آداب

مجلة كلية الآداب جامعة الخرطوم

ISSN 0302- 8844

مجلة علمية نصف سنوية محكمة. تصدر عن كلية الآداب – جامعة الخرطوم

العدد 54

المجلد 1

يناير 2026

العدد ٥٤ المجلد ١. يناير ٢٠٢٦م

هيئة التحرير	الهيئة الاستشارية
رئيس التحرير	
أ.د. صديق مصطفى الريح	أ.د. فدوى عبد الرحمن علي طه
مدير التحرير	أ.د. علي عثمان محمد صالح
أ.د. أزهري مصطفى صادق علي	أ.د. جلال الدين الطيب
أعضاء هيئة التحرير	أ.د. رقية السيد الطيب العباس
أ.د. الصادق يحيى عبد الله	أ.د. حمد النيل محمد الحسن
د. محمد الفاتح حياتي	أ.د. الحسين النوريوسف
د. عفاف محمد الحسن	أ.د. يحيى فضل طاهر
د. رشا البارودي	أ.د. مبارك حسين نجم الدين
د. نادرة عبدالله علي	د. يونس الأمين
د. وليد نور الدائم	د. محاسن حاج الصافي
د. أحمد عبد المنعم	د. حسن علي عيسى
سكرتارية المجلة	
أ. وليد مدثر	
أ. سارة مأمون	

تعنون إلى رئيس التحرير: كلية الآداب جامعة الخرطوم. ص. ب ٣٢١
أو البريد الإلكتروني: Journal.art@uofk.edu أو siddig.alrayyah@uofk.edu

المحتويات

القسم العربي

١. التوظيف السياسي للأسطورة في المسرح السوداني (نبتة حبيبتي/ مأساة يرول أنموذجاً). د. سلوى عثمان أحمد محمد ١

٢. نماذج مختارة من تعدد آراء الفارسي في المسألة النحوية الواحدة. د. أديب محمد عبد الصفي .د. كمال حامد عبد الله ٤٥

٣. تقاطع اللسانيات الوظيفية مع مرحلة تأسيس البلاغة العربية. د. ندى نور الدائم سيد أحمد ٦٩

٤. الجواب النحوي على من ادّعى أنّ في القرآن خطأً نحويًّا. د. محيي الدين محمد جبريل محمد ٩١

٥. شُحُّ النفس في القرآن الكريم: دراسة نفسية. د. السر أحمد محمد سليمان ١١٩

٦. اللوحات الشعبية في شعر المجذوب. د. قاسم نسيم حماد حربة ١٥٣

٧. التمويل الإسلامي وأثره على القطاع الزراعي. د. أزهري عثمان إبراهيم عامر ١٩٣

٨. الدعم النفسي والاجتماعي وأثره في دور المرأة من وجهة نظر المرأة المتأثرة بالحرب. دراسة ميدانية على النساء السودانيات. د. أم العز يوسف المبارك ٢٢٧

القسم الأجنبي

9. The Role of Artificial Intelligence in Automating and Personalizing Lesson Planning for Teachers. Dr. Lana Hussain Ahmed Shahata, Elfadil Mahgoub Ibrahim Ahmed ……..…….. 299

10. Islam and Feminism: Negotiating Identity Between Conflict and Reconciliation. Maeed. Almarhabi …… 311

قواعد النشر وشروطه

آداب مجلة علمية محكمة تصدر في يناير ويوليو من كل عام عن كلية الآداب جامعة الخرطوم وتقبل البحوث في مجالات الآداب والفنون والعلوم الإنسانية باللغة العربية والإنجليزية والفرنسية مع مراعاة الآتي:

١. ألا يكون البحث المقدم للمجلة قد نشر أو قدم للنشر في مكان آخر.
٢. تخضع البحوث المنشورة في هذه المجلة للتحكيم العلمي الذي يتولاه أساتذة مختصون وفق ضوابط موضوعية.
٣. تسلم نسختان مطبوعتان من البحث على معالج نصوص (حاسوب) مع أسطوانة مدمجة تحتوي على البحث. أو ترسل على البريد الإلكتروني journal.art@uofk.edu أو prof.siddig.alrayyah@gmail.com.
٤. يراعى في البحث ألا يتجاوز ١٠,٠٠٠ كلمة، وألا يقل عن ٥٠٠٠ كلمة، ويرفق الباحث مستخلصاً باللغتين العربية والإنجليزية لبحثه بما لا يتجاوز صفحة واحدة (٢٠٠) كلمة، ويذيل هذا المستخلص بما لا يزيد على خمس كلمات مفتاحية تبرز أهم المواضيع التي يتطرق إليها البحث. ويراعى أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث، والجامعة أو المؤسسة الأكاديمية وعنوان البريد والبريد الإلكتروني باللغتين العربية والإنجليزية.
٥. تنشر المجلة مراجعات الكتب بحدود (٢٠٠٠) كلمة، على ألا يكون قد مضى على صدور الكتاب أكثر من عامين، ويدون في أعلى الصفحة عنوان الكتاب واسم المؤلف ومكان النشر وتاريخه وعدد الصفحات. وتتألف المراجعة من عرض وتحليل ونقد، وأن تتضمن المراجعة خلاصة مركزة لمحتويات الكتاب. مع مراعاة الاهتمام بمناقشة مصداقية مصادر المؤلف وصحة استنتاجاته.
٦. أن يوثق البحث علمياً بذكر المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث في نهاية البحث. وترتب المراجع في نهاية البحث هجائياً على ألا تحتوي قائمة المراجع إلا على تلك التي تمت الإشارة إليها في متن البحث. يشار إلى جميع المصادر في متن البحث كالطريقة التالية (اسم العائلة. سنة النشر. الصفحة او الصفحات) مثال: (صادق. ٢٠٢١. ١٤) (Adams. 2000. 14). وتوثق في قائمة المراجع والمصادر كما يلي:

للكتب وبحوث المؤتمرات:

- أحمد بدوي. **أسس النقد الأدبي عند العرب**. القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٦٤م.

للمقالات والفصول في الكتب:

- قاسم المومني. "علاقة النص بصاحبه دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية". **عالم الفكر**. الكويت: العدد الثالث يناير/ مارس ١٩٩٧م. ١١٣-١٢٨.

يراعي في المراجع الأجنبية النمط نفسه

٧. تعبر البحوث التي تنشرها المجلة عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة أو أية جهة أخرى يرتبط بها صاحب البحث.
٨. لهيئة التحرير الحق في إدخال التحرير والتعديل اللازمين على الأبحاث. وتعد هيئة التحرير رأي محكم المقال نافذاً بالنسبة لنشر البحث أو عدمه أو إدخال التعديلات التي يوصي بها المحكم.
٩. لا تقبل البحوث والدراسات التي تعد لإكمال مطلوبات إجازة الرسائل الجامعية (الدكتوراه).
١٠. لهيئة التحرير الحق في رفض أي بحث مقدم لها دون إبداء الأسباب.
١١. دفع رسوم النشر المقررة على الباحثين غير السودانيين والسودانيين بالخارج أو من خارج الجامعة كل على حسب فئته.

اللوحات الشعبية في شعر المجذوب

د. قاسم نسيم حماد حربة

أستاذ الأدب والنقد المشارك كلية اللغة العربية- جامعة إفريقيا العالمية

المستخلص

هدفت هذه الدراسة إلى تتبع اللوحات الشعبية للحياة السودانية التي رسمها الشاعر محمد المهدي المجذوب شعراً في ديوانيه (نار المجاذيب) و (الشرافة والهجرة)، وإنَّما خصصنا اللوحات الشعبية السودانية بالمجذوب لخصبها وجماليتها وكثافتها عنده؛ لأغراض هذا البحث، انتقيت هنا أغنى قصائده حفولاً باللوحات الشعبية، وحللتها، واتبعت هنا المنهج الاستقرائي الذي بنيت عليه منهجاً وصفياً تحليلياً، وعملت على تبيين جماليات لوحاته الشعبية، واتجاهاته الشاعرية، وقد شرحت بعض مفرداته العامية وهي من أهم خصائصه، فإقحامه للمفردات العامية السودانية، ودورانه حول اللوحات الشعبية السودانية؛ أكبر مؤشر على اتباعه المدرسة السودانوية، ونبض لوحاته بالحياة دليل شاخص على جماليتها.

الكلمات المفتاحية: الصور الشعبية، السودانوية، المفردات العامية، التصوير الفني، الجمالية الشعرية

Abstract

This study aims to trace the folk paintings of Sudanese life depicted poetically by Mohammed Al-Mahdi Al-Majdhoub in his two collections "Nar Al-Majazib" and "Al-Sharafa wal-Hijra". The study focuses specifically on Al-Majdhoub's Sudanese folk imagery due to its richness, aesthetic depth, and density. For the purpose of this research, I selected his poems that are most abundant in folk representations and analyzed them using an inductive approach, which was then applied through a descriptive-analytical method. The study highlights the aesthetic features of his folk imagery and explores his poetic inclinations. It also clarifies some of his colloquial expressions, which are among his most distinctive characteristics. His integration of Sudanese vernacular vocabulary and his recurrent depiction of Sudanese folk scenes are strong indicators of his adherence to the Sudanism school, while the vibrant liveliness of his poetic imagery stands as a testament to its artistic beauty.

Keywords: Folk imagery, Sudanism, Colloquial vocabulary, Artistic depiction, Poetic aesthetics

مقدمة

يقول المجذوب: "ما كنت أعدُّ نفسي في الشعراء، فقد اشتهيت أن أكون رساماً ولم أفلح"(المجذوب ١، ١٩٨٢م، ١٣) فلمَّا أمسكنا بتلابيب هذا القول، وقلبنا النظر في دواوينه، علمنا أنَّه كان يصدر شعراً عن نفسية وعقلية رسام، لقد كان يرسم بالكلمات، فأحال قصائده إلى لوحات فنية، لكنَّه لم يكن رساماً ناقلاً لمرئياته فحسب، بل كان رساماً تشرق بصمته من داخل لوحاته كما سنرى "ففي صور المجذوب الشعرية وحدة تنتظم أجزاء اللوحة المرسومة، وترتبط بينها برابطٍ قوي لا يحسُّ معه تنافراً بين أجزاء الصورة. وكان المجذوب بهذا الترابط "يحقق وحدة الرسم المعروفة" (الخانجي، ١٩٧٥م، ٣٣). هذه إذن إحدى ساقي هذا البحث، أي جمالية لوحاته الشعرية، والخصيصة الثانية هي شعبيتها، أي إنَّه قد شُغِف بالصور الشعبية للمجتمع السوداني، وبرع في وصفها وتتبعها، حتى اتخذ من اسم (الشعبي) توقيعاً له، "وقد كان المجذوب في مرحلة من مراحله الشعرية يوقع بعض قصائده باسم مستعار هو (شعبي) أي أنَّ فكرة الشعبي كانت تستكن في لا وعيه وظلت هاجساً يلازمه" (جماع، ١٩٩١م ، ١٠٦). اختياره هذا التوقيع دلنا على تعشُّقه لصور الحياة السودانية الشعبية بتفاصيلها الدقيقة فما نراه في لوحاته الشعرية من تلك الصور، لا نجده عند شاعر غيره بهذه الكثافة والدقة والتفاصيل، حتى صارت المسألة صفة ملازمة لشعره، الأمر الذي حدا بناقدٍ مثل إحسان عباس أن يقول "إنَّ السودانية لم تُحظْ أحداً من التقدير مثلما أحاطت الشعراء الذين يجمعون بين عمق الوجدان والجزالة أمثال محمد المهدي المجذوب".(عباس،١٩٧١م، ٨).

وقد التقطتُ كلَّ ما بصرتُ به في ديواني (نار المجاذيب) و(الشرافة والهجرة) مما اتصل بصور الحياة الشعبية استقصاءً بوصفها ساحة للدراسة، فأقصيتُ منها بعض صورٍ غير مكتملة الملامح، أو مكررة الألوان والأصباغ متهدمة الأركان، أما الصور المكتملة، فطرحتها هنا، وأبرزت ما فيها من جمالية، واقتدار صاحبها على نقل الصور الشعبية حَيَّة، وإبراز المعنى نابضاً، وصياغة

التراكيب فخيمةً.

