مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٨: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(8): 2018.

The Social and Environmental Representations in the Poetry of Saadi Yousuf

Saad Ali Abed Al-Murshedi
Department of Arabic Language/College of Arts/ University of Babylon
Saad732016@gmail.com

Submission date:5 /8/2018 **Acceptance date**: 12/8/2018 **Publication date**: 11/11 /2018

Abstract

The research revealed that the experience of Saadi Yusuf al-Sha'ariyya has carried out important social and environmental representations, expressed by the poet in various pictures. These representations were made by the poet's personal attitudes from his society first, and from his environment, which enjoyed a particular specificity. Secondly, the greatest thought is that these representations contributed in one way or another to crystallization An important part of Saadi Yusuf's experience, which is replete with multiple thematic features, deserves to be part of critical studies that reveal what lies beneath her exalted visions and attitudes.

Keywords: Tathlathat, Saadi Yusuf, social misery, Titawi, Hamdan.

التمثّلات الاجتماعية والبيئية في شعر سعدي يوسف

سعد علي عبد المرشدي
قسم اللغة العربية – كلية الآداب– جامعة بابل

الخلاصة

كشف البحث ان تجربة سعدي يوسف الشعرية اضطلعت بتمثلات اجتماعية وبيئية مهمة، عبّر عنها الشاعر في صور متنوعة، وهذه التمثلات افرزتها مواقف الشاعر الشخصية من مجتمعه أولا، ومن بيئته التي تمتّعت بخصوصية معينة ثانيا، وأكبر ظني ان هذه التمثلات قد أسهمت بشكل أو بآخر في بلورة جزء مهم من تجربة سعدي يوسف التي تعج بملامح موضوعية متعددة جديرة بأن تكون متنا لدراسات نقدية تكشف عما يكمن تحت غلالتها من رؤى ومواقف.

الكلمات الدالة: التمثلات، سعدي يوسف، البؤس الاجتماعي، الطيطوى، حمدان.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License

١. المقدمة

لا يخفى على الباحث ما تمارسه الحياة،أو الواقع بتجلياته المتعددة، من أثر ضاغط في تجارب كثير من الشعراء، فبدت نصوصهم وكأنها اختزال للواقع والتاريخ الذي عاشوا أزمته وتحسسوا مفاصله وتناقضاته، ولا شك أن البحث في هذه القضية يعني البحث في رافد مهم من روافد غنى التجربة الشعرية ونضجها؛ لما لهذا الرافد من أثر فاعل في تعميق موقف الشاعر وتشكّل وعيه ورؤاه، الامر الذي يسوّغ لي القول – شخصيا – ان دراسة مصادر التجربة الشعرية لدى الشاعر – أي شاعر – وتحديد العوامل المؤثرة في تشكيلها تأتي ضربا من دراسة المرجعيات او العوامل المؤثرة في الابداع الشعري، وقد وجدت الدراسة أن تجربة سعدي يوسف الشعرية في واحدة من تجلياتها الواقعية يتنازعها محوران هما: الاجتماعي والبيئي اللذان ستعنى الدراسة هنا بالكشف عن تمثلاتهما، وكيف أسهم هذان المحوران في بلورة رؤى الشاعر ومواقفه الفكرية، وتنبغي الاشارة هنا ونحن في صدد دراسة التمثلات الاجتماعية والبيئية في شعر سعدي يوسف،أن نقف – على نحو مركّز – على مفهوم (التمثّل) أو (التمثّلات) ؛ ليكون القارئ على بيّنة من ذلك، إذ يؤكد البعد المعجمي لـــ (التمثّل) صفة الاستحضار أو التصور، فقد جاء في معجم لسان العرب أن "مثّل له الشيء: صوّره حتى كأنه ينظر إليه، وامتثله هو: تصوّره أو تصوّر مثاله" [١، مادة (مثل)]، وجاء في الصحاح أيضا " مثّلت له كذا تمثيلا اذا صوّرت له مثاله بالكتابة وغيرها" [٢، الصحاح مادة (مثل)]، وفي الاصطلاح فقد جاء معنى(التمثّل) في المعجم الفلسفي بأنه " حصول صورة الشيء في الذهن أو ادراك المضمون المشخّص لكل فعل أو تصوّر المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه" [٣، ٣٤١]، وجاء في موسوعة لالاند الفلسفية: انّ التمثّل يعني استيعاب، تماثل، محاكاة، مماهاة، وهو تحوّل ينطلق من المختلف الى المماثل،ومن الآخر الى الذات[٤].

إن مصطلح (التمثّلات)، مصطلح له جذوره الفلسفية وامتداداته الاجتماعية والنفسية العميقة، وهو مصطلح دخل الدراسات النقدية الحديثة، ولست هنا بصدد التأصيل لهذا المصطلح، أو صياغة فروضات ودعاوى تنظير مسبّقة، فقد سبقتنا الى ذلك دراسات وبحوث أكاديمية متعددة ومتنوعة * واكتفي بصياغة تعريف اجرائي موجز لمفهوم (التمثلات)، بما ينسجم ومسار الدراسة الراهنة فأقول : نعني بالتمثلات الانعكاسات التي أفرزتها الخصائص الاجتماعية والبيئية وتم استحضارها في ذاكرة وذهن الشاعر سعدي يوسف، وهذه التمثلات أو التصورات تكونت فكريا لدى الشاعر نتيجة محاكاته، أو تفاعله المستمر، مع ظروف مجتمعهالعراقي – تحديدا –، وملامح بيئته الريفية (البصرة) التي نشأ فيها وعاش تمثّلاتها، ولأن سعدي يوسف شاعر – أوّلا وأخيرا– فهو أما مهمة امتصاص هذه التمثلات وإعادة صياغتها صياغة فنية جديدة، وهذا ما ستسعى اليه الدراسة في سطورها اللاحقة.

