تحت جدارية فائق حسن
(عمل اللوحة وعمل القصيدة)

سعدي يوسف

تطير الحمامات في ساحة الطيران.
ارتفعنا معا.. في سماء الحمائم.
قلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب...
هذا أوان الدموع التي تضحك الشمس فيها، وهذا
أوان الرحيل إلى المدن الفاضلة.
يقول المناضل: إنا سنبني المدينة.
تقول الحمامة: لكنني في المدينة.
تقول المسيرة: دربي إلى شرفات المدينة
تطير الحمامات في ساحة الطيران.البنادق تتبعها،
وتطير الحمامات. تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا
في الرصيف يبيعون أذرعهم.
يقول المقاول جئنا لنبقى , تقول الحمامة هل قال حقا
يقول النقابي ان السواعد ابقى
للحمامة وجهان:
وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميْتاً, ووجه النبي
الذي تأكله خطوة في السماء الغريبة.
قلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب:هذا أوان
الدموع التي تضحك الشمس فيها
يدور المحرك، ينفث في ساحة الطيران دخانا ثقيلا
, ويترك بين الحمائم والشجر المتيبس رائحة من شواء غريبة
تطير الحمامات في ساحة الطيران. تريد جدارا لها
ليس تبلغ منه البنادق أو شجرا للهديل القديم
بنينا ملاذا لنا، وغصونا تنامين فيها ونحن هنا في الرصيف
يا بلاد البنادق
إن الحمامات مذبوحة، والجدار الذي قد بنيناه بيتا وغصنا،
ينز دما أسودا، ويهز يدا مثقلة.
وقلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب: هذا أوان
الدموع التي تضحك الشمس فيها، وهذا أوان
الرحيل إلى المدن المقبلة.
ولكننا يا بلاد البنادق كنا صغارا، فلم نلتفت

لإله الجنود، ولم نلتفت للحقائب مثقلة
... نحن كنا صغارا... أقمنا جدارا ونمنا على مضض،
وطني، زهرة للقتيل، وأخرى
لطفل القتيل، وثالثة للمقيمين تحت الجدار.
اخر تحديث الأحد، 27 أكتوبر/تشرين أول 2019

تظل قصيدة سعدي يوسف (تحت جدارية فائق حسن) مثيرة للانتباه دائما، مكتنزة بحمولتها الدلالية والفكرية؛ وعلى الرغم من أنها مكتوبة كهامش على لوحة أو (جدارية) هي جدارية الفنان فائق حسن المعروفة في ساحة الطيران ببغداد، فإن شهرتها بين قصائد سعدي صارت توازي شهرة الجدارية نفسها بين أعمال فائق حسن. وهي، مثل الجدارية، تعرض صورًا لفظية مركبة يختلط فيها السياسي والاجتماعي الطبقي، والحزبي العقائدي، والشعري التصوري الذي يمثل الإطار البلاغي والتخيلي والفكري العام.

والتفاعل بين العملين الفني بشكله المعماري المستطيل وألوانه الموزائيكية المشعة، وطريقة تشكله الفنية واكتضاضه بنماذج بشرية عراقية مختلفة تتوزع بين رجال ونساء، جنود وطلاب وعمال، إضافة إلى الحمائم التي يبدو قفصها فارغا أسفل الصورة بعد أن جرى إطلاقها وتحريرها وسط فرحة الجميع، بما فيهم الطفل الذي يعطي المشاهدين ظهره ويرفع يديه إلى أقصى ما يستطيع في أسفل الجدارية، كأنما ليحلّق مع الحمائم المنطلقة من الأكف المرتفعة في أسفل الجدارية وأعلاها، هذا التفاعل يتعدى إطار التأثير الذي مارسته اللوحة على القصيدة وكان دافعًا لكتابتها، ثم ارتدادها كمتأثر ليغدو مؤثّرا، وليحول اسم الجدارية نفسها من "جدارية الثورة" (وهو الاسم الذي اطلق عليها بعد عام 1958) إلى "جدارية فائق حسن" بعد كتابة قصيدة سعدي يوسف عنها عام 1973. وهو أمر نادر الحدوث على صعيد العلاقة التفاعلية بين عمل فني قوامه الألوان والصور المرسومة، وعمل شعري قوامه الكلمات المنظومة، وكذلك على صعيد تداولية النص الشعري وشهرته، ومدى تأثره وتأثيره فيما عداه.

