الحب الذي لا يتحقق والبعيد المنال لأنه وهم. يستخدم الشاعر استعارة القيثارة المشدوخ النغم للتعبير عن تلك التجربة. يحلم الشاعر بالحب، فتحمله "أجنحة الوهم" في رحلة إلى السماء يعود بعدها حاملاً "سببيبات القمر الخضراء"، ويجعلهن أوتاراً لقيثاره الذي يكتشف أنه مشدوخ. فالحب هنا حلم رومانطيسي ووهم، ورمزية القمر إحدى كليشيات الشعر الرومانطيسي:

حملتني أجنحة الوهم، ظننت الحب يدق على بابي
أسراب عصافير وغناء ملائكة خضر
تصعد بي...
تصعد بي...
في أفاق من فيروز تمتد بحارا
من وهج يضحك لي..

هذه هي المرحلة التي بدأ بها بعض رواد القصيدة الحداثية كالسياب. وفيها نلاحظ محاولة الشاعر للفكك من خصائص الرومانطيقية مثل الحب الرومانطيسي الذي يعبر عن عدم النضج العاطفي، والتعبيرات المعسولة في اللغة، والترهل في الأسلوب والصورة الشعرية، ومحاولة العبور إلى الحداثة بدقته اللغوية، وصورها المكثفة، وإشاراتها ورموزها. ومما يجدر ذكره هنا أن الشاعر أسقط هذه المرحلة من حسابه بعد أن جمع قصائدها في ديوان، وهو في منتصف سني دراسته الجامعية، أسماه أجراس القمر. وعنوان الديوان الرومانطيسي يُبني عن هوية القصائد التي كان يحتويها. ولكن الشاعر مزق مخطوطة هذا الديوان ولم يبق منه إلا بعض القصائد التي نُشرت في الصحف والمجلات السودانية. لدي هذه المعلومة لأن الشاعر كان صديقاً لي، وزميل دراسة في جامعة الخرطوم، رغم أنه كان يسبقني بعامين. وقد اعتمدت في دراسة هذه المرحلة على قصاصات من الصحف اليومية، التي نشر فيها الشاعر هذه القصائد، أحفظ بها في مكتبتي الخاصة.

يضحك لي..

يضحك لي..

مزمهر الخد يرش العطر ويلقي الأزهارا

غنيت.. توهجت.. تتجرت بنايبعا وثمارا

في درب العودة أحضرت سببيات القمر الخضراء...

... جعلت ثلاثاً منهن على قيثاري أوتارا.

"أوتار ثلاثة (قافية ذكرى)", (الأخبار، ١٩٦٤)

ما أشنع مقبرة الغربية في قبو الليل الهمجي الأظفار

ما أشنع - يا سوداء العينين -

أن يخبو نجم مغترب.. أن ينهد النبض على ثلج البين

أن تمتد ظلال الصدا البارد فوق الأشعارا

"أوتار ثلاثة (قافية ذكرى)"

نجد في هذه المرحلة أيضاً الهروب الرومانطقي من

معاناة الحياة اليومية وضجيجها إلى مكان آخر مثالي يحلم

به الشاعر. في قصيدة "قافية عند السفر" (١٩٦٤)، رغبة في

الهروب من زخم الحياة اليومي إلى جزر بعيدة فيها حياة هادئة

وخالية من الهموم:

عينا الصديقة تدعواني للبقاء

...

- ولم السفر؟

- طفح التشوق يا صديقة للمجاهيل

الغنية بالجزر

بحارتي كم أخبروني هاهناك عن سجاجيد

الجليد

عن فورة المدن التي - في موتها -

غسلت مراقصها بأعراس التشيد

سكرت..

بكت..

حملت معانفها

مضت تصطلك في ليل المطر

أصديقتي إنا صدئنا هاهنا

إنا ظمئنا للمجاهيل الأخر.

"قافية عند السفر"، (الرأي العام، ١٩٦٤).

لكننا نلاحظ أن قصيدة "قافية عند السفر"، برغم نفسها

الرومانطقي، خطوة متقدمة نحو الحدأة الشعرية أكثر من

قصيدة "أوتار ثلاثة"؛ إذ يقل فيها استخدام قاموس الشعر

الرومانطقي، والتعبيرات المعسولة، والترهل في الأسلوب والصور

الشعرية الذي نجده في قصيدة "أوتار ثلاثة". واعتذار الشاعر

لأصدقائه (صنوته) بضرورة هروبه بسبب "اكتتابه المجيد"،

وأنه لن ينساهم، ويطلب منهم أن يتذكروه، يرمز إلى الصراع

التلميح إلى قصة الإسراء والمعراج لسيدنا محمد (ص) هنا

واضحة. فالذات الشاعرة توهمت أنها صعدت إلى السماء وعادت

ب "سببيات القمر الخضراء"، و "صفير طير الجنة"، و "مصباح

الله الأخضر". واللون الأخضر هو لون أهل الجنة في الإسلام.

وبرغم أن الرحلة هنا رحلة حلم بالحب، إلا أن الشاعر يعطيها

طابعا روحانياً، بالإشارات والتلميحات الواضحة التي تربط بين

الشاعر والنبى بصورة شافة لاتخفى على قارئ الشعر المتمرس.

وهذه سمة رومانطيقية بامتياز لم يستطع شاعرنا أن ينفك من

إسارها.

في المقاطع التالية، تحاول الذات الشاعرة تأليف موسيقى من

"سببيات القمر الخضراء"، وتشغل في إبداع النغم. يوازي الشاعر

بين فنل أوتارقيثاره الثلاثة في إبداع النغم، وفنله في تجربة

الحب. والقصيدة مليئة بقاموس الشعر الرومانطقي: "القمر"،

و "الأزهار"، و "العصافير"، و "الفيروز"، و "الزمرّد"، و "المحار"،

و "حوريات البحر"، و "اللؤلؤ"، و "الجوهرة". كما أن القصيدة

تعجّ بالصور الشعرية الرومانطيقية التي تعبّر عن أحلام الشاعر

وأحلامه، ثم تحطمها؛ ثم انكسار القلب الناتج عن ذلك، والشفقة

على النفس، والتي كلها جوهرية في التعبير عن تجربة الحب

الرومانطقي: "الذكرى رمح ذهبي في القلب"، و "لانملك... إلا

أن نرضى باليتم إلى القلب"، و "أنهشمت أغنية الوجد"، و "رجعنا

منهزمينا"،

و "اليتم غنيمتنا... نحن يتامى القلب المنكسرينا"، ومحارات

الأحلام التي تحمل الخيبة في جوفها بدلاً من اللؤلؤ. ويعبّر المقطع

الأخير من القصيدة عن تلك الخيبة الرومانتيكية الكبرى في

الحب:

شيء في الداخل دوماً ينهار

شيء كالجوهرة المشهومة ينمولاً لون. ولا أنوار

يفرخ الشعر الصميمي التفجّر في الشرايين
العجاف شوارعا
خضر الجسور إلى الغد أغنيات...
أنجماً وروائعاً.
سمنوت في وهج القفار عذوبةً.
نقتات من وهج الضياعات التي نهض لها
حتى تفيض ألوهة الشمس السخية
دق إيقاع النبوة. والصبح حمامة جمرية
سكبت على عشب الأغاني الأصيل
-تمتات هديها.

"أعراس العقوق"

ثم يهاجم الشاعر أجداده هجوماً عنيفاً يتهمهم فيه بالخنوع
والعيش في الماضي، ويدعوهم للالتحاق بجيله لاستشراف المستقبل
الذي هو نصب أعين جيله:

با طاعمين على موائد أمسكم
يا خائضين حياتهم كدراً وطنياً
ماذا لدى الأجداد غير قناعة العيش الذليلة
والتروّي والتفاهات المهينة.

"أعراس العقوق"

ثم يدعو جيل الأجداد الذين يعيشون في الماضي، "ساكني
الكهف"، إلى احتضان جيل الشاعر، وقبوله وعدم نبذه. ذلك
لأن هذا الجيل ينتمي إليهم، ويتوق إلى رضاهم ومباركتهم لرحلة
استكشافهم للمجهول، والسعي الدؤوب نحو غد أفضل يرمز إليه
بالعرس الآتي:

ياساكني الكهف - الوجود تفتحت شرفاته
زهراً ورّين بالأضاميم الوهيجة قبعات حياته
وغنى به سكانه
العرس ماج بصافنات المجد
دقّ دوفوف بشره البهيجة
يا نابشين - توهما - موتاهمو
لا تلعنوا أبناءكم
إغواءً أعراس العقوق رماهمو
بحنا ورا شمس الألوهة في القفار

في الذات الشاعرة بين الرومانطيقية بسجنها الذاتي والحداثة
بتحررها من إسار الذات. تتمثل الرومانطيقية في الهروب من
صخب الحياة اليومية إلى الجزر البعيدة، والحداثة في التثبث
بالأصدقاء وعدم نسيان واقع الحياة التي يواجهونها ويتعايشون
معها بضجيجها وزخمها. فالذات الشاعرة تتوق إلى الفكك من
الرؤية الرومانطيقية ومعانقة الرؤية الحداثيّة، ولكن الرومانطيقية
تتشبث بها وتشدها إليها.

في هذه الرحلة، نجد كذلك التمرد الرومانطيقية كما نجده عند
شيلي، الشاعر الرومانطيقية البريطاني، في قصيدته "بروموثيوس
طليفاً"، والشابّي، الشاعر الرومانطيقية التونسي في قصيدته
الشهيرة "إرادة الحياة". إلا أن شاعرنا يخطو خطوة كبيرة في
محاولته لتجاوز الرومانطيقية والعبور للحداثة بانضباطها اللغوي،
ودقتها في التعبير، وكثافتها في الرموز والإشارات في قصيدته
"أعراس العقوق" (١٩٦٢). تتناول القصيدة موضوع صراع
الأجيال، وتتمرد على جيل الآباء والأجداد وتهاجمهم لعدم تقبلهم
لأفكار الجيل الجديد (جيل الشاعر) الحداثيّة، ومحاولة هذا
الجيل الجديد لاكتشاف المجهول، وإصراره على البحث الدؤوب
لمستقبل أفضل. تبدأ القصيدة برفض الواقع والتمرد عليه، وبداية
رحلة اكتشاف المجهول:

أودى السّفارُ بنا تشعبت الدروب

ولم نزل بين القفار مضيّعيناً

...

غزو المجاهيل - التي لم تفتضح قدمٌ بكارتها -

يحزّ.. يحزّ أعيننا. خيول الرفض

تسحق بالسنايك لحم أمنية الرجوع

جلبّ الأعنة، شكّة المَهْمَاز. هزّ السرج

أدمى جلدها

للنّما عطش السنين يشدها.

"أعراس العقوق"، (الرأي العام، ١٩٦٢).

