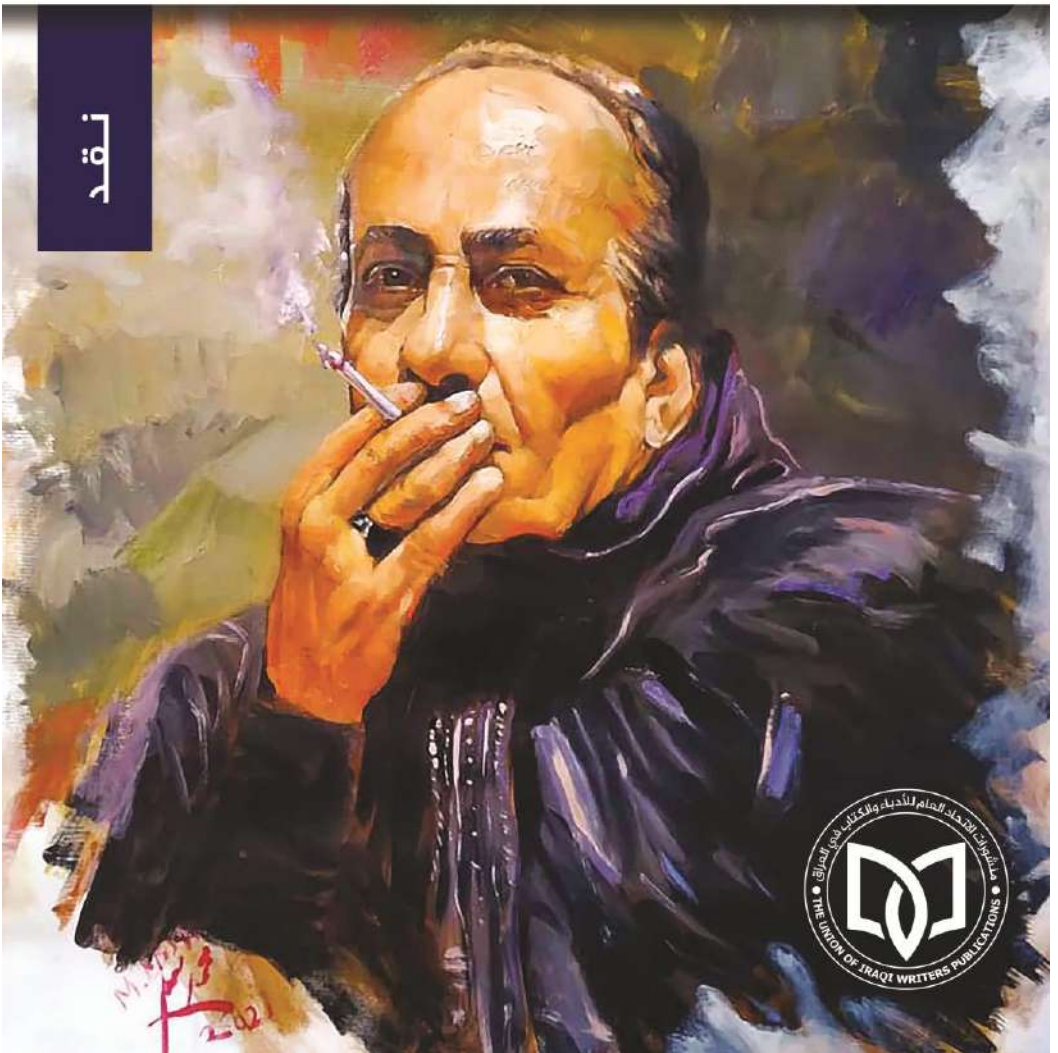
المنفصل عن الأهواء العامة
مقالات وشهادات في شعرية
زعيم نصّار

إعداد وتقديم: **د. ميثم الحربي**

نقد



منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق
THE UNION OF IRAQI WRITERS PUBLICATIONS

المنفصل عن الأهواء العامة

مقالات وشهادات في شعرية

زعيم نصّار

نقد

بطاقة الفهرسة

813 / 9056307

ح 429 الحربي، ميثم

المنفصل عن الأهواء العامة.. مقالات وشهادات في شعرية زعيم نصار / إعداد وتقديم: د. ميثم الحربي

بغداد : منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، 2024.

426 ص ؛ 21× 14 سم

- الشعر العربي - العراق - دراسات - زعيم، نصار (شاعر)

رقم الإيداع

2024 / 3262

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

الطبعة الأولى 2024

رقم الايداع (3262) في دار الكتب والوثائق ببغداد لسنة 2024

ISBN: 978-9922-728-97-1

اصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد

جميع حقوق الطبع والنسخ والترجمة محفوظة للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، حسب قوانين الملكية الفكرية لعام 1988، ولا يجوز نسخ أو طبع أو اجتزاء أو إعادة نشر أية معلومات أو صور من هذا الكتاب ورقيا أو رقميا إلا بإذن خطي من الناشر.

Published by The Union of Iraqi Writers
Baghdad - Iraq

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher. This book is the writer's responsibility, and the opinions contained therein do not necessarily reflect the opinion of the publisher.

التصميم: نصير لازم
لوحة الغلاف للفنان محمد مسير

Design by: Naseer Lazim

منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

المنفصل عن الأهواء العامة

مقالات وشهادات في شعرية

زعيم نصّار

إعداد وتقديم

د. ميثم الحربي

نقد

2024

مفتتح
ظهور البازيّ من العدم

تشكّل تجربة الشّاعر زعيم نصّار، إحدى التّجارب الشّعريّة المهمّة؛ فإلى جانب تخصّصه بالكتابة في مجال النّثر، كتب العديد من المقالات الثقافية، والتأمّلات الجمالية في الصّحف والدّوريات العراقية والعربية.

تتّسم لغته النثرية بطابع تجريديّ تستثمر الأثر المثيولوجي وهو يبني محاوراته مع مقولات الحرّية، والخلاص، والآثام المتوالدة من الخطأ الجسيم الذي يحدث في منظومة القيم الإنسانية. تعتمد لغته بصورةٍ أساسيّة على النّبرة الناشئة من آصرةِ الكلمات داخل النّظام النّحوي الثري بالصّمت والحكايا.

يقترب الشّاعر في تجربته من البروق المُنفتحة على أسرار الوجود، ويتنقل في سفر دائم بين النثرية التاريخية بمعناها الكاسر والمضاد لـ (عربيّة الفقهاء) وبين الفصوص المحلّقة لمنجز الجملة الصّوفية.

يتثاقف الأفق الشعري للنّصّار بمسألتَيْ الشّك، والعدم مع متون أبي العلاء المعرّي، ويتقدّم فعل المُثاقفة لدى الشاعر مع نصوص التأمل المُترجمة إلى العربية في الحياة، والحُلُم، والزّمن، والمرايا، والذاكرة.