٢. التمثّلات الاجتماعية

إن استقراءنا التمثلات الاجتماعية في شعر سعدي يوسف يوصلنا الى أنه كان منشغلا في الجزء الأهم والأكبر منها بالاطار السلبي لهذه التمثلات، ومن هنا سيسعى هذا المبحث الى كشفِ تجليات هذا الاطار الذي شكّل – كما يبدو – هاجسًا مقلقًا لدى الشاعر، فمن الصور التي تمثّلت الواقع الاجتماعي، صور (البؤس)، بتجلياته الاجتماعية المختلفة، ويخيّل لي، أن موضوعة البؤس لدى الشاعر هي انعكاس للأوضاع السياسية المزرية التي

عاشها المجتمع العراقي منذ حقب، ويبدو لي ان الصور اللاحقة تأتي بمثابة اعلان الرفض لنظم الواقع الاجتماعي العراقي وأشكاله، اذ تهدف هذه الصور الى تعرية هذا المجتمع، وفضح تناقضاته والكشف عن جذوره العميقة.

والبؤس موضوعة بارزة، تطبع التجربة الشعرية لدى سعدي يوسف في جانبها الاجتماعي، يعبّر عنها في صور متنوعة موظفا، خلال ذلك، تقنيات خاصة، تنجح في تجسيد مظاهر البؤس التي يعاني منها واقعه، بأحيائه، وأزقته، وقراه، وبأبنائه من الفقراء والمطحونين. فأحيانا تأتي صورة البؤس ممتزجة بصورة المكان لدى الشاعر، حيث ترد (حمدان) قريةُ الشاعر، بوصفها رمزا لحالة مأساوية، فتجسّد الصورة إيقاع القهر، والتخلف، والاحساس بالثبات، والعدمية الأبديتين:

إننا في ليل حمدانَ نقولُ :
نمْ اذا نام النخيلُ
عندما تشرقُ في قرية (حمدانَ) النجومُ
تُطفأُ الأكواخُ والمسجدُ والبيتُ القديمُ
إنه النومُ الطويلُ
تحت همس السعف الشاحب: الموتُ الطويلُ
إنها حمدانُ
سلٌّ ونخيلُ [٥، ٥٣٢]

وفي قصيدة (المساء)، التي كتبها الشاعر في اثناء اقامته في بغداد، يرسم لنا صورة بائسة ومنسحقة لـــ (باب الشيخ): حيٌّ من احياء بغداد القديمة، وهي صورة تطفح – أيضا – بكل ما هو منذر بموت المكان وسوداويته:

بيوتُ باب الشيخْ
مدينةٌ منسيّةٌ في عالمٍ وضّاءْ
سفينةٌ في الوحْل...
حديقةٌ شوكيةٌ أزهارُها صفراءْ[٥، ٤٨٣/١]

وفي قصيدة (الى عبد الوهاب)، تشكل صورة البؤس المنصهرة بالمكان : البصرة، تجسيدا لموقف فكري:

البصرة الزرقاء أغنيةٌ حنونْ
للبحر ناعمةٌ حنونْ
لكنّ ملّاحي السفينةْ
المجهدين يزمجرونْ
أغنية للبحر، دامية حزينةْ
للخبز والريح المزمجر والسفينةْ
والبصرة الخضراء يا عبد الوهابْ
لو زرتها يوما لغنّيتَ المدينة

.....
حيث العيونُ الداميات تشعّ نيران الضغينةْ
حيث النخيلُ يموتُ يا عبد الوهابْ
حيث النساءُ الجائعاتْ
يُقتلْنَ في بؤر المدينة[٥، ٥٦٣/١- ٥٦٤]

يقوم المقطع – هنا – على أساس التعارض بين واقعين متضادين يتحكمان في السياق العام للقصيدة، الواقع الفعلي، الذي يكشف عن غنى أرض الشاعر، وازدهارها المعروف منذ أزمان سحيقة، والذي أوحى إليه الشاعر عبر متضمنات تحيل على اسباب هذا الغنى من قبيل (البصرة الزرقاء) و (البصرة الخضراء)، والواقع الراهن او المعيش، الذي يحيل الى ان ثمة (جوعًا) و(فقرًا) و (حزنًا)، فكيف يمكن أن يتمخض هذا عن هذه الأرض الغنية؟ وهنا – بالضبط – يتموضع الموقف الفكري للشاعر، فالبصرة، تجوع، ويموت نخيلها، وتقتل نساؤها ؛ بسبب من هيمنة واقع مؤلم، مرير، يحاول الشاعر الكشف عنه من أجل رفضه ؛ لأنه واقع مرفوض، ومصنوع على وفق أغراض استبدادية، خاصة تسعى الى مصادرة كل ما من شأنه أن يمنح المقهورين العيشَ بكرامة، وإن كان الموقف الرافض مختفيا في الدلالة العامة للقصيدة.

وقد تتأسس صورة البؤس المتمثلة بالجوع لديه أحيانا، على موقف سياسي رافض ربما تعودنا سماعه من أفواه المتضررين جوعًا، الثائرين بوجه التمزّق والحرمان، الذين يطالبون بالحد الادنى مما يسد رمقهم، وينقذهم من موت محقق، وهو بذلك يتوخى الجهر بحقيقة المأساة الاجتماعية التي يعيشها أبناء مجتمعه:

الخبزُ لا يأتي
كما لا يهبط ُالعصفورُ في كفِّ الصبيِّ
أجوعُ حتى أعلكَ الاغصانَ
حتى أعلكَ المطاطَ
وأعلكَ الغَرَبَ المُخبّأَ في مذاق الشبِّ
.....
أخوّض في تظاهرةٍ، وأهتفُ عند الجسرِ،
أهتفُ في تظاهرةٍ (البلادُ – تريد خبزا – لا –
رصاصا)، ثم أسقطُ جائعاً[٣٦٢/٢،٦]

