سعدي يوسف في مجموعته الأخيرة:

البحث عن جوهر المعنى ومساءلة الطبيعة

شوقي بزيع

مجموعة سعدي يوسف الأخيرة **محاولات** هي تأكيد للخط الشعريّ الذي انتهجه الشاعر منذ أكثر من عشرين عاماً وتحديداً منذ مجموعته المعروفة **الأخضر بن يوسف ومشاغله** التي أصدرها في النصف الثاني من الستينات. فلقد كانت تلك المجموعة انعطافاً مميزاً في مسيرة الشاعر من حيث الرؤيا والتوجه وأدوات التعبير. وإذا كان سعدي يوسف ينتمي للجيل نفسه الذي ينتمي إليه مواطنه بدر شاكر السياب (بفارق سنوات قليلة) فإن صعوده الشعري الحقيقي لم يظهر إلا في السنوات التي تلت موت السياب مباشرة. فتناج الشاعر قبل منتصف الستينات يبدو محكوماً بغنائية بسيطة ورومنسية حالمة لا تميّزه عن الكثير من مجايليه لا بل إنها تقصر عن اللحاق بالتجربة المتطورة التي عرفها الشعر العربي آنذاك على يد السياب والبياتي وأدونيس والحيدري وعبد الصبور وحجازي وآخرين. ورغم أننا لا نعتقد بالانعطافات المفاجئة التي يحدثها التصميم المسبّق لدى الشعراء فإن تجربة سعدي يوسف تكاد تكون استثنائية في هذا المجال. فقد بدا الشاعر وكأنه يقطع كلياً مع ماضيه الشعري وينتقل إلى خانة جديدة في التعبير والموقف لم تكن تتوفر لديه في العشرين سنة الأولى من تجربته الشعرية.

بعد مجموعتي **الأخضر بن يوسف** المتتاليتين واللتين كتبتا في المغرب العربي بدأ سعدي يوسف يؤسس لمنحى جديد في كتابته الشعرية بل وفي الكتابة الشعرية العربية بوجه عام. هذا المنحى يقوم على التكثيف والاختزال والاهتمام المتزايد بالتفاصيل والجزئيات وبعث الحياة في الأشياء والأماكن التي يمنحها الشاعر في نصوصه الكثيرة حياة أخرى ويقيم معها حواراً ندّياً ونادراً.

لقد استطاع سعدي يوسف أن يعيد إلى الشعر العربي ميزة أساسية غابت عنه لفترة طويلة من الزمن وربما منذ زمن الجاهلية أو بعدها بقليل. هذه الميزة تتجلى في نفخ الروح الحيّ في الطبيعة وإقامة الوجود المتكامل الموازي لوجود الإنسان نفسه بحيث يبدو حواره مع الأشياء المادية حواراً بين متكافئين في الحركة والإحساس والجوهر. فالعلاقة مع الطبيعة لا تعود علاقة استعارة أو مجاز كما ظهرت في أقصى تجلياتها عند ابن الرومي والبحتري ولا حتى علاقة أنسنة كما عند خليل مطران، رغم تميّز الرؤية عند هذا الأخير. فأنسنة الطبيعة تقتضي إسداء نعمة على الطبيعة تفتقدها أصلاً عبر عملية تحويل مجازيّ ليس من الصعب ردّه إلى أصوله الواقعية في أي وقت من الأوقات. كأن الشاعر في هذه الحالة يخلع على الطبيعة ثوباً ليس لها أصلاً بل هو للإنسان الذي يستطيع استرداده متى شاء. عند سعدي يوسف لا يتم تحويل الطبيعة إلى إنسان بل ربما كان العكس هو الصحيح إذ يحاول الإنسان أن يدخل في «طبيعة» الطبيعة نفسها عبر قراءة نظامها الداخلي وآلية تحولاتها وأنساقها التي لا تحتاج إلى روح ممنوحة من الخارج بل تملك روحيتها الخاصة بها.