تواصل القصيدة التعبير عن إصرار جيل الشاعر وعزيمته
للتطلع لحياة أفضل وغد مشرق، والسعي لتحقيق ذلك، مهما
واجهوا من صعاب، مستهدين برؤيتهم الشعرية الثقافية:

نمرى نجوع

تُدمي أظافرنا على ظهر التوقع

إنا تدفقنا يناييعا لكم هل تستقونا؟
إنا توهجنا مع الليل الشتائي المخالب
جمراً
إنا تعرينا ثماراً

"أعراس العقوق"

تنتهي القصيدة - بعكس ما بدأت به- بقبول الشاعر للجيل القديم على علاقته التي رفضها وهاجمها في بداية القصيدة، ويأحساسه بالانتماء لجيل الأجداد والتصالح معهم:

منكم نبعنا:

من وحلكم، من جوعكم، من عريككم
من ضحك أعينكم.. بداءتكم.. أصالة شدوكم
من غابكم.. صحرائكم
من طبلكم ومدحككم

نهرأ صميمياً منابه تدفق فيكمو ومصبّه
مهدا ولحدأ. وابتداءً وانتهاء
أنتم أصلنا ومنبع شعرنا
وتلهب القلق الذي يقتات منا
واخضرار عروقنا وهجأ. دماء
"أعراس العقوق"

ثم يدعو الشاعر جيل الآباء والأجداد إلى قبول اعتراف جيله بالانتماء لهم، واحتضانهم والعمو عنهم وتبني رؤيتهم المتفائلة بمستقبل واعد للأمة:

فلتفتحوا للشمس أعينكم صباحات
تعشقت الضيياء
طوبى لكم إذ تهتكون نوافذ الأفق الجديد
تقرعون كؤوس مجدكم انشاء
طوبى لكم إذ تزهو الأحجار في أيديكمو
عسلا وماء
طوبى لكم إذ تشعلون عيونكم - ليلاً -
طوبى لكم إذ ترفعون غناءكم نجماً، حدائق
مجمرات، روعة

قماً، سماء
طوبى لكم، طوبى لكم.

"أعراس العقوق"

في إزهار الأحجار عسلاً وماءً في أيدي الأجداد تضمين واضح لمعجزة انشقاق الصخر عن الماء في قصة سيدنا موسى عليه السلام، مما يعني أن انضمام الأجداد لجيل الشاعر تنتج عنه المعجزات. نستشف في هذه القصيدة أيضاً إرهابات لفكرة "عودة الإبن الضال" التي توسع فيها الشاعر في قصيدته الشهيرة "العودة إلى سنار" (والتي سناقشها في "مرحلة التقافوية التفسيرية)، وبلورها وفصلها. كما نجد ذكراً هنا ل"غابكم" و"صحرائكم"، فكأنني به يمهّد لرمزية "الغاية والصحراء"، والتي وسموا بها جماعتهم فيما بعد.

III- المرحلة الصورية:

استخدم مصطلح الصورية هنا بالإشارة إلى مدرسة شعرية من مدارس الحدائة في الشعرين الأمريكي والإنجليزي. ظهرت الصورية كرد فعل لما رآه شعراؤها ميوعة في التعبير وعدم دقة في الشعر الرومانطقي. فنادوا بتوخي الدقة والإيجاز في التعبير مع وضوح العبارة وصلابتها، فاستخدموا الصورة لتحقيق ذلك، بحيث تنقل الصورة الشعرية تعبيراً شعرياً متكاملًا. وأرى أن شاعرنا قد تأثر بهذه المدرسة وذلك ليس في هذه المرحلة فحسب، منذ بدايتها عام ١٩٦٤ حين كان في سنّي دراسته الأولى في كلية الآداب في جامعة الخرطوم، بل حتى آخر سنّي حياته. فالتعبير بالصورة أصبح منذ هذه اللحظة سمة من سمات أسلوب شاعرنا. فمفردة اللغة الشعرية هنا هي الصورة التي تشكّل جُلّ اهتمام الشاعر. والقصيدة عبارة عن مجموعة من الصور المركزة، وعلى القارئ أن يؤلّف بينها ليفسرها ويستكنه معاني القصيدة منها. في "أربع قصائد" (١٩٦٤)، تتوالى الصور الشعرية بتركيز شديد يجعل القارئ يلهث ليتابعها ويلملها ليستنبط منها معنى:

السهب

الدروع الخضر في ريح الجنوب
خوذثة الفارس تلمع...
تحت شمس من ذهب.

الشاعر أنثذ: الإفريقي والعربي. وقد أسقط الشاعر هذه القصيدة من حسابه بعد تبلور رؤيته لهجنة الثقافة السودانية.

هناك قصيدتان تشملهما هذه المرحلة كتبهما الشاعر ونشرهما في الصحف السودانية حين كان يدرس للماجستير في ليدز في إنجلترا، إلا أنهما ليسا في الأعمال الشعرية الكاملة. وهما: "السُرى" (١٩٦٧)، و"انطباعات عن الطيور الراحلة جنوباً" (١٩٦٨). في قصيدة "السُرى" إشارة واضحة من العنوان لقصة الإسراء والمعراج لسيدنا محمد (ص). وفي استعارة الشاعر لهذه القصة تشبيه للشاعر بالنبي، وهذه بقايا من الرؤيا الرومانطيقية للشاعر كما رأينا في تحليلنا لقصيدة "أوتار ثلاثة" (١٩٦٤) أعلاه في مرحلة مابعد الرومانطيقية. وسُرى الشاعر هو سفره إلى إنجلترا وتغرّبه للدراسات العليا. ويعتبر الشاعر أن تجربته في سُرَاه/ غربته تشبه تجربة دانتى في الجحيم في الكوميديا الإلهية:

الجحيم

ليس أرضاً غربية

إنه مدنٌ مثل لندن باريس بيروت

والقاهرة

ضفة النيل والملتى

وأرى في المهاوي الرهيبة

وجه أمي، أبي، ووجوه صحابي

ووجه الحبيبة

"السُرى"، صحيفة الصحافة (١٩٦٧)

وكما رأى دانتى مشاهد الجحيم المرعبة، يشاهد شاعرنا تلك المشاهد أيضاً في غربته/سُرَاه:

وعلى موجة الحمأ الساخن

قد رأيت الوجوه التي

قد كرهت وأحببت

تطفو وتغرق

"السُرى"

إلا أننا نلاحظ قلب الشاعر لمفهوم السُرى من الرحلة الروحية الفريدة التي تسمى بالنفس إلى رحلة عذاب تشاهد فيها النفس مشاهد الجحيم. فالسُرى الأصل دعوة من الله عزّ وجلّ إلى السماء، ورحلة روحية أشبه بزيارة إلى الجنة. والوجوه التي رآها

سهل المهرُ وحمَمَ

وتغتنى عندليب

جاء في ربح غريب

واحترق

حينما حدّق في الوجه المغامر.

ثم لاشيء سوى وقع الحوافر

يتلاشى في البعيد

مثلما جاء -مع الريح- من الأفق البعيد. (سبتمبر ١٩٦٤)

"أربع قصائد"، (مجلة الآداب، مايو، ١٩٦٥، ص ٤٩)

ترسم القصيدة صورة بانورامية: سهوب في الجنوب خضراء كالدرع، يأتي إليها فارس من أفق بعيد يمتطي صهوة مهره، وتلمع خوذته تحت الشمس الذهبية. ثم يصل المهر ويحمم، ويفنى عندليب، وحين يحدق عندليب في وجه الفارس يحترق. وعندئذ، يعود الفارس إلى حيث أتى (من الأفق البعيد). ماذا نفهم من هذه الصورة المركبة، والمكثفة والمرسومة بدقّة؟ إذا وضعنا في الاعتبار أن هذه القصيدة كتبت في سبتمبر ١٩٦٤، حين كان عمر الشاعر عشرين عاماً (في السنة الثانية في الجامعة)، يمكن أن نعتبر هذه القصيدة إرهاباً لرؤية الشاعر للثقافة السودانية في مرحلة الثقافوية التفسيرية التالية، والتي ترى الثقافة السودانية ثقافة هجينة من مكونات ثلاثة: أفريقية وعربية وإسلامية. إذا فسرنا القصيدة هكذا، نجد فيها مكونين فقط: الإفريقي (الإشارة إلى السهوب الخضراء في الجنوب (جنوب السودان حينها)، والعندليب المغني)، والعربي (الفارس المغامر الذي يمتطي مهره)، وليس هناك رمز للمكون الإسلامي. أرجح هذه القراءة لهذه القصيدة القصيرة، والتي يمكن أن نستشف فيها فكرة "الغابة والصحراء" في مراحلها الجنينية قبل أن تتبلور في صورتها النهائية، ويضاف إليها المكون الإسلامي، في مطوّلة الشاعر "العودة إلى سنار" في نسختها الأولى (مجلة حوار البيروتية عام ١٩٦٦). (وقد أعاد الشاعر كتابة هذه القصيدة عدّة مرّات ومرت بأربع مراحل نذكرها فيما بعد). والجدير بالذكر إن هذه هي نفس السنة التي نشر فيها الشاعر أولى قصائده الثقافوية في هذا المنحى، وهي قصيدة "جنّة الغاب وفارس الجواد الأصيل: (جماع الغابة والصحراء)" (صحيفة الرأي العام، مايو ١٩٦٤)، والتي أيضاً نجد فيها المكونين الجنينيين للثقافة السودانية حسب رؤية

IV-مرحلة الثقافية التفسيرية:

هذه مرحلة الانشغال بالهوية الثقافية السودانية وتفسيرها. وهي مرحلة النضج الفني والفكري والعاطفي المبكر لشاعرنا إذ أنه ما زال طالباً في الجامعة. كان عبد الحي عضواً في "جماعة الغابة والصحراء"^{٣٠} وهي مجموعة من ثلاثة شعراء تفاوتت أعمارهم، وتزامنوا في ستينيات القرن الماضي عندما كانوا طلاباً في جامعة الخرطوم، وجمعتهم هموم ثقافية مشتركة، عبّروا عنها كلُّ بأسلوبه الخاص، وهم: النور عثمان ابكر (الرائي)، و محمد عبد الحي (صانع الأسطورة)، في كلية الآداب، و محمد المكي ابراهيم (المغني) في كلية الحقوق. كتب هؤلاء الشعراء شعراً هو خطاب هوية في المقام الأول. وقد فسّروا فيه الثقافة السودانية باعتبارها ثقافة هجينة ذات ثلاث مكونات: العربي، والإفريقي، والإسلامي دون ترتيب. اتخذ شاعرنا سلطنة سنار السودانية (١٥٠٩-١٨٢١)، وهي أول سلطنة إسلامية في تاريخ السودان، رمزاً لهذا المزيج الثقافي، وكتب مطوّلتة الشهيرة العودة إلى سنار (١٩٧٣) في هذا المنحى، والتي أشهرته في الأوساط الأدبية في السودان. وهذه أشهر قصائد هذه الجماعة، ويمكن القول بأنها أشهر قصيدة في الشعر السوداني الحديث والمعاصر. ويعتبر دارسو الأدب السوداني هذه القصيدة بمثابة البيان الشعري لـ "جماعة الغابة والصحراء"^{٣١}

