

محمد جلال هاشم

الوطن بين الرّمز والإشارة

عودٌ على بدء

أشّرنا إلى أنّ الرّمزيّة في شعر الخليل تكمن في احتمال شعره استقراءً جديداً يأتي في سياق البعد الخاصّ، فكأنّه هنا يخاطب ذاته، مستثيراً في ذلك وجوده، وليس ذكريات طفولته فحسب. وهو إذ يقوم بهذا لا يسلب عامّة جمهوره في نفس الوقت من حقّهم في استقراء شعره وفق سياق عام، له بعده الجغرافي والاجتماعي الخاصّ بأمدردمان والخرطوم وما جاورها (أو ود مدني)، كما له بعده الوطنيّ العام. فشعر الخليل كالفنّ التشكيلي، لا تكتمل حلقة إبداعه إلا بإسقاطات الجمهور المتلقّي لمعاني جماليّة خاصّة به دون أن ينحصر في أيّ دلالات عنها المبدع؛ وهذا مكن الحرية في الإبداع. بهذا يتجاوز شعر الخليل الدلالات المعجميّة للغة، ليختطّ لغته الخاصّة. فشعره لا تحمله اللغة، بل هو الذي يحمل اللغة، وهي في ذلك لغة خاصّة به، أي خطاب شعري خاص به، لا يُفسّر شعره بدونه، ولا يجوز أن يُستخدم في تفسير شعرٍ آخر .