ومن أهمّ القيم الإيقاعيّة لتجربته الشعرية أنها تتزيّا بإهاب الرّسائل، أو الوصايا التي تضعُ كلّ مُتعقّبي الآثار فيما بعد داخل أجواء مُتحفيّة حافلة بالمراثي والرّحلة السّوداء التي فتكت بالأرواح وخطفت الفضّة من عابري النّهر.

تتكثّف نصوصه في كتبه الشعرية (رموز العارض، حارس العميان، الحياة في غلطتها، ماء غريب) على شكل حدوس كائن مغدور كلما أخطأتِ الحياةُ حوالَيْه جاءت البراءة الجريحة ودفعت تلك الفاتورة الباهظة تحت شمس المتاهة، نصوصه تُشير إلى جزء من السّيرة الكبرى لتحوّلات كتابة قصيدته الشخصية داخل الدّرس الشعري العراقي. وهذه التواريخ تجعلنا نأخذ هذا النوع من (الكرونولوجيا) بالحُسبان.

إنَّ قصيدة زعيم نصّار تطارد الأخطاء منذ الخطأ الأول للإنسان على الأرض فهي تريد ان تؤكد قابليتها على الخطأ وعلى عدم قدرتها في الوصول الى الطريق المؤدية الى الحقيقة، ولكنها تستمر بالنظر اتجاه الواقع، انها تهدف الى ان تسرد الأخطاء كما يمكن ان يحكيها الخيال منطقياً بأساليب خيالية على نحو ما.

لقد نجح الشاعر زعيم نصّار في تطهير قصيدته تماماً من الحقائق واليقينيات، كان مسعاه هو تقصي الأخطاء في الحياة، ليعزز موقفه، لأن في ذاته البعيدة رواسب دفينة ترجع الى وجود الخطأ الاول المتكرر في طيّات الحياة.

إن الاخطاء هي التي حولت التجربة الوجودية الى أفعال كينونة، هي التي جعلت الموجود يعيش تجربته على الارض.

قصيدة زعيم نصّار الآن قوية قوة كبيرة، نابضة بالحياة، وقد اصبحت من الليونة بحيث نراها مستعدة لأي تغيير جذري، بلغت حداً من التطرف يمكنها ان تقفز نحو تجديد انقلابي مرتقب، نحن بحاجة لصنف من القصائد الانقلابية. أو بحاجة لشعراء انقلابيين يقومون بتأسيس طريق جديدة متطرفة في الكتابة الشعرية، يحاولون التغلب

على العوائق لتغيير الشعر لزمنهم وللزمن المقبل وزعيم نصّار أحد أهم الشعراء المتوثبين لهذه القفزة الانقلابية.

لا نبحث في شعرية النّصّار عن صور كثيرة يُلبّيها التّشبيه أو تحكُمها الاستعارة أكثر مما نضع أيدينا على نبرة الحديث الشخصي التي واجهت مأساتها بطائر المحبرة، وقد أمسكنا بهذا النثر وهو مزيجٌ قادمٌ من انقداح شرارة التخصيب بين البلاغة واللغة.

فكرةُ الحرّية في هذه التجربة الشعرية نجدها تمضي قُدُما في محاولة تقويض المتاهة وإنقاذ الرأس من هاوية الحيرة، وتنتهي هذه الفكرة إلى التجسد نهائيا بطائر الباز الذي ظهر جريحاً من العدم وقطّبَ حاجبيه غضبا بوجه الكارثة.

د. ميثم الحربي

القسم الأول

دواوين ونقاد

سنوات الرعب واختناق الحياة
تجليات السيرة الذاتية في نصوص زعيم نصار([1])

أحمد الشطري

هل يمكن للشعر ان يكون سجل حياة؟ حياة حافلة بالأحداث الجسيمة، منفعلة بها ومتفاعلة معها لا بالشكل الاعتيادي، بل باحتراق تام حد الانصهار، فانت ترى او تشعر وانت تقرا هذه النصوص (السيَرِيَة) انعكاسَ حركتها وسكونها، واشتعالَ جمرها وانطفاءَهُ، ليس في ثنايا البوح فحسب بل في تراكيب الجمل. الجمل التي تتدفق في تسارع واضح عندما تتسارع الاحداث والمشاعر، وتسير باسترخاء عندما تهدا رياح الاحداث.

(الحياة في غلطتها) مجموعة الشاعر زعيم نصار الصادرة عن دار الروسم عام 2015 هي نصوص (سِيَرية) ان جاز لي الوصف لحياة انحصرت بين الاعوام 1986 و1991، وبين الاول والاخير كانت سلسة أحداث اختلفت في ايقاعها وفي وقعها ليس على حياة الشاعر فحسب وانما على حياة الوطن باسره، في نص (حياة على جانب النهر) هذا النص الذي يبدأ ممهدا لمسيرته بجمل وصفية ذات حركة ثابتة كونها جمل اسمية او شبه جمل: (على الارجح السنوات التي مرت في الطريق المعلقة فوق الهاوية، كانت محشوة بالأخطاء، لقد زهوت بها، ربما لأنها اخترعتني شاهدا لحروب لن تنتهي، عن رحلة لعابرين ذهبوا لمدينة

1- جريدة الصباح الجديد – الأحد 9 حزيران 2019 – العدد 4891

ضائعة، عن معارك دينية يمقتها الله،.....) ص9 ثم ينتقل الى تدوين السيرة الشخصية مبتدأ بالحرف (ز) والذي يمثل مرحلة الطفولة كما ارى وهو ايضا يغلب على مسيرته الهدوء من خلال جمل وصفية في الغالب، بيد ان ذلك السكون سرعان ما يتلاشى مع اطلالة الحرف (ع) والذي يمثل مرحلة الشباب لحياة الشاعر كما اعتقد اذ يبدأ الاحساس والتفاعل الواضح مع صراعات الحياة وتدفق حركتها من خلال سلسلة من التساؤلات وتوالي الجمل الفعلية التي تعكس حجم الحركة. هذه الأسئلة المترادفة التي لا تبحث عن جواب بل تطلق صرخة حيرة، او اسئلة احتجاج على موت متوثب:

(ما الذي يفعله عند شدَّ عينيه أمام الوشاة، أشباه الرجال؟ ما الذي يفعله عند وضعه في حجرة تحت المسدس الحر؟ الموتُ جاهزٌ. ما الذي يفعله عندما يسمع موسيقى الجنائز. ما الذي يفعله إذ تحاصره الجدران؟)ص10

واذا كانت هذه التساؤلات هي خطاب الذات للذات، فان ذات الشاعر لن تكون محدودة بهذا الجسد الصغير بل هي ذات تتسع كلما اتسع صدى كلمته ولذا فان تلك التساؤلات المربكة لن تكون مربكة لتلك الذات المنحصرة في ذلك الفضاء الضيق؛ بل ستترك ذلك الارباك والحيرة سابحا في الفضاء اللا منتهي.