أفسّر شعر محمد عبد الحي في هذه المرحلة في السياق التفسيري للروى الشعرية والوعي الشعري لشعراء حداثيين آخرين أطلق على شعرهم "الشعرية الثقافية". وهذه استراتيجية تفسيرية، حسب تعبير ستانلي فش^{٣٢}، ٥ لشعر الشعراء الذين ينشغلون بالثقافة، ويتخذون منها موضوعاً محورياً في شعرهم، ويجعلون منها همّاً رؤيويّاً أساسياً. ولكن يختلف تناول الثقافة من شاعر لآخر حسب رؤيته الشعرية لثقافته، ووعيه الشعري بها. وقد صنّفت الشعرية الثقافية إلى ثلاثة أصناف: الأول، "الشعرية الثقافية النقدية" ويمثلها الشاعر السوري-الليباني أدونيس (علي أحمد سعيد) (م١٩٢٠). وهو من جيل الرواد وأحد قامات القصيدة الحداثية. ينتقد شعراء هذا الصنف الثقافة العربية المعاصرة برمّتها ويشخّصون الداء فيها ويصفون الدواء. فأدونيس ينتقد الثقافة العربية في شعره الثقافي على ضوء نقده الثقافي الذي يرى فيه أن هناك تياران متصارعان في الثقافة العربية، بمختلف جوانبها، منذ العصر الكلاسيكي القديم وهما: التيار الثابت،

سيدنا محمد (ص) وجوه الأنبياء، وليست وجوه بشر عاديين، تتعذب وتعاني في الحميم. فشتاناً ما بين سُرى الشاعر والسُرى الأصل. بيد أن القصيدة تنتهي بنغمة أمل في المستقبل يتيقن الشاعر أنه ينتظره في وطنه بعد عودته. وكأن سُراه كابوساً مؤقتاً ريشما ينزاح عن صدره بعد انتهاء غربته:

رغم أني لم أبصر الضفة الثانية
غير أن النسيم
كان يخبر أن النعيم
في انتظاري
لامنح نضج الثمار
به اللون والعافية

"السُرى"

في القصيدة الثانية، "انطباعات عن الطيور الراحلة جنوباً"^{٣٣} (١٩٦٨)، أيضاً تعبير بالصور عن إحساس الشاعر بالغربة وشوقه إلى الوطن الذي يثيره فيه الطيور المهاجرة نحو الوطن (جنوباً). يصف الشاعر شدة برد الشتاء وقسوته في صور متتالية للحديقة والحيوانات الأليفة والزواحف:

سكُونٌ في خلایا الريح
والأحجار والشجر

سكُونٌ في انتظار حديقة الثلج التي تزهومع السحر.
سكون ماكر كالخمر. صمت ناعم كمخالب القط
- احتمت منه
النمال. واغلقت أكمامها.

عنه الأزهير الشتائية

وقوّس ظهره الجرو الصغير ونام في زاوية البيت -
وأقفل

نفسه الثعبان خوفاً في عروق الأرض.
يُصغي كيف ينمو الرعد في الصمت - هي الأشياء
لم تخرج

من الأفق القديم ولم تعكر عينها الأحداث والغربة.
"انطباعات عن الطيور الراحلة جنوباً"^{٣٤}
صحيفة الصحافة، (١٩٦٨/٩/١٤).

"الفراديس الجنوبية: انطباعات عن الطيور الراحلة جنوباً"، مجلة شعر (بيروت) (١٩٦٨).

بعد الإنبعث والتجديد. لذلك أطلق عليها "الشعرية الثقافية الهلامية". ٨.

نشر محمد عبد الحي أول قصيدة له في هذا المنحى حين كان طالباً في السنة الثانية في كلية الآداب بجامعة الخرطوم بعنوان "جنبة الغاب وفارس الجواد الأصيل: (جماع الغابة والصحراء)" في صحيفة الرأي العام في ١٩ سبتمبر ١٩٦٤. تختلف رؤية الشاعر للثقافة السودانية في هذه القصيدة اختلافاً تاماً عما آلت إليه فيما بعد. يستهل شاعرنا القصيدة بمقدمة نثرية يلخص فيها رؤيته في القصيدة، ويدعو فيها إلى الإقرار بأن اللهجة السودانية إنما هي هجينة عرقية، وليست ثقافية، كما ترى رؤيته لاحقاً بعد تبلورها في مطوّلتها العودة إلى سنّار. ليس ذلك فحسب، بل هي نتاج للمواجهة العنيفة بين الفرسان العرب الغزاة على سهوات جيادهم، وبين الأجداد الأفارقة، واغتصابهم للفتيات الإفريقيات في الغابة. ومن هذا الإقرار، الذي هو في جوهره عودة إلى الجذور، ينبثق مفهوم الهوية السودانية، والذي باكتشافه يتم الانطلاق نحو آفاق أرحب في المستقبل. يقول:

جماع الغابة والصحراء لم يكن ودياً في البداية.. ولكن من رخام هذا اللقاء الشرس بين
فرسان الخيول العربية وبين سبايا الغاب الإفريقي نحتنا
وجوهنا.. الإنكار لا يجدي... الاعتراف
عودة إلى الجذور [الصلبة المنسية.. فمنها صعوداً يتم لقاءنا
بشمس حقيقية.. (صحيفة الرأي العام
السودانية، ١٩/٩/١٩٦٤، ص ٨).

في القصيدة ستة أجزاء: مدخل، الأعراس الأولى، مهرجان الخيول الأصيل، جبل السبايا، الأعراس الثانية، خاتمة. في الجزء الأول، "المدخل"، تعبّر الذات الشاعرة عن إحساسها بالضيق والوحدة والحيرة التامة لعدم معرفتها لهويتها:

لرريح . وحدي . واحتضاري.
لرريح أمضغ تبع أيامي بلا تاريخ أو وجه لداري
لا أرض تتلقى في غيابي. لا مرافئ في انتظاري
لمن انكساري. وانتصاري
لرريح . وحدي . واحتضاري
"جنبة الغاب وفارس الجواد الأصيل"، (الرأي العام،
١٩/٩/١٩٦٤، ص ٨).

أي الإبتعاعي، والتّيّار المتحوّل، أي الإبداعي. وأن التّيّار الثابت/ الإبتعاعي، هو السائد منذ القدم وحتى العصر الحاضر. ينحاز الشاعر للتّيّار المتحوّل/الإبداعي، ويدعو إلى استلهامه والاضافة اليه وتجاوزه. يرصد في شعره، تماماً كما في نقده الثقافي، تمظهر التيارين وغلبة الأول منذ عصر صدر الإسلام إلى العصر الحاضر (على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة "السماء الثامنة" في ديوان المسرح والمرايا (١٩٦٨)، وقصيدة "أحوال ثمود" في ديوان كتاب القصائد الخمس (١٩٨٠)، وأجزاء ديوان الكتاب الضخم الثلاثة (١٩٩٥، ١٩٨٩، ٢٠٠٢). ٦.

أما الصنف الثاني، "الشعرية الثقافية التفسيرية"، والذي يمثله شاعرنا الذي ندرسه هنا، والشاعر العراقي سامي مهدي (م ١٩٤٤) فيفسر الثقافة العربية حسب تمظهرها في الوطن الواحد، وينشغل بتفسيرها وليس نقدها. والخطاب الشعري عند هؤلاء الشعراء خطاب هويّة في المقام الأول، ويمكن أن نطلق على شعرهم أيضاً اسم "شعرية الهوية الثقافية"، وهي الشعرية التي تسر الثقافة بحثاً عن هويّة ثقافية ذات خصوصية متميزة عن الثقافة العربية الأم. يعبر محمد عبد الحي عن هذا المنظور في قصيدته المحورية العودة إلى سنّار (١٩٧٣)، ويفسر الثقافة السودانية على أنها ثقافة هجينة ذات ثلاث مكونات: إسلامي وعربي وإفريقي. وهي القصيدة التي تقوم مقام البيان الشعري لمنحى تفسيري للثقافة السودانية في الشعر السوداني لجماعة من الشعراء في ستينات القرن الماضي وسمت نفسها ب "جماعة الغابة والصحراء". أما سامي مهدي، فيعيد تفسير الثقافة العراقية في ديوانه لاقمر بعد هذا المساء (٢٠٠٨)، و أبناء أيننا (٢٠٠٩) بوصفها ثقافة هجينة أيضاً، يمتزج فيها المكون العربي بمكون ثقافات العراق القديم، بلاد ما بين النهرين: الآشورية والبابلية والكلدانية. ٧. أما الصنف الثالث، فيشير إلى مكانم الداء في مجمل الثقافة العربية المعاصرة، ولكنه لا يتعدى ذلك إلى تشخيصه أو وصف دواء له. واذ يقف شعراء هذا الصنف عند الإشارة إلى أن الداء في الثقافة العربية يكمن في جمودها وتخلّفها، لا يضعون أصابعهم في مظاهر ذلك الجمود والتخلّف وجوانبهما ولا يقدمون بديلاً لهما، بل يحلمون بانبعث للثقافة العربية ولا يحددون ظواهر ذلك الإنبعث ومعالجه، ولا كيفية تحقيقه. وشعرية خليل حاوي تندرج تحت هذا الصنف، فهي ضبابية وهلامية وغير محددة المعالم بشقيها: جمود الحاضر وتكلسه، وصورة المستقبل

في الجزء الثاني، "الأعراس الأولى"، تتذكر الفتاة/الجدّة الإفريقية، والتي ينعتها الشاعر بـ "جنية الغاب"، جو المرح والحبور الذي يشيعه العرس في مجتمعها الهانئ السعيد قبل الغزو العربي وتتحدّث عليه:

واها ماض كانت الأعراس تنزع نيضه
خمرا. أناشيدا. لهيباً
واها ماض كانت الشمس الصبية
في ظلال الغاب تحلم
تستفيق مع المغيّب
(...)

واها ماض كانت الأعراس في
الغابات غنوته المثيرة
نبض البروق شبابه
إيقاعه وهج تخمّر في العروق
"جنية الغاب وفارس الجواد الأصيل"

ثم يهجم الغزاة العرب على سهوات خيولهم في الجزء الثالث، "مهرجان الخيول الأصيل"، ويعيثون فساداً في الغابة وقاطنيتها ويفتصبون "جنية الغاب":

الخيول تمرح صافئات حاجلات
والصهيل
يلتف حبلا من رمال تهامة حول
الوريد... يعضني
(...)

أه خيول
كالريح. تمخر في عباب الريح
شاهقة القباب
تهتز في عنف، وتضرب بالسناجيك
تشعل النيران في صوت الألوهة- ويلتا
مسحوا الأغاني عن جبين الريح
عن قلب الينابيع العميقة والسحاب
الحاجلات الصافئات من الخيول
جرحت جبين الغاب
أوردتها الفوارس نبعه
وتصاعدت في الصبح أبخرة الصهيل

جنية الغاب اهربي
- "لا..لامفر."
- "أهربي"
- "لا..لامفر."

"جنية الغاب وفارس الجواد الأصيل"

في الجزء الرابع، "جيل السبايا"، ينكر الجيل الناتج عن هذا اللقاء العنيف، والذي يسمه الشاعر بـ "جيل السبايا" أمهاتهم السوداء اللاتي ينفجمن لذلك ويلمن أبناءهن عليه، ويذكرونهم بالمعانة التي واجهنها لتربيتهم:

أه، أتكرني، أتكر أمك
السوداء يا جيل السبايا
أه أتكرني وأنت سليل لحمي
في عروقك فار نبض من دمايا
(...)

