القصة في شعر سعدي يوسف – البناء والرؤيا –

الملخص :

يعد الشاعر سعدي يوسف من أكثر الشعراء العراقيين تنوعاً وإبداعاً في فنون الأدب . وقد انعكس أثر ذلك التنوع في نتاجه الشعري ، ولا سيما في تضمين قصيدته الغنائية تجليات سردية كثيرة ، منها اهتمامه بالحدث والحكاية والأشخاص ، مما قاده إلى الاحتفال بالأداء القصصي في نسيج شعره كله ، ومن ثمَّ صار يعرف به ، مثلما عُرف بشاعر السياسة الأكبر في الشعر العراقي الحديث . إذ يبدو أن تنوع القصيدة عند سعدي وتشكلها الجديد كان تجاوزاً لشعر الخمسينيات الذي تحدد معظم شعرائه بالمنظومة الاجتماعية وبحث همومها السياسية والثقافية والاجتماعية . وقد ظهرت بوادر هذا التجديد عند الشاعر سعدي يوسف تحديداً . إذ إنه استطاع ببراعة نافدة أن يحول القصيدة الغنائية إلى مسار جديد أو يبدو جديداً حتى وإن وجدت آثاره في شعر سابقيه من الرواد والمبدعين .

ولعل الناظر إلى عنوانات قصائد الشاعر أو إلى قوالبه السردية المتحققة في شعره يظفر بالجديد في الشعر العربي الحديث ، الذي ينهل من معين فن القصة وتوظيفه في الشعر ، وبما لا يدع مجالا للشك بأن سعدي يوسف من شعراء القص مثلما هو شاعر السياسة الأول في الشعر العراقي الحديث .

STORY IN SAADI YOUSIF POETRY VISION AND CONSTRUCTION

Abstract :

The poet Saadi Yousif is one of the most versatile Iraq poets in the arts of literature , the impact of that diversity reflected in his poetic production , especially that his lyrical poem included many narrative manifestations , such as his interest in the event , the story , and the people , which led to the celebration of storytelling performance In the fabric of his poetry he became known as the biggest political poet in modern Iraqi poetry .

It seems that the diversity of Saadi's poem and its new formation was a violation of the fifties poetry style that define most poets in social matters and discuss the political , cultural and social concerns . signs of renewal has showed the poet Saadi Yousif specifically as it was able to alter the context of the lyric to a new path , perhaps the beholder to poems addresses , or narrative templates in his poetry gains all the new in modern Arabic poetry which draws a certain art of storytelling and employed it in poetry . No doubt Saadi Yousif is a poet of narrative poetry as he is the first political poet of modern Iraqi poetry .

القصة في شعر سعدي يوسف – البناء والرؤيا

مقدمة :

مالت القصيدة العربية في بدايات الحداثة نحو الاتجاه الدرامي ، القصصي ، وصارت القصيدة وقتئذ ذات قالب فني يكاد أن يكون جديداً في الشعر العربي . على الرغم من أن القصيدة العربية كانت تحمل بذاراً من هذا القالب في عصور ازدهارها القديمة .

ففي مستهل القرن العشرين وبالتحديد في العشرينيات والثلاثينيات منه ، تغير نمط القصيدة ، بعد أن عزفت على وتر الغناء مدة ليست قصيرة (*) ، وانحرفت عن تلك الجادة المتفشية فيه ؛ لتستقر في نمط موضوعي ، غيري ، وتلك تمثل نقلة هائلة في كيان الشعر العربي . إذ صار كثير من الشعراء العرب ينظم القصة نظماً ، ومنهم بشارة الخوري وعلي محمود طه وإلياس أبو شبكة وخليل مطران وإبراهيم العريض وغيرهم . ومنذ ذلك الحين واجهتنا الشخوص المتعددة والأحداث المتنوعة وتعددت وجهات النظر في كيان القصيدة العربية .

وذلك نهج أقل ما يوصف به ، أنه جديد قد وفد إلى الشعر العربي، بعد احتكاكه بالشعر الغربي إبان النهضة المجددة . ونجم عن ذلك أن حلت قيم جديدة تختلف عما ألفناه من تقنيات أولية متمثلة في قوالب معروفة مسبقاً تتجسد في قالت وقلت والسرد المضمن في صلب القصيدة(١) . وإجمالاً يمكن القول إن القصيدة العربية كانت تنحو نحو السرد والقص منذ البدايات الأولية؛ بعد أن حاول الشعراء العرب تضمين قصائدهم رؤى سردية ، أو ما يطلق عليها حديثاً بنى سردية .

بيد أن عرى هذا الاتجاه لم تدم طويلاً ، فقد استنفده الشعراء بعد حين من الزمن وتفككت أوصاله رويداً رويداً ، ولا سيما مع مرحلة منتصف القرن العشرين ، المتمثلة بتجربة القصيدة الحرة . ولنا أمثلة جمة في شعر السياب – على سبيل التمثيل – في قصائده : حفار القبور ،

والمومس العمياء ، والأسلحة والأطفال . ويبدو أن ذلك كان تجاوزاً لسطحية البناء البسيط في القصيدة الحديثة الذي أسماه البعض بناء الخاطرة (٢) .

وبفعل التطورات الهائلة في عموم الحياة تنحى هذا الاتجاه جانباً أيضاً . إذ غتنت لحداثة الشعرية بالأقنعة والمرايا والدراما والسرد ، وصرنا إزاء ما يعرف بالقصيدة الدرامية. بعد أن استلهم الشعراء تقنيات جديدة ، ومنها الأسطورة ، ولا سيما عند السياب بصفة خاصة.إذ تعد تجربة السياب من أغنى التجارب وأقدرها في هذا الإطار ، وشكلت مرتعاً خصباً في انحراف القصيدة إلى عالم السرد والقص عموماً . ومن ثمَّ أخذت " الحياة الأدبية تنفتح للجديد في القصة والرواية والشعر والمسرح والاتجاهات النقدية المعاصرة . وكان الشاعر الحديث يتأهب للتحليق في الآفاق العالمية التي أتاحتها حرية التعفف من الأطر التقليدية " (٣) القديمة . إذ إن الشعرية العربية حاولت الخروج على المألوف بتجريبها آليات فنية جديدة ، لتبرز سمة النقاط الآتية :

أولاً:تنوع تجربة سعدي يوسف الأدبية :

لو تأملنا تجربة سعدي يوسف الأدبية ملياً ؛ لوجدنا فيضاً زاخراً وغزيراً من النتاج الأدبي المتدفق . إذ ترافق إبداعه الشعري مع إبداع في فنون القصة مهمة من سمات التكوين الجديد للقصيدة العربية ، ألا وهي سمة السرد .

إزاء ذلك كله وجد كثير من الشعراء أنفسهم أمام تجليات جديدة ، لابد أن يعيروها اهتمامهم ، فضلاً عن أن كثيراً من هؤلاء الشعراء قد عزف على أكثر من وتر فني ، فجرد نفسه ليخوض غمار الشعر بجانب خوضه في لباب القصة والمسرح والنقد الأدبي . وهذا ما يشكل رافداً مهماً في تأكيد نهج السرد والقص في عالم القصيدة الحديثة.

ولعل شاعرنا سعدي يوسف من أولئك الأدباء الذين اتحفوا خارطة الأدب العربي بفيض من النتاجات الأدبية المتنوعة ، التي تعزف على أوتار الأدب بتجلياته كافة مما يفضي إلى محاولة التجريب على أكثر من مستوى .