مشكلة البحث:

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع اللوحات الشعبية في ديواني (نار المجاذيب) و(الشرافة والهجرة) واستخراجها وتحليلها، وبالتالي تحقيق صفتي شعبيته وسودانويته، إذ بدا ونحن ما زلنا نتفرس في ديوانيه، أنَّ أكثر نتاجه فيهما، كان وصفاً للصور الشعبية السودانية، فهو شاعر شعبي وهذه الميزة ستمحضه بالتالي السودانوية.

تعريف بالشاعر:

ولد محمد المهدي المجذوب بالدامر سنة ١٩١٨م، تلقى أول تعليمه بالخلوة حيث حفظ فيها القرآن الكريم، ثم هاجر إلى الخرطوم يبتغي العلم، التحق بالمدرسة الأميرية، ثم كلية غردون التذكارية فتخرج فيها محاسباً، ثم انخرط في العمل الحكومي، وكان لا يعرف علم العروض، وليس له مذهب شعري (المجذوب١ ،١٩٨٢م، ١٣)، وللمجذوب سبع دواوين ضخام، وهو شاعر مجيد مكثر مطبوع (حمد النيل، ٢٠١٨م، ١٤٤).

قصيدة المولد:

حظيت هذه القصيدة باهتمام كبير من النقاد، فقد كتب عنها أكثر النقاد تنويهاً، وأشار إليها جُلَّة الكتاب الذين كتبوا عنه إعجاباً، يقول الصديق عمر الصديق " تُعد قصيدة المولد للشاعر الكبير محمد المهدي المجذوب أشهر قصائده قاطبة، على غزارة شعره، وتطاول أنفاسه في القصيدة الواحدة، وهي بهذا تعدُّ القصيدة الشَّعبية للمجذوب، وكان حريصاً على هذه الشعبية، حتى جعل ختمه الشعبي، والصور الشعبية هي أسطع ألسنة نار المجاذيب." (الصديق، ٢٠٠٧م،٥)، أما الناقد

المصري محمد مصطفى هدَّارة فقد قال بكثير من التبجيل: "وقد رسم لنا المجذوب صوراً تعبيرية رائعة لجوانب من التراث الشعبي السوداني، استخدم فيها أدواته التعبيرية الجديدة، وتحرر من صيغ التعبير القديمة، وأخضع الشكل لدفقات شعورية متغيرة، فيتبدل اللون الموسيقي في القصيدة تبعاً للمواقف الشعورية، واتحد الشكل والمضمون اتحاداً رائعاً ليعبرا عن تلك الصورة الواقعية الحيَّة، صورة المولد، بكلِّ مقوماتها وألوانها، وصورها وموسيقاها، وحركاتها وسكناتها".(هدارة، ١٩٧٢م، ٣٥٩).

يقول المجذوب:

وَزَهَا "مَيْدَانُ عَبْدِ الْمُنْعِم

ذلكَ الْمُحْسِنُ حَيَّاهُ الغَمَامْ

بِجُمُوعٍ تَلْتَقي في موسمِ

والخِيامْ

قد تبَرَّجْنَ وأعْلَنَّ الْهُيَامْ (المجذوب ١، ١٩٨٢م، ٨٩-٩٩)

هذا المقطع أتى بعد ثمانية مقاطع استهل بها قصيدته، جاءت بمنزلة توطئة لقصيدته، تضمنت صلاةً على الرسول، ووعظاً وتأملاتٍ وتنزيهاً وتوبةً، وهنا يبدأ في رسم لوحته الرئيسية لكلِّ مشهده، فرفع الستار عن مشهد ميدان المولد، الذي سُمي على اسم المحسن الكبير عبد المنعم محمد، وقد بدأت الجموع تتدفق إليه وقد تزينت للاحتفال، وتزين الميدان أيضاً بالبيادق والأعلام، وتزينت الخيام بالألوان.

وهُنا حَلْقَةُ شَيْخٍ يَرْجَحِنُّ

يَضْرِبُ النُّوْبَةَ ضَرْباً فتَئِنُّ

وتُرِنُّ

ثم تَرْفَضُّ هَديراً أو تُجَنُّ

وحواليها طُبُولٌ صَارِخَاتٌ في الغُبارِ

حَوْلَها الحَلْقةُ مَاجَتْ في مَدارِ

نَقَزَتْ مِلءَ الليالِي

تَحْتَ راياتٍ طِوَالِ

كَسَفِيْنٍ ذي سُوارِ

في عُبَابٍ كالجِبالِ

هنا ينتقل المجذوب من اللوحة الرئيسية لمشهد المولد، إلى لوحةٍ فرعية، لكنَّها محور لوحات المولد لذا قدمها، وهي لوحة حلقة الذكر بوصفها مشهداً متكرراً رئيسياً، فأكثر الناس إنَّما يفدون المولد لمشاهدة تلك الحِلَق الفلكلورية البديعة، يرسم الشاعر صورة شيخ حلقة من حِلَق الذكر يتمايل، لكنَّه اختار مفردة (يرجحن) لتعبر بموسيقاها وحروفها عن المعنى بقوةٍ وضبط، وليعطي الصورةَ حركةً وتموجاً، فحرف الراء صفته التكرار، وهو معنىً يماثل معنى الاهتزاز الذي يقوم على التكرار، والجيم حرف جهر وقلقلة، والقلقلة اضطرابٌ وحركةٌ، وقد تدرَّع الشيخ (النوبة) يضربها

ضرباً مُوَقَّعاً، فهكذا تبدأ حركة الذكر بخطواتٍ وإيقاعاتٍ بطيئة، فتصدر النوبة صوتاً كالأنين، والأنين إيقاعه بطيءٌ، ونغمة صوته واحدة رتيبة، ثم تَرِّن، والرنين مستوىً أقل بطئاً وأكثر خفة، فقد تحرر منه حزن الأنين فبدأ الانطلاق، بدءاً بتغيير صوته من الأنين إلى الرنين، وما اكتنف الكلمة من خفة في الصوت، ثم تتسارع ضربات الشيخ على نوبته لتبلغ المدى كما جرت العادة، فترفَضُّ هديراً، فصوت الهدير يخرج من النوبة دفعاً دفعاً، رفضاً للسكينة والهدوء، وهذا الدفع سرُّه قوة الضربات وتسارعها، حتى يبلغ الأمر مستوى سقوط الرزانة، ويصير الحال كحال الجنون، وقد لحقت النوبة طبول صغار، تؤزُّها صرْخاً، كنايةً عن علو أصواتها ورقتها، فعلا الغبار، وتحلَّق الذاكرون يذكرون ويتقافزون تحت الرايات، كسفينٍ في عباب.

و(النوبة) طبل ضخم يستخدم في الأعياد وحلقات الذكر (قاسم، ١٩٨٥م، ١١٦٠)، لكن يبدو أنَّ هذه الكلمة بذات المعنى غير عربية، مع تسليمنا بوجود كلمات عربية برسمها ونطق قريب جداً من نطقها، لكن دلالتها بعيدةً عن هذه الدلالة.

وَتَدانَتْ أَنْفُسُ القَوْمِ عناقاً واصْطِفَاقا

وَتَسَاقُوا نَشْوَةً طابتْ مَذَاقا

ومكانُ الأَرْجُلِ الوَهْمِي طُيُورُ

في الجلابيبِ تَثُورُ وَتَدُوْرُ

تَتَهَاوى في شِراكِ

يرسم المجذوب هنا لوحة جزئية للذاكرين الذين تدانوا حتى تداخلت أنفاسهم، وهم في

حالة تمايلٍ واهتزازٍ، لقد غرقوا في نشوة الذكر وسكروا، وتدور أرجلهم بخفة الطيور، ترتفع وتسقط بطريقة منتظمة، وصورة الأرجل وقد بدلت طيوراً صورة رائعة لا يقتدرها إلا شاعر رسام، وقد أشبعت المعنى المراد وفاضت، وهذا بفضل خيال الفنان المستكن في الشاعر.

وَعَلا فوقَ صَدى الطَبْلِ الكَرِيْرُ

كلُ جسمٍ جَدْولٌ فيه خَرِيْرُ

ومشى في حَلْقَةِ الذكرِ فُتُوْرُ

لُحظَةً يَذْهَلُ فيها الجِسِم والروحُ تُنِيْرُ

وعُيُوْنُ الشيخِ أغْمَضْنَ على كونٍ به حلم كبيرُ

لما دبَّت الحماسة في القوم صاروا يصدرون (الكرير)، حتى علا على صوت الطبل. و(الكرير) لغةً من مادة (ك ر ر) صوت الصدر يصدر بسبب اختناق أو تعب أو بحة، أو صوت الخيل من الصدر (ابن منظور، ١٩٩٩م: مادة كرر) أما هنا ف(الكرير) علمٌ على رقصة معروفة في السودان، يؤديها الرجال مع صوت يخرج من صدورهم، ولقد ملأ صوت الكرير فراغات اللوحة وأزحمها، ثم دبَّ الفتور في القوم، من شدة الجهد الذي بذلوه، وأرواحهم أشرقت وتوهجت، أما أجسامهم فقد انفصلت عنها أرواحهم، أما الشيخ فقد سرح بخياله في سبحات مجيدة من التأملات والواردات الروحانية، فأغمضت عيناه لتستقبل روحه تلك المدود الرحمانية.

والمُقَدَّمْ

يَتَغَنَّى يَرْفَعُ الصوتَ عَلِيًّا

وَتَقَدَّم

يقرعُ الطبلَ الحَمِّيا

ورمى الذكر وَزْمَزمْ

وانحنت حَلْقَتُه حين انحنى

واسْتَقَامتْ وَهَوتْ والطبلُ نارٌ تَتَضرَّمْ

وتصدى ولدُ الشيخِ وَتَرْجَمْ

حيثُ للقُطْبِ حُضُوْرُ

وتداعى وَتَهَدَّمْ

المقدم رتبة محورية في نظام التصوف في السودان، فهو الواسطة بين الشيخ وحيرانه، أو زائريه وضيوفه ومريديه، ولم أجد لها تعريفاً في معاجم التصوف، فهي إذن تسمية محلية في التصوف السوداني، وهنا يظهر في لوحة حلقة الذكر، يمدح فمه بمديحٍ بصوتٍ عالٍ حتى إذا ما أوفاه ابتدر الذكر، وهذه عادة القوم يبدؤون بالقصيد، فلمَّا يشتد إيقاع الطبول بترتيب معروف يعرجون إلى الذكر العنيف، وهنا بعد أن بدأ المقدم المديح رمى الذكر بصوت عالٍ ثم تقدم لقرع الطبل بعنفوان ليستحرَّ الذكر، ولما كان هو المقدم في الحلقة؛ فلما انحنى انحنت كلُّ الحلقة كما هو معروف في الذكر، ثُم صار الناس تنحني وتستقيم مع الإيقاع وسط اصطخاب الطبل ودويه.

(وتصدى ولد الشيخ وترجم)، يصور المجذوب هنا مشهد الدرويش الذي وقف يهمهم

بكلام مبهم، وهو ما يعرف بالترجمة (قاسم، ١٩٨٥م، ١٦٠)، ويزعم المتصوفة أنَّ هذا الكلام المبهم من اللغة السريانية، وأنَّ له معانيَ ودلالاتٌ لا يعرفها إلا من ألهمه الله ذلك العلم، وهذه حالة من حالات الجذب عند المتصوفة التي تكثر مشاهدتها في ذكرهم، والقطب هو الواحد الذي هو موضع نظر الله (الكاشاني،١٩٩٢، ١٦٢)، وهو واحد عند المتصوفة، والحضرة اصطلاح صوفي له معانٍ متعددة، ومن معانيها حضرة الذكر، وهنا يريد حضور القطب روحاً في حلقة الذكر.