ولدي أتكرني وقد (...)

غسلت قلبك في الينابيع العميقة
سقت غزلان الجبال هدية
أترعت صوتك بالألوهة والتلال
شربت صدك وأنت في مرح تغني
كانت الشمس اخضرا وأشتعال
(...)

"جنية الغاب وفارس الجواد الأصيل"

ثم يصحو الجيل الجديد من غفلة إنكاره، ويعود إلى وعيه في الجزء الخامس، "الأعراس الثانية"، ويعيد بهجة الأعراس الأولى وجوها الاحتفالي في الغاب، ويتصالح مع نفسه. ويكون بذلك قد عانق هويته وقبلها عن رضا واقتناع:

مرحى ترش النور هذا الليل أقمار
القبول

جيل السبايا يوقظ العرس القديم،

يعود ينبت في دماه ويستحي

طيبلاً يفور ألوهة. نبعا. صهيل

يستحطب الأبنوس في مرح البطولة

والشدى

عبق القرنفل واندياح الزنجبيل

واسعة في وطن الشاعر الأم، إلا أن الدراسات الجادة لها معدومة حسب علمي. كل ما كتب عنها هو مجرد انطباعات وإشارات عابرة. وهذه إحدى آفات النشاط الأدبي في السودان: ضمور الحركة النقدية بالمقارنة مع الانتاج الأدبي.

في هذه القصيدة تحوّل جذري في رؤية الشاعر التفسيرية لثقافته. فبينما ركزت القصيدة الأولى، والتي هي عمليا في طي النسيان، على رؤية هجئة الهوية السودانية كهجئة إثنية/عرقية، تحولت الرؤية في هذه القصيدة لتصبح هجئة الهوية السودانية هجئة ثقافية. وربما يكون هذا أقوى الأسباب التي دفعت شاعرنا للتخلي عن القصيدة الأولى.

تستخدم العودة إلى سنّار موضوعة البحث في سياق سعي الذات الشاعرة الحثيث وبحثها عن هويتها من ناحية؛ وموضوعة عودة الإبن الضال بعد عثورها على هويتها من ناحية أخرى. يختار الشاعر "سلطنة سنّار" (١٥٠٩-١٨٢١)، والتي تعرف باسمي: "سلطنة الفونج"، و"السلطنة الزرقاء" ١٠، وهي أول سلطنة إسلامية في تاريخ السودان، رمزا نمطيا أعلى للثقافة السودانية؛ ومن هنا يأتي اختياره لعنوان القصيدة. يلمح الشاعر في القصيدة إلى سلطنة سنار بتعبيرات مختلفة يستخدم فيها صفة اللون "الأزرق" ١١: "المدينة الزرقاء"، و"الصخرة الزرقاء"، و"الشمس الزرقاء"، و"اللغة الزرقاء"، و"الجرح الأزرق". كما يشير إليها أيضا بوصفها أول سلطنة إسلامية بتعبيرات أخرى تعكس صفة البداية والريادة: "مملكة البراءة"، و"سلطنة البراءة"، و"الذاكرة الأولى"، و"لغة البداية" و"الذاكرة الكبرى"، و"خيوط الذهب". يرى الشاعر أن الثقافة السودانية ثقافة هجينة ذات ثلاثة مكونات: إفريقي وعربي وإسلامي.

كتب عبد الحي هذه القصيدة بعد بحث عميق، ودراسة مستفيضة. لذلك استعان بمصادر عديدة لاختيار رموزه: من كتاب عن متصوفة سنار نفسها؛ ومن كتاب عن ديانة قبيلة الدينكا في جنوب السودان، أكبر قبيلة سودانية قبل انفصال جنوب السودان عن شماله؛ ومصادر عن مملكة مروى، من الممالك النوبية السودانية قبل الميلاد؛ وكبار المتصوفة من التراث الإسلامي، بالتحديد التّفري (ت٩٦٥). وابن عربي (١١٦٥-١٢٤٠)؛ والشعر العربي القديم، بالتحديد المعري (٩٧٣-١٠٥٧)؛ والشعر الفرنسي، بالتحديد شاعر الرمزية مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨). لذلك نتفق مع بعض المعلقين على القصيدة، أن الشاعر تأثر في بنية قصيدته

أشودة الريح الصبيّة على الأكتفِ
والتلال

أبدُ اشتياقٍ وارتحالٌ

اليوم عرسك - ألف مرحى -

- ألف مرحى - اليوم يا جيل السبايا

الأم ضاحكة تزغرد. والعديلة والصبايا

ينشدن والفرسان حولك والرجال

بالتنهئات إلى أبيك وبالهدايا

"جنية الغاب وفارس الجواد الأصيل"

وتنتهي القصيدة ب"الخاتمة" التي تعبر عن أحساس الذات الشاعرة العميق بالانتماء، وبقبولها بهويتها المقودة في بداية القصيدة واحتضانها لها. وبالرضا التام والطمأنينة. وكأن القصيدة بحث عن الهوية منذ بدايتها، والعثور عليها في نهايتها:

يا ريح فلتفتح أناشيد الهوى

من نايك المشبوب في رئة الصراغ

عبر البحار توهجت في الريح أشرعتي

انبهارا وهي تمخر في دم المجهول

-مرحى- لم أعد أخشى الضياع

لي مرفأ أرتاح عنده حين أرجع

وهو يقلق في غيابي

فيه أغنيتي وتاريخي المضاع

"جنية الغاب وفارس الجواد الأصيل"

تنتهي القصيدة بقبول الذات الشاعرة التام للهوية، إلا أنها هوية عرقية، بخلاف الهوية الثقافية التي تركز عليها القصيدة التالية "العودة إلى سنار". والجدير بالذكر هنا أن الشاعر أسقط هذه القصيدة من حسابه، ككثير من قصائده الأخرى، ولم تتضمنها الأعمال الشعرية الكاملة التي نشرتها أسرته بعد وفاته. وعلى الرغم من أهميتها في رأيي، إلا أنه لا أحد يذكرها من دارسي شعره. وقد يُعزى ذلك لعدم معرفتهم بها لأنها لم تشر في ديوان. تنتقل الآن لمناقشة قصيدة شاعرنا المطولة العودة إلى سنّار والتي تعتبر بمثابة البيان الشعري لرؤية جماعة الغابة والصحرَاء للهوية السودانية. على الرغم من أنها نالت شهرة

(العودة إلى سنّار، ص ١٥). ١٣.

ثم تكتشف أنها لاهي عربية، ولا هي إفريقية:

"- بدوي أنت؟"

"لا-"

"- من بلاد الزنج؟"

"لا-"

(سنّار، ص ١٤).

وتبدأ في البحث عن هويتها وتكتشف مرة أخرى، بعد معاناة وصراع، أنها لا تنتمي لأرض العرب، ولا للبلاد الأوربية، ولا للإفريقية:

صاحبي قل! ما ترى بين شعاب الأرخيل

أرض "ديك الجن" أم "قيس القنيل"؟

أرض "أوديب" و"لير" أم متاهات "عطيل"؟

أرض "سنغور" عليها من نحاسش البحر صهد لا يسيل؟

(سنّار، ص ١٦).

وفي خضمّ هذا الصراع النفسي والإحساس بالضيق، تمرّ الذات الشعرية بتجربة مخيفة، وكابوس رهيب، فتري صوراً جهنمية، وتسمع أصواتاً من عالم الموتى، وتشهد مشاهد تبعث فيها الرعب:

ثم لما كوكب الرعب أضاءً

ارتيمت.

ورأيت ما رأيت:

مطراً أسود ينثوه سماءً من نحاس وغماماً أحمر.

شجراً أبيض - تقاحاً وتوتاً - يثمر

حيث لا أرض ولا سقيا سوى ما رقرق الحامض من رغو

الغمام.

وسمعت ما سمعت:

ضحكات الهيكل العظمي:

واللحم المذاب

فوق فسفور العباب

يتلوى وهو يهتّر بغصّات الكلام.

وأسلوبها بقصيدة الشاعر الأنجلو أمريكي المشهور ت.س.إليوت المتميزة "الأرض البياب". إذ استخدم الشاعر أسلوب إليوت الذي يوسم ب"الطريقة الأسطورية" باستخدام الأساطير كمصدر أساسي لرموز قصيدته، والمنهج الصارم والدقيق في اختيار الرموز وشحنها بإيحاءات المعاني.

وبناء على هذه الرؤية التفسيرية، يستخدم الشاعر مجموعة من الرموز مدروسة بدقة لكل مكون من مكونات الثقافة السودانية حسب رؤيته. تنقسم رموز القصيدة إلى أربعة أصناف: الرموز التي تمثل الثقافة الإفريقية، وتلك التي تمثل الثقافة العربية، وتلك التي تمثل الثقافة الإسلامية، وأخيراً الرموز النمطية العليا. ١٢ رموز الثقافة الإفريقية هي: الغابة، والفهد، والأبنوس، والجاموس، والتمساح، والفيل، والسمكة، والنحلة، والوثني، والنهر، والقناع، والعاج، وقمة الجبل، والتمر، الناضج، والوعل. ورموز الثقافة العربية هي: الصحراء، والنخلة، والحصان، والرمح، والمها، والجذر القديم، وسفح الجبل. أما رموز الثقافة إسلامية فهي: المسبحة، والكتاب، والإبريق (يستخدم للوضوء في السودان)، والصوفي والمصلاة. والرموز النمطية العليا هي: الليل، والتراب، والنار، واللهب، والشمس، والشرارة، والبحر، والماء، والدم، والرعد، والبرق، والسمندل.

تنقسم القصيدة إلى خمس أجزاء هي: البحر، والمدينة، والليل، والحلم، والصبح. ومن المفترض أن يمثل كل جزء مرحلة من المراحل التي تمر بها الذات الشاعرة في بحثها عن هويتها وهي: الإغتراب الثقافي وبداية البحث عن الجذور (البحر)؛ ورؤى الانتماء (الحلم)؛ ومرحلة المعاناة والصراع (الليل)؛ ووعي الانتماء الثقافي (الصبح)؛ ويقين الانتماء والعودة (المدينة).

في البداية، تحس الذات الشاعرة بالضيق والإغتراب الثقافي وعدم الانتماء. وتشعر بأنها تعاني من انفصام شخصية ثقافي: فهي "تغني بلسان" و"تصلي بلسان"، إذ ليس هناك تجانس بين الفن والدين في داخلها. فهي تنتمي قنياً إلى تراث، ودينياً إلى تراث آخر، فتستعير لغة غيرها، ورؤية غيرها للحياة:

... تأثت عاد يغني بلسان

ويصلي بلسان

من بحار نائيات

كافراً تهت سنيماً وسنيناً

مستعيراً لي لساناً وعبوناً

يقودني عبر رؤى عينيه
عبر مرايا ليلك الحميمة
للذهب الكامن في صخورك القديمة
فأحتمي - كالنطفة الأولى -
بالصور الأولى التي تضيء
في الذاكرة الأولى
وفي سكون ذهنك النقي
تمثالا من العاج،
وزهرة
وثعباناً مقدساً وأبراجاً
وأشكالاً من الرخام والبلور والفخار.
(سنار، ص ٢٠).

