أفريقيا في شعر الفيتوري

علي محمد التومي

جامعة التحدي - سرت

علي محمد التومي

أفريقيا

في شعر الفيتوري

دراسة تحليلية للاتجاه الأفريقي في خطاب الفيتوري الشعري

وأثر الذات في تشكيل الموضوع

جامعة التحدي
سرت- الجماهيرية العظمى.

الطبعة الأولى:2002

الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب

دار الكتب الوطنية، بنغازي – ليبيا.

: 9090509 – 9096379 – 9097074 : 9096380

ردمـــــــك: 8-15-805-9959

رقم الإيداع: 4115

حقوق النشر محفوظة للناشر:

جامعة التحدي – سرت– الجماهيرية العظمى.

: 62694 – 68240 : 00218 -54 -62152

Email: tahdi51 @ hotmail.com

العـــبد إنســـان ســـابق، مستقيل عن جنسه الإنساني بملء إرادته التي فقدها أيضاً بتاريخ اتخاذه لقرار الاستقالة، وأصبح بموجبها بلا إرادة،.. إن قرار الإنسان إقالة إنسانيته والانخراط في جنس العبدان هو آخر عهد له بالإرادة وبالإنسانية.

العبودية ليست لوناً ولا علاقة لها بالجيب أو السواعد، إنها فكرة عقلية بحتة يورّثها الإنسان لنفسه مفادها عجزه عن أداء دوره وهو في حالة حرية أو يأسه من إيجاد دور له وهو في تلك الحالة... إن الحرية أيضاً فكرة عقلية لا علاقة لها بالموضوع، حالة يكتشفها الإنســـان بوعيـــه المتطور، ومفادها أن الأعمار بيد الله والأرزاق كذلك، وأن السيد مجرد إنســـان كـــاذب مستقيل عن جنسه الإنساني يدعى أن الله قد حباه بقدرات غير اعتيادية له بموجبها أن يملك إنساناً آخر.

إن صـــورة العبد وصورة السيد وجهان لعملة واحدة يصكها التفاوت الوعيوي بين الأفراد أو الجماعات، وإن كلا الوجهين في حقيقة الأمر صورة واحدة متطرفة إلى أقصى اليمين وأقصى اليسار، وكلاهما تطرف خاطئ دون أن يعني ذلك دعوة أحد إلى التوسط.

ومجمل الأمر أن الحرية ليست سلعة، وبالتالي لا يمكن أن تشتري أو تباع أو تهدى أو تصادر... إنها حالة عقلية صميمة لا تخرج شعبياً إلا في إطار انفعالي أحمر اللون، إن الملايـــين الذيـــن يموتون من أجل الحرية لا يرغبون حقيقة في الموت بل يسعون لإيجاد حياة أفضل لأنفسهم بحزن أقل وفرح أكثر مهابة.

الإهداء..

إلى كل الذين يموتون بالصدفة..

تحية الحزن العميق..

علي التومي

مصراتة 1998.04.25 **ف**

مُقدّمة

جـــاء العصر الحديث فـــ "تجدد الاستعباد وتفاقم شره إثر اكتشاف أمريكا، وكانت القارة الأفريقية مصدرا وحيداً للعبيد، فأصبحت سواحلها من مصب نهر السنغال إلى رأس الـــرجاء الصـــالح، سوق نخاسة يشحن منه آلاف الأرقاء، وهذه الحقبة تعرف باسم حقبة الاتجار بالرقيق الأسود أو (خشب الأبنوس) وفيها سجل التاريخ أفظع مآسيه الإنسانية"[1]

وأمام بشاعة تلك المأساة وقف العالمون في خانات ثلاث:

- فاعل لا يستحي من تقديم مسوغات فعله.
- مفعول به ضعيف، صامت أو هو مقتول.
- شاهد على المأساة لابد له من موقف.

أولاً: الإطار التاريخي:

الاستعباد قديم قدم الإنسان جاء باعتداده أحد نتائج الحروب حين حسب المنتصرون أســـراهم غـــنائم حرب، عزز من حضوره نظرة الإنسان إلى العمل، الذي كان يراه دائماً "مـــن أصـــعب الضرورات وأشقاها، فأخذ يبحث عمن يخلصه من عنائه، ووجد هدفه في أخيه الإنسان، فكان القوي يلزم الضعيف بالاشتغال، ومن هنا نشأ الرق"[2].

وإذا كـــانت "أثيـــنا" القديمة – كما تشير المصادر – أهم أسواق الرقيق في العصر القديـــم[3] فلا عجب عندئذ أن يوجه (أرسطو 384–321 ق.م) عنايته للرق بتخصيص باب للحديث عنه في مؤلفه المشهور (السياسة) فيما أسماه بنظرية (الرق الطبيعي) ومفادها "أن الـــرق أمـــر طبيعي وعادل ونافع، يقود إليه الاستعلاء والانحطاط الطبيعيان، فهما اللذان

---

[1] روكـــز، يوســـف. أفريقيا السوداء سياسة وحضارة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط.1. بيروت 1986ف. ص 50.

[2] عبد الدايم. عبد العزيز محمود. الرق في مصر في العصور الوسطى. مكتبة نهضة الشرق. القاهرة 1983ف. ص 7.

[3] انظر: المرجع السابق. ص8.

يجعلان السادة والعبيد"[1] لينتهي في خاتمة نقاشه للآراء المعارضة إلى القول:

"إن البعض هم بالطبع أحرار، والآخرين عبيد، وإن الرق في حق هؤلاء نافع بمقدار ما هو عادل"[2].

ورغم صعوبة القبول بتلك الآراء المغلوطة صادرةً عن (أرسطو) الفيلسوف الذي قدم للإنسانية بعض جليل فكرها، فمن الملاحظ أنه لم يشر إلى اللون باعتباره أساساً لتقسيمه الثنائي (الأحرار والعبيد) متجاوزاً المعيار السالف إلى (القوة) سيدة كل العصور!.

وفي السياق نفسه، احتفظت المصادر القديمة بتعبير "الأرقاء والمماليك" للدلالة على أولئك (العبيد) وتمييزاً لهم عن (الأحرار) ولكن الوصف، نفسه "عبد مفرد عبيد" تدرج مع الزمن حاملاً معه كامل معناه الفائت مقصوراً هذه المرة على أصحاب القشرة السوداء[3]!

(لماذا؟!)

الحديث عن إجابة شافية للسؤال الفائت تبدو مغامرة لم تكتمل لأحد من قبل، وإن سعي بعض (المحاولين) في فترات سابقة إلى ربط (الظاهرة) بعروة دينية تعود في تاريخها إلى أيام نبي الله "نوح عليه السلام" وأبنائه الثلاثة (سام، يافث، حام) جاعلين من الأخير أباً لكل السلالة السوداء، ومسؤولاً عما أصابها من ويلات الاستبعاد واقتصاره عليه، معتمدين في ذلك حكاية غاية في الغرابة لا تليق بالأنبياء وأبنائهم[4] تُقدم الرق والسواد بوصفه عقاباً إلهياً لحام وأبنائه، بينما تُرجع الدراسات العلمية الحديثة الاختلاف

---

[1] أرسطو طاليس. السياسة. تر:أحمد لطفي السيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1979ف. ص 108.

[2] المصدر السابق. ص287.

[3] انظر: علبي. أحمد . ثورة العبيد في الإسلام. دار الآداب. ط.1. بيروت 1985 ف. ص 175

[4] يقول النص التوراتي: "وابتدأ نوح يحرث الأرض وغرس كرما، وشرب من الخمر فسكر وتكشف داخل خبائه، فرأي حام أبو كنعان سوءة أبيه فأخبر أخويه وهما خارجاً، فأخذ سام ويافث رداءً وجعلاه على منكبيهما ومشيا مستدبرين فغطيا سوءة أبيهما وأوجههما إلى الوراء وسوءة أبيهما لم يرياها، فلما أفاق نوح من خمره علم ما صنع به أبنه الصغير فقال: ملعون كنعان عبدا يكون لعبيد إخوته، وقال: تبارك الرب إله سام وليكن كنعان عبدا له، ليرحب الله ليافث يسكن في أخبية سام ويكون كنعان عبدا له".

• الكتاب المقدس: العهد العتيق. سفر التكوين. الفصل التاسع. ص21، منشورات دار المشرق س م م، لبنان 1987ف

اللوني بين الأجساد إلى وجود (جينيات) محددة لديها، كامنة في أعماق الجلد[1]، فضلاً عن الأثر المناخي والمكاني فيما يمكن وصفه بحكمة الله في خلقه "فتبارك الله أحسن الخالقين"[2].

ثانياً: الإطار الأدبي:

ويبقى السؤال قائماً (لماذا) وقع اختيارنا على شعر الفيتوري ذي الاتجاه الأفريقي؟ وهل له من الأهمية ما يجعله جديراً بالدراسة والبحث العلمي؟.

مبدئياً أجيب، إن الموضوع المتناول في دراستنا المتواضعة يستمد أهميته من ذاته، التاريخ الأفريقي (الأمس، اليوم، الغد) المثلث الزمني المعادل لواقع (العبودية،الثورة، الحرية) تلك القضية المتبناة في القسم الأعظم من شعر الفيتوري، وتجلّت واضحة القسمات في دواوين الشاعر ذات الاتجاه الأفريقي (أغاني أفريقيا، عاشق من أفريقيا، اذكريني يا أفريقيا) فضلاً عن مسرحيته الشعرية (أحزان أفريقيا) الأعمال التي مثلت في مجملها (الفيتوري) شاهداً على المأساة الأفريقية وقارئاً شعرياً لها معاً، ربما شاركه غيره فيها، ولكن رحلة شاعرنا معها تظل فريدة ذات طراز خاص تمايز غيرها (في الأقل) في كيفية القول والتصوير!!

وإذا ما استثنينا الشعراء الزنوج، فقبل الفيتوري – فيما أعلم – لم يول أحد من الشعراء العرب أهمية للكتابة عن أبعاد المأساة الأفريقية بكل تلك الصراحة ووقف المعالجة دامجاً في بوتقة واحدة – تستحق الإشادة والتقدير – بين الذات والموضوع، ناجحاً بذلك في اجتياز همه الذاتي وعقدته اللونية إلى الأفق الأفريقي الرحيب، معطياً بذلك قضية (العبودية – الحرية) بعدها الإنساني الكبير، منطلقاً من وحدة اللون، وخيط صغير قدر له أن يستمسك به يتمثل في جدته الزنجية (زهرة) التي رأى الشاعر في مأساة استعبادها، كل ملامح فصول المأساة الأفريقية الدامية، واختصرت في ذاتها وأساطيرها كما روتها للشاعر طفلا عبق الغاب الأفريقي، وما جرى لأفريقيا في سالف الأيام.

---

[1] انظر: الجوهري. يسري. الإنسان وسلالاته. منشأة المعارف. ط:3. الإسكندرية 1983ف. ص 177-178.

[2] سورة المؤمنون. الآية 14.

لا عجب إذن أن ينهض الفيتوري في ظل تلك المرجعية وكما وصف نفسه للباحث "صـــوتاً عـــربياً بإيقاعات أفريقية" مستطيعاً بوعيه المتطور أن يرسم موقفه الأفريقي بدقة متـــناهية، يـــتحول إلى محـــام بـــارع يعرف ما يجب قوله، دون أن يفقد جمالية خطابه الشـــعري، يدحـــض حجـــج خصوم موكليه، يقدم أدلة إدانتهم،معلنا الثورة طريقاً والحرية هدفـــاً، مســـتنداً في تقديم دفاعه عن الإنسان الأفريقي إلى قاموس شعري خاص، هو نتاج لخبرات الطفولة والثقافة المكتسبة والموهبة الفائقة.

هـــذه الدراســـة إذن محاولـــة لقراءة الاثنين معا (الفيتوري والمأساة الأفريقية) من منظور فني خالص تقريباً، قراءة للنص من داخل النص، دون الاعتماد – ما أمكن إلى ذلك ســـبيلاً – عـــلى إضاءات من خارجه، لن تتجاوز في حال حضورها متطلبات الضرورة، إلغـــاء الخـــارج يبدو ممكنا، باعتبار الخطاب الشعري بنية متكاملة، والنصوص الشعرية تمسك بعضها، وباعتماد أن الشعر (رؤيا) يمكن أن يشترك مع التاريخ في الحدث، ويبقى لـــه دومـــاً قانونـــه الذاتي وتصوره الخاص، المتجاوز للحقيقة الموضوعية إلى ما يمكن وصفه بالحقيقة الشعرية.

ذلك بعض ما نهدف إليه، جاء مقرونا بما جرت تسميته بأهمية الموضوع المستهدف دراســـته، ويـــبقى فـــي الجعـــبة بعض ما يستحق الرمي، متعلقا هذه المرة بالحديث عن الدراســـات السابقة، والتي جعلت من جهدنا في دور التكلمة دون إلغاء لفكرة التجاوز في الآن نفسه، إذ أن دراستنا المتواضعة من جهة توسعة لدائرة اهتمام سالف بمؤلفات الشاعر فـــي الأقل، وهي أيضاً تجاوز لها بما يشبه القفز لاختلاف منظور القراءة القائم عمليا في هيكـــلية الدراســـة، ومنهجيا في اعتماد منهج تحليلي يجمع بين الاهتمام الدلالي والفني في بوتقة واحدة، فيما لم تخرج الدراسات السابقة في إجمالها عن الآتي:

- قراءات صحفية عاجلة هي أدنى إلى الإضاءة والتعريف.
- قراءات شبه خاطئة امتطى أصحابها حصان العجلة، ترشدهم مواقفهم السلبية المسبقة.
- قراءات سطحية مفككة، غاب عنها وحدة الموضوع والمنهج معاً.

ولا يفوتـــنا خـــتاما لرحـــلة التقييم الماضية، الوقوف على تلك المقدمة التي كتبها

(محمـــود أميـــن العالم) لديوان الشاعر الأول (أغاني أفريقيا) فحسن نية الكاتب، وصحة بعـــض ما ذهب إليه، لم يحل دون ما خلفته من آثار غير إيجابية على قراءة الشاعر فيما بعـــد، حيـــن أضحت تلك المقدمة من مجرد إضاءة صغيرة "هي بمثابة تدشين لبناء نقدي مـــأمول لظاهـــرة شعرية تستحق الإلتفات "إلى ما يشبه حجر الزاوية لجل القراءات التي تـــناولت الشـــاعر فيما بعد، دون مراعاة لتجدد إنتاجات الشاعر، أو تطور وعيه وأدواته الشعرية، ناهيك عن فوات محاولة البحث عن مرصد جديد يمكن من خلاله متابعة دينامية الـــنص الأفـــريقي لـــدى الشـــاعر، مستبدلين بذلك الذي هو خير (البحث) بالذي هو أدنى (الاستنســـاخ والتنويع عن الأصل) الوضع الذي يدفع البحث إلى القول (بخجل أقل) إن المحـــاولات الـــنقدية لقراءة إنتاجات الفيتوري الأفريقية، قد توقفت مع آخر حروف مقدمة (العالم) الشهيرة، وإن الكم الذي تلاها – اللهم إلا ما نذر – مما وقعت عيناه عليه، لم يكن ســـوى اجـــترار مغلف أو صريح لها، مما يجعل من عبارة "قلة ما كتب عن الموضوع" رفيقـــة كل خطة أكاديمية تسعى للاكتساء لحماً، مقنعة إلى حد كبير، مع صعوبة الإقرار بهـــا مـــع شـــاعر كبير لافت للنظر كمحمد الفيتوري، الذي كان لموقعه الحسن في نفس الـــباحث المســـوغ المهـــم للإقدام على دراسته، كما كان لتوفر مصادر الدراسة (دواوين الشـــاعر تحديداً) ما أعان البحث على ما ذهب إليه، زادهما حسنا الحظ الجميل الذي أمكن معه الحصول على بعض المقابلات المباشرة مع الشاعر[1] أو مع بعض من لهم علاقة به،

---

[1] وقد قام الباحث بمقابلة الشاعر محمد الفيتوري طلبا لشهادته في زمنين مختلفين:

الأولى: يـــوم الجمعـــة 1995.3.24ف. على تمام الساعة (20) وبحضور كل من الأخوين: د. ميلود عرفة (صديق الشـــاعر) ومقـــر عمله الجهاز الشعبي للمتابعة والرقابة الشعبية. وأ. رمضان المبروك (صديق الشاعر) الكاتب بصحيفة الزحف الأخضر الليبية، وقد قام الشاعر أثناء هذه المقابلة بإهداء الباحث ديوانيه (شرق الشمس وغرب القمر) و (يأتي العاشقون إليك).

الـــثانية: يوم الأربعاء 1995.3.29ف، على تمام الساعة (19.30) وبحضور كل من: د. عبد الإله الصائغ. مشرف البحث. الزميلة. فتيحة بوتكرة. طالبة ماجستير.

فضلا عن المعنيين الشاعر محمد الفيتوري، والباحث علي التومي، وقد تمت كلتا المقابلتين مكانيا في غرفة الشاعر رقم (648) بالفندق الكبير (طرابلس)، وقد وعد الشاعر الباحث أثناء المقابلة بالإسهام والتعاون إلى أقصى حدود الإمكان خدمـــة للـــبحث العلمي وإثراء له. وقد رأينا معا (مشرفا وطالبا) نظراً لتداخل الموضوعات المطروقة في كلتا المقابلتين وتكـــررها أحيانا، حوصلتها في شهادة واحدة مكتوبة بخط الباحث، وممهورة بتوقيع الشاعر وإصلاحاته فيها توثيقاً لها

كان لها جميعاً عظيم الفائدة، في دفع خطو الدراسة نحو الأمام.

كمـــا لا يفوت الدراسة الالتفات إلى تحديد أهم المفاهيم الواردة في عنوانها، رغبة فـــي تجنيب الاثنين معا (القارئ والدراسة) الوقوع في فوضى الفهم والتفسير الناتج دوماً عن ميوعة المفاهيم وإشكالاتها الدلالية.

مفهوم أفريقيا:

إذا تجاوزنا أفريقيا الموقع ونحوه مما يقع في نطاق الاهتمام الجغرافي، يمكن القول إن المفهـــوم الســـابق لا يعني الدراسة إلا بالقدر الذي يخلفه في صياغة الفيتوري لخطابه الشـــعري باعتبار أن أفريقيا (الإنسان) كانت دوراً أو هدفاً شاء الفيتوري القيام به تكريساً لمبدأ آمن به، هو الدعوة إلى الحرية والدفاع عنها.

مفهوم الخطاب:

الخطـــاب هـــو الجـــذر المشترك لكل صنوف القول، مثلاً (هناك خطاب سياسي، خطاب سردي، خطاب تشريعي) مضيفين إلى هذا الجذر المشترك الصفة التي تخصصه، ومـــن هـــنا جـــاء العنوان الفرعي "دراسة تحليلية للاتجاه الأفريقي في خطاب الفيتوري الشعري" تمييزاً له عن باقي الخطابات الأخرى، والتي ربما عادت إلى القائل والموضوع نفسيهما.

مفهوم الذات:

هـــي الشخصـــي والنفســـي، يقال في الأدب: نقدي ذاتي يرجع إلى آراء الشخص وانفعالاته، وهو خلاف النقد الموضوعي، والذات تقابل الموضوع جدلاً ونقيضاً.

وإرساء لمبادئ البحث العلمي.

بينما كانت المقابلة الثالثة بتاريخ 1995.9.1 ف، على تمام الساعة (19) بغرفة الشاعر رقم (902) بالفندق الكبير بطرابلس، واقتصر حضورها على الشاعر والباحث فقط.

ثالثاً: منهج الدراسة وهيكليتها:

اتخذت الدراسة من المنهج (الفني التحليلي) مرشداً لها في قراءة النصوص الأفريقية، مع استفادة أقل من باقي المناهج التي كان حضورها مقروناً بالضرورة القصوى.

وقد اشتملت الدراسة على الآتي:

أ) المقدمة.

ب) التمهيد ويشمل (السيرة الذاتية للشاعر) و(الروافد الثقافية في تجربة الفيتوري الشعرية).

الفصل الأول: ذاكرة اللون الأسود:

ويشمل المباحث التالية:

أ) الشعراء واللون الأسود.

ب) الفيتوري واللون الأسود.

ج) الشاعر والنبوءة

الفصل الثاني: الشعر بين الذات والموضوع الأفريقي:

ويشمل المباحث التالية:

أ) جدل الذات والموضوع الأفريقي.

ب) الموضوع الأفريقي.

ج) النقاد والموضوع الأفريقي.

الفصل الثالث: نصوص الموضوع الأفريقي:

أ) معالم على طريق البعث الأفريقي.

ب) البعث الأفريقي.

ج) وسائل الشاعر إلى البعث الأفريقي.

د) الثورة الأفريقية.

هـ) الحرية الأفريقية.

الفصل الرابع: معادلات التاريخ الأفريقي:

ويشمل المباحث التالية:

أ) الليل/ الاستعمار.

ب) المرأة/ أفريقيا.

ج) الثوار/ التفوق.

الفصل الخامس: التصوير الفني في خطاب الفيتوري الأفريقي:

ويشمل المباحث التالية:

أ) حدود الصورة الفنية.

ب) علاقة الخيال بالصورة.

ج) أهمية الصورة الفنية.

د) أنواع الصورة الفنية في خطاب الفيتوري الأفريقي.

(التشبيه، الكناية، الاستعارة، التجسيد، التجسيم).

وإذ أرى اليـــوم بين أيديكم نتاج جهد سنتين ونيف من محاولات البحث العلمي، فإن الـــباحث لا تفارقـــه الأيـــام الماضية بكل أتراحها و(أفراحها) كان أثناءها الأخ والصديق الدكـــتور عبد الإله الصائغ مشرفاً وسنداً للباحث والبحث معاً، فشكراً له على كل ملاحظة طـــرقت أذنيّ صاغتها تجربته العلمية العميقة، وشكراً له على كل لمسة رقيقة (أو قاسية) خلتها من يده الكريمة تمسح رأسي أو تشده تطلب إليّ الصمود والثبات والابتسام في وجه الأنيـــاب الـــزرق القاطـــرة حقداً، والنفوس الموبوءة التي لا تعشق إلا العتمة، والظروف الخانقة التي كادت أن تودي بالبحث والباحث.

مصراتة، 1998.3.1 ف

التمهيد

أولاً: السيرة الذاتية للشاعر

أولاً: الشاعر:

ذلك الشاعر من يكون؟

ذلك المغني الهمجي.

ذلك المهرج الحزين.

ذلك الذي يصبغه الجلال والذهول.

كلما انحنى على جراحه.

وراح يقرع الطبول.[1]

التساؤل السالف الذي يثيره الشاعر حول نفسه (من يكون؟)، هو ما نحاول الإجابة عليه في هذا الجزء من البحث.

فمن هو الشاعر (محمد الفيتوري) المغنى الهمجي الحزين، الذي يصبغه الجلال والذهول.. كلما انحنى على جراحه وراح يقرع الطبول؟!

ولد الفيتوري في بلدة (الجنينة) عاصمة دار مساليت الواقعة على حدود السودان الغربية،[2] وهي تحديداً في نقطة التقاء الحدود الليبية السودانية التشادية، ومعظم قبائل بلدة (الجنينة) قبائل ليبية مهاجرة مع بداية الغزو الإيطالي لليبيا،[3]وقد قدم إليها والد الشاعر فرارا من الخدمة الإجبارية في القوات الإيطالية التي كانت قد أظهرت قسوتها واشتد بطشها في البلاد خاصة بين سنتي (1911 و1917ف)، مفارقاً بذلك مدينته (زليتن) حيث

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص قارع الطبول. 69/1. منشورات الفيتوري. ط4. بيروت 1981ف.

[2] انظر: موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 6/2.منشورات الفيتوري. ط4. بيروت 1981ف.

ملاحظة: اعتمد البحث فقط المعلومات الواردة في مقدمة المجلد الثاني للشاعر لإنشاء السيرة الذاتية له، دون العودة إلى مرجعها الأصلي "محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب" مع أنهما للكاتب ذاته لقيام الشاعر بحذف الكثير من الوارد في المرجع الأصلي، مما يوحي بعدم رضاه وقبوله بكل المثبت والعائد في رأي الباحث إلى استعانة المؤلف بأشخاص تظل أقوالهم عن السيرة الذاتية للفيتوري مجرد تخمينات عائمة دون العودة إلى الشاعر نفسه للتأكد من صحتها.

[3] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648).الساعة 19.30 الأربعاء 1995.3.29ف.

كان طالبا في زاوية الولي الصالح عبد السلام الأسمر الفيتوري.[1]

والطـــريف في الأمر، أن الشاعر يجهل تاريخ ميلاده بدقة، يقول: "تختلف المواقيت وتتضـــارب، ولا أحد يدري بالضبط سنة الميلاد حتى والدي، فلم تكن آنذاك دفاتر تسجيل المواليـــد، أو ربمـــا كـــانت موجـــودة ولم يهتم بها الوالد، ولذلك فعندما أريد لي الالتحاق بـــالمعهد الديني بعد أن أكملت حفظ القرآن الكريم، اضطر والدي لإخراج شهادة (تسنين) تقريبية كانت (1930ف)، وفي ضوئها دخلت المعهد الابتدائي الديني بالإسكندرية"[2].

كما أن الشاعر عثر على ورقة بخط والده مدون فيها "ولد إبننا البار محمد، ويحدد الـــتاريخ: نوفمـــبر 1931ف"[3]، ومع هذا يبقى الإشكال كبيرا، إذ إن للشاعر أخا توفاه الله يحمل الاسم نفسه، ولم تشر ورقة الوالد إلى أي المحمدين تقصد؟[4]

ثانياً: الأب

هـــو الشـــيخ (مفتاح رجب الشيخي الفيتوري)[5] ولد في مدينة (زليتن)[6]، هاجر إلى الســـودان تحت وطأة الإحتلال الإيطالي، ثم إلى مدينة (الإسكندرية) بمصر، التي اختارها لقربها من ليبيا، حيث يسهل التنقل ما بين حدودهما بصعوبة أقل.

عمل والد الشاعر مبدئياً في مجالات العلاج الروحاني، فكان يسعى إليه الكثير من طالـــبي الشفاء والباحثين عن حلول لمشاكلهم المختلفة اعتقاداً ببركته[7]، وحين آل جزء من

---

[1] مقابـــلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس. ليبيا. غرفة (902) الساعة 19.00 الجمعة 1995.9.1ف. وعبد السلام الأسمر الفيتوري ولي صالح ورجل صوفي بارز في ليبيا، ت (1753ف).

[2] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19.00 الجمعة 1-9-1995ف.

[3] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[4] المصدر نفسه.

[5] الفيتوري انتسابا إلى الفواتير. وهم "من عشائر زليتن الكبيرة.. وجد الفواتير هو الولي سيدي سليمان الفيتوري، دفين طرابلس (مقبرة سيدي الشعاب). وهم عرب من بني سعيد (من بطون رياح جذم بن هلال)...".
– انظر. التليسي. خليفة محمد. معجم سكان ليبيا. دار الربان. طرابلس 1991ف. ص 297.

[6] تقع (زليتن) على مسافة (160 كم). شرق مدينة طرابلس وهما ضريح الولي الصالح عبد السلام الأسمر الفيتوري.

[7] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19:00 الجمعة 1995/9/1ف.

ثــروة (الشريف علي بن سعيد بن يعقوب الجهمي)* إلى والدة الشاعر، وأمكن بذلك توفير الفــائض في تأمين حياة مستقلة للعائلة الصغيرة، توقف الأب عن عمله السالف، مواصلاً تدرجه في مراتب التصوف، حتى أصبح شيخاً للسجادة العروسية (الشاذلية)[1].

ولــم تنقطع علاقة الوالد بليبيا ولا بالليبين الذين كانت تعمر بهم مدينة الإسكندرية، خاصــة مناطق (القباري، المنشية الجديدة، المكس، رأس التين، الأنفوشي)، فكانوا جميعاً يجــتمعون في حياة عائلية واحدة، وإن ظل شاعرنا بعيداً عن هذه المشاركة والاجتماع.[2] وقد توفي والد الشاعر في 26 فبراير 1969 ف.[3]

ثالثاً: الأم

هــي الحاجــة (عزيــزة عــلي سعيد)، من قبيلة (الجهمة) العربية الحجازية، التي هاجرت إلى صعيد مصر، ومن ثم إلى ليبيا.

جد شاعرنا لأمه (الشريف علي بن سعيد) من أشهر رجالات قبيلة (الجهمة)، وكان يمتهن تجارة الرقيق والعاج والذهب والحرير، وله صلات بسلاطين أفريقيا خاصة، حيث كــان يــتجر على طريق درب الأربعين الرابط بين السودان وليبيا من جهة الغرب، وفي إحدى رحلات (الشريف علي بن سعيد) أهديت له جارية حسناء فتزوجها ووهبها الحرية، إذ كــانت فوق جمالها ابنة أسرة من كبار قومها*[1]، وقد كان ثمرة هذا الزواج، ذكراً توفاه

---

* هو جد الشاعر من جهة الأم.

[1] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19:00 الجمعة 1995/9/1ف.
والعروسية (الشاذلية) طريقة صوفية تنتسب للشيخ أبي العباس أحمد بن عروس بن عبد الله بن محمد بن أبي بكر (781-869هـــ)، وتعود في أصولها الأولى إلى الشيخ أبو الحسن علي بن عبد الله بن عبد الجبار الشاذلي (ت في ذي القعدة سنة 656هـــ).

[2] يعلل الشاعر ابتعاده السالف بقوله: "لم أكن أحد أفرادها لطبيعتي الانطوائية الفارة من الزحام".
-مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19:00 الجمعة 1995/9/1ف.

[3] انظر: موسى. منيف. هامش مقدمة ديوان محمد الفيتوري. 5/2.
- يقول الشاعر عن جدته زهرة : "إنها زنجية بنت أمير من قبائل القرعان".
- مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم (648)الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

الله، وأنثى هي والدة الشاعر، وفي حضن الجدة (زهرة) تربي الفيتوري الطفل، وكان لها تأثيـرها العميق في تكوينه النفسي والشعري،[2] ظهر جليا – على المستوى الشعري – في نـص (عصـر الميلاد)، حيث مزج النص بين المأساة الأفريقية، ومأساة استعباد (زهرة) جدة الشاعر.[3]

ورغـم ما تفيده المعلومات السالفة من بيان انتماء عائلة الشاعر إلى (ليبيا) أصولاً، والسـودان ومصـر حياة فقط، فإن ثمة سؤالاً يلح حول سر ذلك الخلط في هوية الشاعر، فرضـه على البحث ما درجت عليه وسائل الاتصال المختلفة، من تقديمه باعتداده شاعراً سـودانياً أو مصـرياً، مخالفة بذلك وقائع التاريخ، خلط كان لمقابلة الشاعر، فضل جلائه وبيـان أسـبابه، يقول: ".. ربطي بالسودان، لأن شهرتي الأولى، التي نشأت عقب ظهور ديوانـي الأول" أغـاني أفريقيا" وما احتوى هذا الديوان من اهتمام بالواقع الأفريقي، أدى بالكـتاب والمفكرين المصريين إلى ربط انتمائي بهذا العالم الجديد، المتطلع إلى المستقبل، فكان السودان هو الوجه المضيء المشترك بينهما"[4].

ثمـة سـبب آخر يعتقده البحث، وأشار إليه الشاعر، ربما أغرى المصريين بربط الفيـتوري إلى السـودان، يتمـثل فـي تلك الصلات الوثيقة التي ربطت بينه وبين رفاقه الشـعراء السودانيين في القاهرة –بعد قدومه إليها من الإسكندرية– حيث انضم إلى رابطة الأدبـاء السـودانيين، وأصبح عضواً في النادي السوداني خلال دراسته بالمعهد الثانوي الديـني،[5] وإذا كـان الشاعر ينفي العنصرية وراء تلك الصلات– تحت وطأة اللون كما

---

[1] انظر. موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 2/7-8.

[2] يقول الشاعر عن ذلك التأثير: "أذكر كيف كانت تحتضنني وهي تحكي لي قصص أفريقيا وأساطيرها والدموع تسيل من عينيها، لقد تركت تلك الذكريات أثرها المؤلم في نفسي".

– مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عصر الميلاد. 249/1.

[4] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19:00 الجمعة 1995/9/1ف.

[5] يعلل الشاعر ارتباطه بالشعراء السودانيين فيقول: "هذا الارتباط بيني وبين الطلاب السودانيين، حدث خلال السنوات الـتي سبقت استقلال السودان، والتي اتسمت بأنشطة مؤتمر الخريجين السوداني، وصراع الشخصيات السودانية العديدة التي عملت من أجل استقلال السودان، بحيث كان السودان يمثل مرحلة نهوض ووعي أفريقي عربي، بينما لم تكن ليبيا

يعتقد البحث -فلا مجال لإنكار أن (الفيتوري) قد وجد في ثلة الشعراء السودانيين المقيمين في القاهرة أولاً، ثم في السودان البلد المستقل فيما بعد الكثير مما يجمع بينهما من الهموم المشتركة، وفرصة أكبر لتحقيق الذات، ومنفذاً أرحب وأكثر شرعية لدخول الدائرة الإفريقية السوداء.

لكن انتماء الشاعر (المؤقت) إلى السودان، الذي دفعه إليه أقلام النقاد[1]، وطموح الشاعر الشاب الباحث عن أرض صالحة، واتحاد اللون مع شيء من الدم، لم يوصل الفيتوري إلى بر الأمان النفسي الذي يحسه الإنسان عادة بانتمائه إلى وطن ما، وقراءة متأنية لبعض عناوين نصوصه المثبتة في ديوانيه (عاشق من أفريقيا)[2]، و(اذكريني يا أفريقيا)[3] المنتجين عقب عودته إلى السودان عام (1958ف)[4]، خير شاهد ودليل، حيث تنضح مضامينها بتلك التساؤلات التي تحمل معاني الإحباط والفشل والاغتراب، اغتراب إنسان يبحث عن انتماء يرتاح إليه، أو وطن يعود إليه، لن يكون في كل الأحوال إلا وطنه الأصلي.[5]

(المملكة) آنذاك تشير إلا إلى واقع حزين ومؤلم من الضعف والقبول بالأمر الواقع، تلك كانت نظرته، وربما أخطأت في نظر الآخرين".

- مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19:00 الجمعة 1995/9/1ف.

[1] لا يزال نصب عيني الشاعر الدراسة التي كتبها المؤرخ المصري (زكريا الحجاوي) في جريدة المصري في سنة (1954ف) تقريباً، وكان عنوان الدراسة "شبان صغار وسود يرفعون لواء الشعر العربي"، وقد تناولت الدراسة شعر الفيتوري ورفاقه السودانيين، بل كانت تعتمد نصوص شاعرنا أساسا لها.

- مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19:00 الجمعة 1995/9/1ف.

[2] صدر ديوان (عاشق من أفريقيا) عام 1964ف.

[3] صدر ديوان (اذكريني يا أفريقيا) عام 1966ف.

[4] كانت زيارة الشاعر الأولى للسودان عام (1956ف) لتغطية احتفالات الاستقلال، عاد بعدها إلى مصر، ثم عاد ثانية إلى السودان عام (1958ف) للإقامة بها، بينما ظل والداه في مصر وقد دفنا بها.

- مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم 648 الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[5] يحمل الشاعر الآن الجنسية الليبية ويعمل في أمانة الاتصال الخارجي.

ثانياً: روافد تجربة الفيتوري الشعرية

أ) القرآن الكريم:

شـــهدت مـــنطقة (القـــباري) بمدينة الإسكندرية، وتحديداً شارع (المكس) بها، نشأة الفيـــتوري الطفـــل، حيث التحق بمدرستها الأولية (مكارم الأخلاق) الإسلامية، لصاحبها الشـــيخ (عـــبد الخالق بسيوني) كي يحفظ القرآن الكريم، تأهباً لدخول الأزهر كما تقتضي رغبة والديه.[1]

يقـــول الفيتوري: "كان المقرئ الضرير الشيخ (محمود) هو الذي وضع في أفواهنا الكـــلمة الأولى في القرآن الكريم (بسم الله الرحمن الرحيم)، كما أتذكر رفاقي الثلاثة الذين أكملوا معي حفظ القرآن في تلك المدرسة، اثنين منهم أعميان والثالث مقعد"؟!!.

وقـــد أتـــم الشاعر (الطفل آنذاك) حفظ القرآن، وله من العمر تسعة أعوام وقد أعاد قـــراءته وتجويده في ضوء القراءات العشر، أمّا الآن فمن المؤسف- على حد تعبيره- أنه قد نسيه بسبب انشغالاته المختلفة، وإن كان يستطيع تذكر بعض آياته بين الحين والآخر.[2]

والحقيقـــة أن آفة النسيان قد لازمت ذاكرة الشاعر منذ أيام حفظه لكتاب الله، يقول في مجلة الآداب: ".. كم من مرة نسيه، وعوقب على نسيانه أشد العقاب، من عصا الشيخ الضـــرير السمين،.. ويعود الصبي إلى بيته، منكسر القلب، متورم القدمين، حاملاً حذاءه الذي سيظل لبضعة أيام قادمة ضيقاً عليهما، تحت إبطيه، وكان يغبطه كثيراً أن أمه وأباه، لـــم يكونـــا يـــبديان أقل تذمر، وهما يريانه في مثل حالته البائسة هذه ، فقد نذراه – وهو طفلهما الوحيد – لكتاب الله الكريم".[3]

---

[1] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19:00 الجمعة 1995/9/1ف.
- انظر أيضا: الفيتوري. محمد مقال (تجربتي مع الشعر) مجلة الآداب. العدد 3. مارس 1966ف. ص9.

[2] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[3] الفيتوري. محمد مقال (تجربتي مع الشعر) مجلة الآداب. العدد 3 مارس. 1966ف. ص9.

ب) التجربة الصوفية:

في حضرة من أهوى

عبثت بي الأشواق

حدّقتُ بلا وجه

ورقصت بلا ساق

وزحمت برایاتي

وطبولي الآفاق

عشقي يُفني عشقي

وفنائي استغراق

مملوكك ... لكني

سلطان العشاق.[1]

يمكـــن القـــول إن للرافد الصوفي أثره البالغ في تجربة (الفيتوري) الشعرية، ظهر جلياً في عنوان ديوانه الرابع (معزوفة لدرويش متجول).

وهو رافد لا ينكر الشاعر أهميته، حيث يقول: "التجربة الصوفية بالنسبة لي، جزء مـــن كيـــاني، لقد عانيتها قبل أن أولد، فقد كان والدي أحد كبار رجالاتها، وعانيتها طفلاً وصبياً، وقبل أن أعرف الشعر.. بل لعلني عرفت الشعر من خلال معرفتي بها"[2]، والقول الســـابق للشاعر يتجدر، إذا ما تذكرنا أن الفيتوري في أصوله الأولى ينتمي بصلة ما إلى الولـــي الصالح الصوفي (عبد السلام الأسمر الفيتوري)، الذي يعد من أحد كبار رجالات الصـــوفية الليـــبيين فـــي الأقل، وقد ذكر الشاعر للباحث أن قصائد الولي الصوفي – عبد الســـلام – كـــانت جزءً من الحياة اليومية لأسرته، وقد كان الشاعر نفسه يكتبها بناءً على

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص (معزوفة لدرويش متجول). 330/1.

[2] الفيتوري. محمد. مقدمة ديوانه. 27/1.

طـــلب والده شيخ الطريقة العروسية (الشاذلية) في مدينة الإسكندرية،[1] فضلاً عن القصائد ذات الاتجـــاه عيـــنه، مما كان يكتبه والد الشاعر، وما يعتمل به الجو الصوفي عموماً من إيقاعـــات ورموز وموسيقى متميزة،[2] وقد كانت للعوامل السابقة إجمالا – دون أن نبخس اســـتعدادات الشـــاعر للسير على الدرب نفسه – خاصة ظروف العزلة في فترة الطفولة، أثرها فيما بعد في لفت أنظار الشاعر إلى آثار المتصوفية المسلمين من أمثال الحلاج (ت 309 هـــ)، وأبـــو بكر الشبلي (ت334هـــ) وآخرين[3]، أسهموا بحضورهم الصوفي في إثراء الجانب الروحي من نفس الشاعر، وأثمرت له ديوان (معزوفة لدرويش متجول) وإن لم يرتفع هذا الإنتاج "إلى مستوى ما تركه لنا روّاد الصوفية"[4].

ج) الثقافة الموسوعية:

ثمة سؤال قدم للشاعر، يطلبُ إليه تحديد توجهاته الثقافية، ومناهله الشعرية، ودور الـــثقافة في وجود الشعر، فأجاب: "إذا كانت الموهبة هي نقطة انطلاق الفنان نحو العطاء فإن الثقافة وحدها، هي ضمان استمرار هذا العطاء،ومصدر قوته وتجدد أفكاره"[5].

تـــلك كـــانت إجابـــة الشق الثاني، المتعلق بأهمية الثقافة، أمّا فيما يختص بالمناهل والـــتوجهات، ممـــا لـــم يسعفنا الشاعر بالإجابة عليه، خاصة تلك التي أثرت في محطته الأفـــريقية وأثـــرتها، فلابـــد للباحث عنها من عودة إلى بواكير الشاعر، حين كان تلميذاً بمدرسة (مكارم الأخلاق) الإسلامية، وعرف فيها حروف الهجاء لأول مرة.

وإذا كـــان لمدرســـة (مكارم الأخلاق) فضل حفظ الشاعر لكتاب الله، ولوالده فضل فتح عينيه على الرافد الصوفي، فقد كان لمكتبة الوالد الزاخرة بألوان الكتب، فضل السبق في تأسيس ثقافة الشاعر، حين كان الفيتوري الطفل، يقتطع جزءً من وقته المنذور، لحفظ

---

[1] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[2] انظر: صالح. نجيب. محمد الفيتوري، والمرايا الدائرية.الدار العربية للموسوعات. ط1. بيروت 1984ف. ص 204.

[3] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[4] خنسه. وفيق. جدل الحداثة في الشعر. دار الحقائق.ط1. بيروت 1985ف. ص 107.

[5] محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. ص136.

كتاب الله، لمطالعة ما تزخر به تلك المكتبة من أعيان الكتب القديمة والحديثة[1]، أمّا ما دفع الشـــاعر لإقامة تلك العلاقة الوطيدة والعاجلة، مما قد لا تطيب لأنداده –وكما ذكر الشاعر للـــباحث– فهـــو "فراغ الوحدة، وشعور الغربة والتوجس والقلق المخيف، الذي كان يعاني منه في طفولته مما دفع به إلى الاسترابة والخوف من الآخرين"[2]، ومهما تعددت الدوافع[3] فتباعدت أو تقاربت فقد وجد الشاعر (نفسه) في مرحلة مبكرة رفيقاً لخير الجلساء.

1. السير الشعبية

اســـتطاع الشاعر ذات يوم، في هذه المرحلة الطفولية، أن يعثر على كتاب (ثمين) هـــو ســـيرة عنترة بن شداد، أمّا ما أثار الشاعر (الطفل) آنذاك، في تلك السيرة (الثمينة) على حد تعبيره، فإنه قد عرف منها "أن عنترة فارس لا يشق له غبار، وأنه عاشق لأجمل صـــبايا قبيلة بني عبس، وأنه أيضاً –وهذا الأهم– عربي أسود... أسود مثله"[4]، فضلاً عن كـــون عنـــترة اســـتطاع "أن يفـــرض ذاته، وهو الشخص الضائع النسب ما بين الحرية والاســـترقاق، فـــي مجتمع الجاهلية المتعصب، الذي لا سيادة فيه إلا للأقوى، والأشرف والأغنى"[5].

ومـــن خـــلال ســـيرة عنترة، المليئة بالبطولات والتحدي للسائد "وجدت الانفعالات الكـــثيرة الحبيســـة والمجهولـــة الـــتي كانت تتماوج داخل رأسه الصغير، في شعر وقوة وضـــخامة عنـــترة بن شداد – كما يتخيلها – متنفساً لها"[6]، وفي ظل ذلك (التماهي) أعاد الفيتوري قراءة السيرة العنترية أكثر من مرة في ارتباط وثيق، قاد إلى القول: "بأن عثور الشاعر على عنترة، بحياته التراجيدية شديدة القسوة والتنوع، كان عثوراً على نفسه، اللون

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. مقدمة ديوانه. 10/1.

[2] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[3] انظـــر: الفيـــتوري. محمد. مقدمة ديوانه. 9/1. حيث يكتب: "ولأمر ما تراءى له أن يبحث عن ذاته، فوجد نفسه مضطراً إلى أن يقرأ".

[4] الفيتوري. محمد. مقال (تجربتي مع الشعر). مجلة الآداب. العدد 3. مارس 1966ف. ص9.

[5] المرجع نفسه. ص9.

[6] نفسه. ص9.

والعقــدة ذاتها"[1]، وهو استنتاج مقبول، تعززه إجابة الشاعر عن سؤال الباحث، حول مدى تأثير قراءة السير الشعبية في نفسه؟.[2]

ورغم شدة الاندماج بين الاثنين، إلا أن الفيتوري ما لبث أن هجر عنترة حين شعر أن هــذه الشخصــية قــد أفــرغت لكثرة ما عايشها... ولم تعد تعطيه أحلامه، أو تشبع نــزوعاته، وكان عليه أن يبحث عن عنترة آخر في كتاب جديد[3]، ولم يطل بحث الشاعر بعد تخلصه الظاهري من رفقة عنترة، فسرعان ما وقعت عيناه على رحلة بني هلال من الشــرق إلى الغــرب، وتعرف على أبي زيد الهلالي*، والزناتي خليفة، وذياب، والأميرة الناعســة، وكــان يجــد متعة لا حد لها وهو يشترك بخياله في المعارك التي خاضوها، والمشــاق التي تعرضوا لها خلال رحلتهم التاريخية، وكثيراً ما استغرقته رؤية فارس بني هــلال الأسمر، وهو يصول ويجول ممتطياً صهوة جواده رافعاً رمحه ودرقته.. ومن ثم عــرف الطــريق إلى إشباع احتياجاته الروحية، والعاطفية وقرأ حمزة البهلوان، والأميرة ذات الهمــة، وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه، وألف ليلة وليلة، ولما لم يجد المزيد منها، بدأ يقترب من بعض الكتب الأخرى"[4]*

وقــد شــكلت هذه السير، التي يراها الشاعر موازية للمثولوجيا الإغريقية[5] كيان الفيــتوري الداخلي، باعتبارها أساطير مغيبة في الذاكرة، صنعت له أفقه الشعري جنباً إلى جنب مع باقي المناهل الثقافية.

---

[1] بقاعي. إيمان يوسف. "الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه". دار الكتب العلمية. ط1. بيروت 1994ف. ص 28.

[2] أجاب الشاعر "لقد عايشتها إلى حد الاندماج، وانتابني إحساس عميق أنني أحد أبطالها"
– مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. مقال (تجربتي مع الشعر) مجلة الآداب. العدد 3. مارس 1966ف. ص 9.

* أبو زيد الهلالي فارس قبيلة بني هلال، وقائدها في رحلتها التاريخية من الشرق إلى الغرب.

[4] انظر: المرجع السابق. ص9.

* اقتصر اقتراب الشاعر من الكتب الأخرى، على تلك "التي تصور أنها تتضمن شيئاً يبقى عليه عالمه الخاص الذي كان قد شاده لنفسه".
انظر: المرجع السابق، ص 9.

[5] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

2. المواويل الشعبية:

قـــامت الحـــرب العالميـــة الـــثانية، والفيـــتوري تلميذ في المدرسة الأولية (مكارم الأخلاق) الإسلامية[1].

وكمـــا جرت العادة في الحروب، كان الشاعر يلجأ مع الهاربين إلى الخنادق، طلباً للســـلامة مـــن نيران الطائرات المغيرة، التي طالما روّعته كما روّعت باقي سكان مدينة الإسكندرية، خلال غاراتها الليلية المتواصلة[2].وتحت اشتداد وطأة الحرب، في حوالي عام (1944ف)، وكـــان الشاعر تلميذاً في المدرسة عينها، اضطرت أسرته للهجرة إلى الريف المصـــري، وتحديـــداً قرية (عرمش) في منطقة (كفر الدوار)[3]، وقد تقبل الشاعر (الطفل آنـــذاك) قـــرار الأســـرة بعيـــن الرضا، حيث كانت الحرب لا تعني له سوى الخوف من المجهول المتمثل في الموت.[4]

"وكان لابد لهذا الفتى الأسمر، المتخلي عن الدراسة أن يلهو في الريف – بعيداً عن أزيـــز الطائرات ودوي المدافع وانفجار القنابل فتعاطف مع الطبيعة بشكل عميق، إنه كان في غالبية أيامه، يخرج من البيت مبكراً ليصطاد السمك، ويداعب الكلاب، ويغازل الزهر والشـــجر، ويـــراقب الفلاحيـــن والعمال في أعمالهم وحلهم وترحالهم"[5]، وما زال الشاعر يحـــتفظ فـــي ذاكرته – إلى يومنا هذا – ببعض تلك المواويل الحزينة التي كان يتغنى بها الفلاحـــون وهـــم في طريقهم إلى الحقول قبل إشراقة شمس الصباح[6]، وهي مواويل يعتقد الشـــاعر أن لهـــا تأثيرها العميق في تشكيل وجدانه الشعري، بيد أن نتائج الهجرة ظهرت جليا في حياة الفيتوري الشاعر فيما بعد، حين استعان بعناصر محلية من الريف المصري

---

[1] انظر: موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 9/2.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. مقال: تجربتي مع الشعر. مجلة الآداب. العدد 3. مارس 1966ف. ص9.

[3] انظر: موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 12/2.

[4] انظر: الفيتوري. محمد. مقال: تجربتي مع الشعر. مجلة الآداب. العدد 3. مارس 1966ف. ص9.

[5] موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 13/2.

[6] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

(كالمحاريث والسواقي والمناجل) في تصوير عالمه الأفريقي.[1]

3. التعليم:

كـــان على الشاعر أن يعود أدراجه إلى مدينة الإسكندرية – بانتهاء الحرب العالمية الثانية (1945ف) – ليتابع دراسته في المعهد الابتدائي حتى عام (1947ف)[2]، ثم ليلتحق بعدهـــا "ولمـــدة ســـنتين – بالمعهد الديني التابع للأزهر"[3] بالمدينة نفسها، وخلال دراسته بـــالمعهد المذكـــور نـــال الفيتوري أول اعتراف رسمي بشاعريته، لحصول نصه (واجب الطالب)* على الجائزة الثالثة في المسابقة الشعرية التي نظمتها صحيفة (الزمان)، وبسببها عـــرف الفيتوري الشاعر (مدينة القاهرة) لأول مرة، حيث طُلِبَ لاستلام جائزته[4]، ما لبث بعدها إلا قليلاً، حتى عاد إليها ثانية، للالتحاق بالمعهد الثانوي الديني.[5]

بعـــد إتمام متطلبات الشهادة الثانوية، طفق الفيتوري في تحقيق نذر والديه بالدخول إلى الأزهر الشريف "ووسط زحام ألفية ابن مالك، ومشاكل النحو والإعراب، وقضايا الفقه والشـــريعة، ومجـــادلات الفلاسفة والمتكلمين أحس بالغربة والحزن، يهبطان على روحه ويؤرقـــان لياليـــه.. وكـــتب حينذاك شيئاً عن الحزن والغربة، عرف فيما بعد أنه ليس إلا مقدمـــة الشعر"[6]، فهي لم تزد في رأي الشاعر عن كونها محاكاة لشعراء جاهليين قرأ لهم" ولكـــم كـــان سعيداً وفخوراً حين اكتشف أن فارسه الأسطوري* أحد أولئك الذين بلغ من عظمة مواهبهم وسموها أن كتبت قصائدهم بماء الذهب وعلقت على ستائر الكعبة"[7]، ولأن

---

[1] انظر: العالم. محمود أمين. مقدمة لديوان أغاني أفريقيا.ديوان محمد الفيتوري. 35/1.