وفي أغلب الأحيان نجد الشاعر منشغلا بالتقاط حدث، أو انطباع معيّن، لإضاءة موضوعاته، فيأتي الى الصورة على هيأة مشهد قصير، أو ما يشبه الأقصوصة،يومئ من خلالها الى تمثّل حالة البؤس الاجتماعي . وهذا واضح في قصيدة أسماها (دوندرمة)، يقول:

خضراءُ، أو صفراءُ، أو حمراءْ
سكرةٌ ذائبةٌ في الثلجِ ...برتقالةٌ في الماءْ
لو ملأ الكوبَ بها، لو ذاقها مرّةْ ...
لكنّ ((أمَّ حسينْ))

لم تُعطهِ بالدَّينْ
وظلّت الحمّى
تأكلهُ مشتعلَ العينينْ
كان طريحا وحدَه تأكلُه الحمّى
وهمسهُ اللافحُ : أمّ حسين ! أمّ حسين ! أمَ حسينْ [٥٣٦،٥– ٥٣٧]

في هذه القصيدة يرصد الشاعر (طفلا) ينتكس نفسيا أمام مشهد الحلوى، فيودّ أن يشتري شيئا منها ولكنه لا يستطيع لأن بائعة الحلوى تريد ثمن ما تبيع، ويبقى ذلك الطفل مأخوذا بحلم عسير فيما لو ذاق – ولو مرة واحدة – قليلا من تلك الحلوى، وهذه الصورة – التي تقوم شعريتها على محور التراصف الكنائي الذي يختفي خلف الامثولة الكلية للمشهد – تفصح – في بعدها الاجتماعي – عن أقصى درجات الحرمان، وأشدها قسوة، التي ربما تحسسها الشاعر، أو عاناها، وأحسب أن هذا القول ينطبق – أيضا – على بعض النماذج الأخرى، التي سأرتكز عليها لاحقًا.

وفي قصيدة اخرى، ترتكز الصورة على حدث مركز، يرسم لنا مشهدا من مشاهد البؤس والاندثار، يبدو من خلاله الانسان كائنا رثا، ومحروما:

في الدكانْ
ألبسةٌ مستعملةٌ ...
وفتاةٌ تدخلُ في الدكانْ
ناحلةً كانتْ
عيناها تتسعانِ
كما تتسعُ التنورةُ في الريحِ
وتتسعانْ
كي تريا سترةَ عاشقها المقلوبةْ
سترته الحمراءَ – السوداءَ
وإزرار الصدر المثقوبةْ[٣٩/١،٥]

ففي هذه القصيدة يستثمر الشاعر رمز (الثياب) التي ترتبط تداوليًا بأبعاد اجتماعية يمكن من خلالها تجسيد الواقع الاجتماعي او المادي الذي يعيشه الانسان، وعند الغوص في أجواء القصيدة التي يلتقط الشاعر عناصرها بدقة موحية نجد أن الثياب التي تراها (الفتاة الناحلة)– وهي ثياب عاشقها – ليست ثيابا بالية ومقلوبة الالوان فحسب، بل انها ثياب في (الدكان) بمعنى انها ثياب مباعة، واختيار الشاعر الواعي لهذه الحركة انما هو امعان في احتمال الأسى أوالذل الذي يجعل من الانسان شيئا يدوسه البؤس الاجتماعي الذي يؤدي به الى أن يبيع حتى ملابسه المتآكلة، وحين نتمعن أكثر في المنعطفات الخفية التي يحاول الشاعر خلقها من أجل تثبيت دلالة البؤس الاجتماعي يستوقفنا اختيار الشعر لفظتي (ناحلة) و(عاشقها) إذ يعمل هذا الاختيار على تفعيلٍ أعمق لدلالة البؤس الاجتماعي المنصهر في سياق القصيدة، فلفظة (ناحلة) ايحاء بالمعاناة الساحقة، او الحرمان الذي يجعل منها فتاة ناحلة ومنسحقة، اما لفظة عاشقها فلها ما يسوّغها دلاليا لتكون هي الاخرى نقطة ايحاء في جسد القصيدة، وأحسب

أن مثل هذا الاختيار انما هو اختيار دقيق له علاقة بالمحتوى المضموني أوالاجتماعي ؛ لأجل توسيع دائرة البؤس الاجتماعي، وحصاره المدمّر الذي يطال الانسان ليجعل منه كائنا مهزوما ماديا واجتماعيا ويحيل دون توحد هذين الكيانين ليجعل منهما كيانين مفعمين بالحياة، بل على العكس فانه إيذان بموت هذين الكيانين، ألم تكن الفتاة (ناحلة) و(عاشقها) يبيع ثيابه المتآكلة؟

وجريا مع ما ذُكر فإننا نجد الشاعر يميل الى مثل هذا التوظيف، لإعطاء موضوعه شحنة تعبيرية مؤثرة، كما في قصيدة (السيارة) التي ترسم – هي الاخرى – مشهدا من مشاهد البؤس، والاندثار، بحيث يبدو الانسان كائنا محاصرا بحرمان ساحق، ومهزوما قدريا، واجتماعيا، وماديا:

كنتَ تعالج سيارة مسكوفيش قديمة
وتدور بها في طرقات الناسْ
.....
لكنّ السيارة ظلّت مسكوفيش قديمة
فمضيت وحيدا في طرقات الناسْ،
وقُتلتَ وحيدا[٢،٦/٣٥٦]

ولأن سعدي يوسف من بيئة ريفية، فمن الطبيعي أن يُدركَ المتتبعُ لشعره – الذي تمثّلَ صورَ الحياة الاجتماعية وبؤسَها – توجُّهَ الشاعرِ الى تصوير معاناة الفلاحين، وهو في هذا شأنه شأن معاصريه من الشعراء الشباب الذين اتجه أكثرهم الى " تصوير ما كان يعانيه الفلاح في الريف تحت ضغط الاقطاع من بؤس وحاجة وكدح " [١٣٥،٧]، كما في قصيدة (ميت في بلد السلامة)، التي تقدم لنا نموذجاً لشخصية ريفية مسحوقة اذ يمكن ان نتتبّع من خلال هذه القصيدة قصة ذلك الفلاح العجوز الذي يموت بحادث سقوطه من نخلة وهو يجني منها الثمر، ويبقى طوال الليل ملقى على الأرض، وخلقت القصيدة جوا يفصح عن صورة بائسة للواقع وأناسه، بأمواته الذي يمضون بصمت، وأحيائه المشغولين حتى عن الموت بالجوع :