من أمثلة البعد الخاصّ في شعر الخليل - كأن يقول شيئاً يفهمه النّاس على شكل، بينما يقبل قراءةً أخرى أقرب إلى الخليل للعارفين من ذوي قرباه الرّوحية والاجتماعية - ما قاله مبارك المغربي [رؤاد شعراء الأغنية السّودانية، 2002: 99] في تفسير: في يمين النّيل حيث سابق كُنّا فوق أعراف السّوابق الصّريح الفاح طيبو عابق السّلام يا المهدي الإمام فقد قال المغربي: "(أعراف السّوابق) أعراف جمع عُرف وهو شعر عنق الفرس، والسّوابق جمع سابق وهو أوّل الخيل، معناه كان يمتطي مع رفاقه سهوات الجياد." وتعليقاً على هذا كتب حبر أغنية الحقيبة الأستاذ عوض بابكر (وقد زين كتاب مبارك المغربي بتعليقات هامشيّة زادته عمقاً على عمق، هذا بالرّغم من أن اسم أستاذنا عوض بابكر قد سقط من الطّبعة، إذ لم يشر إليه النّاشر فيما جاء سهواً حسب علمنا) على هامش الصّفحة تحت الرّقم (1): "في رأينا المقصود بـ (كُنّا) هم أنصار الإمام المهدي، وهم الذين كانوا يعلون أعراف الخيول. ويقصد بيمين النّيل الجهة التي بها الطّابية التي أقامها أنصار المهدي، ويمينها يقع ضريح الإمام. لذا قال الشّاعر (في يمين النّيل حيث سابق) يقصد معسكر الأنصار، و(سابق) إشارة إلى الماضي وهو فترة الثّورة المهديّة" [المرجع السّابق]. ودون أن نعلّق على مسألة أنّ الطّابية لا تقع يمين النّيل، بل تقع شماله، نُشير إلى أنّ الفرق بين هذين التفسيرين، والذي يبدو كأنّ لا شيء يجمع بينهما، يتمثّل في أنّ أحدهما - وهو تفسير المغربي - يعتمد على اللغة في دلالاتها القاموسية، بينما الثّاني - وهو تفسير عوض بابكر - يعتمد على اللغة في دلالاتها الخطابية المتعلّقة بكلامه شخص معيّن هو خليل فرح. ونجد نفس البيت الأوّل من الشّطرة قد فسّره ابن الشّاعر، فرح خليل فرح [خليل عزّة، 1999: 18] بقوله: "يصف الشّاعر هنا دخول المهدي الخرطوم من غرب النّيل جهة الفتيحاب بجيشه لجرّار فوق ظهور الخيل"، وهذا شرح ربّما يرفضه البعض بحكم أنّ الفتيحاب - أيضاً - لا تقع يمين النّيل بل شماله. ومع ذلك تبقى حقيقة أنّ التفسير يقوم على الاستقراء، وليس على تفاسير اللغة قاموسياً، وهذا ما نعنيه بالبعد الخاصّ والبعد العامّ في شعر الخليل. في هذا الخصوص، أشير إلى ما قاله لي ابنه فرح خليل في تفسير أبيات بعينها من أغنية "ما هو عارف قدمو المفاوق" حيث ذكر أنّها قيلت في ابنته عائشة خليل، وذلك عندما أُرّفت لحظة الوداع في رحلته الأخيرة إلى مصر، والتي سيعود منها ليموت. فقد قال بأنّ أخته عائشة تعلّقت بأزيال والدها وهي تجهش بالبكاء حتّى شرقت. تقول الأبيات: أين منّي الودعتو شاهق باكي ناهد لسع مراهم عيني ما بتشوف إلا شاهق أين وجه البدر التّمّام إذ شرح قوله (... شاهق باكي ناهد، لسع مراهم) على أنّها قيلت في ابنة الشّاعر عائشة خليل، وهذا لا يصحّ في رأينا إلا باعتباره جزءاً من المعنى. فعندما تُوفّي الخليل كان عمر ابنته عائشة لا يتجاوز الثّالثة من العمر، فكيف توصف طفلة في هذا العمر على أنّها ناهد، ثمّ في سن المراهقة؟ فماذا يا تُراه يقصد الخليل؟ في رأينا أن ما يخصّ ابنته من البيت ينحصر في الشّطرة الأولى، في (شاهق)، أي أن يشهق المرء من شدّة البكاء والتّحبيب، وهذا ما ينطبق على الحالة التي حكيت عن الطّفلة الصّغيرة. أمّا الشّطرة الثّانية فتختصّ فعلاً بفتاة ناهد في سن المراهقة. فمن هي يا تُرى؟ إنّها قطعاً أخته فاطمة والتي كانت تعيش معهم في الخرطوم لتساعد سلامة شلالية في العناية بالطفلين، فرح وعائشة، ولم تغادر قافلةً إلى صاي إلا بعد وفاة الخليل. حينها كانت فاطمة فرح (أو بابا بيّا كما تُعرف بالنّوبية) فعلاً في سن المراهقة. وحكت مرّة (عليها رحمة الله) إحدى الطّرائف التي كثيراً ما أثر مثلها عن النّوبيين الذين لا يعرفون العربية، إذ طلب منهما الخليل بصرامته الأسرية المعهودة أن يفتحا الدّيوان لصيف كان يتوقّعه في يوم جمعة ما وذلك إذا ما حضر في فترة غيابه لأنّه كان خارجاً في مشوار قصير ولن يطول. وبالفعل ما إن خرج الخليل حتّى طرق طارق الباب، دون أن تجرّ سلامة شلالية أو بابا بيّا على فتح الباب وذلك لجهلها المطلق باللغة العربية؛ فبالإضافة إلى كونها غير قادرتين على التحدّث بأيّ كلمة باللغة العربية، لم تكونا قادرتين