[2] المصدر نفسه. ص15.

[3] المصدر نفسه. ص15.

* انظر: نص واجب الطالب. نقلا عن كتاب محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. ص69.

[4] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[5] انظر: موسى.منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 15/2.

[6] الفيتوري. محمد. مقال تجربتي مع الشعر. مجلة الآداب. العدد 3. مارس 1966ف. ص9.

* يقصد عنترة بن شداد.

[7] المرجع نفسه. ص9.

المعـــلقات ليســـت نهايـــة الشعر، فقد اتجهت أنظاره شطر أشعار الصعاليك، ثم ما أبدعته قريحة الشعراء بعد ظهور الإسلام.[1]

ولكـــن الفيـــتوري ســـرعان ما هجر الأزهر، وانتقل إلى كلية دار العلوم بالجامعة القاهـــرية فرع الآداب والدراسات الإسلامية بدءً من "العام الدراسي 1953، 1954 حيث قضـــى بهـــا سنتين ثم تركها من دون أن ينال شهادتها،منصرفاً إلى دنيا القلم والصحافة*، وفي أثناء دراسته في كلية دار العلوم نشر ديوانه الأول أغاني أفريقيا عام 1955"[2].

---

[1] انظر: المرجع نفسه. ص9.

* عن التحاقه بالصحافة يقول الشاعر: بعد طبع ديواني (أغاني أفريقيا) عمدت إلى إهداء نسخ منه إلى بعض الشخصيات الأدبية في مصر، وكان منهم الأستاذ (كامل الشناوي) رئيس تحرير صحيفة (الأخبار) أتذكر الآن كيف طرقت مكتبه والخوف والرهبة تتلبساني، ثم وجدت نفسي وجهاً لوجه أمامه، كل زادي مجموعة من نسخ ديواني (أغاني أفريقيا) الذي طبعته لي دار النشر المصرية، .. قدمت له الديوان وبدأ في تصفحه طالباً إليّ الانتظار، لقد كان الديوان مفاجأة له، ومن غير المعقول أن يكون صاحبه ذلك الشاب القصير الذي تسمر أمامه في خشوع، وما هي ألا لحظات قليلة، حتى كانت يـــد الأســـتاذ (كامل) ممسكة بيدي، متجهين شطر مجلة (آخر ساعة)، التي كان يرأس تحريرها الأستاذ (محمد حسنين هيكل)، والذي فوجئ بهتاف (الشناوي) إليه مشيراً في الآن نفسه إليّ: "هيكل بيه.. موهبة.. مولد شاعر"، ومن حينها عملت في مجلة آخر ساعة.

– مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس– ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[2] موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 2/16،15.

الفصل الأول

ذاكرة اللون الأسود

أ) الشعراء واللون الأسود:

يذهب النمري[1] (ت 385هـ) إلى "أن الله عز وجل خلق الألوان خمسة: بياضاً، وسواداً، وحمرة، وصفرة، وخضرة، فجعل منها أربعة في بني آدم، البياض، والسواد، والحمرة، والصفرة، فأعطى العرب والحبشة والزنج وشكلهم عامة السواد"، وهو بهذا التقسيم إنما ذهب للاكتفاء بخوالص الألوان، التي عمدت إليها العرب فأكدتها، فقالت: "أبيض يققٌ، وأسود حالكٌ، وأحمر قانٍ، وأصفر فاقع، وأخضر ناضر"[2].

أمّا بقية الألوان، فتؤوب جميعها إلى الأصول السالفة، أو تنتج عن اختلاطها بنسب متفاوتة، وقد ذهب جامع (قاموس الألوان عند العرب) حال محاولة حصرها، إلى عد تسعة وثمانين وأربعمائة لوناً من الألوان الشائعة لديهم بدرجاتها المختلفة[3]. كما ذهب قبله صاحب كتاب (الملمّع) إلى عقد بابين لذكر أسماء الرجال والنساء البيض وواحد للسود، والسواد يقدمه – لسان العرب – نقيضاً للبياض[4].

بيد أن التناقض اللونيّ السابق بين الناس لم يحل – من الناحية التعبيرية – دون اتقاد الأفئدة، والتعبير بالشعر عمّا يجيش في الصدور من أحاسيس ورؤى متى توفرت الموهبة لأصحابها، دون أن يمنع الحكم السالف القول أيضاً، إن الشعراء السود في المجتمع الجاهلي والإسلامي فيما بعد كانوا في شعرهم أهل قلة كماً وكيفاً مقارنه بأندادهم البيض[5]، وهو حكم لا ينفي تميز بعض هؤلاء القلة حتى بلغ من تفوق عنترة –وهو منهم– أن كُتبت قصيدته بماء الذهب وعلقت على أستار الكعبة، حيث درجت العرب على تعليق أجمل نصوصها الشعرية كما تذكر كتب أخبار الأدب*، إلا أن الاعتراف بالشاعرية،

---

[1] النمري. أبو عبد الله الحسين بن علي. الملع. تحق: وجيهة السطل. مجمع اللغة العربية. دمشق 1976ف. ص1.

[2] المصدر السابق. ص8.

[3] انظر: عبد الحميد. إبراهيم. قاموس الألوان عند العرب. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1989ف. ص6.

[4] انظر: ابن منظور. لسان العرب. مادة (سود). 224/3.

[5] انظر: بدوي. عبده. الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973ف. ص 5، 6، 7.

* "المعلقات قصائد طوال جياد، اختيرت من أحسن الشعر الجاهلي قوة ومتانة وجمال أسلوب فهي الصورة الناضجة

والتنعم في دوحة الشعر أحياناً، لا يمنع القول بأن الشعراء السود، كانوا يعيشون في محنة حقيقيـــة، مردها الغالب اللون، الذي تسرب إليهم من أمهاتهم الإماء، حين كانت العرب – عـــلى حـــد زعم عبده بدوي – "يبغضون اللون الأسود بقدر ما يحبون اللون الأبيض، فقد وصفوا كل شيء ممدوح عندهم مادياً أو معنوياً بالبياض"[1].

وإذا كـــانت تـــلك هي نظرة عرب الجاهلية إلى اللون الأسود، فلا غرابة عندئذ أن يولـــي الشعراء اهتمامهم به، خاصة السود منهم، ممن وجدوا أنفسهم ضحية لثقافة سائدة، تحد من نشاطهم، وترتبط في أحكامها إلى معايير خارجية، لا يد للمخلوق في صنعها، ولا قدرة له على تغييرها.

إن فـــي العودة إلى حياة (عنترة بن شداد)[2] الفارس والشاعر الأسود – الذي أثرت سيرته في طفولة الفيتوري – ما يغني الراغب بالاطلاع على هموم اللون وآثاره، فقد وجد عنترة نفسه ضحية للونه الذي جاء به إلى الدنيا، في مجتمع لا يخفي نظرة استحقاره لهذا الـــلون ممـــا حال دون اعتراف أبيه به أبناً، والقبيلة به فرداً، وتحت وطأة اللون الأسود، الحـــائل دون حقـــه المشـــروع في الحياة الكريمة، فإن عنترة يلجأ إلى البدائل التي رآها مناسبة، لتغيير صورته في عين الآخرين:

ومن قال: إني أسود ليعيبني أريه بفعلي أنه أكذب الناس[3]

أمـــا الـــبدائل التي اختارها عنترة لتحويل إعلانه إلى فعل محقق، فهي واضحة في البيتين الآتيين:

الكامـــلة التي انتهت إليها تجارب الجاهليين في التعبير الأدبي، ولذلك غطت شهرتها ما سواها من الشعر الجاهلي، وصار لقائليها من الذكر والشهرة ما لم يظفر به غيرهم من الشعراء، واتخذها الأدباء والشعراء – بعد عصرها – قدوة يحاكونها حـــين يـــنظمون، متأثرين بأسلوبها ولغتها وطريقة نظمها وتسلسل أفكارها محاولين أن يبلغوا في قصائدهم مبلغ أولئك الجاهليين في معلقاتهم".

– انظـــر: الجـــبوري. يحي. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. ط4. بيروت 1983ف. ص 173.

[1] المرجع السابق. ص21.

[2] انظر: الأصفهاني. أبو الفرج. الأغاني. ذكر عنترة ونسبه وشيء من أخباره 235/8. دار الثقافة بيروت 1957ف.

[3] ابن شداد. عنترة . ديوانه . تحق: فوزي عطوي. دار صعب. ط3. بيروت 1980ف. ص 217.

جوادي نسبتي، وأبي وأمـــي حسامي والسنان إذا انتسبنـــــا[1]

ومن قال: إني سيد وابن سيد فسيفي، وهذا الرمح عمي وخاليا[2]

والـــتمرد السالف يعني بالضرورة إدراك هؤلاء السود لواقع الحال "فقد كان هؤلاء الأغـــربة"* ينشأون في ظروف قاسية على نفوسهم أشد القسوة، متناقضة في نفوسهم أشد التـــناقض . كانوا يخرجون إلى الحياة فيجدون أنفسهم عبيداً، يلقون كل ما يلقى العبيد من ضـــياع وهوان"[3]، وهو في وجهه الثاني إدراك لما يجب أن يكون "فهم موقنون فيما بينهم وبين أنفسهم كل اليقين بأنهم مظلومون عن عمد وإصرار، فهم في حقيقة أمرهم أحرار لا عبيد، ومن حقهم أن يكونوا من طبقة السادة لا من طبقة العبيد"[4].

ولكن اختيار التمرد والتحدي، يحتاج إلى همة وعزيمة في صلابة الجبال، وهذا ما كان يتوفر في (عنترة) المتمرد الأسود:

إنّ لي همة أشد من الصخر وأقوى من راسيات الجبال[5]

وأحياناً كثيرة تتفوق همّة (عنترة) على صلابة الجبال المجبولة من تراب وحجارة، فقد جبلت نفسه – على حد زعمه – من معدن الحديد[6]، أما في الارتفاع فإن (عنترة) وإن كان عند السادة في عداد العبيد، فإن همته فوق الثريا والسمّاك الأعزل.[7]

وقـــبل هذا وذاك، فإن الأمر يحتاج إلى صبر، قبل أن يتحول التصميم الداخلي إلى

---

[1] المصدر السابق. ص31.

[2] المصدر السابق. ص172.

* ".. وقـــال ابـــن الكـــلبي وعنترة أحد أغربة العرب، وهم عنترة وأمه زبيبة، وخفاف بن عمير الشريدي وأمه ندبة، والسليك بن عمير السعدي وأمه السلكة، وإليهن ينسبون".

– انظر الأغاني. 248/8. ذكر عنترة وشيء من أخباره.

[3] حنفي. عبد الحليم. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1979ف. ص 72.

[4] المرجع نفسه. ص72.

[5] ديوان عنترة. ص171.

[6] المصدر السابق. ص164.

[7] المصدر السابق. ص 112.

حقيقة واقعة تراها العين وتقرُّ بها:

وحق هواك لا داويت قلبي بغير الصبر يا بنت الكـــرام

إلى أن أرتقي درج المعالي بطعن الرمح أو ضرب الحسام[1]

والعناصـــر السابقة التي حددها عنترة (الهمة، الصبر، الفعل) تبدو ضرورية لنجاح كـــل حـــركة تغيير، والمتمردون في العادة هو أصحاب نفوس قوية "سواءً كانت قوية في تفكيرها، أو آمالها أو مقوماتها الأخرى، لأن هذه القوة تفتح أمام أصحابها أبواباً كثيرة من الإدراك، وأبوابـــاً كـــثيرة من الآمال والأهداف، وأبواباً أخرى من الإحساس بأشياء قد لا يحـــس بها غيرهم، ومن التفكير في وسائل وسبل بلوغ الأهداف، أو تحقيق أغراض قد لا يحـــتاج غيـــرهم إلى التفكير فيها"[2]، ومن هنا يأتي التمرد وفعله، باعتباره نتاجاً للإحساس بـــالقوة الكامـــنة في النفس، مقترناً بشعور المرء بأنه على حق بصورة ما وفي مجال ما[3] يرفض الآخر القبول به والإذعان له.

أمّـــا مصـــادر تلك القوة الكامنة في النفس، فهي متعددة، لكنها لا تخرج في نطاق اهتمامـــنا البحـــثي (المـــتمرد الأسود) على شعور صاحبها بالتميز أو امتلاك ما لا يملكه الآخـــرون، مما يستحق الالتفات إليه، والتقدير والمثوبة لصاحبه، فكانت الشعر والفروسية عند عنترة، والشعر عند سحيم[4]، وكذلك عند نصيب[5]، خاصة إذا تذكرنا مكانة الشاعر في المجـــتمع العـــربي، حين "كانت القبيلة من العرب، إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها،

---

[1] المصدر السابق. ص 54.

[2] شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. ص 291.

[3] انظر: كامو ألبير. الإنسان المتمرد. تر: نهاد رضا. منشورات عويدات. ط3. بيروت 1983ف. ص 18.

[4] يقول سحيم:

ليس يزري السواد يوماً بذي اللب ولا بالفتى اللبيب الأديب

أشعار عبد بني الحسحاس قمن له يوم الفخار مقام الأصل والورق

- انظر: عبد بني الحسحاس. سحيم. ديوانه. تحق: عبد العزيز الميمني. الدار القومية. ط1. القاهرة 1950ف. ص54، 55.

[5] انظر: الأغاني. 305/1. ذكر نصيب وأخباره.

وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلقين بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ...، وكانوا لا يهنـــئون إلا بغلام، أو شاعر نبغ فيهم، أو فرس تنتج"[1]، وفي حوار (نصيب) الأسود مع أخـــته التي تشاركه اللون، كما يرويه الأغاني، ما يعزز الباحث في هذا الذهاب، فهو يعقد الآمـــال على قول الشعر، لإخراجه وأهله من دائرة العبودية[2]، وفي مقابل هذا الأمل عند الشاعر الأسود، يقف الآخر منه موقف الحاسد،[3] أو المنكر،[4] أو الهازئ الساخر[5].

وفي أفضل الصور موقف المتعجب من تلك المفارقة الظريفة باجتماع البيان والسواد في وجه واحد!.[6]

ومهمـــا تـــنوعت مصـــادر القوة، وتعددت صورها "فإن اعترفت القبيلة بهذه القوة ورغـــبت في الاستفادة منها – كما فعل قوم عنترة بن شداد– أصبح هذا الغراب فرداً في القبيلة، وإلا فإن أوسع مجال أمامه هو مجال الصعلكة الفسيح كما فعل السليك بن السلكة[7]، أو الحيـــاة العابـــثة "تحت ظل أنه عبد ذميم أسود لا خطر منه"[8] كما عاش سحيم، ويمكن القـــول فـــي هذا السياق، إن الاعتراف بتفوق الأسود، يظل في الغالب اعتراف الضرورة المـــلحة، فقد كان مع عنترة لا يتجاوز استخدامه في ساحات الوغي، باعتداده وسيلة تبني

---

[1] القيرواني. علي الحسن بن رشيق. العمدة. تحق: محمد محي الدين عبد الحميد. 65/1. المكتبة التيجانية الكبرى. ط3 القاهرة. 1963ف.

[2] يقـــول نصـــيب: "أي أخيـــة، إني قـــلت شعراً، وأنا أريد عبد العزيز بن مروان، وأرجو أن يعتقك الله عز وجل به وأمك..".

– انظر : الأغاني. 306/1. ذكر نصيب وأخباره.

[3] انظـــر: المصدر السابق، ص 307، 308. متمثلاً في حوار الفرزدق مع نصيب، أو حكم أيمن بن خزيم على شاعرية نصيب.

[4] انظر: المصدر نفسه. ص 308. متمثلاً في قول عبد العزيز بن مروان لنصيب "أنت شاعراً! ويلك".

[5] يقول سحيم:

أشارت بمذراها وقالت لقربها أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا.

– انظر: عبد بني الحسحاس. سحيم. ديوانه. ص25.

[6] انظر: الأغاني. 189/11. قصة عرار بن عمرو بن شأس الأسدي، مع عبد الملك بن مروان.

[7] شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. ص73.

[8] الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي. ص74.

بهـــا الأمجـــاد[1]، فإذا تحقق للقوم ما اشتهوا عادوا إلى سيرتهم الأولى، فهدموا مجده وكان جزاؤه منهم كجزاء العقارب[2]:

ينادونني في السلم يا ابن زبيبة وعند صدام الخيل يا ابن الأطايب[3]

ولأن للحـــلم أوقاتـــاً ولـــلجهل مثله[4] فإن (عنترة) لا يتوانى عن هجائهم وتهديدهم. ســـاعة فقده لحلمه، لائماً إياهم عن مرواغتهم التي هي في نظره فعل أسود[5]، ويزداد في الآن نفســـه التصـــاقاً بـــالقوة الـــتي اختارها بديلاً عن القرابة[6]، فهي التي مرغت أنوف الحاسدين له، فغدوا له ركعاً وسجوداً[7]، على حد تعبيره.

وبـــرغم شعور المرارة الناتج عن الخيبة في تغيير بواطن النفوس – وبفضل نضج الـــتجربة – فـــإن عنترة يصل – بينه وبين نفسه – إلى نتائج مرضية، أولها إلغاء معايير التقييم الظالمة بعد أن عرف الحقيقة كاملة:

ما ساءني لوني واسم زبيبة إن قصرت عن همّتي أعدائي

فلئن بقيت لأصنعن عجائبا ولأبكمن بلاغة العظمـــــاء[8]

وثانيها: الوصول إلى مرحلة تطهر النفس، بفرض نفسه على الآخر، بوصفه قوة لا يمكن الاستغناء عنها:

ولقد شفي نفسي وأبرا سقمها قيل الفوارس ويك عنترة أقدم[9]

---

[1] انظر: ديوان عنترة. ص 158، 193.

[2] انظر: المصدر السابق، ص 192.

[3] المصدر نفسه. ص192.

[4] انظر: المصدر السابق. ص88.

[5] انظر: المصدر السابق. ص193.

[6] انظر: المصدر السابق. ص112.

[7] انظر: المصدر السابق. ص37.

[8] المصدر السابق. ص16.

[9] المصدر السابق. ص 18.

وإنمـــا يصبح اللون الأسود في حمى المعركة، علامة واضحة تدل الآخرين إليه،[1] بـــل يصـــبح الأسود في تلك اللحظة، كما صوره (عنترة) هو صورة الموت، الذي يتجنبه الراغب في الحياة، ويقدم. أو يقدم إليه السائرون إلى حتفهم:

وأنا المنية وأبن كل منية وسواد جلدي ثوبها ورداؤها[2]

وكمـــا تغيـــرت نظرة الآخر إلى الذات السوداء – ظاهرياً في الأقل – تتغير نظرة الـــذات إلى نفســـها، فيغـــذو اللون الأسود سبب المأساة لوناً جميلاً يستحق الإشادة وحسن التفسير، لأن أكُ أسوداً فالمسك لوني[3]، كما أن الدّر يستره ثوب من الصدف[4].

وعنـــترة في خاتمة المطاف، لا يفوت تسجيل التجربة كاملة، في محصلتها النهائية فيقول:

وذلّ الدهر لمّا أن رآنـــي ألاقي كل نائبـــة بصـــــدري

وما عاب الزمان عليّ لوني ولا حط السواد رفيع قـــدري

إذا ذكر الفخار بأرض قوم فضرب السيف في الهيجاء فخري[5]

ومـــا الـــزمن إلا وعاء تصب فيه الأحداث نفسها، وأمّا صانعوها فهم الناس الذين يعيشـــون فيـــه، وهـــو لـــم يصل إلى هذه النتائج المرضية مع الزمن إلا بعد شدة خصام وعراك.

وقد عركت الدهر حتى أنه لو لم يذق مني المرارة ما حلا[6]

وإذا كـــان السالف هو حال أحد أغربة.. العرب مع اللون الأسود، فإن شريكه في

---

[1] انظر: المصدر السابق. ص85.

[2] المصدر السابق. ص 67.

[3] انظر: المصدر السابق. ص159.

[4] انظر: المصدر السابق. ص155.

[5] المصدر السابق. ص89.

[6] المصدر السابق. ص 185.

الـــلقب (خفاف بن ندبة)[1]، كان أفضل حالاً منه حيث، "شهد فتح مكة، وكان معه لواء بني ســـليم، واللواء الآخر مع العباس بن مرداس"[2]، بيد أنه لم يصل إلى مرتبة السيادة وحمل اللواء مناصفة مع شريكه الأبيض (العباس بن مرداس) إلا بعد طول صراع وتزاحم عليها وهو القائل:

كلانا يسوّده قومه على ذلك النسب الظالم[3]

ويبدو أن العرب كانت لا تجد مناصاً من الاعتراف بالأسود المتفوق، بل تذهب في ذلـــك إلى حد الدفاع عنه ضد من يريد به الهوان، أو التقليل من شأنه، خاصة بعد ظهور الإسلام ومناداته بالمساواة بين الناس.

فهـــذا عمر بن شأس الأسدي[4]، كما يذكر الأغاني لا يتوانى عن تطليق زوجه أمام إصـــرارها عـــلى أذية أبنه عرار، وتعييره بسواد لونه الذي لحقه من أمه[5]، والأبيات التي يحفظهـــا لـــنا الأغاني بين دفتيه، تروي تفاصيل الدفاع الذي أقامه الوالد عن أبنه الأسود، يختمها المدافع بإعلان حبه للون الأسود.[6]

وإذا ما تجاوز البحث مواقف الشعراء السود مع لونهم فإن النجاة من اللون الأسود يظل في رأي بعض البيض فخراً لا يفوتهم حمد الله عليه:

فصرنا الأعجمين بحمد ربّي وما منّا الأساود مغربونا[7]*

---

[1] انظر: البغدادي. عبد القادر بن عمر. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. 472/2. ترجمة خفاف بن ندبة. دار صادر. بيروت.

[2] المصدر السابق. ص 473.

[3] المصدر نفسه. ص 473.

[4] انظر: الأغاني. 186/11. نسب عمرو بن شأس وأخباره.

[5] انظر: المصدر نفسه. ص 186.

[6] انظر: المصدر السابق. ص189.

[7] الملمع. ص 8.

* لم نعثر على قائل هذا البيت.

ب) الفيتوري واللون الأسود:

يختزل نص (خطوط)[1] العائد في تاريخ إنتاجه إلى بواكير الفيتوري الشعرية ما درج النقاد على تسميته (بأزمة) الشاعر الذاتية، المثلث الذي يشكل زواياه اللون الأسود، الدمامة، القصر.

هذا النص، هو الشاعر في لحظة اعتراف نادر، تعبير صادق يصور ما يسكن الذات، وما تخفيه عن الآخر، أو ما تختزله من آلام ظلت حبيسة الصدر وتراكمت به منذ لحظات الوعي الطفولي، هو ضغط تزايد حد الانفجار والصراخ به في وجه الآخرين، كان الشاعر قبله "يفضح نفسه فقط أمام نفسه..."[2].

(خطوط) النص، صورة مفصلة ترسم حياة الشاعرK (الأنا) والعائلة معاً، إنه أزمة الذات من الداخل محاطة بظروفها الخارجية المسهمة في إثرائها على نحو ما، المثلث الذاتي (السواد، الدمامة، القصر) فضلا على الفقر، الذي يعني وضعاً طبقياً أقل ومكانة اجتماعية أدنى، لو ولد الشاعر في وضع مغاير لخفف من آلامه أو أخفاها، فالمال عادة سترة للعيوب[3] يمنع الآخرين من المجاهرة بها، فهم بين خائف وطامع.

يقول النص:

فقير أجل.. ودميم دميم — بلون الشتاء بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه — وتسخر حتى وجوه الهموم
فيحمل آلامه في جمود — ويشرب أحزانه في وجوم

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. نص خطوط. مجلة الرسالة. العدد 977. مارس 1952ف. ص 340.
– انظر أيضاً: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية (القديم الذي لم ينشر) ص94.

[2] الفيتوري. محمد. مقدمة ديوانه. 13/2.

[3] انظر: ابن أبي طالب. الإمام علي (كرم الله وجهه). ديوانه.جمع وترتيب: عبد العزيز الكرم. (د.ن) (د. ت) ص 18، حيث يقول:

يغطي عيوب المرء كثرة ماله — يُصدَّق فيما قال وهو كذوب
ويُزري بعقل المرء قلة ماله — يحمِّقه الأقوام وهو لبيب

وكم تبعته أكف الصغار قاذفة بالحصى والرجوم[1]

الدمامة والقبح واللون ليست وليدة الفقر بالاتفاق، بل هي في الأغلب صفات موروثة. الفقر فقط مما يزيد في آلامها، فالمال الذي يجعل الآخرين يصرفون النظر عنها لأهواء أخرى غاب عن الشاعر مع حضورها الواضح، فوقعت الذات فريسة لسخريات الآخرين، أولئك الذين لا يرون فيه مطمعاً، وفي مجاملته بعدم الإفصاح عمّا يعتري نفوسهم تجاهه مأرباً.

الشاعر لا يجد أمام ذلك الحال سوى اللجوء إلى الصمت، والصمت قرين الخوف وقرين الغضب المدفون في الصدر، وقرين القبول بالأمر كما هو، وقرين عدم القدرة على التغيير في الذات، وعدم السلطان على إسكات الأفواه الساخرة والعيون الهازئة، إن الشاعر يكتفي في مقابل فعلهم، وحضور فقره وعجزه، بتحمل الآلام المصورة في نص (خطوط)، في صبر المجبر الضعيف غير القادر على فعل شيء، حتى لأولئك الأطفال الذين يقذفونه بالحصى والرجوم؟!.

وإذا كانت الأبيات الأربعة الفائتة هي عرض لحياة الشاعر خارج البيت، فإن الأبيات التي تليها مباشرة هي عودة إليه، إنها الذات المنهكة تؤوب حاملة معها أساها الخارجي، وتحديداً إلى غرفة الشاعر، الابن الوحيد الذي يمكن قراءة وضع البيت العام من خلالها، الفقر الذي بدأ مع النص مجملا يتفصل، يتعدد في صور كثيرة ليخلف أثراً أقوى في نفس المتلقي، يكمل وجه الحقيقة التي تقدمت "فقير أجل..."!.

فقير.. وسادته ثوبه إذا ما غفا والفراش الحصير

حصير تقادم حتى يكاد يخضرُّ يرجع عشباً نضير

وغرفته حفرة تتعالى بجدران قبر.. وباب قصير

ومائدة وقفت كالعجوز سيقانها خالدات الصرير

---

[1] الفيتوري. محمد. نص خطوط.مجلة الرسالة. العدد 977. مارس 1952ف. ص 340.

– انظر أيضاً: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. (القدم الذي لم ينشر). ص94.

ومصباحه ميت.. ميت كقلب الغني ووجه الفقير[1]

أجل إنه فقير، "وسادته ثوبه إذا ما غفا"، وفراشه قديم زحف إليه السواد،[2] ومائدته وقفت كعجوز متهالكة تصدر صريراً دائماً ملازماً للقدم وعدم الجودة، ومصباح هو (باعتداد الاستعارة) ميت!. حين يريد النص تشبيهه يأتي بـ (قلب الغني ووجه الفقير)مشبهاً به، أمّا بناء الغرفة العام حيث تكدست السالف من أدوات فهي لا تتجاوز حجم القبر، الصورة التي انتدبها النص لتحدد مساحة الغرفة ومساحة علاقة الشاعر بالحياة، بل هي حقا كذلك لولا بابها القصير الذي يناسب طول الساكن فيها وربما ذكره بقصره!.

"ولكن من يعرف الفيتوري، أو يتأمل صورته ملياً، يراه قصير القامة، نحيلها ذا بشرة مائلة إلى السواد، أكرت الشعر، جاحظ العينين دون نتوء وأنف أفطس نوعاً ما، وفم ذي شفتين عريضتين غير ضخمتين"[3] إنه ليس الشاعر عينه الموجود في نص (خطوط) حيث رسم النص له صورة مفصلة هي أدنى إلى (الكاريكاتور) منها إلى الواقع:

دميم.. فوجه كأني به دخان تكثف ثم التحم

وعينان فيه كأرجوحتين مثقلتين بروح الألم

وأنف تحدّر ثم ارتمى فبان كمقبرة لم تتم

---

[1] المصدر نفسه. ص340

[2] لفت استخدام الشاعر لصورة "حصير تقادم حتى يكاد يخضر، يرجع عشباً نضيراً" انتباه أحد قراء مجلة الرسالة، وقد عقب الشاعر على ذلك بقوله: "أنا لا أخالف الأستاذ في أن الحصير المتقادم يسود إذا كان في مكان رطب، ولكن ألا يرى معي أننا لو وضعنا كلا من لكلمتي "يسود، ويخضر" في كفتي ميزان لكانت الأخيرة أرجح وأسمح؟
ومعروف للجميع أن العرب يتخذون "الفعلين" طريقا إلى معنى واحد هو شدة الاخضرار، ونكتفي بإيراد مثال من أدب القرآن الكريم في هذا الصدد (ومن دونهما جنتان.. مدهمتان)، حيث عبر القرآن عن الخضرة الشديدة بالدهمة وهي السواد الشديد".
- انظر: الفيتوري. محمد. صفحات البريد الأدبي. مجلة الرسالة. العدد 986. مايو 1952ف. ص 599.

[3] موسى. منيف. محمد الفيتوري شاعر الوطنية والحس والحب، دار الفكر اللبناني. ط1. بيروت 1985ف. ص16.
- انظر أيضا: موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 20/2.

ومن تحتها شفة ضخمة بدائيـــة قلّما تبتسـم

وقامته لصقت بالتراب .. ..[1]

إن شخصـية الشاعر الحقيقية تخالف المذكور من أوصاف أيما مخالفة، وليس من قـبيل المجامـلة القول إن هيئة (الفيتوري) توحي بالقبول الحسن، فملاحمه تنم عن الذكاء والرصانة، ولم تغادر جسده الرشاقة على نحو مناسب، ولكن النص (أو منتجه) حين رسم تلك الملامح لنفسه، لم ينظر إليها في المرآة، بل اكتفى بالنظر إلى داخله المسحوق، مكتفيا بمـا سـجلته وجـوه الآخرين من انطباعات لاحظها –هو– مرتسمة في عيونهم لحظة مقابلـتهم له. الأبيات السابقة هي مجموع سخرياتهم اللاذعة، هزئهم المتكرر مع كل يوم، آنـئذ لا يجـد أمامه إلا التصديق، الاقتناع والقبول بما يراه الآخرون، الخضوع لأحكامهم القاسـية على الذات، في غياب القوة الفاعلة "لا يجد الإنسان المسحوق من مكانه.. له في علاقـة التسلط العنفي، سوى الرضوخ والتبعية، سوى الوقوع في الدونية كقدر مفروض (...) إنه يعيش في عالم بلا رحمة أو تكافؤ إذا أراد المواجهة أو فكر في التمرد".[2]

ثمـة عـامل آخـر أثـرى أزمة الشاعر الذاتية المتمثلة في مثلثها الطفولي (اللون الأسـود، الدمامة، القصر)، عامل جديد تسلل إلى نفس الشاعر مع تخطي مرحلة الطفولة وولوج مرحلة المراهقة، حيث عالم الأحلام الوردية، والبحث عن المرأة والحب والجنس، فعـلى سنة المراهقين كافة، أومض الحب في قلب الفيتوري المراهق، فهو "مثلهم له بين جنبيه قلب يحب".

وكم ظل يسأل عنها الوجوه ويطـرق محتضناً يأسـه

ويهرق معوله في تـراب لياليه... محتقراً رمسـه

إلى أن رآها.. رآها فغنى لحاضره.. وبكي أمسـه

---

[1] الفتيوري. محمد. نص خطوط. مجلة الرسالة. العدد 977. مارس 1952ف. ص 340.

– انظر أيضا: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. (القدم الذي لم ينشر). ص94.

[2] حجـازي. مصـطفى. التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور). معهد الإنماء العربي . ط1. بيروت 1976. ص50.

وعانق في مقلتيها أســاه وقدس في طهرها رجسه[1]

تــلك كانت نظرة الشاعر إلى الحب، الومضة التي أنارت قلبه، ولكن الوجوه نفسها الــتي مــزقت طفولة الشاعر، حرمته متعتها، تواصل خطوها، تلج معه مرحلته الجديدة، تفســد عليه أحلامه الوردية، أمله في النجاة من احتقار الذات، الانفكاك من اليأس، التحرر مــن أزمــة الماضي، الدونية التي لحقته من الآخر، إنها الوجوه نفسها تلاحقه، حاملة إليه معها كل تفاصيل المرحلة الماضية، تكررها فيما يشبه التطابق بين المرحلتين، إنها العيون الســاخرة نفســها والأفواه الجارحة ذاتها، تنقض على ما بقي منه، تتم ما بدأت من تدمير لذات الشاعر:

وقالوا: أحب.. ورددت الألسن الساخرات .. أحب أحب!

وهل عرفوا الحب؟ هل عرفوه سوى أنه جسد يضطرب؟

وفاكهة تشتهيها العيون وكف تجوع.. وكف تهب

ولو سألوا قبحه... لأجابت كآبة عينيه إن لم يجب[2]

إنهــم الآخرون، الوجوه البيضاء والحبيبة منهم ومعهم، ينكرون على الشاعر حبه، حقه في التعبير عن مشاعره، في أن يكون محباً ومحبوباً معاً، حقه في أن يحيا حياة أنداده المــراهقين العاشــقين، الســاهرين الــليل حالمين في دجاه بساعات اللقاء ومتعتها، إنهم الآخرون ينكرون عليه وهو (الأسود، الدميم، القصير) أن يكون ندّهم (مثلهم له بين جنبيه قلب يحب)، و(ولو سألوا قبحه لأجابت كآبة عينيه إن لم يجب)*.

تــلك كــانت تصورات الشاعر الطفولية لأهمية الذات والآخر كما حفظها لنا نص

---

[1] الفيتوري. محمد. نص خطوط. مجلة الرسالة. العدد 977. مارس 1952ف. ص 340.

– انظر أيضاً: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. (القدم الذي لم ينشر). ص94.

[2] المصدر نفسه . ص340.

* مع الفيتوري الموقف والشعر يعيدان نفسيهما، حيث سبقه إلى الموقف ذاته (سحيم) الشاعر الأسود حين يقول:

لو كان ورداً لونه لعشقتني لكنّ ربّي شانني بسواديا.

– انظر: عبد بني الحسحاس. سحيم. ديوانه. ص26.

(خطـــوط) وكما يلخصها – هو– الآن حين يقول: "حينذاك كنت لا أرى من الإنسان إلا لـــون الإنســـان، قشرته الخارجية هي وحدها إشارة وضعه الطبقي، وهي الحاجز الفاصل بيـــن قيمته ومحتواه، وبين قيم ومحتويات الآخرين"[1]، إنها تصورات تؤكد أهمية اللون في تحديـــد مكانـــة الذات، والقشرة الخارجية والجسد إجمالاً في تحديد مركز الإنسان وأهميته بيـــن الآخرين، تأويلات مغرقة في الأوهام، لكنّها تركت أثرها في حياة (الفيتوري) الطفل أولاً، ثـــم فـــي نـــتاجات (الفيتوري) الشاعر فيما بعد، إنه يقول: "قصائدي الأولى جميعاً تقاطـــرت فوقـــي وأنـــا تحت هذه الأشجار، وهكذا ظللت متشبعاً بقناعاتي تلك، ألجأ إليها عامداً أو لاهياً في تفسير الموقف، واللحظة والحال"[2].

وإن كـــنّا لا نعي شيئاً عن مرحلة الفيتوري الشعرية الأولى سوى ما ذكره – هو– عـــنها، مما لا يفيد في تقدير ذي معنى[3]، فإن ثمة ظاهرة لافتة للنظر في نتاجات الشاعر فـــي المرحلة الثانية، وهي المجموعة التي أبدعها (الفيتوري) في فترة محصورة ما بين عامي (1948–1952ف)[4].

---

[1] الفيتوري. محمد. مقدمة ديوانه (يأتي العاشقون إليك). دار الشروق. القاهرة – بيروت. ط1. 1992ف. ص 7.

[2] المصدر السابق. ص8.

[3] يقول الشاعر عن مرحلته الأولى: "هي ما أطلقت عليه ديوان (ابن الفيتوري) وهي مجموعة قصائد كتبتها في بواكيري الأولى لا تتضـــمن جديـــداً، بل هي مجرد تكرار لشعراء سابقين قرأت لهم وتأثرت بهم أمثال عنترة والمتنبي والشريف الرضى و لم أقنع بنشرها".

– مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[4] تضم المرحلة الثانية (22) نصاً، بعضها تم نشره في ديوان الشاعر الأول (أغاني أفريقيا) وهذه النصوص هي:

أ) نصوص عام (1948ف): الجهاد الأكبر، في سبيل الحرية، وابرنادوتاه، إلى وجه أبيض.

ب) نصوص عام (1949ف): واجب الطالب، نحو الصباح.

ج) نصـــوص عام (1951ف): في الربيع، النور الحائر، اللب والشقور، نشوة، غاية الطموح، مخلوقة للظلمة، حبيبتي السمراء، غموض، إلى مومياء، تحت الأمطار.

د) نصـــوص عـــام (1952ف): خطوط، الينابيع الجديدة، الضعف، قصة، النهر الظامي، هذا الشعب، عندما يتكلم الشعب.

– مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

– انظر: النصوص غير المنشورة في الديوان بالعودة إلى كتاب (محمد الفيتوري والمرايا الدائرية). ص69 وما بعدها.

وتعـــود أهميـــة هـــذه المرحـــلة -فضلا عن كونها المرحلة التي حملت نصوصها تأوهـــات الشاعر الطفولية، وتصوراته المتعلقة باللون- إلى تلك الومضات التي تحفل بها تلك النصوص، الحاملة عبر صورها تحدي الشاعر للواقع، وقوة العزيمة والإصرار على التخطي والانطلاق نحو آفاق أرحب، ومضات ظهرت غاية في الغرابة وسط ما يلفها من سلبية ومعاناة داهمت نفس الشاعر -تحت تأثير المفاهيم الطفولية عليه-، إنها لوامع تبرق في مواقع مختلفة من نصوص المرحلة الثانية شبه المظلمة، فتضيء المعتم، وتبهج الكئيب الســـالف لهـــا دون أن تباينه نهائياً!. إنها تأتي فيما يمكن أن يُطلق عليه (الذروة الشعرية) حيـــث "تقـــود كـــل أبيـــات القصيدة إليه، وتسهم في تجليتها وتنويرها، وهي ليست ذروة بالمعـــنى الـــذي تجده في الدراما، وإن كانت تحوي على عنصر درامي، ولكنّها أقرب ما يكون إلى ما أصطلح العرب على تسميته بيت القصيد"[1].

ذلـــك كلـــه يمكن ملاحظته بالعودة إلى نص (خطوط) نفسه، فعقب الأبيات الأربعة الأولى الـــتي تصور حياة الشاعر، عذابه وآلامه ووضعه الصعب المعاش في علاقته مع الآخـــرين، نظراتهم الساخرة التي تقلقه وتقض مضجعه فلا ينام إلا قليلاً، وأكف الصغار الـــتي تلاحقـــه قاذفة بالحصى والرجوم، وموقف الشاعر العاجز إلا عن تحمل آلامه في جمـــود، وشـــرب أحزانه في وجوم، في تلك اللحظة، يأتي البيت الخامس ومضة تضيء الســـالف وتفسره، تشرح دون أن تفارق سر تحمل الآلام وشرب الأحزان، وهي تلغيه من جهة ثانية، وتنسخه حكما، بفقده التأثير في تحطيم نفس الشاعر:

وكم تبعته أكف الصغار قاذفة بالحصي والرجوم

ولكنّه أبداً حالـــــــمٌ وفي قلبه يقظات النجوم[2]

إن البيت الخامس، هو ذروة الأبيات السالفة له، الملتئم معها في البناء العام للنص، المفـــارق لها في المعنى والهدف، يأتي فيما يشبه التنوير لها، تتزاحم الصور السود قادمة

---

[1] عبد الصبور. صلاح. حياتي في الشعر. دار اقرأ. بيروت. 1985ف. ص31.

[2] الفيتوري. محمد. نص خطوط. مجلة الرسالة. العدد 977. مارس 1952ف. ص 340.

- انظر أيضا: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. (القديم الذي لم ينشر). ص94.

مـــن أول الـــنص وصولاً إلى البيت المعني لينجلى غبار الموقف "وهنا يعود القارئ مرة أخرى في ضوء الذروة الأخيرة، لكي يعيد تقدير قيمة التفاصيل الأولى"[1].

ذلـــك الـــتركيب الخـــاص، يتكرر ثانية في المقطع الثالث من النص نفسه، المقطع المخصص من قبل الشاعر لرسم (أناه) الخارجي، ملامح الوجه والجسد، صور تجمع في بوتقة واحدة ملاحظات الآخرين الثلاثة (السواد، الدمامة، القصر) المثلث الذي مزق طفولة الشـــاعر، في تلك اللحظة يأتي (عجز) البيت الخامس ومضة تفاجئ القارئ ليعيد القراءة من جديد:

وقامته لصقت بالتراب وإن هزئت روحه بالقمم[2]

وفـــي ضـــوء الومضـــة الأخيرة، يعاد النظر في تلك السخريات الذاتية، المشاركة للآخرين سخرياتهم من الذات، تلغي وتثبت معاً، تصبح بين النفس والنفس بلا معنى، شيئاً يمكـــن احتماله، يدوّن لكي لا ينس، يشاركهم الشاعر فيها بنفسه، من خلال صوره الفنية، الدخـــان يتكثف مكوناً الوجه، العينان فيه كأرجوحتين، الأنف تحدّر ثم ارتمى فبان كمقبرة لم تتم ومن تحته شفة ضخمة بدائية قلّم تعرف الابتسام، والوجه في مجموعه العام مركوز على قامة لصقت بالتراب كناية عن شدة القصر، ولكن روحه هزئت بالقمم؟؟!.

ج) الشاعر والنبوءة:

وجود الومضات الإيجابية الفائتة أمام أنظار الباحث لافتة له من جهة، داعية له في الـــثانية، لإيجـــاد تفســـير مقبول لها، الهدف الذي لن يأتي إلا بإتاحة المجال رحباً أمامه للاستفادة من كل ما يحيط بالموضوع من وقائع يعتقد الباحث بأهميتها، وتساعد على إتمام ملامـــح الـــنص النقدي، دون إغفال لما يشوب تلك (الومضات) من هلامية، لا يعادلها إلا هلاميـــة (الحادثـــة) المثبـــتة في مقدمة المجلد الثاني لأعمال الشاعر، والتي يعتقد الباحث بجدارة الوقوف عندها، بل يؤمن بحكم مكانتها في أعماق الشاعر بتأثيرها في حياته، وفي

---

[1] حياتي في الشعر. ص31.

[2] الفيتوري. محمد. نص خطوط. مجلة الرسالة. العدد 977. مارس 1952ف. ص 340.

– انظر أيضاً: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. (القدم الذي لم ينشر). ص94.

إكسابه تلك القدرة على الصمود والتحدي، وهما العاملان اللذان جعلا من الفيتوري الطفل المـــأزوم فيمـــا بعـــد شاعراً كبيراً يشار له بالبنان، وتمثلا مبدئياً في تلك الومضات التي رصعت ثنايا نصوصه المأزومة في مرحلته الشعرية الثانية[1].

"إنك ستعيش مغتربا عن وطنك، وأنت سعيد الحظ، وسيكون لك أعداء كثر، ولكنّهم لـــن يســـتطيعوا أن يـــنالوا منك.. إن نجمك ينتشر، ولست أدري ما ستكون في المستقبل، أحاكم، أم رجل دين، أم شيء آخر.

بهذا الكلام حدث الوالد ابنه ثلاث مرات خلال ثلاثين سنة، وكان قد قرأ طالعه في كفـــه للمرة الأولى عندما كان الابن في الحادية عشرة من عمره، والمرة الثانية عندما كان في السابعة عشرة من عمره، والمرة الثالثة قبل وفاة الوالد بشهر واحد[2*]".

سوف لا نلتفت إلى الأخطاء اللغوية في الرواية المكتوبة[3]، كما أن البحث لن يلتفت إلى مـــدى مطابقـــة محتوى الطالع المقروء لحياة الشاعر الواقعية فيما بعد[4]، بل سنكتفي

---

[1] دليل مكانة الحادثة في نفس الشاعر، هو تعلقه بها، وبقاؤها في ذاكرته، وروايتها لأكثر من مرة، فضلاً عن تثبيتها في مقدمة ديوانه الثاني، واتخاذها سقفاً لسيرته الذاتية والشعرية معاً.

[2] محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب. ص51.

- انظر أيضاً: موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 5/2.

- راجـــع الأصل: البقيلي. فاروق مقال: الفيتوري آدم المطرود من الجنة. مجلة الديار. العدد 67. أغسطس 1974ف ص56.

* توفي والد الشاعر في 26 فبراير 1969ف.

[3] إن مـــا قـــام به (منيف موسى) من تصحيح للأخطاء اللغوية في كلمتي "أحاكم...، أم شيء آخر" مما يجب نصبه في القـــاعدة النحوية، ليس في الحقيقة خطأ نحوياً وقع فيه كاتب المقال "فاروق البقيلي" بل هو تقنية "صحفية" حاول من خلالها الكاتب وضع الرواية من حيث الصياغة في قالب لغوي يناسب "الراوي" والد الشاعر، ملمحاً إلى براءته، بإضافة المـــروي إلى الكـــلام "بهذا الكلام حدث الوالد"ليضفي طابعاً حكائياً تمثل على مستوى النص في ركاكة البناء، وكسر القاعدة النحوية.

[4] فقد عرف الفيتوري كما يقول طالعه ".. الهجرة والغربة منذ طفولته، وصار شاعراً كبيراً شريداً طريداً، لا يهدأ ولا يستقر..، فكأن نبوءة والده الشيخ الورع والصوفي الطيب قد تحققت".

- انظر: محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب. ص52،51.

- انظر: موسى. منيف. مقدمة لديوان محمد الفيتوري. 2/ص5،6.

بقـــراءة مـــتأنية (للنـــبوءة) دون مغايرة للواقع، ودون التورط فيه، نكمل من خلالها رسم صـــورة الإنســـان المســـحوق، الـــتي رسمها الشاعر لنفسه في نصوص المرحلة الثانية، الواضـــحة القســـمات في نحو نص (خطوط) المفتقرة إلى تنقيب وبحث وإعادة إحياء في غيـــره من النصوص، كما أنها تفسر في الوقت عينه تلك الومضات الإيجابية التي ازدانت بها نصوصه في المرحلة الثانية.

الدراســـات النفسية تذهب في تحليلها للأساليب الدفاعية للإنسان المسحوق، إلى أن هـــذا الإنسان لا يحتمل وضعية القهر والعجز ببساطة، ولا بد له في كل الأحوال من حل يســـتوعب مأســـاته وإلا باتت الحياة في نظره مستحيلة، وإذا لم تتيسر له الحلول الناجعة، التي تمكنه من التحكم الفعلي بالواقع على مستوى ما، لجأ إلى الحلول الخرافية والسحرية يعـــلل بها النفس، ويجمل بها الواقع، ويستعين بتصوراتها على تحمل أعبائه، وبذلك يصل إلى شـــيء مـــن التوازن الوجودي الضروري لاستمراره، وهذه الحلول تتأصل في نفسية الإنسان المسحوق حتى "تبلغ مرتبة الإيمان الذي لا يتزعزع، والعقيدة التي لا تمس"[1].

والحـــلول السالفة مع اختلافها، لا تخرج في مجملها عن ثنائية دائمة، تتلخص في جلب الخير وإبعاد الشر، ويهدف اللاجئون إليها إلى السيطرة على الحاضر أو المستقبل أو الاثنين معاً.

ويذهـــب مؤلـــف كـــتاب (التخلف الاجتماعي) في تعداده لوسائل الفئة الساعية إلى الســـيطرة عـــلى المســـتقبل إلى القول: "وقراءة الطالع، وكشف البخت، والتنجيم، وسائل يتوســـلها الإنســـان المقهـــور لتلافي عجزه وإدخال الطمأنينة إلى نفسه، وهي تنطلق في تأثيرها من الحاجة إلى مجابهة قلق المجهول"[2].

وتكمـــن أهمية وجود الوسائل الخرافية السالفة، (قراءة الطالع هنا) للإنسان المقهور الموهوب بالأساس، (الفيتوري هنا)، في تلك العلاقة الجدلية التي ستقوم بين الاثنين، الذات المقهـــورة الســـاعية والمنـــتظرة للانفراج، والقدر الإلهي الذي يخبئ لها البشائر الطيبة،

– راجع الأصل: البقيلي. فاروق. مقال: هكذا غادر الفيتوري لبنان، مجلة الديار. العدد 1. يونيو 1974ف. ص55.

[1] حجازي. مصطفى . التخلف الاجتماعي"مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور" ص91.

[2] المرجع السابق. ص144. 145.

الإنسان الذي سعى للوصول إلى ما يخبئه له الغيب الذي لابد أن يأتي بوصفه قدراً حتمياً، سوف يحسن وضع الإنسان المقهور، وفي العودة إلى نتاجات الشاعر في المرحلة الثانية، مـــا يعزز ذهابنا السالف، وتحديداً نصيّ (غموض)، و (النور الحائر) حيث يقول الشاعر في أولهما:

كم رحت أنظر للسماء محدقـــاً متشـــوق الرؤيا صباح مســـاء

.. ..

كم كنت أنظر للسماء وفي دمي حلم يضج تمـــرداً وإبـــــــاء

فاليوم أنظر للتراب منكســـاً رأسي على حصبائه استحيـــاء[1]

ذلك الغموض في النص السابق، يزداد وضوحاً في نص (النور الحائر) الذي تأتي خاتمته باعتدادها محاولة لتحديد أسباب تأخر وقوع (الرؤيا) من خلال ربطها بحكمة إلهية مفادها:

إن السماء لا تعطي حقائقها إلا لكل نبي غير متهم[2]

عـــندئذ، تصبح قسوة الواقع أو الحاضر، أمراً مقبولاً من خلال ربطه بحكمة خفية تـــريد للذات أن تشقى، لا يمكن للإنسان القاصر سبر أغوارها وتفهمها، وكل ما عليه هو الإيمـــان المطـــلق بها، بانتظار توفر شروطها، لأن "السماء لا تعطي حقائقها إلا لكل نبي غير متهم".