وفي ضوء ذلك سوف نعاين القصيدة عنده على أسس تعود إلى الجانب السردي ، المتفشي في القصيدة الغنائية فحسب ، غاضين النظر عن تجليات تجربته الشعرية الأخرى، على وفق والمسرحية والخاطرة والترجمة ، ناهيك عن تعدد مسارب وأنساغ قصائده التي حواها زهاء ما يفوق على الثلاثة والأربعين ديواناً شعرياً ، وهو ما يؤشر على تجربة من نمط خاص وبحدود غير مسبوقة كمّاًوكيفاً . ومن هنا فقد وصفت تجربته ؛

بأنها تجربة استثنائية بين تجارب كل شعراء الحداثة العرب "وهي في تفردها هذا لتكاد تختزل لنا الحداثة بكل أطرافها في واحدة حيث تنطوي على الكل رغم أنك لا تستطيع أن تنسبها إلى واحدة بعينها " (٤) .إذ جمعت تجربة سعدي يوسف القصيدة الصورة إلى القصيدة اللمحة العابرة إلى القصيدة الدرامية ذات الأبعاد التركيبية المعقدة إلى القصيدة الغنائية المتأملة إلى القصيدة الحكاية المركزة أو القصيدة الأقصوصة – البالاد – إلى القصيدة ذات الطابع الرعوي إلى القصيدة الملحمة ذات الأبعاد التعبيرية الشاملة ، كما يقول الأستاذ محمد مبارك ، وهو يتناول تجربة الشاعر سعدي يوسف بالدراسة والتمحيص (٥) .

بيد أن الظاهرة البارزة في شعر سعدي عنايته الخاصة بالقصة ، إلى حدٍّ جعل بعض الباحثين ينظر إلى عموم تجربته الشعرية من خلال عنايته بالقصة ، وكما يرصد الدكتور محسن أطيمش هذه الظاهرة في شعره بقوله : " فممارسته الفنية الطويلة وعنايته منذ (القرصان) و (٥١ قصيدة) ثم (النجم والرماد) بالحدث والحكاية والأشخاص ستقوده حتماً إلى تأكيد وترسيخ الأداء القصصي الذي صار نسيج شعره كله" (٦) . ومن هنا فإن دراسة القصة في شعر سعدي يوسف تكاد تؤطر شعره كله ؛ وتكون كأنها رصد لجوانب القصيدة عند الشاعر بتجلياتها كافة . أو بمعنى أشمل إن دراسة البناء ستقود حتما إلى دراسة الرؤيا في تجربة سعدي يوسف .

وقد تكهن بعض الباحثين بمحاولة رصد أسباب ذلك البناء في قصيدة سعدي فردها إلى سببين رئيسين ؛ أولهما يعود إلى موقفه السياسي (الايديولوجي) المبكر ، "وهو ما مكنه من الاطلاع على تفاصيل يومية تخص حياة المناوئين للعهد الملكي ؛ إذ إن معظم قصائده في مرحلة الخمسينيات ، كانت تتحدث عن تجارب ومواقف شخصيات التقاها أو زاملها أو سمع عنها ، وتجارب ومواقف قوى سياسية وأحزاب تعاطف معها الشاعر . وكانت هذه الموضوعات تفرض على قصيدته نمط البناء القصصي " (٧) . أما السبب الثاني بنظره " فيعود إلى شغف الشاعر بالتفاصيل اليومية للحياة الإنسانية . وكان هذا الاهتمام

بالتفاصيل اليومية قد جعل قصيدة سعدي يوسف تتجه اتجاها واقعيا " (٨) .

يبدو جلياً أن هذين السببين عامّان ولا يخصان تجربة سعدي وحده - مع أننا لا نعدمهما في تجربة شاعرنا - إذ إن الموقف الآيديولوجي لأي شاعر لا يفرض حتماً بناءً معيناً على نمط القصيدة ، وحتى الاهتمام بالتفاصيل اليومية للحياة الإنسانية لا يفضي بالضرورة إلى القالب القصصي . ولعل السبب الحقيقي يعود – برأينا – إلى الموجة العنيفة التي سادت في شعر الستينيات ؛ المتمثلة بالاتجاه نحو الفن القصصي ، والتي ركبها كثير من الشعراء كما ركبها شاعرنا وآلت به إلى أن يركن إذعاناً للقصة . وقد أشار الشاعر سامي مهدي في غمرة حديثه عن موجة شعر الستينيات إلى أن البناء القصصي هو أحد العناصر التي اعتمدها شعراء الستينيات لتجاوز نمط بناء شعر الخمسينيات (٩) . بعد أن كان الشاعر الخمسيني يعير أهمية كبيرة إلى المنظومة الاجتماعية وهمومها الاجتماعية والسياسية والثقافية بحس عقلاني واع لقضاياه ، وقد بلور الشاعر العربي موقفه الشعري في ثورة شعرية حداثية تعتمد أصولاً عدة ولعل أهمها " خلق وابتكار أساليب وأبنية جديدة كإستخدام المونولوج والتضمين والقناع والميل لخلق القصيدة الدرامية والبالاد الشعرية والإفاضة من الدلالات الرمزية للأسطورة والموروث الشعبي " (١٠) كما يقول الناقد فاضل ثامر ، وهو يتحدث عن موجة الحداثة في الشعر العربي . وقد كان سعدي ممن تلقف هذا الاتجاه ومال إليه أو وجد في نفسه ميلاً إليه فجعل معظم قصائده، إذ لم نقل كلها ، تعتمده وتستند إليه . ما دام الشاعر " يبدأ غنائياً مطلقاً ثم غنائياً مقيداً بحدث ، يميل إلى الحكاية والحبكة والسرد والروح القصصي الأولى " (١١) .

علاوة على أنه من الرعيل الثاني الذي برع بعد مرحلة الرواد من أمثال السياب ونازك الملائكة والبياتي وعبدالصبور وحجازي والحيدري . مما يجعل الدارس ينظر إليه على بوصفه من المتلقفين للهزة الهائلة التي انطلقت في سماء الشعر العربي ؛ وحولته جذرياً باتجاه القص ، عندما بذر

الزراع الأوائل بذار الدراما . ولعل هذا ما يفسر ميل قصيدة سعدي منذ بداياتها إلى البساطة واللمحات السريعة والمباشرة اللتين تتفقان وميوله الفنية والتزاماته السياسية ؛ التي جعلت البعض ينظر إلى أن شعره كان قريبا من شعر البياتي أكثر من اقترابه من شعر السياب في تلك المرحلة المبكرة من نتاجه ، على أساس أن قصيدة السياب تتميز ببنائها المركب وجنوحها إلى الإسهاب والتفصيل (١٢) مما هو بعيد عن اهتمام سعدي .

وقد يقول قائل : إن لسعدي يوسف تجربة قصصية كانت واحدة من الأسباب التي دفعته لأن يميل إلى القص في شعره ؛ فنقول إن نظرة فاحصة في تواريخ قصصه ترينا أنه لم يركن إذعانا للسرد في شعره بتأثير القصة ، إذا لم يكن العكس هو الصحيح ، ومن ثمّ فقد ترافق النتاجان الشعري والقصصي بوتيرة واحدة في تجربته ، إلى درجة أن يكون من الطبيعي أن نجد أحياناً للقصة والقصيدة عنواناً واحداً ؛ مثلما نجد ذلك في قصته ((نافذة في المنزل المغربي)) ، وهو نفسه عنوان إحدى قصائده المنشورة في ديوانه ((بعيداً عن السماء الأولى)) . كما أن البون لا يبدو شاسعاً بين نتاجه القصصي وبين نتاجه الشعري ، فقد نشر قصته ((الحية)) في عام ١٩٦١ ، وكان تاريخ صدور أول ديوان له عام ١٩٥١ . وهذا العقد من السنوات لا يكاد يمثل نقيضاً في تجربة الشاعر بقدر ما يمثل امتداداً لتجربة واحدة ذات مشارب متنوعة .