قد مات عبدُ الله ... والأمواتُ في " بلد السلامة "
يمضونَ كالأحياء في صمتِ الدموعْ
والناس في " بلد السلامة "
ينسَونَ حتى الموتَ حين يرونَ قريتَهم تجوعْ
.....
قد متّ وحدَك أيها المُلقى جريحا في الضبابْ
عيناكَ غارقتانِ بالدمِ والترابْ
وبقيتَ طولَ الليلِ وجهاً للرياحْ
ودمًا يذوقُ النملُ منه في الصباحْ
متخثرًا كالتمرِ في " بلد السلامة " [٥٣٦/٥١-٥٣٧]

واذا كانت تلك النماذج قد عاينت صور البؤس تشخيصا لحالة منبثة في ضمن البنية الداخلية للمجتمع العراقي، ففي نماذج لاحقة ستكشف بؤس المجتمع العراقي في بنيته الخارجية، التي هي امتداد طبيعي لبنية الداخل، وأقصد بذلك – تحديدا – بؤس الذات العراقية المنفية، بوصفها عنصرا، أو مظهرا من مظاهر مجتمعها.

ففي جزء من قصائده التي كتبها الشاعر في منفاه، يتعمق احساس الشاعر بالقهر، والبؤس، وربما تمثل هذه النماذج افرازات نفسية تفصح عن اخفاق الشاعر في مواجهة منفاه الذي تحول – هو الآخر – الى بديل كالح وملوّث يشير الى الضياع والفقر والتشرد والأزمة، يقول في (القصيدة الرابعة) :

ابتعت خبزي واكتفائي
وأنا الآن جالس لصق ذلي ووحشتي
جالس في غفلتي
ذراعي التي أحببت مركونة
كقطعة لوح
واليد المبتغاة محض عظام .... [٨،٤/٣١٤]

واذا كان الشاعر في المقطع الذي عرضتُ، يظهر أمامنا بائسا يعاني البؤس، وربما يفصح عن معاناته الذاتية، فإننا نجد خيوط هذه الصورة تمتد لتعانق المكابدة العامة، إنه انتقال من الخاص الى العام، فلم يكن الشعور بالقهر شعورا فرديا، بقدر ما هو شعور جمعي، أي بمعنى أدق، شعور الذات العراقية التي أُرغمت على السقوط في دهاليز المنفى المقيت، ونلحظ الصورة التي بسطت ظلها على جسد القصيدة مثقلة بدلالة ساخرة، تكشف عن احساس عنيف بالتجرد، وتحمل في طياتها تجربة الانسحاق التام والتلاشي في ضراوة المسخ (اللاإنساني)، الذي يضع الانسان أمام لحظة من لحظات العدمية، محطّمًا بذلك أحلامه وتصوراته كلها، وقبل أن أورد ما يدعم قولي هذا، فإنني أقول ذلك مع احتراز معيّن، إذ يجب أن يؤخذ كلامي من زاوية تنظر الى ما سأورده من أمثلة شعرية بوصفها تنقل لنا قول الشاعر وموقفه الشخصي، أي أنهاتنقل لنا نصا لمؤلف، إذ ليس بالضرورة أن أكون متفقا مع موقف الشاعر الذي اتسم بنوع من الحدّة، والجلْد، وقسوة التعبير:

..يا أخوتي : أنتم هنا
الغرباء والبؤساء، ايتام بمأدُبة مُسَخَّمَة، وكيسُ
قمامة من أسفل البرميل.
.....
تنتظرون معجزة، ولستم تنظرون، كأنكم، حقًا، جواميسُ
القيامة في مناقعكم، وأكياس القمامة...[٨، ٤/٣١٤]

إذن، فثمة ما يفضي الى الاحساس بالعدمية أو (اللاجدوى) ؛ وذلك حين يؤول كل شيء: الوطن، والمكان، والاسماء، الى النسيان أو الضياع:

ما طعمُ الحياة، إذا نسينا أننا بشرٌ لنا وطنٌ
وزاويةٌ وأسماء ؟...[٨، ٤/٣١٤]

٣. التمثّلات البيئية

وتأتي الحاضنة البيئية التي ينتمي اليها الشاعر، قواما ومصدرا من مصادر التجربة لديه، وأجدني – هنا – راغبا في تبني ما ذهب اليه المرحوم محسن أطيمش، حين تحدث عن أثر البيئة في خلق الصورة لدى السياب، وهو شاعر ينتمي الى البيئة نفسها، التي ينتمي اليها سعدي يوسف، فأقول: إن المطلع على تجربة سعدي يوسف يدرك للفور أنه ريفي، وأن ريفه جنوبي، ففي قصائده تشيع الخضرة والماء والنخيل والزوارق، ولا يكف الشاعر عن ترديد صورة الريف وتحميلها احساساته ومواقفه وأفكاره.[٩، ٣٦١] ولكي أعضّد هذا القول بشكل جلي، أحسب أن أغلب النماذج التي تمت معالجتها في هذه الدراسة، والتي ستتم معالجتها لا حقا إن لم تكن البيئة الريفية مادتها الأساس، فإنها تحمل في ثنياتها شيئا من مكونات هذه البيئة.