هـــذا القـــدر الـــذي لا يُفْهَمْ، الحامل بشائر الخير للشاعر، إثباته لوجوده بعد طول هامشـــية وَرَدُّ الاعتبار للذات بعد طول معاناة وقهر من الآخر، جاء حادث آخر في حياة الشـــاعر، ليضـــيف تأكيداً جديداً لصدقه، يوضح بعض معالمه الهلامية التي حوتها قراءة الأب الســـالفة، إنه الطريق تتضح، ويزيد الأمل المرجو اقتراباً، ويزيد الذات قوة وصموداً وتحدياً واعتقاداً بغد أفضل.

---

[1] نص غموض. نقلا عن محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. ص91.

[2] نص النور الحائر. نقلا عن المرجع السابق. ص88.

إنــه حــادث جــد مهــم، نقل وعي الفيتوري من مجرد الإحساس الغامض المبهم (الطــالع) إلى الإدراك الموضوعي، يقدم الشاعر صاحبه بوصفه أحد أهم الأشخاص الذين أثّروا في حياته الشعرية، حيث يقول: "هناك أيضاً شاعر مصري، اسمه (محمد فهمي)، قد احتضن موهبتي الشعرية، كنت أشعر أنه يحميني من الخوف المسيطر عليّ، قلت له مرة، أســتاذ محمــد: أنــا أشعر أنّي دميم وضئيل!. فقال لي: حافظ على هذا الشعور إنه منبع شاعريتك"[1]!.

والشــاعر بهذا الحادث، اكتشف قدره الذي ينتظره في قراءة الطالع، وسر وحكمة تكوينه الخلقي، وتحددت نهائياً إجابة السؤال "ولست أدري ماذا ستكون في المستقبل؟" فقد حبــته الســماء موهبة ليكون شاعراً، حيث لا تخفي مكانة الشعراء على أحد، تلك المكانة العــليا الــتي عرفها (الفيتوري) من خلال الاطلاع والقراءة، كما تحدد مع ذلك (الحادث) منــبع الشــاعرية الذي يجب أن يُحافظ عليه، "فهناك منبع في مكان ما يحاول الشاعر أن يتصــيده مــن خلال رحلته المضنية، والشاعر الموفق هو الذي يستطيع أن يتقدم خطوات نحو هذا المنبع حتى يتصل به"[2].

إن ذلــك تحديداً ما يفسر في رأي الباحث قول الشاعر السالف، في أهمية اللون في حياته، حيث ولدت نصوصه الأولى كافة، تحت سيطرة هذه المفاهيم، التي حاول المحافظة عــلى بقائهــا "وهكذا ظللت متشبعاً بقناعاتي ومسلماتي تلك *ألجأ إليها عامداً أو لاهياً* في تفســير رحلاتــي النفسية وتقلباتي ما بين الموقف واللحظة والحال"، وتفسر من جهة ثانية تــلك اللوامع التي تبرق في مواقع مختلفة من نصوص المرحلة الشعرية الثانية له، ومنها نص (خطوط) الفائت.

وفي ضوء قراءة الطالع، والنجم الآذن بالانتشار، وحياة الطفولة المعذبة، ونصيحة الصــديق بالمحافظة على الشعور المؤلم للذات، تصبح سخريات الآخرين ركناً إيجابياً في

---

[1] مقابــلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس –ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف. يحــدد الشــاعر تاريخ تعرفه إلى محمد فهمي بأنه كان في أواخر سنة 1951ف، أو بدايات 1952 ف، ولم نجد في كتب التراجم الحديثة أية معلومة عن هذا الشاعر.

[2] حياتي في الشعر. ص15.

حيـــاة الشـــاعر، لا تستحق الالتفات إلا بقدر كونها منبعاً للإلهام، تخصب التجربة وتزيد الشاعرية اتقاداً، وموعد إنبلاج الصبح اقتراباً.

لقد بسم الفجر للكائنـــات وللشبح القائم المنتظـــــــر

وغنت له أغنيات الجمال عرائس فردوســـه المزدهـــر

وصلت له آلهات الخيال على مسرح الشفق المحتضر[1]

ولـــذا فـــلا مـــناص من القبول بالشروط التي يفرضها الفن على من اختاروه، أو اختارهم:

وهبت قلبي للحرمان والألم فما تريدين ممن عاش للقمم[2]

بل تغدو تلك السخريات بلا فائدة، لا تؤثر في نفس الشاعر سلباً، ذلك ما يصرح به الشـــاعر فـــي وجـــه الحبيـــبة واللون الذي تنتمي إليه، الرجال والنساء ممن يشكلون في مجموعهم الأرض التي قدر لشاعرنا الملون، أن يحيا عليها طفلاً ثم مراهقاً محباً.

لا تحسبي سخرك من شعوري يطفئ بين الملهمين نـــوري

يا أرض يا خانقة الزهـــــور يا عبدة الأصداف والقشـــور

يا مقلة شائهة التصويـــــــر يا كعبة ملعونة النـــــذور

يا جثة منتنة البخـــــــــور لسوف يوماً تبصرين نوري

نور الفتى المحتقر الفقيـــــر فتسجدين سجدة المقهـــور

خاشعة هنا على حصيـــري باسطة كفيك كالضريـــــر

صارخة من وطأة الضميـــر فعربدي راقصة وثـــوري

واحتقري واستهزئي (وجودي) واغرقي ما شئت في الفجور

---

[1] نص في سبيل الحرية، نقلا عن محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. ص72،

[2] نص مخلوقة للظلمة، نقلا عن المرجع السابق. ص86.

... ...

غداً تحين ساعة النشور ويعرف اللب من القشـــور [1]

فالشـــاعر قـــد عرف حظه من الدنيا، بالبشائر التي حملها إليه عباد الله الصالحون، وقـــد اختاره القدر ليكون شاعراً كبيراً، توحي إليه عرائس الشعر بإلهامها، وينتشر نجمه فـــي كـــل الأصقاع، وتدين له الآذان بالسماع، رسالة مقدرة من السماء، لابد من تحمل أعبائها حتى يكتمل انبلاجها.

ولكـــن الضـــعف والخذلان يتسربان أحيانا إلى نفس الشاعر، على عادة كل الناس، أمام صعوبة الواقع ووعورة الطريق، هنا يقف الشاعر ليصد النفس عمّا توسوسه له قاسياً عـــليها حيـــناً، مشجعاً لها حيناً آخر، فانتشار الضوء لا يزال في علم الغيب رغم تباشير الفجـــر، ولـــذا فهـــو لا يـــبخل عليها بتقديم كل ما في حوزته من تجارب تفيد في إيقاف تراجعها، ويعيد إيقاد هممتها، ويقويها أمام ما تواجهه من صعوبات:

ومن أنا؟ ما قيمتي في الوجود؟ وما هي قيمة هذا البشر؟!
إذا ما ارتضيت حياة العبيد فلا أمهلتني عوادي القدر
فلم يخلق الله هذا الوجود لعبد.. ولا عاجز محتقر
ولكن لحر كبير الطموح أبيّ الجروح.. عظيم الخطر
يذل المقادير بالكبرياء ويأبى لآماله أن تقر! [2]
من يبذر الحب كان الثمـــر ومن يزرع الصبر يجن الظفـــــر
ومن يتحمل وعور الطريق وخوض الدجى واعتناق الخطر

---

* كذا والأصح أن تكون (وجوري).

[1] نص اللب والقشور. نقلا عن المرجع السابق. ص80.

[2] نص في سبيل الحرية، نقلا عن المرجع السابق. ص73.

فذلك من رشحته الحياة ليصبح سيده المنتظر
إذا لم تكن عبقري الطموح مراميك فوق مرامي البشر
فمت وليكفنك ريح الفناء ويدفنك في قلبه المكفهر[1]

ثـم يعقب الأبيات السابقة، دعوة النفس المتخاذلة للتأمل في صور الطبيعة الخلابة والمعلمة معاً:

فكن فيلسوفاً كزهر القبور على جثث الهالكين ازدهر
حكيماً كماء الينابيع يمضي يذيب الصخور ويبلي الحجر
طموحاً كطير الربى ليس ير ضي بما دون هاماتها مستقر
قوي الإرادة مثل الفراشة تغشى اللظى وتدوس الخطر[2]

ووسط تلك الدوامة (الطفولة المعذبة، الطالع، نصيحة الصديق) بضرورة المحافظة عـلى مشـاعر الطفولـة بوصفها منبعاً للشاعرية، أنتج الشاعر أغلب نصوص المرحلة الـثانية، مصـدراً مـن خلالهـا مقامات النفس المتعددة، تلك الدوامة التي مزقت وجدان الشاعر، وعبّر عن آثارها العميقة في نص (النهر الظامئ)*:

أريد أن أعشق.. أن ألمس الأعماق
أن ألمس أعماقي
أن أعبد الله كما لم أكن أعبده
في عمري الباقي

---

[1] نص غاية الطموح، نقلا عن المرجع السابق. ص84.

[2] المصدر السابق، ص85.

* أخـبر الشـاعر أن نص (النهر الظامئ) من نصوص المرحلة الثانية، رغم أنه منشور في ديوانه (أغاني أفريقيا) بتاريخ 1954ف.

– مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا، غرفة (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

بي ظمأ.. بي ظمأ قاتل

فأين ينبوعك يا ساقي![1]

ووســط لحظة تجلٍ صوفي، هو بعض خبرات الطفولة، يرسم الفيتوري ما يحدث داخل نفسه الشاعرة، الدّوامةَ التي تملكت عليه حياته، السالف منها واللاحق معاً.

إن هزت الريشة في أنمل الرسام

في سكرة إبداعه

فالصورة الشوهاء ما ذنبها

ألم تكن غلطة إسراعه

وكيف تشقني بما لم تكن لي طاقة

في رسم أوضاعه

سئمت جدبي في ربيع الورى

وظلمتي في نور إمتاعه

وثورتي في ظل أحلامه

وصرختي في صخر أسماعه

سئمت ضعفي

آه للبئر لو لم تطلع الشمس على قاعه[2]

إنها ثورة مؤقتة على الوجود المؤلم "وعليه أن يبكي ويتعذب لكي يجيد الشعر، لقد تمــت الصــفقة، ودفــع حياته ثمناً لموهبته، لقد خُيّر بين أن يحيا حياة كاملة، أو يبدع فناً

---

[1] الفيتوري، محمد، ديوانه، نص النهر الظامئ. 142.143/1.

[2] المصدر نفسه.

كـــاملاً فاخـــتار الـــثاني"[1]، وتلك هي حال المبدعين في الغالب ممن قدرت لهم السماء أن يـــتخذوا الفـــن طريقاً، رغم ما يدعونه من اختيار لافضل لهم فيه، وهذا الاختيار الإجبار معـــاً، هـــو ما يتذكره شاعرنا متمثلاً في تلك النصيحة القديمة، التي حددت له ما سيكون، وما يتبع ذلك من لوازم العناء والعذاب والألم،مما يخيم عادة على الفنانين ومنهم الشعراء.

قالوا: لك الفن.. ولم يجتمع في كائن قبلك مجدان.

والفن أشواق ألوهية تولد.. في أعماق الإنسان.

والفن أقباس سماوية

والناس ألعوبة فنان

فخل للفانين دنياهم*

فإنها معرض ألوان..

وأمش بآلامك في عيدهم

فإنها آلام رحمان

وأحمل بجنبيك جراحاتهم

وخلّد القسوة في الفاني![2]

ذلـــك الإحساس بالمعاناة، هو ما استطاع شاعر آخر إيضاحه بالقول: "وإنه لشاعر بمعـــنى أنه يختلف عن البشر العاديين، وإنه ليصيبه عندئذ إحساس بالمغايرة والتميز، فهو قادر على ما لا يقدر عليه أنداده ورفقاؤه، وما أوجع هذا الإحساس بالتميز، فهو يثقل على القـــلب، ويدفع إلى الوحدة، ويطالب صاحبه بمستوى آخر من الإحساس، والكون والحياة، إنه ليلقي به في عذاب السعادة"[3].

---

[1] حياتي في الشعر. ص59.

* في الأصل "فخل للفنانين دنياهم" ولكنه لا يستقيم مع المعنى.

[2] الفيتوري، محمد. ديوانه. نص النهر الظامئ. 144/1.

[3] حياتي في الشعر، ص 59.58.

ووسط لحظة قاسية على النفس، يتمنى الشاعر الخلاص مما يعانيه من ضغط، وما يحســـه داخله من توتر هو أشبه بـــ (عاصفة، ماردة، عاتية)، لينعم بالهدوء والسكينة التي يظفر بها البشر العاديين:

فقلت والرغبة في داخلي..

عاصفة.. ماردة.. عاتيه

يا ليتني راع، عتيق الرداء

ذو عصا مشقوقة باليه

شربه من دمعة الساقيه

وقوته من مهجة الداليه

يسوق للغابات أغنامه

وروحه كروحها صافيه[1]

أو ربما تمنى الخلاص نهائياً من كونه إنساناً "يا ليتني فراش نحل"[2]، لينعم بالحرية دون أقل شعور بالزمان والمكان.

بيـــد أن الشـــاعر المتذمر في الفائت من أبيات يعود مع خاتمة النص إلى تحديد ما يراه سبباً لكل ما يعانيه من توتر وآلام حيث يقول:

لم تشقني دمامتي في الورى لم تشقني إلا حساسيتي[3]

تـــلك الحساســـية الـــتي كانت وراء شعور الفيتوري الحاد بضخامة مثلث (السواد، الدمامة، القصر)، وربما كانت أيضاً وراء إحساسه بعيون الآخرين الملأي سخرية وهزؤاً وهي تحكم عليه الحصار!!.

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص النهر الظامئ. 145/1.

[2] المصدر نفسه. ص145.

[3] المصدر السابق. ص146.

الفصل الثاني

الشعر بين الذات والموضوع الأفريقي

أ) جدل الذات والموضوع الأفريقي:

لم تشقني دمامتي في الورى لم تشقني إلا حساسيتي[1]

انـــتهت أزمة الفيتوري الذاتية بوصوله إلى تلك النتيجة، بيد أنه بوصوله إلى تلك القـــناعة، فقـــد أعز ما يحتاجه الشاعر، المنبع الذي استوصى به خيراً، واستمد منه إلهام المرحـــلة الثانية، تلك الأشعار التي حملت تأوهاته الطفولية وقناعاتها المتمثلة في (السواد، الدمامة، القصر) فيما يمكن تسميته بالمرحلة الذاتية في تجربة الفيتوري الشعرية.

ولكي نراقب أبعاد تلك اللحظة –لحظة الفقد في حياة شاعرنا– فلا ضير من تأملها مـــن خلال رؤية تحليلية لشاعر آخر معاصر له، حيث يصف (صلاح عبد الصبور) تلك الـــلحظة فـــي حيـــاة الفنان، فيقول: "إن هناك نوعاً من الفقد، يعاني منه الفنانون – ومنهم الشعراء– وهو خوفهم من اضمحلال قواهم الإبداعية"[2].

أمـــا ميقات هذا الإحساس، فإنه "كثيراً ما يستسلم الفنان لهذا الخاطر، وبخاصة بعد زوال فـــورة الشباب الأولى، أو موسم الخصوبة المجانية، فيقطع ما بينه وبين الفن، ولعل هذا ما جعل أليوت[3]– في مقال نقدي له– يقول إن قليلاً من الشعراء من يستطيع أن يكون شـــاعراً بعـــد الخامسة والعشرين"[4]، وفي رأي الشاعر الناقد، فإن على الشاعر "لكي يظل شـــاعراً بعدها أن يبذل لوناً من التنظيم النفسي والوجداني يعينه على الاستمرار ومواصلة العطـــاء، ففـــي هذه السن أو حولها تجف المصادر الذاتية، أو توشك على الجفاف، وتخبو النار اللاهبة التي أنضجت الإنسان لكي تجعله شاعراً"[5]، وهي الرؤية عينها التي يمكن أن تـــتجدد فـــي إجابة الفيتوري عن دور الثقافة في استمرار الشاعر "إذا كانت الموهبة هي نقطـــة انطلاق الفنان نحو العطاء، فإن الثقافة وحدها ضمان استمرار هذا العطاء ومصدر

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص النهر الظامئ. 146/1.

[2] حياتي في الشعر. ص45.

[3] أليوت. توماس سيترتز، ولد في (ميسوري) بأمريكا عام 1888ف، واستقر في إنجلترا بدءاً من العام 1916ف، فهو أمريكي الأصل إنجليزي النشأة، ومن أشهر مؤلفاته "الأرض الخراب" وقد توفي أليوت في يناير عام 1965ف.

[4] حياتي في الشعر. ص46.

[5] المرجع نفسه، ص46.

قوته وتجدد أفكاره"[1]، التي تشي في وجهها الآخر مع اختلاف صيغ التعبير بين الشاعرين بإدراك الفيتوري لموقف الفقد، ووقوعه فيه كغيره من الشعراء.

ويختتم –عبد الصبور– رؤيته التحليلية للحظة الفقد في حياة الفنان فيقول: "لذلك فلن تجد شاعراً واحداً يستحق هذا الوصف، قد واصل عطاءه، إلا وقد استطاع أن يهتدي إلى منابع جديدة لإلهامه الشعري، تتجاوز صورته العاطفية الأولى إلى آفاق جديدة، تُنال بالتحول عن النظر الداخلي إلى النظر الخارجي في الكون والحياة، والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بالا تصبح تجربة شخصية عاشها الشاعر، بل تمتد لتصبح تجربة عقلية تشمل محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة"[2].

التصور النظري السالف للشاعرين (عبد الصبور) و(الفيتوري) يجسده الأخير في خطابه الشعري، جليا في نص "الينابيع الجديدة"*، حيث يقول:

أتخمت قيثاري بهذا الحب هـ ذا الضعف، هذى اللعنة السوداء
واليوم يوم المحرقين دماءهم في مذبح الحرية الحمراء
لا تلهمينيه غناءً.. مائعاً متناوحاً متماوت الأصداء
لكن أعاصيراً ممددة الذرى وحرائقاً ممتدة الأرجاء
فالويل كل الويل للشادين بيـ ـن مآتم الأموات والأحياء
الراقصين على الطريق، مشيداً بجماجم التعساء والبؤساء
والويل للمتوحشين بنورهم وربيعهم في ظلمة الفقراء
الباسمين إلى الحياة وحولهم أمواج نهر الأدمع الخرساء

---

[1] محمد الفيتوري المرايا الدائرية. ص136.

[2] حياتي في الشعر. ص46-47.

* الفيتوري. محمد. نص الينابيع الجديدة، مجلة الرسالة. العدد 970 - 4 فبراير 1952ف. ص145.
– انظر أيضاً: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية(القديم الذي لم ينشر). ص92.

والويل للمتوسدين صباحهم ومساءهم في حيرة الضعفاء

الراقدين على الحرير وغيرهم متوسدون سواعد الظلماء

لا تلهمينيه غناءً مائعاً متناوحاً متماوت الأصداء

فالويل للفن الذي لم يستجب لمواجع البشرية الصفراء[1]

وتتحدد أهمية النص الفائت -الذي يظهر غنياً بمفردات (المكابدة) التي تختزل وضعاً نفسياً صعباً، ينعكس صوراً قاتمة في عين قارئها- مخالفة بذلك وداعة العنوان- في كون مضمونه يحدد مهمة الشاعر (الذات والآخر) معاً، "فالويل للفن الذي لم يستجب لمواجع البشرية الصفراء"، فضلاً عن حمله لموقف الشاعر- المطعون في علاقته مع المرأة- من الحب ، الذي يراه الآن ضعفاً، والضعف صنو العبودية، والشلل، وعدم القدرة على الحركة، وهو الحائل دون الرفعة، ومقتل الهمة والطموح للأفراد والشعوب"[2].

ولأن العنوان "يقدم معلومات أساس* لفهم النص، حيث يتضمن فكرة النص الرئيسة، ويتيح للقارئ انتقاء مرجع لتأويل المعلومات التي يحويها هذا النص"[3]، أمكن القول أن مهمة الشاعر والشعر التي تضمنها النص، هي عينها (الينابيع الجديدة) للفيتوري المخالفة لينبوعه السابق الذي كان مقتصراً على (النظر الداخلي)، وقد أوشك على الجفاف باكتشاف الشاعر أن الحساسية – وهي صفة ملازمة لكل فنان- وراء كل شقاوته!.

بيد أن مهمة الشاعر الجديدة، وإن غابت عن ذهن (الفيتوري) في خضم وجعه الذاتي أولاً، ثم تحت تأثير نصيحة "محمد فهمي" بالمحافظة عليها ثانيا[4]، تظل قديمة في

---

[1] الفيتوري. محمد. نص الينابيع الجديدة. مجلة الرسالة. العدد 970. 4 فبراير 1952ف. ص 145.
- وأيضاً: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. ص62.

[2] انظر: محمد الفيتوري. ديوانه. نص الضعف. 137/1.

* كذا وردت، والصواب أساساً.

[3] ديشين. جاك. تأليف النصوص واستيعابها. تر: هيثم لمع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1. بيروت. 1991ف. ص12.

[4] يستطيع الباحث الزعم بأن نصيحة" فهمي" للفيتوري، بضرورة المحافظة على مصدر شاعريته، المتمثل في احساسات الطفولة اللونية، كانت تنم من جهة عن وعي نقدي كبير، يتعلق بضرورة وجود نبع شعري لكل شاعر، وتنم في الجهة

نتاجات الشاعر الماضية، وقد تضمنتها بعض نصوص المرحلة الثانية في بداياتها الأولى، حين كانت تلوح بين ناظريه طلائع الشعر، فيقول في نص "في سبيل الحرية":

دعوني أهدم قبور الحيـــاة وأنفض عني غبار الحفـــر

وأحرق بالنور قلب الظـــلام وأصدع بالحق صدر الحجـــر

وأبعث في الميت نبض الحياة وأنفث في الصخر روح البشر

لقد بسم الفجر للكائنـــــات وللشبح القائم المنتظـــــــر[1]

وإذا كـــان الـــنص الســـالف قـــد اضـــطربت فيه خيوط مهمة الشاعر بين الذات والموضـــوع فإن نص (واجب الطالب) – والذي جاء تاريخ إنتاجه ونشره بعد عام واحد مـــن ســـابقه– يحدد واجب الفن أيضاً في نظر (الفيتوري) بصورة لا يشوبها ظن، حيث يقول:

توجوا تاريخكم بالمعجزات وأعيـــدوا ذهبي الصفحـــات

واطرقوا بالعلم أبواب العلا واهدموا بالفن أبراج الطغاة[2]

وهـــدم أبراج الطغاة بوساطة الفن، إنما يعني في وجهه الكبير، الدعوة العاجلة إلى (الجهاد الأكبر):

أشعلوها إلى السماء جحيماً وابعثوها صواعقاً ورجوماً

وانسجوها سحابة من دماء تمطر العالم الكئيب الدميما

الثانية عن حدس فني بقرب زوال المنبع الآنف من حياة الفيتوري، باعتداد الإباحة به في وجه الآخر (محمد فهمي هنا) بداية الطريق نحو التطهر، أو التطهر عينه، يعزز الاستنتاج السالف كلمة "حافظ" التي استعملها "فهمي" في تعليقه على بوح الشاعر "أشعر أني دميم وضئيل" ويفسر من جهة ثالثة تلك المزواجة البنائية في نصوص الفيتوري عام (1951ف) فضـــلاً عن نص "خطوط" 1952ف، التي تمثل في مجملها المحاولة التطبيقية من قبل الشاعر للمحافظة على نبعه القديم قسراً، مخالفاً بذلك الحقيقة الموضوعية لكونه قد تطهر منه.

[1] الفيتوري. محمد. نص في سبيل الحرية. نقلاً عن: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. ص72.

[2] الفيتوري. محمد. نص واجب الطالب نقلا عن: المرجع السابق. ص69.

واجعلوها على الطغاة ليال تتظلى.. سمائماً وحسوماً

واطلبوها حرية تبتغي الأر واح مهراً مقرباً مرسوماً[1]

والشاعر في خطابه الذي يبدو متخماً بأفعال الأمر، الدالة على شدة الانفعال واللهفة المقرونة بسرعة التنفيذ، إنما يتوجه إلى أولئك الذين لم تمت بذرة الحرية في نفوسهم، والمستعدين في أعماقهم للمطالبة بها، وتقديم الأرواح في سبيلها، وكذلك إلى أولئك الذين تحصلوا عليها، وعرفوا مزاياها، وآمنوا بعدالة المطالبة بها، وأحقية الحصول عليها:

إنما الحر من يجيب إذا نو دي ويأبى على الأذى أن يقيما[2]

والمدعو الدائم الذي يطلب إليه الشاعر الاستجابة لندائه، هو الشعب الذي يرضخ تحت أقدام الطغاة والمستعمرين، فهؤلاء يجعلونه رهين قيود الذل والعبودية الواضحة أو المقنعة، وشاعرنا في ندائه لا يبكي - مثل غيره- هذا الشعب، الذي يظن الناظر إليه أن الآدمية فيه قد ماتت، فالحقيقة كما يراها -هو- مغايرة للحكم الظاهر:

أنا لن أنوح عليك لن أبكي على نيرانك المستغرقات الهمّد

لا زلت ألمح في رمادك قوة أن تنطلق تطفي صباح المعتدى

وأحس في معنى سكونك رعدة يا ويح أحلامي إذا لم ترعد[3]

أما مجمل ما يريده الشاعر من مطالب، هي أحلامه ذاتها، فقد حددها في المقطع التالي من النص نفسه:

يا رعشة الأشواق أشواقي إلى جيشان أرضك بالدم المتسعّر

ولوائك المخضوب يخفق عالياً كجناح نسر في الأصائل مبحر

---

[1] الفيتوري. محمد. نص الجهاد الأكبر. نقلاً عن: المرجع السابق. ص70.

[2] المصدر السابق. نقلا عن: المرجع السابق. ص71.

[3] الفيتوري. محمد.نص الينابيع الجديدة. مجلة الرسالة. العدد 940. 4 فبراير 1952ف. ص 145.

- وأيضاً: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. ص93.

والأوجه السمراء في جبهاتها وعيونها إيماضة المتجبـــــــر

والأذرع المتجمدات وقد تعر قها انتقام المارد المتحـــــــرر

حقل من النيران والدم صارخ بزوال مجد الغاصب المستعمـــر

وبناء إنسانية لم تحتقر ضعف الضعيف ولا أنين المعسر

لم تبن جنتها الجميلة بين آ لام الأجير وضحكة المستأجـــر

لم تبتدع يوماً رسوم سقوفها فـــرشاة مصـــدور ولا متكـــدر

لم تجر أنهرها وخلف سياجها تفني الألوف من الهجير الأكبـــر

لم تزه كرمتها ويحن نخليها والجوع يعصف بالجسوم الضمر

فهناك يا شعبي ستنبت فرحتي من مهجتي وتعود رقة مزهـــري

ويعود بلبلك الجميل معطراً بغنائه قلب الربيع الأخضـــــر

ونظـــرة عاجـــلة إلى مضامين الأبيات السالفة، تكشف جلياً أن الهدف المركب من الحـــرية والعـــدل الاجتماعي، هو مطلب الشاعر في ينابيعه الجديدة، إنه يدعو إلى احترام آدمية الإنسان، والمعاضدة والتكافل الاجتماعي، والعدالة في التوزيع،والمساواة بين الناس فـــي الحقـــوق، بحيـــث يمكن القول إن الحرية بمعناها الواسع، كانت هي الينبوع الجديد للشاعر، والدعوة لها هدفه الأسمى.

القـــراءة النصـــية الفائـــتة، تـــزداد وضوحاً بجدولتها في نسق (اجتماعي) يواكب الأحـــداث الـــتاريخية التي تزامنت مع إنتاج الشاعر لنص (الينابيع الجديدة) أو النصوص الســـالفة له، اعتماداً على كتاب (سيوسيولوجيا النقد العربي الحديث) الذي يرى مؤلفه أن فـــترة الأربعنيات، وحتى قيام الثورة الناصرية 1952ف، في الوطن العربي إجمالاً، وفي مصر –حيث كان يعيش شاعرنا خاصة "كانت أساساً فترة غليان. وكان البحث عن طريق

هو العنوان الكبير للمرحلة-"[1].

وقد أسهم في بلورتها على ذلك النحو الفوضوي المخيف -على حد تعبير المؤلف- "نتائج الحرب العربية الإسرائيلية الأولى"[2] عام 1948ف، وقد "كانت الثقافة العربية المعاصرة، وفي طليعتها الآداب والفنون، من أكثر الانعكاسات والتفاعلات غلياناً ونشداناً للتغيير"[3]، حتى صار "الأدب والنقد في حياة جيل الأربعينيات (وسيلة) إلى السياسة، هكذا كان الأمر طيلة المرحلة الحرجة قبل الثورة، كان الأدب شعراً ونثراً تصويراً (إنشائياً) لحياة الفلاحين، وبؤس العمال، والموظفين (الغلابة)، وكان النقد هتافاً عالي النبرة بالجلاء والدماء والاستقلال التام أو الموت الزؤام، وأين الكساء يا ملك النساء، وفي أحسن الأحوال كان غمزاً اجتماعياً للحكم"[4]، فلا غرابة إذن، أن يولي شاعرنا اهتماماً بتلك الأحداث الساخنة في مصر، وهو الذي أصبح جزءً منها،[5] فجاءت نتائج الحرب العربية الإسرائيلية تلوح في شعره من خلال نصوص عام 1948ف، ومنها (الجهاد الأكبر) الذي أهداه "إلى النفوس الأبية.. المناضلة في سبيل عروبة فلسطين وحريتها"[6]، وكذلك نصا (وابرنادوتاه)[7]، و (خرافة الديمقراطية)[8]، اللذان يدينان ألاعيب الأمم المتحدة ويندان

---

[1] شكري. غالي. سيوسيولوجيا النقد العربي الحديث. دار الطليعة. بيروت. ط:1. 1981ف. ص 74.

[2] المرجع السابق. ص77.

[3] المرجع السابق. ص77.

[4] المرجع السابق. ص83-84.

[5] وهي النظرة عينها، التي تناول بها شاعرنا، الأحداث الجارية في السودان بعد هجرته إليه في عام 1958ف.

- انظر: الفيتوري. محمد.ديوانه. نص رسالة إلى الخرطوم. 186/1.

- انظر أيضاً: الفيتوري. محمد ديوانه. نص الحلم والعجز. 210/1.

- انظر أيضاً: الفيتوري. محمد. ديوانه.نص أغنيه إلى السودان. 255/1.

[6] انظر: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. ص70.

[7] انظر: المرجع السابق. ص74.

* برنادوت، كونت فولكه 1895-1948ف، سويدي الجنسية عني بالشؤون الدولية، كان رئيساً لجمعية الصليب الأحمر الدولية، عينته الأمم المتحدة عام 1948ف وسيطاً بين العرب والصهاينة في فلسطين، اغتالته عصابة من المتطرفين الصهيانية في العام نفسه.

[8] انظر: المرجع السابق. ص76.

بالصـــهيونية، فضـــلاً عـــن نصي (في سبيل الحرية)[1]، و (نحو الصباح)[2]، المنتجين عام 1951ف، وفيهمـــا يهـــاجم الشاعر الطغيان والفساد الداخلي في مصر، متمثلاً في الملك فاروق وحاشيته.

وإذا كـــانت ذروة الغـــليان الثوري في القطر المصري، قد تجسدت في حريق (26 يـــناير 1952ف)[3]، أمكـــن القول، إن تلك الذروة نقلت (الفيتوري) الباحث عن نبع جديد، المحتفظ ببقايا نبعه القديم، إلى آفاق جديدة في تجربته الشعرية، جاء نص (الينابيع الجديدة) انعكاساً وتدشيناً واعياً لها، اعتماداً على قراءة تاريخ الحدثين[4].

وجاءت ثورة يوليو عام 1952ف، لتضع حداً قبل فوات الأوان (للفوضى المخيفة) الـــتي ســـبقتها خلال عشر سنوات[5]، حاملة معها المبادئ التي حاولت تطبيقها على أرض الواقـــع، متمثلة في ذلك الهدف المركب من الحرية والعدل الاجتماعي، تلك المبادئ التي توافقت مع مطالب شاعرنا من الشعب المصري في (الينابيع الجديدة)، معبراً عن توافقهما مـــن خلال نصي (هذا الشعب)[6]، و(عندما يتكلم الشعب)[7]، إذ كان الشاعر يرى في كل ما حـــدث، استجابة لندائه المتكرر للشعب المصري بالثورة على الطغيان، ونيل الحرية التي كـــانت ضـــائعة، وأن الثورة كانت تتويجاً لثورات سابقة لها، قام بها الشعب المصري في تواريخ متعددة، استحق بفعلها الفخر والبطولة والتقدير.

بالأمس ناديت أرضي، فاستيقظت من كراها

استيقظت تحجب الشمس أوجهاً، وجباها

استيقظت تنفض القيد صاغراً من خطاها

---

[1] انظر: المرجع السابق. ص73.

[2] انظر: الفيتوري. محمد.ديوانه. نص نحو الصباح.132/1.

[3] انظر: سوسيولوجيا النقد العربي. الحديث. ص77.

[4] تاريخ نشر نص "الينابيع الجديدة" في مجلة الرسالة هو 4 فبراير 1952ف.

[5] انظر: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. ص77.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص هذا الشعب. 114/1.

[7] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عندما يتكلم الشعب. 149/1.

وتسترد بطولاتها، وتعلي علاها[1].

ب) الموضوع الأفريقي:

لقد تحققت (أشواق) الفيتوري الشاعر، كما رسمها في صور نصه (الينابيع الجديدة) بقيام الثورة المصرية عام 1952ف، (بتبنيها) لهدفه المركب من الحرية والعدل الاجتماعي، حيث بات الحديث بعد قيامها عن كبت الحرية والخيانة في مصر، كما كان يصورها في نصوصه (الجهاد الأكبر) و(برنادوتاه) و(خرافة الديمقراطية) و(نحو الصباح)، فضلاً عن ذروة نصوصه وآخرها (الينابيع الجديدة)، حديثاً لا يمكن القبول به من الناحيتين الموضوعية والذاتية، خاصة بعد إعلانه لاتحادهما في الأهداف، وسعادته بهذا القيام ومباركته له من خلال نصي (هذا الشعب) و (عندما يتكلم الشعب).

والشاعر، بوصوله إلى هذه النتيجة (فقد) في الواقع مصبه الشعري، المتمثل في مهاجمة النظام الملكي في مصر، الذي يعد مع نص (الينابيع الجديدة) أولى محاولاته الواعية للخروج من تأوهات الطفولة، التي أنتج في ظلها نصوص 1951ف، تلك النصوص التي أنضجته شاعراً، وجاء بعدها نص (الينابيع الجديدة) تتويجاً لهذا النضوج باختياره مهمته الشعرية، وهي الدعوة للحرية والدفاع عنها، ولكن قيام الثورة – رغم إيجابية القيام، والاتحاد في الأهداف– كان على المستوى الشعري بالنسبة للفيتوري، معناه العودة إلى الحيرة الأولى*.

وفي قراءة النصوص الشعرية، التي أنتجها (الفيتوري) في الفترة التي تلت قيام الثورة المصرية، ما يدعم هذا التوجه وتحديداً نص (الضحايا) الذي يصوره حائراً، تائهاً،

---

[1] انظر: المصدر السابق. ص 151.

* يتحدث "غالي شكري" عن آثار قيام ثورة يوليو في حركة الإبداع في مصر، فيقول: "من ناحية أخرى توقف أكبر المبدعين في هذا الجيل – جيل الأربعينيات– نجيب محفوظ عن الكتابة سبع سنوات، تبدأ من عام 1952ف إلى عام 1959ف، واكتفى بنشر ثلاثية "ما بين القصرين" بين عامي 1954 و 1957ف، كان "مسودات" محفوظ التي أعدها للكتابة قد تجاوزتها الثورة،أي أن الواقع قد سبقها إلى التحقق، واستجدت مشكلات جديدة، تستدعي التأمل وإمعان النظر، واتخاذ المواقف وهو الأمر التي تبلور في رواية "أولاد حارتنا".
– انظر: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ص 101-102.

شبيه الواقف في مفترق للطرق، أو الباحث عن اتجاه شعري، وقد اعتمد الشاعر في رسم مقدمة النص السالف على تقنية (المونولوج الداخلي)[1]، حيث تمثل الصور الشعرية مجموعة الانفعالات والاحساسات الداخلية للفرد، يقول نص (الضحايا):

الأرض مزحومة بالمصفدين الضحايا

والأفق غيمان.. غيمان مدلهم الزوايا

والدرب منطفئ اللون

في شحوب البغايا..

ففيم خطوك فوق العظام

فوق البرايا

وأنت عريان إلا من هموم العرايا

وغيمة من دموع

وخيمة من خطايا

يادائس الظلمة

أرجع محملاً بالشكايا

إن الطريق طويل

تغفو عليه المنايا[2]

---

[1] المونولوج الداخلي: شكل من الكتابة يمثل الأفكار الداخلية لشخصية، فهو يسجل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما، متغلغلاً في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات حيث الصور تمثل الانفعالات والاحساسات.

– انظر: فتحي. إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين. تونس. ط1. 1986ف. ص 361.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الضحايا. 1/106-107.

يـــبدأ الـــنص إذن بإنجاز صورة خارجية "الأرض مزحومة بالمصفدين الضحايا"، والتي تمثل على المستوى النفسي مدى سيطرة الإحساس السلبي وتعمقه في نفس الشاعر، حيث بدت له كل الأرض مكتظة بالمصفدين الضحايا، دون أن يحدد النص هوية السالفين، أو من كان وراء ما أصابهم من سوء وأذى، اختصرته صفة الضحايا.

يعقـــب الصـــورة السالفة المتعلقة ربما بالزمن الحاضر، تحديد ملامح الأفق، الذي ربمـــا جـــاء رامزاً للمستقبل، يقول النص: "والأفق غيمان.. غيمان مُدْلهِم الزوايا"، فالأفق وفـــق هـــذه الصـــورة له (زوايا) يراها النص (مدلهمة)، الصفة الواشية بإحساس ونظرة المصـــور إلى المستقبل لحظة إبداعه للنص، بينما يقدم المصور عينه (الدرب) أو الطريق فـــي الصـــورة اللاحقـــة، وعـــبر تشفعه بالتشبيه الضمني[1] المعتمد على المقاربة النفسية الخالصـــة، فـــي صـــورة مشابهة لصورة (البغايا)* بجامع (الشحوب) في كل من طرفي التشـــبيه، يعقب الصور السابقة، ودون أن تغادر الذات نفسها، والنص مونولوجه الداخلي، تشـــكيل صور جديدة، ترسم ملامح جديدة من انفعالات الشاعر، وتكشف عن مدى الحيرة والإقـــدام والإحجـــام الـــذي يعتريه، يمكن ملاحقتها في الصور التالية: "ففيم خطوك فوق العظام.. فوق البرايا.. وأنت عريان إلا من هموم العرايا، وخيمة من خطايا"، يعود النص مـــن بعدها وعبر النداء (يا دائس الظلمة)، وهي الصورة التي تقدم الظلمة باعتدادها شيئاً يمكـــن أن يداس، وربما مثلت الوجه الآخر والمختصر لكل الصور الفائتة لها، إلى دعوة الـــذات إلى العـــودة "أرجـــع محملاً بالشكايا، إن الطريق طويل، تغفو عليه المنايا"، حيث تظهـــر فـــي الصورة، وعبر تشفع النص بالاستعارة المكنية الساعية لتجسيم المنايا، مدى الصعوبة التي يلقاها الآمر أو القائل على الطريق، الذي يدعو الذات إلى العودة منه.

لكنه ظل يمشي

على جباه الصخور

---

[1] التشـــبيه الضمني: تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب، وهذا الضرب من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن.

– انظر: عتيق. عبد العزيز. علم البيان. دار النهضة العربية. بيروت. 1985ف. ص 101-102.

* مجاز مرسل علاقته الكلية، حيث أراد وجوه البغايا.

معذب الوجه والنفس

والخطى.. والشعور..

حتى تراءى له في ظلال بعض القبور

قبر غريب عليه بقية من زهور

فأنهار يدفن عينيه

في أسى مستجير

ففي ثرى ذلك المدفن الصغير الصغير!

نامت قلوب البرايا

في قلب "تاجي" الكبير [1]

إذن لقد ظل الشاعر يمشي، وهذا معناه عدم إفادة الأمر الصادر إليه "ارجع.."، مما يوحي بعدم سيطرة القائل على إرادته، وكأن هناك إرادة أخرى هي التي تقوده، أما الصورة التي كان يمشي بها، فهو "معذب الوجه، معذب النفس*، معذب الخطى*، معذب الشعور*" حيث تفيد التفصيلات السابقة تصوير مدى المعاناة والعذاب اللذين كانا يعششان في أعماق الشاعر، وتوكيدهما وإبرازهما داخل أركان الصورة، الذي يفيد بدوره زيادة التأثير والتعاطف في نفس المتلقي.

بيد أن تلك المسيرة التي بدأها منتج النص على النحو الذي رسمته صور النص، وكما تقول بقية الصور، قد توقفت عندما تراءى له في ظلال بعض القبور "قبر غريب عليه بقية من زهور"، في تلك اللحظة "انهار يدفن عينه في أسى متسجير"، بكل ما توحي به صورة الانهيار من معاني الإعياء والتعب والتهالك، يعززها في إيحائها الحزين،

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الضحايا. 107/1.

* كنى الشاعر عن الروح بالنفس.

* كنى الشاعر عن الجسد، بالخطى باعتداد الرجلين.

* كنى أيضاً عن القلب بالشعور.

استدعاء النص للفعل المضارع "يدفن" المناسب من جهة لأجواء المقابر، المكان الرئيس الذي تشكلت عليه تفاصيل النص، والواشي من جهة ثانية بعلاقة القائل بالحياة، المقرون في الآن نفسه، بالرغبة في الاستجارة، وهي طلب المساعدة والعون والحماية، يعقب تلك الصور القاتمة،تبيان النص لهوية المستجار به، "ففي ذلك المدفن الصغير الصغير، نامت قلوب البرايا، في قلب ناجي الكبير"*.

أما ما آثار الناظر أو القائل لحظة رؤيته قبر "ناجي"، وقد وصله "محملاً بالشكايا"، "عريان إلا من هموم العرايا"، و "غيمة من دموع وخيمة من خطايا"، "معذب الوجه، والنفس. والخطى والشعور" فهو ما تكشف عنه بقية صور النص:

وقال.. وهو كئيب

مستغرق في صلاته

كم شاعر مثل ناجي

مضيع في حياته

وشاعر وهو حي

يمشون فوق رفاته

وشاعر جردوه بالحقد من معجزاته

وشاعر توجوه على حطام بُناته

وشاعر خلدوه والموت بعض صفاته

وشاعر مات حلم الخلود في نظراته [1]

---

* المقصود الشاعر إبراهيم ناجي (1898-1953ف)، وقد أخبر الشاعر أنه قد ألقى النص في حفل تأبين أقيم للشاعر المذكور.

- مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة 648 الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الضحايا. 1/107-108.

إن الصـــور الفائتة، تحدد طبيعة الشكايا التي حملها القائل معه في زيارته إلى قبر (ناجي) الكبير، حيث نامت قلوب البرايا، كما نامت "هموم العرايا" في قلب شاعرنا، وهي شكايا تتعلق في مضمونها بالإهمال والنكران وعدم الالتفات والتقدير "كم شاعر مثل ناجي مضـــيع فـــي حياته، وشاعر وهو حي يمشون فوق رفاته"، أما مرد تلك الأفعال في رأي الـــنص، فهو (الحقد) الأعمى الذي يذهب بأصحابه إلى نكران المتميزين والمتفوقين، وقد زاد فـــي عـــذاب القائل أو الشاعر تلك المعاملة الحسنة التي يلقاها من هم ليسوا أهلاً لها، فيتوجون ويخلدون والموت بعض صفاتهم.

تـــلك الأحاسيس القاتمة، كما تظهر عبر صور النص، تعود ثانية للظهور، في نص (قصـــة) المُهـــدى "إلى روح صالح علي شرنوبي"[1]، الذي يبدو تكملة لسابقه، ويشي أكثر بضخامة الوجع الذي يحسه الشاعر، فهو يقول:

نم عميقاً.. فالموت حلم طويل

همجي الرؤى.. كحلم الحياة

والألـي أنكروك يوماً.. سيأتونك يوماً

في خشعة والتفات..

وسيحكي التاريخ للغد.. للأجيال

تلك المجهولة اللمحات

قصة الشاعر العظيم... العظيم الحلم واليقظة

العظيم الصفات

حين غنى لقومه خير ما غنته

---

[1] صـــالح علي شرنوبي (1924-1951ف) شاعر حسن التصوير رهيف الحس، من أهل بلطيم بمصر، برغم مواقفه الوطـــنية المـــتميزة فإنه عاش حياته يعاني من ويلات الإهمال والنكران، نشر بعض شعره في مجلات الإذاعة،والرسالة، والثقافة، وجريدتي الأهرام والمصري، له اثنا عشر ديواناً، منها مجموعة سماها (نشيد الصفا) قام بنشرها (صالح جودت) عام 1959ف.

شبابة من صلوات

فتناسوه كافرين بما غنى

وما في يديه من أغنيات

مطبقين الآذان عن صرخات الروح

عن عبقرية الصرخات

محرقين البخور للنصب الجوفاء

ذات المشاعر الصدئات[1]

مع هذا النص (قصة) باتت الرؤية القاتمة سيدة النص، فالموت سيد الموقف في كل الأحـــوال، في ظل المعادلة السائدة المقلوبة، الموت لمن يستحق الحياة ويغني لها، والحياة الكـــريمة، ومحـــاولات التخـــليد لمن يستحقون الموت، بل هم ميتون حقاً دون أن تفارقهم الأرواح، فهم في صورة (النصب الجوفاء).

وبينما هو مصغ إلى ذلك السكون الرهيب

توشح الأفق بالنور والجلال المهيب

ورف صوت إله

مجنح من قريب

فيه غموض الدياجي

وفيه عمق الغيوب

وفيه دق نواقيس

وابتهال الغروب

وفيه حزن نبي معلق في الصليب

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص قصة. 1/121-122.

وفيه روح غريب

كروح ناجي.. الغريب[1].

أما ما حمله (صوت الإله) صاحب المواصفات التي تقدمها صور المقطع السالف، فقد اختصرت كلماته في معانيها حكمة القدر (حكم الغيوب)، فضلاً عن تجربة أولئك الكبار المضحين (الضحايا) معاً، المسيح الذي كوفيء بالصلب، وناجي الكبير الذي كوفيء (بسخريات القطيع)، وقد كانت المحصلة النهائية لكل التجارب الفائتة، كما حددتها صور نص (الضحايا) هي:

إن الضحى مشعل في أصابع الظلماء*

إن الربيع زهور على طريق الشتاء

إن الحياة دروب إلى قبور الفناء

إن العذاب جناح الشهداء نحو السماء*[2]

فهل كانت تلك الصور المؤكدة، في حقيقتها الفكرية، هي إجابات تلك الشكايا التي حملها الشاعر معه إلى قبر (ناجي) المشتكي له وإليه معاً، وهي ذاتها التساؤلات المضمرة التي عبرت عنها صور نص (قصة) الفائت، المهدي إلى روح (الشرنوبي)؟؟، وهي تدفع من جهة ثانية، إلى البحث عن سر تلك التساؤلات التي سكنت وجدان الشاعر وظهرت في نصوصه؟؟.

وبسؤال الشاعر، عن مدى اهتمام النقاد به قبل صدور ديوانه الأول (أغاني أفريقيا) عام (1955ف)، أجاب: ".. لم يحدث أن اهتم إلا القليل من النقاد بما نشرته الصحف الأدبية لي من قصائد، لقد كانت قصائد محدودة النشر، محدودة الاهتمام، فيما عدا تلك

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الضحايا. 1/108-109.

* كذا وردت في الديوان، ولعل الصواب (إصبع)، لأن إيقاع الشعر من المحدث.

* كذا وردت في الديوان، ولعل الصواب (الشهيد).

[2] المصدر نفسه. ص109.

القصـــائد التي أخذت فيما بعد سمتها وخصائصها واتجاهاتها الأفريقية"[1]، وهي إجابة تفسر التساؤلات الماضية المصبوغة بعذابات الإهمال وعدم الالتفات، خاصة بعد الدور الذي قام به الشاعر، في تقريب قيام الثورة المصرية عبر نصوصه الداعية إلى قيامها، ثم مباركتها فيما بعد ممثلاً في تلك النصوص الداعية إلى الحرية والاستقلال الوطني*.

إلا أنـــه مـــن الملاحظ، وفي ضوء خاتمة الصور السابقة "أن العذاب جناح الشهداء نحـــو الســـماء"، تلاشي فكرة الموت المقترنة بفكرة التناسي والتغيب "كم شاعر مثل ناجي مضـــيع فـــي حياته، وشاعر وهو حي يشمون فوق رفاته"، لتأخذ أبعاداً إيجابية مع خاتمة نص (قصة) يغدو معها الضحايا (المسيح، ناجي، شرنوبي) شهداء، والشهداء لا يموتون:

أبداً لم تمت، فمثلك فوق الموت

فوق النسيان والذكريات

إنما الموت للزواحف فوق الأرض

لا للمحلقين البزاة

ولقد كنت في حياتك كالنسر

قوي الجناح والضربات

تقطع الكون في انتفاضة ذهن

وتجوب القرون في لمحات

وتهد الوجود هداً وتبنيه

كما شئت شاعري السمات

كنت تستلهم الحياة أغانيك

فأقبلن نبضاً بالحياة

---

[1] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (902) الساعة 19 الجمعة 1995/9/1ف.

* راجع الفصل الثاني من هذه الدراسة، مبحث "جدل الذات والموضوع الأفريقي".

لا عظاماً محنطات

عليها رغم الطلاء، لون الممات

أبداً لم تمت فمثلك فوق الموت فوق النسيان والذكريات[1].

تـــلك الإيجابية في المفاهيم، تزداد اتساعاً، مع نص (عودة نبي) المكتوب في ذكرى (الشـــابي 1907-1934ف) حيـــث يأخذ مفهوم (الخلود) -وهو نظير التضحية والشهادة- بعـــداً جديـــداً، يعـــود بالفيتوري، أو يعود الفيتوري به، إلى همه المركزي قضية الحرية والدعـــوة لهـــا، تـــلك القضية التي ودعها في نص (الينابيع الجديدة)، وانقطع عنها عقيب نصـــوص الـــثورة، حين سبقته الأحداث إلى التحقق، ليضل الشاعر ويغرق في تساؤلات (الضحايا) و(قصة) الشرنوبي.

حسبك من فنك هذا الخلود

يا أيها الشادي بسحر الوجود

بعثت شعباً من سجون البلى

وأمة ترسف تحت القيود

سكبت لحن الفجر في قلبها الصادي

فأرعشت دجاها المشيد..

