

سعدى يوسف.. شاه

«شاعر شاب» في عامه الثمانين

حسين بن حمزة

بدأت تجربة سعدى يوسف وتطورت ونضجت واكتملت من دون أن يسعى صاحبها إلى أن يوصف بـ «الشاعر الكبير». سعدى يوسف شاعر كبير طبعاً، ولكن هذا التوصيف ينطبق على التجريب الحي الذي رافق رحلته الطويلة في الكتابة. التجريب الذي منح الشاعر العراقي نوعاً من الشباب الدائم، وأمن له إقامة مستمرة في الشعر الذي كتبه مجاليوه من الرواد، وفي الشعر الذي كتبه الأجيال التالية أيضاً. إنه - بهذا المعنى - صديق «كبير» لما كتبه الشعراء العرب في العقود الماضية، وصاحب ورشة شعرية استحق أن يحظى بتطويب حقيقي وخافت ولملموس مثل قصيدته الحقيقية والخافتة والملموسة. قصيدة يفضل صاحب «قصائد أقل صمتاً» (1979) أن يسميها «قصيدة مادية» مكتوبة بلغة محسوسة وجزئية تتجنب التهويم البلاغي والتفجع العاطفي. صحيح أن هذه القصيدة لا تخلو من الغنائية، لكن سرديتها تذيب الغناء (المنخفض الأداء أصلاً) وتدفعه في طيات المعجم الواقعي ومفرداته العادية. لقد ذهب سعدى يوسف منذ بداياته إلى تفعيلية قلقة ومجزوءة وتاملية خلصته بسرعة من «إرهاب» الوزن التقليدي، وسهلت له الوصول لاحقاً إلى نبرة إيقاعية تكاد تكون بلا وزن تقريباً. والأهم أنها نجحت من التوصيفات المنورمة التي سادت في حداثة الرواد، والتي كانت نبوة الشاعر والعالم الأسطورية والرؤى الكلية رهنات جوهريّة فيها.

عاصر سعدى السياب وكان معاً في الحزب الشيوعي العراقي، ونشرت مجلة «شعر» قصيدة له في عددها الأول عام 1957، وترتبت قصائده المبكرة في بحور الشعر العمودي، وفي قصيدة التفعيلية الناشئة لتوها لدى روادها العراقيين، لكنه بدا كمن يضع قدماً في معجم الحدائث الطالعة، وقدماً أخرى في ما ستقترحه لاحقاً قصيدة النثر. كان هناك مزج مبكر بين إيقاع لا يتعالى أصلاً على المعاني التي تتألف في داخله، وبين رغبة في السرد والاسترسال والتصوير والتأمل. مزيج راح منسوبة الإيقاعي يتضاءل لصالح حضور السرد والنثر. وبدا أن الشاعر يلعب على الثغرات المتوفرة في تعاقده مع الوزن إلى أن تحول ذلك إلى أسلوب شخصي