ويُنادي مُنْشدٌ شيخاً هو التمساحُ

يحمي عرشَه المَضْفُورَ من مَوْجِ الدَّمِيْره

نَدَبُوْهُ لِلمُلِمَّاتِ الخَطِيْرَه

شاعرٌ أَوْحَى لَهُ شيخُ الطريقَه

زاهدٌ قد جعل الزَّهْدَ غِنَى

فله من رُقَعِ الجُبَّةِ ألواناً حَدِيْقَه

والعصا في غُرْبَةِ الدُّنيا رَفِيقه

وله من سُبْحَةِ اللالوبِ عقدُ

ومن الحيرانِ جُنْدُ

ولهُ طَاقِيةٌ ذاتُ قُرونِ

اللوحة هنا غائمة، محورها الدرويش، وهذا يتسق مع شخصية الدرويش الغائمة، وقد خلع الشاعر عليه اسم التمساح، وفي ذلك إشارة إلى القوة، فالتمساح في حضارات السودان القديمة حيوان مقدس ويرمز إلى القوة (إمام، ٢٠٢٢م، ١٣٨٦-١٣٨٧)، وهذا يشي إلى عمق التصوف في حضارات السودان، ووعي الشاعر بذلك، ولعلَّ الشاعر أراد بـ (عرشه المضفور) شَعَر الدرويش، وكأنَّ هذا الشعر هو منبع سطوته وسلطانه وسرِّه، وضَفْر الشعر عادة جرت عند الدراويش، وفي قوله: (المضفور من موج الدميره) إشارة إلى أنَّ سر سلطته منبعث من الماء مما يجعلنا نربط هذا بقوله الأول "ويُنادي مُنْشدٌ شيخاً هو التمساحُ"، فكلاهما أخذ وجوده وعنفوانه من الماء، وبذا تكتمل ملامح هذه الصورة بهذا التشبيك. وفي الدراويش سرٌ يجعل الناس يظنُّون أنَّهم مُقْتَدِرون على أيِّ أمر يُنْدبون إليه، وصفة الدرويش الكبرى هو الزهد، فجلبابه- الذي لا ثاني له- صُنِع قماشه بجمع ما فاض من الأقمشة، تُخاط مع بعضها لتصير قطعة قماش واحدة تكفي لصنعه، لذا تتكاثفها الألوان، فكلُّ قطعة مصدرها قماش مختلف، وصورة سبحة اللالوب التي يتدرعها الدرويش صورة لازمة له، ومشهد الحيران وهم يتحلقونه كالأجناد، فتنةً وعجباً، صورة تكتمل باكتمال لبس طاقيته أم قرينات، وهي رمز للسلطة في عصر الفونج (سعيد وعثمان، ٢٠١٧م، ٩٤). وتحرير المعنى أنَّ الشاعر قد أودع في شخصية الدرويش وزينته كلَّ فسيفساء السودان ومراحله وملامحه، فانطوى على كل تبايناته وتلاقياته، فمن أرحام أسرار كوش الوثنية كانت صرخةُ تكونه وانبعاثه، ومن عزيمة إسلام سنار فتوَّته واعتداده، ومن حاضرنا بذوخه واستقباله، وطَّدَ ملكه بسلطان القلوب محبةً، وجمع تبايناته في جبته بشتيت ألوانه، وختم ذوقه بميسم تصوفه.

"أما اللغة فجزالتها لا تستمد من التركيب والنظم العروضي وحده، ذلك الذي عرف به الشاعر، بل معجم الشاعر هو مورد الجزالة بما يرفد به الفكر من شوارد الألفاظ في السياق الدلالي للصورة الواحدة، وهنا تكمن أهمية ثقافة الشاعر في مضمار التفرد". (الصديق، ٢٠٠٧م، ١١)، وقد راوح المجذوب في قصيدته بين هذه النغمات والتحلل من إسار العبارة الهادرة المتدفقة؛ لأنَّه أحسَّ أنَّ

موضوعه يتطلب ذلك (عباس، ١٩٧١م،١٢)

قصيدة (كلب وقرية):

يقول هدَّارة: "ومن لوحات المجذوب الشعبية تلك الصورة التي يرسمها للريف السوداني، وما تدور فيه من أفكار، وما يعيش عليه من قيم، يخلطها في براعة بلمسة إنسانية تتحدث عن حياة كلب، وهو يختار لقصيدته موسيقى شعرية سريعة الحركات تصلح للإنشاد والترنم في غمرة المولد، أو في حلقة الذكر ليرمز بها للناحية الغيبية التي يؤمن بها أهل الريف، كما أعطى الشاعر نفسه قدراً كبيراً من الحرية في الوزن وفي القافية على السواء". (هدارة،١٩٧٢م ،٣٦١)، يقول:

في بيــتِ الفحــلِ أبي السُّــــره جــــروٌ ربـــاه عـــلى الكســـــره

الله الله على الكِـــــسْــرة

بيضاءُ تهيجُ لها (الحَضْره)

الله الله الله الله

أهـــــداهُ الجِـــــرْوُ أخٌ لَبِـــــقٌ كلبَتُـــه قـــد ولـــدتْ سِـــته
ولـــــه بنتـــــان وزوجتُـــــه في البيـــت أقاربُهـــا "دســـته"
وأهـــابَ الفحـــلُ بزوجتِـــه أمَّ الســـــرُّة أمَّ الســـــرَّه!؟
ونـــــداءُ الفحـــــلِ يُـــــذَوِّبُها غنجـــــاً تُخفيـــــه فيشـــــتعلُ
وأتـــتْ مـــن "دُوكتهـــا" تَسْـــعَى تســـأله: مـــاذا يـــا رجـــلُ
وأراهـــــا الجِـــــرْوَ فحرَّكهـــــا عَجَبَـــــاً في دهشـــــتِه وَجَـــــلُ

وتصـــــيحُ فتجمـــــعُ فِرْكتَهـــا وتميـــــلُ عليـــــه وتعْتَـــــدِلُ
أبْعِـــدْهُ كـــذايـــا نـــوحُ أمـــا في بيتـــي عـــن كلـــبٍ شُـــغُلُ
بـــــاللهِ بســـــيدنا الحَسَـــــنِ أبعـــــده وأرْقِـــــدْ لِي روحـــــي
الكلـــبُ الأَســـودُ!؟ وَاسَـــكَنِي أَتَسُـــوقُ الشُـــؤمَ إلى السُّـــوحِ
وأشـــارَ الفحـــلُ يقـــولُ لهـــا أنســـيتِ اللـــصَّ ومـــا أكَـــلا
ثمـــــري القُنْدِيلـــــةُ مُـــــدَّخَراً في الخَلْـــــوَةِ لَمْ يُوْضَـــــعْ هَمَـــــلا

وسَيُجْزى الوغدُ بما فَعَلَا

(المجذوب١، ١٩٨٢م، ٣٠- ٤٠)

هذه القصيدة تمثل صورةً من صور الحياة في قرى السودان بكل نصاعة، اصطنعها المجذوب في أسلوب قصصي شيِّق، وروحٍ سودانية لطيفة، فتربية الكلاب صورة حاضرة من صور الريف السوداني، فحاجتهم إليها قائمة، وقد صوَّر الشاعر بيتاً من الريف السوداني بتفاصيله الدقيقة التي لا تتيسر إلا لمن عاش الريف، وقد اقتنى رب البيت جرواً، تفنن الشاعر في تصوير الحوار الذي دار بين رب البيت وربته، ولم يترك وصف طريقته وحركة المتحاورين، ووصف أصواتهم بما تشتمل من غنجٍ ودلالٍ اعترى صوت الزوجة، وقد غذاه بأسماء أدوات البيت الموغلة في السودانية، وأساليب القول السوداني.

وتستمر القصة على هذا النحو، يستخدم الشاعر فيها أدوات القصة التعبيرية، وحواره يواقع تلكم الشخصيات، ويتعمد الشاعر استخدام العامية ليتم للحوار أو للموقف طبيعته، دون افتعال، وهكذا تمضي الأحداث بتدفقٍ ويسر، مع وجود الحبكة الفنية، وعنصر التشويق والإثارة، فالكلب الذي تأباه ربَّة المنزل لسواده المشؤوم في الاعتقاد السوداني؛ قد بدأ يمارس نشاطه ويثير

ضيقها، والأولاد فرحون به، وأطلقوا عليه اسم (جرقاس) ويكبر الأولاد ويكبر الكلب، ويذهبون هم إلى الخلوة (هدارة، ١٩٧٢م، ٣٦٣). ويبقى هو في البيت عبداً يُزجر. ثم يمضي المجذوب يقذف في دفعاتٍ متلاحقة صوراً من بيئة الريف السوداني، فيصور طعامهم وأماسيهم الدفيئة وأحاجيهم، إلى أنْ يصل الشاعر للختام عندما يصاب الكلب بالسعار؛ فيقتضي الأمر قتله، فيصور القتل بتوقيعٍ مؤثر، ويستثير الموقف بمزج العواطف النفسية.

وَنَالتْـه الحِجَـارةُ وهـو يَبْكـي بِـلا دَمْـعٍ وَقَـدْ عَـضَّ الحِجَـاره
وأهـوى نِصْـفُه فأتَـاه شـيخٌ يُبَصّـرُ مـن تَخَوَّفـه الجَسَـاره
وقَارَبَـه لِيَطْعَنَـه بـرمحٍ ولكِـنَّ الضَّـريعَ بِـه شَرَاره
رأى عُرْقُـوبَ قَاتِلـه قَرِيْبـاً فَعَـضَّ بِـهِ وأَرْسَـلَ فِيـه نَـارَهْ
ومَـاتَ جرقـاسُ لكـنْ في الحـيِّ بـاتَ عُـواؤه
قـد أصـبح الشـيخُ كلبـاً لا يُسـتطاعُ لِقـاؤه
والنـاسُ لم يقتلـوه مـا دام يُرجـى حبـاؤه

يصور الشاعر هنا تنفيذ الإعدام شعبياً على الكلب المسعور، لقد أحاطوا به وأمطروه وابلاً من حجارتهم، وكان الكلب يعض بعضها ظناً منه أنَّ ألَم عض أسنانه سيوقفها من الانهيار عليه، ويبكي نبحاً بصوته ترهيباً لهم وإبعاداً، حتى إذا ما صار كالمصروع عاجله أحد الأشياخ بحربته، لكن الكلب بآخر نفسٍ لديه عضَّ قاتله في عرقوبه، فأرسل إليه السعار، مات الكلب فوراً، وصار قاتله يعوي فحبس انتظاراً لأجله المحتوم.

جعل الشاعر كلماته العامية بين قوسين استكمالاً لجوانب الصدق التي ينشدها في تعبيره عن التجربة (صديق، ١٩٨٩م، ١٢٠) فـ (الدوكة) كلمة عامية تعني الصاج (قاسم، ١٩٨٥م، ٤١٦-

٤١٧) توضع تحتها النار وتصنع الكسرة عليها وهي سودانية، وهذا لواذٌ من الشاعر بالعامية، فالشعر يحمل في طياته الرغبة في العودة إلى منبع اللغة، والدارجة ذات الأصول الكوشية تصبح هنا المنبع.

وجعل لغة القصيدة تكاد تكون حواراً عادياً، وبدهي أنَّ المجذوب لا يعوزه استخدام الفصحى، فللمجذوب غير ما يمكن أن يدعيه الآخرون؛ له فلسفته في إيراد ألفاظه السودانية، وقد نعت المجذوب طمبل بالشجاعة لإيراده ألفاظاً دارجة عبَّر بها عن نفسه، وعلل له ذلك بحرص طمبل على لغة التعبير (علي، ١٩٩٨م، ٩) فمن باب أولى أن يترسم ذات الشجاعة. ويواقع ذات الحرص. يقول المجذوب معجباً بطمبل:"ولقد أحسَّ رجل واحد له خطر بالضيق من حال الشعر في السودان، ونحن نأسف أشدَّ الأسف؛ لأنَّه ظلَّ وحده، فقد نقد الشعر السوداني في العشرينات وأظهر تفاهته وضعفه، وكتب كتاباً في ذلك ثم خرج للناس بديوان شعر عام (١٩٣١م) وضرب به مثلاً على هذا المذهب الجديد حقاً في الشعر، وقد كان بذلك- والحق يقال- أوَّل شاعر إبداعي في تاريخ الشعر السوداني، ونحن نزعم أنَّه الوحيد –لا سواه–الذي انتفع بالتبشير الأدبي في مصر أوائل هذا القرن، كما انتفع أيضاً بقراءة المترجمات الجديدة في النقد، هذا الرجل الممتاز هو الشاعر السوداني حمزة الملك طمبل".(علي، ١٩٩٨م،١٢-١٣) هذا قول معجب متأثر بطمبل فقد تأثر المجذوب بطمبل أشد التأثر، وقد كان طمبل متأثراً بالعقاد تأثراً لا يخفى، إذن تأثر المجذوب أيضاً بالعقاد، تأثراً مباشراً أم غير مباشر، تجلى في صوره الشعبية هذه.