واغرورقت بالشوق أعماقها

واخضوضرت أحلامها من جديد

واستيقظ الماضي البعيد المدى

وانتفضت حتى عظامُ الجدود

فاسمع برغم الموت أصواتها

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص قصة. 1/123-124.

مختلطات باللظى والحديد

وشقّ صدر القبر..

واعقد لها من شعرك الخالد أسمى نشيد

فصرخة الإيمان أقوى من الموت

وأبقى من تراب اللحود[1].

في الصور السالفة، يتحد (الخلود) مع (الدور) أو المهمة التي يقوم بها الشاعر "حسبك من فنك هذا الخلود.. بعثت شعباً من سجون البلى، وأمة ترسف تحت القيود"، كما توحي الصور عينها بالرضى والقبول بالنتائج والفائدة المحققة، كما يتواصل التأكيد على المفاهيم السابقة (الضحايا شهداء، فهم أحياء رغم الموت)، ولذا فإن الشاعر يطلب إلى الشابي، الإنصات لصوت الجموع الناهضة بحثاً عن الحرية، وقد لبث نداء الشابي لها بالاستيقاظ "فاسمع برغم الموت أصواتها"، ولأن (الشابي) برغم الموت (حي)،فهو يطلب إليه "شق صدر القبر، وأن يعقد للانتفاضة من شعره أسمى نشيد"؟، والفيتوري في معرض حديثه عن الشابي (الدور والنتائج)، يذهب إلى استمرار دوره وفاعليته، ممثلاً في تلك الأشعار التي أبدعها قبل عودته إلى رحم الأرض ورقوده هناك:

يا أيها الذاهل في حلمه.

يجذب عينيه الفضاء البعيد

أقسمت ما ضاع هتافي سدىً

لكنه هز ثراك المجيد

كأنني أسمع شبابة

حنينها الجارف يطوي الحدود

كأنني أبصر ذا غربة

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عودة ني. 1/117-118.

يود من غربته أن يعود![1].

ولأن "شق صدر القبر" مستحيل رغم الحياة التي يتمتع بها الشابي، فإن (الفيتوري) العـــارف بأنواع الموتى وخفايا القبور، يواصل تصوير ملامح الشابي المستلقي في قبره، "الذاهـــل في حلمه، يجذب عينيه الفضاء البعيد"، ويخبرنا أن الشابي أقسم "ما ضاع هتافي ســـدىً، لكـــنه هز ثراك المجيد"، وقد كان إحساس (الفيتوري) في تلك اللحظات، أنه سمع (شـــبابة الشابي) بحنينها الجارف تطوي الحدود. "كأنني أبصر ذا غربة يود من غربته أن يعود"؟

أمـــا كيـــف لـــم يضع هتاف الشابي سدي، فأبر الحالف بيمنه، فقد "انتبهت تونس مذعـــورة، مـــع انتفاضـــات الصباح الوليد، انتبهت تبحث عن نفسها.. عنه.. عن الشادي الحزين الشريد"[2]، وتحقق دعوته إلى الثورة، التي طوت في تأثيرها الحدود، وعلى صوتها "اســـتيقظت أعمـــاق أفريقيا تغسل بالنور خطايا الجدود، وانطلق المارد من سجنه، تسحق رجـــلاه بقايـــا السدود"[3] ومن هنا (عاد) الشابي في رأي الشاعر، حرية ثائرة ملء ضلوع العـــبيد و (عـــاد) عـــزماً في عيون الأسى ويقظة ملء عيون الرقود، و (عاد) في ناظر الأعمى وفي قلب الأصم القعيد نبياً كالنبيين، لو تدرك (معناه) عقول الوجود؟[4].

وبـــالعودة إلى نص (النبي المجهول) للشابي، وبالالتفات إلى العنوانين والمضونين، صـــح القـــول في رأي البحث، أن (عودة نبي)، هو الرد الفيتوريّ، على ذلك النص الذي يصـــور غـــليان الشـــابي وحـــنقه مـــن تأخر استجابة الشعب التونسي لدعوته بالاستيقاظ والانتفاضة، حيث يتمنى الشابي إزاء تلك الحال، لو أن له قوة خارقة، يتمكن بها من إلقاء مـــا بنفســـه مـــن ثورة في نفس شعبه الساكن، الذي يأبى أن يدرك الحقائق، فضاعت كل هـــتافاته وأشـــعاره ســـدىً، وكـــان جزاؤه منهم وحظه معهم، كحظ نبي يدعو قومه إلى

---

[1] المصدر نفسه. ص118.

[2] المصدر السابق. ص119.

[3] المصدر نفسه. ص119.

[4] انظر: المصدر السابق. ص120.

صلاحهم، فكوفيء باتهامه بالجنون؟![1].

ويبقى السؤال قائماً أمام أنظار الباحث، كيف عاد الشابي (النبي المجهول)، وقد طواه الموت، وكيف طوت أشعاره الحدود، وهي التي عرفت بإقليميتها، وخلت من كل اهتمام أفريقي؟؟

إن إجابة التساؤل الماضي، حسب ظن البحث، تكمن في تلك العلاقة التي ربطت بين الفيتوري والشابي إلى حد التماهي، وظهرت في أشعار الأول، حيث مكن القول بأن نصوص الفيتوري في المرحلة الثانية، فضلاً عن ذروة نصوص المرحلة (الينابيع الجديدة)، قد عرشتها الروح الشابية، حد الوقوع في التقليد باعتراف الفيتوري نفسه[2]، الذي يعلل هذا الوقوع بالاستناد إلى قوة الإحساس الحاد بالألم عندهما معاً، فقد كان الفيتوري "أليماً ومطعوناً حد الاحتراق، ولم يكن يفوقه في إحساسه الهائل بعمق الألم وقتامة الواقع، إلا شاعر واحد، أو ربما شاعران لا أكثر، الأول اسمه أبو القاسم الشابي، والثاني اسمه إلياس أبو شبكة، لقد أعطاه الشاعر الأول نموذجاً كاملاً لمقدرة الشاعر الصادق، في التعبير عن الألم، وفلسفة الإيمان به"[3]، ذلك الإيمان الذي تجلى في بروز الروح الشابية في جل نصوص المرحلة الثانية للفيتوري، ثم التوحد التام بينهما مع (عودة نبي).

فكأن (الفيتوري) بكل تلك الوشائج بينه وبين الشابي، وبموت الشابي قد أضحى الوريث الشرعي له، والمكمل لتلك المسيرة، التي وقفت بموت الأصل عند حدودها الإقليمية، وتجاوزتها عبر صوت الوارث المكمل للأصل، الشبيه له في التجربة واختيار الدور، رغم اختلاف منطلقات كلا الشاعرين في إحساسهما بالألم.

وفي ضوء الرؤية الفائتة، يعاد النظر في قراءة نص (عودة نبي)، لفصل التداخل القائم بين الشخصيتين، اعتماداً على الدور الذي قام به كلاهما حقيقة الوارث والمورث، وما كان وسيكون، نعيد للشابي ما وهبه لشاعرنا من معان وصور وكلمات،حال الموت

---

[1] انظر: الشابي. أبو القاسم. ديوانه. نص النبي المجهول. دار العودة. بيروت 1972ف. ص 246.

[2] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.
– انظر أيضاً: محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب. ص89-99.

[3] الفيتوري. محمد. مقدمة ديوانه. 14/1.

دون أن تكون له حقيقة، يصبح معها سماع صوت الشبابة، في صورة "كأني أسمع شبابة، حنينها الجارف يطوي الحدود"، هي رغبات الفيتوري في استكمال الدور، وصورة "كأنني أبصـــر ذا غربة.. يود من غربته أن يعود"، هي لسان حال الفيتوري الذي ضاع وتاه مع قيام الثورة المصرية، وصورة "عدت يا شابي حرية.. ثائرة ملء ضلوع العبيد"، هي قرار الفيتوري بولوج العالم الأفريقي.

ج) النقاد والموضوع الأفريقي:

الحيـــاة مواقف، وفي هذا يتفق الفنان مع غيره من البشر، وإن تشابهت الدوافع أو العلل، فإن مسافة الاختلاف تظل كامنة في درجة الإحساس، وطريقة التعبير عن الموقف المـــتخذ، وموقف الفيتوري الأفريقي، لابد أن يكون له دوافعه وأسبابه ووشائجه، حاصل جمعهـــا الـــنهائي قـــاد الشاعر لاتخاذ موقفه الأفريقي المتميز عن غيره، حتى عن أولئك الشعراء الذين شاركوه اللون والموضوع معاً[1].

من هنا جدرت أهمية البحث عن تلك الدوافع والوشائج التي دفعت شاعرنا وربطته بموضـــوعه الأفريقي حد الاتحاد به، فالإنسان عادة لا يتخذ مواقفه انطلاقاً من الفراغ، بل لابـــد له مـــن أســـباب تقوده إليها، وتدعوه في حياته إلى تبني قضايا محددة على صورة محـــددة تناســـبه، والبحث عن الوشائج والدوافع الكامنة بين الشاعر خاصة، ومواقفه إزاء القضـــايا المتبـــناة فـــي شعره، لابد أن يلقي الباحث وراءها صعوبة ما، من جهة لطبيعة الشـــعراء الكتومة عادة، ومن جهة ثانية لما يعرف به الشعر أصلاً من تذبذب بين الواقع والمجاز، وعنه من تلون وظلال وابتعاد عن التسلسل والمباشرة.

بيـــد أن تلك الملاحظات، لا تمنع القول مبدئياً، إن ارتباط الفيتوري بأفريقيا، تركه فـــي موقف نقدي لا يحسد عليه إجمالاً، فالشاعر على صعيد الشعر العربي "يكاد يخرجه

---

[1] انظـــر: بـــدوي. عبده. الشعر في السودان. سلسلة عالم المعرفة (رقم 41). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 1981ف. ص 218-219.

- انظـــر أيضاً: هدّارة. محمد مصطفى. تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان. دار الثقافة. بيروت. 1972ف، ص 402-404. حيث عقد المؤلف موازنة بين الشاعرين محمد الفيتوري والشاعر السوداني محي الدين فارس.

بعـــض الباحثين من إطار الشعر العربي المعاصر، ليضعه في إطار الشعر الأفريقي، فهو لا يعـــدو أن يكـــون شـــاعراً أفـــريقياً يكتب بالعربية، كما يوجد شعراء أفريقيون يكتبون بالإنجـــليزية أو الفرنسية دون لغاتهم الأصلية"[1]، والحكم النقدي الذي ساقه (هدّارة)، ونسبه إلى باحـــثين لـــم يذكر ما ينم عن أسمائهم أو مؤلفاتهم (؟؟)، وناصره الناقد بطرف خفي، نـــراه غايـــة في الغرابة، ومثالاً لسوء التعليل، لوضوح عروبة الفيتوري نسباً وهوية من جهـــة، وفي الثانية لاعتماده قياساً يخالف وقائع التاريخ[2]، فهو يضع من حيث يدري أو لا يـــدري، ظروف انتشار اللغة العربية في أفريقيا، في الظروف التاريخية ذاتها، التي قادت الأفارقـــة (ومـــنهم الشعراء) لاكتساب اللغات الأوربية والتعبير بوساطتها، تلك الظروف الاســـتعمارية الهادفـــة إلى تدميـــر ملامح الذات الأفريقية ثقافياً، التي جاء شعر الفيتوري العربي ليعبر عن مخلفاتها المؤلمة، فهو بذلك كما وصف نفسه "صوت عربي ذو إيقاعات أفريقية"[3*].

كمـــا شـــهدت صـــفحات مجلة (الآداب) البيروتية، جزءاً من معارك الفيتوري مع خصـــومه الـــنقاد، ممن أثارهم إعلان الشاعر لموقفه الأفريقي، على النحو الذي برز في نصوصه الأفريقية المنشورة بالمجلة ذاتها، تزعمهم الناقد المصري (محمود أمين العالم)، وانطـــلقت الخصومة بإعلان الناقد (العالم)، بأن الفيتوري في الحقيقة يخدع نفسه، ويخدع قـــراءه عـــندما يعـــتقد أن هـــذه الأشعار إنما تتحدث عما يسميه بالقومية الأفريقية، لأن القوميـــات صـــفات ومميزات لا تتوفر لأفريقيا باعتبارها وطناً للرجل الأسود[4]، ثم يذهب

---

[1] تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، ص282.

[2] انظر: عوض. لويس. الثورة والأدب. دار الكاتب العربي. القاهرة 1962ف، ص 442. حيث يكتب "عاشت اللغة العـــربية في أحضـــان القرى والغابات الأفريقية كأخت كريمة الأصل، وفدت مع رحلات المتصوفة المسلمين، وقوافل التجار المسالمين، فاستعان بها الأفارقة في إغناء لغاتهم واستخدمت حروفها في حفظ هذا التراث الأسود".

[3] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

* وفي صفحة لاحقة، من الكتاب ذاته، يعلل الناقد "هدّارة" ارتباط الفيتوري بالقارة السوداء، بكونه جاء "إرضاءً لبعض الزنجية في أصله"، وإحساسه الحاد باللون الأسود.

– انظر: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان. ص403-482.

[4] انظر: العالم. محمود أمين. قرأت العدد الماضي من الآداب. مجلة الآداب.، العدد 3. مارس 1955ف. ص72.

الـــناقد (العـــالم)، في تعليل استحضار الفيتوري لكونه الأفريقي، باعتداده تنفيساً عن أزمة داخـــلية خاصة بالشاعر لا تتجاوز في الحقيقة حدود الذات "وليست أفريقيا والأفريقيون إلا إســـقاطات زائفة لصراع داخلي، لم يعرف كيف يتخذ لنفسه متنفساً صحياً"[1]، وعلى هدى الأســـاس السالف في التعليل، فإن الناقد عينه يرى، أن تناول الفيتوري لأفريقيا على النحو الذي عرف في شعره نفعية غير لائقة ولا خافية "تمضغ بعض المعاني العامة، وتستحلب رحيقهـــا استحلاباً ذاتياً"[2]، كان الأجدر بالشاعر تجاوزها إلى الوعي الموضوعي الصحي بحقيقة الإنسان المعاصر.

مقـــابل الفـــائت مـــن اعتراضات نقدية، يرفض الفيتوري أن يكون إنتاجه الشعري الموقـــوف عـــلى أفريقيا، تعبيراً عن أزمة داخلية تؤرقه، بل هو تعبير صادق "عن مأساة الإنسان الأسود، مأساة الملايين من السود، موزعين في قارات الأرض جميعاً"[3].

والشـــاعر في تأكيده على موقفه الصادق يقدم العذر للنقاد "البيض" في عدم تفهمهم لموقفه الأفريقي، ولأبعاد المأساة الأفريقية كما هي مصورة في شعره، انطلاقاً من الفارق الـــلوني بينهما واعتماداً عليه، دون تهوين منه لأزمة الإنسان المعاصر، كما دعاها الناقد (العالم) محدداً هذا الفارق مخاطباً الناقد:

"إنـــك تريد أن تبدأ بقضيتك الكبرى، التي هي الكبرى والصغرى في آن، بينما أريد أنـــا أن أبـــدأ بقضيتي الصغرى، فإن لي قضية ليست لك، أي أنك لا تستطيع تمثلها، ولو تمثلـــتها فلن تحسها، لا لأنك إنسان ناقص، وإنما لأنك إنسان كامل، ولأن وصمتك القديمة مادية أولاً وثانياً، بينما وصمتي القديمة معنوية أولاً ومادية ثانياً"[4].

ويمكـــن القـــول استناداً إلى الماضي من أقوال، وفي محاولة تحصيل للخلاف بين الـــناقد (العـــالم) والشاعر (الفيتوري)، أن الأول كان ينظر إلى الموضوع من وجهة نظر أيدلوجيـــة صميمة، اعتمدت الرؤية الماركسية، التي ترى أن الصراع الحقيقي، يظل قائماً

---

[1] المرجع نفسه، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

[3] الفيتوري. محمد. مقال: دفاع عن الشعر المصري الحديث، مجلة الآداب. العدد 2. فبراير 1955ف. ص 52.

[4] الفيتوري. محمد. مقال: قضية الخصائص والقومية في الشعر. مجلة الآداب. العدد 4. أبريل 1955ف.ص60.

أبداً في مواجهة الرأسمالية، غير المفرقة بين الأجناس والألوان، فهي عدوة الإنسان الأول والدائـــم أينما حل، ومن هنا فإن إثارة الفيتوري لما أسماه "مأساة الملايين من السود" أينما حلوا، المتخذة من اللون الأسود سقفاً لها كما هي مصورة في شعره الأفريقي تشتيت للجهد المقاوم للعدو وإضعاف لوحدة الطبقة العاملة، وتأخير لانتصار الإنسان المسحوق وانفراج أزمته العالمية بالقضاء على الرأسمالية المستغلة.

بيـــنما تـــبدأ خطـــة (الفيـــتوري) للخلاص الإنساني الشامل، من ضرورة الاعتبار للإنســـان الأسود، بالاعتراف بإنسانيته الكاملة أولاً، على الأدنى من جهة الإنسان الأبيض المشـــارك له فـــي الطـــبقة والوضع المسحوق، ليبدأ بعدها خطوتهما الواحدة الهادفة إلى اســـتيراد حقوقهمـــا من عدوهما المشترك المتمثل في الرأسمالية، والشاعر الفيتوري وفي ســـياق دفاعه عن شرعية إعلان موقفه الأفريقي، يصدر حكماً نقدياً جديراً بالانتباه، يتمثل فـــي وقف أحقية التعبير عما أسماه بالمأساة الأفريقية، المرادفة لحملة اللون الأسود، على مـــن يشـــاركونه الـــلون، فالآخرون، البيض تحديداً، لن يستطيعوا تمثلها، ولو فعلوا فلن يحسوها حقيقة، وتظل كتاباتهم عنها جوفاء لافتقادها صدق التجربة والمعاناة[1] .

ووســـط الصراع الدائر بين الاثنين، حول مدى واقعية ما أعلنه الفيتوري، ظهرت أقـــلام الـــتوفيق بيـــن المتخاصمين على صفحات المجلة نفسها، لتضيق بحضورها دائرة الخصام وتتسع معاً، فهذا (كاظم جواد)* يرى في مناقشته لأبعاد الموضوع والخلاف "بأن ليـــس هناك بيض وسود، بل قضية جنس بشري، وأعداء لهذا الجنس الرفيع الخلاق، هذا مع عدم نكران أهمية الجانب السيكولوجي في نفسية الملونين المأزومة"[2].

وإذا تجاوزنـــا ردود الأفعـــال التي أثارها إعلان الشاعر لموقفه الأفريقي بين أهم الـــنقاد، فـــإن استنتاجات الناقد (كاظم جواد) في شطرها الأخير، لها ما يؤيدها بين جموع

---

[1] يقـــول الشاعر إجابة عن السؤال المتعلق بمدى صواب الحكم النقدي السالف "... البيض الأوربيون الذين كتبوا عن مأساة اللون الأسود وأفريقيا كانوا يروها بعيون ملونة بالاحتقار".

– مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

* شاعر وناقد عراقي الجنسية.

[2] جواد. كاظم. قرأت العدد الماضي من الآداب. مجلة الآداب. العدد 6. يونيو 1955ف. ص 67.

القـــراء الســـود أنفسهم، فالشاعر لم يزل يذكر تلك العبارة التي ألقي بها أحد السود تعليقاً عـــلى مـــا حـــوى ديوانه الأول (أغاني أفريقيا): "ما هذا الشعر الذي تكتبه يا أخي.. لقد فضـــحتنا إني أكرهك"[1]، وربما كان لموقف الإنسان الأسود من ديوان الشاعر ما يسوغه، فالإنســـان المسحوق عادة "يعيش وضعه كعارٍ وجودي يصعب احتماله، إنه في حالة دفاع دائـــم ضـــد افتضـــاح أمره، أو افتضاح عجزه وبؤسه، ولذلك فالسترة هي أحد هواجسه الرئيسة"[2].

ولكن الفيتوري الإنسان الأسود مثله، استطاع الانتصار على نفسه، وتخطى محنته الذاتيـــة مـــع اللون*، وكان لابد له من التقدم خطوة جديدة نحو الأسود الآخر والأنا معاً، محـــدداً هدفـــه بدقـــة، مســـتعيناً فـــي ذلك برؤيا الشعر وفاعليته، وخبرة العارف بخفايا الموضـــوع، المصـــمم عـــلى كشفه لصالح الجميع، إنه يقول تعليقاً على رد فعل المواطن الأســـود: "لقد أردت بالفعل أن أفضح واقعنا اللاإنساني الأسود.. ولن أسمح بالمساهمة في تزييف هذا الواقع القبيح.."[3].

وأمام هذا التلبك من الأقوال، لابد للبحث عندئذ من التماس الدوافع التي كانت وراء إقـــدام الشـــاعر على خطوته الأفريقية بالغوص في النتاج الشعري نفسه، فضلاً عن تلك الإجابـــات الـــتي قدمها الشاعر رداً عن السؤال الذي لم يفارقه، ويطلب إليه تعليل علاقته بالقارة الأفريقية!.

---

[1] الفيتوري. محمد. مقدمة ديوانه. 19/1.

[2] التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور). ص62-63.

* راجع نص (خطوط). مبحث الفيتوري واللون الأسود. الفصل الأول من هذه الدراسة.

[3] الفيتوري. محمد. مقدمة ديوانه. 19/1.

الفصل الثالث

نصوص الموضوع الأفريقي

أ) معالم على طريق البعث الأفريقي

(إلى وجـــه أبيض)، هو عنوان النص الذي يراه (الفيتوري) أول نصوصه الشعرية "ملامسة للجرح في الجسد الأفريقي"[1].

وقـــد جاء نص (إلى وجه أبيض) في بنائه العام على نحو بدت معه مقاطعه الأُولى خاصـــة، وكأنهـــا إجابـــة استنكارية، أو صدى لإجابة الآخر، في مناظرة مفتوحة، تسعى لوضـــع النقاط على الحروف، وتحديد أبعاد القضية وأسبابها ونتائجها، فهي مناظرة تقوم بين الشاعر (طرف في النزاع ومحام عن الإنسان الأسود)، وخصمه الرجل الأبيض الذي يقدم مسوغات إقدامه على استعباد الإنسان الأسود.

والـــنص في مجمله، تسجيل لوقائع الحوار الذي دار بين الاثنين من جهة، وهو في الجهـــة الثانية مجرد تسجيل ذاتي كتبه الشاعر، وأراد إيصاله إلى طرف ثالث، نحسه ولا نـــدرك ملامحه، ساق فيه مسوغات خصمه وردوده عليها، ومن هنا ظهر الرجل الأبيض فـــي هـــذا النص حاضراً وغائباً معاً، كما غابت معه ملامح الطرف الثالث المكتوب له، الـــذي ربمـــا كان القارئ، أو الضمير الإنساني الحي الشاهد والقاضي في تفاصيل قضية الاســـتعباد، أو ربما كان الجانب الخير في الإنسان الأبيض، بغية إقناعه بخطأ موقفه، مع طلب خفي يخالطه رجاء تغيير العلاقة الصعبة – بوضعها الراهن– على الإنسان الأسود. يقول النص:

ألئن* وجهي أسود

ولئن وجهك أبيض

سميتني عبدا

ووطئت إنسانيتي

وحقرت روحانيتي

---

[1] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648)، الساعة 19:30الأربعاء 1995/3/29ف.

* كذا وردت في النص، والتصحيح ألأن.

ووضعت لي قيدا

وشربت كرمي ظالما

وأكلت بقلي ناقما

وتركت لي الحقدا

ولبست ما نسجت خيوط مغازلي

وكسوتني التنهيد والكدا

وسكنت جنات الفراديس التي

بيدي نحت صخورها الصلدا

وأنا.. كم استلقيت في كوخ الدجى

أتلفح الظلمات والبردا[1]

"ألـــئن وجهـــي أســـود، ولئن وجهك أبيض، سميتني عبدا!"، يظهر المقطع السالف باعـــتداده صـــدىً لصوت الرجل الأبيض، المجيب على سؤال الشاعر: لم سميتني عبدا؟، كـــانت إجابته في المقطع الغائب أيضاً" لأن وجهك أسود، ولأن وجهي أبيض" ومن هول مفاجـــأة الجواب يكرره الشاعر (المصدوم) مقروناً بالاستنكار والتعجب من العلة المساقة "ألئن وجهي أسود، ولئن وجهك أبيض، سميتني عبدا!

"لتشكل إجابة الرجل الأبيض، المكررة من قبل الشاعر مقرونة بالاستنكار – على مســـتوى الـــنص – الصورة (الأم) المُولدة عبر تكرارها المضمر لباقي الصور المتداعية اللاحقة لها" ألئن وجهي أسود، ولئن وجهك أبيض، سميتني عبدا، ألئن.. وطئت إنسانيتي، ألـــئن.. حقّـــرت روحانيـــتي، ألـــئن.. صنعت لي قيدا، الخ.."، الهادفة لإبراز تمظهرات الصـــورة (الأُم) بالنسبة (للأسود)، وكشف التناقض والاضطراب الكامن بين الصورتين، الـــناتج عن تفاهة (العلة) المساقة أو الصورة الأُم "ألئن وجهك أسود، ولئن وجهي أبيض"

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 1/62-63.

أمـــام مـــا ولدته من صور قاتمة وقاسية على النفس ، تمثلت – على مستوى النص – في الصـــورة الفـــنية الفائـــتة، ومثلت على مستوى الواقع المعاش طبيعة العلاقة بين الأبيض والأســـود، وهي العلاقة نفسها التي كانت بالنسبة (للأسود)، وعبر تشفع النص بالاستعارة أدنى إلى (تركة الحقد) التي خلفها الأبيض له، أو لباس (الكد والتنهيد) اللذين ألبسهما إياه، الصـــورتان اللـــتان تشيان شعور الأُسود بالظلم الواقع عليه، مع غياب القدرة على الفعل والـــتغيير، وهـــو الوضع الذي كان فيه الأسود أشبه بـــ (الشاة) التي تمارس – عبر تشفع النص بالاستعارة – اجترار الكآبة مكتفياً بعقد تفاهته حوله عقدا[1].

وإذا كـــان المقطع الفائت إجمالاً، هو تجسيم الصدمة الناتجة عن مفاجأة الجواب أو الصـــورة الأم "الـــئن وجهك أسود، ولئن وجهي أبيض"، فإن الشاعر في المقطع اللاحق، يسترد هدوءه الضروري لاستكمال الحوار، بادئاً إياه بإظهار تسامحه أمام الخصم (لا.. يا أخـــي!!) الصـــورة الغنية بتهكم خفي، مقروناً بهدف كسب المزيد من الوقت، والكثير من تعـــاطف الطـــرف الثالث المكتوب له، مع التأكيد عبر تشفع النص بالاستعارة بعدم القبول والعودة إلى الوضع الحياتي الحالي "لا يا أخي!! إن التهاب مشاعري هيهات بعد اليوم أن يهـــدا"، لجـــبر الخصـــم على اتخاذ موقف حواري أكثر مرونة، وتدعيم موقفه في الحوار بجـــلب المـــزيد من الصور أو الحجج، التي ربما أفادت في إقناع (الوجه الأبيض) بتغيير صورة علاقته الظالمة (بالوجه الأسود).

هيهات..

لم أخلق عليها بومة

تقتات بالديدان، أو قردا

أنا كائن أمي وأمك طينة

والنور ليس لأينّا جدا

فإلام تحرمني حقوقي؟

---

[1] انظر: نص إلى وجه أبيض. ص63.

بينما تلقي السعادة أنت والرغدا

وإلام تستعلي بأنفك سيداً؟

وأنا أطأطئ هامتي عبدا[1]

الأســود "لم يخلق على الأرض باعتداده بومة تقتات بالديدان أو قردا"، (أُم) الأسود المكــني بهــا عــن (الأصــل) خلقت من طينة، وهي المادة نفسها التي جبلت منها (أُم) الأبيــض، (والــنور) المكــني به عن الملائكة باعتدادها مخلوقة منه، ليس لكلا الوجهين (جــدا)، إنهــا صــور وحجــج في غاية البساطة، عظيمة التأثير في كل نفس غير آبية مســتكبرة، اســتوحى الــنص بعضــها – ربما- من البيئة الأفريقية، حيث موطن البوم والقــرود، وبعضها الآخر من كتاب الله وسنته في نشأة خلقه، يسوقها النص لتأكيد إنسانية الأســود، أمام خصمه الذي سحب عنه الصفة، لاعتبارات غير أصلية، "لئن وجهك أسود، ولــئن وجهي أبيض"، وتدفع (الأسود) في المقابل لمساءلة الرجل الأبيض "فإلام تحرمني حقوقــي؟.. وإلام تستعلي بأنفك سيدا؟" بدل أن يكونا متساويين كما اقتضت سنة الخلق في صورتها الأُولى.

والوجــه الأســود مع خاتمة نص (إلى وجه أبيض) وعبر التشفع بالاستعارة "إني صــحوت، صــحوت من أمسي، وذي فأسي تهد قبوره هدا" يؤكد وعيه بكل الماضي من مدركــات تتعــلق بالحقوق، كانت غائبةً عنه بــ (الأمس) أو الماضي، الذي يقدمه النص باعــتداد الاستعارة (موتاً وفناءً) وربما (سكراً أو نوماً)* صحا منه (الأسود) وهدّ (قبوره) هدا، كما يحدد النص وعبر تشفعه بالتشبيه (البليغ)* خطة المستقبل بالنسبة للأسود"سأكون ناراً فالحياة تريدني ناراً، وأرقص فوقها رعدا" ولأن (الأسود) يعرف قوة حججه، وتهافت (عــلة) خصمه "لئن وجهك أسود، ولئن وجهي أبيض" الصورة (الأم) التي ولّدت الصور اللاحقــة لها في النص، ومثلت العلاقة الظالمة على أرض الواقع، فإنه يطلب من الأبيض

---

[1] المصدر السابق. ص 63-64.

* يكــون الأمــس موتاً أو فناءاً مراعاة لملائم الاستعارة (القبور)، ويكون الأمس سكراً أو نوماً مراعاة للازم المشبه به المحذوف (الصحو).

* التشبيه البليغ: ما حذفت منه أداة التشبيه والوجه

أن يعـــود إلى رشـــده وترك ما يدعيه من (كبرياء) زائف يقدمه النص في صورة (براقع) يجـــب خـــلعها، فالأســـود قـــد أسكن (ذلته) التي يقدمها النص باعتدادها (جيفة) دفنت في اللحد[1].

كمـــا يطلب من الأبيض وفي صورة بديلة لكل ما سبق من صور قاتمة، أن (يضم) يديـــه إلى يدي الأسود، من أجل بناء (المحبة) التي يقدمها النص باعتدادها (صرحاً) يمكن إشـــادته حين تضم الأيدي، وهو الطلب الذي يعني رفضه من قبل الخصم (تعويقاً) للأخوة الـــتي يســـعى إليهـــا الأسود (إني أخوك فلا تعق أخوتي) ويعني في وجهه الثاني، زيادة غضـــب الأســـود، الذي يقدمه النص بوصفه (بركاناً) يتقد وربما زاد اتقاداً حال الرفض، الذي تقدمه صور النص فهي (مزرعة) يبذر فيها (الأبيض) بذور عداوة (الأسود) له، ولن يحصد الباذر من ورائها سوى الشوك، النتاج الذي يُحذر الأسودُ الأبيضَ من التورط فيه، خاصة أن الأسود قد (زرع حقوله الوردا)[2].

ب) البعث الأفريقي

إذا كـــان نص (إلى وجه أبيض)، أول نصوص الفيتوري الشعرية ملامسة للجرح الأفـــريقي، اســـتناداً إلى قول الشاعر، فإن زمناً طويلاً قد مر بعده، لم تشهد فيه إنتاجات الشـــاعر لمسات أفريقية جديدة، رغم براعة اللمسة الأولى المؤرخة في العام (1984ف)* دون الالتفات إلى كونها منشورة قبل ضمها إلى ديوان الشاعر "أغاني أفريقيا" أم لا؟؟.

والنص (اللمسة) وإن كان حقاً يتناول أزمة العلاقة بين الوجهين (الأبيض والأسود) مما يمكن عده أُولى محاولات الشاعر، للمس الجرح الأفريقي، معززين بذلك مبدئياً وجهة نظر منتجه، فإن ثمة ملاحظات عديدة تتعلق بالنص، يجدر الحديث عنها:

- ملاحظـــة الغيـــاب الصريح لمفهوم (أفريقيا)، إذا استثنينا تلك التصويرات القائمة على

---

[1] انظر: نص إلى وجه أبيض. ص64.

[2] انظر: المصدر السابق. ص 64-65.

* مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.
– انظر أيضاً: الفيتوري. محمد. ديوانه نص إلى وجه أبيض. 65/1.

اســتدعاء النص لبعض مفردات الغابة الأفريقية (البومة، القرد)، والتي جاء بها الشاعر لإثــبات إنســانية الأســود وحقه (دون تحديد) في الحياة، أسوة بالأبيض (دون تحديد) أيضاً.

- ســيادة روح الحوار (المفاوضات)، التي أخذت محاور متعددة، شكلت فيما بينها النسيج الداخــلي العــام للــنص، أولها إجابة الرجل الأبيض على سؤال الشاعر المضمر (لم ســميتني عــبدا؟) وجــواب الأبيض المضمر أيضاً (لأن وجهك أسود...)، ثم الصدمة الناتجة عن الجواب (تكرار الشاعر للإجابة مقرونة بالعجب)، يتلوها تداعيات الشاعر، الــتي تحمل تمظهرات (جواب البيض) على مستوى الواقع. وثاني هذه المحاور، جلب الحجــج المقــنعة فــي رأيــه، لجعل جواب الرجل الأبيض خطأً فادحاً لا تسنده حقيقة موضــوعية، تسوغ الفعل الممارس على الإنسان الأسود، كما هو مصور في المحور الأول، بــدأ بإثــبات إنسانية الأسود بنفي أن يكون بومة أو قرداً، ثم الإشارة إلى اتحاد الإنســان فــي مادة الخلق (الطين)، واستبعاد أي استثناء يمكن أن يكون سبباً للتفاضل (الــنور ليــس لأينا جدا) والوصول مع نهاية المحور إلى النتيجة المنطقية، التساؤلات (إلام تحرمني حقوقي؟)، وهما في الحقيقة متساويان.

وثالث المحاور، التأكيد على الصحو والوعي التامين اللذين يفيدان أن لا عودة إلى حيــاة الماضــي، مع التلويح بشدة الغضب (سأكون ناراً)، المقرون بتقديم عرض الأخوة، الــذي يعــني القبول بمبدأ المساواة والنّدّية بين الاثنين، ولأن الأمر وتحققه متوقفان على قرار (الوجه الأبيض)، فإن الشاعر في المحور الرابع، يؤكد ثانية على صدق الرغبة لديه في حصول التآخي يشوبه شعور ضمني بعدم قبول الطرف الآخر للعرض المقدم من قبله، يشــي بذلك قوله (إني أخوك فلا تعق أخوتي)، شعور يدفعه إلى تقديم البديل، حال وصول الحوار إلى طريق مسدود (إياك لا تبذر بذور عداوتي، فتعود تحصد شوكها حصدا..).

وبهذا انتهى نص (إلى وجه أبيض) أوُلى اللمسات الأفريقية، دون أن ندري إلى أين وصــلا فــي الحوار، أو ما جرى بعده من تطورات؟، حتى فاجأ الفيتوري القراء والنقاد، بنشــر نصه الجديد، أو اللمسة الثانية (البعث الأفريقي)[1] في مجلة الآداب البيروتية، بفارق

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. نص البعث الأفريقي. مجلة الآداب. العدد 9. سبتمبر 1953ف. ص32.

زمـــني بينهما قدره أربع سنوات ونيف، فهل لنا أن نتساءل حول طبيعة انتاجات الشاعر، فـــي الـــزمن المقطـــوع ما بين عامي (1948-1952ف)، وهو الزمن الفاصل بين إنتاج النصين؟؟.

إنـــنا إذا اســـتثنينا إنـــتاجات (1948ف) والتي يتأتى منها نص (إلى وجه أبيض)، فالشـــاعر قـــد أنتج في الفترة ما بين بداية (1948ف) ونهاية (1952ف) اثنين وعشرين نصـــاً،[1] فضـــلاً عن نص (النهر الظامئ) الذي أخبر الشاعر أنه يعود إلى المرحلة ذاتها، وقـــد اتضـــح بـــالعودة إليها خلوها من الاهتمامات الأفريقية، التي عادت إلى الظهور مع حلول عام (1953ف) في نص (عودة نبي) الذي يبشر فيه الفيتوري بعودة نبي، هو امتداد لنـــبي ســـابق (الشابي) يأتي مكملاً لدعوته، سوف يملأ نفوس (العبيد حرية ثائرة)، توقظ (أفـــريقيا)، كمـــا أيقظـــت دعـــوات سالفه (تونس) فانتبهت مذعورة تبحث عن نفسها مع (انتفاضات الصباح الوليد).

فهـــل كان نص (البعث الأفريقي) هو الوعي والاستيقاظ الأفريقي، الذي أعلن عنه الفيـــتوري فـــي (عـــودة النبي)؟. وهل الفيتوري هو ذاك الغريب الذي يود من غربته أن يعـــود؟ تلك الغربة التي تمثلها فترة الانقطاع بين إنتاج النصين، أو عودة الأفكار (الشابية) ومـــنهجها المعـــتمد لـــلقوة فـــي تحقيـــق الأهداف والسخرية من دعات السكون والجمود والانتظار.

تلك الأسئلة هي ما نحاول الإجابة عليها بالعودة إلى نص (البعث الأفريقي):

أفريقيا

أفريقيا استيقظي

استيقظي من حلمك الأسود

قد طالما نمت ألم تسأمي

---

[1] راجع النصوص كاملة في هامش مبحث "الفيتوري واللون الأسود" الفصل الأول من هذه الدراسة.

ألم تملي قدم السيد[1].

يـــبدأ الـــنص إذاً، بتحديد المنادي (أفريقيا)، فالغرض من النداء (اليقظة)، ثم السبب الدافـــع إليه (الحلم الأسود.. قد طالما نمت)، وأخيراً الاستفهام المسبوق بتعجب ضمني "ألم تسأمي؟ ألم تملي قدم السيد؟!".

بيـــد أن التحـــليل السابق، رغم صحته، يبدو حين إعادة القراءة غير مناسب تماماً، يدفع إلى ذلك الاعتقاد الانتباه إلى العبارات الواردة في ثنايا النص، خاصة تلك التي تحمل خصوصـــية إنســـانية (النداء من أجل الاستيقاظ، الحلم، السؤال، السأم، الملل)، ناهيك عن تـــلك الصفات المشتركة بين الأحياء فقط، إنها مفردات تدعو القارئ إلى تجاوز الظاهر، إلى مـــا يمكـــن تســـميته مـــبدئياً بـــ (أنسنة النص) أو الطبيعة، بإعطائها بعداً إنسانياً في القـــراءة، فأفـــريقيا الاســـم المنادى في الظاهر، قطعة أرض جامدة، لا تقبل النداء حقيقة، لـــتوافق حقيقة النداء الموجه من النص، وفي سياق تلك (الأنسنة) إذا صحت، صح القول إن المـــنادي هو الإنسان المقيم على الأرض المنادة، الأفريقي الأسود تحديداً، والذي عاد الشـــابي، (ممثلاً في خليفته الفيتوري) ليملأ ضلوعه حرية ثائرة، كما وعد في نص (عودة نبي).

تـــلك المهمـــة الـــتي وضعها الشاعر على عاتقه، يبدأ في تنفيذها بزرع الوعي في الـــروح النائم، شبه الميت، المستهدف بالبعث وإعادة الإحياء، مرتكزاً في محاولة الزرع على حقيقة يعرفها الشاعر، ومفادها أن النوم على مثل هذا الوضع الذي يرى أفريقيا نائمة عليه، لا ينتج إلا الكوابيس، أو الأحلام السود، التي بحضورها تغيب "هدفية" النوم الحقيقي المقرون بالراحة، ومن هنا جاء تعجبه الضمني من عدم قيام أفريقيا قبل النداء الذي وجهه إليها، (ألم تسأمي.. ألم تملي قدم السيد؟).

قد طالما استلقيت تحت الدجى

مجهدة في كوخك المجهد

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد.ديوانه.نص البعث الأفريقي. 46/1.

مصفرة الأشواق

معتوهة

تبني بكفيها ظلام الغد

جوعانة تمضغ أيامها

كحارس المقبرة المقعد

عريانة الماضي

بلا عزة تتوج الآتي..

ولا سؤدد!![1].

الكـــابوس، الـــذي يـــراه المـــنادي باعثاً على الاستيقاظ، يتفصل في صور المقطع الفـــائت، الوضـــع الذي (طالما) عاشت في ظله أفريقيا وإنسانها الأسود، نسق الحياة الذي يـــبعث عـــلى الملل والسأم، فالأفريقي ينام في العراء أو (تحت الدجى) مجهداً ومتعباً، لا يماثلـــه فـــي تعبه إلا الكوخ الذي يأوى إليه، حيث يبدو النائم في داخله أدنى إلى النائم في الخـــلاء، إجهاد وتعب لا يليقان بإنسان هو كونٌ من مشاعر وأحاسيس، بينما بدت أفريقيا فـــي ظـــل التصـــور السالف عن ماهية الإنسان (مصفرة الأشواق) التعبير الذي كنى به النص، عن ضعف المشاعر والأحاسيس الأفريقية.

بينما يكون استمرار أفريقيا على وضعها الصعب، المدرك كل ذي عقل، معناه في رأي المـــنادي أنها (معتوهة)، لأن الحياة تحت قدم السيد، وتنفيذ رغباته وإعطاءه خيرات أفـــريقيا لينعّم بها نفسه ويقويها، هو فعل الذي يصنع قيده بيديه (تبني بكفيها ظلام الغد)، ويجعـــل مـــن أفريقيا (في ظل ثبات الوضع الصعب) في صورة (حارس المقبرة المقعد)، الـــذي يعـــد فـــي غياب القدرة على الحركة وارتباطه بالسكون، أدنى إلى الأموات الذين يحرسهم، من الأحياء الذين ينتمي إليهم ظاهريا.

---

[1] المصدر نفسه. ص 46-47.

ذلــك الوضـــع الســـاكن لأفريقيا، سكون الحارس المقعد، رغم دوران الأرض من حواليهـــا، التعبير المكني به عن تغير الأوضاع والمفاهيم "كم دارت الأرض حواليك.. كم دارت شـــموس الفـــلك المضـــطرمة، وشيد الناقم ما هدمه.. وحقر العابد ما عظمه"، يثير ســـخط الشاعر ويفجر غضبه، فأفريقيا رغم دوران الزمن، ظلت نائية عن كل التغيرات، ســـاكنة بلا قيمة "كالجمجمة الملقاة كالجمجمه" ميتة بلا روح ولا مشاعر ولا أحاسيس ولا عقـــل، والشـــاعر في اعتقاده بهذا الموت يقدم ما يراه دليلا عليه، مما لا يقبل من الأحياء ولا يحق عليهم "واعجباً ألم تفجر شراييناك سخرياتهم يا أَمَهْ"[1].

غضـــب الشـــاعر، المرتـــبط بالوضع الأفريقي الساكن، المثير للعجب في المقطع الفـــائت مـــن نص (البعث الأفريقي) يأخذ في المقطع اللاحق أبعاداً جديدة بتقنيات شعرية مغايـــرة، تهـــدف إلى تحديـــد صور الكابوس على أرض الواقع، تظهر للمتلقي في هيئة تساؤلات موجهة إلى أفريقيا، يسبقها تكرار الشاعر لندائه المثبت في أول النص، وتقتضي مـــن المنادي الإثبات أو النفي، حيث يتحدد في ضوء الإجابة، مدى صواب الحكم السالف بالموت.

أفريقيا..

أفريقيا استيقظي

استيقظي من نفسك القابعة

أكل ما عندك أن تصبحي مزرعة

للأرجل الزارعة

أكل ما عندك أن تلعقي أحذية المستعمر اللامعة

أكل ما عندك أن ترقدي

خاملة.. خائرة.. خاضعة

---

[1] انظر: المصدر نفسه. ص47.

أكل ما عندك أن تضحكي

هازئة بالقيم الرائعة

أكل ما عندك أن تصدري قوافل الرقيق

يا ضائعة..[1]

تـــلك الأســـئلة الـــتي لا نرى ولا نسمع لها في النص جواباً من المسؤول، يتبعها الشـــاعر في المقطع اللاحق لها، بما يصح تسميته بمسوغات توجيه النداء، الذي خص به الأُذن الأفريقية بغية إيقاظها من الكابوس الذي يفزع مرآه جاثماً على صدر القارة الشاعر ويغضبه "أفريقيا.. أفريقيا النائيه.. يا وطني.. يا أرض أجداديه.. إني أناديك.. ألم تسمعي صراخ آلامي وأحقاديه!".

إني أناديك

أنادي دمي فيك

أنادي أمتي العارية

إني أنادي الأوجه البالية

والأعين الراكدة.. الكابية

فويلك إن لم تحضني صرختي

زاحفة من ظلمة الهاويه

عاصفة بالأبيض المعتدي عليك

يا أفريقيا الغالية[2].

إن الشـــاعر في المقطع الماضي، يحدد بعض صلات العلاقة التي تجمع بينه وبين

---

[1] المصدر نفسه. ص 47-48.

[2] المصدر نفسه. ص47-48.

القــارة الأفــريقية المخصوصة بنداءه، إنه يقول لها ولنا، إنها وطنه، وأرض أجداده، وأذ يــناديها ويدعوها إلى الاستيقاظ، فإنما يفعل ذلك استجابة للدماء الأفريقية التي تجري في عــروقه، تــلك الدمــاء التي توحد بينه وبين أبنائها ذوي الوجوه البالية، والأعين الراكدة الكابيــة، والــتي تشــكل فــي مجموعها الأرض الأفريقية المدعوة للاستيقاظ، ولأن الأم مســؤولة عــن أبــنائها، فــإن الويل لأفريقيا إن لم تستجب لدعوة ابنها الشاعر، عاصفة بــالأبيض المعتدي عليها، انتفاضة تعيد الحياة إلى الجثة الهامدة النائية عن حركة التاريخ، فقــد "آن لهذا الأسود.. المنزوي، المتواري عن عيون السنا، آن له أن يتحدى الورى.. آن له أن يتحدى الفنا..[1]".

وبــالعودة إلى نــص (إلى وجه أبيض) نكتشف بيسر وسهولة توحد المطالب بينه وبيــن نــص (الــبعث الأفــريقي)، فهما يتحدثان عن حقوق ضائعة لا بد من استردادها، استهدف الشاعر في أولهما (الغاصب) وفي ثانيهما (المغصوب) وهي نقلة تدعو إلى القول بــان الحوار السلمي الذي بدأه الفيتوري مع (الوجه الأبيض) في عام 1948ف، قد وصل إلى طريق مسدود، فيما يمكن عد الزمن المنقطع بين إنتاج النصين مساحة انتظار وترقب لمــا ستحمله الأيام القادمة من تطورات العلاقة بين الوجهين الأبيض والأسود*. جاء نص (الــبعث الأفريقي) إعلاناً صامتا بانتهائها، دون نتائج في مطالب الفيتوري، قادته إلى نقله نوعية في الخطاب الشعري، استهدفت الإنسان الأفريقي، وغدا معها الأسود وحده المأساة والخلاص معاً.

ج) وسائل الشاعر إلى البعث الأفريقي:

صــعوبة الحيــاة التي تعيشها أفريقيا، المنادى عليها بالاستيقاظ – توازيها صعوبة أخــرى تتعلق بالمنادي– ترتبط بضرورة وكيفية إنجاز مهمة البعث الأفريقي، يكشف عن شقها الأول (الضرورة) تكرار الشاعر لنداء الاستيقاظ، الذي يفيد في أبسط قواعده "إلحاح

---

[1] المصدر نفسه. ص48-49.

* يمكن القول إن الفترة المنقطعة بين إنتاج النصين، قد قضاها الشاعر في ابتداع نصوص ذات اهتمامات ترتبط في خيط خفي بموضوعه الأفريقي، من حيث تناولها إجمالاً لمضامين تتعلق بإثبات الذات والحرية.

عـلى جهـة هامـة في العبارة يعني بها الشاعر،.. ويسلط الضوء على نقطة حساسة في العـبارة، ويكشـف عـن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي"[1].

كما يكشف التكرار الفائت لنداء الاستيقاظ، في وجهه الآخر، من الشق ذاته المرتبط بضـرورة الـبعث الأفريقي – وكما يرى البحث– عن إدراك الشاعر لصعوبة الاستجابة الأفـريقية لندائه، العائد إلى طول النوم الأفريقي تحت قدم السيد، طول كان من المفترض أن ييسـر المهمة "قد طالما نمت ألم تسأمي؟" ويدفع إلى عجلة النهوض، انقلب مع الوضع الأفريقي إلى الضد، فبات جزءً من الحياة اليومية لإنسانها الأسود، هو أقرب إلى المقدور، لا يستحق الالتفات، ولا يطلب التغيير، ولا يرتبط بالنهوض.

ولأن لكـل مقـام مقالاً، فالشاعر المدرك لعمق النوم الأفريقي، الباحث عن كيفيات البعث منه، يتخذ في نصه الداعي إلى الاستيقاظ، السبل التي يراها ملائمة لإحداث الإنجاز المطـلوب، سـبل اتخذت في نص (البعث الأفريقي) محاور متعددة، يجمعها هدف واحد، رُعـي فيه حالة المنادي، ورغبات المنادي الساعية إلى تحريك الوضع الأفريقي الساكن، وإعادة الحياة إليه، وهذه المحاور هي:

1. التصـوير الحاد للوضع الأفريقي المعاش، الذي أمست القارة في ظل سيادته "مصفرة الأشـواق"، "معتوهة"، "تبني بكفيها ظلام الغد"، "جوعانة تمضغ أيامها كحارس المقبرة المقعد"، "عريانة الماضي بلا عزة تتوج الآتي ولا سؤدد"[2].

الهـادف إلى زعـزعة السائد، ونبش الجرح، وإعادة الشعور بالألم الذي أسكنه التعود وتوالي الأيام فبات لأهله كالملتئم.

2. لفت الانتباه إلى الخارج "كم دارت الأرض حواليك، كم دارت شموس الفلك المضرمه، وشـيد الناقم ما هدمه، وحقر العابد ما عظمه" لفتح باب المقارنة بين الوضعين، الذي يعقـبه الاختـبار بين السائد السلبي، والمتحرك الإيجابي، الذي ربما اشترك مع القارة

---

[1] الملائكة. نازك. قضايا الشعر العربي المعاصر. دار العلم للملايين. ط8.بيروت 1989ف. ص 276.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 46/1.

الأفـــريقية فـــي وقوعـــه تحت الاستعمار، واستطاع باستيقاظه وكفاحه استرداد حريته المسلوبة.