ولعل قصائد مجموعتيه الشعريتين (٥١ قصيدة) وبخاصة قصيدته القرصان التي كتبها عام ١٩٥٢ ، و(النجم والرماد) تمثلان أصدق تمثيل كيفية استغلال القصة في الشعر وليس العكس . وقد وجد الدكتور محسن إطيمش أن سعدي يوسف كان مهيئاً أكثر من غيره من الشعراء العراقيين لهذا النمط من الكتابة الشعرية ؛ بسبب ممارسته الفنية الطويلة وعنايته بالحدث والحكاية والأشخاص ؛ مما كان كفيلاً بتأكيد وترسيخ الأداء القصصي في نسيج شعره كله (١٣). ومن هنا يظهر بجلاء أن لسعدي يوسف رؤية فنية حداثية تنغرز في أتون القصيدة الغنائية ، وتحدو به لأن يواكب الجديد في

الفن الشعري ويحوي تقنياته المهمة . ولا سيما أنه من المبدعين الذين لا يعيرون أهمية كبيرة للفرق بين الأجناس الأدبية ، التي أضحت بحدود واهية إذا لم تكن معدومة في النتاجات الحديثة ؛ إلى الحد الذي يؤكد فيه صاحب كتاب الشعرية " إن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو في أيامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطاً تاريخياً " (١٤) . مما يفضي إلى القول إن هؤلاء الأدباء – وسعدي واحد منهم – ينظرون إلى الفنون الأدبية بمنظار واحد ؛ ويحاولون تشكيل رؤاهم من خلال تلك النظرة .

وقد حاولت الشعرية العربية الخروج على المألوف الفني ، في محاولة جادة لتجريب آليات فنية جديدة ، ومنها تلك المأخوذة من مجالات أدبية أخرى ، لتظهر سمة مهمة من سمات تشكيلها الجديد ألا وهي سمة السردية . وقد انعكست آثار تلك السردية في مفاصل القصيدة كلها ، بدءاً من عنوانها ومروراً ببنائها وكيفية تشكلها وتمظهرها . وهذا ما سينعقد عليه البحث في الفقرتين الآتيتين .

ثانياً : <u>دلالة العنوان على السرد في شعر سعدي يوسف:</u>

قد يبدو من الغريب إلى الناظر في تجربة سعدي يوسف الشعرية ؛ أن يجد أنها ذات ثيمات واحدة تتردد في مجاميعه الكثيرة، وتكاد ترد ببعض التغيير الطفيف الذي يلاحق المفردة الشعرية أو التركيب الجديد ، اللذين يجدان أذناً صاغية من الشاعر . بحيث يمكننا أن نعد كثيراً من تراكيبه وألفاظه مما يندرج بأطار واحد فحسب ، ألا وهو إطار السرد والقص ، وما يلحق بهما . وذلك بيّن وجلي ابتداءً من عنوانات دواوينه .

ولو تتبعنا عنوانات دواوينه من الناحية الزمنية فسيبرز أمامنا الأمر ذاته ؛ فديوان (القرصان) الصادر في عام ١٩٥٢ ، الذي استهل به نتاجه الشعري ، ذو دلالة سردية ، ناهيك عن دواوينه الأخرى مثل (النجم والرماد) ١٩٦٠ ، و (بعيدا عن السماء الأولى) ١٩٧٠ ، و(نهايات الشمال

الأفريقي) ١٩٧٢ ، و(الأخضر بن يوسف ومشاغله) ١٩٧٢ ، و (الساعة الأخيرة) ١٩٧٧ ، و (من يعرف الوردة) ١٩٨١ ، و(مريم تأتي) ١٩٨٣ ، و (الينبوع) ١٩٨٣ ، و (حانة القرد المفكر) ١٩٩٧ ، و (يوميات أسير القلعة) ٢٠٠٠ ، و(أغنية صياد السمك) ٢٠٠٨ ، و (في البراري حيث البرق) ٢٠١٠ . كلها ذوات دلالات سردية لا غبار عليها ، ويمكن للدارس أن يستشف منها السرد بسهولة ويسر .

فهذه العنوانات كلها تدل ببساطة على نواح سردية ، فضلاً عن عنوانات القصائد التي هي أكثر من أن تحصى وتحصر في حيز ضيق من البحث . لأنها – كما قلنا سابقاً – تكاد تشكل شعر الشاعر كله أو تفضي إليه . ولو نظرنا إلى عنوان القرصان – على سبيل التمثيل – فأننا سنجده ينهل من معين القص ، فهناك كثير من القصص التي حملت العنوان نفسه ، وبما لا يدع مجالا للشك بأنه قد ورد في الشعر بتأثير الفن القصصي ، وبأمكاننا أن نقول الكلام ذاته فيما يخص بقية العنوانات .

ومن هنا فقد يبدو من غير المنطقي أن يغيب على كثير من الدارسين لتجربة سعدي الزاخرة بفيض من العطاءات هذا الجانب ولا يؤلوه عنايتهم ، وقد يتبدد ذلك عندما نرى أن العناية بالهم السياسي قد ضيقت من حيز السرد ، أو أن السرد عند الشاعر كان يصب في خانة السياسة ويؤول إليها . إذ إن سعدي يوسف هو شاعر السياسة بلا منازع في الشعر العراقي الحديث . ولهذا أشار الأستاذ طراد الكبيسي في تقديمه لديوان الشاعر ، عندما رصد الهدف الأساس المتبلور في ذهن الشاعر فوجده يكمن في القصيدة السياسية المتكاملة ، مثلما وجد القصيدة الدرامية في شعر بلند الحيدري والديوان القصيدة في شعر البياتي ، مشيراً إلى أن شعر الواحد منهم لا يخلو مما لدى الآخر (١٥) . لا سيما أن الأحداث السياسية التي شهدها العقد الستيني كانت أكثر سوءاً ، وأكبر وقعاً ، من تلك التي شهدها العقد الخمسيني ، مما انعكس على جيل المثقفين الذين هم أشد حساً ووعياً بما يدور حولهم من أحداث ، وعلى هذا نشأ

جيل غاضب ورافض آثر الانكفاء على نفسه (١٦) ، وعلى تجاربه الذاتية .

وعلى العموم فإن شعر سعدي مبطن بثيمات سردية متفشية في دقائق لغته وتكوينه الفني ، وفوق هذا وذاك فأن السرد مغلف بغلاف السياسة . ولهذا يبدو مبرراً ما نجده من التعالق بين نصوص الشاعر أو خرق قواعد اللغة وتخصيبها ؛ فكل ذلك من أجل إثارة الجو السياسي الذي يحاول الشاعر أن يرصده ويدل عليه ، بتخف شديد أحياناً وبارز في أحيان أخر ، في محاولة لتغيير الواقع ، أو محاولة إعادة صيرورته من جديد . مستغلاً طاقات القص وتقنياته في تشكيل الحدث واعتماد الحوار وما يقتضيه البناء القصصي من الوصف وتقديم الحدث بما يستلزم من استرجاع واستباق وتشكيل المشهد الشعري/ القصصي والحذف .. وغيرها من معطيات الفن القصصي في تشكيل القصيدة . وسوف نتناول هذه التقنيات الجديدة في القصيدة عند الشاعر من خلال تناولنا للقوالب السردية المتحققة في شعره .

ثالثاً: <u>القوالب السردية المتحققة في شعر سعدي يوسف :</u>

يمكننا أن نقف على مجموعة من القوالب السردية في شعر سعدي يوسف من خلال الفقرات الآتية :

١- <u>قالب القصيدة النامية</u> ، التي تفيد من طاقات الحدث لنمو القصيدة ، باستغلال السرد والوصف وتداخل الأصوات والفراغات المقصودة (تقنية البياض) في تشكيل القصيدة وتمظهرها .