وفن خاص. مزيجٌ منخفض النبرة ومنجزٌ بمفردات وحواس «الإنسان الصغير»، بحسب تسمية متقنة للناقد السوري محمد جمال باروت. مزيجٌ جعل الشاعر مواطناً شعرياً بدل أن يكون نبياً أو زعيماً. مزيجٌ تخفف فيه الإيقاع إلى درجة أننا رحنا نقرأ شعر سعدى من دون أن ننتبه إلى أنه مدينٌ للتفعيلات في تأليفه. مزيجٌ امتدحه الراحل محمود درويش لاحقاً حين كتب: «منذ قرأت شعر سعدى يوسف، صار هو الأقرب إلى ذاقتي الشعرية. في قصيدته الشفافة صفاء اللوحة المائية، وفي صوتها الخافت إيقاع الحياة اليومية. وقد أجازف بالظن أنه، ومن دون أن يكتب قصيدة النثر السائدة اليوم، أحد الذين أصبحوا من ملهميها الكبار، فهي تتحرك في المناخ التعبيري الذي أشاعه شعر سعدى في الذائقة الجمالية، منذ أتقن فن المزج بين الغنائية والسردية». الغناء (الخافت طبعاً) والسردية والنظر إلى العالم بالحواس العادية، كل ذلك جعل شعر سعدى يوسف مكتوباً بـ «لغة مادية»، كما يسميها هو، مشيراً إلى أن جزءاً أساسياً من تحقق هذه اللغة عائد لاستخدامه «لغة تعتمد على الاسم الجامد وعلى الفعل، وتحاشي استعمال المصدر». وصفة معجمية بسيطة مثل هذه تشير إلى ممارسات واشتغالات وإصغاعات داخلية متعددة وعميقة تحدث في هذا الشعر قبل أن يصل إلينا. وصفة تشرح لنا على الأقل لماذا تبدو هذه اللغة نثرية أو ذاهبة إلى النثر المدسوس في قلب الإيقاع. الشاعر الذي بدأ بباكورة صغيرة بعنوان «القرصان» (1952)، وضمت أبياتاً مكتوبة بقوافٍ متعددة، ثم خلط الأبيات مع تفعيلات حرة في مجموعته الثانية «أغنيات ليست لآخرين» (1955)، لم تؤخره الأوزان عن الاهتداء إلى معجم تحظى مفرداته بقدر من التأمل والبهاء اللذين يجعلان الجملة الشعرية أقل ضجيجاً، وأكثر تفصيلاً، وأشدّ عناية بالمشاهد المرئية وجزئياتها المهملة. معجمٌ سيحضر كاملاً في عنوان مجموعته الخامسة «قصائد مرثية» (1965)، حيث المرثي كان يعني أن تكون القصيدة ملموسة أكثر ومؤلفة من فكرة يمكن سردها من دون تهويم أو لغو مجاني، وأن تكون حصيلة تجربة شخصية واضحة أيضاً، وليست مديونة لدنونات الإيقاع البليدة وسيلوته الهذيانية. ثم حضر هذا

المسعى في استهلال مجموعته «نهايات الشمال الأفريقي» (1972) بمقطع للشاعر اليوناني سيفيريس يبدو كتلخيص كثيف لطموحات سعدى: «لا أريد أكثر من أن أتحدث ببساطة/ وأن أُنخ هذا المجد/ فلقد أثقلنا أغنيتنا بالكثير من الموسيقى/ حتى بدأت تغرق تدريجاً/ ووشينا فنناً بالكثير/ حتى ذهب الذهب بقسماته/ لقد حان الوقت لنقول كلماتنا القليلة». لقد تشقت قصيدة سعدى يوسف من ديوان إلى آخر، وتخلت عن «التوشية» الزائدة التي تفسد القصيدة، وعن الموسيقى العالية التي تفسد سكبنة القصيدة وحركة معانيها في الأعماق. لقد عثرت قصيدته على نفسها وعلى سيناريوهات وسياقاتها المستقبلية أيضاً. قصيدة «الشيوعي الأخير» كما يسمي نفسه، كانت قصيدة مستقبلية أصلاً. ولعل خلوها المبكر من المغالاة الميتافيزيقية والميوعة الوجدانية والتفلسف الرؤيوي كان انطباعاً مرسلاً إلى المستقبل بقدر ما كان شهادة على حاضر جرب الشاعر أن يكتبه بطريقة مختلفة حينذاك.

منذ بداياته ذهب إلى تفعيلية قلقة ومجزوءة وتاملية خلصته من «إرهاب» الوزن التقليدي

عاصر السياب وكان معاً في الحزب الشيوعي العراقي، ونشرت مجلة «شعر» قصيدة له في عددها الأول عام 1957

سعدى يوسف - كما نزار قباني وصالح عبد الصبور ومحمد الماغوط - اشتغل على معجم صريح وعلى استعارات وصور وعوالم مصنوعة من هذه الصراحة التي تسري على اللغة وعلى المخيلة وعلى الحدث الحياتي وعلى الموقف السياسي أيضاً. ولذلك لم يكن مستغرباً أن يجد شعراء الأجيال التالية في شعر سعدى أفقاً لتجاربهم. ولو عدنا إلى ما كتب من شعر عربي منذ نهاية السبعينيات إلى اليوم، لوجدنا أن الكثير من التجارب تدين، بشكل مباشر أو غير مباشر، لقصيدته. ولعلنا لا نبالغ كثيراً لو أعدنا جزءاً كبيراً من إنتاج محمود درويش في