3. الـــلجوء إلى السخريات اللاذعة الشبيهة بالصدمات الكهربائية لإحداث أكبر قدر ممكن مـــن الاهتزاز في الجسد الأفريقي النائم، بغية استعجال نهوضه، وتتمثل هذه الصدمات نصـــياً في تشبيهات "كحارس المقبرة المقعد" و "أنت كالجمجمة الملقاة كالجمجه" وفي صـــفات "يا أَمَهْ" ثم " يا ضائعه"، التي تسبق وتعقب تلك التساؤلات المطروحة من قبل الشـــاعر عـــلى القارة "أكل ما عندك.." الهادفة في رأي البحث إلى تقوية إجابة النفي الكامـــنة في نفس القارة، وأحسها الشاعر خافتة منها، اعتماداً على التجربة الذاتية له، والـــتي يفضـــح حضورها وبالتالي أهداف الشاعر في الاستعانة بها، قوله "واعجباً ألم تفجـــر شراييناك سخرياتهم.."، تلك السخريات التي حركت يوماً ما مشاعر الفيتوري، ودفعته إلى النهوض والتحدي.

4. تســـويغ مشـــروعية الخطـــاب بمحاوره المتعددة، الحادة الجارحة إجمالا، بوضعه في مرجعية (عائلية) توحد الانتماء بين المنادي والمنادي، تجنبا لسوء الفهم من أفريقيا، أو الـــنقاد[1]، يظهـــر الشاعر في ظل تلك المرجعية، رغم نأي المكان، واختلاف الأصول واللسان، ابنا شرعيا لأفريقيا".. يا وطني.. يا أرض أجدادي"، والأفارقة أهل له "أنادي فيـــك دمـــي، أنادي أمتي العاريه" بل يظهر الخطاب إجمالا في ظل المرجعية السالفة، أدنى إلى غضـــب الطفـــل على أمه، الموسومة بعدم مبالاتها، الهاملة لمسئوليتها تجاه أبـــنائها، وهم الذين يتمنون لأنفسهم أما أكثر بهاء، ولأمهم وضعا أكثر علوا، الرغبتان المتوقفـــتان عـــلى تحرك أفريقيا "زاحفة من ظلمة الهاويه، عاصفة بالأبيض المعتدي عليها".

---

[1] انظر: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان. ص385، حيث يقول مؤلفه في تحليل نص البعث الأفريقي: "ونحس في حديـــثه عـــن قارتـــه الأفريقية – في بعض المواضع- نقمة وتمرداً، حتى ليقرب حديثه عنها من أن يكون هجاءا مرا وســـخرية لاذعـــة.. وأي حب هذا الذي يكنه الشاعر لقارته في تلك القصيدة، وقد جمع لها من السباب والأوصاف الساخرة قدراً لا يجمع إلا للهجاء ولإظهار الكراهية، فهي مجهدة مصفرة الأشواق، معتوهة، عريانة الماضي، أمة، خائرة، خاضعة، ضائعة".

بيد أن خطة الشاعر في مهاجمة مشاعر الأم الأفريقية، لدفعها إلى النهوض سرعان مـــا تفضح نفسها، مع ختام المقطع الثالث، حين يرسل إليها عبارته "يا أفريقيا الغاليه" التي تكشف عن إحساس الشاعر الحقيقي تجاه القارة الأفريقية، وتدفع القارئ بالمقابل إلى إعادة القراءة الكاملة للنص في ضوئها.

د) الثورة الأفريقية:

انقضـــى نـــص (الـــبعث الأفريقي) الذي حمل بين ثناياه دعوة الشاعر إلى الثورة الأفـــريقية والوســـائل الـــتي ارتآهـــا لإنجازها، دون أن يخبرنا شيئا عن مصير الدعوة، ونصيبها من التحقق الفعلي؟.

بيـــد أن نـــص (ثـــورة القارة) الذي جاء رديفاً مباشراً، في الترتيب العام لنصوص ديـــوان (أغـــاني أفريقيا) يقدم بقصد أو دونه إجابة السؤال، فمع حلول (الليل) الذي يقدمه الـــنص (وعـــبر التشفع بالاستعارة المكنية)، في صورة طائر عملاق أرخى جناحيه على القـــرية الأفـــريقية، "كـــانت الأوجه ذات الأسى، ذات العيون الاستوائية، قد انزوت خلف سراديبها، تحلم بالنار وبالثورة، تحلم بالثأر لتاريخها من العدو الأبيض الجثة"[1].

إنهـــا "الأوجه البالية" نفسها و "الأعين الراكدة الكابية" ذاتها التي توجه إليها الشاعر بدعوتـــه في نص "البعث الأفريقي" تتحرك الآن في "ثورة قارة" من أجل الأهداف نفسها، الـــتي ســـعى الشـــاعر إليها، "زاحفة من ظلمة الهاوية"، حالمة بالثأر لتاريخها من العدو الأبيض الجثة".

يـــبدأ نـــص (ثـــورة قـــارة) في بنائه العام، بصور تمهيدية تالية للعنوان مباشرة، تســـتوعب الـــزمان والمكان والأشخاص الذين لهم علاقة بالحدث "كانت جموع السحب، وكـــان الـــدجى يـــرخي جـــناحيه عـــلى القرية، وكانت الأوجه ذات الأسى، ذات العيون الاســـتوائية، قد انزوت خلف سراديبها- وهي صورة تسبق الخبر الذي يسعى الشاعر إلى تقديمـــه للمتلقي ".. تحلم بالنار وبالثورة تحلم بالثأر لتاريخها من "العدو الأبيض الجثة" وقد

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 50/1.

انقلب الفيتوري مع هذا النص، من دور الشاعر الداعي إلى الثورة الأفريقية في نص (البعث الأفريقي) إلى دور (المخبر الصحفي) الذي يقف من الأحداث موقفا حياديا، ويكتب تقريرا صحفيا بلغة شعرية عن اجتماع للسود، يكتفي فيه بتسجيل ما جرى، وما يجري من أحداث وحوار، حيث جاءت معظم المقاطع التي تلت التمهيد أدنى ما تكون إلى (جسم) التقرير الصحفي، وهو "الجزء الذي يضم المعلومات والبيانات الجوهرية في موضوع التقرير.. كذلك يضم الأدلة والشواهد أو الحجج المنطقية التي تدعم الموضوع الذي يتناوله التقرير"[1]، ولأن الإلمام بكل الأقوال التي دارت في الاجتماع الأفريقي، فكرة غير قابلة للتنفيذ، لضرورات خالها متعلقة بمساحة النشر في الجانب الصحفي، ومتعلقة بضرورات الاكتفاء بالإيحاء والإشارة الدالة واعتماد التكثيف في الجانب الشعري، فإن الشاعر في نصه المعتمد على بناء التقرير الصحفي، الملتزم بشروطه الفنية، فضلاً عن شروط الشعر، يختار عينات للجموع السود، جاء حضورها في نص (ثورة قارة) باعتدادها نماذج أو صوراً تمثل قطاعات مختلفة لسكان القارة الأفريقية، وتعكس بالتالي وتختصر وجهات نظرهم ومواقفهم، يمكن للراغب أن يقيس من خلالها مواقف كل أبناء القارة الأفريقية، فضلا عن قيامها من الناحية الفنية، اعتماداً على اختلاف أعمارها وأجناسها، بدور المعادل الفني الموازي للتاريخ الأفريقي.

وقال طفل أسود

يا أبي، إني أخاف الرجل الأحمرا*

فهو إذا أبصرني سائراً يبصق فوق الأرض مستكبرا

فلا تدعه يا أبي بيننا

---

[1] أبو زيد. فاروق. فن الكتابة الصحفية. عالم الكتب. ط:4. القاهرة 1995ف. ص 140.

* "العرب تدعو الأبيضَ أحمرَ"، وتقول: الحسن أحمر. وسميت عائشة – رضي الله عنها – الحميراء لبياضها قال النبي – صلى الله عليه وسلم – " بعثت إلى الأسود والأحمر".

– انظر: الملمع. ص34. وتكمن أهمية الصفة السالفة في كونها تحدد أبعاد الصورة الشعرية وهي الأهمية عينها التي تقوم بها صفة (أسود) في المقطع السابق لها.

فهو غريب فوق هذا الثرى

اقتله.. اقتله

فيا طالما مزق أعماقي مستهتراً[1]

وإذا كـــانت تـــلك هي رؤية طفل القارة الأفريقية، وهو الذي وجد نفسه مولوداً في زمـــن الاســـتعباد، فـــإن التاريخ الأشد إيلاما، والأكثر قتامة في علاقة الرجلين الأبيض والأســـود، هو ما جرى قبل ميلاد الطفل الأسود بزمن طويل، وكان شهوده أولئك الشيوخ الذيـــن عاشوا ساعات قدوم الرجل الأبيض إلى أرض أفريقيا، وهم اليوم يشهدون اجتماع "ثـــورة قـــارة" ليقدمـــوا شهادتهم الحية، اعتماداً على ما حفظته الذاكرة من صور جرت أحداثا في الزمن الماضي، وشكلت بتكرارها بعض صور النص الشعري الذي ين أيدينا.

وقال شيخ مقعد

شَقَّقْتْ جَبْهَتَهُ السوداء فأسُ الزمنِ

كنتُ صغيرا

عندما أبصرت عيناي وجه الأبيض المحتقن[2]

أمـــا ما أبقته رؤية الرجل الأبيض، في ذاكرة الشيخ الأفريقي (المقعد) من ذكريات ومناظر يرويها للأجيال الصغيرة، ويعيد إرسالها في اجتماع "ثورة قارة"، فالشيخ الأفريقي لـــم يـــزل يذكـــر أن له "أخوة مشوا عبيداً تحت ثقل القيود" بينما كان "السيد الأبيض من خـــلفهم، وســـوطه ملتصـــق بالجلود"[3]، وهنا تبرز أهمية صفة (المقعد) التي ألحقها النص بصفة (الشيخ) وهو الرجل المتقدم في السن، لتفيد في زيادة قتامة الصورة، باعتداد القعود أو العجز جاء نتاجا لقدوم الرجل الأبيض، وهو عينه الداعي لعدم مواكبة الشيخ (الراوي) لاخوته في رحلة الاستبعاد،التي كانت على الصورة التي رسمها النص.

---

[1] نص ثورة قارة. ص 50-51.

[2] المصدر نفسه. ص51.

[3] انظر: المصدر نفسه. ص51.

وفضلا عن (ثقل القيود) التي كبل بها العبيد المساقون، والسوط الذي كانوا يجلدون به في سرعة وتتابع، حتى يخاله الرائي ملتصقاً بالجلود، فقد تم سوقهم كما تصور مقاطع الـــنص في جو قائظ كانت (الشمس) فيه باعتماد النص التشبيه أدنى إلى "موقد أحرق حتى العشـــب، حـــتى الميـــاه"، وكان مصير الذين حاولوا التحدي ورفضوا الخضوع للصورة المنصرمة الإعدام، وهو المصير الذي لاقاه (دود) وأمثاله من المقاومين*:

وحينما قلت: إلى أين هم ماضون؟

قالوا: نحو أرض بعيده

وحينما قلت: ألن ترجعوا؟

مات الصدى فوق الشفاه البليدة[1].

إن الصـــمت وهو المعنى الذي يمكن إدراكه من الصورة الاستعارية "مات الصدى فـــوق الشفاه البليده" يظل الإجابة الوحيدة اللائقة بالمقام، فالإنسان الأفريقي المغلول بالقيود لا يستطيع الإجابة مطلقا، لا بإقرار العودة ولا بنفيها، فهو ليس حراً يتصرف وفق الإرادة والرغـــبة الذاتيـــة، إنما تم ترحليه مكبلا والسوط وراءه نحو أرض ينعتها (بالبعيدة) دون رغبة منه، وهو لن يستطيع العودة إذا توفرت له الرغبة ما دام عبداً، لأن العبد لا إرادة له ولا اخـــتيار، ولذا كان الصمت هو الإجابة الممكنة والوحيدة، وإن لم تكن المثلى، صمت سرعان ما لحقه على مستوى نص (ثورة قارة)، صمت السائل أيضاً.

وشق الدجى صوت فتاة جثمت على كثب

قالت وأبدت جسداً عارياً

تلفه عاصفة من غضب..

هنا، هنا وراء هذا الجدار اللامع

المطلي بأحزاننا.

---

* يلجأ الشاعر من خلال بطل النص (الشيخ المقعد) إلى ذكر بعض الأسماء لإضفاء طابع واقعي على صورته الشعرية.

[1] نص ثورة قارة. 52/1.

يضطجع السيد في جنة

مسقوفة بعظم أجدادنا ...! [1]

الشـــاعر فـــي الـــلوحة الشعرية الفائتة، لا يقدم الجسد العاري لغرض الإثارة، أو باعـــتداده ظاهرة مألوفة في حياة الأفريقيين، يكون في ذكره تصوير لبعض مظاهرها، بل سعى من خلاله إلى (التعريض)[2] لقيمتي الشرف والعار اللذين جرت العادة على اختزالهما (شـــرقيا) فـــي الجسد، فالفتاة التي قالت، أو "شق صوتها الدجى" باعتداد جهاز الاستعارة (أبدت) أو أظهرت في اللحظة ذاتها (جسداً عارياً) ندرك من صيغة (أبدت) أنه كان مدثراً قبل زمن القول (هنا، هنا وراء هذا الجدار...)، وإنما جاء الإظهار والكشف معادلاً حركيا عن القول المسكوت عنه، وإفصاح مبطن عن ضياع الشرف، الذي يمكن أن نتخيل بعض آثاره الباقية على الجسد العاري من جراء الاغتصاب الذي هو جزء من (سادية) أكبر في علاقـــة الأبيض بالأسود إجمالاً، يفضحه قول النص وعبر التشفع بجهاز الاستعارة أيضاً (تـــلفه عاصفة من غضب) لاستبعاد عامل الرضا والقبول في العلاقة، كما يحمل التصوير عينه طلب الانتقام والثأر من الرجال السود الحاضرين لشرفهم الضائع.

الاســـتنتاج الماضي يقوي بالعودة إلى بقية الصور اللاحقة لسابقاتها، فالفتاة تتحدث عـــن (جـــدار لامـــع)* وهـــو القصر الذي يقيم فيه السيد الأبيض، الذي ربما كانت الفتاة الأفريقية خادمة فيه، وفضلا عن ذلك تكشف الصور عينها عن جانب آخر من الاستغلال الجسدي الذي تعرض له الإنسان الأفريقي، هو استغلال الجهد والعرق الأسودين، فالقصر الـــذي يسكنه السيد الشبيه بالجنة في الظاهر، هو في عيون الأفارقة أشبه بالمقبرة، وتقدمه لـــنا فـــي صورة المسقوف بالعظام والمطلي بالأحزان، رمزاً لفناء الأرواح الأفريقية التي ضاعت في سبيل إنجازه، ليضطجع بداخله السيد الأبيض، ربما برفقته فتاة سوداء، شاءت

---

[1] المصدر نفسه. ص52.

[2] الـــتعريض: ضـــرب مـــن المجـــاز لا يفهم المعنى فيه من جهة الحقيقة ولا من جهة المجاز وإنما يفهم من جهة التلويح والإشارة، وذلك لا يستقل به اللفظ المفرد، ولكنه يحتاج في الدلالة عليه إلى اللفظ المركب.

– انظر: علم البيان. ص222.

* مجاز مرسل علاقته الجزئية.

لها الظروف أن تكون خادمة في قصره المنيف.

ويعود الشاعر مع اختتام الفتاة الأفريقية لمعرض صورها، الموازي على مستوى النص لخاتمة (ثورة قارة) ليكتب خاتمة تقريره الصحفي، الذي لابد أن يحوي من الناحية الفنية "تقييم المحرر لموضوع التقرير الصحفي وعرض للنتائج التي وصل إليها المحرر من خلال بحثه في موضوع التقرير"[1]، وقد كان التقييم، وعرض النتائج المطلوبان لإتمام إنجاز التقرير الصحفي حاضرين مع خاتمة نص (ثورة قارة) حيث أورد الفيتوري المطلوب من تقييم لمجريات الاجتماع الأفريقي الذي انتهى باضطراب واختلاج وتحرك الوجوه السوداء، التي طالما ضاع أساها سدى "وانتصبت أذرعهم في الدجى مثل محاريث علاها الصدا"[2] دلالة على قبول التحدي وكانت النتيجة النهائية لهذا الاجتماع في صباح اليوم التالي بالنسبة لأفريقيا "أن كان اللظى ملء روابيها".

وبالمقارنة بين النصين (البعث الأفريقي) و (ثورة قارة) نلاحظ نجاح الشاعر في وسائله الهادفة إلى إنجاز الثورة الأفريقية، خاصة تلك المتعلقة بالتصوير الحاد للوضع الأفريقي المعاش في ظل الاستعباد، الهادف كما أسلفنا إلى نبش الجرح وإعادة الشعور بالألم، وزيادة الوعي الأفريقي وإدراكه لما كان وما يجب أن يكون.

هـ) الحرية الأفريقية:

يعود الشاعر ثانية إلى قارته الأفريقية وقد أسعدته النتائج التي سجلها في خاتمة نص (ثورة قارة)*، ليغني لها هذه المرة أغانيه الجديدة، المصورة لحياة إنسانها الأسود، ووضع القارة المغاير بعد أن "ملأ اللظى روابيها" محققة بذلك دعوة الشاعر لها ولإنسانها بالاستيقاظ والنهوض والثورة، محصلة بهذا التحرك حريتها، التي كانت قبل ذلك مسلوبة على أيدي الرجل الأبيض المعتدي عليها، وعلى أبنائها السود.

---

[1] فن الكتابة الصحفية. ص141.

[2] نص ثورة قارة، ص52.

* اكتفى الشاعر في نص "ثورة قارة" باتخاذ موقع الصحفي المراقب والمنتظر لنتائج (وسائل الشاعر) كما قدمها نص "البعث الأفريقي".

نصوص الشاعر اللاحقة لنص (ثورة قارة) المصور لأبعاد الثورة الأفريقية حملت فضـــلاً عـــن محور الحرية الذي شكَّل العمود الفقري لها، محورين آخرين جاءا في رأي البحث نتاجاً طبيعياً لتحصيل الحرية، وهذان المحوران هما:

1. إعلان حرية الإنسان الأسود:

فقـــد كـــانت دعوة الشاعر القارة السوداء للثورة، في حقيقتها رفضاً لعلاقة ظالمة، قامت قبل زمن الثورة، بين الإنسان الأبيض وابن القارة السوداء، أدّت إلى استعباد الأسود وتحويلـــه إلى (عبد) فاقد لحريته، والتي استعادها بالثورة، واستوجبت بعودتها إعادة جديدة لصـــورة العلاقـــة القائمـــة بين الاثنين، تُراعي فيها المتغيرات الجديدة الهدف الذي كان حاضراً في نص (أغاني أفريقيا).

يا أخي في الشرق، في كل سكن

يا أخي في الأرض، في كل وطن

أنا أدعوك

فهل تعرفني؟[1].

يبدأ النص إذن بحرف النداء (يا) المستعمل للبعيد، يتبعه تحديد المنادي (أخي) الدَّال عـــلى قـــرابة قائمـــة بين المنادي والمُنادى، ثم سرد للأماكن المنادى باتجاهها على الأخ (الشرق) (في كل سكن) (في الأرض) (في كل وطن)، أمكنة متعددة بغير ما ترتيب، يشي تعددهـــا فـــي جانبه النفسي بعدم وضوح المنادى عليه في مرمى عين المنادي ويعزز ما يفيـــده حرف النداء (يا)، مقروناً بنأي روحي يكشفه ارتداد المنادى إلى نفسه (أنا أدعوك)، الضـــمير المنفصل الذي يحدد المتكلم ظاهرياً، ويخبر في الحقيقة عن إلغاء للذات المنادية مـــن الـــذات المنادى عليها، جاء استفهام الشاعر اللاحق له "فهل تعرفني؟" ليضع ربما ما كـــان احـــتمالا في موضع اليقين،إلغاءِ يصر المنادِى مع اكتشافه، على الاحتفاظ بمشاعره الأولى أمـــام اللاغي له، مشوباً هذه المرة بأسىً مدفون "فهل تعرفني؟ يا أخاً أعرفه رغم

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه.نص أغاني أفريقيا.54/1.

المحـــن"، محـــاولاً فـــي الآن نفسه التأثير في الأخ المنكر بتقديم الأدلة التي تسوغ – في رأيـــه– مـــا ادعـــاه من حق التآخي بين الاثنين، فالمنادي قد مزق "أكفان الدجى"، وهدم "جـــدران الوهن"، ولم يعد "مقبرة تحكي البلى"، ولم يعد "ساقية تبكي الدمن"، ولم يعد "عبداً لقيـــوده" ولم يعد "عبد ماضٍ هرم"، ولا "عبد وثن"، إنما هو الآن "خالد رغم الردى"، وهو "حـــر رغـــم قضبان الزمن" مجدداً مع نهاية المقطع الشعري المتخم بصوره الفنية، طلبه الـــذي قـــاده إلى ســـرد السالف من أدلة أو تحولات، "فأستمع لي.. إنما أذن الجيفة صماء الأذن"[1].

وإذا كـــان المقطع الفائت، يظهر المتكلم في موضع الباحث عن كسب التفات الآخر إليـــه، بعـــد المتغيرات التي طرأت في حياته وفي ضوئها، فإن المقطع الذي يليه مباشرة يظهـــر باعـــتداده صدىً لتعليق (المنادى عليه) على تلك المتغيرات، الذي نخمن أنه كان يســـعى للـــتهوين من إنجازات المنادِى "أنا حر رغم قضبان الزمن"، بتذكير طالب الأخوة بحياتـــه الماضية حين كان (عبداً) في خدمة السادة البيض، جاء المقطع رداً على ما أثاره التعليق في نفس المتكلم الطالب.

يقول المقطع (الرد) في الآن نفسه:

إن نكن سرنا على الشوك سنينا

ولقينا من أذاه ما لقينا

إن نكن بتنا عراةً جائعينا

أو نكن عشنا حفاةً بائسينا

إن نكن سخرنا جلادنا

فبنينا لأمانينا سجونا

ورفعناه على أعناقنا

---

[1] انظر: المصدر السابق. ص54-55.

ولثمنا قدميه خاشعينا

وملأنا كأسه من دمنا

فتساقانا جراحاً وأنينا

وجعلنا حجر القصر رؤوسا

ونقشناه جفوناً وعيونا

فلقد ثرنا على أنفسنا

ومحونا وصمة الذلة فينا[1].

وقــد تمثل ذلك المحور عملياً في ثورة الملايين السوداء، التي (أفاقت من كراها)، جاعلاً النص بذلك المرحلة السابقة من حياة السود، في صورة النائمين الذين استيقظوا من نومهــم بعــد طول سبات، وكانت الثورة هي الاستيقاظ والتحول الذي يعجب الشاعر من عــدم مشــاهدة معيــره له (أما تراها؟) وهي التي "ملأ الأفق صداها، خرجت تبحث عن تاريخها.. بعد أن تاهت على الأرض وتاها، حملت أفؤسها وانحدرت من روابيها وأغوار قراها...!"[2].

والــنص فــي سياق تصويره للثورة الأفريقية، الغنية بحركتها والأدنى إلى الثورة الشــعبية، يدعــو كــل أرض ما زالت مستبعدة لأن تحدو حدو إفريقيا، التي أثبتت نجاح الثورة فيها، مدى قدرة الشعب على الفعل متى توفرت فيه العزيمة والإصرار[3].

أمــا الماضــي القاتم المتمثل في سيادة الرجل الأبيض، وعبودية الإنسان الأسود، الفكرة المكنى عنها في النص بــ "جبهة العبد ونعل السيد" فهي على حد تعبير النص نفسه (مأســاة قرون عبرت) لا يمكن بعد الآن القبول بها، ولا يمكن العودة إليها، بعد أن وعى الإنسان الأسود حقه في الحرية والمساواة، وهي المأساة نفسها التي يقدمها النص – وعبر

---

[1] المصدر نفسه. ص54-55.

[2] انظر: المصدر السابق. ص56.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص 56-57.

تشـــفعه بالاستعارة – في صورة تساؤلات، ظهر معها عمر الإنسان الأفريقي في صورة نـــار تخبو بين جدران سجن، وجدار السجن من صنع الإنسان نفسه، إشارةً من النص إلى حالـــة الخـــوف والســـكون التي كانت سائدة ومسيطرة على نفوس الأفريقيين قبل إعلانهم الـــثورة.أو الـــتحول الـــذي يدفع الأفريقي الآن إلى الهتاف بين ثنايا النص، وعبر صوره الفنية، قائلاً:

أنا زنجي

وأفريقيا لي لا للأجنبي المعتدي

أنا فلاح ولي أرضي

التي شربت تربتها من جسدي

أنا إنسان ولي حريتي

وهي أغلى ثروة من ولدى

أنا حر مستقل البلد

وسأبقى مستقل البلد.[1]

بيد أن الحرية ذاتها تبقى مهددة بالسلب، ما دام هناك آخر لا يقر بأنها حق للجميع، ويـــزداد خطر السلب حضوراً مع الأفارقة السود الذين ينظر إليهم الرجل الأبيض أو سيد الماضـــي باعتدادهم عبيداً بالطبع، ولذا فإن نص (أغاني أفريقيا) وفي خضم إعلانه انبلاج حرية الإنسان الأسود، يعلن أيضاً التمسك بكل ما نالته الأيدي السوداء من مكاسب، جعلت من أرض أفريقيا حرة ووقفا على الأفريقي، وهي الأرض التي يقدم النص ثراها باعتداده (كفـــنا) اختاره الأجداد السود، إشارة منه إلى أولئك الأبطال الذين دفعوا حياتهم ثمنا للدفاع عن الأرض الأفريقية، وهو المصير عينه الذي اختاره المتكلم لنفسه ولولده من بعده إذا ما اقتضى الأمر، "فاسلمي يا أرض أفريقيا لنا"[2].

---

[1] المصدر نفسه. ص57-58.

[2] انظر: المصدر نفسه. ص58.

2. القبول والاعتزاز بالانتماء الأفريقي:

العــودة إلى نص (أنا زنجي) يكشف المحور الثاني الذي قصده الشاعر في سلسلة أغانيــه الموجهــة للثورة والحرية الأفريقية، محور جاء في رأي الباحث، موازياً أو تالياً لــلمحور الأول المتــناول في نص (أغاني أفريقيا) الهادف كما أسلف البحث، إلى إعلان حــرية الإنســان الأسود في آذان الآخرين، وما يلزم هذا التغيير من تبدلات في العلاقة، يظل الآخر محورها الرئيسي أو قطبها الإيجابي.

بيــنما يــتوجه الــنص الذي بين أيدينا (أنا زنجي) إلى ذات الإنسان الأسود الحر، وحمــل بيــن طياتــه ما رآه من مفاهيم تطلب التنفيذ والمراعاة، وتختص فقط بالأفريقي الناجز، وترتبط في الذهن بالحرية المنجزة.

يقول نص (أنا زنجي):

قلها لا تجبن لا تجبن

قلها في وجه البشرية..

أنا زنجي

وأبي زنجي الجد

وأمي زنجية..

أنا أسود

أسود لكنّي أمتلك الحرية[1].

اللافــت في نص (أنا زنجي) من جهة البناء، أن العنوان ظهر لقارئه جزءاً أصلياً فــي الــنص، يشــي بهذا الاتحاد أولى مفردات النص (قلها) المكونة من فعل الأمر (قل) والضــمير (الهــاء) العائد على الجملة التي شكلت العنوان، بحيث يظهر النص بعد تثبيت المــتخيل (أنــا زنجي، قلها لا تجبن،لا تجبن، قلها في وجه البشرية)، يعقبه تكرار لفظي

---

[1] الفيتوري. محمد ديوانه . نص أنا زنجي. 59/1.

للجمـــلة ذاتهـــا (أنـــا زنجي) المؤكدة للمعنى المستفاد في أول النص، متبوعة بقول النص (وأبـــي زنجـــي الجد، وأمي زنجية) ليفيد تسويغ الانتماء السالف، فضلاً عن كونها تأكيداً معنوياً له.

ومفهـــوم (الزنوجة) الذي يدعو الصوت الآمر داخل النص السود إلى إعلانه، اتخذ من جهة الإفادة معنيين اثنين تبعاً للحقل المعرفي المستخدم له، الأول منهما علمي باعتداده إشـــارة إلى مـــا تـــتميز به السلالة الأفريقية من صفات حسية[1]، والثاني ثقافي يدل على مجمـــوع القيـــم عند الشعوب السوداء[2]. وقد كان ظهور هذا المفهوم، في مطلع ثلاثينات القـــرن الجـــاري، باعـــتداده رد فعل أفريقي على محاولات أوربا (موطن الرجل الأبيض الغـــازي لأفـــريقيا والمســـتعبد لأبـــنائها) تذويب الذات الأفريقية في ذاتها، نادى به أدباء وشـــعراء أفـــريقيون، أهمهم (ليوبولد سنغور)* الذي استقاه من نص(العودة إلى الوطن) للشاعر الكاريبي (أيمي سيزار).

فهـــل كانت دعوة الشاعر في نص (أنا زنجي) استكمالاً لدعوة سابقيه من الشعراء الأفريقيين السود؟!

مواصـــلة القراءة للنص، فضلاً عن إجابة الشاعر نفسه[3] يكشفان عن خطأ الإجابة بـــــ (نعـــم) الـــتي تغـــري بها المقاطع الأولى، إذ سرعان ما يبدد النص التوقع الماضي باستحضار اللون الأسود وربطه بالحرية "أنا أسود، أسود لكنّي أمتلك الحرية"، استحضار يجعـــل مـــن مفهوم (الزنوجة) الواردة في ثنايا النص أدنى إلى كونها (علمية) تفيد صفة حسية مفادها أن الزنجي إنسان أسود اللون، كما يكشف استخدامها على ذلك النحو، اعتقاد الـــنص أن الزنوجة المرتبطة في الذهن باللون الأسود، انتماء يخجل الإنسان الأفريقي هي أدنى إلى المعـــرّة، يسعى صاحبها دوماً للتستر عليها لارتباطها بالعبودية التي كان يحياها

---

[1] انظر: الإنسان وسلالاته. 410-411.

[2] انظر: شلقم. عبد الرحمن.أفريقيا القادمة. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. ط1. طرابلس 1982ف. ص36.

* ليوبولد سيدار سنغور. شاعر ورئيس السنغال الأسبق.

[3] نفي الشاعر أي تأثر بالشعراء الأفارقة.

– مقابلة مع الشاعر، الفندق الكبير، طرابلس. ليبيا. غرفة رقم (648). الساعة 19:30. الأربعاء 1995/3/29ف.

في الماضي.

والـــنص في أمره الصادر إلى الإنسان الأسود (قلها) يسعى إلى تغيير تلك الصورة الـــتي بـــاتت جزءاً من فكر الإنسان الأفريقي، بل أن النص يعدُّ طلب السترة منها وعدم القـــدرة عـــلى إعلانها (جبن) لا يليق، فالزنوجة (أو اللون الأسود) من جهة أمر واقع لا يمكن تغييره، وهي من جهة ثانية قيد نفسي لابد من تحطيمه استكمالاً لدائرة الحرية.

الفصل الرابع

معادلات التاريخ الأفريقي

الليل، الاستعمار:

على طرقات المدينه

إذا الليل عرَّشها بالعروق

ورش عليها أساه العميق

تراها مطاطئة في سكينه

محدقة في الشقوق

فتحسبها مستكينه

ولكنها في حريق [1]

نــص (أحــزان المديــنة السوداء) نموذج فريد متعال في تصوير الشاعر لقضيته الأفــريقية، ووضعية إنسانها الأسود تحت الاستعمار، يعتمد في بنائه العام على المزج في صورة كلية واحدة بين وضع المدينة أثناء الليل ووضع الإنسان الأسود تحت الاستعمار.

والمقطــع الفائت "على طرقات المدينة" في غياب البعد الإنساني في القراءة (تجسيد المديــنة) يمكــن القول إنه تصوير لوضع المدينة أثناء الليل، فهي خالية من أهلها كأن لم تعمــر بالنهار لا حراك بها ولا حياة*، بيد أن التعليل الماضي لن يكون مناسباً تماماً، حال الانتــباه إلى عــنوان النص الذي يحمل إجمالاً مفاتيح القراءة له، خاصة مفردة (أحزان) المتضــمنة لدلالة إنسانية واضحة باعتبار أن الفرح والحزن حقيقتان تميزان الإنسان وحده دون بــاقي الموجودات، فضلاً عن قيام النص بتعزيز المفتاح السابق بأخرى جديدة تؤكد (تجســيد المدينة) وتهب النص وجهه الإنساني، يمكن ملاحقتها في مفردات: (رش، أساه، مطاطئة، محدقة، مستكينة).

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 41/1.

* لإدراك أبعــاد الصورة والمزج نلفت الانتباه إلى أن الحركة في المدينة أثناء الليل لا تموت تماماً، بل تنسحب إلى داخل المباني في فعل لا إرادي بانتظار عودة النهار.

وإذا كـــانت مفـــردة (المديـــنة) قـــد حولت دلالتها باتجاه الناس فإن باقي المفردات المؤثـــرة فـــي قراءة النص تسير في الاتجاه ذاته، تنزاح عن معناها المعجمي، لتنال بعداً جديـــداً في القراءة والتصور العام للنص، يناسب الهدف الذي جاءت من أجله مع الاحتفاظ -في الآن نفسه- بصورتها الأصلية التي لا تعارض بينها وبين الصورة الرمزية المبتغاة، القائمة على المزج بين الصورتين في بوتقة واحدة تتجاوز الأصل دون أن تباينه تماماً بدأ بصورة (الليل) الزمن المظلم والذي يأتي في المقطع الماضي -من جهة- باعتداده صورة حقيقية تعالج تأثير قدوم الليل في حركة (المدينة) المعروفة، ويأتي في الجهة الثانية – وفي الآن نفســـه- بوصفه معادلا فنيا للاستعمار أو مجموع الظروف القاهرة للإنسان الأسود، ولـــتكون قـــراءة الـــنص عـــندئذ ما مفادها: إن الجموع الأفريقية (المدينة)، التي غزاها الاســـتعمار (الـــليل) وقهرها بالاستعمار الشديد (رَشٌ) يراها الناظر إليها من الخارج مع توالـــي الأيـــام وشـــدة القهـــر وطول الاستعباد (مطاطئة) الرؤوس، صامتة في سكون الراضـــي، لكـــنها في حقيقة الأمر تشتعل من الداخل، حالمة بالنفاذ من الزمن الذي تحياه (العبودية) إلى زمن جديد.

"لكـــنهم حين يبني الظلام (الاستعمار) على طرقات المدينة" حركة الإنسان الأسود ورغـــباته في الانعتاق والحرية" حواجز من حجر أسود "يمثلها على الواقع الأفريقي القهر والتعذيب والقتل، تراهم" يمدون أيديهم في سكينة إلى شرفات الغد "الحرية والانعتاق" وهم صـــرخات ســـجينة "غاضـــبة رافضة داخلية صامتة لا تحس" بأرض سجينة "هي أفريقيا "وأيـــامهم ذكـــريات طعينة" حوادث الماضي السلبي الممتد بلا انتهاء "لأرض طعينة" هي أفـــريقيا "وأوجههم كالأكف حزينة" سوداوية المستقبل المكني عنه بالكف المشابه للحاضر المكـــني عـــنه بالوجـــه "تـــراها مطاطئة في سكينة" مستقرة راضية "محدقة في الشقوق" المساحة المتاحة للحركة "فتحسبها مستكينة "خاضعة" لكنها في حريق"[1*].

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 1/44-45.

* رغـــم ما تشي به محاولة التحديق عبر الشق من رغبة المحدق في التجاوز المقرون بالترقب والانتظار، فضلاً عما يحمله وجـــود الشـــق نفسه من معاني الاختراق المحدود للحاجز الذي بناه "الليل" على طرقات المدينة، إلا أن عملية التجاوز الفعلي تبقى في رأي الشاعر، وبالعودة إلى صور أخرى داخل النصوص الأفريقية، بعيدة المنال في ظل ثبات العلاقة بين

بيـــد أن عناصر التطابق بين وضع (المدينة) الحقيقية أثناء الليل الطبيعي والوضع الأفـــريقي تحـــت الاســـتعمار والـــذي أنـــتج الشاعر في ظل توفرها صوره التقابلية بين الوضـــعين فـــي نص (أحزان المدينة السوداء) سرعان ما يتبدد داخل النص نفسه بحلول الـــنهار الـــذي "يصـــف القناديل للظلمات" فهناك "تجف دماء السكينة" الناتجة عن إحساس الناظر بالاتحاد بين الوضعين، ويصبح (قلب المدينة) التعبير المكني به عن الحضارة وما يـــنجز داخل المدينة من بناء وتشييد (باعتبار أن قلب كل شيء هو لبه وخالصه) في نظر الشاعر:

كشيء حقير

كمدفأة في الهجير

كمسرجة في طريق الضرير

كأفريقيا في ظلام العصور

عجوز ملفعة بالبخور

وحفرة نار عظيمه

ومنقار بومه

وقرن بهيمه

وتعويذة من صلاة قديمه

وليل كثير المرايا

"الـــليل والمدينـــة" على صورتها السالفة، لم تنتج فيما مضى سوى إطالة زمن استلقاء الأخيرة "تحت الدجى مجهدة في كوخهـــا المجهـــد" واســـتمرار ثباتها يعني أن أفريقيا أو المدينة "تبني بكفيها ظلام الغد" الذي لن يتأتى تعطيل قدومه إلا باستيقاظ أفريقيا أو المدينة من "ذاتها المظلمة" وهي مجموعة الصفات السلبية التي زرعها الليل في أعماقها، فكانت الوجه الآخـــر له، والقيد الذاتي لها، كما سيكون في المقابل الزحف "من ظلمة الهاوية" الأجواء التي تعيش فيها، وخلع "أكفان الظلمة" هما "الفجر" الذي "يدك جدار الظلمة" الحائل دون انطلاق الإنسان الأسود.

- انظر : الفيتوري. محمد ديوانه. نص البعث الأفريقي. 1/46-47.
- انظر: الفيتوري. محمد ديوانه. نص أنا زنجي. 1/60.

ورقصة سود عرايا

يغنون في فرح أسود

وغيبوبة من خطايا

تؤرقها شهوة السيد

وسفن معبأة بالجواري الحسان

والمسك والعاج والزعفران

هدايا بلا مهرجان

تسيرها الريح في كل آن

لأبيض هذا الزمان

لسيد كل زمان[1].

وتكمـــن أهمية الصور المتداعية اللاحقة لقول الشاعر: "كأفريقيا في ظلام العصور" في كونها:

1. تحديـــد العلاقـــة الكامـــنة بيـــن المشـــبه (قـــلب المديـــنة) التعـــبير المكـــني به عن الحضارة،والمشبه به "أفريقيا في ظلام العصور" باعتداد أن المشبه هو نتاج المشبه به في ظروف تاريخية هي أدنى إلى النهب الذي يكنى عنه النص بـــ "هدايا بالا مهرجان تسيرها الريح" وهي علاقة تجعل من الحضارة في عين الشاعر صورة أخرى لأفريقيا البدائية.

2. أنهـــا تحدد إمكانية وجود وجه الشبه في ادعاء النص أن (قلب المدينة)، "كشيء حقير" تاركـــاً المجـــال رحباً أمام المتلقي لتصور ماهية الشيء (المشبه به)، كذلك الحال مع "كمدفـــأة فـــي الهجير" و "كمسرجة في طريق الضرير" بجامع إجمالي هو عدم الفائدة والقيمـــة في كل، باعتداد أن الحضارة أو التقدم الإنساني الظاهر، نتاج لهمجية الإنسان

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 1/42-43.

الأبيض المتوحش في غزوه لأفريقيا.

3. تقـبيح المشـبه (قـلب المديـنة) بالإتيان بمشبه به أقبح منه وهو "كأفريقيا في ظلام العصـور.. عجـوز ملفعة بالبخور، وحفرة نار عظيمة، ومنقار بومة.. الخ"، بغرض إيلاد صورة ساخرة منفرة (للمشبه) في ذهن المتلقي، الغرض الذي فات الناقد، "هدارة" إدراكـه حين قال: وأي حب هذا الذي يكنه الشاعر لقارئه، في تلك القصيدة، وقد جمع لهـا مـن السـباب والأوصـاف الساخرة قدراً لا يجمع إلا للهجاء ولإظهار الكراهية (...)* وهي عنده أيضاً: عجوز ملفعة بالبخور، وحفرة نار عظيمة..."[1].

2. المرأة، أفريقيا:

ذات يوم لم يزل يثقل بالنقمة أرواح جدودي

ذات يوم لم يزل يزحم أيام وجودي

وقفت أرضي ترنو للمقادير حزينه

وقفت كامرأة تنسج أكفان السكينه

وقفت مطرقة الرأس مهينه

ورأت في نظرة واحدة أو نظرتين

نظرة خائنة صفراء.. ذات أجنحه

سفناً تزحم أعماق البحار النازحه

سفناً تغدو وأخرى رائحه

سفناً مكتظة بالأسلحه

وبأبناء بلادي

---

* يعني ما ورد في نص "البعث الأفريقي".

- راجع "البعث الأفريقي ووسائل الشاعر إلى البعث الأفريقي". الفصل الثالث من هذه الدراسة.

[1] انظر: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان. ص385-386.

وبخيرات بلادي

وبتاريخ بلادي

ورأت ملء شقوق الأرض آثار سياط داميه

ورؤوساً عاريه

ووجوهاً باكيه

ودروباً كالقبور اختلطت كتل السود بها والماشيه![1].

ليس للزمن بتوليداته المختلفة (السنة، الشهر، اليوم، الساعة..الخ)، حضوراً ثابتاً مستقلاً في الوجود، إذ هو أدنى إلى أن يكون فكرة ذاتية، تقتصر من جهة على الإنسان بوصفه الكائن الوحيد الشاعر بالزمن، ويرتبط في الجهة الثانية بالأحداث الجارية التي يظهر معها الزمن أدنى إلى كونه مجالاً لا حسياً تصب فيه الإنسانية حركتها، وإنما تتأتى مواقف الإنسان من الزمن، تبعاً لما يشهده فيه من أصناف الحياة أفراحاً وأتراحاً، سعادة أو شقاءً، صور تشكل في إجمالها حركة التاريخ وتتحدد في ضوئها المواقف سلباً أو إيجاباً.

والنص الذي بين أيدينا (حدث في أرضي) العنوان الدال على الحدوث في الزمن الماضي، يتخذ من الزمن (ذات يوم) موقفاً سلبياً، فالأحداث التي جرت في ذلك اليوم، التي يكشف عنها النص لاحقاً في صور "سفنا تزحم أعماق البحار...الخ" المصورة لقدوم وأعمال الرجل الأبيض في أفريقيا، لم تزل تثقل بالنقمة أرواح الجدود الأفريقيين، وتمتد بسلبيتها إلى زمن إبداع النص، كما يصور النص نفسه، وعبر تشفعه بالتشبيه "وقفت أرضي كامرأة تنسج أكفان السكينة" الحالة الوجدانية للقارة الأفريقية، وهي تستقبل وترى الأحداث المشكلة بوقائعها لوجه "ذات يوم".

بيد أن حضور المرأة في نص (حدث في أرضي) باعتدادها "رمزاً اسقاطياً يكثف

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص حدث في أرضي. 1/79-80.

الدلالـــة ويؤطـــر المضـــمون"[1] المراد تقديمه إلى المتلقين، كما تتوخى التجارب الشعرية الحديثة، يظل محدود الإفادة، لا يرقى إلى مستوى المعادل الفني الكامل (المرأة = أفريقيا) فـــي ظل سيطرة التشبيه الذي "يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الإئتلاف بين المختلفات ولا يوقـــع الاتحاد"[2] المطلوب لأحكام فكرة المعادل الفني، الذي سيكون حاضراً بشروطه المســـتحقة (تقريـــبا) في مسرحية الفيتوري الشعرية (أحزان أفريقيا)[3] متمثلاً في شخصية (ســـولارا) الناطقة بلسان حال أفريقيا، والمعبرة عن احساساتها ورؤاها تجاه ما جرى في الـــزمن الماضي من أحداث تاريخية دامية، يعود الشاعر أو "نازاكي: المغني غير المرئي الرامـــز إلى روح المأساة"[4] إلى إحيائها بندائه المتكرر الخارق للصمت الممتد بين زمنها الـــتاريخي* والزمن الحاضر "عودوا أنَّي كنتم، غرباء كما أنتم، فقراء كما أنتم.. يا أحبائي المـــوتى عودوا حتى لو كنتم قد متم"[5]، يتبع النداء السالف، تخيل (كورس الموتى) المنادى عليهم لصورة المنادي:

من هذا الطارق أبواب الموتى؟

.. أتكون الريح تحرك فوق الأرض قوائمها البيضاء؟

ما شأنك أيتها الريح العرجاء بنا؟

ما شأن الريح

أتكون الشمس المشدودة

---

[1] رجاء. عيد. لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف. الإسكندرية 1985ف. ص 133.

[2] عصـــفور. جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. ط3. بيروت – الدار البيضاء. 1992ف. ص175.

[3] أول مسرحية شعرية يكتبها الفيتوري اشتهرت باسم (سولار) اسم بطلتها الزنجية الرامزة إلى أفريقيا، صدرت الطبعة الأولى منها عام 1969ف.

[4] الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية "أحزان أفريقيا". 55/2.

* أواخر القرن الثامن عشر.

– انظر: المصدر السابق.ص52.

[5] المصدر السابق. ص55.

سقطت في قاع الكون

أيكون الكون؟

أيكون الكون؟[1]*

ولا يجد (كورس الموتى) أو بعض ضحايا (ذات يوم) في نص (حدث في أرضي) أمام نداءات (نازاكي) المتكررة لهم بالعودة سوى الاستجابة، التي تبدأ على مستوى النص المســـرحي، وعبر تشفعه بما يطلق عليه "فلاش باك"[2] بتذكر (كورس الموتى) لصور حياة القارة الأفريقية قبيل قدوم الرجل الأبيض إليها:

كانت حيتان النهر

تلوح في النهر نجوماً من فضه

وطيور الكركي البضه

تنتقل عبر الأعشاب الخضراء

وصبايا القرية يوقدن النيران

وبضعة أطفال في الماء[3].

يعقب تلك الصور الهادفة لتبيان بساطة وسكينة الحياة الأفريقية، تصوير النص عبر

---

[1] المصدر نفسه. ص55-56.

* الصورة السالفة مثال جلي لاندماج لغتي الشعر والإنسان البدائي، فكلاهما دائماً في موقف الانفعال، وهو موقف إلغاء المســـافة بين الذات والموضوع، وهما معاً (الشاعر والبدائي) يتصوران الطبيعة والموضوعات الخارجية إجمالاً في أشكال مجسدة، مشخصة، تقميصية.

– انظر: اليافي. نعيم. مقدمة لدراسة الصورة الفنية.وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1982ف. ص21-22.

[2] فلاش باك: أو الارتداد إلى الماضي يعني "إدخال منظر إلى مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة، يمثل حدثاً في زمن سابق مبكر، وهو وسيلة سردية قصصية توجه إضاءتها الخاطفة إلى عرض أحداث سبقت في الوقوع المشهد الافتتاحي للعمل الأدبي..."

– انظر: معجم المصطلحات الأدبية . ص14.

[3] الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 57/2.

تشفعه بما يسمى (المعادل الموضوعي)[1] لخلجات وانفعال الأفريقيين ساعة رؤيتهم للرجل الأبيض، وما أعقب تلك الرؤية من أحداث: "وتلوت أحشاء الغابة، صرخت فجأة، وتعالت راقصة نار القرصان، وتساقطنا قتلى.. وتساقطنا جرحى، وتساقطنا أسرى"[2]، وهم الأسرى عينهم الذين تم سوقهم فيما بعد بعيداً عن القارة الأفريقية، ليكونوا عبيداً في مزارع العالم الجديد وقد عادوا فنيا استجابة لنداء (نازاكي)، ليشكلوا المشهد الافتتاحي لمسرحية (أحزان أفريقيا) والموضوع الرئيسي لها.

وتتحدد أهمية شخصية (سولارا) في مسرحية (أحزان أفريقيا)* في كونها رمزاً اسقاطياً، حاول الشاعر عبره تناول أبعاد قضية استعمار الرجل الأبيض لأفريقيا، وسوق أبنائها عبيداً له، حيث شكلت (سولارا) العمود الفقري الذي يحرك الأحداث، والنقطة التي تدور حولها أفعال الشخصيات الأفريقية أو الأجنبية في المسرحية وسنحاول في الصور التالية تتبع تلك الالتقاءات بين (سولارا) وباقي الشخصيات الأخرى المشاركة لها في الأحداث:

1. تقييم (سولار) لما جرى من أحداث انتهت باستعباد أفريقيا وأبنائها، بدءاً باحساساتها تجاه الأفارقة المساقين أسرى ليكونوا عبيداً في خدمة الرجل الأبيض: "كالسحب تأتون.. كالريح تمضونا، يا أيها الحيرى أين تروحونا، وهل تعودونا.. ستحزن الأمطار وتنحني الأشجار، وتبطئ الأنهار، لأنكم لن ترجعوا.. وكل شيء حولكم.. يخبرني بأنكم لن ترجعوا.. لأنكم كالسحب تأتون.. وفي جناح الروح تمضونا، سكرى تغنونا.. حيرى تنوحونا.. ولا تعودونا"[3].

2. وفي ظل الاتحاد القائم بين (سولارا) الرمز الفني المعادل لـ (أفريقيا) القارة والواقع، يكون صراع تاجري الرقيق (أدجار وشارل) حول (سولارا) والذي يقدمه النص في

---

[1] المعادل الموضوعي: "سلسلة من أحداث (أو وضع معين) تجعل انفعالاً ذاتياً معيناً شيئاً موضوعياً".
- انظر: معجم المصطلحات الأدبية. ص 335.

[2] الفيتوري. محمد.ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 2/57-58.

* اشتهرت مسرحية "أحزان أفريقيا" باسم بطلتها "سولارا" الرامزة إلى القارة الأفريقية.

[3] الفيتوري. محمد . ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 2/67-68.

صورة محاولة اغتصاب جنسي "أئتوني بتلك الجارية لأجلدنها بالسيف* وهي عارية"[1]* هـو صـورة فـنية لصراع الاستعمار حول أفريقيا والاستحواذ عليها، ويكون موقف تومـاس (حـاكم القـلعة) الساعي لإصلاح الخلاف بين التاجرين، هو صورة النص المعـادل لخلافـات بعض الدول الاستعمارية حول بعض المستعمرات، ومحاولة دول أخـرى تنتمي بوجه ما إلى المجموعة نفسها تسوية النزاعات بين المتصارعين حفاظاً على وحدة المصالح[2].