أيضاً على فهم ما يُقال لهما. وهكذا طرق الطّارق الباب حتّى كلّمته يده، ثمّ نادى على الخليل باسمه، وعندما لم يلقَ مجيباً من ساكني الدار، غادر إلى حال سبيله. بعد ذلك بدقائق عاد الخليل، فكان أن استفسر أوّل شيءٍ عمّا إذا كان الضيف قد أتى. فقالتا له بأنّه لم يأت، دون أن تذكر له أمر الذي طرق الباب ثمّ مضى عندما لم يُفتح له بعد أن نادى اسم الخليل مرّتين. للمرّة الثّانية شدّد عليهما الخليل أن تفتحا الباب لأنّه يتوقّع هذا الضيف الذي أكّد له أنّه سيحضر ظهر الجمعة لتناول الغداء معه ومن ثمّ المضي معاً في بعض شئونهما. ثمّ خرج الخليل في مشوار قصير كالأوّل. بعد ذلك بدقائق تكرّر الطرق على الباب من نفس الشّخص وقد نادى اسم الخليل مرّتين، ثمّ مضى. في كلّ هذا كانت سلامة شلاليّة وباباً يياً تلتزمان الصّمت المطبق. بعد قليل عاد الخليل وبدا عليه الانزعاج الشّديد عندما قالتا له بأنّ أحداً لم يحضر، فقرّر أن يخرج باحثاً عن صديقه متمنياً ألا يكون قد حدث له مكروه. هنا فقط حكّت له سلامة شلاليّة حقيقة ما جرى وسبب امتناعهما عن فتح الباب له. فخرج الخليل وهو غاضب، لكن دون أن ينبس ببنت شفة. هذه هي الشّخصيّة المعنّية بالشّطرة الثّانية التي تقول: (باكي ناهد لسّع مراهق). ونلفت نظر القارئ إلى أسلوب الخليل في الانتقال من "ثيمة" (theme) "ابنته إلى "ثيمة" أخته دون أن يمدّ القارئ بأيّ مؤشّرات قد تساعده في ابتناء فهم كهذا؛ فكأنّه يكتب لذات نفسه. لكن الحقيقة أنّه يكتب في مستويين، خاصّ يخاطب به ذات نفسه، وعمّ يخاطب به الآخرين. كما نرى بعض النّقاد عادةً ما يفسّرون قوله: عيني ما بتشوف إلا شاهر أبن وجه البدر التّمام على أنّه قاله إشارةً لعلو العمارات والبنائيات بمصر، حاجباً بذلك القمر والبدر والنّجوم، ثمّ السّماء (راجع ذلك في بدري كاشف، الشّاعر خليل فرح، 2000: 9]. وهذا جائز في البعد العام؛ لكن ماذا عن احتمال أن تكون ذات الشّاعر هي المعنّية بذلك في جموحها الطّمّاح للمعالي والجمال؟ ولنقارن ذلك بقوله: عزّة ما سليت وطن الجمال ولا ابتغيت بديل غير الكمال لذا لا نظنّ أننا نجافي الحقيقة إذا ما زعمنا أنّ الوطن عند الخليل يبدأ بصاي أو أمدرمان، مرموزاً إليه باسم "عزّة"، لينتشر متمدداً حتّى يشمل كلّ السودان. وبهذا يجوز لنا أن نقرأ أبياته الثّالية وما جرى مجراها في شعره باعتبار أنّه يخاطب فيها وطنه الصّغير "صاي"، وذلك في إطار البعد الخاصّ من إبداعه، مثلما يمكن أن يخاطب بها وطنه الكبير ممثلاً في "السّودان": عزّة ما سليت وطن الجمال ولا ابتغيت بديل غير الكمال وقلبي لي سواك ما شفّو مال خذيني باليمين وأنا راقد شمال فكأنّه يتحدث هنا عن كشف حساب ذاتي وموضوعي؛ ذاتي بامتداد أربعين عاماً سلخها الخليل كالشّهاب في قبة السّماء، صنع فيها على قصرها المجد والتّاريخ؛ وموضوعي فيما يتعلّق برحلة تمّتدّ بعمر التّاريخ، بدءاً بتاريخ الممالك السّودانيّة القديمة، مروراً بالفترة النّوبيّة المسيحيّة، ثمّ الفونج، متزامناً معها تاريخ أجداده التّركمان الذين جاؤوا في معيّة السّلطان سليم الثّاني، انتهاءً بالتركيّة، فالمهدية، ثمّ ثورة 1924م. ولكن في كلّ هذا تبقى صاي هي نقطة الانطلاق في مشيمة اللاوعي الإبداعي عند خليل فرح؛ فإذا ما خاطب أمته في مستوى الوعي المباشر متّخذاً من "عزّة" رمزاً للوطن، كانت صاي نفسها هي "عزّة" في مستوى الوعي غير المباشر وأعماق لاشعوره. وكم صدق الهادي الصّديق [نقوش على قبر الخليل، 1974] عندما قال: "كان ذلك في جزيرة صاي أرض المعابد والمدافن ...، هناك يفتح التّاريخ كنزاً جديداً ويرسل من بلاد طيرها أعجمي لساناً محسباً فصيحاً وشاعراً وفناناً يزن اللحظة من التّاريخ بفنّه، واضعاً صوته من صوت الجماهير، وحاملاً وطنه في قلبه حتّى استطاع بحكم التصاقه بهموم الشّعب أن يعرف جوهره ويكشف معدنه، فكان العمل الفنّي أكثر قبولاً وهذا ما جعل الخليل أباً شرعيّاً للشّعراء الوطنيّين لكونه أباً شرعيّاً لتاريخ النّضال الطّويل".