سعدي يوسف في «جنَّة المنسيات»: نصوص مشغولة بعناية الوجد وخبرة الفن

الشَّاعر المطارد

مجموعة «جنَّة المنسيات»، جديد الشاعر سعدي يوسف، يلاحظ قارئها أنَّها تضمُّ مقطوعات كتبت في باريس ودمشق وبرلين وعمَّان وبيروت، الأمر الذي يفيد بأنَّ الشاعر رحَّالة غير مقيم في مكان واحد، ولا يعرف الاستقرار. والملاحظ، أيضاً، أنَّ هذه المقطوعات كتبت خلال خمسة عشر شهراً تقريباً، وأنَّها كتبت في أزمنةٍ متقاربة، ففي بعض الأحيان يكتب الشاعر مقطوعتين، أو ثلاثاً، في ليلة واحدة، الأمر الذي يشير إلى عدم توافر فترة من التأمُّل الكافي لاختمار التجربة، والتوفُّر على تجويد ما يجسِّدها، فيكون النتاج الأدبي، في هذه الحالة، انبجاساً تلقائياً يتشكَّل من دون أن تتحكَّم التجربة الذهنيَّة بذلك، وإنَّما تملي التجربة الوجدية ما يمثِّلها.

لا يجد القارئ صعوبة في التعرف إلى أبرز مكوِّنات هذه التجربة، فالانبجاس يبقى دائماً شفَّافاً أمام الرائي إليه. وهذا يرى، بوضوح، أنَّ الشاعر يعيش الإحساس بالوحدة في مكمنه، أو الإزواء الذي صار إليه، كأنَّه غافل نافل: «حتى وإن كنت أعمى هنا/ غافلاً/ نافلاً/ لايراني واحد/ منذ سبع سنين ولا شيء يدخل في مكمني لا أحد...» (ص. ٨).

يبدو الشاعر، في مكمنه، غير مطمئن، ويشعر بأنَّه غير مرغوب فيه ومدعو للرحيل: «كم مدن تدعوني كي أرحل عنها/ ومنازل كي أطرد منها/ ووجوه كي تنكرني» (ص. ٩). ويصل هذا الشعور بعدم الاطمئنان إلى درجة أشد تتمثَّل بمعاناة الظلم والإحساس بالمطاردة والخطر، فيقول: «ولكن قرى الله الإحدى

والعشرين ظالمة.../ قد يدفن حيَّاً في بئر تطوى/ قد يخنق في مأوى/ قد تتناهشه بين نساء النزل الذؤبان...» (ص. ١٢). في مثل هذا المناخ من القمع والإحساس بالخطر، في القرى المعروفة، يبقى يردِّد: «أظلُّ أنا والخطر «متلازمين» (ص. ٢١).

وإن يكن من أمل بالعودة إلى مكان لا يكون مكمناً، وهو الوطن، فإنَّ هذا الأمل معدوم، إذ إنَّ الحاكم هناك سلطان يتمشَّى في شرفته، وهو يحسُّ بالأرق والاختناق، ولا ينام «نوم الضحى» إلَّا بعد أن تنتفخ جثَّة الشاعر في «الخرارة» (ص. ١٣).

يرى القارئ أنَّ هذه التجربة التي حاول الشَّاعر رسم ملامحها غير مكتملة، إذ يجد، ومن دون صعوبة، ملامح أخرى تكمل رسم الصورة، فالشاعر الذي يطوف بين قرى الله الإحدى والعشرين... ويواجه الخطر في طوافه/ يظل يسير «ليفتتح الأخطر». فهو مقتنع بأنَّه «الأعرف بالأرض والريح»، ويمتلك ما ترسله الرُّوح إليه في مواجهة العمى السائد، ولهذا عليه الآن أن يحكم خطواته/ يتسابق والأخطار.