3. ويكـون تحسـر "سولارا" على اخوتها الغائبين مع إصرار (أدجار) على اغتصابها.." أكـاد يغـمى عـليّ، لو أنهم كانوا هنا (تنزل من السرير) أين هم؟ خائفة أنا (تتحسس جسـمها) كـان يـريدني"[3]*. هـو صـورة رمزية تعادل احساسات القارة الأفريقية ومشاعرها تجاه موقف أبنائها من الرجل الأبيض الغاصب والغازي لها ويكون جواب (كـورس العـبيد) عـلى استعانة (سولارا) بهم[4] الممثل في "أغنية البحارة السود"* هو جـواب الأفـريقيين الصريح، المسوغ لموقفهم السلبي من أحداث الزمن الماضي، أو أحداث (ذات يوم) كما عرضها نص (حدث في أرضي).

---

* كنى الشاعر عن العضو الذكري بالسيف.

[1] الفيتوري. محمد ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 68/2.

* إذا مـا تجاوزنـا قـليلاً المرأة (المعادل) إلى المرأة الأفريقية (الواقع) نلاحظ أنها كانت نفسها بعض اشتهاءات الرجل الأبيـض القادم إلى أفريقيا، يقدمها نص "الطوفان الأسود" وعلى لسان الرجل الأبيض في صورة (الجسد الدافئ) وعبر تشـفعه بالاستعارة في صورة (المأكول) الذي له (نكهة ورائحة) وهي الصورة التي تعاكس صورة الرجل الأبيض، كما يقدمها النص عينه وعلى اللسان ذاته: "أنا امرؤ أبيض كالثلوج"، بجامع البياض والبرودة في كل.
- انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 68/1.

[2] انظر : الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 69/2-70.

* كنى الشاعر عن الاغتصاب الجنسي بـ "كان يريدني".

[3] الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 86/2.

[4] انظر: المصدر السابق. ص87.

* تقول كلمات الأغنية: "لو سألت عنا بلادنا.. ولو تصايحت في أثرنا الغابات والقوافل، فقل مقيدون في السلاسل ما بين ميت وجريح، سجونهم ماء وريح.. الخ".
- انظر: المصدر السابق. ص88-89.

وإذا مـــا تجاوزنا (سولارا) بوصفها رمزاً إسقاطياً يعادل (أفريقيا)، وتجاوز البحث معهـــا تفاصـــيل عديـــدة انتهت إجمالاً باغتصاب (سولارا) على مستوى النص، واحتلال واســـتعباد أفريقيا على مستوى الواقع التاريخي، فإن حضوراً رمزياً آخر للمرأة قد حوته المســـرحية ذاتهـــا، تمـــثل هذه المرة في شخصية (العرافة) التي يقدمها النص المسرحي باعـــتدادها معـــادلاً للقاضـــي العادل والخبير، المقيّم لكل ما جرى من أحداث تمثلت في المحاور التالية:

- تصـــويب ما أشاعه الرجل المستعمر من كون استعباد الإنسان الأبيض للإنسان الأسود قدراً إلهياً* لازم النفاذ، يكون مصير مخالفه الحرق في النار.[1]
- تقييـــم نـــتائج ما أصاب الأفارقة من جراء ما تعرضوا له من أسر واستعباد وترحليهم بعيـــداً عن وطنهم الأم (أفريقيا) إلى أرض العالم الجديد (أمريكا) التي يقدمها النص في صـــورة "أرض ملعونة"، أكلت أجساد السود المهجرين إليها، بيد أنها تظل عاجزة عن التهام الأرواح الأفريقية المنتظرة لقدوم يوم ميلادها الجديد.[2]
- كمـــا تقوم (العرافة) بدور القارئ الموضوعي لما تعرضت له (سولارا) من اغتصاب، أنـــتج على مستوى النص غضب (كورس العبيد) عليها، وهي الصورة المعادلة لموقف بعـــض الأفارقـــة من انتمائهم إلى القارة الأفريقية بتاريخها العبودي الطويل، وقد جاء حكم (العرافة) بالصفح والغفران عن (سولارا) مشفوعاً بدفاع (سولارا) عن نفسها، كما تمـــثل فـــي المقـــاطع الـــتالية: "كانت أيديكم في الأغلال، وكنت أنا أبكي.. وسمعتم ثم تباطأتم، وصرخت بكم.. ثم تباطأتم.. ودفعت الحائط بعد الحائط واستصرخت بكم.. بك أنـــت.. وأنت.. وأنت، ولم يسمع أحد منكم، فلقد كانت أيديكم في الأغلال، وغرقت أنا

---

* إن في ذلـــك إشـــارة إلى ما ورد في الكتاب المقدس (العهد العتيق، سفر التكوين، الفصل التاسع) من دعاء نوح عليه السلام بأن يكون كنعان بن حام عبداً لأخوته، وقد جاء الدعاء السالف، كما يشير المصدر المستسقي منه، عقب قصة لا تليق بمقام الأنبياء المعصومين عن الأخطاء.

[1] انظر: الفيتوري. محمد . ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 115/2.

[2] انظر: المصدر السابق. ص 116.

في اللعنة، حين غرقتم في الأوحال..الخ"[1].

بيد أن محاولة نص (أحزان أفريقيا) في إقامة (سولارا) معادلاً فنياً للقارة الأفريقية بصـــورة نموذجية متكاملة، تظل في رأي البحث أدنى إلى النجاح، وليس النجاح كله، مرد ذلـــك الإرباك إقحام النص لشخصية (دينج) الذي يقدمه النص بوصفه، أخاً لـــ (سولارا)، العلاقـــة التي حالت دون اكتمال التعادل الفني بين (سولارا) المرأة و (أفريقيا) القارة، كما تتوخى التجارب الشعرية الحديثة.[2]

الثوار، التفوق:

حفـــل الـــتاريخ الأفـــريقي الحديث، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية (1945ف)، برموز نضالية عديدة، قادت الكفاح الأفريقي، الساعي لإنهاء الوجود الاستعماري الأبيض الجـــاثم على القارة السوداء، أمثال (لومومبا)[3]و (نكروما)[4]، و(مانديلا)[5]، ومن شايعهم من الجيـــل الأفريقي، الذي "آمن بحرية السود والكادحين"[6] ومزق "أكفان الدجى" وهدم "جدران

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه.مسرحية أحزان أفريقيا. 2/123-124.

[2] يظل نجاح الشاعر محمد الفيتوري في إتقان مهنة الكتابة المسرحية نجاحاً محدوداً إجمالاً.
- الفيتوري. محمد. مسرحية ثورة عمر المختار. 2/302.

[3] لومـــبا، باتـــريس: مواليد الكونغو الديمقراطية (زائير سابقاً)، 1925ف، عُرف بعدائه الشديد للاستعمار البلجيكي لـــبلاده، الـــتي استطاعت الحصول على استقلالها في عام 1960ف، واجه مصاعب كبيرة بعيد الاستقلال حين أعلن (تشـــومبي) انفصـــال إقليم (كاتنغا) عن الوحدة الوطنية، أعدم في 1 يناير 1961ف، بعد نجاح "موبوتو" في انقلاب عسكري عليه.

[4] نكـــروما، كوامي: مواليد 1910ف، رجل دولة غاني ومناضل أفريقي بارز، طالب باستقلال بلاده عن الاستعمار البريطاني، الذي نالته فعلاً في عام 1961ف، برز بعده (نكروما) باعتباره أحد أهم القادة الأفريقيين الداعين إلى الوحدة الأفـــريقية وتأمين الثروات الأفريقية، أطيح بحكمه في انقلاب عسكري عام 1966ف، وقد توفي (نكروما) في أبريل 1972ف.

[5] مـــانديلا، نلســـون: مناضل وزعيم سياسي أفريقي، ولد عام 1918ف، في سنة 1964 ف، حكم عليه بالسجن المؤبد بتهمة قيادة التنظيم الأفريقي المعادي لنظام (بريتوريا) العنصري، تحول بعدها مانيلا إلى بطل شعبي وانتخب رئيساً للمجلس الوطني الأفريقي، أطلق سراح مانديلا في 11 فبراير 1995ف، بعد أن أمضى سبعة وعشرين عاماً في سجون جنوب أفريقيا، تولى الآن رئاسة جمهورية جنوب أفريقيا بعد إلغاء التمييز العنصري.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه.نص الطوفان الأسود. 1/71.

الوهـــن"[1]، و "لـــم يرهـــبه عصر التقتيل والاستشهاد"[2]، فوقفوا "وحدة في وجه الاستعمار" وتحدوا "قوى الظلام والدمار"[3]، وقامت بهم أفريقيا "كماردة تتلقى الضحى، وتحول مجرى الـــرياح، وتحفـــر تاريخها من جديد، على جبهة الشمس حفر الجراح"[4]، مشكلين بموقفهم الجديـــد، القائم على المواجهة والتحدي للاستعمار الأبيض، الصورة المتجاوزة لأسلافهم، حيـــن كـــان يكـــتفي السود بمد "أيديهم في سكينة إلى شرفات الغد، وهم صرخات سجينة بأرض سجينة.."[5].

كمـــا تشكلت المواقف النضالية التي تبناها رموز أفريقيا السالفين، نصوصاً شعرية احتـــلت مقاماً لافتاً في تجربة الفيتوري الشعرية الأفريقية،[6] اعتمدت التصوير الأسطوري فـــي رســـم أبعاد هذه الرموز، ساعية باتخاذه أيَّاه إلى "تعميق خطوط الشخصية التاريخية بحيث لا تنحط القصيدة إلى مستوى السرد والدعاوة السياسية المباشرة ونظم الشعارات"[7].

وقـــد ظهر (لومومبا) أمام تقنية التصوير الأسطوري "الذي يقلب الشخص التاريخي إلى ظاهـــرة أســـطورية"[8] في صورة سيف بلاد الشاعر الذهبي المدفون المصلت -رغم موتـــه- فـــوق رقاب الجلادين، المثبت في الآن نفسه في أعماق الشاعر، الذي يدعوه إلى البقاء، ففي تربة الروح لن يطوله الصدأ، وفي نار الجروح سيظل متقداً متوهجاً بعيداً عن الانطفاء[9].

كمـــا أن النص، وفي خضم تداعياته الأسطورية، يطلب من (لومومبا) ما كان يقوم بـــه في زمن الحياة، من دور نضالي في بلاد أفريقيا، ساحباً بذلك صفة الموت عنه، مثبتاً

---

[1] انظر: الفيتوري.محمد. ديوانه. نص أغاني أفريقيا. 54/1.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى بن بيلا ورفاقه. 261/1.

[3] أنظر الفيتوري. محمد.ديوانه. نص أغنية حول الشمس. 159/1.

[4] الفيتوري. محمد.ديوانه. نص الطوفان الأسود. 68/1-69.

[5] الفيتوري. محمد.ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 44/1.

[6] يلاحظ أن اهتمام الشاعر بهؤلاء الرموز بدأ في نصوص ديوانه الثاني "عاشق من أفريقيا"، الصادر في عام 1964ف.

[7] صبحي. محي الدين.الشعر وطقوس الحضارة. دار الملتقى. ط1. قبرص- بيروت.1996ف. ص90.

[8] المرجع السابق. ص89.

[9] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص لومومبا والشمس والقتلة. 251/1.

في اللحظة نفسها صفاته الأسطورية التي لا تقبل موت الأبطال:

أصبغ أعلام الثورة، يا سيف بلادي

انشر أعلام الحرية، فوق بلادي

كن شمساً، فقد ماتت هاتيك الشمس

ما عادت تسطع ملء عيون المضطهدين[1].

تـــلك المطـــالب (الصـــبغ، النشر، كن شمساً) التي تبدو خارج محيطها الأسطوري صوراً غير قابلة للتنفيذ، تتواصل ضمن الطقس نفسه، في تصوير ملامح (لومومبا) الذي يظهر إزاءها أدنى إلى البطل الصوفي القادر على فعل المستحيل، فهو:

البطل الأسود ذو القدمين العاريتين

الراكضتين على نهر الكونغو

كانت تركض خلفهما أشجار الغابات

كانت تتهدج لهما أنفاس الظلمات

كانت أمواج الكونغو توغل في الركض[2]

بيـــنما "كان الفارس ذو الرهبة، ذو الصوت الفضي، عيناه عالقتان على نجمة،شفتاه مطبقـــتان عـــلى كلمة"[3] هي كلمة (الحرية) التي حاول الاستعمار صلبها بإعدام (لومومبا) متناســـين "أن الخونـــة لا ينتصرون،لا يصبح بطلاً من خان قضية شعبه، من أسقط رايته يـــوم نضاله، من سد عليه طريق الحرية، من قبّل أقدام القتلة "فالأحقاد ستبقى دفينة،تتطلع من عيون شعب الكونغو، ومن عيون (لومومبا) الذي لا يموت (في سخر لعيون القتلة)[4].

---

[1] المصدر نفسه. ص251-252.

[2] المصدر نفسه. ص 252.

[3] المصدر نفسه. ص 252-253.

[4] انظر: المصدر نفسه. ص253-254.

ذلــك الــلون من التصوير القائم على تقنية (التصوير الأسطوري) في رسم ملامح رمــوز النضال الأفريقي، يتكرر ثانية في تقديم (نكروما) البطل الأفريقي، وعنوان النص الــذي يقدمــه الشــاعر باعتداده "أشواق سجين عاش وثأر سجين مات (و) أجساد ضحايا مصــلوبين عــلى الطرقات (و) أحشاء حبلى تتلوى تحت الطعنات، (و) أصوات حياة لا تعــرف مــوت الكــلمات، فيها من ثورة أفريقيا،شعب زنجي القسمات، نفض الظلمة عن عيــنيه، وتوهــج مــلء الظلمات، فإذا الشمس تدور.. وتُلد الشمس.. وتلد الحريات، وإذا وجهك يا نكروما يشرق في نور الثورات"[1].

تــلك المقدمة الغنية بالتضادات (الموت، الميلاد، ضحايا، حياة ظلمة، نور) المنتهية بالحديث عن (وجه) البطل الأفريقي بذكر أحد صفاته "يشرق في نور الثورات"، التصوير الأسطوري الذي يشي بشدة توهج وجه (نكروما)، فضلاً عن إضفاء مسحة صوفية عليه، يــزداد حضــوراً مع (الوجه) ذاته، بتعداد قدراته الفائقة التي تقلب (نكروما) من شخصية تاريخيــة لهــا ملامحهــا الإنسانية المعتادة، إلى شخصية أسطورية، تفارق المعهود، فهو يختزل المكان، ويوقظ الزمن وينبه الاحساسات، ويحمل رائحة البلدان:

نكروما، يا صورة غانا

والكونغو الحر الموجات

وجهك يوقظ فيَّ الماضي

يوقظ فيَّ الاحساسات

يحمل لي رائحة بلادي

عبر ملايين الغابات[2].

وإذا كــان الســالف هو ما يتمتع به (وجه) نكروما من خوارق، تبدو لعين ناظرها أدنى إلى كرامات الصوفية، فإن رؤية (ذات) نكروما كاملة، كما قدمها النص، هي طريق

---

[1] انظر: الفيتوري.محمد. ديوانه. نص نكروما. 1/258-259.

[2] المصدر نفسه. ص259.

الشـــاعر الأمـــثل للإصغاء لصدى الزمنين (الماضي والمستقبل) وهما يلتقيان في المكان، ويـــرفان عليه، "وأراك فأصغي لصدى ماض.. وصدى آت يلتقيان على ساحات، ويرفان على ساحات"، وهنا تبرز أهمية إلحاق الصدى بالزمن (الآت) لتفيد حتمية الوقوع للصورة الأخيرة في النص "أتراها أفريقيا الكبرى، تتهادى تحت الرايات"[1].

وإذا مـــا تجاوزنا النصين الماضيين "لومومبا والشمس والقتلة" و "نكروما" العائدين زمـــنيا إلى مرحـــلة مـــبكرة نســـبياً فـــي نتاجات الشاعر، إلى نتاجاته المتأخرة المتناولة للموضوع ذاته، نلاحظ أن لجوء الشاعر إلى تقنية (التصوير الأسطوري) في رسم ملامح رمـــوز النضـــال الأفريقي، تبدو أكثر جلاء واكتمالاً مع نص "إلى نلسون مانديلا" الرمز الأفريقي الكبير، يقول النص:

ساكن أبداً في طقوسك

مثل إلاه قديم

يرصعه ذهب الشمس

يا أبنوس الخريف الجنوبي

كيف يكون جلال الشهادة

إن لم تكن أنت[2].

(مـــانديلا) يتحدد في الصورة الفائتة "ساكن أبداً في طقوسه مثل إلاه قديم، يرصعه ذهب الشمس"، هو عين النص "أبنوس الخريف الجنوبي"، معادل (الجلال) الشهادة ومثاله الأعلى، الذي لولا حضوره إلى الدنيا، لضاعت صورة (الجلال) وبقيت مستترة ومحجوبة عن الأنظار.

تولد في الموت

تكبر في الموت

---

[1] انظر: المصدر السابق. ص 260.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. يأتي العاشقون إليك، نص إلى نلسون مانديلا. ص38.

تطلع حقل نجوم على حائط الموت

تصبح أوسمة من بروق

وعاصفة من غناء

وغابا عظيما من الرقص

أذهلتني في نضالك

تدمغ عناق من دمغوك

وتسجن في العصر من سجنوك

وأنت سجين هناك[1].

إنهما صورتا إله قديم ساكن أبداً في (طقوسه)، (وجلال الشهادة)، تتفرعان حاملتين معهما المزيد من الصور الأسطورية التي تغني السالف وتشرحه وربما سوغت صوره الأسطورية باستحضار المزيد منها (يولد في الموت، يكبر في الموت، يطلع حقل نجوم على حائط الموت)، في مقابل صورة (الموت) الجامدة في كل الصور السالفة، تقوى أفعال المضارعة التي تفيد الاستمرار وتنمو مفردات الحياة (يولد، يكبر، يطلع) تضاد يمضي إلى نهايته بتلاشي (الموت) نهائياً في بقية الصور، وامتلاؤها بالحركة والفرح والتقدير (أوسمة، بروق، غناء، غاب، رقص) تنقطع كلها بعودة الشاعر إلى ذاته "أذهلتني في نضالك!" انقطاع يشي بعظمة الموصوف، وعجز النص عن الإحاطة بمعانيه وصوره المتعلقة بالنضال.

وسط تلك الهالة من الصور الأسطورية تبرز حقيقة ذات وجهين، (تاريخية) من جهة، تتعلق بسجن (مانديلا) سبعاً وعشرين سنة، و (إلهيه) في الثانية ترتبط بالقدرة، وتتعلق على مستوى النص بقدرة (مانيلا) الساكن أبداً في طقوسه مثل إلاه قديم، على قلب السائد من مفاهيم مسلَّمة، تتعلق بالسجن والحرية، أصبح معها (السجين سجاناً) والعكس صحيح، تزداد انقلابا وأسطورية وتلائماً للتأله السالف، بإسقاط المكان (السجن) باعتداده

---

[1] المصدر نفسه. ص38-39.

الأداة الإنسانية للحبس، إلى الزمن "وتسجن في العصر من سجنوك"، تزداد أسطورية بالعودة إلى الحقيقة التاريخية "وأنت سجين هناك"، وتنقطع كلها بعودة الشاعر إلى ذاته "أغرقتني في اكتمالك"[1].

بيد أن التصوير الأسطوري السالف، الذي يقدم (مانديلا) بقدرات إلهية فائقة أهمها قدرته على سجن الآخر في الزمن، مما قد يدفع القارئ إلى اتهام الشاعر بالتجديف والشطط سرعان ما يخيب مع نمو النص، الذي يفسر الفائت باستدعاء المزيد من الصور الشارحة:

وكيف تكون سجيناً

وأنت هناك ترسم وجهك في شهقات الصبايا

وأدخنة الغرف المعتمات

وفوق رماد المناجم[2].

"كيف تكون سجيناً هناك"؟!، هل هو سؤال الشاعر، أو سؤال القارئ المتعجب الباحث عن مرجعيات الصور الأسطورية المغالية في نظره، وأياً كان السائل فالتسويغ هدف جلي، الإجابة تعقب السؤال، لأنك "ترسم وجهك.."، الإله الساكن السجين هناك السجان في الآن نفسه، يرسم (وجهه) ملامحه التي تتجاوز صفاته الجسمية، إلى المواقف النضالية التي ميزت مانديلا، وتحل في غيره "في شهقات الصبايا" الأفريقيات، "وأدخنة الغرف المعتمات" حيث يقطن السود، و "فوق رماد المناجم" حيث يعملون.

كيف تكون سجيناً

وهم يلهثون وراءك

تحت جسور بريتوريا

---

[1] الكمال هو "نقطة النهاية في الطريق الصوفي"،التي يصلها المتصوف بعد مجاهدة قاسية بين المقامات والأحوال.
– انظر: أبو زيان. محمد علي، الحركة الصوفية في الإسلام. دار المعرفة الجامعية، القاهرة 1995ف ص257.

[2] نص إلى نلسون مانديلا. ص42.

وبناياتها الراعشات

وأنت تكافئهم بالهزائم[1].

اللهاث شدة الموت، ولهث يلهث أخرج لسانه عطشاً أو تعباً في تنفسه، صورة قاتمة لأعداء (مانديلا) تضاد صورته هو (يولد في الموت، يكبر، يطلع)، يأتي ما بعدها من صور باعتداده شقا ثانياً لإجابة سؤال سالف ومكرر "كيف تكون سجيناً؟!، تكرار يفيد إلحاح الشاعر على عبارته، ويعزز تخمين البحث الذاهب إلى إدراك الشاعر لموقف القارئ السائل المتعجب "كيف يسجن مانديلا أعداءه في الزمن، وهو سجين هناك"؟!، والإجابة لأن (مانديلا) يرسم وجهه يحل في كل أبناء بلده الأفريقي، الذين يتظاهرون "تحت جسور بريتوريا"، ويلهث وراءهم أعداء (مانديلا) العنصريون، يملؤهم الخوف الكبير، الذي يلجأ النص إلى (المعادل الموضوعي) لتصويره متمثلاً في "بناياتهم الراعشات" والنتيجة النهائية هي الهزيمة للاهثين، مسبوقة في النص الشعري بمفردة (المكأفاة) التي تفيد التهكم والسخرية من محاولات المطاردة التي ستظل بلا جدوى.

فهل كان الشاعر في تصويراته السابقة للعلاقة بين (مانديلا) وأبناء بلده الأفريقيين، يستدعي فكرة (الحلول) كما عرفها بعض أئمة التصوف الإسلامي وخاصة الحلاج؟[2]

وهل كان تقديم الشاعر (لمانديلا) في صورة (الإله القديم) هو حضور مغلف* لنظرية (الهُوَ هُوَ) عند الحلاج؟[3].

---

[1] المصدر نفسه. ص42.

[2] الحلول: "يعني أن يحل شي في آخر، وهو يقتضي وجود الشيئين معاً وهو إما مطلق أو معين، أما المطلق فهو يعني أن الله حال بذاته في كل شيء، وأما المعين فهو كحلول اللاهوت في الناسوت، وحلول الله في مشايخ التصوف".
- انظر: الحركة الصوفية في الإسلام، ص196.

* مغلف باعتداد لجوء النص إلى التشبيه الذي لا يفيد التطابق والعينية بين المشبه والمشبه به، "ساكن أبداً في طقوسك مثل إله قديم".
- انظر: نص "نلسون مانديلا". ص38.

[3] نظرية "الهُوَ..هُوَ" عند الحلاج، مؤداها "أن الإنسان يمكن أن يتحقق بالألوهية عن طريق المجاهدة الروحية، فيكشف في تلك الصورة الإلهية التي سبق أن طبعها الله في نفسه استناداً إلى خلق الله لآدم، وهو أبو البشرية، على صورته".

مانديلا

أيها البطل الشيخ

مغتسلاً بمياه الثمانين

مختبئاً في تجليك

أنهكني سفري فيك

أعرف أنك ضوء على زمني

هكذا أنت

فامكث كما أنت

كن هكذا خالداً في معانيك

متكئاً فوق مجد الثمانين

وابق مكانك

ابق مكانك

ابق مكانك [1]

* "مغتسلا بمياه الثمانين"، الاغتسال قرين الطهارة، السنوات (الثمانين) مياه، الطهارة الدائمة من لوازم الصوفي المتمكن في مدارج الصوفية، والصورة الإجمالية (مانديلا) طاهر أبداً. (... "مختبئاً في تجليك" عبارة متناقضة، فالتجلي هو إشراق ما كان مستتراً عن العيان، فكيف يختبئ البطل حين يتجلى؟ الاحتمال أن معانيه تتجلى فتحجب شخصه، لأن البطل هو مجموعة القيم التي يمثلها ويناضل في سبيلها ويحققها فكلما زادت المثل العليا لديه وإنجازاته لشعبه تجلت قيمته، وابتعد شخصه الفعلي، حتى يصبح رمزاً يتضاءل معه وجوده المحسوس، وبذلك يكون البطل "مختبئاً في تجليه"

- انظر: الحركة الصوفية في الإسلام، ص198.

[1] نص إلى نلسون مانديلا. ص43-44.

فتستقيم العبارة أو فهمنا لها، لأنها أصلاً مستقيمة شعرياً)[1].

بيـــد أن التحـــليل الفائت لصورة "مختبئاً في تجليك" رغم بهائه الظاهر، يبدو غير صائب في غياب البعد الصوفي في إدراك المعنى، المرتبط بنظرية (الهوهو) عند الحلاج (ت 309هـــ) والتي قدمت آدم باعتداده صورة للتجلي الإلهي، وتبلورت نهائياً في نظرية (الإنسان الكامل)، أو نقطة النهاية في الطريق الصوفي، كما قعّدها عبد الكريم الجيلي (ت 832هـــــ) فـــي مؤلفـــه "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل"، باعتدادها مرتبة صـــوفية يتحد فيها الإنسان مع الله، وتتجلى فيه صفاته وأسماؤه[2]، صورة يكون الله معها مســـتتراً ومتجـــلياً معـــاً، يقابلها في نص الشاعر صورة (مانديلا) الإله السجين (المستتر المتجلي معاً) في أبناء شعبه، الذين رسم فيهم وجهه، واكتسبوا بنضالهم اسمه وصفاته.

* والنـــتيجة الـــنهائية لكل تلك الصور العميقة، هي التعب الشديد للشاعر "أنهكني سفري فيـــك" المعـــنى الـــذي تقرره مفردة (السفر) الواشي في وجهه الثاني بعجز النص عن الإحاطة بذات (مانديلا)، إنهاك وعجز لا يجد أمامهما الشاعر سوى قفل سفره، وتقفيل نصـــه مخاطـــباً (مـــانديلا)، "أعرف أنك ضوء على زمني"، زمان الشاعر الإنساني، الصـــورة التي تحرر (مانديلا) من الزمان، الصورة التي تناسب صفات الإله المستعلي عـــلى الزمن، "هكذا أنت فأمكث كما أنت"، "ساكن أبداً في طقوسك مثل إله قديم"، "كن هكـــذا خـــالداً فـــي معانيك"، مثال أعلى لجلال الشهادة، تولد في الموت، تكبر، تطلع، تصبح، تدمغ، تسجن من سجنوك.. الخ.

* "متكـــئاً فوق مجد الثمانين"، الثمانين وهي عمر (مانديلا) مجد (فوق) ظرف مكان يدل عـــلى أن شـــيئاً أعـــلى مـــن شيء آخر حساً أو معنى[3]، (متكئاً) صورة فقدت معناها المعجمـــي الدال على الاعتماد، أو الاستناد بغياب حرفي الجر (على) و (إلى) مكتسبة معـــناها الجديد الدال على الراحة المقرونة بالتعالي والقوة، وهما المعنيان اللذان يشي

---

[1] الشعر وطقوس الحضارة. ص43-44.

[2] انظر: الحركة الصوفية في الإسلام. ص283 وما بعدها.

[3] انظر: الحمد. على توفيق – الزعبي. يوسف جميل. المعجم الوافي في النحو العربي.ط1. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان– دار الآفاق الجديدة. مصراتة. الدار البيضاء 1992ف. ص 223.

بحضورهما ظرف المكان (فوق)، ويكسبان صفة (الشيخ) الواردة في المقطع "مانديلا، أيهـــا البطل الشيخ" دلالتها الصوفية، المتجاوزة بحضور صورتي (مغتسلاً) و "مختبئاً في تجليك" صورتها السائدة المرتبطة بالرجل المتقدم في السن*.

* "ابـــق مكـــانك، ابق مكانك، ابق مكانك"، قفلة النص التي تحمل دعوة الشاعر (لمانديلا) بالثـــبات عـــلى كل صوره التي حاول النص التقاط بعضها، "ابق مكانك ساكن أبداً في طقوســـك.."، "ابـــق مكانك مثال أعلى لجلال الشهادة"، "ابق مكانك ضوء على الزمن الإنســـاني"، ابق مكانك خالد في معانيك"، تلك المعاني التي حاول الشاعر إبرازها عبر تشفعه بالتصوير الأسطوري، المتخم بالتراث الصوفي الإسلامي.

---

* إن "الـــلغة تستعمل استعمالين متقابلين أحدهما الاستعمال الحرفي..، والآخر الاستعمال التصويري..، الأول هو الذي يعـــتمد الدلالـــة المفردة للكلمة ويتكئ على معناها المعجمي بعيداً عن أي تحوير، وهذا الاستعمال العلمي أو العادي للمفردة اللفظية، والثاني هو الذي يحور في وقع الكلمة بحيث ينقلها أو يستعيرها من مجال إلى آخر، أو هو إدراك خاص للمفردة في ضوء علاقات متداخلة مع غيرها، وهذا هو الاستعمال الشعري أو الانفعالي لها".
– انظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. ص12.

الفصل الخامس

التصوير الفني في خطاب الفيتوري الشعري

حدود الصورة الفنية*

يقدم بعض النقاد المعاصرين، الاهتمام الدراسي بالصورة الفنية بوصفه نتاج لفاعلية النقد الأدبي الحديث، الهادف إلى تغطية الفراغ الذي تركه النقد التقليدي الذي "كان يقف عند حد دراسة المضمون الشعري غير منتبه بما فيه الكفاية إلى قيمته الفنية"[1]، وقد تجلت تلك التغطية في أعلى سقوفها، في تقديم الصورة الفنية باعتدادها "نمطاً جديداً للحكم على قصيدة ما"[2]، و "معياراً نقدياً في دراسة النتاجات الشعرية"[3] والوسيلة المثلى لاكتشاف القصيدة[4].

بيد أن تلك الطموحات لن تحول دون الاعتراف بأن مصطلح (صورة) ذاته، ما يزال غامضاً إلى حد بعيد "خاصة في محاولة تفسير الفن به، ولذلك يصادف الباحث فوضى كبيرة في هذا المصطلح وإيجاد تعريف ناضج له"[5].

وقد كانت المحصلة النهائية لمراجعة مؤلفات تتصل بالمصطلح، أو وقف عليه، تربو عن خمسين مؤلفاً، كما قدمها مؤلف كتاب "الصورة الفنية معياراً نقدياً" هو القول: "ولم نجد التعريف الجامع المانع للصورة الفنية في سائر المصادر التي عرضنا لها، والذي وجدناه عند معظم المحدثين هو الحرية في اجتراح أنماطٍ للصورة الفنية مستقاة من وظائفها، أو صفاتها نحو الصورة العريضة والطويلة والجزئية، فكانت الثمرة عشرات الأنماط التي تفتقر في أغلبها إلى دقة النظر وشمولية المصطلح[6]. أنتجت إجمالاً وعكست

---

* يرد هذا المصطلح ضمن دراسات كثيرة وبصيغ متعددة، أشهرها:"الصورة الشعرية" و"الصورة الأدبية".

[1] عساف: ساسين. الصورة الشعرية. دار مارون عبود. بيروت 1985ف. ص5.

[2] المرجع نفسه. ص5.

[3] الصائغ. عبد الإله. الصورة الفنية معياراً نقدياً. دار الشؤون الثقافية العامةط1. بغداد 1987ف. ص11. حيث يكتب "لقد حاولنا في كتابنا هذا إعلان منهج جديد، أو إزالة الغبار عن منهج تليد وتنظيره على مهل، فاجترحنا له اسماً هو مزاج النحت بين مفردتي الصورة الفنية (الصوفي)...".

[4] انظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص7.

[5] الدليمي. سمير علي، الصورة في التشكيل الشعري. دار الشؤون الثقافية العامة. ط1. بغداد 1990. ص54.

[6] الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص158-159.

"فـــي افتقارها" ما أسماه أحد النقاد بـــ "قلق مبحث الصورة في الدراسات النقدية العربية"[1]، قـــاد إليـــه فضـــلاً عن عجز الدارس أحياناً أمام المدروس[2]، خضوع غالب الدراسات في حقيقـــة إنشائها لانتماءات الدارسين الفكرية، فهي "متعددة بتعدد قناعاتهم، فانطلق بعضهم مـــن ثقافـــته الـــتراثية مقراً بما أنجزه العقل العربي لجلاء فنها، وانطلق الآخر من ثقافته الأجنـــبية مـــلمحاً إلى أثـــر الأجـــانب في نظرة العرب إلى الصورة، وثمة من نظر إلى الصـــورة فـــناً واقعـــاً، فتلمس طبيعته دون أن يشغل نفسه بأمر نسبها، في حين انصرف آخرون إلى ترجمة ما رأوه مهماً في مباحث الصورة الفنية"[3].

ولا يجـــد ذلـــك الـــناقد، إزاء ذلك الكم الكثير الذي بين يديه، من محاولات التناول لمبحث الصورة الفنية، وما يقاربها من محاولات تعريف المصطلح، سوى إيرادها منفردة تحـــت مبحث "الصورة في جهود المحدثين"، حازتها خمس وثلاثون صفحة، وهو تصنيف إن دل في أحد وجهيه على سعة مسح الناقد لجهود السابقين له، وظاهرياً مزية "الاعتراف بفضـــلهم"، فإنـــه يشـــي في وجهه الآخر، بصعوبة المزج المفيد بكل ما تحت اليدين من محاولات في بوتقة واحدة، أو حتى بضع بوتقات، وهي الصعوبة عينها التي يواجهها هذا الـــبحث، بـــزيادة عدم إمكانية الاستفادة من تصنيف الناقد السالف، وأمثاله من الدارسين[4] لفرق المقام، إذ لا يشكل مبحث التصوير الفني إلا فصلاً واحداً في دراستنا المعقودة تحت عـــنوان (أفـــريقيا فـــي شعر الفيتوري)، ويدفعنا نفسه ضماناً لحصول الفائدة، إلى اعتماد الـــتحديد الـــذي صـــاغه (د. الصائغ) لمصطلح الصورة الفنية، وهو الذي قد نهيأ له "بعد الـــبحث فـــي دلالة التصوير وثمرته الصورة"، وجاء في رأي (الباحث) تتويجاً لمراجعاته

---

[1] انظر: البصير. كامل حسن. بناء الصورة الفنية في البيان العربي. المجمع العلمي العراقي. بغداد 1987ف. ص 148.

[2] انظر: الشايب. أحمد. أصول النقد الأدبي.مكتبة النهضة المصرية. ط8. القاهرة 1973ف. حيث حاول المؤلف وضع تعريف لمصطلح الصورة الفنية، فأنتجت محاولاته أكثر من واحد، فهو يكتب في صفحة (242): ".. وهذه الوسائل – التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه تدعى الصورة الأدبية"، ثم يكتب في صفحة (259): "وخلاصة هذا الفصل أن الصورة الأدبية لها معنيان، أحدهما ما يقابل المادة الأدبية، وتظهر في الخيال والعبارة، والثاني ما يقابل الأسلوب ويتحقق بالوحدة". ص124.

[3] الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص124.

[4] انظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي. ص 148وما بعدها.

واســتدراكاً عــليها، فالصــورة الفنية هي "تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد أحدهما بالآخر"[1].

وبعيــداً عن ذلك الاضطراب الذي ساد الكتابة حول الصورة الفنية، ووضع تحديد قاطع لها، فإن هناك ثلاث نقاط تتعلق بالصورة الفنية كانت محل اتفاق النقاد تقريباً، وهذه النقاط هي:

أ) علاقة الخيال بالصورة الفنية

يفيــد الاســتخدام المعاصر لكلمة (الخيال): "القدرة على تكوين صورة ذهنية غابت عن متناول الحس –المتجاوزة– لمجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية إلى إعادة تشكيلها، وبــناء عالم متميز في جدته وتركيبه، يجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تخلق الانسجام والوحدة"[2].

ويعود الفضل في إرساء هذا المفهوم للخيال إلى (كانت)* الذي قدمه باعتداده "أجل قوي الإنسان"[3]، وقد تبعه الرومانتيكيون في هذا التقدير، وكان أبرز من بحث منهم الخيال (وردزورث)* ثــم (كولــريدج)* الذي كان له فضل إرساء هذه الفاعلية للخيال في مجال

---

[1] الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص159.

[2] انظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص13.

* كانت، عمانوئيل (1724–1804ف) فيلسوف ألمانيا يعد من أعظم الفلاسفة، أهم مؤلفاته (نقد العقل الخالص)، (نقد الحكم)، (أسس الجانب الميتافزيقي من الأخلاق)، (نقد العقل العملي).

[3] هلال. محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. دار العودة ط1. بيروت 1987ف. ص 410.

* وردزورث، ولــيم (1770–1850ف) شاعر إنجليزي يعتبر المؤسس الحقيقي للمدرسة الرومانسية في الشعر، درس في جامعــة (كيمــبردج)، وربطته بــ (كولريدج) صداقة وزمالة أدبية شهيرة إذ اشتركا عام (1798ف) في تأليف مجموعة شعرية سمياها (قصائد غنائية).

* كولريدج، صموائيل تيلر (1772–1834ف) شاعر وناقد وفيلسوف إنجليزي من قادة الحركة الرومانسية في الشعر والفكر، اتصل بــ (وردزورث) واقترن اسمه باسمه واشتراكا في تأليف مجموعة شعرية سمياها (قصائد غنائية)، يعتبر النقاد تاريخ صدورها (1798ف) الحد الفاصل بين العهدين الكلاسيكي والرومانسي، وفضلاً عن حبه للطبيعة باعتباره أديباً رومانســيا، فــإن أهم ما يميز (كولريدج) هو ابتكاره نظرية فلسفية للأدب تختلف عن النظرية الشائعة في القرن الثامن

الدراسات الجمالية، في قوله بالخيال الأول وعلاقته بالخيال الثاني في نظريته المشهورة[1]*.

وتتحدد علاقة الصورة بالخيال، في كون الصورة "ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف عند الشعراء، من قوى داخلية تفرق العناصر، وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق جديد منسجم"[2]، اعتماداً على قدرة الخيال "على تهديم الوجود الخارجي وتشكيله"[3] وقدرته الفائقة على "تحيقيق التوازن بين كيفيات متناقضة"[4] لتكون الصورة عندئذ "أداة الخيال ووسيلته ومادته التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته"[5] وليكون الخيال بالمقابل "القوة الخالقة للصورة"[6]

ب) علاقة الصورة الفنية بالواقع:

تتحدد علاقة الصورة الفنية بالواقع في نقطتين:

الأولى: تتعلق بأصل الصورة، أو "تكوينة" الصورة نفسها، ومفادها أن "التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحواس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه"[7] وليست الصور إلا "مجموعة

عشر، اعتبر فيها الخيال أهم عناصر الأدب، بل هو الحياة نفسها و (العقل) في أرقى مراحل الصهر والتوحد.

[1] انظر: ناصف. مصطفى. الصورة الأدبية. دار الأندلس. ط1. بيروت 1981ف. ص19.

* يسمى كولريدج الخيال في مستواه المعتاد الخيال الأول، تلك القوة الحية والعامل الأساسي في كل تبين للعالم الخارجي، ويجعل كولريدج الخيال الثاني خاصاً بالشعر وهو صدى الأول ونهج منه، يعيش مع إرادة ووعي، ويختلف عنه اختلاف درجة وهيئة فحسب، فهو يقوم إلى جانب التركيب المشترك بينهما بدور التفتيت والتفكيك".

- انظر: المرجع السابق. ص9.

- انظر أيضاً: النقد الأدبي الحديث. ص 412-413.

[2] انظر: الرباعي. عبد القادر. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ص14. نقلاً عن الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص156.

[3] الصورة الشعرية، ص65.

[4] الصورة الأدبية. ص26.

[5] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص14.

[6] الصورة الشعرية، ص 65.

[7] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص14.

حقائق معاشة نفسياً في زمن محدد ليس بالضرورة زمن خلق القصيدة"[1] فقد تكون "حصيلة الذكـــرى"[2]، أو "اللاشعور الذي يبدو قائماً في كل صورة"[3]، ويتجلى حضوره "في اختيار الموضوعات والصور"[4]، و"بإحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالتها في حياة الشاعر ومجـــتمعه، نقف على أصالة الشاعر، وعلى وحدة عمله الأدبي، وأسسه الإنسانية وأسباب استجابة الناس له"[5].

بيـــنما تتعـــلق الـــنقطة الـــثانية بعلاقـــة الصورة الفنية المنجزة بالواقع أو الحقيقة الموضـــوعية المتـــناولة لهـــا، وتـــتحدد تلك العلاقة في "أن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعـــلية الخيـــال لا تعـــني نقل العالم أو نسخه، ...، إنما تعني إعادة تشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة"[6].

ولأن الصـــورة بهـــذا المعنى "لغة خالقة" فإن "الحقيقة لابد أن تأخذ في الفن شكلها الجديـــد، لأن الفن ليس مجرد مرآة، بل منظار من نوع خاص، يعرض الحقائق في أثواب مـــلونة، قـــد تغير من شكل الحقائق، أو حجمها، بل من وجودها الزماني والمكاني، وعينا الفـــنان الداخليـــتان هما المنظار الذي ينظر من خلاله إلى الأشياء"[7]، ولهذا كانت الصورة "تعبير عن تجربة الشاعر الفنية كما يرمز بها للواقع كما يتخيله"[8]، وللحقيقة "كما تتمثل في النفس، في العالم الداخلي"[9]، و"في جميع الحالات، الكلمة الشعرية* التي هي صورة بطبيعة

---

[1] الصورة الشعرية. ص59.

[2] المرجع السابق. ص58.

[3] النقد الأدبي الحديث. ص 371.

[4] المرجع السابق. ص372.

[5] انظر: المرجع نفسه. ص 372.

[6] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص309.

[7] ســـامي. أحمد بسام. الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه. دار المأمون للتراث. ط1. دمشق 1978ف. ص 303.

[8] أبـــو زيد. علي إبراهيم. الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي. دار المعارف. ط1. القاهرة 1981ف. ص 241.

[9] الصورة الشعرية. ص43.

تكويـــنها، تخـــلع الحالة الداخلية على الحقائق الموضوعية.. إن شعرنة ما هو موضوعي تقـــوم على أساس ضبط الواقعة بين الرؤيا الداخلية والحقيقة الخارجية.."[1]، ولذا فإنه "من العســـير وجـــود صورة فنية خالصة الموضوعية، لأن ما ينتجه المبدع من الصور متأثر برؤيـــته وموقفـــه مباشرة أو غير مباشرة"[2]، دون أن يعد ذلك تجاوزاً للحقيقة، بحسبان أن "الفن الأصيل لا يخرج بناءً على مقياس الخطأ والصواب"[3]، ولأن مرد الشعر هو "الشعور والذوق لا إلى الفكر"[4]، "سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عـــن جانب من جوانب النفس، أو نفذ من خلال تجربته إلى مسائل الكون، أو مشكلة من مشكلات المجتمع، تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه"[5] وتبقى النتيجة النهائية دائماً واحدة "إثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر"[6].

تكمن أهمية العرض الذي أوردناه لعلاقة الصورة الفنية بالواقع قبل الإنجاز وبعده، فـــي كونهـــا تســـوغ بسهولة حكم الباحث بخطأ الموقف السلبي الذي قابل به النقاد والنقاد الاشـــتراكيون خاصـــة[7] اعـــتماد الفيـــتوري اللونين (الأسود والأبيض) سقفاً في تصوير موضـــوعه الأفـــريقي، والعـــائد فـــي الحقيقة إلى استدعاء الشاعر لتجربة الطفولة بكامل تفاصيلها والملخصة في قوله: "عندما كنت طفلاً في مدينة الإسكندرية... كنت لا أرى من الإنســـان إلا لـــون الإنســـان.. قشرته الخارجية هي وحدها إشارة وضعه الطبقي، وهي الحاجـــز الفاصـــل بيـــن قيمه ومحتواه، وبين قيم ومحتويات الآخرين.. قصائدي الأولى جميعها، تقاطرت فوقي، وأنا تحت هذه الأشجار، وهكذا ظللت مشبعاً بقناعاتي ومسلماتي، ألجـــأ إليهـــا *عامداً أو لاهياً* في تفسير رحلاتي النفسية، وتقلباتي ما بين الموقف واللحظة

---

* الكلمة الشعرية = اللغة الشعرية.

[1] الصورة الشعرية. ص43.

[2] الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص185.

[3] النقاش. رجاء. قرأت العدد الماضي من الآداب. مجلة الآداب. العدد 10. 1963ف. ص17.

[4] النقد الأدبي الحديث. ص380.

[5] المرجع السابق. ص376.

[6] المرجع نفسه. ص 376.

[7] راجع مبحث "النقاد والموضوع الأفريقي" الفصل الثاني من هذه الدراسة.

والحـــال"[1]، وهـــو اعـــتماد يتعارض مع مفهوم الفن الاشتراكي، الذي "هو طريقة تفكير، طـــريقة شـــعور ودفـــاع بغاية البناء الاجتماعي، بناء المجتمع الاشتراكي، وليس مسألة تعبيرية، إنه جزء من وظيفة حزبية اجتماعية موجهة"[2]، تخضع فيها الصور "للمضمون أو التوجه الأيدلوجي، ولكونه أدب بناء، فهو إيجابي على مستوى المادة والشكل"[3].

وهـــي الوظيفـــة عينها، التي حاول الفيتوري تأديتها تحت تأثير وقوة هجوم النقاد الاشـــتراكيين العـــرب، وأنتجت إجمالاً صوراً باهتة، أدنى إلى اللغة التقريرية، وظلت في حقيقـــتها رؤى ماركسية مغلفة قليلاً بالشاعرية، تجلت واضحة القسمات في المقطع الأخير مـــن نـــص: (حـــدث في أرضي)[4]، وقادت بحضورها نقاداً آخرين للهجوم عليه واتهامه بالخـــروج عن المقدسات[5]. لينتهي الصراع إجمالاً بإفقاد شاعرنا مصدر صوره الشعرية، المتمـــثل فـــي تجربة الطفولة ومفاهيمها اللونية، تلك المفاهيم التي استعان بها الشاعر في تصـــوير موضوعه الأفريقي، وتجلت واضحة في ديوانه الأول (أغاني أفريقيا) (الصادر فـــي عـــام 1955ف) والذي لم يكتب بعده الفيتوري "إلا قصائد قليلة متفرقة، وكانت هذه القصائد، أقل من مستوى شعره المعروف"[6]، كما شهد بذلك "رجاء النقاش" في مقالة له في مجلة الآداب عام 1963ف.

وقـــد جاء ذلك الحكم في سياق تناول (النقاش) لنص (ليته لا يزال)[7] الذي كان يعبر فـــي نظـــر الـــناقد عن "تجربة مليئة بالمرارة والندم والحنين إلى الماضي الذي كان غنياً وخصـــباً"[8] في أغاني أفريقيا، كما أنه يشي (بأزمة) الفيتوري الناتجة عن اكتشافه "فجأة أن فكـــرته (الذهبية) الرئيسة ليست فكرة سليمة. ولم تكن ثقافة الفيتوري من الأساس في قوة

---

[1] الفيتوري. محمد.مقدمة ديوانه: "يأتي العاشقون إليك". ص8.

[2] الصورة الشعرية. ص29.

[3] المرجع السابق. ص31-32.

[4] انظر: الفيتوري. محمد.ديوانه. نص حدث في أرضي. 82/1.

[5] انظر: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان. ص 384.383.

[6] النقاش. رجاء. قرأت العدد الماضي من الآداب. مجلة الآداب. العدد 10. 1963ف. ص17.

[7] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ليته لا يزال. 291/1.

[8] النقاش. رجاء. قرأت العدد الماضي من الآداب. العدد 10. 1963ف. ص17.

موهبته وأصالته بحيث يمكن أن تعوضه عن الفكرة التي فقدها والتي كانت مصدراً لشعره العظيم"[1].

إن الفكـــرة (الذهـــبية) الـــتي أشار إليها (النقاش) وأدعى أن (الفيتوري) قد اكتشف (فجـــأة) عدم سلامتها (لانتشار الوعي الاشتراكي، ونضج الشاعر نفسه) ليست إلا المفاهيم الـــلونية التي سيطرت على نفس الفيتوري طفلاً، حيث كان آنذاك لا يرى "من الإنسان إلا لون الإنسان".

بيد أن تلك المفاهيم غير السليمة من الناحية الموضوعية، استطاع الشاعر تجاوزها فعـــلاً قـــبل صراعه مع النقاد الاشتراكيين بزمن طويل، وإن ظلت جزءاً من اللاشعور، وشـــاهدنا نص (خطوط) الذي يظهر الشاعر متطهراً من عقدته اللونية بائحاً بها في وجه الآخـــر، راكضـــاً باتجاه (الينابيع الجديدة) هاجراً حبه القديم، حاضناً حبه الجديد (الحرية) الـــتي اخـــتارها هدفـــاً أسمى لمضمون نتاجاته الشعرية، التي اقتصرت آنذاك على دعوة الشـــعب المصـــري للثورة والحرية، وهما المطلبان اللـــذان تحققا بقيام الثورة المصريـــة عـــام(1952ف)، واستحقت بتحقيقهما نصيباً من إنتاجات الشاعر، الذي باركها في نصيه (هذا الشعب) و (عندما يتكلم الشعب)[2].

وقـــد كان بالإمكان أن يظل الفيتوري منطوياً تحت لواء الثورة مواصلاً من خلالها دعوتـــه إلى الحـــرية الـــتي ظلت تنادي بها، لولا سوء الفهم الذي قاد الشاعر -فيما بعد- لاتخاذ موقف سلبي منها، وأنتج في ظله نص (مات غداً)[3]، وهو موقف جاء مقروناً زمانياً بإهمـــال نقدي يعترف به الشاعـــر، وأنتج تحت تأثيره نصيه (قصـــة) و (الضحايا)، وقاد -بظـــروفه المتداخلة- الفيتوري إلى تغيير اتجاه مصبه الشعري (ربما تحت تأثير اهتمام الثورة المصرية نفسها) نحو الإنسان الأفريقي، ممهداً لانطلاقته الجديدة، بالإشارة إليها في نص (عودة نبي) الذي تنتهي مقاطعه بـــ "وعدت يا شابي حرية ثائرة ملء ضلوع العبيد..

---

[1] المرجع نفسه. ص17.

[2] راجع الفصلين الأول والثاني من هذه الدراسة.

[3] انظر: الفيتوري. محمد.ديوانه. نص مات غداً. 74/1.

عدت نبياً كالنبيين لو تدرك معناك عقول الوجود"[1].