وربما أصبح واضحا، أن هذا الاستعمال أخذ يطالعنا على امتداد تجربة الشاعر، ويمضي بنا من مجموعة الى أخرى، بما لا يسع الحيّز الاستشهاد بها جميعا، فسأكتفي، هنا، بإيراد نموذج واحد يدعونا – فور قراءته – أن نختزن حشد الخصائص السابقة التي ذكرتها قبل قليل، لنواشجها مع متنه الشعري، يقول في قصيدة (النهر):

دربٌ من الصفصاف، والطُحلبِ المائيِّ، والخضرة
مسراه عبرَ النخلِ أمواجٌ، وفي قبعتي زهرةْ
نهرٌ من الريحانْ
والصمتِ والرمانْ
يمتدّ حتى بيتها المغلقْ
حتى جذورِ الوردِ في البستانْ
والقمرِ السهرانِ، والأحزانِ في الزورقْ
يا نهرُ، والضفةُ تلهو على
أمواجكَ الخُضرِ فلا تغرقْ
والفجرُ من سلّته ناثرٌ
شمسًا وعنقودَ سنًى نديانْ
كسعفةٍ أوراقُها مرجانْ
يا نهرُ ...إنْ جئتَ إلى بيتها
تلثمه ...تجعلُهُ شطآنْ
فاحملْ إليها زهرةْ
احملْ إليها زهرةَ المرجانْ [٥، ٣١٣/١]

فلا شك أن هذه القصيدة التي تتسم بالشفافية، ووضوح الدلالة، ترتكز على صورة تحيل – ببساطة – على معجم بيئي، وتشعرنا فور قراءتها أن كاتبها له علاقة حميمة، أو شديد الارتباط بالريف والطبيعة، وهذا واضح من خلال هذا التكثيف الطاغي لرموز البيئة الريفية التي اعتمدتها القصيدة مادة رئيسة لصورتها، ولعلّ لغة الحس الوحيدة في هذه القصيدة هي لغة الطبيعة، لكنها لغة يحاول الشاعر استثمارها لتسهم في اقامة حوار روحي بينها وبين الحبيبة الغائبة.

إن استقراءنا هذه الظاهرة التي انماز بها حيّز مهم من قصائد سعدي يوسف، إذا وقف عند هذه العتبة، سيكون – حتما – استقراءً ناقصًا، لأنه سينطلق من نظرة أحادية مجردة، بل اننا نريد لاستقرائنا هنا أن يكون استقراءً جدَليًّا، يحاول أن يفسّر الظاهرة، ويعاينها، في اطار نفسي، وشعري، وبهذا يكون هذا الاجراء قد كشف عن واحدة من أهم وظائف الصورة المبدعة، وهي التعبير " عن حالة الترابط الجدلي بين الذات والموضوع".[١٠، ٥١]

ولكي نقيم جسرا لهذا التفسير، نجد أن الحيز الأكبر من نتاج سعدي يوسف الشعري، الذي يزيد على سبعة وعشرين عملا شعريا، كتبه وهو بعيد عن وطنه، وبيئته، وموطن طفولته، تلك المغادرات التي توجت بمغادرة الشاعر الأخيرة – مرغما – في أواخر السبعينيات اثر موقفه الرافض، من حزب حاكم متحكم، أخذ يزداد وطأة وإطباقا على الأنفس والأنفاس، ولهذا الرصد أسبابه النفسية الدالة، ولا سيما إذا ما علمنا أن الصورة الحديثة في واحدة من تجلياته هي أنها عدّتْ " عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية "[١٠، ١٥٤]، ومن هنا ارتفع المكوّن البيئي لدى الشاعر، الى صورة حلمية تطفح بكل ما هو جميل، وبريء، وملوّن، التي أخذ الشاعر يسعى اليها عبر تأملات شاردة، تعيدنا الى الوحدات الأولى، أو وحدات الطفولة التي تساعدنا – كما يقول باشلار – " على الولوج عمقا في ذاتنا الى درجة انها تخلّصنا من عبء تاريخنا، تحرّرنا من أسمائنا "[١١، ٨٦]، وقد عبّر الشاعر – فيما بعد – عن هذا الواقع الحلمي المضاع بقوله " وهكذا تمادى الزمن في غيِّه، ففرض عليَّ أن أغادر البصرة، مدينة مولدي وملعب صباي، والانطباعة الأولى، في العينين، فرض عليَّ أن أحملها وأطّوف بها، ومعها، حتى أقاصي الدنيا ". [١٢، ٢٩٣]

على وفق ذلك نستطيع أن نفسر هذا الميل المفرط نحو صور تستمد عناصر تشكيلها من بيئة الشاعر، التي ظلت حيّة وثابتة في أرشيف ذاكرته، يسترجعها الشاعر على هيأة تأملات، يعبّر عنها بعاطفة طفولية وديعة، بقوله: " سأظل أحمل المدينة، مثل كنز، أو مثل صندوق المسافر الخشب، كلما أدخل يده فيه أخرج ما يحتاج " [١٢، ٢٩٣]؛ ولذلك يأتي الكوخ، والسعف، والماء، والفقر والبرد الذي كان يعيشه الشاعر، لتكتسب دلالات متحوّلة، تلتمع في وجدان الشاعر، لترتقي الى مراكز لعوالم طفولية، متخيّلة جميلة، وبريئة، فتكون بمثابة الجنة المفقودة التي أضاعها الشاعر، ولم يستطع أن يجد لها بديلا، وأحسب أن هذه الدلالات المتحوّلة، التي قمنا بتحديدها تتوافق مع ما ذهبت اليه الناقدة فاطمة المحسن حين رأت أن إبعاد الشاعر عن سماء قريته جعلها تتحوّل في ذاكرته ال " جنة أرضية ملوّنة " [١٣،٤٦].