ثم ترى رؤى فيها مشاهد طبيعية بانورامية استعراضية
تعبّر عن تجانس وانسجام ووثام بينها وبين الطبيعة، ويتوحد مع
"مدينته الزرقاء":
وتجيء أشباح مقنعة لترقص حرّة، زمناً،
على جسدي الذي يمتد أحراشاً، سهوباً: تمرح الأفيال،
تسترخي التماسيح؛ الطيور تهبّ مثلض غمامة، والنحل مروحة
يفغني وهو يغسل في تجايف الجبال، وتستدير مدينة زرقاء
في جسدي؛ ويبدأ صوتها؛ صوتي؛ يجسد صوت موتاي الطليق
حلم؟ رؤى وهمية؟ حق؟
أنا ماذا أكون بغير هذا الصوت، هذا الرمز،
يخلقني وأخلقه على وجه المدينة تحت شمس الليل والحب العميق
(سنار، ص ٢٢).
وتتوالى أصوات سنار وصورها حتى تتيقن الذات الشاعرة
من انتمائها إلى سنار، وتقبل بها وتقرر العودة إليها. وينتج عن
ذلك تصالح تام وانسجام ووثام مع نفسها، ومع ثقافتها. يستعير
الشاعر النوم للتعبير عن الهدوء والسلام الذي يغمره ويغمر
الطبيعة ويسود فيها:

ونمت

مثلما ينام في الحصى المبلول طفل الماء
والطير في أعشاشه
والسّمك الصغير في أنهاره
وفي غصونها الثمار

وشهدت ما شهدت:
كيف تتقضّ الأفاعي المرعدّة
حينما تقذف أمواج الدخان المربدة
جثة خضراء في رمل تلطّي في الظلام.
(سنار، ص ١٦).

يتغير الكابوس فجأة إلى رؤيا وتسمع الذات الشاعرة أصواتاً
لأجنحة طائر، وترتبك، إذ لا تعرف إذا ما كانت هذه الأصوات
ترمز إلى العودة (الانتماء)، أم إلى مواصلة السفر (مواصلة
البحث عن الهوية)؟:

أنصت هنيهة!

تسمع في الحلم حفيف الريش حين يضرب الجناح
عبر سماوات الغياب
هل دعوة إلى السفر؟
أم عودة إلى الشجر؟

(سنار، ص ٢٩).

ثم تسمع أصواتا وترى صوراً قد ترمز أصوات الأجنحة
اليها. وهذه الصور والأصوات ترمز إلى عناصر ثقافة الشاعر
على التوالي: العربية (الصحراء، والرمل)، والإفريقية (التنقش
الأسود، والعاج، والجبل الصامت، والهيكيل والمذبح). وبعد هذه
الأصوات والصور الرموز المتوالية، تسمع أصواتا ترمز إلى سنار،
المزيج المتجانس الذي تنصهر فيه كل هذه العناصر الرموز من
مصادرها المختلفة (مملكة البراءة، والذاكرة الأولى) إشارة إلى
نهاية مرحلة الضياع التقايف وبداية اليقين التقايف والإحساس
بالانتماء. يصوغ الشاعر ذلك في شكل طقوس دينية في مملكة
مروي، من الممالك السودانية التي ازدهرت واندثرت قبل الميلاد:

أم صوت باب حلم يفتحهُ

في آخر الليل وقبل الصبح

الملك الساهر في مملكة البراءة

وحملاً البداءة

تحت سماء الجرح

يمد لي يديه

والنجوم في مشيمة
السماء.

(سنار، ص ٢٠).

اليوم يا سنّار أقبل فيك أيامي بما فيها من العشب الطفيلي
الذي يهتزّ تحت غصون أشجار البريق.

اليوم أقبل فيك إيامي بما فيها من الرعب المخمّر في شرايبي
وما فيها من الفرح العميق.

اليوم أقبل فيك كل الوحل واللهب المقدس في دمايك، في دمائي
أحنو على الرمل اليبببس كما حنوت على مواسمك الغنية بالتدفق
والنماء.

وأقول: يا شمس القبول توهمي في القلب
صفيني، وصفني من غبار داكن
لغتي، غنائتي.

(سنّار، ص ٣٥).

تنتهي القصيدة بما يشبه المباركة لهذا التجانس والسلام
الناجم عن القبول المتبادل بعد وعي الذات بهويتها الثقافية وتيقنها
منها وعودتها من جهة، واحتضان ثقافتها لها وقبولها لها من جهة
أخرى. فالعالم قد صيغ صياغة جديدة في نظر الذات الشاعرة.
لذلك يسود السلام والوثام والتجانس في مجتمع سنّار، وتشارك
الطبيعة أيضا في ذلك بموسيقاها الكونية التي تعزفها "قيثارة
الأرض العظيمة":

شجرا أرى، وأرى القوارب فوق ماء النهر،
والزراع في الوادي، وأعراساً تقام؛ ومأتما في الحي؛
والأطفال في الساحات؛ والأرواح في ظل الشجيرة
في الظهيرة حيث يبثديء الحديث برنة اللغة القديمة.

الشمس تسبح في نقاء حضورها، وعلى غصون القلب عائلة
الطيور؛

ولعة سحرية في الريح؛ والأشياء تبجر في فداستها الحميمة.
وتموج في دعة؛ فلا شيء نشار؛ كل شيء مقطّع، وإشارة
تمتد من وتر إلى وتر، على قيثارة الأرض العظيمة.

(سنّار، ص ٣٧)

V - مرحلة الوجودية الصوفية:

هذه هي المرحلة الرابعة والأخيرة. وقد بدأت باستلها
الشاعر لأحد شيوخ التصوف في السودان في عهد سلطنة سنار

يستخدم الشاعر هنا موضوعة "عودة الابن الضال"، بيد أن
العودة هنا ثقافية نفسية. وحينئذ، يعبر الشاعر عن فرحة العودة
بصور بهيجة، ورموز لتجدد الحياة وبعثها وصيروتها: "الأنهار"،
و"البرق"، و"الرعد"، و"الدم"، و"الماء". وفي غمرة البهجة ييقين
الهوية والانتماء، تعترى الذات الشاعرة حالة أشبه بحالات الوجد
الصوفي، فتعلن توحدها وتماهيها مع هذه الرموز بتحليلها وذوبانها
فيها:

وفتحت ذراعها

مدينتي

وحضنها الرغيد

- آية أنهار عظيمات

وغابات

من البروق والرعود -

تجل أعضاءي

بخاراً أحمرأ

يذوب في دمائها

توعم روعي

طائراً أبيض

فوق ماؤها

(سنار، ص ٢٢).

تسود رموز السطوع في ما تبقى من القصيدة في إشارة
لوضوح رؤية الذات الشاعرة وفكرها بعد احتضانها لهويتها
الثقافية وانسجامها وتصالحها التام معها: "شمس"، و"توهج"،
و"مصباح"، و"بلور". فالشمس "تطل" من أفق جديد هلو "أفق
القبول"، قبول الهوية، ويبدأ يوم جديد، في إشارة لبداية مرحلة
جديدة في حياة النفس الشاعرة:

مرحى! تطل الشمس هذا الصبح من أفق القبول
لغة على جسد المياه،

وهج مصباح من البللور في ليل الجذور،
وبعض إيماء ورمز مستحيل.

الإغريقية القديمة، والأساطير الفينيقية والآشورية والبابلية. لذلك يمكن تفسير شعر محمد عبد الحي في هذه المرحلة بأنه شعر روحي ديني، وتعبير عن إيمان حقيقي بفلسفة وحدة الوجود الصوفية، إذ يسمّي ابن عربي "شيخاً"، ويقول "إن الشعر رزق من عند الله".

يؤمن شاعرنا، كما يؤمن شيخه ابن عربي، بأن "لحق هو الجامع لكل شيء في نفسه الحاوي لكل وجود الظاهر بصورة كل موجود يتخلل ويسري في كل صور وأشكال الموجودات. وبناء على ذلك، تستحيل الطبيعة إلى مجرد وهم وحلم وخيال يخترعه العقل، ويصير وجودها كوجود الظلال بالنسبة لأشخاصها وصور المرايا بالنسبة للمرئيات؛ وهكذا لا يكون للعالم المادي المتكثّر وجود حقيقي قائم بذاته بل باعتبار أنه: إما وجه وتجليات عقلية "للجوهر الكلي" أو صفات وأحوال "للكل الإلهي الواحد." وتغدو الألوهيّة الحقيقية الكلية المطلقة الأزليّة الأبدية التي تستوعب الكون كله. فكل الأشياء في العالم واحد، والله هو الكل في الكل... ١٩

بناء على ما سبق، يرى شاعرنا أن وجوده يكون أصيلاً بامتلاك ذاته، وتشكيلها حسب صورته الخاصة، وإيجاد قيم خاصة به تحقق له اكتمالاً يجمع النفس في وحدة متناسقة حسب تعريف جون ماكيري للوجودية أعلاه. وأصالة الوجود هذه عند شاعرنا تتحقق في الإيمان بمذهب ابن عربي الصوفي "وحدة الوجود" كما شرحنا بإيجاز أعلاه. فوجودية شاعرنا وجودية مؤمنة كوجودية كيركيجارد، وليست ملحدة كوجودية سارتر.

ينعكس هذا المذهب جلياً في تعامل عبد الحي مع الكائنات الحيّة في الطبيعة: النباتات والحيوانات والطيور. فهو يتماهى معها ويرى نفسه فيها في قصيدة "في زمن العنف" ٢٠ التي تتكون من ثلاثة أجزاء: "اللغم"، و"الغابة"، و"الصقر". في الجزء الأول، "اللغم"، يطلب الشاعر من الحق عزّ وجلّ أن يملكه من التوحد مع النبات في شكل "شجيرة شائكة مشتعلة" تقربه من الله (تقذف بي إلى العلا). فالنار في رؤية محمد عبد الحي الشعرية هي "نار موسى"، كما يعنون إحدى قصائده بها ٢١، حين تجلت الذات الإلهية لسيدنا موسى عليه السلام في جبل الطور وكلمته (سورة القصص: الآيات ٢٩-٣٥). وبذلك ترمز النار للتبسبب الإلهي، ويتكرر استخدامها بمشتقاتها بنفس الرمزية في قصائد كثيرة في هذه المرحلة بصورة تستدعي بحثاً منفصلاً. يقول:

اللهُ كُنْ لي مركزاً للعنف واستعارة

التي تحدثنا عنها أعلاه، الشيخ اسماعيل صاحب الربابة، ورؤيته كشخصية أرفيّة. فهو الصوفي والشاعر والموسيقيّ والعاشق معاً، وتتجسد فيه صورة الشاعر في الرؤية الشعرية لمحمد عبد الحي (الشيخ اسماعيل صاحب الربابة: "مراثي وأناشيد، ١٩٧٧؛ و"حياة وموت الشيخ اسماعيل صاحب الربابة (غناء ورتاء)، ١٩٧٨). استمرت هذه المرحلة حتى آخر حياته، وتبلورت لتصل إلى اعتناق الشاعر للفلسفة الصوفية للشيخ الأكبر ابن عربي (١١٦٥-١٢٢٠م)، والتي تتمثل في فكرة "وحدة الوجود" خاصة في ديواوينه الأربعة الأخيرة: معلقة الإشارات (١٩٧٧)، والذي هو عبارة عن قصيدة طويلة؛ والسمنندل غنّي (١٩٧٧)؛ وحديقة الورد الأخيرة (١٩٨٤)؛ وفي زمن العنف (١٩٨٨).