لكـــن شـــرط الشاعر لم يتحقق، ولم تدرك عقول الوجود المتمثلة آنذاك في عقول الـــنقاد، والنقاد الاشتراكيين خاصة، وهم الذين انتشرت كتاباتهم "في البلاد العربية ما بين عـــام 1954ف و 1957ف، وسيطرت على الجو الفكري العام"[2] رسالة الفيتوري، وقصد الشـــاعر العـــائد إليهم (بخبرات) الطفولة، ليصوغ منها صور موضوعه الأفريقي، رغم إشـــارة كـــبيرهم (محمـــود أمين العالم) إلى المصدر الثاني، المتمثل في استعانة الشاعر "بعناصـــر محـــلية من الريف المصري كالمحاريث والسواقي والمناجل"[3]، غافلين عن كل الحقـــائق المتعلقة بأصل الصورة وتكوينها وعلاقة الصورة بالواقع بعد إنجازها، متناسين أن خـــبرة الطفولة، و"عناصر الريف المصري" كانا المصدرين الوحيدين تقريباً في ذاكرة شـــاعرنا الشـــاب، وكانـــا الأكثر ملاءمة لطبيعة الموضع الأفريقي، وكان معهما موقف الفيـــتوري أدنى إلى مـــن يمضغ بعض المعاني الذاتية ويستحلب رحيقها استحلاباً عاماً، وليس كما ادعى (العالم) على صفحات مجلة الآداب[4].

بيد أن تلك النتائج تبقى مهددة حال غياب التفسير الموضوعي لسؤال لابد أن يخامر ذهـــن القارئ، ومؤداه لماذا لم يعلن الفيتوري هذه الحقائق في وجه خصومه بدل الدخول معهم في نزاع كان محط أنظار الجميع على صفحات مجلة الآداب؟.

إن إجابة السؤال الفائت تكمن في نقطتين:

* غيـــاب الـــنظرية الـــنقدية الواعية بأصل الصورة وظروف تكوينها، وعلاقتها بالواقع الموضـــوعي بعد الإنجاز، في ذهن الشاعر الشاب (آنذاك)، وذهن الشاعر إجمالاً فيما بعـــد، غيـــاب يمكن ملاحقته في تعليق الفيتوري لاحقاً على صراعه السابق مع النقاد الاشـــتراكيين، حيـــث يقول: "وكان محمود أمين العالم، قد أثار من قبل عاصفة جدلية حول المفاهيم الأيدلوجية، التي يستهدفها الديوان.

---

[1] راجع: مبحث الموضوع الأفريقي. الفصل الثاني من هذه الدراسة.

[2] النقاش. رجاء. قرأت العدد الماضي من الآداب. مجلة الآداب. العدد 10. 1963ف. ص17.

[3] العالم. محمود أمين. مقدمة لديوان أغاني أفريقيا. ديوان محمد الفيتوري. 35/1.

[4] راجع: مبحث النقاد والموضوع الأفريقي، الفصل الثاني من هذه الدراسة.

* ومـــع تعدد نقاط الخلاف فيما بيننا، فإني ولا أخفي ذلك، أحمل له قدراً كبيراً من المحبة والإعجـــاب، *ومـــع ثقتي الكبيرة في خطأ موقفه من هذا الاتجاه الشعري الجديد*، الذي تبلورت ملامحه، في ديواني (أغاني أفريقيا).

هل كان الخطأ في الموقف؟ أو أن الخطأ في التفسير؟.

في النظرية أم في التطبيق؟.

قـــلت له، وأنا أجادله في مجلة (الآداب) البيروتية، إنك لا تستطيع أن *تتعمق حقيقة مأساتي*، لأنك لا تستطيع أن تعيش تجربتي.

وقال لي: إنها مأساتك الخاصة، تسقطها على قارة بأكملها على أفريقيا. إنك شاعر مريض.

قـــلت له، وأنا أريد في هذه المرحلة من شعري، أن أتطهر من مرضي، *بأن أبوح بـــه.. لقـــد جـــرؤت على أن أكسر الصدفة من الداخل، ولذلك تجدني أغني مبتهجاً بمادة حزني:*

قلها لا تجبن.. لا تجبن

قلها في وجه البشريه

أنا زنجي.. أبي زنجي الجد..

وأمي زنجيه..

أنا أسود.. أسود لكني حر..

أمتلك الحريه

أرضي أفريقية، عاشت أرضي

عاشت أفريقيه..

(...) والآن، وقـــد تعاقـــبت خمســـة عشـــر عاماً، منذ صدور الديوان.. الآن وقد انعطفـــت بـــي دروب الحياة، ومسالك الشعر، فإنني ما زلت أرى قصائدي الأولى بنفس

العين المحبة، المعجبة. *وأدرك أكثر من ذي قبل* إلى أي مدى كان أولئك الذين وقفوا ضد شعري وضد اتجاهي مخطئين وظالمين وقساة[1].

إنهـــا أقـــوال تحمـــل الكثير من العبارات التي تشي (بإحساس) نقدي يسعى لبلورة المشـــكلة، لكنها تظل مجرد احساسات هلامية بعيدة عن الإدراك الواعي الناتج عن ملكية تصور منظّم للصورة الفنية في الشعر.

* بينما تكمن النقطة الثانية -في رأي الباحث- في محاولة الشاعر عبر أسلوب (المناكفة) اســـتثمار موقـــف الـــنقاد الاشـــتراكيين المعارضين لاتجاهه الشعري، في كسر طوق الإهمـــال والخـــروج إلى فضاء الانتشار الواسع، وهو استنتاج يمكن حفظه بتذكرنا أن الفيـــتوري قـــد ولج الموضوع الأفريقي معانياً من آلام الإنكار والإهمال، وأنتج تحت تأثيـــره نصـــيه (قصة) و (الضحايا)[2]، ويقوى بإجابة الشاعر ".. لم يحدث أن أهتم إلا القـــليل مـــن النقاد بما نشرته الصحف الأدبية لي من قصائد، لقد كانت قصائد محدودة النشـــر، محـــدودة الانتشـــار، فيمـــا عـــدا تـــلك القصائد التي أخذت فيما بعد، سمتها وخصائصها واتجاهاتها الأفريقية"[3]. فضلاً عن تعليق الشاعر نفسه على صفحات مجلة (الآداب) نفسها، حيث يقول: "ترى أي لون وأي تعبير كانت تحمله تلك الابتسامة التي قفـــزت إلى شـــفتي عقـــب قراءة التعقيب الذي ذيل به الأستاذ محمود أمين العالم عدد الآداب الماضـــي، ربما كان شيئاً كثيراً من الفخر، وشيئاً كثيراً من الألم، هما مصدر تلك الابتسامة، وليس أدعى لفخر شاعر مثلي من إحساسه بقدرته على تحويل الأنظار إلى نـــاقد مـــثل الأستاذ العالم"[4]، بحيث يصح القول بأن عبارة (البحث عن الذات) هي العـــنوان الكبير لكل مراحل الفيتوري الشعرية السابقة لاتجاهه الأفريقي، بل هي ذاتها الاســـم (الـــزاهي) لحقيقة المأساة، التي شكا الشاعر من عدم تعمق (العالم) لها، فكان

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. 1/ص. 22.21.20.

[2] راجع:مبحث الموضوع الأفريقي. الفصل الثاني من هذه الدراسة.

[3] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس -ليبيا. غرفة (902) الساعة 19:00 الجمعة 1995/9/1ف.

[4] الفيتوري. محمد. مقال قضية الخصائص والقومية في الشعر. مجلة الآداب. العدد 4. 1955ف. ص58.

تعمقه الخطأ الثاني الذي أدى إلى إطباق شفتي الفيتوري عن قول الشعر زمناً طويلاً*.

وبعيداً عن تلك الأخطاء التي أدت إلى إفقاد شاعرنا صوته الأفريقي المتميز كما ظهر في ديوانه الأول (أغاني أفريقيا الصادر عام 1955ف)[1]، فإن حضور تجربة الفيتوري الذاتية في تصوير الموضوع الأفريقي، يمكن ملاحقتها عبر الكثير من الصور التي حواها ديوانه الأول، وتبدو جلية في اعتماد الشاعر اللون الأسود سقفاً لمأساة استعباد الإنسان الأفريقي، وفي إسقاط رؤاه الذاتية على أبطال نصوصه" وقال طفل أسود: يا أبي إني أخاف الرجل الأحمر فهو إذا أبصرني سائراً يبصق فوق الأرض مستكبراً"[2]، فـ (الطفل هو الفيتوري)[3]، وقد "يسقط الأديب مكبوتاته النفسية اللاشعور -بغير قصد منه وبطريقة لا شعورية لا يقصدها ولا يدركها- على أبطاله"[4].

كما تتجلى تجربة الشاعر الذاتية، في غنى تصويره الأفريقي بمفردات (المقابر) التي أحب زيارتها صغيراً[5]، وفي غناه بمفردات (الفجر) الذي أحب صلاته طفلاً[6]، وربما عكس الشاعر صورته الذاتية لتلائم الموقف الجديد، فالشاعر الذي "كان يكره الأضواء والضوضاء والزحام"[7]، يرى في نصه (البعث الأفريقي) بأنه قد "آن لهذا الأسود..المنزوي

---

* فضلا على ما ذكره (النقاش) من "أن ثقافة الفيتوري لم تكن من الأساس في قوة موهبته وأصالته بحيث يمكن أن تعوضه عن الفكرة التي فقدها والتي كانت مصدراً لشعره العظيم".

[1] إذا ما استثنينا مسرحية (أحزان أفريقيا) الصادرة في عام (1969ف)، وتجاوزنا (العناوين) إلى النصوص ذاتها، فإن الحضور الأفريقي في ديوان (عاشق من أفريقيا) الصادر في عام (1964ف)، كان حضوراً خجولاً تجلت فيها (أنا) الشاعر، وغاب الموضوع الأفريقي، وكان موقف الشاعر في تلك النصوص القليلة والقصيرة، أدنى إلى موقف (المكابر) الذي يدعي ما يعرف في صميمه أنه فقده، وقد كان عنوان الديوان الثالث (اذكريني يا أفريقيا) الصادر في عام (1966 ف) الاعتراف المغلف من قبل الشاعر بالفقد ووداع الموضوع الأفريقي.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه نص ثورة قارة. 50/1.

[3] الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه. ص 36.

[4] أسعد. يوسف ميخائيل. سيكولوجية الإبداع في الأدب والفن. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد الهيئة العامة للكتاب. القاهرة . 1984ف. ص38.

[5] انظر: الفيتوري. محمد. مقدمة ديوانه. 6/1.

[6] المصدر نفسه. ص6.

[7] المصدر نفسه. ص6.

المـــتواري عـــن عيـــون السنا، آن له أن يتحدى الورى.."[1]، بينما كانت استعانة الشاعر "بعناصـــر الـــريف المصري" والحياة المصرية إجمالاً، المصدر الأهم في تصوير المكان الأفـــريقي خاصة في ديوان الشاعر الأول (أغاني أفريقيا)، فالفيتوري "لا يحتفظ بذكريات طفولية تتعلق بمكان ميلاده في السودان، ولم يغادر مصر إطلاقاً قبل عام 1956ف".[2]

ج) أهمية الصورة الفنية:

الصورة الفنية سمة بارزة من سمات النص الشعري، و"هي الجوهر الثابت والدائم فـــي الشعر"[3] و "قد تأتي مصطلحات الشعر وتروح وتتحول طرز موسيقاه، وتتغير أنماط البـــناء فيه، وتختلف مواده من بيئة إلى أخرى ومن فنان إلى غيره، ولكن واسطة التعبير فيه، ومبدأ خلقه.. الصورة.. تبقى أداته الأولى والرئيسة"[4].

و"الشـــاعر الأصـــيل يتوســـل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن أن يتفهمها ويجســـدها دون صورة"[5]، فهي وسيلته في تحديد رؤاه[6]، ولذا فلا "يمكن تصور شعر خال مـــن الصورة"[7]، و"لا يخلو عمل شعري من التصوير"[8]، و"ليس ثمة شعر دون صورة"[9]، "والإيحـــاء والتصـــوير –إذا انعدامـــا في القصيدة– صارت نظماً وفقدت روح الشعر"[10]، و"**الفكـــر الشـــعري فكـــر صوري**"[11] و"قوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 49/1.

[2] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس – ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[3] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص7.

[4] مقدمة لدراسة الصورة الفنية. ص40.

[5] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص383.

[6] انظر: الصورة الشعرية. ص47.

[7] الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص107.

[8] الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي. ص241.

[9] الصورة الفنية معياراً نقديا . ص15.

[10] النقد الأدبي الحديث. ص377.

[11] مقدمة لدراسة الصورة الفنية . ص27.

الصور لا بالتصريح بالأفكار المجردة"[1]، بينما "العنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء، ويقوي من شأن التصوير، ولكن مجرد الوزن أو القفية لا يكفي فارقاً بين الشعر والنثر"[2].

وقد نالت الصورة الفنية مقامها اللائق في تناول الفيتوري لموضوعه الأفريقي بأوضاعه الثلاثة (العبودية، الثورة، الحرية) سعى الشاعر من خلال أدوات تشكيلها المتعددة (التشبيه، الكناية، الاستعارة)، وبنسب حضور متفاوتة إلى استكناه أبعاد الموضوع المتناول بتقديمه في صورة فنية جمعت المتعة والفائدة معاً، وقدمت الواقع الأفريقي في قالب جمالي، سقفه خيال خصب، وعماده قاموس شعري فريد، هو مزيج من الشكل "الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص"[3]. والقدرة الذهنية على الإدراك الخاص "للعلاقات الجنينية الكامنة في الأشياء"[4]، وقد كان لحضور القاموس الفائت فضل إنقاذ أغلب نصوص الشاعر من الوقوع في الخطابية وحررتها -بحكم طبيعة الموضوع المتناول- من الوقوع في دائرة التاريخ، فالشعر رؤيا يمكن أن يشترك مع التاريخ في الحدث، ولكن يظل له دوماً تصوره الخاص للحادثة، المتجاوز لما (كان) إلى ما يمكن أن يكون، أو ينبغي أن يكون، وله أيضاً لغته الخاصة بفرعيها (الإيقاع)[5] و(الصورة) التي تلعب فيها ظلال الدلالات[6]، والإيحاء[7] دوراً مهماً في توصيل الشحنة

---

[1] النقد الأدبي الحديث. ص376.

[2] المرجع نفسه. ص376.

[3] القط. عبد القادر. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. دار النهضة العربية ط2. بيروت 1981ف. ص391.

[4] مقدمة لدراسة الصورة الفنية. ص25.

[5] يظل الإيقاع محل تساؤل كبير باعتداده علامة على شعرية النص.

- انظر: النقد الأدبي الحديث . ص376-377.

- وانظر أيضاً: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. ص13.

[6] انظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. ص16.حيث يكتب: "ونحن لا نعني أن ظلال الدلالات هامة لأنها تزودنا بألوان من الحواشي وضروب الأهداب الممتدة، أي بدلالات خارجة عن المعنى الأصلي، ولكننا نعني أن الشاعر لا يلجأ إلى دلالات محددة على الإطلاق مثلما يفعل العالم في نثره، والناظم في نظمه".

[7] انظر: الصورة الشعرية. ص17. حيث يكتب: "ومبدأ الإيحاء قائم على أساس أن يقول الشاعر القليل لكي يفهم الكثير الكثير".

الانفعالية والذهنية إلى المتلقين، مما لا يتوفر ولا يقبل في الكتابة العلمية التي تسعى دائماً إلى التحديد.

"وليست هناك مفاضلة بين أنواع الصورة، ولكن الصورة تفضل غيرها بقدر ما فيها من الدلالات والإيحاءات، وتفضل بمدى توفيق الشاعر في صياغة موقفه مهما كان نوع الصورة، أو مهما كانت مصادرها التخيلية، فقد يكون التشبيه أكثر تصويراً من الاستعارة في سياق محدد والعكس صحيح، وليس معنى تفضيل الاستعارة على التشبيه عجز التشبيه عن أداء دوره وإنماً لمرونة الاستعارة وتخطيها للعلاقات المنطقية في الواقع واللغة"[1].

---

[1] الجيار. مدحت صالح. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي. الدار العربية للكتاب. طرابلس، تونس 1984ف. ص133.

أنواع الصور الفنية في خطاب الفيتوري الأفريقي

أولاً، التشبيه في نصوص الفيتوري الأفريقية:

"يبدل الشاعر من جهده الفني قدراً عظيماً لتحقيق العلاقة بين عناصر الواقع والفن، وقد تكون هذه العلاقة كامنة غير ظاهرة، فيتوسل بالتشبيه الذي غالباً ما يعتمد على المدركات الحسية في تشكيله، ليظهر علاقات جديدة بين طرفين يشتركان في أمور وصفات تحقيقاً للمتعة والفائدة التي يهدف إليها"[1]، دون أن تصل تلك العلاقة إلى حد الاتحاد، بحسبان أن التشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال"[2]، وهو "وإن أفاد المبالغة فإن المتلقي يشعر أن المشبه غير المشبه به وهذا المنحى لا يقلل من شأنه، لأنه يشرك صورتين في سمات متقاربة فيجعل الخفي جلياً، والبعيد النائي دانياً"[3].

نصوص الفيتوري الأفريقية، حفلت بصور عديدة تستند في إنشائها إلى التشبيه، الذي سعى الشاعر من خلاله إلى إبراز قسمات موضوعه الأفريقي، وإجلاء مفاهيمه الرئيسة (العبودية، الثورة، الحرية)، وكانت له في ذلك صور عديدة أهمها:

1. قد يكون المشبه مفرداً، والمشبه به كذلك، وتقوم صفات المشابهة بين الطرفين على القيمة النفسية للأطراف في باطن الشاعر، دون الالتفات إلى التناسبات الحسية بينهما، أو العقلية الشائعة بين الناس، "فقلب المدينة" وقلب كل شيء لبه وخالصه، المكني به عن الحضارة، وما ينجز داخل المدينة من بناء وتشييد -إذا ما- نعس ليل وصحا نهار، يصبح في نص "أحزان المدينة السوداء":

كشيء حقير

كمدفأة في الهجير

كمسرجة في طريق الضرير

---

[1] الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي. ص259.

[2] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص175.

[3] الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص378.

كأفريقيا في ظلام العصور

عجوز ملفعة بالبخور

وحفرة نار عظيمة

ومنقار بومة

وقرن بهيمة

وتعويذة من صلاة قديمة

وليل كثير المرايا

ورقصة سود عرايا

يغنون في فرح أسود

وغيبوبة من خطايا

تؤرقها شهوة السيد

وسفن معبأة بالجواري الحسان

وبالمسك والعاج والزعفران

هدايا بلا مهرجان

تسيرها الريح في كل آن

لأبيض هذا الزمان

لسيد كل زمان[1]

وتكمن أهمية الصور المتداعية الواردة عقب قول الشاعر "كأفريقيا في ظلام العصور" في كونها تحدد العلاقة الكامنة بين المشبه "قلب المدينة" والمشبه به "أفريقيا في

---

[1] الفيتوري، محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 1/42-43.

- طلباً للمزيد من الإيضاح، راجع الفصل الرابع "معادلات التاريخ الأفريقي" مبحث: المرأة- أفريقيا.

ظـــلام العصور" كما أنها تحدد إمكانية وجود وجه الشبه في إدعاء النص أن "قلب المدينة" المكـــني به عن الحضارة "كشيء حقير" وكذلك الحال مع "كمدفأة في الهجير" و "كمسرجة فـــي طريق الضرير" بجامع إجمالي هو عدم الفائدة والقيمة في كل، بحسبان أن الحضارة أو التقدم الإنساني الظاهر هو نتاج لهمجية الإنسان الأبيض المتوحش في غزوه لأفريقيا.

2. وفي صورة تشبيهية جديدة تناول الوضع الأفريقي تحت مظلة العبودية، وعلاقة أفريقيا وأبنائها حينذاك بالحياة، يستقدم نص "البعث الأفريقي" صـــورة "حارس المقبرة المقعد" -الذي يعد في غياب القدرة على الحركة والتصرف الحر وارتباطه بالسكون، الموازي لوضـــع أفـــريقيا تحت الاستعمار- أدنى إلى الأموات الذين يحرسهم من الأحياء الذين ينتمي إليهم في الظاهر، يقول النص:

أفريقيا..

أفريقيا استيقظي..

استيقظي من حلمك الأسود

.. ..

قد طالما استلقيت تحت الدجى

مجهدة في كوخك المجهد

مصفرة الأشواق..

معتوهة

تبني بكفيها ظلام الغد

جوعانة تمضغ أيامها

كحارس المقبرة المقعد[1]

---

[1] الفيتوري. محمد.ديوانه. نص البعث الأفريقي. 46/1.

3. وتحت وطأة استمرار قبول أفريقيا لوضعها المأسوف عليه، مع تغير الأوضاع والمفاهيم وانتشار الحرية فيما حولها من بقاع الأرض، يستحضر نص "البعث الأفريقي" صورة "الجمجمة الملقاة" مشبها به، حيث جعل النص من عقل أفريقيا (المجسدة) إنساناً في النص في حكم المعدوم بدافع عدم استفادتها منه في إدراك ما يجب أن يكون عليه الوضع الأفريقي من ثورة وحرية، ثم شبهها وهي على تلك الحالة "بالجمجمة الملقاة، الخالية من الدماغ المدرك للأشياء وأداة التمييز عند الإنسان، المهملة في الآن نفسه لعدم قدرتها على المشاركة وإفادة الأحياء"[1].

4. كما كان للتشبيه حضوره المتميز في تصوير الزمن الذي سيق فيه الأفارقة باعتبارهم عبيداً للرجل الأبيض الآسر لهم، فالشيخ الأفريقي المقعد في نص "ثورة قارة" لم يزل يذكر كيف تم سوق إخوانه السود عبيداً، والرجل الأبيض من خلفهم "وسوطه الدامي ملتصق بالجلود" كناية عن شدة الضرب وسرعته وتتابعه، بينما كان "العرق الدامي يغطي الجباه"* و"الشمس من فوقهم موقد أحرق حتى العشب حتى المياه"[2] فالمشبه هنا "الشمس" والمشبه به "الموقد"* بجامع شدة الحرارة في كلا الطرفين، المعنى الذي سعى النص إلى إبرازه من خلال جعل "المشبه" يحرق الماء والعشب على السواء، لا مجرد التيبيس والتبخر كما هو شائع.

5. بينما يتشفع نص (حدث في أرضي) بالمرأة باعتدادها مشبهاً به، يُسعى من خلال استحضارها لبيان موقف القارة الأفريقية من إقدام الرجل الأبيض "ذات يوم" على غزوها واستعباد أبنائها، ووجه الشبه كما أثبته النص هو:

وقفت ترنو للمقادير حزينة

وقفت تنسج أكفان السكينة

---

[1] انظر: المصدر السابق. ص47.

* مجاز مرسل علاقته الجزئية.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 51/1.

* مجاز مرسل علاقته باعتداد أن "الموقد" موضع النار.

وقفت مطرقة الرأس مهينة[1]

6. ضمن محاولات الشاعر تقديم نموذج الإنسان الأفريقي الحر للآخرين يضع نص "أغاني أفريقيا" بين أيدينا الصورة التشبيهية التالية:

لم أعد مقبرة تحكي البلى

لم أعد ساقية تبكي الدمن[2]

حيث قامت تقنية الصورة الفنية على حذف أداة التشبيه (الكاف) والإتيان بصورة الإنسان الأفريقي في الماضي حين كان عبداً للرجل المستعمر لقارته، ثم نفيها عنه بوساطة (لم)، والأصل كان الإنسان الأفريقي "كمقبرة تحكي البلى" و "كساقية تبكي الدمن".

7. بغية تصوير ضخامة أفريقيا، وقوة أبنائها، وعنف ثورتها، يستخدم نص (الطوفان الأسود) صورة "المارد: وهو الطاغية أو العملاق"، مقروناً بتاء التأنيث مشبهاً به، يقول النص:

كذلك عشتِ ألوف السنين

تخرين فوق خطايا وثن..

إلى أن تسلل ضوء الصباح إليكِ

فمزقت عنك الكفن

وقمت كماردة تتلقى الضحى

وتحول مجرى الرياح

وتحفر تاريخها من جديد

على جبهة الشمس حفر الجراح![1]

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص حدث في أرضي. 1/70-80.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أغاني أفريقيا. 1/54.

وفضلاً عن التشبيه الفائت، فإن المقطع عينه يحوي تشبيها آخر، وهو قول الشاعر: "وتحفـر تاريخها من جديد، على جبهة الشمس حفر الجراح" القائم على حذف أداة التشبيه (الكـاف) والأصـل "كحفـر الجراح" الصورة الدامية الدالة على صعوبة ما تلقاه الأيدي الأفريقية، وهي تحاول صياغة موقفها الجديد المغاير لموقف الاستعباد، والمفسر في الآن نفسه للتشبيه الأول "وقمت كماردة تتلقى الضحى"، بإعطاء (المارد) معنى (العملاق) وهو مـا يفوق جنسه في الطول والضخامة، الصفتين الملائمتين في رأي البحث لادعاء النص أن أفريقيا تحفر تاريخها على جبهة الشمس!.

8. كمـا أسـهم النص الأفريقي للشاعر الفيتوري وعبر تشفعه (بالتشبيه) في إبراز بعض مظاهر الحياة الأفريقية قبيل قدوم الرجل الأبيض إليها، حيث "كانت حيتان النهر تلوح خـلال النهر نجوماً من فضة"[2] التشبيه القائم على حذف أداة التشبيه (كأن) أو (الكاف) والأصل "كنجوم من فضة" بجامع وجه الشبه وهو اللمعان والبياض في كل.

9. ضـمن أحـد أهـم الصور الفنية المستندة إلى التشبيه المقرون بالكناية معاً، يقدم نص (ثورة أفريقيا) قرار الأفارقة بإعلان الثورة على المستعمر في الصورة التالية:

وانتصبت أذرعهم في الدجى

مثل محاريث علاها الصدا[3]

وقـد كان التشبيه الماضي، المعتمد عل أداة التشبيه (مثل) محل اعتراض من قبل الـناقد (محمـد هـدارة) فهو يقول: "بل نراه حين يصف مواطنيه يتميز وصفه بالسخرية والسخط معاً فهو يقول: وانتصبت أذرعهم في الدجى مثل محاريث علاها الصدا"[4] مع أن العودة إلى الصورة، تكشف أنه من باب التشبيه المصيب، ويقوم على لياقة عقلية واضحة تسـتحق الإشادة، وقد خلا من المبالغة وأخرج الأغمض إلى الأوضح، حيث كنى الشاعر عـن تصميم وإرادة الأفارقة في الثورة بعد طول خمول "بانتصاب الأذرع" ثم شبهها وهي

---

[1] الفيتوري، محمد. ديوانه. نص الطفوان الأسود. 1/68-69.

[2] الفيتوري، محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 2/57.

[3] الفيتوري، محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 1/53.

[4] تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان. ص387.

عـلى تـلك الصـورة "بمحاريث علاها الصدا" بجامع اللون وعدم الاستخدام في كل مع إمكانية الاستفادة منها في التحصيل فضلاً عن مقاربة شكلها الخارجي.

10. ورد فـي نـص (الطوفـان الأسـود) تشبيه الرجل الأبيض لنفسه (بالثلوج)[1] بجامع الـبرودة والـبياض فـي كل، ولا يتوانى الرجل نفسه حال محاولته تصوير الأجساد الأفـريقية القـادم لاستعبادها عن قلب المشبه مشبها به، وهي المحاولة التي ظهرت تحـت سطوتها الأجساد الأفريقية "ذلك الأبنوس العجيب المفصل مثل البشر*"[2] بجامع السواد في كلا الطرفين.

وإذا كـانت الصـورة الأفـريقية التشـبيهية السالفة هي نتاج نظر العيون الغازية لأفريقيا، فإن الصورة التي حملها نص (الطوفان الأسود) العاكسة لرؤيا منتجه تقدم الثائر الأفـريقي المؤمـن بحـرية السود والكادحين في صورة مغايرة تماماً، فهو "طويل رفيع كصاري سفينة"[3*].

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 67/1.

* الأبنوس: شجر في أفريقيا الاستوائية خشبه أسود صلب، ثقيل.

وجعل الأجساد الأفريقية أبنوساً له مرجعيته التاريخية، إذ تشير المصادر إلى أن الحقبة التاريخية التي قام أثناءها الرجل الأبيض بغزو أفريقيا واستعباد أبنائها، كانت تعرف باسم "حقبة الاتجار بالرقيق الأسود" أو"خشب الأبنوس".

– انظر: أفريقيا السوداء. ص50.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 67/1.

[3] المصدر السابق. ص70.

* الصاري: عمود قائم في وسط السفينة يعلق عليه الشراع.

ثانياً، الكناية في نصوص الفيتوري الأفريقية:

مصـــطلح الكناية في حاصله النهائي "تعبير يساق ولا يراد لذاته، بل يراد ما يرتبط بـــه"[1] كأن تقول: "فلان طويل النجاد" لينتقل الذهن إلى ما هو مرتبط به وهو "طول القامة" مع جواز إرادة المعنى الأصلي، أي "طول النجاد" فقط*.

ويكمن "جمال الكناية في تنبيه الملكات واستثارة الأذواق من خلال اللمحة والإشارة (التعريض والرمز والإيحاء) والمبالغة ووضع المعنويات في صور المحسوسات"[2]، فضلاً عمـــا تتضـــمنه مـــن احـــترام المنتج لعقل المتلقي، واعترافه بقدرته على إدراك ما ترك التصريح به، بعداً منه على المفحش من القول، أو لمانع من الموانع يحول دون التصريح بالقول.

نصـــوص الفيتوري الأفريقية، حملت بين طياتها صوراً عديدة "للكناية" جاءت من أجـــل إبـــراز قســـمات موضـــوعه الأفريقي، وإجلاء مفاهيمه الرئيسة (العبودية، الثورة، الحرية) وفيما يلي حصراً للصور الكنائية المتعلقة بالمفاهيم السالفة:

1. كـــنى الشاعر في نص (أحزان المدينة السوداء) عن الحضارة وما ينجز داخل المدينة مـــن بناء وتعمير بكلمة (قلب) ثم أضافها إلى المدينة "قلب المدينة" باعتداد أن قلب كل شيء وسطه ولبه وخالصه[3].

2. وكـــنى الشـــاعر عن عدم مشروعية ما حملته سفن الرجل الأبيض من خيرات أفريقيا بقولـــه: "هدايا بلا مهرجان"[4] المعنى المستفاد من استحضار كلمة "هدايا" المرتبطة في الأذهـــان بالاحـــتفالات مع نفي العلاقة بين الاثنين بواسطة (لا)، وفي الصيغة الكنائية الفائتة تهكم لا يخفى..

---

[1] معجم المصطلحات الأدبية. ص291.

* النجاد: حمائل السيف.

[2] الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص373.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 42/1.

[4] المصدر السابق. ص43.

3. وكـــنى عـــن الحاضر الأفريقي العبودي الحزين (بالوجه) وعن المستقبل (بالكف) ثم جعل من الأول مشبهاً، ومن الثاني مشبهاً به"، وأوجههم كالأكف حزينة"، التشبيه القائم على تأكيد استمرار عبودية الأفارقة للرجل الأبيض في حضور عدم تحركهم وثورتهم طلباً للحرية، يقول النص:

ولكنهم حين يبني الظلام

على طرقات المدينه

حواجز من حجر أسود

يمدون أيديهم في سكينة

إلى شرفات سجينه

بأرض سجينه

وأيامهم ذكريات طعينة

لأرض طعينة

وأوجههم كالأكف، حزينه

تراها مطأطئة في سكينه

محدقة في الشقوق

فتحسبها مستكينة

ولكنها في حريق[1]

4. وكنى عن العبودية التي ترزح تحت وطأتها أفريقيا "بالحلم الأسود" و"النوم" و"الدجى"[2].

5. وعـــن ضـــعف المشاعر والرغبات وبلادتها "باصفرار الأشواق" لارتباط الأصفر في

---

[1] انظر: الفيتروي. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 1/ص46.

[2] انظر: الفيتروي. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 1/ص46.

الذهن بالضعف، يقول النص:

أفريقيا

أفريقيا استيقظي..

.. ..

قد طالما استلقيت تحت الدجى

مجهدة.. في كوخك المجهد

مصفرة الأشواق

معتوهة

تبني بكفيها ظلام الغد[1]

6. كمـــا كنى عن تغير الزمن والأحوال في بقاع الأرض مع بقاء أفريقيا على حالها من اســـتعمار وعبودية "بدوران الأرض" و "دوران شموس الفلك" لارتباط دوران الأرض بـــتعاقب الـــليل والـــنهار والفصول الأربعة على ما يتبع كل ذلك من تغير يطال كل الأشياء.

أفريقيا

أفريقيا استيقظي

استيقظي من ذاتك المظلمة

كم دارت الأرض حواليك

كم دارت شموس الفلك المضرمة

.. ..

وأنت لا زلت كما أنت..

---

[1] المصدر نفسه. ص46.

كالجمجمة الملقاة

كالجمجمه..[1]

7. بيــنما تكــون كلمة "جنة" هي الاختيار اللائق من قبل الفتاة الأفريقية الثائرة في نص (ثــورة قارة) للتعبير عن العيش الرغيد الذي ينعم به السيد المستعبد لأفريقيا وأبنائها، يقول النص:

وشق الدجى صوت فتاة جثمت عن كثب

قالت: وأبدت جسداً عارياً

تلفه عاصفة من غضب

هنا، هنا وراء هذا الجدار اللامع

المطلي بأحزاننا..

يضطجع السيد.. في جنة

مسقوفة بعظم أجدادنا..![2].

8. وكــنى عن تبجيل بعض الأفارقة لعدوهم الرجل الأبيض الغازي لأرضهم باستحضار صورة "الرفع على الأعناق" وعن خضوعهم له باستحضار صورة "لثم الأقدام"[3].

9. وعــن احــتقار الرجل الأبيض للإنسان الأسود واشمئزازه من رؤيته باستدعاء صورة "البصق" الفعل الذي يثير الطفل الأفريقي، ويدعو بسببه أباه لقتل المستعمر المستكبر[4].

10. كمــا كــنى الشــيخ الأفــريقي المقعد في نص "ثورة قارة" عن شدة الجلد وسرعته وانــتظامه عــلى أجســاد السود المساقين عبيداً للعمل في أرض العالم الجديد بجعل

---

[1] المصدر السابق. ص47.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 52/1.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أغاني أفريقيا. 54/1.

[4] انظر: الفيتوري. محمد.ديوانه. نص ثورة قارة. 50/1.

السوط ملتصقا بالجلود، يقول النص:

ولم أزل أذكر لي أخوة

مشو عبيداً.. تحت ثقل القيود

والسيد الأبيض من خلفهم

وسوطه ملتصق بالجلود[1].

والأصـــل كأنـــه ملتصـــق بالجلود، ولكن عاملي السرعة والتتابع المنتظم يظهرانه ملتصق بالجلود.

11. بينما كنى عن الأصل باستعمال كلمة (أم) وعن الملائكة بكلمة (النور)، وعن التكبر "باستعلاء الأنف" وعن الخضوع "بطأطأة الهامة"، يقول النص:

لا يا أخي!

إن التهاب مشاعري هيهات بعد اليوم أن يهدا

هيهات

لم اخلق عليها بومة

تقتات بالديدان أو قردا

أنا كائن أمي وأمك طينة

والنور ليس لأيّنا جدا

فإلام تحرمني حقوقي؟

بينما تلقي السعادة أنت والرغدا

وإلام تستعلي بأنفك سيداً؟

---

[1] المصدر السابق. ص51.

وأنا أطاطي هامتي عبدا[1].

12. وكـــنى عن دوران الزمن باستدعاء صورة دوران "الساقية" فوق الأنهار، وعن حكم وإرادة الاســـتعمار فـــي اســـتمرار سياسته المهيمنة على أفريقيا وأبنائها عبر طغاة أفـــريقيا، باستدعاء مفردة (كلمة) التي تضفي طابعاً قدرياً للحال الأفريقي، وفي ذلك استفادة واضحة من دراسة الشاعر للقرآن الكريم، يقول النص:

ورأت كيف تدور الساقيه

فوق أنهار بلادي

ورأت كيف يدوس الطاغية

فوق أبناء بلادي

ورأت في نظرة واحدة أو نظرتين

كلمة يكتبها الأبيض في ليل بلادي

يا بلادي[2].

13. وكـــنى عـــن العضـــو الذكري "بالسيف" يقول شارلي أحد تجار الرقيق "أتوني بتلك الجاريـــة لأجلدنها بهذا السيف وهي عارية" وقد أثار التعبير السالف "كورس العبيد" السامعين للصوت، والغائبين عن المكان، فتساءلوا عن كيفية الجلد؟[3].

14. وقـــد كـــنَّت "سولارا" الجارية السوداء عن رغبة "أدجار" التاجر الأبيض في وصالها بقولها "كان يريدني" التعبير الذي جاء مقروناً بحركة تحسس جسدها[4].

15. بيـــنما كـــنى (شارلي) التاجر التائب بعد نجاته من الغرق عن عدم عودته إلى تجارة الرقيق اللامشروعة بقوله: "سأكون نظيف اليد"، باعتداد أن اليد هي وسيلة التحصيل،

---

[1] الفيتوري. محمد ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 1/62-63.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص حدث في أرضي. 1/80-81.

وكلمة الله هي حكمه وإرادته. يقول تعالى: ﴿وكلمة الله هي العليا﴾. سورة التوبة. الآية 40.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 2/68.

[4] انظر: المصدر السابق. ص86.

وعن عدم استمراره في ممارسة المتعة الحرام بقوله: "سأكون مخلصاً لامرأتي"[1].

16. وكنى عن المرأة البغي بأنها (مدلكة) وقد شكت المرأة الأفريقية -في خجل- من كون الرجل الأبيض طلبها (مدلكة)[2]، كما كنى النص في موضع آخر عن "الزنا" باستعمال "العمل الشائن"[3]، وعن الأطفال الناتجين عن العلاقات الجنسية غير المشروعة بجعلهم "ثمار الحب التي بلا أشجار"[4].

---

[1] المصدر السابق. ص107.

[2] انظر: المصدر السابق. ص113.

[3] انظر: المصدر السابق. ص114.

[4] المصدر السابق. ص119.

ثالثاً: الاستعارة في نصوص الفيتوري الأفريقية:

تعــود العمــلية الاستعارية في أصولها الأولى -كما درج على تصورها البلاغيون العــرب الأوائل- إلى فكرة (التشبيه)، فهي لا تعدو في نظرهم عن كونها تشبيها فقد أحد طرفيه، وإنما يتم إجراؤها عبر (ادعاء) النص دخول المشبه في جنس المشبه به بإثبات ما يخص المشبه به (للمشبه)[1].

ووفــق التصــور الفائت قام البلاغيون أنفسهم بتقسيم الاستعارة إلى قسمين رئيسين همــا (التصريحية) و(المكنية) تقوم أولهما على حذف المشبه والتصريح بذكر المشبه به*، وثانيهمــا عــلى ذكــر المشبه وحذف المشبه به مع ذكر شيء من لوازمه[2]، ومثالها "كان الــدجى يرخى جناحيه على القرية"[3] "فالدجى" مشبه و"الطائر" مشبه به محذوف أُشير إليه بأحد لوازمه وهو "الجناح".

وفيمــا يــلي محاولــة الدراسة حصر أهم صور الاستعارة المكنية كما وردت في نصوص محمد الفيتوري الأفريقية:

1. باعتداد أن "الحيوان" مستعار منه صار "للسنا" عيون يدعى الشاعر أن الأفريقي الأسود كان متوارياً عنها، وقد "آن لهذا الأسود المنزوي المتواري عن عيون السنا، آن له أن يتحدى الورى"[4].

2. تحــت وطأة حضور الاستعارة المكنية، أوجد لنا الشاعر "صورة" الصدى الذي يموت **كما تموت الأحياء جميعاً، وقد كان جواب المهجرين بعيداً** عن أفريقيا حين سؤالهم عن

---

[1] انظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص 198 وما بعدها.

* ملاحظــة: يقتصــر الــبحث في الاستعارة الماثلة في شعر الفيتوري الأفريقي على "المكنية" لخلو شعره السالف من "التصريحية" تقريباً.

[2] انظر: الصورة الفنية معياراً نقديا. ص375.

- أيضاً: علم البيان. ص176.

- أيضاً: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. ص76-77.

[3] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 50/1.

[4] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 49/1.

موعد عودتهم أن "مات الصدى فوق الشفاه البليدة"[1].

3. كمـــا تشفع الشاعر في نص (البعث الأفريقي) المجسد لأفريقيا بالاستعارة المكنية، حال محاولته "التعريض" لتزلف بعض الأفارقة إلى المستعمر، يقول النص:

أفريقيا..

أفريقيا استيقظي

استيقظي من نفسك القابعة

.. ..

أكل ما عندك أن تلعقي أحذية المستعمر اللامعة[2]

فالمستعار منه "الكلب" الذي من لوازمه اللعق المقرون بالتمسح بأسياده.

4. باعتـــبار أن المستعار منه ما يمكن أن يقطع به (السكين، المحراث، المقص) استطاع "صـــوت" فـــتاة أفـــريقية سوداء كانت حاضرة لاجتماع يعقده رجال قومها أن "يَشُقَّ" الـــدجى، طالـــبة الأخـــذ بثأرها من الرجل الأبيض المعتدي عليها وعلى قارتها، يقول النص:

وشق الدجى صوت فتاة جثمت عن كثب

قالت: وأبدت جسداً عارياً

تلفه عاصفة من غضب..

هنا، هنا وراء هذا الجدار اللامع..

المطلي بأحزاننا..

يضطجع السيد.. في جنة

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 52/1.

[2] الفيتوري. محمد.ديوانه. نص البعث الأفريقي. 48/1.

5. وتحت سطوة الاستعارة المكنية بات بإمكان "المزرعة التي تمتد في خيال الوجود"ويراها الشاعر، أن تنبت "الطغاة" و "العبيد" و "القيود" و "الحديد"[2]. وبات بإمكان الرجل الأبيض الغازي لأفريقيا أن "يتساقى" جراح وأنين الأفريقيين بعد أن رفعوه فوق أعناقهم ولثموا قدميه خاشعين، وأصبح بمقدور الأرض الأفريقية أن "تشرب" أجساد أبنائها[3].

6. بتصور أن المستعار منه "الشجر" يعلن نص "البعث الأفريقي" أنه قد تم "زرع" الأرض الأفريقية "سيوفاً وقناً" من أجل المحافظة على الحرية التي تحصل عليها السود بعد كفاح مرير[4]. وباعتبار أن المستعار منه "الماء" يدعي الشاعر أن هناك "نوراً" سوف يتفجر ويملأ الأرض الأفريقية المظلمة[5].

7. بإثبات أن المستعار منه "النبات والشجر" أصبح للكلام براعم "يدعي الشاعر أنها أزهرت في فمه[6]. وبالتصور ذاته تقريباً فإن "اللقب والراية" اللذين يضللان صاحبهما عادة قد حرم منهما الشاعر العاشق لأفريقيا "صناعتي الكلام.. لا راية تظلني ولا لقب"[7]. كما أمسى "لصوت أفريقيا غصون" يدعي أنه يكاد يستنشق فيهن رائحة الجبال وعرقها.[8]

8. باعتداد "الماء" أوجد النص "للرياح مجرى" تنطلق فيه ويمكن تحويله متى توفرت

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 52/1.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 44/1.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 55/1-56.

[4] انظر: المصدر السابق. ص 58.

[5] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أنا زنجي. 60/1.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عاشق من أفريقيا. 241/1.

[7] المصدر السابق. ص 243.

[8] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص صوت أفريقيا. 240/1.

الإرادة والعزيمة[1]، وباعتداد "الأفعى" فإن "القيود تتلوى" على قدم أفريقيا[2].

9. باعتداد أن المستعار منه "الطائر" يقيم لنا النص صورة "أصوات وزغاريد" قوم من السود "ترفرف صاعدة من بعيد، كما يتصاعد كل صباح ضباب الحقول ببطء شديد"[3].

10. الأغاني "تموت" ولكن الشاعر العاشق لأفريقيا، يعلن في وجه خصومه أن أغانيه الأفريقية ما زالت حية "لم تمت فيّ أغانيّ فما زلت أغني لك يا أرض انفعالاتي وحزني"[4].

أ) صور التجسيد في نصوص الفيتوري الأفريقية

هو "إضفاء انفعالات الكائنات البشرية وسماتها على الأشياء غير الحية، وقد صاغ رسكين (1819-1900ف) هذا المصطلح بالإنجليزية عندما استشهد ببعض أبيات لأحد شعراء القرن التاسع عشر جاء فيه ذكر لزبد البحر القاسي الزاحف، ثم ذهب إلى أن البحر ليس قاسياً كما أنه لا يزحف، ولكن الحالة الذهنية هي التي تنسب صفات الكائن الحي إلى الزبد... وكل المشاعر العنيفة التي لها نفس التأثير فهي تؤدي إلى زيف في كل انطباعاتنا عن الأشياء الخارجية، وأطلق رسكين على ذلك أغلوطة التشخيص"[5].

بيد أن مصطلح (التشخيص) أو (التجسيم) الذي يرادفه الدلالة -وانتشر في كتب نقد الأدب العربي المتناولة لهذا اللون من التصوير الفني- أمسى اليوم محط اعتراض نقدي لافت يسعى لإفقادهما جل جدارتهما الدلالية، ينهض على أساس لغوي متين، يعززه أن "خير المصطلحات ما روعي في لفظه المماثلة والمشاركة بين الدلالتين اللغوية والوصفية"، ومؤداه "إذا كان الجسم هو الهيكل المحس لكل ما يشغل حيزاً من المكان، فإن الجسد مختص بجسم الإنسان، فالتجسيد يكسب الصور المعنوية أو الحسية ملامح الإنسان

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 68/1.

[2] انظر: المصدر السابق. ص69.

[3] المصدر السابق. ص72.

[4] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص مازلت أغني. 247/1.

[5] معجم المصطلحات الأدبية. ص37.

أو صفاته أو أفعاله، وهو أدخل في هذا المعنى من التشخيص الذي يعني سواد الإنسان أو غيـــره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، ونستطيع القول إن لكل جســـد جسماً أو شخصاً، وليس لكل ذي جسم أو شخص جسداً، فمصطلح التشخيص الذي ظنه المحدثون تجسيداً وتعقيلاً لا ينهض له سند لغوي"[1].

وبعيـــداً عـــن تلك الخلافات الاصطلاحية المتعلقة بأولويات الإطلاق، ذهب البعض (ربما وراء تأصيل المصطلح) إلى القول بأن التجسيد –أو التشخيص على حد قولهم– هو وجـــه حديـــث لما دأب النقد البلاغي القديم على تسميته بـــ (الاستعارة المكنية) حذف منه المشـــبه بـــه (الإنســـان) ورمز إليه بشيء من لوازمه[2]، وأن الاستعارة المكنية وإن كانت "أقـــرب الاستعارات إلى التشبيه كما يقول البلاغيون الكلاسيكيون، ولكنّها في نفس الوقت تحقق التشخيص والتجسيد اللذين يسعى إليهما الشاعر"[3].

بيـــد أن عنصـــر (المشـــابهة) أو التشبيه الذي يفيد "علاقة مركبين تقوم غالباً على أساس التشابه وبجامعه"[4]، وتلح على حضوره كل كتب البلاغة القديمة لتحقيق منطقية كل اســـتعارة[5]، يواجه اليوم أيضاً نقداً جمالياً صارماً مؤاده أن تلك "النظرة الثنائية التي تشطر الاســـتعارة إلى مركـــبيها نظرة ضيقة ومحطمة للشكل البلاغي ولوحدته، لأن الذهن في حالتي إبداعه وإدراكه لا يرى المركبين وهما يعملان بمعزل بعضهما عن الآخر في حال انفصال وتعارض وإنما يراهما في حالة عضوية متصلة، وفي وضع متوافق يعمل أحدهما

---

[1] الصورة الفنية معياراً نقديا. ص419.

[2] انظر: علم البيان. ص171.

[3] الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي. ص137.

[4] مقدمة في دراسة الصورة الفنية. ص53.

[5] يشـــمل الحكم أيضاً نظرة عبد القاهر الجرجاني إلى الاستعارة رغم جهوده الطيبة في تحويل الاستعارة من(النقل) إلى (الإدعاء).

– انظـــر الصـــورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص241. حيث يكتب "إذاً فالاستعارة –عند عبد القاهر– تثبت المعنى للمستعار وتدعيه بطريقتين: الطريقة الأول تضع فيه المستعار بدلاً من المستعار له مباشرة وتدعى أن هذا هو ذاك، وفي هذه الحالة تصبح المشابهة صريحة، والنقلة بين الطرفين ميسرة،... أما الطريق الثاني فإنه يقوم على أن الشاعر يشبه الشيء بغيره ثم يحذف المشبه ويكني عنه بصفاته، أي التشبيه قائم في هذه الحالة، وإن كان مضمراً مكناً".

فـــي الآخر، وأن أية استعارة ظاهرة أو غير ظاهرة لهي تركيب حسي لعلاقات تدمج في مدى المنظور، ومركبات يلتحم كل مركب منها بصاحبه في شكل متداخل"[1]، وأن "عنصر المشابهة في الاستعارة لا يقل بأية حال من الأحوال عن عنصر المغايرة، وكلا العنصرين فـــي وحدتهما واندماجهما يشكل المركب الثالث الناتج النهائي للعملية الفنية"[2]، ومن ثم فإن دراســـتنا للصورة الحديثة لا يمكن أن تستند إلى نظرية الصورة في البلاغة القديمة، لأن طـــبيعة الصـــورة الحديثة تختلف في جوهرها عن طبيعة القديمة، ولأن الدراسة التقليدية للصـــورة تعتمد على الفصل بين جزأي الصورة (المشبه والمشبه به) ودراستهما منفصلين لمعـــرفة العلاقـــة بيـــنهما، لا باعتداد أن الاستعارة كلاً متكاملاً بما تعقده من تداخل بين طـــرفيها أتـــاح الظهـــور لمعنى ما كان له أن يوجد بوسيلة أخرى، لأن كلاً من طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة[3].

وإذا كـــان من الصعوبة بمكان تحديد أصل وجود الصورة الفنية في الشعر إجمالاً، فإن تلك العقبة لا تمنع القول حال محاولة بلورة أساسٍ لوجود ظاهرة (التجسيد) في الشعر بـــربط وجودها بخصائص اللغة الشعرية ذاتها، فهي "وسيلة تتصف بصفتين تضم إحداهما الأخـــرى، الأولى هـــي الإيقاع، والثانية هي الصورة، وارتباط هاتين الصفتين أو القيمتين بالانفعـــال أمر لا نحتاج إلى تأكيده، فالانفعال اهتزاز، والاهتزاز سمة الإيقاع، والانفعال ظل دلالة وإيحاء لا يمكن إيصالهما بالتعبير المباشر وإنما بالصورة"[4].