والنماذج التي سأوردها، هي بعض من نماذج متعددة، تجلي ما ذهبت اليه، فهي تمثل هذه العودة الحلمية الى رحم الماضي، ذلك الملاذ (النفسي)، الذي يتخذه الشاعر في تأملاته سبيلا للخلاص من حاضر ملوث، وهي غربته بالدرجة الأولى، التي مثّلت لديه صور الاخفاق، والانكسار، ونتيجة رفض قاس لواقع داخلي مطبق لا مفر من تغييره، فكان هذا الارتداد الى الماضي الى ذلك الحدث الفتان النيّئ، وتلك الصورة (السايكلوجية) الجميلة، والأكثر طهرا من حياته، فعندما يحلم بطفولته أو يتمعن بها، يشعر ببؤرة جميلة ورائعة من هذا العالم، في هذه الصورة، يشتعل المكون البيئي في داخل الشاعر، ليغدو احتجاجا على عالمه المُعلَن، المتكدر بتناقضاته، يقول في قصيدة (حياة صريحة):

كنّا في كوخ من سعفٍ وجذوعٍ
الجدول يلمس باب الكوخِ
ويلمس أطراف القدمين بأسمالٍ من فضّةْ
.....
أذكرُ أنّا كنّا نهبط في الماءِ
ونلبط في الماءِ
ونمسكُ سطح الماء كحيّاتِ الماءِ
لقد كنا الفقراءَ
ولا نعلم أنّا فقراءُ...
.....
سيأتي البردُ
.....
ونبتلُّ، ونحن نيامٌ، بالمطرِ المتنزّلِ من سقف الكوخِ
ونضحكُ
نضحك [٨، ٤/٣٩١- ٣٩٢]

ومن الطريف أن نشير هنا إلى استعمال الشاعر في هذا النص لغةَ الحياة اليومية (البصرية)، اذ ترد كلمة (نلبط)، التي تتأسس عليها وظيفة جمالية تعضد موضوع دراستنا الراهنة، فهذه الكلمة تعني الحركة السريعة وهي صورة استمدها الشاعر من حركة السمكة التي توصف وهي في الشط كما يراها البصريون.

والنموذج الآخر من قصيدة كتبها بعد مغادرته الأخيرة للعراق، كتبها حين كان في بيروت، وفيها يتوجّه بالخطاب – كما يشير عنوان القصيدة – الى بيت خاله بوصفه مظهرا من مظاهر طفولته الضائعة :

من بعيد أراكْ
عينًا أو حياةْ
.....
قيل جئنا الى بعضنا، واتّركنا على عتباتكَ
أحذية السفر الغُبْرَ، قلنا : " سلاما ...طفولتنا".
خلِّنا نتفيأ، أو نفتدي بالعرائش ما تركتْهُ
السنونُ على لون قمصاننا، خلنا نتفصّد تحت
العرائش، يجري بنا العرقُ – الملحُ، نستفّهُ
قطرةً قطرةً، همسةً همسةً[٦، ٢/٤٨- ٤٩]

ونتيجة لذلك أخذت الصورة التي اعتمدت المكوّن البيئي مادةً لها، تنشطر على فضاءين متضادين، وأحسب أن هذا الانشطار، يذكرنا بهاجس الصوفي المتوحّد الذي يتنازعه عالمان متناقضان: عالم الحس، الذي يعمل على اقصائه، ويسعى الى انهاء نقصه من الداخل، وبين عالم الوهم، الذي يمثل حقيقته المطلقة، والضائعة. ويخيّل لي

أن الشاعر قد عبّر عن هذا الهاجس بطريقة غير مباشرة، في أكثر من موضع، عندما تحدّث عن ذكرياته وانطباعاته، وهومبتعد عن بيئته : " الأشجار التي ظللتني كثيرة [....] غير أن النخلة ظلت شجرتي " [٢٩٣،١٢] و " .... لا يزال طريق أبي الخصيب، ماثلا أمامي، نخيلا وشجرا وجسورا ونهارا ... لكنه طريق في السماء ..." [٩٦،١٢]

وسأكتفي بإيراد نموذجين من هذه الصور، حرصا على عدم اثقال الدراسة بالشواهد الشعرية، وإلا فإن تجربة الشاعر تعجّ بهذا النوع من الصور، سواء على هيأة نتف جزئية، أو على هيأة قصائد متكاملة، النموذج الأول كتبه الشاعر عندما كان منفيا بإرادته في عمّان في بداية التسعينيات،وسنلاحظ في هذه الصور كيف يتشكّل لدى الشاعر هاجس الانفصام والتوحد والنزوع في آن واحد:

لا تُتعبْ نفسكَ
إنّ الأمر لأصعبُ مما تتصوّرُ :
حقًا، آنيةُ الفخّار، تمامًا، في زاويةٍ تبلغُها الشمسُ
وحقًا، أن التربةَ حمراء
وأنكَ تعرف أن تتحكمَ في قطرات الماء...
لكنّ فسيلَ النخل لن ينموَ في غرفتكَ
النخلةُ لن تتنفسَ مثلكَ
حتى لو هدأتْ انفاسُكَ
حتى لو كُتمتْ أنفاسُكَ
.....
.....
.....
لكنْ، حين يجيءُ الليلُ
وتغمضُ جفنيكَ
ويأخذُكَ الماءُ إلى حيثُ يشِفُّ الماءُ
ستأتيكَ النخلةُ
فارعةً
ضارعةً
زرقاء ... [١٤، ٣/٤٣٤- ٤٣٥]

والنموذج الآخر كتبه الشاعر في العام الأول من القرن الحالي، بعد أن استقرّ أخيرًا في العاصمة البريطانية (لندن)، وهي صورة تفصح أيضا عن محنة الشاعر المزدوجة:

أنا أقدرُ أنْ أفتحَ جفنيَّ دقائقَ
لكنّي لا أقدرُ أنْ أفتحَ عينيَّ.. مساءَ البارحة التفّت كلّ وشائع
أيامي حول عروق

بين يديّ على أصيص الأزهار بدا الطحلبُ أخضرَ في لون مائيٍّ

.....