هذه الاسئلة وتلك الحيرة ستدفع بالشاعر اذن لفعل التخلص من وطأة (المسدس الحر، وأشباه الرجال) (هل ابقى بلا فعل أحصي الاسماء؟)، ليقرر بعد ذلك، (أخرج من المدينة التي كانت حياتها أشبه بلافتة حرب غامضة) ص11

هل كان هذا الهروب من المدينة متناصاً مع هروب موسى النبي؟ ({فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ} [القصص: 21]

هل كان زعيم واعيا ومتمثلا لسيرة (موسى) ام ان طبيعة الحياة واملاءات الموقف والاحساس المشابه هو الذي اوجد او اوحى بهذا التشابه الفعلي في الجانب الحياتي واللفظي في الجانب النصي؟ سؤال أيّا كان جوابه فهو يعكس حجم المعاناة والخطر الذي كان يعاني منه الشاعر في هذه المرحلة. ثم ينتقل عبر الحرف (ي) الى اجواء المدينة الاخرى، مدينة الهجرة، وكأيّ غريب مطارد يشعر بالحيرة والتيه يوزع نظراته في افقها محاولا اكتشاف ما يمكن ان يكون له مأوى او ملجأ آمنا:(يقف في الطريق امام مدينة الشك فوق غيومها يرى نجوما صارخة، بلا أمل يقف طويلا اما لهيبها، يملي احلامه على نافذة في شوارع اللغة،) اهتداء الشاعر الى (شوارع اللغة) هي المرحلة التي جعلته يعبر الى فضاء آخر رغم انه مازال معلقا بحبال الشك والحيرة:(يصاحبه احد الحائرين، يشك في تأملاته، يشك في الفرق بين حشائش المستنقع وحشائش الفضاء) ص13، ولننظر الى هذه الصورة الرائعة لمرحلة الشك هذه. لنتأمل كيف صورها الشاعر(يشك في الفرق بين حشائش المستنقع وحشائش الفضاء) اذن هو ما زال لا يعرف هل هو في مستنقع سيغرق في وحله؟ ام انه تحول الى طائر يسبح في الفضاء، ولا احسب ان صورة اروع من هذه تعبر عن الحالة التي هو فيها. وتتوالى افعال الشك هذه حتى تفضي الى سؤال حائر: (فمن أين يدخلها؟ ربما هناك طريق ثالثة، اين؟).

مع الحرف الاخير(م) كانت هناك نظرة الى الخلف، نظرة استطلاع لما حل في مدينة الطفولة (القلعة) حيث فتيانها المطوقين بالمحو (محو

هناك، لا طريق في الميدان، لا طريق له... سوى العناكب التي تمتص ضياء الكلام). اذن فلا عودة لتلك المدينة و(سيبقى في طريقه حتى يسقط التمثال الخفي).

واذا كان نصه الأول بدأ بسكونية الجملة الاسمية فان نصه الثاني(بيت فوق طيران الصقور) والذي ذيله بتاريخ نيسان 1991، هذا التاريخ الذي ينز الدم والخراب من بين مسامات ساعاته في اغلب مدن العراق والجنوبية منها خاصة، لا يمكن للسكون ان يعبر عنه بشكل جلي فكانت الجملة الفعلية بكل حركتها ودلالتها هي البادئة (فاض دمٌ فاختنق الهواء) فهذا الفيضان الدموي سبب في اختناق الهواء، ولكن كيف يختنق الهواء!؟ والواقع اني لم اجد جملة ممكن ان تعبر عن نتيجة فيضان الدم بمثل هذه الجملة، فهي كناية تسع العديد من صور المعاناة والخوف والموت و...،و...الخ من الصور المربكة لمخيلة الشاعر ليضعها بعد ذلك في جملة تختصر هذه الصور المزدحمة هي: (جثث طافية) وسواء كانت هذه الجثث بـ(حياة) ام بدونها لاشك انها ستكون مفرغة من ثقلها الداخلي، ستكون مجرد خواء يحمله الفيضان اينما شاء وكيفما شاء. وسأضع سؤالا هنا: هل كانت هذه الصورة تناصا مع صورة طوفان نوح ام ان هناك تشابه في النتائج؟ نتائج طوفان الجثث. رغم ان فرق الثانية عن الاولى ان الاولى قد تكون تلك الجثث حية بمعناها البيولوجي، او هي تشمل الاثنين: الحية وفق هذا المعنى، والميتة، بينما في الثانية هي خالية من الحياة. غير ان التشابه الدقيق بينهما هو يكمن في المعنى الفعلي للحياة.

وما يلاحظ في هذا النص هو هذه الحركية المتسارعة التي خلقتها الافعال وخاصة في بدايته، وكأنه يريد ان يخرج من ذلك العالم الممتلئ

بالرعب والقلق، ولذلك يلجأ الى التعبير عنه بصيغة الفعل الماضي وخاصة فيما يتعلق بحركة الشاعر الخارجية والداخلية، بينما تكون الافعال المضارعة او الجمل الاسمية هي السمة الغالبة لحركية وسكون ما حوله، ان نصا من ثمان صفحات يتحرك بما يقارب مئة وعشرين او اكثر من الافعال الماضية ونصفها او يزيد من الافعال المضارعة مضافة لها بما يقاربها من الاسماء الدالة على الفعلية، هو بالتأكيد نص مترع بالحركة، هذه الحركة المضطربة والقلقة في معظمها، هي انعكاس لكمية الاضطراب، والقلق الذي كان يعاني منه الشاعر في خضم تلك الاجواء.

فالشاعر في هذا النص يرسم تلك الاجواء ليس في التعبير الكلامي الوصفي المجرد فحسب، وانما في التفاعل النفسي المجسد لوقع حركتها وتدافعها.

(بعري الكلامِ سرت عابراً نهري. عناية الطير شملتني فتبعتها حتى مررت بأناسٍ، رؤوسهم في الظلام بيضٌ. صعدتُ نحو المئذنة. لا أحد معي. الصقورُ حلقت فوقي، أرعبتني العاصفةُ، شلتْ قدمي ولم أنظر. رفعتُ رأسي أحصيهم، واحداً، واحداً. ثلاثون صقراً كتموا مصيري.) ص20

على هذه الوتيرة وهذا التدفق سار هذا النص في تصويره لتلك الاجواء المضطربة.

لقد كان اختياري لهذين النصين في قراءتي لهذه المجموعة كونهما يصوران حالة واحدة هي حالة الرعب والقلق والاضطراب الفردي والمجتمعي في اعقاب ما سمي بـ (انتفاضة 1991) والتي اعقبت كارثة انكسار الجيش العراقي في الحرب التي اطلقت عليها قوات (التحالف) اسم (عاصفة الصحراء). هذه الانتفاضة التي راح ضحيتها الآلاف من

العراقيين في المقابر الجماعية وغيرها، والتي ما زالت آثارها النفسية راسخة في بواطن الكثير ممن عايشوها، وعاشوا لحظات الخوف وانتظار المجهول فيها، واجزم ان زعيم نصار ابدع في تصوير تلك التفاعلات والانفعالات النفسية، وحالة الخوف والترقب المرعب التي عاشها الكثير ممن كانوا قريبين من مواقد جمرها.