ربما كان الإنسان القديم وحده هو الذي تعاطى مع الطبيعة من هذا المنظور حين كانت للجبل والنهر والصخرة والصحراء والشجرة أرواح مستقلة تؤثر في حياة البشر وتتأثر بهم في علاقة جدل مستمر. وكان الإنسان مضطراً لممارسة السحر من أجل استثمار روح الخصب الكامنة في الأشياء أو من أجل دفع غضب الأشياء واتقاء لعنتها عبر الرقى والتعاويذ والأحجبة. هذه الميزة التي عكسها الشعر الجاهلي بقوة لافتة ما لبثت أن تراجعت في العصور الشعرية اللاحقة لتتحول الطبيعة إلى عنصر تزييني جمالي أو إلى خط انسحاب رومنسي أو إلى احتياطي استعاري يستخدمه الشعراء في حالات الجفاف والتقهقر الروحي.

قد يكون الأدب الياباني من بين آداب العالم المختلفة هو الأدب الذي ينطبق عليه هذا المفهوم للطبيعة من خلال أشعار الهايكو وغيرها والذي تعكسه أيضاً روايات ميشيما وكاواباتا وفوكازاوا وآخرين. وليس من قبيل الصدفة أن يضمّن سعدي يوسف العديد من قصائد مجموعته الأخيرة مقاطع من الشعر الياباني الذي ينتمي

إلى عصور مختلفة ولكنه يتشابه في حالة الاندماج الكامل بين مجريي الحياة في الطبيعة والإنسان وفي مساءلة الأشياء والعناصر بحثاً عن الحقيقة الشائكة الكامنة في كل منهما.

غير أن سعدي يوسف الذي كان يفرد في السابق مجالاً واسعاً للنمنمة الكلامية والمهارة اللغوية لا يأبه كثيراً للعنصر الجمالي أو للصور المفردة في مجموعته الجديدة. فهو يعرّي المعنى من زوائده ويسحب عنه كل تغطية إضافية لا تستلزمها فكرة القصيدة وسؤالها الأساسي. وباستثناء قصيدته الطويلة «مجاز وسبعة أبواب» فإننا لا نعثر على لغة ثريّة ولا على حشد من المفردات والصور المركّبة، بل هنالك تقشّف ملحوظ في استخدام العناصر الكلامية والبلاغية بكافة وجوهها. وأغلب الظن أن سعدي يوسف، كما صرح لي شخصياً، واقع في هذه المرحلة تحت تأثير الشعر الياباني الذي يقوم على بلورة الفكرة المركزية في القصيدة وتطهيرها من كافة لواحقها الزخرفية والجمالية المحضة.

من هذه الزاوية لا يمكن لنا قراءة قصائد سعدي يوسف إلا كوحدات مكتملة لأن المعنى لا ينكشف لنا إلا في نهاية الطريق. وليست الصور والتعابير المفردة سوى إشارات صغيرة لا تكفي وحدها للوصول إلى الهدف بل هي لا تصنع كهرباءها إلا إذا اكتملت في دائرة القصيدة. ففي قصيدته الأولى «منظر شتوي» لا نعثر على لغة فخمة أو جمالية عالية بل على مجموعة من التفاصيل الصغيرة التي تشبه عالم الرسامين الانطباعيين في أواخر القرن التاسع عشر حيث تتشكل اللوحة عند مانيه أو سيزان من جملة أطياف وتدرجات لونية تخترق طبيعتها الساكنة إشارة إلى حياة ما تنبعث من اللوحة. لنأخذ هذا المشهد عند سعدي:

«يغرق الفندق الساحليُّ»
وتحت كرسيٍّ شرفتهِ، تحت غمغمة الطاوله
كان يختبىء الماء، ماء المطر
إنه البحر يلهث في مركب الريحِ
مرتطماً بزجاج من الملح،
تحت الكراسيِّ كان غبار من الصيف،
دبُوس شعرٍ، وقنينة كان فيها نبيذٌ،
وفي مركب الريح يندفع البحر مرتطماً بالزجاج
. . . . . .
كيف لي أن ألامس هذا الشتاء؟»