وموقـــف الانفعـــال هـــو "موقف إلغاء المسافة بين الذات والموضوع ودمجهما في وحـــدة، تغدو معها الموضوعات الخارجية عامة والطبيعية خاصة في دائرة (أنت) وليست

---

[1] مقدمة في دراسة الصورة الفنية. ص 58-59.

[2] المرجع السابق. ص54-55.

- لبيان تمايز الناتج النهائي يضرب المؤلف المثال التالي:

" لـــو فرضنا جدلاً أن العلاقة الأولى المشابهة هي (نعم) والعلاقة المغيرة (لا) فإن العلاقة النهائية (نعم لا) وهي علاقة لا يغطيها اصطلاح التشبيه ولا الاستعارة فضلاً عن طبيعتهما".

[3] انظر: الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ص 304.

[4] مقدمة في دراسة الصورة الفنية. ص17.

(هـــي) يمكـــن توجيـــه الخطـــاب إليهـــا وتصـــورها في أشكال مجسدة"[1]، ومقولة الذات والموضـــوع عيـــنها في حال انشطار الحدين وابتعادهما هو ما يميز الموقف العام للمفكر عـــن الموقف العام للشاعر حيث تلغي المسافة بينهما[2]. ولعل موقف الانفعال الموحد بين الـــذات والموضوع، هو وحده ما يفسر الحضور البارز للتجسيد في ديوان الفيتوري الأول (أغـــاني أفريقيا) حين كان شاعرنا "ينتفض تحت جلده"[3] على حد تعبيره، لاجئاً في سبيل تحقيـــق التجســـيد داخـــل نصوصه الأفريقية إلى التشفع بأدوات متعددة، استطاعت إجمالاً تحريك الصورة وبث الحياة بين أركانها، وهذه الأدوات هي:

1. إســـناد الأفعال والصفات الإنسانية، إلى الذي ليس من طبيعته الحقيقية حملها، ليستحيل معهـــا المحســـوس الصـــامت أو المعنوي إلى كائن حي ومريد، يحمل إجمالاً ملامح الإنسان وأفعاله وصفاته، وهو لون من التصوير الفني يحرك الصورة، ويجلي المعنى، ويبث في النص مظاهر الحياة.

مثال (تجسيد) المحسوس الصامت:

على طرقات المدينه

إذا الليل عرَّشها بالعروق

ورش عليها أساه العميق

تراها مطأطئة في سكينه

محدقة في الشقوق

فتحسبها مستكينه

ولكنها في حريق[4]

---

[1] المرجع السابق. ص21-22.

[2] انظر: المرجع السابق. ص13.

[3] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير. طرابلس-ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[4] الفيتروي. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 41/1.

الـــليل (الـــزمن المظلم) خارج النص الشعري، انقلب إنساناً بإسناد أفعال وصفات الإنسان إليه، فهو (يعرّش) و (يرش) (وله أساً) يتجسم بإضافة صفة (العميق) إليه.

والمديـــنة (إمـــرأة) لا تجد أمامها حين يفعل الليل الشرير أفعاله السالفة، سوى أن (تطـــأطئ) في (سكينة) و (تحدق) في الشقوق، بحيث يخالها الناظر وهي على تلك الحال (مستكينة) راضية بالوضع الذي هي عليه "لكنها في حريق"، فالليل والمدينة المجسدان في الاستشهاد السالف يبثان الحياة داخل أركان النص، فضلاً عن دورهما الموازي باعتدادهما معادلين لعلاقة الإنسان الأفريقي بالرجل الأبيض المعتدي على أفريقيا والقاهر لإنسانها*.

وعـــلى شاكلة التجسيد السابق للمحسوسات فإن الظلام "يشيد التماثيل" و "يهدمها في عقوق" و "يبني على طرقات المدينة حواجز من حجر أسود"، بينما الليل (ينعس) والنهار (يصـــحو) ليصـــف القناديل للظلمات[1]، وأفريقيا (أمة، معتوهة، خاملة، خائرة)[2]، (تقوم ، تمزق، وتحفر وتحول)[3].

أمـــا تجسيد المعنوي بإسناد أفعال وصفات الإنسان إليه، فيظهر جلياً في قول النص "لســـتم بنَينَا.. إن لم يحن التاريخ لكم جبهته فرحاناً فخوراً"[4]، فالتاريخ الزمن المجرد تشكل إنســـاناً يمكـــن تصـــوره بإسناد أحد أفعال الإنسان إليه وهو (الانحناء) المقرون بالإرادة والاختيار، وبإسناد الصفات الإنسانية إليه (فرحاناً فخوراً)، فضلا عن استحضار (الجبهة) أحد أعضاء الإنسان طرفاً في بناء الصورة.

2. التشفع بأدوات النداء والاستفهام وأفعال الأمر، حيث يقيم النص حواراً مع المحسوسات الصامتة خارج النص الشعري ويتمثلها تسمع وتعي وتجيب.

فأفـــريقيا فـــي نص (البعث الأفريقي) نائمة، مأمورة بالاستيقاظ "أفريقيا استيقظي" يُتعجب من طول نومها "قد طالما نمت"، يسألها الشاعر "ألم تسأمي؟ ألم تملي..؟" يزجرها

---

* انظر: مبحث "الليل: الاستعمار" الفصل الرابع من هذه الدراسة.

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 44.42.41/1..

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 46/1 وما بعدها.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 68/1.

[4] انظر: الفيتوري، محمّد، ديوانه، نص انا زنجي. 60/1.

بأسئلته الاستنكارية التي تطلب من المنادي عليها الإجابة العاجلة:

أكل ما عندك أن تصبحي مزرعة

للأرجل الزراعه

أكل ما عندك أن تلعقي أحذية المستعمر اللامعه

أكل ما عندك أن ترقدي

خاملة.. خائرة.. خاضعه

أكل ما عندك أن تُصدري قوافل الرقيق

يا ضائعه[1].

بيـــد أن تـــلك التســـاؤلات التي تجسد لنا أفريقيا إنساناً يخاطبه الشاعر يسمع ويعي ويجيب تبقى أحادية الجانب، محدودة التأثير في غياب أجوبة المسؤول، والتي لو حضرت لأضافت (تجسيداً) اكمل داخل النص، يتبادل فيه الطرفان التأثير والتأثر.

3. استحضـــار الـــنص لأعضاء جسد الإنسان أو صفات الإنسان وأحواله طرفاً في بناء الصـــورة، حيـــث يضفي حضورها معالم إنسانية على الطرف المعنوي أو المحسوس فقط خارج النص، ويشي بإنسانيته وحياته، وهو لون من التصوير يكون فيه (التجسيد) مـــاثلاً في الطرف المعنوي أو المحس (فقط) عبر (الإخبار) عنه من قبل المتكلم، الذي ربما كان منتج النص، أو أحد الشخصيات الإنسانية الناطقة داخل النص الشعري.

مـــثال استحضار النص لأحد أعضاء جسد الإنسان طرفاً في بناء الصورة "واعجباً ألـــم تفجـــر شـــراييك سخرياتهم يا أَمَهْ"[2]، فإن التجسيد في السالف يتحقق عبر التشفعات التالية:

أ) همـــزة الاستفهام التي تعقل المخاطب (أفريقيا) وتقييمها إنساناً يسمع ويعي ويمكن أن

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 1/46.

[2] المصدر السابق. ص47.

يجيب.

ب) إسناد الصفة الإنسانية (أَمَةٌ) إليها مسبوقة بحرف النداء.

ج) استحضار مفردة (شرايين) وإضافتها إلى الضمير العائد على المخاطب، لتبعث الحياة في المتعجب منه وتشي بإنسانيته.

وعلى شاكلة المثال الفائت نفهم الصورة التالية: "وكانت أكف الهجير الضرير تسمر أقدامه في الرمال"[1]، حيث قوم النص (الهجير) إنساناً بإضافة (الكف) إليه، وزاد في تأكيد إنسانيته بوصفه (بالضرير) وهو (الأعمى) من الناس، ظهر الهجير في حضورها إنساناً أعمى يشد أقدام رجل أفريقي ويثبتها في الرمال.

أما مثال استحضار النص لأحد الأحوال الإنسانية مما يوقف إطلاقه على البشر دون باقي الأحياء، لغرض بعث الحياة في المعنوي، فقول النص "لتنتفض جثة تاريخنا"[2]، فالتاريخ الزمن الماضي للأفراد والأمم على السواء (يتجسد) بحضور مفردة (جثة) الخاصة في الإطلاق على جسد الإنسان الميت، ظهر معها التاريخ الأفريقي جسداً هامداً مدعواً للانتفاض والعودة إلى الحياة من جديد.

وقد يأتي النص ببعض لوازم الإنسان الأخلاقية، ليكسب المعنوي بعداً إنسانياً يشي بحياته، مثل "عريانة الماضي"[3]، لأن الستر مطلب يخص الجسد الإنساني وحده، ولا يزجر على تركه سواه، جاء استحضار نقيضه في النص مضافاً إلى الزمن الماضي، مقروناً بالزجر والإستنكار ليكسب (الماضي) الأفريقي بعداً إنسانياً ظهر معه (الماضي) عضواً عارياً في جسد أفريقيا مما يجب عليها سترته.

ويحدث أحياناً أن يجتمع تجسيد المعنوي والحسي (فقط) في صورة واحدة بإسناد بعض لوازم الإنسان إليهما معاً في مثل صورة "هذه الأرض التي يعتنق العطر عليها

---

[1] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 71/1.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 49/1.

[3] المصدر السابق. ص46.

والخمـــول والخرافات وأعشاب الحقول"[1]، فالعطر والأعشاب الحسيان، والخمول والخرافة المعنويان، يتجسدان في الصورة السالفة باعتدادهم بشراً يتعانقون بفضل تشفع النص بأحد لوازم الإنسان (العناق)، الذي بعث حضوره الحركة والحياة في كامل الصورة.

وقـــد كانت الصورة الكلية لأفريقيا المجسدة، كما صورتها بعض نصوص الشاعر الأفـــريقية، هـــي: عجوز ملفعة بالبخور، تنادي أفريقيا، نائمة، لها وجه وعينان ورموش وصـــوت وصدر، مدعوة للاستيقاظ من حلمها الأسود، يزجرها الشاعر على طول نومها، (قـــد طالمـــا نمت ألم تسأمي؟)، مجهدة، تستلقي تحت الدجى، لها كوخ في مثل حالها، لها أشـــواق يـــراها الشاعر صفراء اللون، كما يراها (معتوهة) لأنها تبني بكفيها ظلام الغد، تجـــوع وإذا ذاك تمضغ أيامها، لها ماضٍ ينظره الشاعر عرياناً، ليس لها عزة أو سؤدد، ذاتهـــا مظلمة ولذا فهي لا تهتم بما يجري حولها من تحولات، لها شرايين يعجب الشاعر مـــن عدم تفجرها تحت ما تلقاه من السخريات، لها نفس توصف أنها (قابعة) حين يغضب عليها شاعرها، يهاجمها بلسانه اللاذع (يا أَمَهْ، يا ضائعه) فهي في نظره (خاملة..خائرة.. خاضـــعه) لا عمل لها سوى (تصدير قوافل الرقيق)، والضحك والاستهزاء بالقيم الرائعة، يهددهـــا الشـــاعر بـــالويل إن لـــم تســـتجب لصراخ آلامه وأحقاده، أو لم تقم باحتضان (صـــرخته)، لهـــا عـــرض وتاج وسيف سرقوا منها، مدعوة للزحف والعصف بالأبيض المعـــتدي عـــليها، حيـــن يرضى عنها شاعرها يصفها بأنها (غالية) ويغني لها ويدعو لها بالعيش والحياة[2].

ب) صور التجسيم في نصوص الفيتوري الأفريقية:

يفيد مصطلح (التجسيم)* تحويل "المعنوي المجرد من اللبوس والحدود المكانية إلى

---

[1] الفيتوري. محمد.ديوانه. نص حدث في أرضي. 79/1.

[2] النصـــوص هـــي: (أحـــزان المدينة السوداء). ص42. (البعث الأفريقي). ص46. (أنا زنجي). ص59. (الطوفان الأســـود). ص66. (حدث في أرضي). ص79. (عاشق من أفريقيا). ص242. (صوت أفريقيا) ص 245. (مازلت أغني). ص247. (عصر الميلاد). ص249. وكلها منشورة في ديوان محمد الفيتوري. مج1.

* الجسم: كل جوهر قابل للأبعاد الثلاثة (الطول، العرض، العمق).

حســيات ترى أو تسمع أو تلمس أو تشم أو تذاق"[1] يأتي به الشاعر على سبيل الاستعارة، ويســعى مــن خلاله إلى إبراز صوره المعنوية بإضفاء ثوب حسي عليها، يجلي المعاني المجــردة ســالفاً ويجعــلها فــي مجال إدراك مخيلة المتلقي، "فالذي ندركه بالحس يمكن تخيله"[2]، وليس ثمة خيال خارج عن نطاق الحواس.

وفيمــا يــلي حصر (لأدوات) الشاعر المجردة في تجسيم الصور المعنوية المحددة الواردة داخل نصوصه الأفريقية.

1. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (النار):

باعــتداد الــنار فإن (العمر) يخبو وهو كما كان يحدث مع الأعمار الأفريقية تحت وطأة الاستعباد[3]، (للتفاهة) دخان يعترف الرجل الأسود بعقده حول نفسه حين كان عبداً[4]، وهــناك أيضاً (المشاعر) الملتهبة[5]، و(الأحقاد) التي تشتعل وآنئذ تسيل جحيماً بوجه الصنم الذي أمامها[6]، أما (الحزن) فهو نار باردة تتمطى في الصدور[7]، للنساء الأفريقيات (روعة) إذا مــا انطفأت يهجرهن الرجال البيض[8]، و(للألم) توهج يدعي الشاعر رؤيته حين غنى لعيني أفريقيا[9].

2. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه هما (الطعام أو الماء):

هــناك (الأيــام) التي تمضغ وقد كانت أفريقيا تحت وطأة العبودية "جوعانة تمضغ

---

[1] الصورة الفنية معياراً نقدياً. ص417.

[2] المرجع نفسه، ص 417.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه نص أغاني أفريقيا. 57/1.

[4] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه نص إلى وجه أبيض. 63/1

[5] المصدر نفسه. ص 63.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه نص الطوفان الأسود. 70/1.

[7] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص حدث في أرضي. 81/1.

[8] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 92/2.

[9] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. عاشق من أفريقيا. 242/1.

أيامهـا"[1] و(الكآبـة) الـتي تؤكـل ثـم يـتم اجترارها[2]، و(الأمس) الذي يصحى منه[3]، و(الأسـطورة) المـلوثة الـتي تبصقها الشفاه[4]، و (الحلم) الذي يُسكر صاحبه[5]، و(الحقد والضـغينة) المتصـببان على نصل السيف[6]، كما أن (للسيادة) نخب يشربه السادة البيض احتفالاً بقافلة العبيد التي غنموها[7]، وهناك (الذكريات) التي يُغرق فيها[8]، (للأحزان) نهر له منبع يحاول العبيد البحث عنه، و(للطاعة) بئر يدّعون نضوبه[9].

3. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (الحيوان)

هـناك (سـكينة) لها دماء تجف حين يصحو النهار ليصف القناديل للظلمات[10]، أما (الحيـاة) فـلها عـروق تجري فيها الكآبة جريان الدماء في الجسم[11]، و(الصمت) يبتلع الغابـات الأفـريقية[12]، و(الذلة) جيفة يدعى النص أنها قد أُسكنت القبر[13]، و(للسأم) خيول يدعى الشاعر أنه امتطاها[14]، كما أن (للمآسي) دماء يدعي الشاعر أنه قد تم غسل الشمس بهـا ذات يـوم[15]، و(للصمت) الأفريقي أنياب سود وأظافر تخيف الرجل الأبيض الغازي

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه.نص البعث الأفريقي. 46/1.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 63/1.

[3] انظر: المصدر السابق. ص 64.

[4] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 66/1.

[5] انظر: المصدر السابق. ص 73.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص لومومبا والشمس والقتلة. 251/1.

[7] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 63/2.

[8] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 42/1.

[9] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 140/2.

[10] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 42/1.

[11] انظر: المصدر السابق. ص43.

[12] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 53/1.

[13] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 64/1.

[14] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عاشق من أفريقيا. 242/1.

[15] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص لومومبا والشمس والقتلة. 252/1.

لأفريقيا[1].

4. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (الفن)

باعتداد اللون هناك (الأشواق) الصفراء، و(الحلم) الأسود، و (الغد) المظلم[2]، وهناك (الأحزان) الأفريقية التي يستفيد منها الرجل الأبيض في طلي مأواه الفاخر[3]، كما أن (للنصر) ألحان يطلب النص من الآخرين سماعها[4]، وهناك (التاريخ) العالي المشوه[5]، و(الروح) البيضاء التي تسكن الجسد الأسود[6]،و (للأحقاد) تمثال يطلب إليه النصُ الانتصاب[7].

5. التجسيم باعتداد أن المستعار منه (المكان)

باعتداد المكان فإن (الإنسانية) يمكن أن توطئ وهذا ما فعله الأبيض تحديداً (بإنسانية) الرجل الأسود[8]، لليل (أساً) يتجسم بإضافة صفة العميق إليه[9]، وعلى شاكلة السالف هناك (الماضي السحيق)[10]، و (الصمت) البعيد العميق[11]، وباعتداد المكان صار بالإمكان حفر (التاريخ)[12]، كما أن (الخطايا) أرض يقبع فوقها العبيد باعتدادهم تماثيل[13]،

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 60/2.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 46/1.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 52/1.

[4] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أنا زنجي. 60/1.

[5] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 49/1.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عصر الميلاد. 249/1.

[7] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 71/2.

[8] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 62/1.

[9] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 41/1.

[10] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 42/1.

[11] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 53/1.

[12] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 68/1.

[13] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الليل والحديقة المهجورة. 83/1.

و(الأبـــاطيل) يمكـــن أن تداس وهذا ما فعلته بلاد لومومبا بعد مقتله[1]، كما أن (للانفعالات والحزن) أرض يزعم الشاعر أنه يغني لها[2]، و(للحرية) طريق يمكن أن يُسد[3]، و(للروح) تربة تدفن فيها السيوف التي تقطر دماً فلا تصدأ أبداً[4]

6. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (البناء)

(لـــلغد) شـــرفات تمـــتد إليها الأيدي[5]، (للوهن) جدران لن يتأتي تحرر أفريقيا إلا بهدمها[6]، (للزمن) قضبان يفخر الأفريقي أنه حر رغماً عنها[7]، (للمحبة) صرح يمكن بناؤه إذا ضـــمت الأيـــدي السوداء والبيضاء معاً[8]، (للزمن) سور له (خلف) يدعي النص أن به مقـــبرة أول جيـــش من البيض دنس أرض أفريقيا[9]، (للزمان) جدار له (فوق) سارت إليه جموع الزنوج العراة لتحفر عليه أغاني أفريقيا الدامية[10]، (للموت) وراء تدوي فيه صرخة الأجـــداد[11]، (للحياة) خلف يدعى الرجل الأبيض إمكانية مشاهدته في أفريقيا[12]، (للتاريخ) فوقُ يدعي النص أنه قد تم رفع الشمس عليه ذات يوم بعد إشعالها بوساطة المآقي[13].

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ستانلي فيل. 191/1.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ما زلت أغني. 252/1.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص لومومبا والشمس والقتلة. 253/1.

[4] انظر: المصدر السابق. ص 251.

[5] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أحزان المدينة السوداء. 44/1.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أغاني أفريقيا. 54/1.

[7] انظر: المصدر السابق. ص55.

[8] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 64/1.

[9] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 70/1.

[10] انظر: المصدر السابق. ص 73.

[11] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أنا زنجي. 60/1.

[12] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 67/1.

[13] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص لومومبا والشمس والقتلة. 252/1.

7. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (السلعة)

(الحرية) يمكن أن تملك وهذا ما يفاخر به الأسود، أمام البشرية[1]، و(الإيمان) كذلك يملك[2]، و(الشعور) ثروة يعلن الشاعر أنها لديه[3]، (المجد) يمكن أن يسرق وقد سرق الغزاة البيض (مجد) أفريقيا[4]، (الروح) يمكن أن تشتري بقطعة نقود[5].

8. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (الكساء)

(للسكون) ثوب،[6] (الأفراح والأحزان) يكتسي بهما[7]، (الكبرياء) الزائف براقع[8]، (للسكينة) أكفان يدعي النص أن أفريقيا وقفت تنسجها ذات يوم كما تفعل النساء[9]، (للغربة) ليال يمكن طيها[10]، (للثورة) و (الحرية) أعلام يطلب النص من (لومومبا) صبغها ونشرها[11]، (الأعماق) تمزق فقد مزّق الرجل الأبيض أعماق الطفل الأفريقي.[12]

9. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (الظعن)

باعتداد الظعن (الأسى) يضيع[13]، و(الحق) يترك[14]، و(التمرد) يحمل[15]،

---

[1] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أنا زنجي. 59/1.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص حدث في أرضي. 79/1.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عاشق من أفريقيا. 241/1.

[4] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عصر الميلاد. 249/1.

[5] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 78/2.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 62/1..

[7] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص البعث الأفريقي. 49/1.

[8] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 64/1.

[9] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص حدث في أرضي. 80/1.

[10] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عاشق من أفريقيا. 242/1.

[11] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص لومومبا والشمس والقتلة. 251/1.

[12] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة. 51/1.

[13] انظر المصدر السابق. ص52.

[14] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 62/1.

[15] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص الطوفان الأسود. 69/1.

و(الأشـــواق) تبعـــثر[1]، و(العـــار) يحمل[2]، و(النقمة) ثقيلة على الأرواح[3]، و(التاريخ) يتوه ويُبحث عنه[4].

10. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (الكتابة)

(الذلـــة) وصمة يمكن أن تمحى وهذا ما فعله الأفريقي حين قام بالثورة[5] (المصائر) تخـــط والشاعر يفخر بأنه ليس من أولئك الذين يخطون مصائر الأمم[6]، (الغيب) يمكن أن يقرأ وقد آثار قراءة الأفارقة (للغيب) تهكم تجار الرقيق[7].

11. تجسيم المعنوي باعتداد أن المستعار منه (الزراعة)

(لـــلعداوة) بدور يكون حصادها الشوك[8]، (للحب) ثمار ولكن بعض ثمار الحب بلا أشـــجار وهـــي تـــلك الـــناتجة عن العلاقات غير المشروعة[9]، (للأحلام) حدائق والعبيد الصـــالحون كمـــا يدعـــي السادة هم أولئك الذين يساعدونهم في نسج حدائق أحلامهم[10]، (للزمن) فأس يدعي النص أنها هي من شققت جبهة الشيخ الأفريقي.[11]

---

[1] انظر: المصدر السابق. ص73.

[2] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عصر الميلاد. 249/1.

[3] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص حدث في أرضي. 79/1.

[4] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص أغاني أفريقيا. 56/1.

[5] انظر: المصدر السابق. ص 56.

[6] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص عاشق من أفريقيا. 241/1.

[7] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 102/2.

[8] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص إلى وجه أبيض. 64/1.

[9] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. مسرحية أحزان أفريقيا. 119/2.

[10] انظر: المصدر السابق. ص132.

[11] انظر: الفيتوري. محمد. ديوانه. نص ثورة قارة أفريقيا. 51/1.

الخاتمة وثمار البحث

حـــاولت هـــذه الدراســـة الانطـــلاق من مبدأ علمي مفاده: أن خير وسيلة لتحليل النصـــوص واســـتيعابها هي النصوص ذاتها، فكل تحليل خارج النص يظل مجرد عوامل هامشـــية مســـاعدة ربما أسهمت في إتمام ملامح النص النقدي، لكنها تظل في الآن نفسه خارجة عن الأصل.

إن النص الشعري يستمد وجوده من ذاته، بوصفه بنية لغوية متنامية، يكمل بعضه بعضاً ويفسره ذاتياً، وإن أية محاولة لربط النص –حال محاولة معالجته نقدياً– إلى عرى خارجيـــة، تظـــل مغامرة كبرى لصاحبها، أدنى إلى التنجيم،وتحمل من درجات النجاح ما يوازيها من لوعات الفشل وحسراته، وإن قلب معادلة (النص أولاً النص دائماً) إلى (النص ثانياً أو ثالثاً) لن ينتج عنه سوى لَيَّ عنق النص، وتحويله إلى عبد منهك ممزق الأوصال، يُسعى من خلال استحضاره إلى تأكيد التصورات الخارجية، باعتباره شاهداً على صوابها، الحالـــة التي لن يكون معها النص النقدي سوى مسح تلفيقي، ربما بدت نتائجه من الخارج متماسكة وعادلة، ولكنها في الحقيقة خادعة إن لم تكن مزورة!.

تحت وطأة أهمية (النص أولا النص دائماً) جاءت نية الباحث في دراسة موضوعه (أفـــريقيا في شعر الفيتوري) بيد أن إدعاء الكمال في إنجازه يظل نائياً إلى حد كبير، من جهة لأن ادعاء الكمال ليس من صفات الجهد الإنساني إجمالاً، ومن جهة ثانية، باعتداد أن الخـــبرة البحـــثية لديـــه ما تزال في خطوتها الأولى، الوضع الذي يجعل من هذه الدراسة مجرد محاولة للتطبيق، دون أن يلغي الفائت من أقوال ادعاء الباحث قيامه بكل جهد ممكن من أجل الإلمام بإطراف الموضوع المتناول، وقد جاءت نتائج الدراسة على النحو التالي:

1. الشـــاعر (محمـــد الفيـــتوري) شاعر عربي ليبي قدر له أن يولد خارج أرض الوطن كغيـــره من أبناء ليبيا*، الذين دفعت قسوة الاستعمار الإيطالي وشدة بطشه ذويهم إلى الـــنزوح إلى بعض البلدان العربية والأفريقية المجاورة طلباً لحياة أقل مهانة، وحفاظاً

---

* نذكـــر مـــن باب المثال أسماء بعض الأدباء الليبيين الذين عانوا من المصير نفسه، مقرونة بأسماء البلدان التي ولدوا بها وتواريـــخ ميلادهـــم: 1– عبد الله القويري.مصر 1930. ف.2– محمد سالم الحاجي. تونس 1947ف.3. نجم الديـــن غـــالب الكيب. تونس 1934ف. 4. محمد صالح القمودي. تونس 1943ف. 5. يوسف القويري. مصر 1938ف 6. لطفي عبد اللطيف. تونس 1942ف.

عـــلى هويتهم العربية الوطنية، التي حاول الاستعمار الإيطالي طمسها بإجبارهم على حمل جنسيته، والتثقف بثقافته، والانخراط في قواته الاستعمارية.

2. كمـــا اشتمل الفصل التمهيدي (فضلاً عن السيرة الذاتية) على محاولة البحث رصد أهم الـــروافد الـــثقافية المســـهمة فـــي بلورة تجربة (الفيتوري) الشعرية إجمالاً والأفريقية خاصة، وهذه الروافد هي:

أ) القـــرآن الكـــريم، الذي أتم الشاعر حفظه وله من العمر تسع سنوات فقط[1]، وقد أعاد قراءته وتجويده في ضوء القراءات العشر، وقد تجلت آثار حفظ (الفيتوري) لكتاب الله فيمـــا بعـــد، بامتلاكه لقاموس لغوي متين، يتميز بغنى مفرداته، وبابتعاده عن المتبذل والسوقي من الألفاظ.

* كما يمكن ملاحظة أثر دراسته لعلم تجويد القرآن وفنونه، في قدرة الشاعر الفائقة على الإلقـــاء الســـليم والتـــلوين الصـــوتي وحسن أداء الحروف من مخارجها وغيرها من المهارات التي تتوفر عادة في كل المتمكنين من علم التجويد.

ب) كـــان للـــتجربة الصـــوفية حضـــورها البارز في تجربة (الفيتوري) أجمالاً، واتجاهه الأفريقي خاصة، يقول الشاعر: ".. التجربة الصوفية بالنسبة لي، جزء من كياني، فقد عانيـــتها طفـــلاً وصـــبياً، وقبل أن أعرف الشعر.. بل لعلني عرفت الشعر من خلال معرفـــتي بهـــا.."[2]، وقد تجلت آثار تلك التجربة فيما بعد، في اعتماد (الفيتوري) لتقنية التصوير الأسطوري (الذي يقلب الشخص التاريخي إلى ظاهرة أسطورية) في رسمه لأبعاد رموز النضال الأفريقي (نكروما، لومومبا، مانديلا) ساعياً من خلال اتخاذه هذا الـــلون مـــن التصـــوير (إلى تعميـــق الشخصية التاريخية بحيث لا تنحط القصيدة إلى مســـتوى الدعـــاوى السياســـية المباشرة ونظم الشعارات) وهي التقنية التي ظهر تحت ســـيطرتها رمـــوز أفريقيا أدنى إلى أهل الكرامات الصوفية، بقدرتهم الخارقة المتفوقة المتجاوزة للسائد والمعروف بين البشر.

---

[1] مقابلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس. ليبيا.غرفة رقم 648 الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

[2] الفيتوري. محمد. ديوانه. 27/1.

ج) ثـــالث الروافد المسهمة في تشكيل (الفيتوري) لتجربته الأفريقية خاصة، هو المواويل الشعبيـــة والريف المصري، فتحت اشتداد وطـــأة الحرب العالميـــة الثانية في حوالي (1944ف) وكـــان الشـــاعر تـــلميذا فـــي مدرسة (مكارم الأخلاق) الإسلامية بمدينة الإسكندرية، اضطرت أسرته للهجرة إلى الريف المصري، وتحديداً قرية (عرمش) في منطقة (كفر الدوار) قضاها الشاعر –الطفل آنذاك– في الانخراط مع الطبيعة ومراقبة الفلاحين في حلهم وترحالهم.

* بيـــد أن نـــتائج الهجرة ظهرت جلياً في حياة (الفيتوري) الشاعر فيما بعد، حين استعان بعناصـــر محـــلية من الريف المصري (كالمحاريث، والسواقي، والمناجل) في تصوير عالمـــه الأفريقي، بل يمكن القول إن الريف المصري، والحياة المصرية عموماً، كانت المصـــدر الأهـــم في تصوير الشاعر لأبعاد المكان الأفريقي، خاصة في ديوانه الأول (أغـــاني أفـــريقيا) الصـــادر عام 1955ف، فالشاعر (لا يحتفظ بذكريات طفولية تتعلق بمكان ميلاده في السودان، ولم يغادر مصر إطلاقا قبل عام 1956ف)[1].

* كمـــا أن السالف في رأي البحث هو ما يفسر تماماً غياب الأفريقي المميز في نصوص (الفـــتوري) الأفريقية، باعتبار أن (التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين ولا مفر من التسليم بذلك طالماً أن مدركات الحواس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه).

3. إذا مـــا تجاوزنا التمهيد، فإن الفصل الأول من الدراسة كان مخصصاً لاستكناه علاقة الشاعر باللون الأسود، دفع الباحث إليه افتراض نقدي من جهته، وتأكيد مماثلُ من كل الدراســـات السابقة له، مفاده إصابة الفيتوري بأزمة لونية انعكست في شعره الأفريقي، وقـــد اعـــتمد الباحث في قراءة أبعاد العلاقة على تحليل نص (خطوط) خاصة بوصفه الـــنص الـــذي حمل أزمة الشاعر اللونية بشهادة الشاعر نفسه، وقد كشف تحليل النص فضلاً عن نصوص المرحلة الثانية إجمالاً، عن خطأ النقاد في تقدير موقف الشاعر، إذ مثلت تلك النصوص (الفيتوري) وهو في حالة تطهر من أزمته اللونية، والناتجة –كما

---

[1] مقابلة مع الشاعر، الفندق الكبير. طرابلس. ليبيا. غرفة رقم (648) الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.

يقدمهـــا نـــص (الـــنهر الظامئ)- عن الحساسية الشديدة لديه، بدليل تلك اللوامع التي تـــبرق في أرجاء مختلفة من نص (خطوط) فضلا عن بقية نصوص المرحلة، المليئة بـــروح الـــتحدي للسائد، الوضع الذي يجعل من استحضار اللون الأسود وباقي مثلث الأزمـــة "الدمامة، القصر" والتغني بها جهاراً، أدنى إلى محاولة ذاتية من قبل الشاعر لاجـــتزاء جذورهـــا نهائياً من أعماق النفس، بإعادة تكرارها أمام الآخر، مقرونة هذه المرة بتلك اللوامع الدالة على تجاوز مخلفاتها السلبية.

وهي اللوامع عينها التي دفعت الباحث من أجل تفسيرها إلى إنشاء مبحث تحت عـــنوان (الشاعر والنبوءة) استقدم فيه بعض العوامل الخارجية التي ارتآها كامنة وراء حضـــور تلك اللوامع الإيجابية في نصوص المرحلة الثانية، واضعاً نصب عينيه عدم مفارقة النصوص نهائياً بإقامة كل من العامل الخارجي والنص شاهداً على الآخر.

4. ويـــبقى السؤال قائماً حول الأسباب التي قادت الفيتوري إلى سلك الاتجاه الأفريقي في خطابه الشعري؟؟

إجابـــة شـــافية للسؤال الفائت،اعتماداً على النصوص وحدها تظل متعذرة إلى حد كـــبير، بيـــد أن نص (عودة نبي) الذي يعود تاريخ إنتاجه إلى عام (1953ف) حمل بين طياتـــه بشـــارة (الفيتوري) عن عودة قريبة (للشابي) ليوقظ بأشعاره (أعماق أفريقيا) كما أيقظ من قبلها (تونس) فانتبهت (مذعورة) مع انتفاضات الصباح الوليد*.

أمـــا إذا مـــا تم الاستعانة بما هو خارج النص فإن الباحث يضع الاعتبارات التالية وراء ولوج الفيتوري العالم الأفريقي:

أ) اخـــتلاط الشـــاعر الليبي محمد الفيتوري بالطلاب السودانيين بالقاهرة بعد قدومه إليها للالتحاق بالمعهد الثانوي الديني بها.

---

* هـــي المرحـــلة التي سبقت المرحلة الأفريقية، وتم إنتاج نصوصها بين عامي (1948-1952ف) دون أن يمنع إدعاء الـــباحث تطهـــر الفيتوري من أزمته اللونية في كل نصوص المرحلة الآنفة، إدعاءه إصابة الشاعر بها في مرحلة الطفولة، ولكن تلك الإصابة لم تترك مخلفاتها السلبية على نفسه فيما وصل إلينا من إنتاجاته الشعرية.

- طلبا للمزيد من الإيضاح: راجع الفصل الثاني من الدراسة مبحث الموضوع الأفريقي.

ب) قيام الثورة الناصرية (23 يوليو 1952ف) ودعوتها إلى الحرية الأفريقية، ومساندتها لحركات التحرر الأفريقي.

ج) وجـــود الجدة (زهرة) جدة الشاعر من جهة الأم بأصولها الأفريقية وحياتها التراجيدية المليئة بالعذاب، وما خلفته تلك الحياة من آثار دامية في نفس الشاعر، جعلت من مأساة استعباد (زهرة) صورة مصغرة لمأساة أكبر هي مأساة استعباد القارة الأفريقية من قبل الرجل الأبيض الأوربي.

5. وبعيداً عن الأسباب التي قادت الفيتوري إلى اتخاذ وجهته الأفريقية، فإن الفصل الثالث مـــن الدراسة كان محاولة البحث في استكناه النصوص الأفريقية ذاتها، عبر محاورها الـــثلاثة (العـــبودية، الثورة، الحرية) الهدف الذي سُعي إلى تحقيقه من خلال المباحث التالية:

أولاً: معـــالم على طريق البعث الأفريقي: وقد تناول الباحث تحت هذا العنوان نص (إلى وجه أبيض) باعتداده النص الذي رآه الشاعر أول نصوصه الشعرية ملامسة للجرح فـــي الجســـد الأفريقي، رغم أن تاريخ إنتاجه يعود إلى عام (1948ف) وقد كشف تحليل الـــنص عن تدوين جملة من الملاحظات، أهمها ملاحظة الغياب الصريح لمفهوم (أفريقيا) مـــع تناوله لأزمة العلاقة بين الرجلين الأبيض والأسود (دون تحديد)، الصورة التي تجعل مـــن النص وكما يرى الباحث مجرد (معالم) على طريق البعث الأفريقي، بيد أن الأرض الأفـــريقية ذاتهـــا، وكمـــا عرفـــتها نصـــوص (الفيتوري) اللاحقة -بدءً من نص (البعث الأفريقي- تظل نائية إلى حد بعيد.

ثانيـــاً: البعث الأفريقي: هو عنوان المبحث الثاني، وكذلك عنوان النص الذي حمل التطـــبيق العمـــلي لـــ (بشارة الفيتوري) في نص (عودة نبي) حيث أخبر عن عودة قريبة (للشـــابي) ممـــثلاً في خليفته (الفيتوري) ليملأ ضلوع الإنسان الأفريقي حرية ثائرة على الظلم الواقع عليه من الرجل الأبيض الأوربي، المستعبد له والمستعمر لأرضه.

بيـــنما حمل المبحث الذي يليه مباشرة الوسائل التي أرتآها الشاعر في نصه، لتنفيذ مهمة (البعث الأفريقي) والمحددة في الآتي:

أ) التصوير الحاد للوضع الأفريقي المعاش.

ب) لفت الانتباه إلى الخارج الإيجابي، مقارنة بالداخل الأفريقي السلبي، الذي ربما اشترك مع القارة الأفريقية في وقوعه تحت الاستعمار، واستطاع باستيقاظه وكفاحه استرداد حريته المسلوبة.

ج) اللجوء إلى السخريات اللاذعة شبيهة الصدمات الكهربائية، لإحداث أكبر قدر ممكن من الاهتزاز في الجسد الأفريقي النائم (شبه الميت) بغية استعجال نهوضه،وقيام بعثه وانطلاق ثورته على الظلم والعدوان الواقع عليه.

د) تسويغ مشروعية الخطاب الشعري -كما ورد في نص (البعث الأفريقي)- بمحاوره الحادة الجارحة إجمالاً، بوضعه في مرجعية (عائلية) توحد الانتماء بين الشاعر وأفريقيا، يظهر الشاعر في ظلها -رغم نأي المكان واختلاف الأصول واللسان- إبناً شرعياً للقارة، ويظهر الخطاب إجمالاً أدنى إلى غضب الطفل على أمه، وهي الموسومة بعدم مبالاتها الهاملة لمسؤولياتها تجاه أبنائها، وهم الذين يتمنون لأنفسهم أماً اكبر بهاءً، ولأمهم وضعاً أكثر علواً ورفعة، فيما جاء المبحث الرابع والخامس من الفصل ذاته للحديث عن الثورة والحرية والأفريقيتين كما وردت في نصوص الشاعر.

6. الفصل الرابع من الدراسة جاء تحت عنوان معادلات التاريخ الأفريقي: سعى البحث من خلاله إلى استكناه أبعاد بعض الرموز الفنية والنضالية الواردة في نصوص (الفيتوري) الأفريقية، وربطها بمحاور (العبودية، الثورة، الحرية) المفاهيم الموازية لفصول التاريخ الأفريقي.

7. بينما جاء الفصل الأخير من الدراسة باعتباره الجزء المخصص لتناول أبعاد التصوير الفني في نصوص الشاعر. بدأه الباحث بمحاولة وضع تعريف للصورة الفنية، ثم علاقة الصورة بالخيال، يليها علاقة الصورة بالواقع قبل الإنجاز وبعده، وتكمن أهمية مبحث علاقة الصورة بالواقع في كونه حمل محاولة البحث في تفسير اتخاذ (الفيتوري) اللون الأسود سقفاً لصور نصوصه الأفريقية، ودافعاً وراء إقدام الرجل الأبيض على غزو أفريقيا واستعباد إنسانها، والعائد في حقيقة الأمر إلى استدعاء

الشـــاعر لخبرته الطفولية، المعتمدة لأهمية اللون في تحديد مركز الإنسان في الكون، وطـــبيعة علاقـــته مـــع الآخـــرين، فضلاً عن استعانته بعناصر من الريف المصري (كالمحـــاريث، والمـــناجل، والسواقي) من أجل رسم أبعاد المكان الأفريقي. وقد كانت (خـــبرة الطفولة) و (عناصر الريف المصري) المصدرين الوحيدين في ذاكرة الشاعر الشاب آنذاك لإنتاج صوره الفنية، خاصة في ديوانه الأول (أغاني أفريقيا) الصادر عام (1955ف)، وكانا أيضاً الأكثر ملاءمة لطبيعة الموضوع الأفريقي، وكان معها موقف الشـــاعر أدنى إلى مـــن يمضغ بعض المعاني الذاتية ويستحلب رحيقها استحلاباً عاماً، وليس كما ادعى الناقد (محمود أمين العالم) على صفحات مجلة الآداب*.

كما شمل الفصل الأخير من الدراسة محاولة البحث في تحديد أهمية الصورة الفنية فـــي الشـــعر، فضـــلاً عن تناول متواضع لبعض أنواع الصورة كما وردت في نصوص الشاعر.

ويبقى السؤال قائماً أيضاً؟؟

هل نجح الباحث في تناول أبعاد تجربة الفيتوري الأفريقية؟

من لا يعمل لا يخطئ، ولكن المحاولة تظل الأجمل دائماً.

---

* يـــرى الـــناقد (العالم) أن الفيتوري في تناوله للموضوع الأفريقي كان يمضغ بعض المعاني العامة ويستحلب رحيقها استحلاباً ذاتياً.

- انظر: العالم. محمود أمين. قرأت العدد الماضي من الآداب . مجلة الآداب. العدد: 3. مارس 1955ف. ص72.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس.

1. إبـــراهيم. عـــبد الحميـــد. قاموس الألوان عند العرب. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1989ف.

2. ارســـطوطاليس. السياســـة. ترجمة:أحمد لطفي السيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1979ف.

3. أســـعد. يوســـف ميخـــائيل. سيكولوجية الإبداع في الأدب والفن. دار الشئون الثقافية. بغداد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1984ف.

4. الأصفهاني. أبو الفرج. الأغاني. دار الثقافة. بيروت. 1957ف.

5. بـــدوي. عبده. الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1973ف.

6. بـــدوي. عـــبده. الشعر في السودان. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. (سلسلة عالم المعرفة: 41) الكويت. 1981ف.

7. البســـتاني. صـــبحي. الصـــورة الشعرية في الكتابة الفنية. دار الفكر اللبناني. ط: 1. بيروت. 1986ف.

8. البصير. كامل حسن. بناء الصورة الفنية في البيان العربي. المجمع العلمي العراقي . بغداد. 1987ف.

9. الـــبغدادي. عـــبد القادر بن عمر. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. دار صادر. بيروت . (د. ت).

10. بقـــاعي. إيمان يوسف. الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه. دار الكتب العلمية. ط:1.

بيروت. 1994ف.

11. التليسي. خليفة محمد. معجم سكان ليبيا. دار الربان. طرابلس. 1991ف.

12. الجيـــار. مدحـــت صـــالح. الصـــورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي. الدار العربية للكتاب. طرابلس. تونس. 1984ف.

13. الجوهري. يسري. الإنسان وسلالاته.منشأة المعارف. ط:3. الإسكندرية. 1983ف.

14. الجبوري. يحي. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. ط:4. بيروت 1983ف.

15. حجازي. مصطفى. التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكلوجية الإنسان المقهور. معهد الإنماء العربي. ط: 1. بيروت. 1976ف.

16. الحمـــد. علي توفيق. الزعبي. يوسف جميل. المعجم الوافي في النحو العربي. الدار الجماهيـــرية للنشـــر والتوزيع والإعلان. دار الآفاق الجديدة. ط:1. مصراتة. الدار البيضاء. 1992ف.

17. حـــنفي. عـــبد الحـــليم. شـــعر الصعاليك منهجه وخصائصه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1979ف.

18. خنسة. وفيق. جدل الحداثة في الشعر. دار الحقائق. ط:1. بيروت. 1985ف.

19. الدليمي. سمير علي. الصورة في التشكيل الشعري. دار الشئون الثقافية العامة.ط:1. بغداد. 1990ف.

20. ديشـــين. جـــاك. تـــأليف النصوص واستيعابها. ترجمة هيثم لمع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط:1. بيروت 1991ف.

21. روكـــز. يوســـف. أفـــريقيا السوداء سياسة وحضارة . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط:1. بيروت 1986ف.

22. أبو ريان. محمد علي. الحركة الصوفية في الإسلام. دار المعرفة الجامعية. القاهرة.

1995ف.

23. أبــو زيــد. عــلي إبــراهيم. الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي. دار المعارف. ط:1. القاهرة. 1981ف.

24. أبو زيد. فاروق. فن الكتابة الصحفية. عالم الكتب. ط:4. القاهرة. 1995ف.

25. سامي. أحمد بسام. الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه. دار المأمون للتراث. ط:1. دمشق. 1978ف.

26. سحيم. عبد بني الحسحاس. ديوان سحيم. تحقيق: عبد العزيز الميمني. الدار القومية. ط:1. القاهرة. 1950ف.

27. الشابي. أبو القاسم. ديوان الشابي. دار العودة. بيروت. 1972ف.

28. الشايب. أحمد. أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية. ط8 القاهرة. 1973ف.

29. شكري. غالي. سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. دار الطليعة. ط1 بيروت 1981ف.

30. شــلقم. عبد الرحمن. أفريقيا القادمة. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. ط:1. طرابلس. 1982ف.

31. صــالح. نجيب. محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. الدار العربية للموسوعات. ط:1. بيروت. 1984ف.

32. الصــائغ. عبد الإله. الصورة الفنية معياراً نقدياً. الشئون الثقافية العامة. ط:1. بغداد 1987ف.

33. صبحي. محي الدين. الشعر وطقوس الحضارة. دار الملتقى. ط:1. بيروت. قبرص. 1996ف.

34. عــبد الدايم. عبد العزيز محمود. الرق في مصر في العصور الوسطى. مكتبة نهضة الشرق. القاهرة. 1983ف.

35. عبد الصبور. صلاح. حياتي في الشعر. دار اقرأ. بيروت. 1992ف.

36. عتيق. عبد العزيز. علم البيان. دار النهضة العربية. بيروت 1985ف.

37. عساف. ساسين. الصورة الشعرية. دار مارون عبود. بيروت 1985ف.

38. عصـــفور. جابـــر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. ط: 3. بيروت. الدار البيضاء. 1992ف.

39. علُبي. أحمد. ثورة العبيد في الإسلام. دار الآداب. ط:1. بيروت. 1985ف.

40. عـــلي بـــن أبي طالب. ديوان الإمام علي بن أبي طالب. جمع وترتيب: عبد العزيز الكرم. بغداد. (د. ن) . (د.ت).

41. عنـــترة بـــن شداد. ديوان عنترة. تحقيق فوزي عطوي. دار صعب. ط:3. بيروت. 1980ف.

42. عوض. لويس. الثورة والأدب. دار الكاتب العربي. القاهرة. 1967ف.

43. عيـــد. رجـــاء. لغة الشعر: قراءة في الشعر الحديث. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1985ف.

44. فتحي. إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين. ط: 1. تونس. 1986ف.

45. الفيـــتوري. محمد. ديوان يأتي العاشقون إليك. دار الشروق. ط:1. القاهرة. بيروت. 1992ف.

46. الفيـــتوري. محمـــد. ديوان محمد الفيتوري. مج: 1-2. منشورات الفيتوري. ط:4. بيروت. 1981ف.

47. القط. عبد القادر. الاتجاه الوجداني في العشر العربي المعاصر. دار النهضة العربية. ط:2. بيروت 1981ف.

48. القيـــرواني. عـــلي الحسن بن رشيق. العمدة. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة التجارية الكبرى. ط: 3. القاهرة 1963ف.

49. كامو. ألبير. الإنسان المتمرد. ترجمة نهاد رضا. منشورات عويدات. ط:3. بيروت. باريس. 1983ف.

50. ابن منظور. محمد بن مكرم. لسان العرب. دار صادر. بيروت. 1956ف.

51. موسى. منيف. محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب. دار الفكر اللبناني. ط:1. بيروت 1985ف.

52. نازك الملائكة. قضايا الشعر العربي المعاصر. دار العلم للملايين. ط:8. بيروت. 1989ف.

53. ناصف. مصطفى. الصورة الأدبية. دار الأندلس. ط:2. بيروت. 1981ف.

54. النمري. أبو عبد الله الحسين بن علي. الملمع. تحقيق: وجيهة أحمد السطل. مجمع اللغة العربية. دمشق. 1976ف.

55. هدارة، محمد مصطفى. تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان. دار الثقافة. بيروت. 1972ف.

56. هلال. محمد. غنيمي. النقد الأدبي الحديث. دار العودة. ط:1. بيروت. 1987ف.

57. اليافي. نعيم. مقدمة لدراسة الصورة الفنية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. 1982.

الدوريات:

1. جواد.كاظم. باب: قرأت العدد الماضي من الآداب. مجلة الآداب. العدد: 6. 1955ف.
2. العـــالم. محمـــود أمين. باب: قرأت العدد الماضي من الآداب. مجلة الآداب. العدد:3. مارس. 1955.
3. الفيتوري. محمد. نص: خطوط. مجلة الرسالة. العدد: 977. مارس. 1952ف.
4. الفيتوري. محمد. نص: الينابيع الجديدة. مجلة الرسالة. العدد: 970.فبراير. 1952ف.
5. الفيـــتوري. محمد. مقال: دفاع عن الشعر المصري الحديث. مجلة الآداب. العدد: 2. فبراير. 1955ف.
6. الفيتوري. محمد. مقال: قضية الخصائص والقومية في الشعر. مجلة الآداب. العدد: 4 إبريل. 1955ف.
7. الـــنقاش. رجـــاء. بـــاب: قـــرأت العدد الماضي من الآداب. مجلة الآداب. العدد: 10 أكتوبر. 1963ف.

المقابلات:

1. مقابـــلة مـــع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس- ليبيا. غرفة رقم (648).الساعة 19:30 الأربعاء 1995/3/29ف.
2. مقابـــلة مع الشاعر. الفندق الكبير.طرابلس -ليبيا. غرفة رقم (902). الساعة 19:00. الجمعة. 1995/9/1ف.

الفهـــرس

البيـــان	الصفحة
المقدمة	7
التمهيد	15
السيرة الذاتية للشاعر	15
روافد تجربة الفيتوري الشعرية	23
الفصل الأول: ذاكرة اللون الأسود	33
الفصل الثاني: الشعر بين الذات والموضوع الأفريقي	61
الفصل الثالث: نصوص الموضوع الأفريقي	89
الفصل الرابع: معادلات التاريخ الإفريقي	119
الفصل الخامس: التصوير الفني في خطاب الفيتوري الشعري	143
الخاتمة ونثار البحث	195
المصادر والمراجع	205
الفهرس	211

أفريقيا في شعر الفيتوري

تنفيذ ـ دار الأنيس
مصراته ـ الجماهيرية العظمى
هاتف: 614592 ـ 614593 ـ 51 ـ 00218