وفي هذا النمط من القصائد يعتمد الشاعر التقديم للحدث ، وقد يمهد له بوصف الإطار العام لما سيؤول عليه الوضع ، معتمداً البداية والعرض والنهاية (١٧). ولعل هذا النمط من البناء لا يختلف عن نسق البناء الهرمي ، الذي أشارت إليه نازك الملائكة عندما تحدثت عن أنساق البناء المتحققة في الشعر العربي الحديث (١٨) .

ففي الغالب يتخذ الشاعر دور الراوي الذي يروي الأحداث من الخارج وكأنه الراوي العليم ، بمصطلحات فن القصة ،

فهو يروي الأحداث ويعلق عليها ، وقد يوقف السرد أو يوقف مجرى الزمن التعاقبي ؛ ليسترجع أحداثاً ماضية . ويبدو جلياً أن تلك التقنيات قد وفدت إلى الشعر بعد تطور فن القص واتساعه وشيوعه ، مما كان كفيلاً لأن يفيد الشعراء من تقنياته ومن اعتمادهم على كثير من مستلزماته ، لا سيما بعد موجة الشعر الحر التي كان أصحابها مهيئين أكثر من سابقيهم لتلقي التقنيات الجديدة ومنها الطابع القصصي (١٩) . وبعد أن انمحت أو كادت الفروق بين الفنون الأدبية .

يمكن للمدقق في طيات القصائد التي نهجت هذا النهج أن يخرج بثمة نمطين من البناء ؛ اعتمدهما الشاعر في تشكيل قصائده. فقد يضع الشاعر / الراوي البطل أمام القارىء مباشرة وينطقه بلا مقدمات مسبقة ، أو أن يعتمد على مدخل تصويري ، يرسم فيه الصورة الطبيعية أولاً ثم يدلف لتصوير المكان ؛ مكان الحدث ، وأخيراً يتحرك نحو البطل (٢٠) . وعلى العموم فإن هذين النمطين متداخلان ويصب أحدهما في حيز الآخر من حيث القص والسرد في القصيدة الغنائية .

يمكننا متابعة هذا النمط من القصائد في عموم تجربة شاعرنا ؛ وبصفة خاصة في ديوانيه (٥١ قصيدة) و (النجم والرماد) المنشورين في المجلد الأول من ديوانه . ناهيك عن قصائده : ميت في بلد السلامة ، و أمر بألقاء القبض ، والأستشهاد ، وأنطونيو بيريز من غواتيمالا ، والهارب الليلي ، واغتيال محمد بن عبدالحسين ،وعبدالرحيم ، وحسون الذي يعمل أشياء كثيرة ، والاعتداء ..إلخ . فضلاً عن بعض القصائد المنشورة في المجلد الثاني من ديوانه مثل : قصائد الواحة وأوهام الأخضر بن يوسف والوردة المستحيلة وغيرها .

تعتمد قصائد هذين النمطين حدثاً معينا يقوم أصلاً على التسجيل للأحداث التاريخية، لا سيما في الرصد والتناول والتجربة ، ليقتنص الغريب والمدهش في تشكيل الصورة الشعرية ومن خلال ابتداع الصياغات اللغوية غير المعهودة (٢١) ، ولا يلبث الحدث وهو يتردد بين ثنايا القصيدة . فقصيدة " ميت في بلد السلامة "

تعتمد سقوط فلاح عجوز من نخلة وهو يجني منها التمر ، وقصيدة (الاستشهاد) تقوم على واقعة الإنسان الذي انتحر تحت عجلات القطار ، وقصيدة " أنطونيو بيريز " تتخذ من إعدام المناضل الغواتيمالي أساساً لها ، وهكذا في بقية القصائد .

في القصيدة الأولى (ميت في بلد السلامة) ، يتخذ الشاعر دور الراوي ليضع بطله أمامنا مباشرة ، وبلا مقدمات أو استطرادات زائدة ، بالصورة التي يريدها هو ، لأنه يعلن عن تعاطفه معه منذ الوهلة الأولى . وهو يحاول إضفاء الصفات الواقعية على بطله . وقد يقطع الحدث ليسترجع ماضياً يريده هو ، أو يستبق الأحداث ، مثلما فعل في السطر الأول من القصيدة عندما قال :

قد مات عبدالله

فهذه الجملة الإخبارية استبقت الأحداث اللاحقة ، التي ستوضح لاحقا عملية الموت، والفعل الذي أوصلها له . مع مراعاة أن الحدث مختصر ولا يحتمل تفرعات كثيرة ، كما أشار يوسف الصائغ إلى ذلك وهو يتناول هذه القصيدة بالتحليل ، مشيراً إلى أن الشاعر يعتمد الحدث المبهم ، الذي يعيش شيئاً من الغموض الموحي مما يجعل الحدث أكثر طاقة (٢٢) . وما عدا هذا فكل ما يمت إلى الفن بصلة يكون مشدوداً إلى الواقع ، إذ اعتمد الشاعر بطله من واقع الحياة اليومية ، وحتى اسم القرية المثبت في عنوان القصيدة جلبه من واقع مدينته البصرية الجنوبية . ولعل هذا ما يضفي طاقة واقعية على تجسيد الحدث الذي يريد إبرازه .

وبعد أن استبق الأحداث في بداية القصيدة ، عاد بتقنية جديدة ليسترجع الأحداث السابقة بعملية سينمية ، قد تبدو بدائية ؛ بما يطلق عليه بـالفلاش باك flash (back) عندما قال :

لكن سأروي كيف عبد الله مات :

ثم يستغل تقنية البياض فيفصل بين السطور الخمسة الأولى والسطور الأربعة اللاحقة ببياض ليقول مسترجعاً أحداثه :

كان الظلامُ يكفِّنُ الضوءَ الأخيرْ

وتلوحُ أحداقُ الفوانيسِ العتيقةِ مطفآتْ

لا صوتَ ... لا إنسانَ ...
صمتٌ كالصلاةْ (٢٣)

هكذا يرسم المشهد الحزين أمامنا وكأننا أمام صورة سينمية / تلفزيونية متحركة تعرض لنا مشهداً بانورامياً ، ونحن بتلهف شديد لمتابعة ما سيعرض . ويختتم المشهد بعملية الموت التي يتعرض لها عبدالله . وهكذا فقد عرض لنا الراوي من خلال تقنيتي الاستباق والاسترجاع في غضون أبيات محدودة ما أراد أن يوصله في صفحات كثيرة بتركيز شديد . وهو ما يفسر كون الحدث مختصراً . ومع هذا الاختصار نستطيع أن نضع أيدينا على مكامن الجو العام للمدينة التي وقع فيها الحدث ، فإذا هي مدينة التمر (متخثراً كالتمر في بلد السلامة) . فضلاً عن اسم المدينة ذي المدلول على أحد أحياء مدينة البصرة الشعبية . وإمعاناً في تجسيد الحدث القصصي ينهي الراوي/ الشاعر القصيدة بقوله : (يا حامل الستين ، يا رباً مدمى) فندرك أن عبدالله قد تجاوز الستين من العمر . وهذا ما يجلب التعاطف مع الشخصية التي رسم ملامحها الراوي في القصيدة . فضلاً عن أن الراوي / الشاعر قد بيّن في القصيدة بعمليته الأولى التي استبق فيها الأحداث أن الناس ينسون الموت حين تجوع قريتهم . وتلك عملية إرصادية رصد فيها الحالة النفسية والاجتماعية لمعاناة الناس في القرية.