بالنسبة للوجوديين، "يكون الوجود أصيلاً بقدرما يتمكن الموجود من امتلاك ذاته وتشكيلها حسب صورته الخاصة. وعلى كل شخص أن يخترع قيمة الخاصة به، ويعيش بأصالة... ويحقق اكتمالاً يجمع النفس في وحدة متناسقة." ١٥ يرى ابن عربي "الأ موجود إلاّ الله، فهو الوجود الحقّ، والوجود المطلق، وجوده أزليّ أبدي... ١٦" ويقول ابن عربي في باب "فصّ حكمة قدوسية في كلمة إدرسية" في كتابه فصوص الحُكم، "تعدّد الصور في الموجودات عين واحدة في مجموعها، متكثّرة بحسب أسمائها... فإن الأعيان من مقتضيات إسمه العليم من حيث إسمه الباطن، وظهورها وحدوثها من حيثية إسمه الظاهر... ١٧" وهذا يعني "أن الحقيقة الوجودية واحدة (الموجودات عين واحدة في مجموعها) لا كثرة فيها ولا تعدّد، والكثرة التي تشهد بها الحواس (تعدّد الصور في الموجودات) إنما هي مجرد صور ومجال تتجلّى فيه الصفات الإلهية (عين واحدة في مجموعها متكثّرة بحسب أسمائها)... فالله حقّ في ذاته، وخلق من حيث صفاته، وهذه الصفات نفسها عين الذات (فإن الأعيان من مقتضيات إسمه العليم من حيث إسمه الباطن، وظهورها وحدوثها من حيثية إسمه الظاهر)." ١٨

إن رؤية محمد عبد الحي الوجودية الصوفية تختلف عن استلهام رواد القصيدة الحدائية للتصوّف البياتي للحلاج، وصلاح عبد الصبور للحلاج والصوفي بشر الحافي، وأدونيس للنفري والكتابة الصوفية، والفيتوري لياقوت العرش، وغيرهم. فاستخدام الشعراء الحدائين الرواد للتراث الصوفي لا ينطلق من اعتقاد في الفلسفة الصوفية كشاعرنا، بل ينطلق من رؤيتهم له كمخزون غنّي للرموز، اهدوا إليه بعد استخدامهم للأساطير

ملتها في جسد المياة

يزأر في دمي:

"لست بريئاً لينا ولست عاطفياً.

"حبيبي، يحبني الذي يحب فياً.

"جمال شكل النار، والصقر الكواكبياً."

"في زمن العنف" ص ١٢١.

في رؤية وحدة الوجود، تتشكل الأشياء، وتماهى مع غيرها،
وتغير هويتها كما رأينا. فالنبات يصبح طائراً يصعد إلى الفضاء،
كما في قصيدة "شجرة عباد الشمس":

من ظلمة

الأرض

علت

مسيقية

بعرق الأرض،

استطالت فوقها

بعض أقدام

يحفظها سباح الورد والشمس

لكي تنزع فجأة إلى الفضاء

ترقص في الضياء

وتستدير حولها السماء.

"شجرة عباد الشمس" (حديقة الورد الأخيرة، ص ١٧).

في مرثاة للشاعر الصوفي السهروردي، الملقب
ب"السهروردي المقتول"، بعنوان "موت الشاعر"، يقسم الشاعر
القصيدة القصيرة إلى ثلاثة مقاطع أيضاً. يصف المقطع الأول
قفصا هجره عصفوره، ويغبر عن وحشة هذا القفص ووحدته.
والقفص هنا هو هذه الدنيا الفانية، والعصفور هو السهروردي
الذي غادر الدنيا حين قتل:

القفص

الرابض في الديجور

يحلم بالعصفور

"موت الشاعر"، (مجلة الدوحة، السنة ٤،

العدد ٤٢، يولية ١٩٧٩)

يصف المقطع الثاني ملاكا يحط على جسد السهروردي.

تلبس في لغتي شجيرة شائكة

تنفجر النيران من فروعها

إشارة ترجني

تقذف بي إلى العلا.

"في زمن العنف"، (الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٢٠).

في المقطع الثاني "الغابة"، تظهر النار في شكل آخر: فهي
"السهم اللهبى"، و"الصاعقة الحمراء" و"جنة الحريق". وهنا
يتماهى الشاعر مع الحيوانات، مجازاً وحقيقةً، ويدوب معها في
حضرة الذات الإلهية عند تجليها:

الله

إسبك في قلبي وحولي غابة أخرى

يقفز فيها الفهد في الدم الداكن

تلتف حول أرنب الفكرة، أفعى لغة البريق

ويمرق السهم اللهبى خلال الدهن

في ظلّاه العميق

وحينما تنفجر الصاعقة الحمراء

من إسبك المشحون فوق غابة الروح البدائية

تفتل الذئب من أوجارها عاوية.

وتسقط الطيور من أعشاشها في جنة الحريق

"في زمن العنف"

في المقطع الثالث والأخير "الصقر"، تتشكل النار في صورة
أخرى، في شكل الحب الإلهي "ذي الريش الناري" الذي يتنزل من
السماء ويتوحد مع عنصر الماء "ملتها في جسد المياة" لينتمص
الشاعر بعد معاناة شديدة، فتتوحد بذلك العناصر الأربعة:
النار والهواء (الذي يحمل الريش الناري في تنزله من السماء
إلى الأرض، والماء والتراب (الشاعر البشر المخلوق من تراب).
وفي توحد العناصر الأربعة تكتمل وحدة الوجود التي يتوق إليها
الشاعر، ويتشكل الشاعر في هذا التتمص بفعل الحب الإلهي إلى
"صقر كواكبي" ذي "نار جميلة الشكل" ينعم بالحب الإلهي:

يخرج يا الله

بريشه الناري من سماه

حبك شكلاً شرساً يقتحم ليل حلمي،

ممرقاً أمشاج لحم لغتي

الرومانطيقية (الهروب من زخم الحياة اليومية وضجرتها): إلى التمرد الرومانطريقي مع ضبط لغته لتقترب من لغة القصيدة الحداثيّة في دقتها التعبيرية وكثافة رموزها وإشاراتنا.

أما المرحلة الثانية، "الصورية"، فنرى أنها تمثل جسراً عبر به الشاعر من لغة مابعد الرومانطيقية وأسلوبها إلى لغة القصيدة الحداثيّة وأسلوبها. وفي عملية العبور هذه تخلص من مواضيع ما بعد الرومانطيقية. وبذلك احتضن الحداثة شكلاً ومضموناً.

في المرحلة الثالثة "الثقافية التفسيرية"، يتجاوز شاعرنا "مابعد الرومانطيقية"، وينفك من إسارها، وينتقل إلى القصيدة الحداثيّة بخطى ثابتة. ويمكننا القول هنا إن عبد الحي ربما تجاوز الحداثة في منظورها الإحادي وتركيزها على السرديات الكبرى على حساب الهوامش من أي نوع، وعبر إلى "ما بعد الحداثة". ففي تركيزه على موضوعة الهوية الثقافية، ورؤيته لهجنة الثقافة السودانية، وتضمينه لها مش هذه الثقافة (المكون الإفريقي) في شعره في هذه المرحلة، ليكون جزءاً لا يتجزأ من ثقافة المركز لإعادة صياغتها؛ كل هذه من مكونات رؤية مابعد الحداثة بامتياز. وهذه نقطة لم ينتبه لها ناقد من قبل، وجديرة بالتقصي ومدعاة للبحث الجاد.

في المرحلة الأخيرة "الوجودية الصوفية"، يكتب الشاعر شعراً روحياً دينياً تتجلى فيه فلسفة "وحدة الوجود" الصوفية للشيخ الأكبر محي الدين بن عربي. وهذا شعر متميز مفعم بالرموز، وغني بالصور الخاصة بالشاعر، وغامض في معانيه عاكساً بذلك غموض التجربة الصوفية التي يعبر عنها. ونرى أن للداء العضال الذي كان يعاني منه شاعرنا في سنواته الأخيرة دور في هذه الرؤية الصوفية الوجودية. وفي هذا يكمن تفرّد رؤية عبد الحي الشعرية؛ فكبير شاكر السياب، أبدع لنا من صراعه مع المرض آخر حياته شعراً عظيماً خلده بيننا بعد رحيله.

والملائكة رسل الحق عزّ وجلّ للبشر. وفي هذا إشارة واضحة لتقبله تعالى للسهروردي:

النسر

فوق الجسد الطريح

أجنحة الملاك ضوّات مرايا الريح.

"موت الشاعر"

في المقطع الثالث والأخير، يستخدم الشاعر النار في شكل آخر (اللهب) رمزاً للقبس الإلهي. هنا يتوحد الشاعر، بعد موته، بالطبيعة، ويتسبب موته في تجددها (وتصعد الجذور) بالقبس الإلهي (النار/اللهب):

الدّم

في الجدار

تلتهب الشمس على الأشجار

وتصعد الجذور.

"موت الشاعر".

VI - الخلاصة:

يخلص البحث إلى أن فرادة رؤية عبد الحي الشعرية تكمن في مقدرة وعيه على التشكل حسب تجربته الحياتية؛ ومن ثمّ تشكّل رؤيته الشعرية، والشكل الشعري، واللغة الشعرية لديه، لينتج عن ذلك تناسق تام وانسجام كامل. ففي تطوره الشعري من مرحلة لمرحلة، يغيّر شاعرنا مواضيعه، وأساليبه، ولغته الشعرية حسب مقتضيات التجربة التي يعيشها.