الحياة في غلطتها عن حيرة الإنسان في عالمه الوجود واللا جدوى والموت([1])

إسماعيل إبراهيم عبد

الوجود الكامل خطيئة كاملة

عند بدء الإحساس بالوجود تتألف الكلمة الأولى، وقد يأتي بعدها النغم، لكن أن يتكون النغم ثم الكلمة ثم الحرف فذلك فعل غير مألوف، ربما هو الغلط الوجودي المسكوت عنه.

كل فرد في حياته أغلاط، الشعر هو تعديل لتلك الأغلاط بطريقة ملتوية، لعل التعديل هذا أكثر مضاءً في الخطيئة من أغلاط الحياة، الشعر، من خلال المجموعة التي أسماها زعيم نصار "الحياة في غلطتها"، ويقصد غِلطتها، هو نغم يسبق الكلمة وكلمة تخالف الحرف، فكأنما الشعر خوف، واهتزاز للحرف، ضمن دوامة حياة الألفاظ، الأغلاط، الحيوات، لعلي أجد في هذا التشكل ملاذاً أثيراً يترتب عليه:

1. خصوصية كائنات الوجود:

الوجود في القصيدة الطويلة، الموزعة أجزاء متقاربة الأداء، يتألف من ثلاثة عناصر هي: الكائنات المتضافرة والكائنات المتنافرة والكائنات المظهرية الإشارية.

1- سماء أسماء مبللة بالأشياء، نقد في الشعر، مؤسسة ثائر العصامي، بغداد، 2019،ص: 320

الكائنات المتضافرة: يترسم وجودها في وحدتها الكونية المطلقة التي تآخي بين البشري والمحيط الأرضي، والمؤطِر السماوي.

حياة على جانب النهر

-ز-

"يمشي من دون وميض. من دار الى دار. من ممر الى ممر، أتلف أيامه، يهيم في دورة لا رأس لها، يبحث عن مقر أخير ليرى ما لا يرون. أتلف أيامه. يهيم في هذه الطريق وفي تلك. لم يشرب زرقتها. سقط في التيه. استوحش وبقي في انتظار يسير، لكنه لا يرى أحداً" ص(10)

هذا الجزء من قصيدة زعيم نصار جاء تبريراً لما سيؤدي الى أغلاط أُخرى يريدها الشاعر أن تكون فعله المُجَللَ بركام أخطائه الحبيبة.

لقد وضع له عنواناً رئيساً وآخر فرعياً ليؤكد، أن الكلمة قبل الحرف بل الجملة قبل الكلمة، بل الجملة نغم مؤدٌ للفهم دونما حاجة الى صياغة تتميز كائنات المقطع بكونها متناسقة ومتسقة في آلية واحدة هي " النهر، الطريق، زاي " كلها حالات لانتظار، أن ينفتح الطريق بالتيه الى اللا شيء، أنها طريق موحشة لأنها نحو زرقة نهر الموت و "زاي" الزيادة، وتيه العدم.

لعل التناص المتعمد مع مشهورة بيكيت، في انتظار غودو، هي إحالة غير مباشرة الى زرقة الوجود الكوني الضال وغربة ووحشة النفس الضالة في سماوات اللاجدوى من انتظار طريقها. تلك القصيدة أصل تتفرع عن شُعب متجهة نحو اخوّة آسرة بين الطبيعة الصامتة غير العاقلة والطبيعة البشرية العاقلة الضالة في عدميتها.

الكائنات المتنافرة: هي فروع من تلك الأصول لكنها تتلاحق في حضورها الجملي، من الفطرية الى الصناعية ثم الى المصاغية.

" كرهتُ الأيام أقفلت الأبواب، رميتُ مكتبتي الى النار. كرهتُ الأشياء، المعارك والطواغيت، السجون والمسرح، الممثلين والمداحين. القريب والبعيد، يا لعذاب التكرار، ما هذه الغلطة؟" ص (11)

الموجودات، بما لها من دلائل، جميعها لا تتقارب بمفردها مطلقاً، لا تتشابه مع بعضها أساساً، لكنها متنافرة مظهرياً، متتامة من الناحية الأدائية، فالأيام لا علاقة لها بالأقفال، والكره لا علاقة له بالأقفال، والرمي بالنار لا علاقة له بكره الأشياء، والمعارك لا تنتمي لفظياً الى الطواغيت، كما أن المسرح بعيد كلياً عن المقارنة بالسجن، والممثلين ليسوا المداحين، الشعراء، ثم هناك النقيض المحاذي بين القريب والبعيد ألا وهو التكرار، كل هذه الموجودات الكائنة متنافرة تنافراً شديداً لكنها تؤدي الى تكامل وتناسق واتساق علاقات البيان البلاغي الذي يفجِّر دلالتي الجزع والرفض الاحتجاجي، وتلك قيم لها مناسبتها الشعرية في "اتصال العنوان بالمتون" واتصال المتون بالتفسير، ثم اندغام التفسير بعلة وسبب الخطأ الكوني "العذاب لما لا يجني خطيئة"

الكائنات الإشارية: يتمثل وجودها في دلالاتها متعددة العلائق، بعضها يؤدي فعل التعليم"أي توضيح بؤر المعنى"،وبعضها يلائم التشفير، وأُخر تنمي الترميز، وأخر تنظم الاستعارة، وبعضها يختص بترتيب التأويل.

حرب واحدة

"تتأرجحين بين ثلاث كلمات. بزرقتكِ غسلتُ مخيلتي من وحشة السماء ونظَّفْتُ مجراتكِ من تبنها غسلتُ قلبي من نهركِ وعلى بساطكِ نمتُ.

أتممتها

في حياتي الأخرى...

أتممتها مرة ثانية...

وجهها ثمرة تطفو على نهر دجلة

أتبعت منبعها في عمقه يلمع قولها

هنا الوضوح يفتح لي: بياضها

أتممتها مرة ثالثة

مرة رابعة أتممتها...

رأيتها، رأيت:

الحارس

العالم

الإنسان" ص(28)

تتحرك القصيدة عبر مناورات شعرية علائمية، صورية، سردية، وتلك تغطي أهدافاً عديدة بسبب حيويتها من الجانب الغنائي" التنغيمي "والجانب البنائي " التنظيم الجملي" وبتوافق النغم مع الصورة، والنظام مع الترادف الجملي للتكرار. لنحاول تبرير هذه الوشائج.