سنواته العشرين الأخيرة إلى استثمارات شديدة الذكاء والابتكار في تجربة سعدى يوسف، كما أننا نجد آثاراً مماثلة ومتنوعة في نتاج عدد من أهم شعراء السبعينيات العرب. ويمكن اقتفاء هذه الآثار بسهولة في أعمال: أمجد ناصر، وزكريا محمد، وغسان زقطان، ورياض الصالح الحسين، إلى جانب عشرات الأسماء الشعرية العراقية. صحيح أن العديد من هؤلاء حولوا تأثيرات سعدى إلى إنجازات فردية وخاصة، إلا أن بصمات صاحب «جنة المنسيات» لا تزال واضحة في أصواتهم. علاوة على ذلك، فإن معظم ما كتب ويكتب مما سُمي بالشعر اليومي، أو

يشارك في ولائمهم مرّة واحدة، فهو المنفي الأبدى، والرائي، والمشاء، وهو من أتاح لنا قراءة «بانظار البرابرة» لكافافيس بالعربية، وكذلك لوركا، وولت ويتمان، وريتسوس، وآخرين، وقبل كل ذلك، هو البستاني الذي شدّب الشعرية العربية من رنينها الفائن وأعشابها الضارة. الآن، علينا أن نتذكّر صورة الشاعر بالكافي عائد إلى دمشق من بيروت ما بعد الغزو الإسرائيلي (1982)، وأن نستعيد قصائد «مريم تأتي» التي كتبها تحت القصف، وأن نستعيد تلك الشفافية الأولى في «نهايات المنسيات» ونحتفي بصدور أعماله الكاملة بما يليق بمنجزه المتفرد، من دون ضغائن.

طارئون من أزقة فايسبوك في حفلة شتائم ورجم وتخوين، من دون حتى أن يطلعوا على شعره كما يجب. كان بإمكان سعدى يوسف أن يذهب إلى الضفة الأخرى، ويحمل الراية هاتفياً بما يرضي الجموع الثائرة، ويلتقط صوراً تذكارية في الساحات، لكنه أتر أن يعلن شكوكه من أزار هذا الربيع الدموي، متهماً أميركا بصناعته، فكانت القيامة. أكليروس ثقافي أم حالة دهمائية أم مبارزات بسيف خشبية، تلك التي لا تتوقف عن تحطيم كل ما لا يشبهها، من دون أن يكون لديها البلاغة البديلة، أو النص المشتهي. ألا نحتاج في هذه اللحظة الفارقة لاختبار النصوص المتنافرة وإعلاء شأن التعددية بدلاً من نحر الرأي الآخر؟ لم يدافع سعدى يوسف عن الطغاة من أجل كيس من الدنانير، ولم

المختلفة. لكن غزارة الشاعر في سنواته الأخيرة، لم تتح لنا مثل هذه الفضيلة النقدية، إذ اشتبكت قصيدته بكل ما يصادفها في الطريق بارتجالات تملّيحاً لحظة الكتابة، في المقام الأول، بالإضافة إلى انخراط الشاعر في الكتابة اليومية على موقعه في الإنترنت، أو في صفحته الشخصية على فايسبوك، بما يعيشه أو يقلقه أو يشغله من تحولات في الخريطة العربية المشتعلة.

موقفه الهجائي من «الربيع العربي» وضعه في مرمى مكشوف للنيران، ودريةً للقنص. وبدلاً من فحص أبعاد هذا الموقف وأسبابه ومعطياته، وتالياً عزله عن رصيده الشعري، أطاح مناصرو الثورات بكل تاريخه، وتجراً شعراء ممن تربوا على منجزه الشعري على هجائه بجرعات زائدة، فيما خرج صبية

المنفي الأبدى... والرائي... والمشاء

خليفة صوبلج

لا يشبه سعدى يوسف اليوم، صورته في الأمس، فما بين «الأخضر بن يوسف» و«الشيوعي الأخير» عبرت مياه كثيرة، ما وضع قصيدته محل سجال صاحب. الشاعر الذي ألقى بظلاله على تجارب شعرية عربية كثيرة، لجأ في تجاربه الأخيرة إلى معجم آخر، يكاد يخلو من البريق لانخراطه في اليومي المباشر، وتالياً صعوبة التقاط إيقاعه، ما يجعلنا نكفئ إلى رصيده القديم بشغف أكبر. نحن أبناء «الليالي كلها»، و«تحت جدارية فائق حسن»، و«خذ وردة الثلج، خذ القيروانية»، و«جنة المنسيات». ربما كان علينا أن نفحص تحولاته الأخيرة بموضع آخر كي نكتشف رحيقها السري، وملمس عشبها اللامرئي، ونبرتها