في المرحلة الأولى، "ما بعد الرومانطيقية"، يحاول الشاعر جاهداً أن يتخلّ من قيود الرؤية الرومانطيقية وأسلوبها ولغتها. ويتطور من الخصائص الرومانطيقية التي تكاد تكون بحتة في البداية (اللغة النضفاضة والانكسار في الحب) في البداية مروراً بتطوير لغته وأسلوبه، مع عدم مقدرته على الفكاهة من المواضيع

الهوامش

- ١ للتوسع في خصائص الرومانطيقية عموماً، راجع: محمد غنيمي هلال، الرومانطيقية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٦. وللمزيد عن الرومانطيقية في الشعر العربي الحديث، انظر كتاب شاعرنا نفسه: Muhammad 'Abdul-Hai, Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry, St. Anthony's Middle East Monographs (Oxford University), No.12, London: Ithaca Press, 1982.
- وترجمة هذا الكتاب إلى العربية، والتي أنجزتها، بعد وفاته، أرملة الشاعر الأستاذة عائشة موسى السعيد: محمد عبد الحي، تجليات الشعر الإنجليزي والأمريكي في الشعر العربي الرومانسي، أم درمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، ٢٠١٢.
- راجع كذلك هذه الدراسة المشهورة للشعر الرومانطيقيني الإنجليزي: M. H. Abrams, Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature, N. Y. W. W. Norton and Company, 1973.
- ٢ افتتح هذا المصطلح الشاعر الأمريكي الحدائشي المشهور إزرا باوند عام ١٩١٢ حين أطلقه على شعره. د. (هيلدا دوليتل) لتقديمها لأول مرة لقرائي مجلة شعر التي كانت تحررها هاريت مونرو في شيكاغو. أصبح المصطلح فيما بعد إسماً للمدرسة التي ضمت في عضويتها، في البداية، مع باوند، ه. د. وإيمي لاول الأمريكيتين، وريتشارد آلدنجتون وف. س. فلنت (الإنجليزيين). وقد تأثر هؤلاء الشعراء بأراء الشاعر ت. إ. هولمه. تولت قيادة هذه المدرسة إيمي لاول عام ١٩١٤ بعد تخلي إزرا باوند عنها.
- نشر باوند أول مختارات شعرية تحتوي على شعر هذه المدرسة عام ١٩١٤، وأعقبها إيمي لاول بثلاث كتب أخرى بها مختارات من شعر المدرسة في ثلاثة أعوام متتالية: ١٩١٥، ١٩١٦، و١٩١٧:
- Amy Lowell, and Aldington, Richard, eds., Some Imagist Poets: An Anthology, Boston: Houghton Mifflin Company, 1915.
- Amy Lowell, ed., Some Imagist Poets: An Anthology, Boston: Houghton Mifflin Company, 1916.
- Amy Lowell, ed., Some Imagist Poets: An Anthology, Boston: Houghton Mifflin Company, 1917.
- للمزيد عن شعر هذه المدرسة وشعرائها، راجع كتاب الشاعرة المؤسسة الذي اعتمد عليه الدارسون لهذه المدرسة فيما بعد: Amy Lowell, Tendencies in American Poetry, New York: Macmillan Company, 1917.
- وقد كانت مجلة شعر منبراً لشعراء هذه المدرسة، إذ أن محررتها الشاعرة هاريت مونرو كانت عضوة في المدرسة نفسها.
- ٣ يشار إلى هذه المجموعة من الشعراء في الدوائر الأدبية السودانية بـ "مدرسة الغابة والصحراء". انظر، على سبيل المثال: عبد الله عبد الناصر، "شعراء مدرسة الغابة والصحراء"، مجلة الخرطوم، مج. ٩، ع. ٤ (ديسمبر ١٩٨١)، ص ٥٠-٦٥. هذا مفهوم خاطئ، والمصطلح الأدق أنهم "جماعة"، إذ أنهم كانوا أصدقاء وشعراء في "رابطة أدباء جامعة الخرطوم" استجابوا للمؤثرات الثقافية في زمانهم كل بأسلوبه. لنماذج من شعرهم، انظر: محمد المكي إبراهيم، أمّتي: الوعي والحلم والغضب، الخرطوم: وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية، ١٩٦٩؛ النور عثمان أبكر، صحو الكلمات المنسيّة، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٢؛ ومحمد عبد الحي، العودة إلى سنار، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، د. ت. ١٩٧٣ (فقد شهدت نشرها بنفسها عام ١٩٧٣).
- للتوسع في حيثيات تكوين هذه الجماعة، والتأطير لرؤيتها في وقت لاحق، انظر ما كتبه محمد المكي إبراهيم، في ذكرى الغابة والصحراء، أم درمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، ١٩٨٢. وفي تحليل شعرهم في سياق الشعر السوداني بالإنجليزية، راجع: Muhammad Abdul-Hai, Conflict and Identity: The Cultural Poetics of Contemporary Sudanese Poetry, Khartoum: Khartoum University Press, 1976.
- تجدد الإشارة هنا إلى أنه كان هناك شعراء آخرون، معاصرين لهذه الجماعة في جامعة الخرطوم، كتبوا شعراً تناول هموماً ورؤى مختلفة. انظر، مثلاً: عبد الرحيم أحمد عبد الرحيم (أبو ذكري)، الرحيل في الليل، الخرطوم، دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧١؛ وتيراب الشريف،

نداء المسافة، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٢؛ وعلي عبد القيوم، الخيل والحواضر، القاهرة: دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

كان محمد عبد الحي شاعرا مرموقا من شعراء القصيدة الحدائية في السودان، ومثقفا يشار إليه بالبنان، وأستاذا جامعيًا متميزا. ولد شاعرنا عام ١٩٤٢ في مدينة ومدني وشب وترعرع فيها حيث كان والده يعمل موظفا في مشروع الجزيرة الزراعي. درس حتى المرحلة الثانوية في مسقط رأسه، ثم التحق بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٢ وتخرج بمرتبة الشرف في اللغة الإنجليزية وآدابها عام ١٩٦٧. عُيّن مساعدا للتدريس في قسم اللغة الإنجليزية، وأرسل في بعثة دراسية للتخصّص للدراسات العليا في إنجلترا. حصل على الماجستير في الأدب الإنجليزي من جامعة ليدز عام ١٩٦٩، والدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة أكسفورد عام ١٩٧٢. عاد بعد ذلك إلى السودان ليعمل أستاذا للأدب الإنجليزي والمقارن في جامعة الخرطوم. أُعير لمدة عامين (١٩٧٦-١٩٧٨) ليعمل مديرا لمصلحة الثقافة في وزارة الثقافة والإعلام، ثم عاد بعدهما ليعمل في الجامعة وبقي فيها حتى وفاته في ٢٣ أغسطس، ١٩٨٩.

٤ لتحليل مفصّل لهذه القصيدة، انظر هذا البحث بالإنجليزية للكاتب:

Teirab AshShareef, "The Jungle and the Desert: The Search for Cultural Identity in Muhammad 'Abd-al-Hayy's Sinnar: A Homecoming," in Fedwa Malti-Douglas, ed., *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition, Literature East & West*, Vol. 25 (1989), pp. 89-103.

تفسّر سلمى الخضراء الجيوسي هذه القصيدة تفسيرا خائلا، في رأيي، رغم إيجازه في فقرتين ضمن قصائد أخرى لشعراء آخرين، في مقال بالإنجليزية لأنها تري أن القصيدة تتحدث عن استمرارية عرقية. وهذا فهم خاطيء لأن القصيدة تفسّر الثقافة السودانية، إذ إنه ليس هناك عرفا سودانيا واحدا تتحدث القصيدة عن استمراريته لأن السودان بلد فيه تعددية إثنية وثقافية ولغوية هي الدافع الأساسي لكتابة القصيدة. تقول الناقدة، "يسود القصيدة حس أسطوري باستمرارية العرق والتجربة العرقية." (الترجمة من صناعي). انظر:

Salma Khadra Jayyusi, "Contemporary Arabic Poetry: Visions and Attitudes," in R. C. Ostle, *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Aris and Philips, 1975, pp.46-68.

٥ Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

٦ للمزيد من شعرية أدونيس ونقده الثقافي، راجع هذا البحث بالإنجليزية للكاتب:

Teirab AshShareef, "The Metamorphic Vision: The Poetics of Time and History in the Work of Adunis ('Ali Ahmad Sa'id)." Unpublished Ph. D. Dissertation, Indiana University, Bloomington, 1988.

٧ لنموذج آخر للشعرية الثقافية التفسيرية، انظر هذا البحث بالإنجليزية للكاتب الذي يناقش شعر سامي مهدي:

Teirab AshShareef, "Sami Mahdi's Interpretive Culturalist Poetics," Paper Presented at the 43rd Annual Meeting of the Middle East Studies association of North America, Boston, November 21-23, 2009.

٨ لنموذج من الشعرية الثقافية الهلامية، انظر هذا البحث للكاتب الذي يفسر فيه شعر خليل حاوي:

تيراب الشريف، "الشعرية الثقافية: خليل حاوي (١٩٢٥-١٩٨٢)، قدمت هذا البحث للمؤتمر الدولي للغة العربية تحت رعاية المجلس الدولي للغة العربية، دبي، ٧-١٠ مايو، ٢٠١٢. نُشر في "كتاب المؤتمر، مج ٥، ص ٢٦-٢٥.

٩ مرت قصيدة العودة إلى سنّار بمراحل تكوين عديدة. فقد نشرت عدّة مرات بأشكال مختلفة وتعديلات وصياغات كثيرة. نشرت أول مرة بعنوان مختلف "على أبواب سنّار"، في مجلة حوار البيروتية، مج ٤، ع ٢ (كانون الثاني-شباط/يناير-فبراير ١٩٦٦). ثم نشرت للمرة الثانية مطوّلة، وتغييرات جذرية في الصياغة، والشكل، وبمعناوات جديد هو عنوانها الحالي "العودة إلى سنّار"، في مجلة الخرطوم (يونيو، ١٩٧٠). ونشرت لأول مرة في كتاب منفصل عام ١٩٧٢، وهي الشكل الذي ندرسه هنا. (ليس هناك تاريخ نشر للكتاب، ولكنني شهدت نشره بنفسه في عام ١٩٧٢). ثم راجعها الشاعر للمرة الرابعة، ونشرها في كتاب للمرة الثانية عام ١٩٧٨.