قصيدة راية الحانة:

يرسم بأصباغ كلماته في هذه القصيدة صورةً من الحياة الشعبية في السودان وهي صورة الأنادي، ومجالس الشرب التي يجتمع فيها الناس على الطريقة السودانية يقول:

مَريْسَـــــتُنا مـــــلأتْ بُرْمَـــــةً عـــلى فَمِهـــا يســـتديرُ القمـــرْ
تُلَّـــــوحُ راياتُهـــــا فوقنـــــا شراعـــاً يعـــودُ بنـــا مـــن ســـفرْ
يُوشْـــــوِشُ مُتكئـــــاً دُلّـــــقٌ عليـــه جـــلال النُّهـــى والخَطَـــرْ
تُقَعِّـــــدُه بيننـــــا كاعـــــبٌ لهـــا عَـــرَقٌ كـــالجمان انتثـــرْ
تَشُـــــدُّ إزاراً عـــــلى صـــــخرةٍ ومـــا التصـــقتْ شـــعراً بالشـــعرْ
تُنـــــاولني فأســـــيغ الشـــــرا ب وأجـــرَعُ مـــن قَـــرَعٍ معتـــبرْ
وتُطْعمنـــي مـــن قديـــد الشـــوا ءِ وتُطرفنـــي بعجيـــب الســـيرْ
حفظـــتُ لهـــا ودَّهـــا شـــاكراً وتحفـــظُ ودِّي ســـتُّ النفـــرْ
عجلـــتُ إلى ودهـــم جـــاهلاً ومـــاليَّ في جهلتـــي معتـــذرْ
لهـــم ضـــحكٌ خلتـــه صـــادقا وطرْقَـــعَ مثـــلَ كُـــرات العُشـــرْ
نقيـــق الـــدلاليك تحـــت المســـاء تضـــاربَ مُســـتعراً واشـــتجرْ

لقد رسم الشاعر صورةً دقيقةً وصادقةً عن بيوت الأنادي، و(الأنادي) جمع (أندية): مكان يجتمع فيه الناس لشرب الخمور خاصة المريسة"(قاسم، ١٩٨٥م، ١١٢٨)، وكانت تنتشر في البلاد، رسم الشاعر المريسة موضوعة في برمتها، ورسم الرايات التي ترفرف فوق الأنادي، ورسم الجارية التي تقدِّم لهم الشراب، فهي كاعب قد اقتبلت على طور الجمال تواً؛ فبرز ثدياها، وقد تناثر العرق من وجهها مما يشي بكثرة حركتها، ثم يرسم لباسها وهو عبارة عن إزار قد ربطته حول كفلها الضخم، وهذا اللباس يتسق مع الحركة والعمل، وهي طويلة الشعر فاغتنت عن جلب شعر مستعار توصل به شعرها، وهي تناوله أقداح الشراب في كؤوس محلية تسمى (القرع) وقد كان رواد الحانات يأتون باللحم فيُشوى لهم فيشربون ويأكلون، وأثناء تناوله للطعام تمتعه بأطايب الحديث، فيذهب به الظنُّ أنَّها قد حواها حبه، لكن هذا الودّ الذي تبديه إنَّما هو جزءٌ من صناعة التسويق، فاعترف أنَّه خُدع

لتعجله، ثم يصور حال الإنداية حينما يعتم المساء، فصوت (الدلاليك)ج (دلوكة) نوع خاص من الطبول يستعمل في الأفراح (قاسم، ١٩٨٥م، ٣٩٩)، ولعلها عربية الأصل من دلك، صوت الدلاليك المصاحبة للغناء ينتشر في كل جانب، ويشتد ويتداخل كأنَّما يشتجر مع بعضه بعضاً فقد جسَّم تلك الأصوات، حتى إذا ما تقدم الليل خاف من مصائبه وأقداره إن هو بقي في مكانه هذا، فقد صار وحيداً رغم أنَّه كان في سمرٍ حوى العديد من الندمان.

ويعدُّ عبده بدوي أنَّ هذه القصيدة أكثر تطوراً من قصيدة انطلاق (بدوي، ١٩٨١: ١٥٣) ولقد ذخرت القصيدة بكلمات عامية، ونجد أنَّ هناك مصالحة بين العامية والفصحى ساهمت في تنقية لغة الشعر (صديق، ١٩٨٩م، ٧٣).

وقد وردت كلمة دلق وقد تصرف فيها لاستقامة الوزن وأصلها الدلنق: وهي إناء من فخار صغير للمريسة(قاسم، ١٩٨٥م، ٣٩٨)، وواضح أنَّها غير عربية الأصل، وإنِّما رسبت من اللغات السودانية القديمة، والسرُّ في بقاء هذه الرواسب في صلب اللهجة العربية أنَّ للغة وظيفة اجتماعية تؤديها الكلمات، فتبقى وتندثر بمقدار نجاحها أو فشلها في تأدية هذه الوظيفة، فكلُّ ما بقي من تلك اللغات القديمة في لغتنا العربية إنما نجحت في تأدية وظيفتها.

قصيدة رقصة الحمامة:

يصف الشاعر رقصة الحمامة، وهي رقصة مشهورة تؤديها نساء السودان مع أنغام الغناء، وتتمثل الراقصة فيها شكل الحمامة ومشيتها وحركتها.

فرحـــةٌ زفَّهـــا الغنـــاء فزافـــت، نغـــماً ذا ضـــفائر يتثنـــى
عَرِيـــتْ تحـــت ثوبهـــا نشـــرتْ منـــه شِراعـــاً طـــوى فـــراراً وســـجنا

أمســـكتْ منـــه طـــائراً خـــافقَ الـــريشِ رهينـــاً براحتيهـــا مُرنَّـــا
كـــمْ روتْ فيـــه كيـــف تشـــتاقُ في الليـــل وشـــادي عبيرِهـــا كيـــف حنَّـــا
الزمـــامُ الصـــبيحُ طـــوقُ نجـــاتي كـــم دعـــاني بريقُـــه ثـــم ضـــنَّا

(المجذوب٢ ،١٩٨٢م ،٣٤)

فالفرحة قد أطلقها الغناء، فطفقت هذه المرأة ذات الضفائر ترقص وتتثنى، وهي عارية إلَّا من ثوبٍ يغطي جزءاً من جسدها، ويترك جزءاً، وقد أمسكت براحتيها طرفاً من هذا الثوب فلا يرتفع، وما تأتي بالثوب من حركات كأنَّما توحي بها إلى تلهفها وتشوقها إلى شهوة الليل، وعبق عبيرها ينعش تلك الشهوة، ثم انثنى يصف الزُّمام الذي تضعه المرأة في أنفها، فهو يزين راقصته، ويغريه ويدعوه التماعه حينما يصيبه الضوء فيقبل، ثم ينصرف عنه الضوء فيختفي اللمعان.

ويْـــح ثـــوبٍ تلمُّـــه وتداريـــه ونهـــدٍ رمـــى القنـــاعَ وعنَّـــا
قمـــرٌ يَشـــرْئب خلـــف الغمامـــات، ودُفٌّ عـــلى النســـائم طنَّـــا
رمقتنـــي رمقتُهـــا تبـــذل الحســـن عطـــاءً، بـــلا ابتـــذالٍ ومنَّـــا

يعود لوصف الثوب، إذ هو جزءٌ من الرقصة، بالحركات التي تفعلها به وهي ترقص من قبض وبسط، وإحالته إلى اليمين مرة وإلى الشمال أخرى، أو بجذبه إلى الخلف من الجهتين، ليبرز الصدر، وتَجْسُم وتَمْثُل مفاتن الجسم، فيبرز نهدها كاشفاً عن تفاصيله، وتزهو أنوثتها عن اكتمال وتزيُّد واعتداد، وإيقاع الدُفِّ تحمله الأنسام، وفي أثناء رقصها رمت شاعرنا بنظرة ليس فيها ابتذال ولا منٌّ، إنَّما حشدتها جمالاً وحسناً، فبادلها النظر الماتع.

جـــاءك الموســـمُ الخصـــيبُ وكـــمْ أعـــددتِ ســـحراً لشـــاهديه مِفنَّـــا

وتهـــادى الحـــامُ في دارةِ العـــرسِ ورَجْـــعُ الغنـــاء بـــاحَ وَرَنَّـــا
طهَّرتْنـــا الســـياطُ، والـــدَّم قُربـــانٌ ولمْ نَبـــغِ أجـــرَه حـــين دِنَّـــا

وفي موسم الخصب وهو موسم الحصاد تكثر الأعراس، فتتهادى الحسان دخولاً إلى دارة الرقص، وأصوات المغنين تشنف المسامع بالترجيع، ثمَّ يصف عادة البطان المعروفة في السودان، فعذاب السياط طهراً من لمم قد جُنح، ودماء الشباب على الظهور قرباناً مؤدياً للحسان. والشاعر في هذه القصيدة يصف نساءه بالطهر والعفاف، ويقرُّ بشرابه للخمر، لكنَّه يجزم بعدم السكر في غير ما أثبتنا من أبيات، وفي آخر القصيدة يوظف التراث السوداني باستحضار قصة تاجوج والمحلق التي منحها الرزانة؛ فلم تبح بأسرارها لكن حبيبها قد أجنَّه الهوى.

قصيدة في الخرطوم:

قصيدته في الخرطوم من القصائد التي جمع فيها صوراً من الحياة في المدينة والقرية، وقد يعقد بينها مقارنات تفضل قريته على مدينة الخرطوم، بل من مطلعها شكا تبرمه من طول ليلها، وتكاثف الهموم عليه، ويتصل تبرمه إلى فتياتها اللائي يتأففن منه، وهكذا يمضي إلى أنْ يذكر تشوقه للكسرة يقول:

من لي بكســـرةِ خـالاتي ومـا يَبسَـتْ فيها القـواديسُ في أحجـار طـاحونِ
أقـواسُ نَخْـلٍ عـلى جُـرْفٍ وسـاقيةٍ أشهى إلى النفس من أبواب جَـيْرونِ
كنـــزي قـــلادةُ تمـــرٍ عـــدُّها مئـــةٌ معســـولةٌ كعيـــون الخُـــرَّدِ العِـــينِ
وَقَرْعَـــةٍ حلبـــوا فيهـــا وأعْجَبَهـــا رَغْـــوٌ يفـــورُ عـــلى زَهْـــوٍ يُنـــاديني
وصَـــدْحُ ديـــكٍ يُنـــادي في عَرِيْشَـــتِه أغْنـــى لروحـــي مـــن عـــودٍ وتلحـــينِ
ما ضاق حوشٌ ولا نفسٌ بهـا سَـعَةٌ والعينُ تســـرحُ في استبشـار ليمـونِ

هذا الذي نبغي من جملة القصيدة، لقد أنشأ وصفاً للكسرة التي يستلذها، وهي أشهر طعام السودان، فرسم لها لوحة وهي ما زالت حبَّ ذرةٍ يابساً، يُسعى بها إلى الطاحونة، فتصب الذرة في أعلاها فتمر عبر القواديس إلى حجر الرحى الموكل بالطحن، فتصير دقيقاً في تكثيف بارع. ثم يرمي ببصره إلى شاطئ النيل، فيرسم بكلماته أشجار النخيل التي تشهق في جروفه، وهي ترمي بجريدها مشكلةً صورة أقواس، وعلى جانبها تتراص السواقي، هذا المنظر عنده أجمل من باب جيرون، وهو باب من أبواب جامع دمشق الباب الشرقي، وهو مضرب مثل في الجمال. وعنده أنَّ قلادة النخل لا يعدلها شيء جمالاً ورزقاً، ثم يمضي إلى حظائر الأغنام ويصوِّر قرعة قد حُلب فيها لبن، وفارت رغوته زهواً تناديه. والقرعة من القرع وهو نبات بري من فصيلة اليقطين تتخذ منه الكؤوس، وصياح ديكٍ ذي صوت شجي ينطلق من قَمه كأنَّه صوت مزهر وتراجيع ألحان، ويقابل بين الحيشان الواسعة، وهي صفة بيوت بيئته، والنفوس غير الواسعة كناية عن البخل، وهناك في طرفها قد انتشرت أشجار الليمون.