الطُّوفان/المخلِّص

لا يفاجأ القارئ، وهو يتبيَّن ملامح هذه الصُّورة، عندما يرى الشاعر يلبِّي في شعره الحاجة إلى البوح بما ترسله الروح. يصف هذا البوح بقوله: «ربَّما كنت أهذي» (ص. ٧). ولكنَّه يركن إليه، لأنَّه يحقِّق توازنه في عالم غريب. يكشف هذا «الإرسال» في ما يكشفه، عن رغبات دفينة في خلاص. يتوقَّع الشاعر، أو يتنبَّأ، بمجيء «الرسالة الضائعة»، تحملها حمامة. ولا تخفى دلالات حمامة هنا، ليس بوصفها رمز السلام فحسب، وإنَّما لكونها تمثِّل الانعتاق. وهذا ما يفيده تركيز الشاعر على الجناح: «ستجيء الحمامة/ وسألمح دورتها من هنا/ سوف تبدو الخوافي من البعيد/ بيضاً/ رمادية... السلام على معشر الطير أنَّى تهادى جناح... ستأتي الحمامة...» (ص. ٧). إنَّ الشاعر يرى إلى مكان، أي مكان، «أنَّى تهادى جناح»، لا يكون مكمناً يعيش فيه غافلاً نافلاً، وهذا يعطي ظهور الخوافي دلالته لشاعر لا شيء يدخل في مكمنه.

إنَّ هذه الحمامة نفسها يمكن أن تكون ذات دلالة أخرى تتبدَّى عندما نقرأ مقطوعة «الفجر»، حيث يبدو الشاعر كأنَّه يرغب في طوفان/ مخلِّص، فيكون الماء/ المطر هو ذلك المخلِّص الذي تتوجَّه إليه رسالة الحمامة، وهنا نتذكَّر طوفان نوح ودور الحمامة في الاتيان ببشارة الوصول إلى أرض أخرى/ مكان يتهادى فيه الجناح.

تتجلَّى رغبة الشاعر في تتال من الأسئلة يتدرَّج من الطرق إلى الدخول إلى الاقتحام... واللافت في هذه المقطوعة، أنَّ ما كان ممكناً أن يمثِّل دور المخلِّص غدا قمامة. فقال الشاعر: «قمامة أوراقي». في مثل هذا الطوفان، تكون رسالة الحمامة الضائعة هي ما يرشد إلى الأرض الجديدة التي يعرفها الشاعر، ويعرف الريح التي تسوق إليها.

وحدةٌ وتحقيق توازن

ولعلَّ هذا ما يجعلنا نرى في مقطوعات المجموعة وحدة، وما يجعلنا، أيضاً، نزعم أنَّ الشاعر لا يزال يجد ما يحقِّق توازنه، على الرغم من طبيعة تجربته التي سبقت الإشارة إليها، والتي تتجسَّد في شكل شعري جديد هو «الزيارة الطويلة» (ص. ٣٢)، وسوف نعرض لهذا الشكل في ما بعد.

يتدفَّق بوح الشاعر سريعاً، ويبدو كأنَّه لا يعنى ببناء عبارته ومقطوعته، غير أنَّ التأنِّي في متابعته المقطوعة بكاملها. ووضعها في سياق التجربة كاملة، يمكِّننا من القول: إنَّ ما يبدو استهانة وخفة ليس سوى مظهر خارجي يرشح بدلالات عميقة لا يمكن قولها مباشرة، وإنَّما تتأتَّى من طريق إقامة نص يوظف عناصره جميعها لتنطق برؤية الشاعر الأعرف، من ناحية، والأعمى من ناحية ثانية، ولعلَّ هذا ما يجعلنا ندرك حقيقة كلمة «الأعمى» التي تتكرَّر مرات عديدة في المجموعة، فكأنَّه أعمى/ مغمض عينيه عن واقع يراد له أن يعيش مهمَّشاً مطارداً ومسكوناً بهاجس أن يغدو جثَّة منتفخة ترمى في «الخرَّارة».

عينا الأعمى

ميَّز محمود درويش، في مجموعة: «أرى ما أريد»، بين رؤيتين، وبيَّن أن

رؤية الشاعر تأتي بعد إغماض العينين. ولعلَّ هذه الظاهرة تحتاج إلى تقصٍّ في دواوين الشعراء، إذ كنَّا قد لمسناها، في مفارقات أخرى، في غير مكان من هذه الدَّواوين.

في سبيل التعرُّف إلى طبيعة هذا العمى، نقرأ ما يقوله الشاعر: «أسير إلى وجدة ذات الأسوار/ وعيناي يد امرأة... لا تصغوا للأعمى الطرقات.../ وقفوا صفَّين له/ حين يمرُّ عليكم/ مبتعداً عنكم/ مرتفقاً رسغ امرأة/ مرتفعاً في أفق لا ترسمه الأسوار» (ص. ٩ و١٠).