1. أردية علائم التوضيح: نستدل عليها من خلال العنوان الأساس (حرب واحدة) والتفريعات (أتممتها، أتممتها مرة ثانية، أتممتها مرة ثالثة، مرة رابعة أتممتها، الحارس، العالم، الإنسان).

لقد شكل الشاعر جملاً صريحة لهذا المبغى هي " هنا الوضوح يفتح لي بياضها" لا يقصد من التوضيح الشرح الآلي الميكانيكي، إنما المقصود فتح درب غير متوقع نحو الكلمات المضمرة الثلاث التي حاول الشاعر الابتعاد عن قولها، ترى ما هي هذه الكلمات، ولم هي ثلاث لا أكثر ولا اقل؟

أهي الحارس، والعالم، والإنسان؟ أهي الوجود واللا جدوى والموت؟ أهي الحياة والأنثى والجمال؟ أهي الأرض والهواء والسماء؟ أهي الجسد والروح والحركة؟ أهي هذه الأسئلة تشبه الأسئلة الموجهة الى الثالوث المسيحي، تلك التي تتوسل الوصف للذي يحمله الثالوث من معنى.. هي ذات الأسئلة التي تتضمن الشك في إن الثلاثية ليست لثلاثية أشكال الوجود..

وعودة الى ثلاثية زعيم نصار، خاصة في ص28، فهو يؤطر أول ثلاثية له في أنثى القصيدة، محددة بثلاثة كائنات هي" الحارس والعالم وبينهما القصيدة "ولها ثلاثة مظاهر هي "زرقة غسيل المخيلة، وحشة السماء، نهر القلب"

عندما ندمج هذه الكائنات دونما تفضيل أو فصل بينها سنُعَلِّمُ الطريق الى المعرفة لتشمل إجابة واحدة هي: أن جميع الأسئلة هي عن حيرة الإنسان في عالمه الظاهر والباطن اللامتناه.

2. صورية المشهد: يقابل المشهد في صور اللقطات بين الصور الحسية والحدسية وأنها جميعاً تؤدي غرضين، غرض جمال وغرض دلالي.

لننظر في الجدول أدناه ونتمعن بالتفاصيل المكملة لأغراض الفعل الشعري:

الصورة الكتابية	نوعها	الصورة المقابلة	نوعها	الجمالية لكليهما	الدلالة لكليهما
الزرقة	حسية	المخيلة	حدسية	توسيع فضاء المعنى	التغير والتأرجح
النظافة	حسية	المجرات	حدسية	توسيع فضاء المعنى	منطق اللامعقول المقبول
القلب	حسية	الغسيل	حدسية	تورية	الطمأنينة والسرور
البساط	حسية	النهر	حدسية	تورية	التأقلم المبهم
الاتمام	حسية	هي	حدسية	إضمار حدثي	الاكتمال المتدرج
نهر دجلة	حسية	طفو الثمرة	حدسية	إضمار حدثي	الثراء
أتباع المنبع	حسية	عمق القول	حدسية	استعارة مفارقة	الغور في الجمال البيئي

البياض	حسية	الوضوح	حدسية	استعارة نفسية	التمعن في الجمال الفني
الرؤية	حسية	هي	حدسية	تشبيه	التبصر النبوئي
الحارس	حسية	العالم	حدسية	استعارة مفارقة	التخالف المتسق للمحيط البشري والكوني
الإنسان	حسية	اللاتناهي	حدسية	تشبيه	الخلاص الحكيم للبشر

3. السردية: للمشهد قصة قصيرة جدا تتنامى وراء المظهر الكتابي أنها: "فرد (ما) أقام حرباً بين وجوده في قصيدة ووجوده بين يدي أنثى.. أكتشف أن القصيدة تحتاج الى قلب نظيف وعقل تتأرجح به الكلمات، ونهر متدفق من عطاءات الجلال الخالق للكون الذي يغفو تحت نوم الشاعر.. ورأى في (الإبصار) أن المرأة لها ذات الحاجات وأنها ستتسع مثل القصيدة بين حارس الحياة، والعالم الدوسات وإنسان القدريات، وبذلك عليه إتمام القصيدة بسبع خطوات، نقلات.. لكنه انتهى الى أن يضعها للإنسان الفاني لئلا تفنى القصيدة وتموت المرأة، فدفع نفسه

الى الغربة والوحشة، ليخلد الإنسان والمرأة والطبيعة... وليظل الشاعر دونما شيء...فضاء للفناء فحسب.

4. التنغيم: اكتفى المشهد بالتنغيم الفكري الذي ينسق جزئي النظم الشعري، من خلال تناسق الدلالة مع السرد والاستعارات المؤطرة لجل جمل المدونة صغيرة المساحة.

5. الاستعارة: شملت القصيدة بمدونة جملها أكثر من (10) استعارات موضحة في الجدول أعلاه، في حقل الجمالية، كوننا (نعدُّ) جميع المجازات هي استعارات بالمفهوم السردي الذي تتبناه القصيدة.

6. التكرار والتأويل والنظام الجملي: إن تكرار كلمة أتممتها، والتي تؤشر تأويل " لن أتمها "، والتي اهتدت الى أن هذا التكرار بديلاً عن أقوال مؤجلة وتأويل لبطائن شفرات عديدة.

مثل هذا المنحى يدعونا الى إجتراح النظام الإستعمالي الجملي بكونه يؤلف:

أ. إن كثرة الأفعال تسهم في شد الشعرية الى الغنائية مما يطوّر النثر ليكون قصيدة.

ب.أن النثيرة الظاهرة في الترتيب الجملي جزء من شعرية الفعل الصوغي، بها يؤسس الشاعر " نثرية خالصة، وشاعرية مبرمجة "، أي أنه يخْضِعُ الجملَ الى نظم جمالي دلالي بقصدية وتخطيط لا يتعارض مع السعة والرحابة لفضاء معنى النظم الفطري.

جـ. السردية في قصصية الشعر هنا تأخذ برسم ومضة شعرية قصصية داخل ووراء جسد النص، القصيدة.

د. الأرض والمرأة والجمال الكون النهائي اللامتلاشِ،هي ثلاثية مؤسسة ضمن النسج بعدّها مؤولا فكرياً فنياً تقنياً للمشاهد، كلها وليس لهذه المقطوعة فقط.

هـ . النسج بطريقة وضع الأنداد برفقة ورضا،من خلال نثرية خالصة وشاعرية خالصة، يحيل الى أن الشاعر يؤسس لنسيج شعر الرؤى دونما اعتبار لأية أساليب سابقة له أو للآخرين.

و . القصائد على العموم هي نماذج مهمة لقضية لوحدة الكون المطلقة للبشر والحجر وللقدر والسماء.