وللطبـــولِ ســـباقٌ في دياجرهـــا تقريـــب خيـــلٍ مـــن الجُـــرد الميـــامينِ
رعـــى المُهَـــيِّمنُ أهليهـــا فـــأنهم أمنُ الصـــريخِ ومأوى كـــلِّ مســـكينِ
وفي المطـــامير وديـــانٌ وســـاقيةٌ خضـــراءُ دارت بعـــيشٍ غـــيرِ ممنـــونِ

يأتي لوصف ليالي بيئته، وما يضج بها من مظاهر الفروسية ورياضاتها، فيريك مشاهداً للخيل وهي تستبق على وقع الطبول، وهذا البيت توطئة لازمة لما يورده في البيت التالي من معنى، فقد دعا الله لقومه، فهم أمنٌ لكل مستغيثٍ ومسكين، وهذه الصفة لازمة للفرسان، ثم قفز يذكر المطامير التي ترقد فيها الذرة أو المياه بكثرة.

قصيدة الفتاة والبن:

عَــدَلتْ هــدْمها وألمــحُ كالــدَّومِ حِقَاقــاً جَهِلْــن معنــى التــوقِّي

يرسم هنا لوحة شعبية دائمة التكرار في بيئتنا السودانية، وهي صورة الفتاة وهي تصنع البن، فلشرب البن هنا طقوسٌ تتبع، وفتاته هنا ككل الفتيات السودانيات دائمة الانشغال بتسوية ثوبها، حتى وهي ترقص كما بان لنا في غير هذا الموضع من البحث، وربما تقصد بذلك إظهار مفاتنها بإبرازها بشد الثوب حتى يصير لجسمها كالمجسد، وربما أرادت إشغاف المتأمل بستر بعض مفاتنها ليتشوَّق أكثر، هذا الستر الذي سرعان ما يتبدى وينكشف معنىً وقصداً، فتهمل ما انكشف منه لأعين الناظرين برهةً، وقبل أن تتملاه العيون، وترتوي منه القلوب، تقوم بتغطيته مرَّة أخرى وهكذا دواليك. وصف نهدي فتاته بالدوم، وثمار الدوم تُجنى من شجر شبيه بالنخل إلا أن لها فروعاً يحمل كل فرع منها قنواً كقنو النخلة، وثماره شبيهة بالرمان، لكنها جافة، وتتبطنها بذرة ضخمة يحيط بها اللب الذي يمثل طبقة خفيفة (حمد النيل، ٢٠١٨م، ١٠٢) وهو وصف سوداني محلي قد يتعاسر فهمه على الآخرين، لكنه أخصب معنىً، وأدقُّ وصفاً، ففي الدّوم صِغَر مما ينبي بأنَّ الفتاة كاعبٌ، وهي كذلك مما أدركناه في بقية الأبيات، وفي الدوم قوة واشتداد وتماسك، مما ينبي بأن الفتاة حَصَانٌ لم يعبث بناهديها العابثون، وفي شكله المخروطي مماثلة أقرب لشكل النهد، (جَهِلْن معنى التوقِّي) فذان النهدان ما استترا إمَّا عن جهالةٍ وصغر سنّ لم يؤهلاها لتقف على مفاهيم العورة، أو عن ثقافةٍ عفافُها قلبي، لا في اللبس والاحتشام، كما هو الحال في كثير من مرابع السودان.

وتشبيه النهود بالدوم عَدَّه بعضهم من عناصر السودانوية، فالشعراء العرب اعتادوا تشبيه النهود بالرمان، وهذا لا يؤدي غرضه في مجتمعنا السوداني لندرة الرمان وفي هذا أفلح المجذوب (حمد النيل، ٢٠١١م ،٤٠). ويلاحظ أنَّ تشبيه المجذوب الثديين بالحُقِّ، تشبيه عربي قديم يقول عمرو بن أم كلثوم:

وثَـدْياً مِثْـلَ حُـقِّ العَـاجِ رَخِصـاً حَصَـــاناً مِـــنْ أُكُـــفِّ اللاَمِســـيْنَا

(ابن كلثوم، ١٩٩١م، ٦٨)

والحُق إناءٌ يوضع فيه الطيب قديماً، ولعله اختفى في العالم العربي إلا في السودان (حمد النيل، ٢٠١٨م: ١٠٣) ، وهذه من المواقعات الغريبة، فلا ندري هل هو هنا يستلهم من التراث السوداني، أم يستلهم من التراث العربي القديم، بدهاً إنَّه يريد التراث السوداني ووقعت هذه المصادفة.

وقَلَـــتْ بُنَّهـــا وتَـــنْفُضُ مـــا تَقْـــلي تُذَرِّيـــه في أنـــاةٍ وحَـــذْق
وشـــجاني صـــدىً تـــرنَّمَ في الهـــاونِ لحنـــاً مـــن ابْتثـــارٍ وصَـــفْقِ

جلسة شرب القهوة في السودان لها طقوس ومراسم، تبدأ بتحميص البن، وهو ما عبر عنه بقوله: "قَلَتْ بنَّها"، وهو تعبير سوداني لمعنىً شائع، ثم صوَّر تذرية البن بأناة، ثم رسم صورة دقَّ البن في المدق (الهاون) بإيقاع شجي، فضربات المدق تُوَقِّعُ بطريقة لحنية معروفة، تماماً كما تضرب الإيقاعات، وهذا أمر مشاهد.

قِيْـلَ لي زوجـوك فابتسـمتْ رُوْحـي ودَقـتْ عـلى ابتهـاجٍ فـدُقِّي
ذلـك الهـاونُ النحـاسي لا أنْسَـاه تَسـرِي أصـداؤُه مِـن مـدَقِّ
واللبـانُ الزكـيُّ روَّى الفنـاجينَ رِقَاقَـاً مِـنْ ابتهـاجٍ وخفـقِ

(المجذوب٢، ١٩٨٢م ،١١١)

بعد أن يخبرنا بزواج الفتاة يعود في آخر القصيدة على طريقة flash back التداعي بالذكرى لتلك الجلسة؛ فيصف ما أهمله في الأبيات الأولى وهو وصف الهاون النحاسي، واللبان الذي يوضع

بخوراً لتكتمل صورة الجلسة.

قصيدة بائعة الكسرة:

لعل المجذوب كان مُولعاً بخبز الكسرة، فقد ذكرها في ديوان (تلك الأشياء) حين قال:

مـالوا عليهـا ودارت في أصـابعهم غمائـمُ الكســرة البيضـاء تنمحـقُ

(المجذوب٣، ١٩٨١م، ٣٧٢)

ثم عاد وجعل لها قصيدة كاملة في ديوانه الشرافة والهجرة، يقول:

يـا رَبَّـةَ الكِســرْةِ السـمْراءِ بائعَـةً في السـوقِ تنتظـر الآمـالَ في الـوَدَعِ
لأنْـتِ أشرفُ مـن فِكـرٍ بـلا عمـلٍ أثْـرى وروَّج زَيـفَ العقـلِ بالبِـدعِ

المجذوب مسكونٌ بصور الحياة الشعبية، فكم تعشقها وهام قلمه الشعري برسمها، وهنا يرسم لوحةً شعبيةً تنتشر في السودان، فالكسرة هي الغذاء الرئيسي لأهله، والنساء يقمن بصنعها، ومشهدهن وهن يبعنها من المشاهد الشعبية المنتشرة في السودان، وقد وصف الكسرة بالسمار هنا، لكنَّه في البيت الذي أثبتناه قبلاً في ديوان (تلك الأشياء) وصفها بالبياض، ولم يأتِ الاختلاف هذا عبطاً، وإنَّما جرى مع اختلاف الغلة التي تصنع منها، فهناك غلاتٌ تنتج الكسرة البيضاء، وأخرى تنتج الكسرة السمراء، إذن هو يستقصي كلَّ أنواع الكسرة السودانية. وتعلقت نساء السودان في حياتهن الشعبية بالاستقسام بالودع؛ تطلعاً لما تخبئه لهن الأقدار، فلا يترك هذه الصورة إلا بعد أن يسلمها مرة أخرى لصورة بائعة الكسرة الشريفة، ويرفع الشاعر من مقام هؤلاء النسوة اللائي في الغالب ما يكنَّ من الطبقات الشعبية والمعدمة، ويشرُف بهن، فعملهن أشرف من عمل كثير من

المتحذلقين الذين لا ينتجون سوى الهراء.

ملأتِ صَحْني كدْحاً كم شـقيتِ بـه وتَـرقُبِينَ جميـلَ الشُـكرِ مـن شَـبَعِي
سـتجمعُ النـاسَ أوجـاعٌ سواسـيةٌ كـما صَـفَا لـبنُ المـيلادِ بـالوجعِ
سـنخرجُ الظلـمَ رُبّانـاً نثـور بـه حتـى نسـوِّيَ مَوْجـاً غـيرَ مُرْتَـدعِ

(المجذوب ٢، ١٩٨٢م، ١١٨)

كنَّى عن الكسرة بالكدح، لما شمل صنعها من شقاءٍ وكدٍّ وجلوسٍ حول النار، ويلطِّف لها تعب الشقاء وينسيها إياه سماع كلمة شكر من الآكل، فمن أيِّ كوكب أتى هؤلاء النساء، ثم ينحو للحكمة وضرب الأمثال، فلا بد للبشرية أن تلم بها الأوجاع والمظالم، لكننا سنقهر هذا الظلم ونثور عليه يوماً ما.

قصيدة انتظار:

يـا جـارتي في المسـاءِ واصـفةً لِيَ الـدَّواءَ العجيـبَ في الـوَدكِ
بخَّرتنـي هـل عرفـتِ وَجهـاً عـلى الشَّـبِ يريـدُ الـوحيَّ مـن هَلَكـي
إلآم تسـقينني المحايـة هـلْ شَـيْخُك ذاق الوُقـوعَ في الشـرَّكِ

(المجذوب، ١٩٨٢م، ١٣٣-١٣٤)

هنا صور خاطفة من صور الحياة السودانية، وهي صورة التداوي بالوصفات الشعبية كالودك، وهو شحم البقر أو الضأن يؤخذ منها، ويحمى في النار، وينتفع به في عدة أغراض. وبالبخرة "وريقة تكتب عليها بعض آيات القرآن، ويتبخر بها"(قاسم، ١٩٨٥م، ٨١) والمحاية

"آيات من القرآن تكتب في لوح، وتمحى بالماء ليشربها المريض"(قاسم، ١٩٨٥م ،٨١) وجارته التي يهواها قد التمست شفاءه في العلاج الشعبي، وفي البخرة والمحاية، وما نفعه ذلك، إذ إنَّ مرضه بسببها هي فأنكر عليها ما تصنع وسألها مستنكراً هل ذاق شيخك الوقوع في شرك الحب؟

قصيدة ماسح الأحذية:

من يا ترى تنبَّه لماسح الأحذية يغالب حسراته، ويطوي، شقواته ومراراته، فيكتب عنه وعن آماله وآلامه، بهذا الفيض الدافق من الشعور؟ إنَّه المجذوب حينما يترسم الواقعية، ويتلقط اللوحات الشعبية من الحياة، ليعيدَ رسمها لنا بأدواتٍ من الحروف والكلمات والأخيلة، ويُعَتِّقُها في الحياة بأصباغ حزينة، انظر إليه يقول:

يَـنْفُضُ الكـدحَ عـنْ حِـذائيَ في السـوقِ صـبيٌ أحلامُـه في الـترابِ
يَعْبُرُ الناسُ ضوءَ عينيه يتلوخطـــوَهُمْ مثـــلَ قـــارئٍ في كتـــابِ
وصـــباهُ الفقـــيرُ تُرْهِقُـــهُ الأصـــباغُ خُبْـــزٌ لأُسرةٍ في الحجـــابِ
وتلقيـــتُ أدْمُـــعَ الغَضَـــبِ العـــاجزِ عـــنْ نَصْـــرِه وَطَـــالَ عـــذابي
كيـفَ أصـبحتَ يـا بُنَّـيَ! وحيَّـاني بشوشـاً ولـيس يـدري اكْتئـابي

هو صبيٌ تعلق أمله ورزقه في التراب يصيب الأحذية فيزيلها، ينفض الكدح، يمسح بعينيه خطو السابلة، ملطخاً بالأصباغ، فقد ألزمته الحياة وهو لا يزال صبياً قاصراً ألزمته عول أسرته وتكفُّلها، ليس لي يا غلامي حولٌ لنصرتك غير أنْ تنتفض أدمعي حزناً، ولي أنْ أمحضك التحية فتتهللني ابتسامتُك. ولقد أبدع شاعرنا حينما وصف آمال الصبي بالمتعلقة في التراب، فمن ناحية الوصف فصحته أنه كلما تعفرت أحذية الناس بالتراب ازداد أمله في العمل الذي ينفض ذاك التراب، وفي ذات الوقت تعلق الصبي بالتراب كناية عن انحطاط آماله فكلا الأمرين صحيح.