إن أي دارس لهذه القصيدة لا بدّ أن يخرج بنتيجة الحدث الواحد غير المتفرع - كما هي القصة القصيرة - وقد استطاع الشاعر من خلاله أن يحدد الخطوط العريضة لمدينة جائعة ، هذا من الناحية الموضوعية . أما من الناحية الفنية فإن صوت السارد لم يغب عن سطور القصيدة ؛ فإذا هو صوت واحد يتحرك بعملية استرجاع الماضي ومحاولة اجتراره . يبدو ذلك من خلال احتفال القصيدة بالفعل الماضي على حساب الفعل المضارع ، الذي هو بصورة أو أخرى يتعلق ببراثن الماضي أيضاً ؛ ويدل عليه في كثير من الأحيان . يبدو ذلك من خلال الموازنة بين : مات عبدالله و بين الأموات في بلد السلامة يمضون ، والناس ينسون الموت عندما تجوع القرية ، وكان الظلام يكفن الضوء الأخير، وتلوح أحداق الفوانيس

مطفآت ، والليل يلتهم الحياة و...الخ . فضلاً عن أن ورود الأفعال كلها بصيغة الماضي – حتى الأفعال المضارعة - ذات الدلالة التي تفضي إلى الزمن الماضي أو تدل عليه ، قد صيّر القصيدة وكأنها من ذكريات الماضي الذي عاشه الشاعر أو سمع عنه .

وقد أشار بعض الدارسين إلى أن الشاعر كان متأثراً بالاتجاهات الشعرية السائدة في عصره ؛ ولا سيما قصائد الشاعر الأسباني لوركا التي تنهج النهج ذاته ، باعتمادها الحدث والغموض والتركيز والإيحاء والتكرار ، فضلاً عما عرف عن الحكاية الشعرية التي تسمى بالبالاد (٢٤) . وبصفة خاصة في قصائده التي تنهض على كتف القص أو تنهل من معينه ، مما شكل خطاً بيانياً متردداً في تجربته الشعرية ذات المنحى القصصي . إذ يبدو هذا المنحى واضحاً في قصائد عدة ومنها ، قصيدة (حادثة في الدواسر) ذات المنحى القصصي الواضح من عنوانها أصلاً . فالصوت هو صوت الشاعر / السارد الذي يبدأ القصيدة جهوريا بقوله :

اهربْ ..؟

لقد قدموا إليكْ

ببنادق متأرجحاتْ وعلى الطريق تدق

أحذيةٌ قديمةْ

سوداءُ يخفي النخل موطئها كما يخفي الجريمةْ (٢٥) .

نلاحظ أن الحدث الواحد غير المتفرع إلى أحداث جانبية هو نفسه الذي وجدناه في القصيدة السابقة ، وهنالك محاولة من الشاعر لأن يبقي حدثه غامضاً ومركزاً ومشعاً في كل اتجاه . ثم تشترك هذه القصيدة بسمة أخرى مع القصيدة السابقة ؛ وهي ميزة تحديد الشخصية ومحاولة تأطيرها بإطار محدد ، فكما ألفينا الشخصية السابقة محددة باسم عبدالله تطالعنا هذه القصيدة بشخصية (سلمان عبدالله) . وأن الشاعر / السارد للحدث القصصي قد توجه إليه بالخطاب من السطر الأول في القصيدة، وظلت القصيدة تدور في هذا المحراب فحسب . وقد حاول الشاعر أن يستغل المقطع البياض مرتين في القصيدة ، كما أدخل الأغنية الشعبية في ضمن مفاصل

القصيدة ، وهي : (للناصرية تعطش وشربك ماي .. للناصرية) . بحيث يمكن أن ندرك من خلال هذه التقنيات أن هناك تغلباً للغة القص على لغة الشعر ، كما يمكن القول إن هذه القصيدة/ القصة من القصائد/ القصص ذات النهاية السائبة أو المفتوحة ؛ فقد انهى الشاعر قصيدته بما بدأ به وعلى سبيل ما يعرف بالبناء الدائري (٢٦)

لا تمضِ ... إن النهر أشباحٌ لئيمةْ

سوداء يخفي النخل موطئها كما يخفي الجريمة

وبنادقٌ متربصات ...

..... (٢٧) .

إننا في هذه القصيدة - أيضاً - نلقى حدثاً ولا نجد وضوحاً ، وجل هم الشاعر أن يرصد الحركة الثورية ،التي تواجه معارضة شديدة من السلطة ، وقد يصل فيها الأمر إلى القضاء على البطل بالموت . وتلك نهاية مأساوية مترددة كثيراً في ثنايا قصائد الشاعر ذات النزعة القصصية . وكما يبدو جلياً أن تلك النزعة تعود إلى معاناة الشاعر في وطنه ، التي دفع من أجلها شوطاً طويلاً من عمره ، وما زال يدفعه ثمناً لما يؤمن به.

إذ إننا يمكن أن نجعل شخصيات أبطاله اسقاطات فنية على شخصيته هو ، أو على الشخصيات التي عرفها وعاش معها .

١- قالب القصيدة المونولوج :

وقد يوجه الشاعر خطابه إلى نفسه في محاولة استنطاق مشاعره ، وبصفة خاصة في قصائده التي عبر فيها عن اغترابه عن وطنه ، وكان يعاني فيها من ألم الغربة عن الأهل والوطن . ولعل قصيدته (الفأر) من أهم تلك القصائد التي عبرت عن هذا الاتجاه. إذ حفلت القصيدة بخطاب موجه إلى النفس ، بما يسمى بالمونولوج أو الحوار الداخلي ، الذي يمكن عده سرداً صامتاً في مقابل السرد المنطوق الذي يؤديه الراوي(٢٨) . يقول :

ها أنت وحدكَ مرةً أخرى كأنك لم تسافرْ

يوماً إلى أرض الجميعْ

أ أنت وحدكَ مثلُ القمرْ

ألقت به ريح الشمالِ على الكويتْ

أوَ هكذا أحببت ؟ :

أن تبقى وحيدا

متلفتَ العينينِ تنتظرُ البريدا (٢٩) .

الخطاب موجه إلى الذات التي تعاني من مرارة الغربة وقسوتها ، لا سيما أنه كان في بحث دائب عن وظيفة . وكأن الخطاب - هنا - مونولوج أو حوار داخلي ، استطاع من خلاله أن ينقل تأوهات نفسه وتقلباتها كافة عندما وجه خطابه نحو ذاته . بيد أن المرأة لا تغيب عنه لذلك كان الخطاب ممزوجاً معها :

ثم ترى يديها
بين الزهور تلوحانْ
والنور يغمرُ مقلتيها
عد .. لنفسكَ أيها الأفاقُ . يا رجلاً يطوّفُ دونَ بيتْ (٣٠) .

يظهر جلياً أن الشاعر كان منفعلاً انفعالاً واضحاً ، إذ لم يجد إلا أفحش الأوصاف وأسوءها لينعت بها نفسه : (كالفأر تبحث عن وظيفة) ، ما دام غريباً عن وطنه ، وهكذا تكررت أفعال : ارجع ، اصفع ، دع ، أرسل . ولعل أكثر ما يفسر انفعاله عنوان القصيدة ،فهو ذو دلالة سلبية ؛ وموسوم أصلاً بالفأر.

يمكننا أن نزعم أن المحرك الأساس في هذه القصيدة – وغيرها – هو الجانب السياسي . إذ لا يجد الشاعر بُدّاً من أن يصب جام غضبه على الأوضاع السياسية المتهرئة من خلال الفن الشعري المشبع بالسرد القصصي ، فالشاعر قد يرسم شخصية بطله الواقعية بعيداً عن ريشة الفن ، ولكننا لا نلبث أن نصطدم بالمسبب الحقيقي للمعاناة التي يحاول أن يجسدها . ومن هنا قد يبدو مبرراً إغفال النقاد لكثير من جوانب السرد المتفشية في شعره على حساب الجوانب السياسية الأكثر بروزاً . ولعل قصيدة (حسون الذي يعمل أشياء كثيرة) ، من أهم القصائد التي تؤكد هذا المنحى وتبرزه . فهي ذات مغزى قصصي سردي يتجلى من العنوان ، وقد ترافق الهم السياسي مع مضمون القصة في قصيدة غنائية ، وتداخلا بعمق شديد ؛ بحيث لا يمكن الفصل بينهما بحال من الأحوال ، إذ تبدأ القصيدة بقوله :

حسناً . ! .
هذا فتىً ثانٍ إذا كنت تُلحُّ

هو من قريتنا أيضاً ، له وجهٌ صغيرٌ(٣١).