2. تقانات

قد يكون بمستطاعنا ترتيب تقانات النسج في بعض القصائد كمنوال معوّض عن القصائد الأُخرى. من بين التقانات العديدة سنختار:

أ. لغة الضمير هو: لكثرة ما استثمرت لغة (هو) راوي القناع الشعري، صارت تقانة لن يتركها الشاعر في أية قضية، ولا حتى، أي سطر من قصيدة:

الـ هو، تدخل على الروي فتجعله حيادياً للغائب المستبصر عنه. وهي لغة الوجود في فلسفة المعتزلة، والوجودية، وفلسفة الدخول الى الباطنية عموماً

والـ هو الغائب يتحول الى هو الـ أنتَ والـ أنتِ والـ هي.

لنتابع:

"إذ تعرت صاحبة المرآة، وهي تقرأ له، فيصغي لعريها، تزل الى الأعماق، تقرأ وتقرأ في الكتاب، بأسنانها تطحن كل كلام"

فاللغة في هذا التدوين تمزج الضمير " هو " ومتشظياته ليُعَلَّمَ النص بدلالات الغيب والحضور واللحظوية، خاصة الكلمات . ضمن المصاغ المعمول به هنا تعر"ت"، "هي " تقرأ، لـ "ه"، يصغي "هو"، لعرِ "ها "، تنزل " هي"، تقرأ " هي " وتقرأ " هي "بأسنانها " هي"تطحن" هي".

ولكون الشاعر هو الذي يفترض نماذج القول وشخوصه وحدثه فهو الراوي الوحيد المقرر لجميع تشظيات "هو" لأنه يريد القول " أنا خالق لسان الـ هو الوارد في القول المتقدم.

ب. أبنية العناوين: القصائد بعمومها تحال الى عنوان واحد يتشظى بدلالاته ليخط مصيراً واحدا "أغلاط الحياة ليست خطايا، إنما تزجيات للوجود الذي يتوحد بإندراس أجساد الكائنات كلها بلا أغلاط ! لكن التقنية الفاعلة هنا تؤدي بالقول ليشير الى:

-العناوين الكبيرة للأغلاط الكبيرة.

-العناوين الكتابية المتوسطة للأغلاط المتوسطة التي تخص الثنائية الكونية، الذكر والأُنثى في قضمهما تفاحة الحب معاً.

-العناوين بالحروف للأغلاط الطفيفة التي تخص أحداث التأريخ الفردي والجمعي، الشفهي والمدون، والحرفية هذه ليست غنية بالمعنى، إنما هي اقتصاد شديد للرؤى واللغة.

ج. علامات الفصل الجملي: هي أدوات فنية كلياً لكونها تضلل القارئ، وكونها فواصل، لكن التمعن بها يرينا أنها تُتِم التواصل وتعطي للشعرية مقاصد تأويلية.. وهي تقانة لا يُلتفت لها إلّا نادراً، ناهيك عن أخطاء استعمالها.

" كانت جمرة الرياح تمنحني القيثارة، تمنحني الثقة العالية، تمنحني النشيد. هكذا الصبية الوحيدة تقدم لي حيوانات تستفزني: هذا الثور المجنح يعرفك كصارية لزورق البحيرة، وهذا غراب الثلج يعرفك كأثر للضحية، ويعرف أن دمك إختلط بالمياه، وهكذا عنكبوت الغار يعطيك كتاب الساحر، وربما تذكره بأحد سواك " ص(53)

ثماني علامات "أدوات" للفصل جميعها أعطت معنى التواصل والتوضيح والإكمال الجملي للمعنى، وللتكامل والنمو السردي. بمعنى أنها أسهمت مباشرة في توجيه قوى التأويل نحو الدلالة الأسطورية للسرد.

د. الحاضر الذي يعني الماضي والآن وغداً: فالزمن متمدد الى الحد الذي يلغي الماضي كلياً بطريقة، الحاضر العائد الى الوراء والحاضر المستمر نحو المستقبل .

"في كتابه مصادفات غريبة، قاطع طريق يصل جسر المدينة فيراه الحراس ملكاً، يمضي في التأمل، فيتذكر أنه الأعمى الذي كان يحلم به، يسمع أُمَهُ من وراء الحائط تحكي عن يأس ينام في سريرها، يقف لينتظر أن تنهض من رماده مرة أخرى" ص(60)

يلاحظ أن الأزمان جميعها مضارعة عدا فعل الماضي الناقص كان. حقيقة الاستعمال الذي ينتج الفهم يوصلنا الى أن حوادث جميع الأفعال تم تسجيلها في الماضي وها نحن " الآن " نقرأها.

المصادفات جاء الإعلان عنها في الكتاب فهي (ماضية)، وكذلك تفاصيلها التي تعلن عن أحداث متعلقة بها مثل وصول قاطع طريق، ورؤية الحراس له، وتتويجه ملكاً، وهكذا أفعال المشهد الأخرى.

لكن المهم فيها أنها لم تتوقف عند لحظة الحاضر إنما انقلبت من الماضي الى المستقبل فالتتويج يعني سيتوج الملوك بالصدفة، وأن الأمهات سيظللن يحكين عن اليأس من حيوية سرير النوم. كما سيبقى الأعمى " بورخس" يحلم بالجمال والأمل والأغلاط المحببة، من خلال خلوده في كتبه وعيون القرّاء.

إذاً للمضي بالتمدد الزمني فلسفة منضبطة لأجل توسيع ونشر ثقافة الحياة الخالدة على الأرض، على الرغم من أن الاستثمار هذا جمالي بحت.

هـ. تناصات: النص الخليط في شعرية زعيم نصار يأخذ بعدين على ما أرى، هما الدلالات المتعاضدة بين نصوص خلقها الشاعر، والمتقاربات التي زاوج بها الشاعر بين الخبر والحدث المؤسطر.

- التناصات الذاتية المتعاضدة تتمثل في وجود عناوين متناسلة في القصائد التي إحتواها " الكتاب " كما في:

(حياة على جانب النهر ص9، صورة واحدة لنصف حياة ص39، حياة على جبل أجردص72...) ومثال آخر على التناصات الذاتية (حرب واحدة ص28، حيرة قارئ الحرب ص57، سواد الحرب. تنبغي قراءة ابن آوى ص69).

والغريب إن عناوين الحياة ثلاثة وعناوين الحرب ثلاثة، والأكثر غرابة هو أن عناوين الحياة تدل على الحرب والموت وعناوين الحرب تدل على الحزن والموت مؤشر التساوي، يبادل بين الحياة السالبة والحرب المغامرة العابثة بل في هذه القصائد ثلاثة عناوين لا تدل. مباشرة. على الحرب والموت ولكنها عندما تبث محتواها ستعلن أن "القصائد" بمجموعها هي:

أغنية حرب وعدم وفقدان = الأغلاط الغليظة لحياة مقرر أن نعيشها على وفق ما يقرره الآخرون وكل خروج عن هذه المنظومة فهو غلط بدرجة الخطيئة بالنسبة للأسياد السياسيين.