وكما أن الجدارية قد تعرضت لتاريخ من المحو والتغيير الذي طمس بعض معالمها وغطّى لفترة حماماتها مع قفصها باللون الأسود الكالح إثرَ التغيير السياسي الذي حدث في حركة 8 شباط 1963، فإن القصيدة قد خضعت، هي الأخرى، لتعديلات عديدة قام بها الشاعر نفسه في فترات مختلفة من حياته، كان آخرها عام 2009.

وهكذا فالجدارية التي اكتملت منذ لحظة إنجازها ولم تتعرض إلا لعمل أو تدخل خارجي ذي طبيعة أيديولوجية مغايرة حجبت بعض أجزائها، إضافة إلى أثر البيئة وعامل الزمن الذي نصلت فيه ألوانها، ولم تعد براقة مشعّة كما كانت أول مرة، تظل، رغم ذلك، مختلفة عن القصيدة التي تبدو حيّة تواصل التماهي مع ما يحصل من حولها في ساحة العمال وما وراءها، ولو بصورة جزئية من خلال التعديلات التي أدخلها الشاعر عليها لتكون منسجمة ومعبرة عما يحدث في البلد حتى إذا أدى ذلك إلى مباينة مع صورة التعبير المتفائلة الموجودة في الجدارية.

وبما أن الشعر، كما يقال، صورة ناطقة والرسم شعر صامت، وأن الاختلاف الذي أشار إليه أرسطو فى نظريته الخاصة بالمحاكاة التى وضعها فى كتابه الشهير (فن الشعر)، والتي يرى فيها أن الشعر والرسم ينطلقان فى تشابههما في محاكاة الواقع ويفترقان فى أن الأول، أي الشعر، يعتمد على الحكاية، والثانى، أي الرسم، يعتمد على التخطيط، فإن المضمون الذي يحاول العملان الفني والشعري التعبير عنه كلاهما يبقى موحدا أو متقاربا في إطاره العام ولغته الموجهة إلى جمهور شعبي واسع وليس خاصا. فالذين ينظرون إلى اللوحة في الساحة ويقرأون القصيدة على الورق يمكن أن يفهموا الثيمات الأساسية التي ينطوي عليها كلٌ من العملين.

غير أن من شأن الاختلاف، كما ينعكس في وعي المشاهد والقارئ، بين الواقع المعيش والتصور الحالم الموجود في الجدارية، أن يزيد من ضغط الألوان القاتمة فيها، تماما كما يحصل في القصيدة التي حاول الشاعر أن يدخل التغيير عليها.

ففسحة الأمل التي انفتحت للعراقيين، حزبيين ومواطنين عاديين بعد تموز 1958، وحاولت الجدارية التعبير عنها بطريقتها الخاصة، سرعان ما تطفّفت، وتحوّل الأمل بالانفتاح والحرية ورغد العيش إلى نقيضه المعبَّر عنه في القصيدة بطريقة أكثر مرونة وتجاوبًا مع الواقع العراقي المتردي من الناحية السياسية عبر المراحل الزمنية المختلفة التي ظلت الجدارية تنتصب خلالها علامةً وشاهدا على ذلك الأمل المضيّع مع ما ضاع من حاضر البلد ومستقبله، ومع الحمائم التي تم إخفاؤها من الجدارية وتحولها في القصيدة إلى طيور قتيلة تسقط دافئة على أذرع العمال المفتوحة في مطلع القصيدة، وإلى (ذبيحة) في آخرها. وهي بهذا تشبه صورة "وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا" في بداية القصيدة وصورة (طفل القتيل) في آخرها.