أنا أقدرُ أنْ أفتحَ جفنيَّ دقائقَ

لكني لا أقدر أن أستافَ...وفي بستانِ البيتِ، قديمًا وبعيدًا... [١٢٥/١٥٥-١٢٦]

بيد اننا لا بد من الوقوف على قضية مهمة، وهي أن ما ذهبنا اليه ربما يحيل القارئ على تناقض من نوع معيّن، ينأى بالنظر عن الدقة، والموضوعية، وأقصد – بالضبط – ما أشرْتُ اليه مسبّقا عند الحديث عن البؤس الاجتماعي، إذ وردت (حمدان) التي هي موطن طفولة الشاعر، كما نعلم، بوصفها تجسيدا لصورة بائسة، فكيف يمكن لهذا التناقض أن يتشكّل في نطاق تجربة شعرية فردية ؟ ولكي نتصف بالجرأة أمام إشكالية كهذه، وجدْتُ أن أجدى السبل نفعًا لتجاوز هذه الاشكالية هو الانطلاق من المعرفة الخلفية بالنص، التي تؤدي دورا في توجيه فعل القراءة لدى المتلقي، فـــ " تسهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ والنص وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل " [٣٢٦،١٦]، ويسعى الى محاورته محاورةً شمولية رصينة، وأجد ان تاريخ كتابة (القصيدة) – الذي يحرص الشاعر على تدوينه، وقلما نجد نصا لا ينتمي لديه الى تاريخ مدوَّن – يسعفنا بوصفها موّجها خارجيا لقراءته، فقصيدة (الليل في حمدان)، قد كتبها الشاعر بالضبط في عام ١٩٥٥ وكان عمره آنذاك واحدًا وعشرين عامًا، وهي مرحلة بداية نضوج الوعي السياسي لدى الشاعر، وانخراطه في صلب معاناة مجتمعه، وبيئته وهمومها عندما كان في العراق، وبطبيعة الحال، فإننا نرى أن البيئة، أو المكان، يعيشان تمثّلَينِ في داخل الانسان، وقد يكون هذان التمثلان متناقضَينِ في ظاهرهما – كما في تجربة سعدي يوسف الذي وجدْتُ لديه هذا التحوّل في دلالة البيئة – وهذان التمثّلان هما : البيئة بوصفها المكان المقيس، والبيئة بوصفها المكان النفسي، فالتمثّل الأول يعاين البيئة بوصفها ظاهرة اجتماعية عامة، تعني ذاتها لدى الشاعر، وهذا ما تحيل عليه قصيدة (الليل في حمدان)، التي تناولتها في موضوعة البؤس الاجتماعي، أما التمثل الآخر فهو يعاين البيئة بوصفها ارتدادا الى عالم الشاعر، الذي يندغم بانطباعات الشاعر، واحساساته الأولى، وهذا ما أحالت إليه القصائد التي قمنا بالاشارة إليها قبل قليل، وأعضّد قولي بأن هذه القصيدة هي من القصائد المنشورة في ديوانه الثاني (٥١ قصيدة)، هذا الديوان الذي وضع الشاعر في مواجهةِ واقعهِ مواجهةً اجتماعية وسياسية مباشرة .

وإذا كان المكوّن البيئي قد ارتقى في ابعاده النفسية، ليستوعب مواجيد الشاعر، وانفعالاته الممزّقة، فإننا سنراه يتحوّل لدى الشاعر الى خلق شعري، يعيد الشاعر صياغته ليكون تجسيدا، وردَّ فعلٍ لمواقف فكرية مُعيَّنة، كما في قصيدة (منطق الطيطوى)، التي يستثمر الشاعر فيه رمز طائر الطيطوى (أو الطَطْوة بالدارجة العراقية)، الذي يكثر تحليقه، وسماع صوته في الفضاءات الريفية، حتى غدا رمزا من رموز هذه البيئة، هذا الطائر يرتبط ميثولوجيا بمعتقدات البيئة الريفية، وحكاياتها، أو خرافاتها، فهو حينما يطلق صيحته حول بيت من بيوتها، يعني انه منذر برحيل، فتبدأ البيوت باطلاق تعويذاتها خوما من القادم المجهول، وهنا الشاعر يسمو بهذا المكون – على مستوى الرؤية – بما يدل دلالة بارزة على التوظيف الواعي الذي يتمخض عن وعي يحاول ان يعمم التجربة الشعرية،لتشمل التجربة الانسانية، وهي فضح وادانة عمليات التهجير القسري التي أطاحت بالذات العراقية قمعا وقهرا، بسبب من موقفها الرافض للخنوع والاستسلام للواقع المعيش:

يا إله الضواحي، ادَّخرْتَ لنا منطقَ الطّيطوى، صيحةَ الطيرِ: شيلوا
لماذا تصيرُ المدائنُ في لحظةٍ غيمةً؟
يا إلهَ الضواحي، أمستكثرٌ أن يكون لنا منزلٌ ؟ أنت تمنح حتى الأوابدَ
حقَّ النعاسِ إذا أطبقَ الليلُ، تمنحُ حتى النباتَ السُّجُوَّ، العصافيرَ
هدأةَ غيضتِها في الأصيل المباركِ.
.....
كانت الأرض بيتًا لنا (نحن أبناؤها) . قيل : من يحرثِ الأرضَ ينعمْ
بها. كم حرثْنا إلى أن تقرَّحَ الأديمُ [١٨٦،١٥-١٨٧]

ونلاحظ في النص اقتران المكون البيئي لدى الشاعر بدلالة فكرية وهي اعلان الثورة على الكون، والتمرد على كل شيء، وهو نوع من انواع الرفض الميتافيزيقي الذي يولّد لدى الشعراء شعورًا أو إحساسًا بالظلم التاريخي، بيد انه رفض يرتبط بأبعاد ايدلوجية وسياسية، أي أنه رفض لما يلغي المفهوم الحقيقي لوجود الانسان، ومرّةً أخرى – وبطرافة قرائية – يعود الشاعر ليعضّد استثمار المكوّن البيئي من خلال استعمال لغة الحياة اليومية، الذي يتموضع تحديدا في كلمة (شيلوا) ولعلّنا سمعنا البصريين وهم ينشدون: (صاحتِ الطوطة يا وادمْ .. شيلوا حمّلنا ومشينه)، فهي تشير الى الرحيل – كما ذكرنا –لأن ايقاعها: طيطو التي تساوي شيلوا.