عمــلٌ كاســبٌ ويــتمٌ ولا يــدري وأدري وضــاعَ يــومُ الحســابِ
وطنـــي ضـــائعُ الحقيقـــةِ مـــثلي في صراعِ العبيـــدِ والأربـــابِ
وغــدي خــائنٌ فقلــت ســواه ســوف يــأتي بســيفه والعقــابِ
فــانتظر يــا بُنــيَّ نابَــك تجْلُــوهُ فــما الحــقُّ غــيرُ ظفــرٍ ونــابِ

(المجذوب، ١٩٨٢م، ١٦١)

إنَّه اليتم، هو الذي ألجأه لهذا العمل، هكذا هو وطني لا حقيقة فيه، فلا يزال يرزح تحت صراع العبيد والأسياد، ولا أمل يُنظر في الغد القريب، لكن الأمل سيأتي لا ريب من بعده، نصنعه نحن بالقوة، غداً ستقوى يا بُني، فالحق ينتصر بالقوة. هنا المجذوب شاعر القضية الاجتماعية الأول (جماع، ١٩٩١م، ٩٢)، فقضايا المجتمع أوجدت لنفسها حيزاً واسعاً في أشعاره، فالشعر عنده مفتاح لكثير من الحقائق النفسية، يقول المجذوب: "والشعر عندي ليس بهرجاً وإنَّما هو مفتاح لكثير من الحقائق الإنسانية، وأحسب أنني كنت أفتش لنفسي عن مخرج في الشعر، فما كنت واقفاً في نقطة واحدة، وقد أطرق الأبواب فلا تستجيب، وقد اتحير طويلاً ثم اتحرك، كنت أحاول أن أتجاوز نفسي، لقد طال توقفي أخيراً كأنني أبحث عن شيء، كأنني ما عرفت نفسي قط". (المجذوب، ١٩٧١م، ١٠٨- ١٣٠)

قصيدة سيرة:

لعل هذه القصيدة أوغل شعره في بحر ما عرف بتيار السودانوية، لكثرة ما حشده فيها من تقاليد أهل السودان وعاداتهم، وكثرة حشد المفردات العامية المعبرة عنها(حمد النيل، ٢٠١٨م ،٧٥) هي قصيدة ترسم أهمَّ لوحات الحياة الشعبية في السودان، أَلا وهي لوحة الزواج السوداني المتخم بالتفاصيل، المتضمن لعادات قديمة متوارثة ذات مضامين عدة، تحكيها وتحكي تفاصيلها، وما يعتور

المناسبة من حكايات ومزح وإيناس ومواعدة، يَفْتَنُّ في إبراز تلكم التفاصيل المتضوعة بالعبق السوداني، حتى تفتأ تمثل أمام عينيك، فتكاد تتقرّى تعاريجها بلمس، وتتعبقها بشمٍّ، يقول:

البُنَيَّـــاتُ في ضرامِ الـــدَّلاليكِ تَسَـــتَّرْنَ فتنـــةً وانبهـــارا

مـــن عيـــونٍ تلفـــتَ الكحـــلُ فـــيهنَّ وأصـــغى هُنيهـــةً ثـــم طـــارا

يرسم لنا المجذوب صورة المسرح حين رفع الستار، فالمشهد مشتعلٌ بصوت الدلاليك، ورقص البنات، فالعرف أنْ يستحيل بيت العروس إلى مهرجان عدة أيام قبل يوم العرس، والبنات استترن يرقصْنّ في مكان خاص بهن، أو يمكن أن نفهم أيضاً أنهنَّ تَزَيأن بأزياء تستر بعضاً من مفاتنهن وتبدي بعضاً، إيغالاً في فتنة الرائي وإبهاراً له حين يرى ما يَسْترنَ من مفاتنهن، وعيونهنَّ المثقلات بالكحل قلقات لا يسكنَّ على موضع واحد؛ إلَّا لِيَجُلنَ إلى موضع آخر، كناية عن القلق الذي يجلبه توجس المستقبل، أو عن حيائهن المذبوح بين طلاقة مفاتن النفس، وقيد قمع التقاليد، والدلاليك جمع دلوكة: نوع خاص من الطبول(قاسم، ١٩٨٥م ،٣٩٩)، ولعلها عربية من الفعل دلَّك، ولعلنا نلمح ثمة ربطاً بين معنى الفعل وعمل الدلوكة.

نحـــنُ جِئنـــا إليـــكِ يـــا أمَّهـــا الليلـــةَ بـــالزينِ والعَـــديلِ المُنقَّـــى

نحـــنُ جِئْنـــاكِ حَـــامِلِينَ جَرِيْـــدَ النخْـــلِ فـــألاً عـــلى اخضـــارٍ ورِزْقـــا

هذه هي صورة مَقْدَم السيرة، والغنوة التراثية التي ذكرها (أم العريس جينا ليكي) لم يغيِّر في كلماتها شيئاً، سوى التقديم والتأخير، لتطويع الوزن، ثم صوَّر مشهد مقدم السيرة والرجال يحملون جريد النخل يستبشرون به فألاً ورزقاً.

العَـــذارى ألـــوانُهن الرقيقـــاتُ نبـــاتُ الظِّـــلالِ شَـــفَّ وحـــارا

رَأمتْــه الخــدورُ ينتظــرُ الموســمَ حتــى يشــعَ نــوراً ونــارا
يَنْــبري الطبــلُ يَــنْفُضُ الهَــزَجَ الفَيْنــانَ طــيراً تَفَرُّقــاً واشْــتِجارا
موكبٌ من مواكــبِ الفــرحِ المُخْتــالِ عصــراً في شــاطئِ النيــل ســارا
الجــمالُ الغريــرُ يســفرُ غَفْــلانَ فلــم نَــنْسَ في الزِّحــامِ الجَــوارا

لقد أكسب التزام العذارى الخدور انتظاراً لموسم العُرس الذي دأب الناس على إقامته في أوقات معلومة- أكسب ألوانهن يَنْعَةً فعادت تشعُّ، ثم يصف عمل الطبل منطلقاً إيذاناً ببدء المسير إلى النيل بالكلمة (ينفض) فالفاء حرف انفتاح والضاد حرف استطالة واستعلاء وتفشي، فيعطي لفظ الكلمة معنى الانتشار وامتلاء المكان بالهزج، وهذا الموكب عادة سودانية قديمة تقترن بالأفراح والأتراح، ولعلَّ خلفها سببٌ ديني في أديان السودان القديمة، ورغم هذا الجمال المتدلي السافر، ورغم الزحام والتلاصق، فإن قيمة الجوار تحرسه، فلا تُضار نساؤه.

ومشــى بــالبخورِ مَــنْ جَعَــلَ الخدمــةَ في الحــيِّ نخــوةً وابْتِــدَارا
حافيــاً مُســْرِعَ الخُطــى باســمَ النجــدةِ حيَّــا حفــاوةً وابتشــارا
وعجــوزٍ تحمَّســتْ حَشَــدتْ شــعْراً تعــالى حماســةً وافتخــارا
قلَّبــتْ صــوتها تأمَّــلَ أمجــاداً قُــدامى فَــرَقَّ حينــاً وثــارا

هنا يدير فرشاته ليرسم لوحةً أخرى من لوحات العرس السوداني الشعبية العديدة، ويبدأ برسم لوحة لشخصية لا يخلو منه المجتمع السوداني، فهي موجودة في كلِّ مكانٍ وزمان سوداني، هي شخصية الرجل الهميم في المجتمع، (ضو القبيلة) يبادر إلى تصدر كل المواقف، وتوكل إليه صعاب المهام، وقد التقط صورته هنا وهو يجول بالمبخرة يشتت البخور على الجميع، كفاً لعيون الحاسدين، وجلباً للبركة، يمشي وهو حافي القدمين تواضعاً وجاهزية للخدمة، كما يُعرِّف ذلك العرف السوداني، مسرع الخطوات، عنواناً للجد، مبتسماً عنواناً للسماحة، حَفِيًّا بالناس مستبشراً بهم كرماً

وبشراً. وصورة أخرى لحكامةٍ تَشْعر[1] تقطعه ارتجالاً، تُحَمِّس الناس وتفتخر بالبطولة والأمجاد، تُرَقِّق صوتها حيناً وتفخمه حيناً آخر، إنَّها صورة كربونية لتفاصيل العرس السوداني الرائعة.

رَفَعَتْ فوق مَنكبٍ طبلَها الصّيْدحَ تحت الأكفِ يخفق خَفْقا
يَتَغنى لأنفسٍ إنْ تشهَّين طلبنَ الحلال قَسْماً وحقَّا
وتَشِيل البناتُ صَفْقَاً مع الطبلِ ورمْقاً من العيون ورَشْقا
وغزالٍ مُشاغبٍ أصْلحَ الهِدْمَ أراني في غفلةِ الناسِ طَوْقا

هنا صورة أخرى من صور العرس، تخالطها ممارسات غزلية لطيفة في ساحات العرس موطنها الدائم، فالصورة هي صورة مغنية قد رفعت طبلها (دلوكتها) على كتفها وهي تضربها وتغني لأنفس عفيفات لا يُشْبِعْنَ رغباتهن إلا حلالاً، والبنات يقمن بترديد مقاطع معلومة مع المغنية، ويصفقن ليملأن الإيقاع قوةً وحلاوة، ومع عملهن هذا وغنائهن يرسلن أعينهن إلى الرجال رشقاً، ثم يصف بعض الممارسات الغزلية وهي أنَّ إحداهن قد قامت وكأنَّها تصلح هدمها فأرته في غفلة من الناس بعض مفاتنها تودداً.

تتصدى حمامةٌ كشفتْ رأساً وزافت بصدرها مستطارا
شَلَّخوها حتى تُضِيء فأضمرْتُ حناناً لأمها واعتذارا
حَجَبُوها وليَّنوا العيشَ ما كان حجابُ الكَنِينِ قيداً ورِقَّا

يصف المجذوب رقصة الحمامة بلقطة خاطفة-وهي أشهر رقصات نساء السودان- وكان أفرد لها قصيدة كاملة في غير هذا الموضع- لكنَّه أراد ذكرها هنا لمحاً لأنَّه لا يخلو عرسٌ منها، فما أراد

[1] أي تنظم شعراً.