إنَّ العمى، في مثل هذا القول، مغايرة للسائد/ القبول وسيطرته وأسواره. بغية الكشف عمَّا يخفيه، ووسيلته أدوات الشاعر في الرؤية والرؤيا، ومن أدواته عيناه، كما قال: يدُ امرأة، وهو يتقدَّم مرتفقاً رسغها، فهي التي تقوده، والمرأة حبٌّ وحضن وملاذ... ووطن للمطارد في المنفى كأنَّها الوطن البديل.

الإشارات اللاقطة ما يدلُّ

يتوسَّل الشاعر الإشارات اللاقطة ما يدلُّ، المركَّزة المقتصدة، ليؤدِّي رؤيته، فينجز لغة شعرية سهلة بسيطة، تنساب مكثَّفة، أحياناً، بالصورة وإيحاءاتها، مثل: «قمر يلقي بذراعيه على أفعى» و«الخريف.../ أي أرجوحة من حبال المطر» «هواء تسلَّل كالقطة مقروراً من تحت الباب/ ليأنس بي».

وتأتي، أحياناً أخرى نثرية مثل «أبدأت إذن تشرب قهوتك الأولى/ في أولى ساعات الفجر.../ في الساعة ٣/ مثلاً...» (ص. ٢٦).

وفي الحالتين، تكتفي بالإشارة إلى ما يدلُّ من المشهد من دون أن تتقصى، كأن الهدف بناء نص كامل يؤدِّي دلالة كلية. وتكون فنية العنصر، أي الجملة المكثَّفة بصورة أو الجملة النثريَّة... الخ... ممثلة في جودة توظيفه. وهذا ما يصدق على العناصر جميعها.

فالمكان لا يرسم بوصفه مكاناً معيناً محدَّد التفاصيل أو الملامح وإنَّما يقدَّم منه ما يوظَّف في علاقات يؤتي انتظامها الدلالة الكلية. فالأمكنة جميعها تسكنها الذات لتطل منها ناطقة برؤيتها. ويصدق هذا الأمر على الأشياء أيضاً.

ففي قوله: «أمَّا النبت المتسلِّق/ هذا المتصاعد ملهوفاً، حتى الرَّف/ فماذا يفعل/ والرَّف يظل الرَّف/ وإلى أين سيمضي/ حتى لو بلغ السقف».

وهكذا، نرى لا جدوى سعي المتسلِّقين الذين سادوا، فإلى أين سيصلون في غياب الأفق الذي لا ترسمه الأسوار؟ ومرَّة أخرى نجد ما يذكِّرنا بقطعة سابقة، وهو ما يعزِّز رأينا بوحدة هذه النصوص التي ترسلها الرُّوح.

عناصر أخرى تحثُّ خيال القارئ

إنَّ عناصر أخرى توظف في هذا السياق الكلِّي، فالشاعر يلجأإلى قطع المشهد، أحياناً، ليحثَّ خيال القارئ، مثل قوله: «... سعف النخل/ وموج النهر... الخ». وهذا ما تؤدِّيه وسائل أخرى، منها طريقة تنضيد الأحرف والفراغات بين الأسطر. ففي مقطوعة «ابتداء»، على سبيل المثال، يأتي الشاعر إلى دمشق، ويرى مخاطباً نفسه: «سوف نسأم زاوية الشام أيضاً...». لا يفوتنا أن نلحظ دقَّة الشاعر وعنايته بإضافة كلمة زاوية إلى الشام. فهي تعني أنَّه لا يقطن الشام وإنَّما زاويتها. وهذه الكلمة صارخة بالدلالة على ما ذهبنا إليه آنفاً من شعور بالتهميش يصل إلى حدِّ الإحساس بالإزواء، فيكون سأم المزوي...