يرسم الشاعر لحسون – البطل – صورة متكررة ، يعترف بها الشاعر ، بقوله (إذا كنت تلح) ، وقوله : (هو من قريتنا أيضاً)، وكأنها أصوات داخلية تنطق مفسرة ما يعتلج بداخل شخصية الراوي . وعلى طريقة السرد القصصي يرسم أبعاد الشخصية رسماً يوضح معاناتها ، فيطالعنا الوجه الصغير والأهداب الطويلة والأضلاع ، فضلاً عن صفتي الكرم والروعة اللتين يتمتع بهما البطل . وكل ذلك لتشكيل صورة واقعية أو قريبة من الواقع للبطل المتكرر في قصائد متنوعة للشاعر، وهو هنا يستغل ما أمكنه من تقنيات السرد – كما فعل في السابق – ومنها تداخل الأصوات ، عندما استحضر صوت أمه ، فضلاً عن تقنية البياض (الفراغات) ، التي تعج بها تجربة الشاعر على نحو خاص ؛ يكاد يتفوق فيها على كل الشعراء العراقيين والعرب المحدثين ، يقول :

أماهُ ، تعالي ...

- مَن ؟ عيوني أنتَ ، يا وردَ الشمالِ !

أين آلف البرتقال ؟

.....

.....

إنه يعرفُ كلَّ الناسِ في ((بابِ الطويلِ))(٣٢) .

يطالعنا صوت الأم وهو صوت ثانوي في القصيدة غير الصوت السابق ، فضلاً عن استخدام الشارحة القصصية ، دلالة على هذه التقنية المهمة ؛ مما ينقل القصيدة إلى فضاء القص والسرد . ثم تعود القصيدة إلى الصوت الأول ، بعد أن ترك لنا مقطع البياض ؛ مشاركة للقارىء في أن يملأ النص بما يمكن أن يرد في ذهنه من دلالة . وعندما عاد إلى صوته الأساس حاول أن يحدد بعض الأمكنة المحلية في مدينته البصرية ، مثل : باب الطويل ، وذكره لصوص التمر ، والمخفر ، والنخيل اللائذ بالصمت .. وكلها تفوح برائحة البيئة البصرية الجنوبية . وتنتهي القصيدة بدورة درامية تأتي على لسان البطل عندما قال للسارد / القاص : (آه لو يحترق المخفر ... آهْ ! ..) . ولعلها صوت داخلي ، ولا يغيب عن البال أن للمخفر دلالة سياسية متجذرة ،

استطاع الشاعر أن يصل إلى مبتغاه – السياسي – من خلالها ، ومن هنا فقد وصف سعدي يوسف بأنه : ((كان غارقاً حتى أذنيه في العمل السياسي)) (٣٣). ما دام الهم السياسي نصب عينيه في حله وترحاله . ونقصد بذلك قصائده التي نظمها في داخل بلده أو خارجه .

وفضلاً عن ذلك فمنذ السطر الأول أوقف الشاعر مجرى السرد وولج في الوصف ، بعملية استرجاعية ؛ استرجع الأحداث من خلالها . وظل ينقل صور البطولة للبطل من خلال تقنية الاسترجاع التي قامت عليها معظم سطور القصيدة ، وهو يوائم بين السرد والوصف بحيث لا يمكن الفصل بينهما إلا من خلال الصوت الآخر الذي وجدناه في صوتي الأم وصوت البطل الذي جاء على سبيل الاسترجاع .

ولفرط تأثر الشعراء العرب بمثل هذا النمط من القصائد ؛ يمكننا أن نشير إلى أن قصائد عدة قد اتخذت من هذا السمت نهجاً شائعاً في بنائها ، ولعل قصيدة (كان الفتى مهران) لصلاح عبدالصبور من القصائد المهمة التي نهجت هذا النهج في بنائها . بيد أن ما يميز قصيدة حسون عن قصيدة مهران ؛ أن الحدث فيها لا يتشعب ولا يتفرع إلا بإشارات يمكن للقاري أن يستوعبها من خلال تقنيات القص المبثوثة في النقط ، وإيقاف مجرى الزمن والعودة للوراء باسترجاع بعض الإشارات فحسب . وتلك ميزة من ميزات شعر سعدي يوسف كله وليس في هذه القصيدة فحسب . وهو يبرع في هذا الاتجاه بشكل لافت للنظر ، فمن خلاله استطاع أن يثير جواً من الإيحاء ، وهو ما زوّد القصيدة بطاقة متفردة على الإيحاء وأثار جواً من الغموض عليها(٣٤)، وبما هو معروف عن معظم شعر سعدي إذا لم نقل كله .

٣ ـ قالب القصيدة الوصفية :

وقد يميل الشاعر إلى الإغراق في الوصف على حساب الحدث ، في محاولة لرسم المشهد الحزين في الغالب ، وهو ما أسمته نازك الملائكة بالهيكل المسطح عندما نظرت إلى أنساق البناء في القصيدة العربية الحديثة (٣٥) . ولعل قصيدة (قصيدة

وفاء إلى نقرة السلمان) من القصائد التي مالت إلى هذا الجانب ، على أساس أن الشاعر أراد أن يشير إلى معاناته في تلك النقرة (المعتقل) ، مثل معانات غيره من رفاقه . فهي تبدأ بقوله:

على شرفاتك التسعين
رأينا أنجم الصحراء تدنو ، وهي رمليةْ
تنزل فوهاتٍ ، أو عقاربَ ، أو ... زهيراتِ
وفي قاعاتكِ العشرِ
عرفنا ضجعة الأسفلتِ والريحَ السديميةْ
وآلاف الرسائلِ : (٣٦) .

يتوقف الزمن في مشهد وصفي خالص ، إذ جرّد الشاعر هذا المشهد من أدنى حركة وظل يصف لنا مكاناً بعينه ، وهو هنا المعتقل الذي يضمر معاناة نفسية جسيمة ؛ أوحت بها ضجعة الأسمنت والريح السديمية والرسائل المرسلة من الأهل والخلان ، فضلا عن أنجم الصحراء والرمال .. إلخ .

وقد تقوم القصيدة برمتها على الوصف ، كما هي قصيدة (مرثية إلى هادي طعين) التي تقوم على سطور معدودة ، يستغل فيها السنوات ، كما هي عادة الشاعر في استعماله الأرقام في كثير من قصائده . مما يشكل علامة فارقة في قصائد كثيرة للشاعر يعتمد فيها الأرقام الرياضية على غير عادة الشعراء ، وهو تقنية قصصية أصلاً ، إذ نلفي كثيراً من القصص وهي تعج بأرقام رياضية . يقول في هذه القصيدة :

في ١٩٤٨ . كنت عامل ميكانيك سجيناً في نقرة السلمان .
في ١٩٥٨ . كنت في نقابة الميكانيك بالبصرة . مطلق السراح حديثاً من نقرة السلمان .
في ١٩٦٨ . مضت ثلاثة أعوام على موتك بالسل في نقرة السلمان (٣٧).