- ١٠ للمزيد عن سلطنة سنار أنظر: مكي شبكية، مملكة الفونج الإسلامية، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٢؛ و
Jay L. Spaulding and R. S. O'Fahe, Kingdoms of the Sudan, London: Methuen, 1974.
- ١١ هناك خطأ لغوي معنوي فادح وقع فيه الجيل الأول من المؤرخين السودانيين في محاولتهم لإثبات عروبة سلطنة سنار، بدلا من تأصيل الثقافة السودانية والإعتراف بخصوصيتها الإفريقية. وهذه ظاهرة متفشية في الثقافة السودانية، ذلك أنهم فضّحوا أحد الأسماء التي أطلقها الفونج أنفسهم على سلطنتهم، وهو إسم "السلطنة الزرقا"، وليس "السلطنة الزرقاء" (المفصّحة). ولفظ "أزرق" في العامية السودانية (وتشلق القاف كالجيم في كلمة "جديد" في اللهجة القاهرية) حتى الآن، تعني "أسود" وليس "أزرق" كما في الفصحى. وإذا أردنا إيراد اللفظ المقابل له في الفصحى، يكون اللفظ الصحيح الذي يقابله هو "أسود" وليس "أزرقا". وإسم السلطنة "السلطنة السوداء" حسب تسمية أهلها لها، إذ لم يتحرّجوا من الإقرار بسختهم السوداء، بل كانوا يعتزون بها لدرجة أنهم سمّوا سلطنتهم بها. إلا أن الدافع القوي لإثبات عروبة الثقافة السودانية، وعدم الإلمام بطبيعة اللغة كوسيلة لنقل الثقافة، وحتمية اختلافها باختلاف الثقافات (العربية في هذه الحالة)، مما ينتج عنه وجود اللهجات في كل لغات العالم (ويشمل ذلك اللغة العربية بالطبع) منذ بدء المجتمعات البشرية، أعمى أساتذتنا المؤرخين السودانيين الأوائل عن التدقيق في معنى كلمة "أزرق" في لهجتهم السودانية، واعتبروها كلمة فصيحة. وتبعهم في ذلك أجيال متعاقبة من تلامذتهم المؤرخين، والمتفقون. ولسوء الحظ، فات هذا على شاعرنا، ووقع في هذا الفخ اللغوي الثقافى، وهو الشاعر والأكاديمي والناقد، واستخدم صفة "أزرق" بمدلولها الفصيح وليس العامى، وبذلك قوّت على نفسه استخدام الأهمية الرمزية للون الأسود، والذي كان سيصبح لونا أساسيا في منظومة رموزه الأفريقية في القصيدة. تبع المؤرخين في ذلك، واستخدم الكلمة بمعناها الفصيح، والتي ليس له أي مدلول ثقافى، أو لغوي معنوي سوداني، فأصبح رمزا باهتا خال من الدلالة والرنين الثقافيين، وقوّت على نفسه إغناء رمزية قصيدته بهذا الرمز الإفريقي القوي. وقد أضعف ذلك القصيدة في نظري. فلو بدلنا الكلمة الصفة "أزرق" في رموزه لحصدنا هذه الحصيلة من الرموز القوية البديلة في القصيدة: "المدينة السوداء" بدلا من "المدينة الزرقاء"، و"الصخر الأسود" بدلا من "الصخر الأزرق"، و"الشمس السوداء" بدلا من "الشمس الزرقاء"، و"اللغة السوداء" بدلا من "اللغة الزرقاء"، و"الجرح الأسود" بدلا من "الجرح الأزرق".
- ١٢ حسب مفهوم كارل جوستاف يونج لها. انظر كتابه: "archetypes" الأنماط العليا
Karl Gustav Jung, Archetypes and the Collective Unconscious, Trans. R.F.C. Hull, 2nd ed. Collected Works, Vol. 9, Part 1. Bollingen Series, Princeton: Princeton University Press, 1981.
- ١٣ سأشير للقصيدة فيما بعد باختصار بـ "سنار".
- ١٤ انظر بحث الكاتب بالإنجليزية الذي قدمه في الندوة الأدبية لجامعة قطر عام ٢٠١٠:
"Culturalist Poetics and Orphism in Muhammad 'Abd-al-Hayy's "Hayaat wa-Mawt al-Shaykh Isma'ieel Saahib al-Rabbaabah (The Life and Death of Sheikh Isma'ieel, the Fiddler." Presented at the University of Qatar Literature Symposium: "Mapping the New: Aesthetics, Directions and Innovations in Literature and Culture," Doha, Qatar, February 21-22, 2010.
- ١٥ John Macquarrie, Existentialism: A Introduction, Guide and Assessment, West-minster: Pelican Books, 1974, pp.206-207.
الترجمة من صناعي.
- ١٦ عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٧٤، ص ٢٣٨.
- ١٧ محي الدين بن عربي، فصوص الحِكم، شرح عد القادر القاشاني، القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٧، ص ١٠٤.
- ١٨ عرفان عبد الحميد فتاح، المصدر السابق، ص ٢٢٦.
- ١٩ المصدر نفسه، ص ٢٢٦.
- ٢٠ كان عنوان القصيدة حين نشرت لأول مرة في مجلة الناقد اللندنية "الله في زمن العنف". انظر مجلة الناقد، العدد الثلاثون، كانون الأول

(ديسمبر)، ١٩٩٠، ص ٤٩. ولكن العنوان تغيّر إلى "في زمن العنف"، بإسقاط إسم الجلالة، في الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: مركز الدراسات السودانية، ١٩٩٩، ص ١٣٠.

توفي الشاعر في ٢٣ أغسطس عام ١٩٨٩، ونشرت القصيدة للمرة الأولى بعد عام وأربعة أشهر من وفاته، مما يبدو أن شخصاً آخر ربما يكون قد أرسلها للمجلة للنشر بعد وفاة الشاعر، أو يكون الشاعر قد أرسلها للمجلة للنشر قبل وفاته بأكثر من عام، وانتظرت كل هذه المدة قبل أن تنشر، وبعد وفاته. وأرى أن الاحتمال الثاني ضعيف، لذلك أرجح الاحتمال الأول. ثم جمعت أسرته شعره بعد وفاته، ونشرته في الأعمال الشعرية الكاملة عام ١٩٩٩، أي بعد مرور عشر سنوات على وفاته، والتي تحتوي على القصيدة التي أتحدث عنها بعنوانها المعدل. وأرى أن العنوان الأصلي أكثر تعبيراً عن مضمون القصيدة.

٢١ انظر قصيدة "الفجر أو (نار موسى)" في ديوان حديقة الورد الأخيرة، الخرطوم: دار الثقافة للنشر والإعلان، ١٩٨٤، ص ١. وانظر كذلك قصيدة "إشارة موسوية" في ديوان معلقة الإشارات في الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: مركز الدراسات السودانية، ١٩٩٩، ص ٢٨.

ثبت المصادر والمراجع

(أ) المصادر والمراجع العربية:

- ابراهيم، محمد المكي، أمّتي: الوعي والحلم والغضب، الخرطوم: وزارة الإعلام والشؤون الاجتماعية، ١٩٦٩.
- _____، في ذكرى الغابة والصحراء، أم درمان: مركز عبد الرحيم ميرغني الثقافي، ٢٠٠٨.
- ابكر، النور عثمان، صحو الكلمات المنسيّة، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٩٧.
- إبن عربي، محي الدين، فصوص الحكم، شرح عبد القادر القاشاني، القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٧.
- الشريف، تيراب، "الشعرية الثقافية: خليل حاوي (١٩٢٥-١٩٨٢)"، بحث قدّم للمؤتمر الدولي الثاني للغة العربية تحت رعاية المجلس الدولي للغة العربية، دبي، ٧-١٠ مايو، ٢٠١٣، نشر في كتاب المؤتمر، مج ٥، ص ٢٦-٣٥.
- _____، نداء المسافة، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٢.
- شبيكة، مكي، مملكة الفونج الإسلامية، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٢؛
- عبد الحي، محمد، تجليات الشعر الإنجليزي والأمريكي في الشعر العربي الرومانسي، ترح. عائشة موسى السعيد، أم درمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، ٢٠١٣.
- _____، الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: مركز الدراسات السودانية، ١٩٩٩.
- _____، "الله في زمن العنف"، مجلة الناقد (لندن)، العدد الثلاثون (كانون الأول (ديسمبر)، ١٩٩٠، ص ٤٩).
- _____، حديقة الورد الأخيرة، الخرطوم: دار الثقافة للنشر والإعلان، ١٩٨٤.
- _____، معلقة الإشارات، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٧.
- _____، السمندل يغني، الخرطوم: إدارة النشر الثقافي، ١٩٧٧.
- _____، العودة إلى سنار، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٣.
- _____، "العودة إلى سنار"، مجلة الخرطوم (يونيو ١٩٧٠).
- _____، "انطباعات عن الطيور الراحلة جنوباً"، صحيفة الصحافة (١٤/٩/١٩٦٨).
- _____، "الفراديس الجنوبيّة: انطباعات عن الطيور الراحلة جنوباً"، مجلة شعر (بيروت) (١٩٦٨).

- _____، "السرى"، صحيفة الصحافة (١٩٦٧).
- _____، "على أبواب سنّار"، مجلة حوار (بيروت)، مج ٤، ع ٢٤، (كانون الثاني-شباط/يناير-
فبراير، ١٩٦٦)
- _____، "جنية الغاب وفارس الجواد الأصيل (جماع الغابة والصحراء)"، صحيفة الراي العام
(١٩٦٤/٩/١٩، ص٨).
- _____، "أربع قصائد" (١٩٦٤)، مجلة الآداب (بيروت) (مايو، ١٩٦٥).
- _____، "أوتار ثلاثة (قافية ذكرى)"، صحيفة الأخبار (١٩٦٤).
- _____، "قافية عند السفر"، صحيفة الراي العام (١٩٦٤).
- _____، "أعراس العقوق"، صحيفة الراي العام (١٩٦٢).
- عبد الرحيم، عبد الرحيم أحمد (أبوذكرى)، الرحيل في الليل، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٢.
- عبد القيوم، علي، الخيل والحواجز، القاهرة: دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٤.
- عبد الناصر، عبد الله، "شعراء مدرسة الغابة والصحراء"، مجلة الخرطوم، مج ٩، ع ٤، (ديسمبر، ١٩٨١)، ص ٥٠-٦٥.
- فتاح، عرفان عبد الحميد، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٧٤.

(ب) المراجع الإنجليزية :

- Abdul-Hai, Muhammad, Conflict and Identity: The Cultural Poetics of Contemporary Sudanese Poetry, Khartoum: Khartoum University Press, 1976.
- _____, Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry, St. Anthony's Middle East Monographs (Oxford University), No.12, London: Ithaca Press, 1982.
- Abrams, M. H., Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature, N. Y. W. W. Norton and Company, 1973.
- AshShareef, Teirab, "Culturalist Poetics and Orphism in Muhammad 'Abd-al-Hayy's "Hayaat wa-Mawt al-Shaykh Isma'ieel Saahib al-Rabbaabah (The Life and Death of Sheikh Isma'ieel, the Fiddler." Presented at the University of Qatar Literature Symposioim: "Mapping the New: Aesthetics, Directions and Innovations in Literature and Culture," Doha, Qatar, February 212010 ,22-
- _____, "Sami Mahdi's Interpretive Culturalist Poetics," Paper Presented at the 43rd Annual Meeting of the Middle East Studies association of North America, Boston, November 212009 ,23-
- _____, "The Jungle and the Desert: The Search for Cultural Identity in Muhammad 'Abd-al-Hayy's Sinner: A Homecoming," in Fedwa Malti-Douglas, ed., Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition, Literature East & West, Vol. 25 (1989),m pp. 89103-
- _____, "The Metamorphic Vision: The Poetics of Time and History in the Work of Adunis ('Ali Ahmad Sa'id)." Unpublished Ph. D. Dissertation, Indiana University, Bloomington (U. S. A.), 1988.
- Fish, Stanley, Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.
- Jayyusi, Salma Khadra, "Contemporary Arabic Poetry: Visions and Attitudes," in R. C. Ostle, Studies in Modern Arabic Literature, Warminster, England: Aris and Philips, 1975, pp.4668-

Jung, Karl Gustav, Archetypes and the Collective Unconscious, Trans. R.F.C. Hull, 2nd ed. Collected Works, Vol. 9, Part 1, Bollingen Series, Princeton: Princeton University Press, 1981.

Lowell, Amy, Tendencies in American Poetry, New York: Macmillan Company, 1917.

_____, and Aldington, Richard, eds., Some Imagist Poets: An Anthology, Boston: Houghton Mifflin Company, 1915.

_____, ed., Some Imagist Poets: An Anthology, Boston: Houghton Mifflin Company, 1916.

_____, ed., Some Imagist Poets: An Anthology, Boston: Houghton Mifflin Company, 1917.

Macquarrie, John, Existentialism: An Introduction, Guide and Assessment, West-minster: Pelican Books, 1974, pp.206207-.

Spaulding, Jay L., and O'Fahe, R. S., Kingdoms of the Sudan, London: Methuen, 1974.