إفاتة لوحة من لوحات العرس وصوره التي تأتي تباعاً، والراقصة هنا تكشف عن رأسها، وربما تقوم بعض النساء بستره في غير ما رسمته اللوحة، ستراً يسهل انكشافه لِتُري الرائين شيئاً من فتنتها، لكن في الصورة المرسومة لنا كانت الفتاة كاشفةً عن رأسها، وتُبرز صدرها وما حوى من نهد باذخ بتقويس ظهرها إلى الخلف، فتتجسم فيها صورة الحمامة، فيشخص الصدر عالياً، ولم ينسَ الشاعر أن يحيل أعيننا إلى خدِّها لنرى الشلوخ التي حفرت أخاديداً تُضيئ وجهها وتُكسبه جمال التعاريج، والشلوخ عادة سودانية عتيدة، تنبي عن ثقافة جمال ذاك العهد وضروراته الاجتماعية.

وفي البيت الأخير من المقطع يتحدث عن عادة شعبية سودانية وهي (حبس العروس) إذ تحبس العروس قبل الزواج بفترة؛ فيتشوق لها زوجها، وتوضع في الدخان، فينضُر لونها، وتزكو رائحتها، ويلين جسمها فلا تخدم، ويوفر لحمها ويكتنز بالإطعام الخاص، فأكرمْ بقيد الحبس من قيد!

وهــوَى عاشــقٌ وطــارَ وأهــوى الســوطُ رعْــداً بمنكبيــه وبَرقــا
يتحــدى عقوبــةَ الصــبرِ فالحرمــان أمســى مــن الســياط أشَــقَّا
مُهــرةٌ حــرةٌ وتنتظــرُ الفــارسَ يحمــي حَريمَهــا والــذمارا
وأتــاهُ العبــيرُ مــن خَمَــلِ الشــبالِ حَيَّــاهُ جَهْــرةً لا سرَارا

هنا ينتقل ليرسم لوحة البطان المعروف في السودان، فهي عادة إظهار البطولة والفخار، فهذا العاشق قد ثبت لضرب السوط غير آبه بأَلَمِه، عسى أن يجد رضاً من فتاته، تلك المهرة الجموح التي لا تُنِيل قلبها إلا لفارس قمينٍ بحماية حرْمتها، فإذا بها قد منحته شبَّالها المضمخ بالعطر، جهرة أمام الناس، فالعرف جرى على استحسان ذلك الفعل، الذي يتم بلا مواعدة أو حوار. والشَّبَّال أن يميل الرجل نحو الفتاة عند رقصها فتميل إليه وتلفحه بشعرها (قاسم، ١٩٨٥م، ٥٩٤)، وهي كلمة غير عربية، ومعناها لا تسعه كلمة واحدة كما ترى، إنَّما هو وصف لعملية كاملة هي التي ذكرناها، فلا سبيل إلى ترجمتها، فدخلت المعجم العربي السوداني، وهذا حال اللغة العربية تستوعب

من أخريات تسد بها حاجتها بعد أن تقعدها بتصريفها (عابدين، ١٩٧٢م، ٧٨)، ولعل قول أرنست فيتشر الزاعم بأن لكل شاعر شوقاً إلى لغة أصيلة يصلح في هذا المقام شاهداً (فيتشر، ١٩٦٦م ،٤١)

قصيدة (غمائم الطلح):

تكرر ذكر حفرة الدخان في قصائد المجذوب، مما يدل على شغف للمجذوب بها وبالمرأة المتدخنة، فذكرها في قصيدة السكينة حين قال:

كـذَّبَتْ كُحْلَهـا الصـديقَ ونـام الطلـحُ في حُفـرِي الـدُّخَانِ القـديره

(المجذوب٢ ،١٩٨٢م، ٧٠)

لكن الشاعر محمد محمد علي وقف موقفاً مناقضاً لموقف المجذوب؛ إذ عدَّ المرأة بهذا إنما هي محصورة للمتعة فقال:

أضْـــعَفُوها وللمتـــاعِ أرادوهـــا كســـــولاً مصـــــبوغة بـــــدخانِ

(علي، ١٩٩٨م ،٤٨)

وجملة القول إن "هذه القصيدة تدلُّ على الصدق في التعبير بهذه الواقعية، وقد كان المجذوب أول من ارتاد هذا الأفق من الواقعية التي تهتم بتفاصيل الحياة". (الصديق، ١٩٨٩م، ٢٥) يقول:

وحُفْـــرةٍ بـــدُخان الطَّلْـــحِ فاغِمـــةٍ تُنْـــدي الـــروَادِفَ تلوينـــاً وتَعْطـــيرا
لَحْـتُ فيـه- ومـا أمعنـتُ- عاريـةً تَخْفَي وتَظْهَـرُ مثـل الـنجمِ مـذْعورَا

مَــدَّتْ بنانــاً بــه الحِنَّــاءُ يانعــةٌ تَــرُدُّ ثَوْبــاً إلى النهــدين مَحْسُــورا
قد لفَّها العطـرُ لـفَّ الغـيم منتشــراً بَدْر الدُجى وروى عن نُورهـا نـورا
يزيـدُ صُـفْرَتَها لُمْعَـاً وجِـدَّتها صَقْــ لاً وناهــدها المشــدودَ تَــدْويرا

هي لوحةٌ شعبيةٌ متكررة، فلا يمضي أسبوع دون أن تتكرر مرة أو مرتين، فقعود المرأة السودانية المتزوجة على حفرة الدخان المنبعث من إشعال حطب شجر معروف وهو حطب شجر الطلح في الأشهر، ملمحٌ سوداني أصيل نقطع بعدم وجوده في غير هذا البلد، فقد ابتدعته المرأة السودانية على مئات السنين، ولا يزال تقليداً جميلاً صارماً يتبع.

يرسم المجذوب بافتنان لوحة تلك المرأة وقد جلست على حفرة الدخان التي امتلأت به، ثم يقرر معلومة عن إفادة هذا الفعل، وهي إكساب الجسم، وخَصَّ الروادف؛ لأنَّها موضع إهاجة وإثارة -باللون الأصفر وإضماخه بالعطر وتطريته بالإنداء، وهذه الصفات الثلاث المكتسبة بفعل الدخان تلازم جسم المرأة عدة أيام.

ثم يوجه المجذوب فرشاته لإضاءةٍ أكثر تحديداً في لوحته الرئيسية، وهو مشهد المرأة المتدخنة، فقد رسمها عارية بلقطة سريعة خاطفة، ثم نفح لوحته الحياةَ بالحركة التي أنضجها الفزع واللاإرادية حينما رأته فتحركت في سرعة النجم تخفي جزءاً من جسمها المشتمل بالشملة، فيتعرى جزءٌ آخر من هول الربكة والفزع الذي حركته الصدمة.

وفي بيته الثالث أعاد ذات اللقطة السابقة التي ضمنها الشطر الثاني من البيت الثاني بأناة وتُؤَدة، فكأنَّه يعيد شريطاً سينمائياً بحركة بطيئة، لتظهر لنا تفاصيل كانت قد اختزلتها السرعة وطوتها فما استبنَّاها، يعيد ذلك ليوقفنا على التفاصيل، فبنانها هنا نراه مخضباً بالحناء أزهر يانعاً، مما دلنا على أنَّه لم يمضِ يوم أو بعض يوم على اصطباغها بالحناء، وحركة ردِّ الثوب على نهديها هنا فيها بطء

وتُؤَدة ف(الرد) هنا أبطأ من المعاجلة الأولى، وموضع التعري هنا حدده بدقة وهو النهدان لا النحر أو الترائب.

ثم ينعرج ليرسم لنا لوحة أخرى من المشهد الرئيسي، وهو مشهد اعتمام العطر بها، فقد حرك الشاعر العطر حولها وملأ اللوحة، فخلق هالةً كما يحفّ الغمام بالبدر، فتأمل دقة التشبيه وما فيه من مقاربة، فليس ثمة أدق من تشبيه هذا الدخان الأبيض بالغمام في لونه وشكله، وليس ثمة أشهر من تشبيه المرأة بالقمر.

أرْخَى الدُخَانُ لها سِتْراً كَدُرَّةٍ في ضَمِيْرِ البحر مَسْجُوْرا
حتى إذا ضاقَ كِنٌّ عنه أنْفَذَه هَيْنَ الصعود خَصَاصُ الباب
وَشَمْلَةٍ غَمَرَتْ سَاقَيْنِ وابتدرت كالموجِ تلمسُ جِيْداً رَفَّ مَشْهورا
يَرِقُّ تحت دُخانِ الطلحِ سَاوَرَهُ كالدَّمْعِ في الخدِ تَلْمَاحاً وتَغْوِيرا
تُكِّتمُ العطر حتى يرتوي عراقاً منها الجمالُ كروضٍ بات ممطورا

(المجذوب، ١٩٨٢م، ٢٢٩)

يرسم المجذوب لوحة الدخان وقد اكتنف المرأة من كلِّ جانب، فاستترت عن نظره كاستتار الدرِّ في جوف البحر، ولا يزال الدخان يتكاثف حتى التمس خصاص الباب فنفذ منه إلى الشارع، ثم يمضي ليصور ناحية أخرى من المشهد وهي الشملة التي تتدرعها المرأة من ساقيها إلى جيدها الذي أرقَّه وأينعه الدخان، فيتعرق فيسيل عليه عرقه كما يسيل الدمع على الخدين، وقد تنطوي العبارة على شبهٍ بين الجيد والخدين في اللدانة والأسالة، ويبرز الشاعر أهم خصيصة للشملة وهي كتم العطر في الجسد فيختلط بالعرق فيعبق في الجسم، قد قارن بين هذا والروض يتضمنه الغيث فيعبق جوه بالعطر، ولعلَّه استفاد من معنى عنترة المشهور في ذلك حين يقول:

أورَوْضَـــةً أُنُفـــاً تضَـــمَّنَ نَبْتَهـــا غَيْـثٌ قليـلُ الـدِمْنِ لـيس بمُعْلَـمِ

(عنترة، ١٩٦٤م، ١٩٦)

ووجدنا المعنى نفسه عند الأعشى حين يقول:

ما روضةٌ من ريـاضِ الحَـزْنِ معشـبةٌ خضـراءُ جـاد عليهـا مسـبلٌ هطـلُ

(الأعشى، ٢٠١٠م، ٢٠٧)

قصيدة "العرافة":

في ظلِّ سدْرتِها.. والشـمسُ تنْشُـرُه مثـلَ الـدَّخانِ تُنـاديني عـلى عجـلِ
تقـولُ، والـوَدعُ المنضـورُ تنشُـرُه أمـا تـرى الخـيرَ جـاءَ الخـيرُ فاقتبِـلِ
فرحتُ أقْبضُ كفِّـي وهـيَ تَبْسِـطُها حتـى أُحـسَّ بـما تحبـوه مـن أمـلِ
حـديثُكِ الحلـو مـا بانـتْ مقاصـدُه بمســمعيكِ أراني راحــةَ الكَسَــلِ
هـاكِ البيـاضَ فـإني الآن منصـرفٌ إلى همـومي قـد جـاهرنَ بالعَـذَلِ

(المجذوب١، ١٩٨٢م، ٢٧٤-٢٧٦)

لأهل السودان شغف باستكناه الغيب، وتتعدد طرائقهم في ذلك، لكنَّها تتفق في فلكلوريتها وإكسابها طيفاً من الإدهاش والمتعة والغرابة والتوجس، فمن طرقهم السعي إلى الكجور وما يحيطه من رهبة التدين، ومنها ضرب الرمل، لكن ما ظفرت طريقةٌ بانتشار واسع مثلما ظفر به رمي الودع، فهو موجود تقريباً في كل بيئاتنا، ما ألجمه دين، وما أبعده مذهب، وينتشر على السواء في الأسواق أم

البيوت، وقد تناوله المجذوب في قصيدته هذه، فما كان له أن يفيته وهو شاعر الصور الشعبية السودانية، وإلا يكون قد رسب في مضماره، والقصيدة أوجزت في رسم لوحات جلسة الودع، وأطنبت في تصوير حديث النفس والحكمة والوعظ غير المباشر.