"نحن كنا صغارا... أقمنا جدارا ونمنا على مضض،
وطني، زهرة للقتيل، وأخرى
لطفل القتيل، وثالثة للمقيمين تحت الجدار."

القصيدة التي تترجم عن الجدارية وتستوحي صورها تحاول أن تتقدم على الجدارية فتظهر ما تخفيه، وتكمل ما لم تقله الجدارية رغم منطلقهما البدئي الواحد، (في البدء كان الرسم) ، و (في البدء كانت الكلمة.)

وهكذا فما سكتت عنه الجدارية الصامته أو قصّرت فيه بصورها ورموزها التشكيلة التي مرت عليها عربات الزمن السياسي الطاحنة والتي كانت ساحة العمال المسماة ساحة الطيران مسرحا له شهد بعض فصوله التراجيدية، صار يجد ما يعبر عنه في القصيدة على شكل طيف واسع من رموز وصور شعرية وإشارات سياسية واجتماعية مختلفة.

وتحتل الحمامة أو الحمائم التي تحررت من القفص وانطلقت في الجدارية موقعَ الكلمة (البؤرة) في نص القصيدة المكتوب على نص الجدارية. وهي تلعب في القصيدة دور النقيض المثالي والشعري الذي يقابل كل صور التردي الاجتماعي والسياسي المنفتح في الجدارية

والذي بدأ بالاختناق في القصيدة المكتوبة تحتها وفي ظلها، وعلى نحو يمكن قراءة مفردات القصيدة من خلال حركة هذه الحمامة أو الحمائم التي تمثل السلام والبراءة والتحرر من القفص أو السجن الذي عاش العراقيون داخله أزمانا طويلة قبل الثورة. فالحمامات التي لاحقتها البنادق بعد طيرانها من القفص وجعلتها "تسقط دافئة فوق من جلسوا في الرصيف يبيعون أذرعهم." هي المقابل والمحاور للمناضل والنقابي الذي يقول إنه جاء ليبني المدينة، وللمقاول الذي جاء ليشتري الأذرع، معلنا أنه " جاء ليبقى":

" يقول المناضل: إنا سنبني المدينة.
تقول الحمامة: لكنني في المدينة.

يقول المقاول جئنا لنبقى، تقول الحمامة هل قال حقا
يقول النقابي ان السواعد ابقى"

وأحوال هذه الحمامة متغيرة في القصيدة خلافا لصورتها في الجدارية، لها وجهان يدلان كلاهما على البراءة المتمثلة في الصبي، والنبي المتوحدين في الوجه الذي لا يؤكل عند الصبي، وتأكله لدى النبي – الشاعر البعيد عن وطنه خطوة في السماء الغريبة.

للحمامة وجهان:
وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميْتاً، ووجه النبي
الذي تأكله خطوة في السماء الغريبة.

الجدارية والقصيدة كلاهما يحاولان كتابة تاريخ البلد أو جانبا منه بطريقتهما الخاصة. وحركة الحمامات البيض الأربع المتجهة بصورة عمودية من الأسفل إلى الأعلى في الجدارية تنعكس في القصيدة للتتجه من الأعلى إلى الأسفل بسبب البنادق التي تلاحقها وتحول بينها وبين بلوغ الجدار الذي لا ترتقيه البنادق أو ترى شيئا مما يقول (الشيوعي الأخير) أنه والحزب الذي ينتمي إليه قد صرفا عمرا في محاولة بنائه ليكون ملاذا للحمامات التي تطير في ساحة الطيران.

"تطير الحمامات في ساحة الطيران. تريد جدارا لها
ليس تبلغ منه البنادق أو شجرا للهديل القديم
بنينا ملاذا لنا، وغصونا تنامين فيها ونحن هنا في الرصيف
يا بلاد البنادق
إن الحمامات مذبوحة، والجدار الذي قد بنيناه بيتا وغصنا،
ينز دما أسودا، ويهز يدا مثقلة.