وأحيانًا يرتقي المكون البيئي لدى الشاعر الى مستوى الايحاء، ليصبح إشارة الى اكتشاف المجهول فيغدو المحسوس، أو المرئي عتبة لغير المحسوس أو (اللامرئي)، حتى يصبح الظاهر والباطن شيئا واحدًا، وذلك حين يسهم هذا المكون ليكون مادة جوهرية رئيسة في تفجير تلك العلاقة الحميمة، ونشوة التآلف بينه وبين الفعل الغريزي لدى الشاعر ــ ولعل ديوان (ايروتيكا) الصادر في ضمن اعماله الشعرية الرابعة (حياة صريحة)، الذي يكشف عن طبيعة العلاقة الانسانية الخاصة بين المرأة والرجل، يمثل في قسم من نماذجه ذروة ما وصل اليه الشاعر في استثمار عناصر البيئة، واستنطاقها استنطاقا باطنيا، وتمثل المخابئ السرية لعناصر البيئة وكشف كنوزها، والرؤى التي يمكن أن تتشكل من خلالها في داخل وعي الشاعر.

ولا شك ان هذا التوظيف الشعري الواعي لعناصر البيئة ومادياته، تتأسس عليه قيمة جمالية تتأتى من خلال قدرة الشاعر على مزج ما هو حسي بما هو ذهني واكتساب المحسوسات بعدا ذهنيا منفردا، وهذا أمر يرتقي بالصورة " ويكسبه الحيوية ويمنح المحاكاة معناها الحقيقي في أنها تشكيل جمالي للواقع مرتبط بإحساس المبدع المتفرد ورؤيته الجمالية "[١٠،٨٧]، ولنستجبْ لبعض من هذه الصور، ونلاحظ كيف اتسم المكون البيئي بالحركة والتغير، فتحولت مادياته، الى مفهومات نفسية، أعاد الشاعر خلقها وتشكيلها، بما أرساه من علائق متفردة خلقت وعيا متفردا جماليا عاليا، وهذا – بالطبع – نتاج خبرة فنية متميزة، تكشف عن رؤية جديدة للواقع:

بالخمس تلتمّينَ
تلتمسين أول رعشة في تمرةِ الفحلِ
الأصابعُ
كلما لانتْ تجسَّدَ غصنُ ريحانٍ
تُدغدغه طراوتُها

.....
فاحت الأعشاب في الدلتا التي تتقاسم النهرينِ
.....
كان الغصن ينهضُ، فارعا، بين الأصابع
والبخورُ يفوحُ
والأفعى تفحُّ،[٨]
عندما أسند رأسي بي ساقيكِ
يكون العشبُ لي مستند الكونِ،
وإذ يبلغه غصني
يدور الغصنُ في العشب ...
طريٌّ عُشبكِ الآن [٨،٥/٩-١٠]

إن قارئ هذه الصور – التي تستمد عناصر تكونها من البيئة – سينتبه كيف أسهم المكون البيئي في نمو الحدث وبلورة الفكرة، وهذه الصور تصدر عن وعي يتحسس الطبيعة بحواسه، وعي يبطل منطق الطبيعة في ظاهرها، ويحيلها جوهرا لاحساساته، ورؤاه الباطنة، وهذا ناتج فيما يبدو لي، عن ذاكرة شعرية – ريفية غضة – إذا جاز لي التعبير – وجدتْ في حركة عناصر الطبيعة وتحولاتها، دفقا سريا، يتماهى مع حركة النفس الانسانية، بحيث اتحدت الطبيعة مع الجسد، وأصبحت معادلا لطاقاته ورغباته المكبوتة، وفضاءً حلوليًا لمفاتن الجسد ومباهجه، وهذه الصور وإن كانت عناصرهاحسية مستمدة من البيئة والطبيعة، فإنها تخطٍّ لهذا الواقع بما تقيمه من صلات غير مألوفة توحي بخلق وانطباع فريد ؛ من خلال السعي الى ترميز هذا الواقع ومواجهة رمزه في سياق رؤيوي يتم فيه اعادة خلق له وتخطي قرائنه واستبدالها من أجل الوصول الى نقطة الكشف والخلق والتجاوز.[١٧،٩٦]

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٤. المصادر

١. ابن منظور، لسان العرب، مراجعة وتدقيق د.يوسف البقاعي وآخرين، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
٢. اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٩.
٣. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، جزء ١، منشورات ذوي القربى، قم، ط١، ١٩٨٥.
٤. اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج١، منشورات عوينات، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
٥. سعدي يوسف، الليالي كلها، جزء ١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط٥،٢٠٠٣.
٦. سعدي يوسف، مَن يعرف الوردة، جزء ٢، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط٥،٢٠٠٣.
٧. يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، دراسة نقدية، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٨.

٨. سعدي يوسف، حياة صريحة، جزء٤، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط٥،٢٠٠٣.
٩. د. محسن اطيمش، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
١٠.د. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، د١، ١٩٩٤.
١١. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، ت: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١.
١٢. سعدي يوسف، خطوات الكنغر آراء ومذكرات، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ن ط١، ١٩٩٧.
١٣. فاطمة المحسن، سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠.
١٤. سعدي يوسف، جنّة المنسيّات، جزء٣، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط٥،٢٠٠٣.
١٥. سعدي يوسف، الخطوة الخامسة، جزء٥، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط٥،٢٠٠٣.
١٦. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي ن بيروت، ط١، ١٩٩١.
١٧. ستار عبد الله الناصري، حركة الواقع مصدرا للصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث (رسالة دكتوراه مكتوبة على الآلة الطابعة)، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٩٠.