إن الطبيعة تتشكل من تفاصيل ساكنة رغم الحديث عن الارتطام والغمغمة واندفاع البحر. كأن الشاعر عمل على تأبيد اللحظة المستهدفة ضمن جهاز تصوير دقيق. غير أن هذا الحضور الطاغي للطبيعة ليس مقصوداً بذاته وليس الهدف منه مجرد تقديم نوع من «بورتريه» تتضافر في صنعه مجموعة من التفاصيل الحسّية المحضة. بل إن هناك انقلاباً في المشهد بكامله يتجلى من خلال «دبّوس الشعر» المتروك في زاوية من زواياه «وقنينة كان فيها نبيذ» قبل أن يفرغها عاشقان من محتوياتها. وبما أن سعدي لا يحدد طبيعة الحضور الإنساني الذي يطل من خلال ذاكرة المشهد فلنا أن نتصور أيضاً عاشقين اثنين أو عاشقة بمفردها يشير إلى وجودها دبّوس الشعر المنسيّ وسط هذه الكتلة الضخمة من المياه والأصوات. وسعدي يوسف الذي يصنع هذا المشهد بنفسه أو ينتشله من قاع الذاكرة يقف مشدوهاً أمام حيوية اللوحة التي صنعها ويكاد يمدّ يديه «ليلامس هذا الشتاء» المقتطع من غيوم أحلامه وتصوراته لولا أنه يتذكر فجأة بأن «شرفته مغلقة وبعينيه ماء»، وبأن ثمة حاجزاً بين الحياة والفن يصعب تجاوزه أو تحطيمه. نتذكر هنا قصة إدغار ألان بو «اللوحة البيضاوية» حيث يعمد الرسام إلى إبقاء حبيبته في وضع واحد لأيام طويلة يحاول خلالها تثبيت جمالها الساكن على القماش بكل ما أوتي من موهبة. وفي اللحظة التي يشعر معها أنه استطاع خلق وجود حيّ موازٍ للوجود الأصلي الذي يرسمه يكتشف بأن حبيبته قد ماتت تاركة روحها لتحلّ في اللوحة البديلة التي وضع فيها الفنّان كل ما يمتلكه من موهبة.

هل إن خسارة المكان هي التي دفعت سعدي يوسف إلى خلق المكان الآخر الموازي عبر الفن؟ فسعدي الرحّالة المتنقّل بين الأماكن جميعها يحنّ أبداً إلى ذلك المكان الأول الذي افتقده منذ زمن، محاولاً أن يستعيد بالشعر تفاصيل ذلك العالم الذي انصرم، وأن يرتق باللغة شروخ المشهد الذي تفتّت أجزاء مبعثرة وتلاشى من بين أصابعه. هذا الحنين إلى مسقط الرأس واستعادة مجرى الطفولة الأول يتبدّى بوضوح في قصيدة «مصطفى» الذي هو قناع الشاعر نفسه. فسعدي هنا، خلافاً لمعظم الشعراء العراقيين، لم يأت إلى الحرب من باب النبرة العالية والضجيج المحفوف بالطبول والقذائف وصورة الجثث بل عبر ذلك الحبل السري المربوط إلى مياه الذاكرة السحيقة والذي حاولت الحرب أن تقطعه. فالمكان بالنسبة للشاعر ليس مجرد مساحة من الأرض والحجارة والشجر بل هو قبل كل شيء مساحة الذكريات الموزعة بين هذه العناصر وبين شريان الحنين المفتوح على مصراعيه. لذلك يتذكر سعدي المطر الأول والسجائر الأولى والمظاهرات ومطاردات الشرطة وشرفات أميرات الهند في باب سليمان. ومع أن الشاعر قلما يتكىء على المواويل الشعبية والفولكلور المحلي، خاصة في مجموعاته الأخيرة، فإنه لا يجد مناصاً من استخدام الأهزوجة والحداء من أجل إعادة تركيب عناصر الصورة الممزقة تحت القصف ومعاودة الاتصال بزمن يتحول إلى ذاكرة محضة.