في حالة من عيش هذا السأم، كيف يمكن للشاعر أن يرى الظهيرة. إنِّي أتصوَّر هذه الظهيرة حاجزاً مستقيماً، ولعلَّها عمود ينتصب في الوجه. وهذا ما يؤدِّيه التنضيد العمودي لكلمة «واقفة» التي تصف الظهيرة. إنَّ مثل هذا الوقوف يؤتي تداعياً تاريخياً يتمثَّل بمشهد مأساوي يدخل في تكوين وجدان أي مسلم، وهو موكب السبايا، وبينهنَّ السيدة زينب فيقول: «والهاشمية ضائعة في الطريق إلى الشام» (ص. ١٨). طبيعي أنَّ هذا المشهد/ التداعي التاريخي الموظَّف في بيان الحالة يؤتي تداعيات أخرى، فلا يسجلها الشاعر، وإنَّما يتركها للقارئ، وكأنَّه يحثُّه على تخيُّل يفيد في الإجابة عن هذا السؤال الذي تنتهي به المقطوعة: «هل بدأ الانتظار؟».

شعريَّة التلاعب

يبلغ التَّلاعب بالتنضيد حدوداً قد تُظَنُّ عبثاً، كما في مقطوعة «الزيارة الطويلة»، ففي هذه المقطوعة تقطيع أحرف وصفِّها عموديَّاً ليليها سطر أفقي، ويتكرَّر الصف العمودي فالأفقي، ليلي ذلك تقطيع أحرف وصفِّها أفقياً مكرَّرة أربع مرات لتؤدي كلمة «يقطر» أربع مرات عمودياً، ولتتركَّز في كلمة يتقطر الآتية كأنَّها محصلة جمع ما سبق. وفي هذا إفادة من التكرار على مستوى الحرف والكلمة، ومن إيحاءات عملية الجمع الحسابية، ولا تفوتني الإشارة إلى ما أظنُّه خطأ مطبعي، فالسياق يقتضي أن نقول: «يقطر ظهر الأفعى عرقاً ونشيجاً» وليس بقرط.

الحقيقة أنَّ مثل هذا التنضيد لا يملك في حدِّ ذاته، شعريَّة، مثله في ذلك مثل أي عنصر آخر، وقد يكون تلاعباً مجانيَّاً إن لم يُجَد توظيفه. ولعلَّ الشاعر، في هذه القصيدة، أحسَّ بطول تجربته المرَّة التي عبَّر عنها بـ «الشقرق تتمطقه، ذاهلة، أفعى الخ...». ووجد نفسه مدفوعاً إلى تجسيد تقطُّر هذا المنطق بهذا الشكل المؤكَّد المركَّز المولِّد استمراراً للتقطُّر.

وقد نجد، في مقطوعة «نوم الضحى» (ص. ١٣)، مثالاً لانتظام مختلف العناصر في بناء كلي ينهض بأداء الدلالة. ويمكن أن نتتبَّع تحرُّك هذه المقطوعة إلى الاكتمال كما يأتي:

١. تمشِّي المهدي (الخليفة العباسي) منزعجاً.
٢. كان يحاول الاستمتاع بالمشهد، يشير الشاعر إلى المشهد بجملتين دالَّتين، ويترك إكماله إلى خيال القارئ.
٣. تذكَّر أنَّ أذان الفجر لن يرفعه بشار (شاعر قتله الخليفة). وهنا تبرق الإضاءة من انتظام الأذان الذي يرفعه الشاعر والصلاة التي تليه...
٤. ثلاثة أسطر فارغة تترك للقارئ ليملأها.
٥. النهاية نوم المهدي نوماً عميقاً هو نوم الضحى، حيث كان ينبغي أن يكون صاحياً لينهض بأداء مهام الحكم.

في هذا جميعه، رسم لشخصية الحاكم الذي يجد في الشاعر رافع الأذان مؤرِّقه وحارمه من الاستمتاع، فيلقيه في الخرَّارة جثة منتفخة ليتخلَّص من أذان الفجر، وليغفو عن أداء مهمَّاته مرتاحاً، وهذا الحاكم هو منشأ سأم الشاعر في مكمنه وزاويته.

وهكذا تبدو هذه المقطوعة مشغولة بعناية، وكأنَّها نص يقرب من القصَّة القصيرة في بنائها السردي المتحرك ناظماً مختلف العناصر إلى دلالة كلية، وهذا النظم يبدو سهلاً سريعاً، لكنَّه في الحقيقة مشغول بعناية الوجد إن لم نقل عناية الصناعة، وهذا ما نلحظه في معظم نصوص هذه الجنَّة من المنسيات.

❐❐❐