- تناصات الخبر والحدث المؤسطر: تعدُّ جميع منسوجات القصائد تقتفي أثر الاسطرة للوقائع اليومية وهي من الوضوح ما يجعل الظاهرة بغير حاجة الى نصوص شواهد.

4.ثقافية الكوني

لإستجلاء هذا الأمر سنتابع الآتي:

جثث وراء البيوت

" البياض تكرسه الأبدية، السواد يكرسه الزوال

في جادة الحياة التي تجتذبه. رأس الملاك يتبعثر، حتى أن الرفيف يبقع الجدران.

سقطت في البئر، في الطريق جثث مجهولة

من رؤوسها يدخنُ الدمُ. في ظلمتها يحمل مصباحه باحثاً عن كف أخيه بعد القتيل لا رمزَ لهُ. من يمحو اسمه من على أشجار السنوات؟ لذا ظلت الأرملة تحصي جمرات فقدانه على أصابعها حين أغلقتُ النوافذ، سكبتِ الماء على النار لتقضي ظلامها في نقل أحاديثِهِ الى رفوف النوم، حينها لاحظت أن الشمعة الوحيدة تسيل فضتها خلف السواد." ص(65)

لندنو من مؤلفات الكوني. نراها في القيمة الشيئية المنتظرةِ وجودها خلف الكلمات الآتية:

أ. البياض، الأبدية، السواد، الزوال.

ب. الجادة، الحياة، الملاك، الرفيف.

ج. البئر، الطريق، المجهول، دخان الدم.

د. المحو، الأشجار، السنوات، جمرات الفقدان.

هـ. رفوف النوم، السيلان، الفضة، السواد.

هذه الرباعيات الخمس هي بؤرات الجسد الشعري، ولكل صنف صفة تخصه..

* **موجودات أ**: تغطي فهم: التناقض المتكامل.

- الوسيلة: اللون، الزمن.

- النسق: زرع القيم الخاصة بثقافة الفلسفة العدمية.

* **موجودات ب** / تغطي فهم: محاولة تملك ما هو غير قابل للتملك.

- الوسيلة: حركية القيم الروحية الصوفية.

-النسق: تجذير آلية ثقافة السلام الكوني والبيئي.

* **موجودات ج**:تغطي فهم: اليأس الخاص بكونية المحنة النفسية للتقابل اللاعادل بين الفرد والمجموع.

- الوسيلة: التقدم نحو الهاوية بلا علامات توضيح.

-النسق: التوسل بالوجود الأرضي ليتحول الى أسطورة.

* **موجودات د**:تغطي فهم: لا براءة العزلة

- الوسيلة: التفوه بالمستحيل المخلوق من عناصر الوجدان الأنثوي بتعاقب الحوادث الشخصية الدامية دونما فعل مقاوم.

- النسق: التأكيد على " أن كُبارات الفرد القيمية كامنة في صغائره الإحيائية.

* **موجودات هـ**: تغطي فهم: الديمومة الخارقة للزمن، الداخلة في المطلق.

- الوسيلة: تزجية وتبرير التقدم المستمر باتجاه اللامتناه.

-النسق: وضع دلالة جديدة لثقافة ظل المعنى كوجه لفنية إدراك المرئي باللا مرئي الحدسي. ومع كون الأنساق المارة كلها جزيئات من انساق ثقافية اكبر منها، لكن الواضح هنا إن وراء النص ثقافتين أساسيتين فقط هما، الوجد الصوفي، والوجد بالهموم الإنسانية جمعاء. ولقد دخل الشاعر إليهما بصفته الفردية، ليقول أن اللا جدوى العدمية هي الوسيلة الوحيدة لتحقيق وحدة الكون الكلية لجميع عناصره الأرضية والسماوية.

حارس العميان
الخروج بحثاً عن الحرية([1])

ثائر القيسي

في حارس العميان – الكتاب - القصيدة- الطويلة التي ظهرت منشورة في أكثر من مكان بعد ان عزف الشاعر زعيم النصارعن النشر طويلا، تبدأ بجملة تختصر زمنه الخاص والزمن الكلي للتاريخ، الحياة كلها:

لأنك نهاري و أنت النوم كله

النهار والليل، هو زمن القصيدة وزمن الحياة الذي يصور لنا رحلة الإنسان عبر حضارته ومدينته، من هي التي كل النهار والليل ؟ سوى الحرية التي تقابلها في الجملة التي تليها: المرأة– الحبيبة، حواء، النصف الآخر الذي قاد مغامرة الموجود البشري مع جذر الانسان
آدم، اللذان دخلا مسرح القصيدة – النص – كحبيبين يرغبان بالخروج من القيود التي تعتقل حريتهما:

ولأنك نصف حياتي
ولأني كنت أتذكر
الطاووسُ صياغةُ الغو اية

1- جريدة المؤتمر، الثلاثاء ، 7 حزيران - العدد 835.

اختلاف الرؤيا واضح عند الشاعر، عنده الفكرة تخلق شكلها، الغواية خلقت جمال الطاووس، الفكرة شكلت ذاتها، هكذا الحرية صاغت طريقها، وأسطورتها العابرة إلى مسار التاريخ، التاريخ الذي يضمر انضواء مكثفا لتشظيات شخوص أرادت البوح عبر انثيالات كان يعتقد للقراءة الأولى إنها سهلة المراس إذ إنها بصفتها التبادلية توالدات لا ترهق النص منذ استهلاله. ولكن.. بمجرد الاسترسال الحسي لهمهمات اللغة اللائذة خلف دلالاتها، اللغة التي اختلفت لاختلاف الرؤيا، بعد الإرهاق الفعلي للتأمل ليتوغل في انبعاث الشخوص اثر التحول الكامن في اختلاف الرؤى، ليحجب النص بعد ذلك بعضا من الوضوح ليلج دائرة التيه في مجاهل

(للانا) والآخرين مع تعقيدات في لحظة الخطاب عبر سرديات نصية أحيانا وأخرى جملة تحكمها استباقية متصلة وصولا إلى المفردة الواحدة إذ هي مكمن الإرهاق، حين يقول:

بك من جنة العميان خرجت

تحررت

تحررت من ذاك العماء

هربت،

حتى لا يراني احد،

من قفص،

إلى قفص،

طائر بلا اثر

اختبأت

و أنا اهمس، نعم،

أكلتها،

فعلتها،

وسأفعلها،

وما ندمت،

لينحو بعد ذلك النصار منحى استلابياً عبر تراكمات الأسئلة الملحة عن الذات ومن خلل نصفين مما هو موجود في الجسد الواحد اذ تمارس الارتحالات أحداث فجواتها الحسية نأيا عن المطلق لكي لايتهم السرد بخنق حساسيته وبالتالي يجد الشاعر نفسه مجرد من غرابة الآخر فللآخر سطوة حسية تختزل رؤى التلميح بغير ما تلك الأباريق التي تطلقها عينيات قد تنحرف بالصورة او مجموعة الصور التي يقف الشاعر وازاها وهو ملزم بتثويرها خلف دلالات لغوية معبأة بما تكرسه القدرة على التعبير:

وقفت امام حارس العميان

وسألت،

من أنا؟

ومن أكون؟

اين ذاتي؟

وهل هناك ذات من الطين ؟

وقفت وكان الغمام بيننا،

سألت،

فخاط لي ما يستر العريان

لنصف حياة خاطني،

ولنصف تفاحة خاط السؤال.