وفي سائر القصائد الأخرى ينحو سعدي يوسف نحو مساءلة الأشياء والكشف عن أسرارها ومحاولة الاحتفاظ بالمعنى الذي يقف وراء ذلك الإحساس الدائم بالزوال والتلاشي. وهو ما نلمحه في قصائد «خريف» و«افتراض» و«قشعريرة» و«غجر» و«الصيف» و«ظهيرة ماطرة في تشرين» و«أمطار الصباح». ولا تخرج قصيدته القصيرة «فكرة» عن هذه المساءلة التي لا تجد إجابة شافية عنها والمتمثلة

بإشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة حيث الغياب هو الوجه الآخر للحضور وحيث كل اتصال يحمل في داخله بذرة الانفصال:

«العشيقة،
حين تكون البعيد تحنُّ إليها
وحين تكون لديها تملُّ
أهذا هو الكون: ضوءٌ وظلٌّ»

القصيدة الطويلة «مجاز وسبعة أبواب»، والتي تحتل وحدها ثلث مساحة المجموعة، تخرج عن سياق البناء الشعري لكافة القصائد وتنحو باتجاه القصيدة المركبة ذات الأصوات المختلفة والأزمنة المتعددة. وفي هذه القصيدة تبدو المقدرة الفنية المدهشة التي يمتلكها سعدي يوسف من حيث استخدامه لعناصر السرد القصصي واستعادة الزمن (الفلاش ـ باك)، وكذلك تطويع اللغة في إطار المشهد الحواري و«المونولوج» والتذكر وغير ذلك من الاستخدامات الفنية. فالطريق بين مراكش وحلم آباد هو نفسه الطريق بين المدينة ـ الواقع والمدينة ـ الحلم. وهو في الوقت ذاته طريق المتصوفة ذو المقامات السبعة التي لا يتم اجتيازها إلا عبر التطهر بنار التجربة والاكتواء بلهيبها. ولعل اختيار سعدي لصناعة الفخار مهنة لفتاه الباحث عن مدينته المحاطة بالأسوار والتجار والجنود هو اختيار رمزي موفق، حيث يتضافر الطين والنار في بناء المدينة المنشودة، مع ما لهذين الرمزين من دلالة دينية على ثنائية الخلق وازدواجية الخير والشر. في هذه القصيدة يثبت سعدي مقدرة فائقة في استخدام مهاراته اللغوية التي تجعل قصيدته أشبه بجدارية مشغولة بالخطوط والرسوم والألوان على طريقة «الأرابيسك». لكن الشاعر مع ذلك لا يقع في الزخرف اللغوي المحض ولا تأسره الجمالية ولا التشكيل المجرد، بل إنه ينفخ في قصيدته نار الخلق الحقيقي ورعشة الإبداع النابض بالحياة وكأنه نفسه ذلك الفتى الذي يصنع فخّار الحقيقة الحيّ في أزقة مراكش. كلاهما سعدي وفتاه المعذّب يبحثان عن مراكش الحلم الموزّع بين فخّار اللغة وفخّار الحياة ورغم وحشة الطريق وصعوبة الهدف يتابعان، كل من مكانه، البحث عن المدينة المفقودة:

«تظل عجيبةً مراكش الحمراء
لا فقراؤها افتقروا ولا تجارها اتّجروا
تظل مدينةً في الريح، درباً للقوافل والجيوش
وساحة للسحر والأعشاب والمترادفات وفندقاً للصامتين
ولكني ابنها:
سأظل أرسمها على الفخّار،
أطلق منتهاها في طيور الطين
أسميها: المدينه»

صدر حديثاً

فاروق عبد القادر

رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة

دراسات في المسرح المعاصر

دار الآداب ـ بيروت