ولوحتنا هنا تطل من تحت ظلِّ شجرة من أشجار السدر نهاراً، ولم يسعَ إليها شاعرنا إنَّما العرافة هي التي اجتذبته بندائها، تسارع في إغرائه بالجلوس إليها، وبإغوائه بقولها له: (جاءك الخير) قبل أن تضرب له الودع، وهذا من أساليب ضاربات الودع لجذب زبائنهن، بدءاً في قبض يده وبسطها في حركة متوالية كأنَّه ينادي بها، ويستحث شيئاً هو الأمل الذي تحبوه به، وهي تبسط يدها كأنَّما تمدُّ إليه وتبسط ذلك الأمل وتدفعه، وهذا تصوير جميل لهذا التقليد، ثم يقول ساخراً إنَّ ما كان من حديثها الجميل لم يتحقق، وإنَّما ابتلاه بالكسل، لأنَّه يبني عليه فلا يسعى، ثم يمحضها بياضه وينصرف، والبياض هو ما يدفعه الإنسان للفكي أو الفقير لقضاء غرض أو كتابة حجاب (قاسم، ١٩٨٥م، ١٤٤).

قصيدة (أمطار الجنوب):

غبطتُ العرايا أطرقوا تحت وابلٍ ... خُشوعاً لآيات (الكجور) لهم سردُ
يَصيد لَهَمْ من كلِّ أُفقٍ سَحَابةً ... وإنْ شاءَ لم يُمطرْهُمُ وله المجدُ
ويُدْفَنُ شيخُ الحيِّ حيَّاً وسَرَّه ... بَنُوه لهم فخْرٌ بما أجملوا عِدُّ
لدى حُجْرةٍ في الأرض والموتُ ... يُعاقرهُ الخمرَ المريسةَ واللحدُ
ومن فَوقه طبلٌ صخوبٌ ورقْصةٌ ... تَطُوف به منها التحيةُ والوُدُّ

هذه لوحات خاصة بصور الحياة الشعبية في جنوب السودان، وفيها من التشويق والغرائبية ما فيها، وعلَّة ذلك جهل كثير من السودانيين بتلك الثقافة، ويحمد لشاعرنا إطلاله على ذلك الجزء

الحبيب من الوطن- الذي شقَّ طريقه الآن لشأنه-وعكسه لجوانب من حياته الشعبية، بهذا البهاء.

نرى في اللوحة الأساسية، جموعاً من الجنوبيين، يتحلقون بسكينة حول كجورهم، وهو يتلو عليهم كلماته، ويتصرف في الأمطار، فيهب هؤلاء ويمنع أولئك منها، ثم ينتقل إلى مشهد آخر من اللوحة وهو مشهد دفن الكجور حياً، وسط فرحة من أبنائه، وأراد الشاعر هنا القتل الطقسي، وهو أن يقوم القوم بقتل الكجور إن أكدت الأَمارات حتمية موته، فيأبون عليه الموت حتف أنفه، ويتولون هم زهق روحه، وذلك اعتقاداً منهم أنَّ روح الكجور التي تتلبس الرجل تهلك معه إنْ تُرك صاحبها يموت حتف أنفه وتفنى، فيقتلونه حفاظاً عليها لتحلَّ من بعد في خلفه. ثم ينتقل إلى لوحة متفرعة من اللوحة السابقة وهي لوحة ترسم طريقة الدفن، فيُدفن الكجور في داخل حجرته، ويوضع معه في قبره- الذي يكون مجوفاً كالغرفة- شيئاً من الخمر وبعض موروثاته، اعتقاداً منهم أنَّه سيشربها ويستخدمها في حياته البرزخية التي يحياها حسب الاعتقاد (انظر جهدية، ٢٠١٨م، ١٤١-١٤٢)، أيضاً (فيرين، ٢٠١٣م ،٢٤٤).

وصورة أخرى يرسمها لنا وهي صورة احتفالات موت الكجور حيث تضرب الطبول ويرقص الناس وهم يطوفون حوله.

وكلمة (الكجور) ليست عربية فيما أرجح، وفي أصلها منازعة بين المجموعات اللغوية السودانية، لكن معناها معروف، فهو شخصية دينية مرموقة في الديانات الإفريقية يقوم بأدوارٍ مهمة فيها، أهمها أنَّه واسطتهم مع ربهم (انظر نصر، ٢٠١٩م، ١٩- ٢٠) وقد لاذ هنا المجذوب بالعامية، صدقاً وأصالةً، لأنَّ الكلمة هنا فيها إدراك حسي بالمعنى وتجريدٌ له، وبمثل هذه الكلمات التي يدخلها المجذوب نجعله أهم الذين عبروا عن أسئلتنا، فهذه المفردة لن نجدها في أي لغة غير لغتنا السودانية.

الخاتمة

١/ غامرت هذه الدراسة في تصيد لوحات الحياة الشعبية عند المجذوب التي جاءت في ديوانيه (نار المجاذيب) و(الشرافة والهجرة)، فتلقطت أخصب لوحاته تلك فيهما، فأبانت قدرات المجذوب التصويرية، التي نقلت تلك الصور الشعبية من الواقع إلى صور ذهنية تُرى بالكلمة بفنية عالية، فقد رسمها بتفاصيلها وألوانها وروائحها وأحاسيسها نابضةً حية، فوضعتنا أمام لوحات فنان حاذق عبَّر عن مرئياته بكلمات قادرة على التصوير، فالتصوير حسبه نقل صورة الواقع كما هي، لكن الشاعر المصور فضله نقل الواقع نابضاً بالحياة يتنفسها ويشتمُّها ويتفاعل بإحساسها، ثبتت قوة شخص المجذوب الرسام، فكان يضع لوحته الرئيسية ويتابعها بلوحات متفرعة تستقصي تفاصيل صورته، واتسمت لوحاته بفنية البناء فكانت كثيفة لا تُرى فيها فراغات.

٢/ أما في نطاق الحياة الشعبية السودانية، فكان المجذوب قد استعار لنفسه كنية (الشعبي) شغفاً منه بهذه الحياة التي عاشها طولاً وعرضاً، ولم أقف على شاعر سوداني أحاط بتفاصيل الحياة الشعبية السودانية مثلما أحاط بها المجذوب، فهو لم يغادر صورة شعبية من صور مجتمعه، فصوَّر القرية وتفاصيل الحياة فيها، وصور الزواج بتفاصيله العديدة، وصور مجالس الأنادي، وصور رامية الودع، وأورد المحاية والبخرة والعلاجات البلدية، وصور بائعة الكسرة ومراحل صناعتها، وصور العادات والتقاليد ما قَبُح منها وما مُدِح، وهو الوحيد الذي صور عادات الجنوب وتقاليده، فصور الكجور صانع المطر، وصوَّر القتل الطقسي له، وأعطى الحياة الاجتماعية قسمها بما فيها من ظلم وحيف، فصور ماسح الأحذية الذي أحلامه معلقة بالتراب.

٣/ كان المجذوب يتخير ألفاظه لتؤدي غرضه بإحساسه، ويتخير للوحته موسيقاها ولغتها المناسبة لتأدية غرضه، وكان يستخدم مفردات عامية بوعيٍ ويوظف التراث السوداني في

لوحاته، وقد ظهر شغف المجذوب بالمرأة وفهمه لحقائق نفسيتها، وما تركب فيها فصور ذلك أبدع تصوير.

٤/ لقد أحال المجذوب ديوانه لوحات شعبية متباينة الألوان كجبة الدرويش مختلفة الثقافات فمثل حقيقة بلادنا، وكانت لوحاته نابضة بالحياة كأزهى ما يكون، ربما لأنَّ موهبة الرسم كانت مستكنة في دواخله منذ طفولته كما زعم، فلما أفلتت منه جعل يراعه ريشةً يرسم بها كلماته وأشعاره.

المصادر والمراجع

- أبو ذكرى، حوار محمد المهدي المجذوب مع أبو ذكرى، **مجلة الثقافة السودانية**، العدد الأول، وزارة الثقافة والإعلام-الخرطوم، نوفمبر ١٩٧١م.
- الأعشى، ميمون بن قيس، **الديوان**، تحقيق محمود إبراهيم محمد الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث- قطر الدوحة، ط ١، ٢٠١٠م.
- إمام، محمد مسعد، رمزية التمساح في الثقافة النوبية، **المجلة العلمية لكلية الآداب**، جامعة أسيوط: العدد (٨٤) أكتوبر ٢٠٢٢م، ١٣٨٦ - ١٣٨٧.
- جماع، فضيلي، **قراءة في الأدب السوداني الحديث**، دار جريدة عمان للطباعة والنشر، ١٩٩١م.
- جهدية، عبد الله عبد الله، **المقدمة في التاريخ الاجتماعي لقبيلة أما- النيمانج**، دار جامعة أمدرمان الإسلامية للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠١٨م.
- حمد النيل محمد الحسن:

  - **السودانوية في الشعر والنقد**، مطبعة جامعة الخرطوم، ط١، ٢٠١٨م.
  - السودانوية في الشعر الرؤية والأداء، **مجلة الدراسات السودانية**، المجلد ١٧، ٢٠١١م، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية-جامعة الخرطوم.

- الخانجي، عبد الرحمن عبد الرؤوف، أثر النزعة للرسم في الصورة الشعرية لمحمد المهدي المجذوب في ديوان نار المجاذيب، **مجلة الدراسات السودانية** مجلد ٥، عدد ١، أغسطس ١٩٧٥، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية-جامعة الخرطوم.
- سعيد، وعثمان، نبيل رابح آدم سعيد، ومأمون أحمد عثمان، نظام الحكم والإدارة في سلطنة الفونج (٩١٠ -١٢٣٦هـ / ١٥٠٤-١٨٢١م)، **مجلة جامعة كسلا**، العدد ١١، ديسمبر

٢٠١٧م.

- الصديق، عمر الصديق: **صحيفة آخر لحظة**، العدد ٢٣٥، السنة الأولى ٢٣/ ٣/ ٢٠٠٧م،
- صديق، عبد الهادي، **أصول الشعر السوداني**، دار البلد- الخرطوم، ط ٢، ١٩٨٩م.
- عابدين، عبد المجيد، **دراسات سودانية**، دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم، ط ٢، ١٩٧٢م.
- عباس، إحسان، الشعر السوداني نظرة تقييمية، **مجلة الدراسات السودانية**، ٧ نوفمبر ١٩٧١م، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية-جامعة الخرطوم. ١٩٧١م.
- عنترة بن شداد، **الديوان**، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي القاهرة، ١٩٦٤م.
- عون الشريف قاسم، **قاموس اللهجة العامية في السودان**، المكتب المصري الحديث- القاهرة ط٢، ١٩٨٥م.
- فيتشر، أرنست، **الاشتراكية والفن**، ترجمة أسعد حليم، دار القلم-بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٣م.
- فيرين، عبد الباقي حسن، **الأماويون(النيمانج) بقية الشعب المروي العظيم**، ط٢، ٢٠١٣م، شركة مطابع العملة.
- الكاشاني، عبد الرازق، معجم اصطلاحات الصوفية/ تحقيق د. عبد العال شاهين، ط١، ١٩٩٢م، دار المنار- القاهرة.
- ابن كلثوم، عمرو، **الديوان**، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي- بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- المجذوب، محمد المهدي،

  - **ديوان تلك الأشياء**، دار الجيل-بيروت، ١٩٨١م.
  - **ديوان الشرافة والهجرة ٢**، دار الجيل- بيروت، ١٩٨٢م.

- **ديوان نار المجاذيب**، دار الجيل-بيروت، الشركة الأهلية-الخرطوم، ١٩٨٢م.

- محمد علي، محمد، **ديوان ألحان وأشجان**، دار البلد للطباعة والنشر- الخرطوم، ط، ٢، ١٩٩٨م.
- ابن منظور، **لسان العرب**، بحواشي اليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر – بيروت، ١٩٩٩م.
- نصر، أحمد عبد الرحيم، **جبال النوبة الديانة التقليدية والإسلام**، المركز الطباعي- شارع الجمهورية الخرطوم، ط١، ٢٠١٩م.
- هدارة، محمد مصطفى، **تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان**، دار الثقافة-بيروت، ١٩٧٢م.