دارت القصيدة ثلاث دورات ، ورسمت ثلاثة مشاهد سينمية في أعوام مختلفة ولكنها تفضي جميعاً إلى غاية واحدة . ويبدو أن الفعل الماضي قد أدى دوراً مهما في رسم المشهد والوصف : كنتَ ، مضى . تكرر الفعل الأول مرتين وورد الفعل الثاني مرة واحدة في قصيدة قصيرة جدا لم تتعد أربعة سطور . بيد أن الشاعر قد تمكن من أن

يرصد المعاناة التي مرت بها شخصيته من خلال هذه الحركات الثلاث .

ويتكرر الأمر نفسه في قصيدة (الجزائر)، التي يرسم فيها الجو العام من خلال هذه الحركات ، يقول فيها :

في المقهى / رائحة الصوف ، وشمس غاربة /والساعة / ثابتة عند الثالثة ...

القهوة باردة . / يدخل شرطي في المقهى

يجلس في زاوية ، / ينظر نحو الساعة ، جدياً / ويعدّل ساعتهُ /

يأتيه النادل بالقهوة ساخنة ، / يشربها / ويغادرُ . / أنظر نحو الساعة في الحائط : / هل كانت في الثانية ؟ / المقهى يكتظ / ويمضي النادل نحو الباب /

ويغلق باب المقهى . (٣٨) .

رسمت القصيدة الإطار العام للمشهد القصصي ؛ فإذا هو مكان مؤطر بمقهى يعج برائحة الصوف ، وتأتي الحركة الثانية من الشرطي الذي يرشف قهوته ويغادر ، أما الحركة الثالثة فتتوجه الى ذات الشاعر فإذا هو أحد الشخوص المشاركين بالحدث القصصي - ويبدو أن الشاعر مولع كثيراً بالحركات الثلاث ؛ إلى درجة أن له قصيدة أسماها (الأعداء – قصيدة في ثلاث حركات) ؛ وهي تقوم على الحركات التي رصدناها بالقصيدة السابقة ، لكنها تتتميز – هنا – بالعنوانات الفرعية .

إن الباحث في القصيدة لا يجد غير الوصف والحركات الثلاث التي أشرنا إليها آنفا وحسب ، وقد تحددت القصيدة بهذا الإطار . مع أننا يمكن أن نخرج بالمواقف التي تميز تجربة سعدي يوسف في هذه القصيدة وغيرها ؛ فإذا هي مواقف سياسية من طرز رفيع . إذ يمكننا أن نربط بين التردد والحيرة اللتين تغلفان المشهد الدرامي، عندما كانت الساعة واقفة عند الثالثة على حائط المقهى وبين الثانية عندما نظر هو إليها ، فإذا هو زمن نكوصي تراجعي . ولا يمكن أن تفسر دورة الزمن النكوصية بغير التفسير النفسي ، الذي يسمح بأن تختلط أوراق اللعبة ، لنخرج بالنتيجة بما هو خارج إطار الحدث القصصي ، ألا وهو السياسية التي رمز لها الشاعر بالشرطي الذي يلاحق الأنفاس . ولعل هذا

ما حدا ببعض الباحثين عندما وصف النص الستيني عموماً بقوله : " إن النص الستيني نص ملغوم ، وشبكة من العلاقات بين التراث والمعاصرة ، يعنى عناية خاصة بالمضامين والعلاقات غير الظاهرة بين الأشياء ، ويسعى إلى اكتشافها وإظهارها على السطح " (٣٩) .

يبدو أن هذا النمط من البناء شائع في القصائد القصيرة شيوعاً كبيراً ، بما يطلق عليه قصيدة الومضة أو القصيدة التوقيعية ، وهو نمط يختلف عن نمط القصيدة العربية الذي كان شائعا ومعروفا " من حيث التعامل مع اللغة والصور والرموز ، كما تختلفان من حيث نوعية التجربة وصدقها وحيويتها"(٤٠) ، كما يشير إلى ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل وهو بصدد التمييز بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ، غير أنه يشير إلى " أن القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها " (٤١) وذلك ما لم نستطع تقعيده هنا . إذ يستطيع الشاعر أن يجعل من القصيدة القصيرة قصيدة ذات بناء درامي بلا غنائية فاضحة ، كما وجدنا استغلال الشاعر سعدي يوسف لهذا النمط من البناء في القصائد السابقة ، مثلما وجدنا أيضاً كثيراً من الشعراء المحدثين ينهجون النهج ذاته . بل بإمكان الشاعر أن يرسم الإطار العام من خلال وصف المشهد الشعري وحسب ، ولا نخرج بغير النتيجة المتوقعة أصلاً ، وهي نتيجة سياسية في الغالب الأعم عند شاعرنا ، وفي القصائد القصيرة والقصيرة جداً (الوامضة) ، وكلها تحاول أن توظف الدراما في هذا النوع من القصائد ، بما يمكن تسميته بالنزعة الدرامية في القصيدة الحديثة .

لقد وجد سعدي يوسف ضالته في القصائد الوامضة ؛ التي يمكن أن نشير إلى قصائد كثيرة منها ؛ وهي تنحو في هذا الإتجاه ومنها : قصيدة المنارة ، ذات الطول المعقول – لأننا نجد بعض القصائد لا تتعدى السطرين أو الثلاثة – وقصيدة برزخ ، التي يقول فيها :

على رائحة السمك / المتقطر من الشباك الصباحية / تجلس القطط والغربان والنوارس / وتجلس الكلبة الوحيدة . لكن الصياد ، وهو يخرج أسماكه / من عيون

الشبكة / يجلس في البرزخ : / بين البحر والنسوة المنتظرات (٤٢) .

ينقل الشاعر صورة من واقعه اليومي الذي عاشه ورآه مرآى العين في بيئته الجنوبية البصرية – على الرغم من أنه كتب القصيدة في عدن عام ١٩٨١ مستذكراً – تقوم القصيدة على وصف تلك المشاهد الحقيقية والواقعية . ومن خلال الوصف يتجسد لنا واقع الصياد بكل ما يكتنفه من صعوبات وآلام حياتية متشعبة ؛ من خلال ومضات شعت بها سطور القصيدة . ولكن ميزة شعر سعدي المهمة أنه يستطيع أن يرتفع بتلك " التفاصيل الجزئية ومفرداتها العينية إلى صعيد من التحقيق الشعري يجوِّز اليومي إلى الشمولي والخاص إلى العام والشخصي إلى القيمة الروحية والتاريخية الكلية " (٤٣) . وهكذا يمكننا أن نسقط ما تعرض له الصياد في خيال الشاعر على كثيرين عانوا مثل معاناته .

ولا تختلف قصيدة (غارة) عن غيرها من القصائد القصيرة ، فهي تقوم على أربعة سطور فحسب ، يقول فيها : ترتجف الغرفة من قذائف بعيدةٍ / ترتجف الستائرْ / ومرة يرتجف القلبُ .../ لماذا أنت في الرجفة؟(٤٤) .

فقد وقفت دورة الزمن عند اللحظة الحاضرة ؛ التي جعلت القلب يرتجف من أثر تعرضه لفعل الغارة ، وبقيت القصيدة عند حدود الوصف فحسب . ومع ذلك استطاع الشاعر أن ينقل لنا حالة نفسية تتردد عند تعرضنا لفعل مشابه ، لاسيما في بلد تعرض إلى ويلات كثيرة وحروب طاحنة ألمت به في تاريخه القديم والحديث .

ويمكننا أن نشير إلى قصائد كثيرة جداً حفلت بها تجربة الشاعر في هذا الصدد (٤٥) ، بيد أننا نعف عنها على أمل أن نعود إليها في دراسة لاحقة تحتفل بهذا الجانب فحسب في شعر سعدي يوسف ، لأننا نجد إلحاحاً من الشاعر على الخوض في غمار القصيدة (القصيرة) أو القصيدة الومضة ، ونقل تأوهات نفسه من خلالها .

الخاتمة :

لقد كان الشاعر سعدي يوسف مهيئاً أكثر من غيره من الشعراء العراقيين وحتى

العرب لتوظيف لوازم القصة في قصيدته الغنائية . إذ إنه وكما يبدو قد انحاز إلى فكرة إلغاء الأجناس الأدبية أو تحويل تلك الأجناس إلى جنس أدبي واحد كبير يستغل حيزاً واحداً ، لا سيما أنه من المبدعين في أكثرمن جنس أدبي واحد في عموم تجربته ، وهو ما كان له الأثر المباشر والمهم في تشكيل قصيدته الغنائية ذات المشارب المتعددة . وقد ساعده في ذلك عنايته المبكرة بالأحداث والحكايات والشخصيات في سلسلة من القصائد التي جعلته يقف على أرض صلبة في مجال القصيدة الدرامية أو ذات المنحى الدرامي ، وقد ترافق ذلك الاهتمام بداية من عنوان ومروراً بقوالبها المتحققة فيها سواء أكانت نامية أم منقلبة إلى الذات أم وصفية وبما هو كفيل في ترسيخ نهج الأداء القصصي في عموم شعره .

* * *

الهوامش :

*- لم يعزف الشعراء العرب عن القصيدة الغنائية (الوجدانية) أو الذاتية إلا في مدة متأخرة . ومن هنا فقد تحدد الشعر العربي منذ نشأته إلى بداية الحداثة العربية بميزة الغنائية ، حتى وإن حمل معها جوانب سردية .

١- ينظر الأصول الدرامية:٦٦ و ٧٧ يذكر فيهما شعر الفند الرماني والحطيئة (وطاوي ثلاث) وعمر بن أبي ربيعة .

٢ - الشعر الحر في العراق منذ نشأته إلى عام ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ : ٢٧٤ .

٣ - *دراسات في الشعر العربي – محمد إبراهيم أبو سنة : ٦٨* .

٤ - الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة – محمد مبارك : ٢٧٣ .

٥ - المرجع السابق : ٢٧٤ .

٦ ـ دير الملاك : ٤٧-٤٨ .

٧ ـ طائر الوجد – دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث – سعدي يوسف أنموذجا – د . عبدالقادر جبر : ٢٢- ٢٣ .

٨ ـ المرجع السابق :٢٣ .

٩ ـ ينظر الموجة الصاخبة : ٢٥٥ .

١٠ ـ ينظر بحث جدل الحداثة في الشعر – فاضل ثامر وهو بحث منشور في ضمن بحوث المربد الشعري ١٩٨٥ بكتاب الشعر ومتغيرات المرحلة – حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة : ٨٣ .

١١ ـ الأصول الدرامية في الشعر العربي : د. جلال الخياط : ٥٧ .

١٢ – ينظر في الطريق إلى الحداثة – دراسات في الشعر العراقي المعاصر – سامي مهدي : ٢١١ .

١٣ ـ ينظر دير الملاك ، مصدر سابق : ٤٧ .

١٤ ـ الشعرية لتزفيتان تودوروف : ٢١ .

١٥ ـ ديوان سعدي يوسف – المجلد الأول : ٢٥ .

١٦ ـ شعرية التجريب – مهند طارق نجم : ١٢ – ١٣ .

١٧ ـ الشعر الحر في العراق ، يوسف الصائغ : ٢٧٤ .

١٨ ـ قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٧ .

١٩ ـ الشعر الحر في العراق : ٢٧٤ .

٢٠ ـ أشار الدكتور محسن إطيمش إلى هذا النمط من البناء في غضون حديثه عــن بناء القصيدة العراقية الحديثة ، دير الملاك : ٢٧ .

٢١ ـ الوعي الشعري : ٢٧٥ .

٢٢ ـ الشعر الحر في العراق : ٢٧٧ .

٢٣ ـ ديوان سعدي يوسف : ١ / ٥٠٠ .

٢٤ ـ الشعر الحر في العراق : ٢٧٩ ، وينظر الوعي الشعري : ٢٧٧ .

٢٥ ـ ديوان سعدي يوسف :١ / ٥٠٦ .

٢٦ ـ الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د . عز الدين إسماعيل : ٢٥٥ـ ٢٦٠ .

٢٧ ـ ديوان سعدي يوسف : ١ / ٥٠٧ .

٢٨ ـ ينظر البناء الفني في الرواية العربية في العراق – د . شجاع العاني : ٦٣ .

٢٩ ـ ديوان سعدي يوسف : ١ / ٥٣٦ .

٣٠ ـ نفسه : ١ / ٥٣٦ .

٣١ ـ نفسه : ١ / ٥٣٩ .

٣٢ ـ نفسه : ١ / ٥٣٩ .

٣٣ ـ قامات النخيل – دراسة في شعر سعدي يوسف ،د. شاكر النابلسي : ٣١ .

٣٤ ـ ينظر الشعر الحر في العراق : ٢٨١ .

٣٥ ـ قضايا الشعر المعاصر : ٢٤١ .

٣٦ ـ ديوان سعدي يوسف : ١ / ٣٣٨ .

٣٧ ـ نفسه : ١ / ٣٣٩ .

٣٨ ـ نفسه : ٢ / ٩٣ – ٩٤ .

٣٩ ـ شعرية التجريب : ٢٠ .

٤٠ ـ الشعر العربي المعاصر : ٢٥١ .

٤١ ـ نفسه : ٢٥٠ .

٤٢ ـ ديوان سعدي يوسف : ٢ / ١٦٢ .

٤٣ ـ الوعي الشعري : ٢٧٧ .

٤٤ ـ ديوان سعدي يوسف : ٢/ ٢٨٦ .

٤٥ ـ ينظر ديوانه : ٢ / ٨٢ ، ٩٠ ، ١٥٨ ،١٥٩ ،١٦٠ ،١٦١ ١٦٣ ١٦٥ ،١٧٣ ....إلخ .

مصادر البحث ومراجعه :

١- الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د . جلال الخياط ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٢ .

٢- البناء الفني في الرواية العربية في العراق – د . شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٨ .

٣- دراسات في الشعر العربي – محمد إبراهيم أبو سنة،دار المعارف– القاهرة ط(٢) ١٩٨٢ .

٤- دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن إطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط (٢) ١٩٨٦ .

٥- ديوان سعدي يوسف ، دار العودة – بيروت ، ط (٣) ١٩٨٨ .

٦- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٦ .

٧- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د . عز الدين إسماعيل ، ط (٢) دار العودة بيروت ، ١٩٧٢ .

٨- الشعر ومتغيرات المرحلة حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة ، د . عبدالسلام المسدي وآخرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٩- الشعرية ، تزفيطان طودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٧ .

١٠- شعرية التجريب،الشعر العراقي الحديث ما بعد مرحلة الريادة القصيدة الستينية إنموذجاً - مهند طارق نجم ، كتاب الأقلام / ٤ ، مطابع دار الشؤون الثقافية ، بغداد ٢٠١١ .

١١- طائر الوجد ، دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث – سعدي يوسف أنموذجا – د . عبدالقادر جبر ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠١٠ .

١٢- في الطريق إلى الحداثة ، دراسات في الشعر العراقي المعاصر – سامي مهدي ، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع ، بغداد ٢٠١٣ .

١٣- قامات النخيل – دراسة في شعر سعدي يوسف ،د. شاكر النابلسي ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٩٢ .

١٤- قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة – نازك الملائكة ، منشورات دار الآداب ، مطبعة دار الكتب ، بيروت ١٩٦٢ .

١٥- الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق – سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ .

١٦- الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة – محمد مبارك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠٠٤ .