لـم يكـن المكـان بالنسـبة للشـاعر سـوى ممـرات تتخللهـا جـدران مرايـا متشـظية بحيـث تتكـاثر انبعاثـات الـرؤى ولكـن التشـظي الـذي يفـتح أقـواس الإجابـة عـن كينونـة الأسـئلة النازفـة، اذ هـو يتمـاهى على مسـاحة مـن التباعـد بينـه وبـين مـن يطـرق لحظتـه وكـذلك هـو امـام سـؤاله عـن الذات، اذ يقول:

خطفت نفسي ومضيت إلى الحجرات،
فوجدت النو افذ محطمة، رأيت البيت
تسكنه الغيوم،
ورأيت ستة رجال كفزاعات قديمة،
علقها الخوف على الجدار، رأيت
البيت قد غادرته الينابيع
غادرت عويل الخصومة
وكنت لا افصح عن عري الحياة
في المكان الذي كنت فيه.

والحبيبـة في حيـاة الشـاعر الشـمس التي تكشـف عـري الطلاسـم وأزمـة الخروج من محنة البحث عن الذات. اذ يستوقفه انصهارها في عدميته بذلك المأزق التاريخي عندما يعلن تحرره من منفيات الرؤى السود ويقرر اقتحام هواجس الأشياء من حوله:

هل أؤرخ الصراخ ؟
نازعتني هواجس الاشياء،
ولأنك تقودين نومي نحو الشمس،
التي في الحجرات،

غطيتك بالضباب،
كان بيني وبينك خيط فجر
غير مقطوع يمتنع وصفه.

لـم تكـن الوجـوه العديـدة التي رسـم لهـا الشـاعر خارطـة للحضـور الاسـترجاعي إلا محاولـة لتطويـق الأخيلـة بسـور من الايهامات الموغلـة في عتمـة الـزمن موحيـا بالوقـت نفسـه بإمكانيـة إمسـاك العصـا من طـرف واحد وبقبضة من ضوء صارخ يختزل رغبة الشاعر بالتخلص من مأزق الضـمور الـذي كـان يطـيح بالـذاكرة التاريخيـة لوجـوده تـارة في أعـال قصية وتارة بأعماق تجاوزت كل الأعماق الممكنة ليحدد اثر ذلك بوصلة اتجاهاتـه بشـفافية يشـوبها حـذر شـديد مـن الانخـراط مجـددا بـدائرة التيه، فهـو لـم يمـزق أوتـار البـوح الناسـجة لمدينة الطلاسـم والأسـرار التي كان يدفنها في غربة وجوده ونفيه، ليعود لائذا في ذاته الخانقة بل ليزيد من الكشـف عـن الأبعـاد بأداة اللغة وخليـط الصـور والسـرديات القلقـة والمتعبة من هول مرئياته اذ يقول:

أتذكر رجلا عاد إلى وطن
أسماكه الهاربة بعد أن نسى
امتزاج بحريه
الصخرة هدف الطريق
ولأني واحد من السبعة أدليك
على مدينة
في أعماق المياه
رأيته طائرا من أفق إلى أفق

بلا اثر،
يخيط الصوت إلى ساحله،
يخيط الأجسام لأكفانها،
تائها بين الصيف والثبور،
حاضنا أسوار المدافن التي كاد،
ينساها هناك في السد يم،
أقام مجددا اللباب، وفاجأه بالينابيع،
هو هذا الخفي الذي ينفتح على القرى
يخلع عنها باب الأسرار

ولعل النصار في اندفاعاته أراد إن يكبل التيه بقيود حريته التي خرج توا من معمعة البحث عنها في مجاهل عدمية الآخر ومراحل صمته، وإزاء ما كان يحصل من سجال في البوح والتعاطي المتقطع لكلام السيل المنهمر بذبذبات صوتية، لكي يثبت انه أكثر حضورا لاستلام دفة وجوده اللحظي وعبر مسارات الترادف لأسئلة الابتلاج الضوئي، بيد إن الامر معه عاد بمؤثرات التغيب القسري للوعي وآليات اشتغالا ته اذ إن خليط الأصوات الكابحة لجماح الوصول إلى نقطة التلاقي التاريخي بين الذات وظلالها قد أوردت شيئا من زغب التلقي لتعيد أجواء العتمة من جديد وفق نسيج من حجب النظر المباشر الى الآخر وهنا تكمن معاناة النصار في رحلتها التصاعدية نحو الهبوط في جب الغياب ثانية. انه هبوط يغلق دائرة الحدوس ويصادر رؤى (ألانا) ويسكت نزيف الألسنة فهو يقول عن ذلك:

ما دامت لك هذه الومضة، لك المعارف،
لك أن تدفع المساء في الصباح،

لك أن تحيا حياة أخرى،
فأنت هنا، و أنت هناك،
أنت هنا، وغيرك هو الذي
يجمع العدم في الحجرات
ويحيطه بنسيج الندم،
أنت الكاتب الماحي على رمل
روحها
تقدم الآن الى هذه الومضة
البعيدة
وحدها الأعوام تكشف عن طفولتك
عن وردتك
عن سراب يمشط فضة شعره
امام المرآة
حيث لم تعد ترى سوى النوم
الكامل
في المساكن او قرب القمع وراء
الشجرة
كيف أطير تاركا رأسي بين يديك
دائما ذلك الرأس الذي اعرف انه
ليس لي.

وللذاكرة في ارتحالات النصار القلقة انغماسات يجدها المتلقي وهي تتماهى على خلفيات النص الكلي للسرد بشيء من العسر عندما يرنو

بأنظاره صوب ما اسماه هو ب (عدم الحجرات) ولا سراب من الصور الماحقة ولكليات الرغبة المنضوية تحت لهاث الروح للمنافذ فكل شيء يبدو في دائرة من الم. وكل الم تجسده تساؤلات الشاعر وهو في أوج احباطاته محاط بجدار من مرايا متكسرة فلمن ينظر ولمن يدفع اسراب الكلمات الحبلى بدويات الصراخ ؟ هل ينبغي على
الشاعر أن يرتد الى أعماق ماضية للوصول الى مدن الحرية ؟ هل بإمكانه إن يتوسد حضن عشقه وسط ضياع النصف الآخر للحياة ؟ ماذا ينبغي إذن وهو يندرج تحت طائلة البحث عن هوية ترسم له عبر الرؤى خارطة لوطن تعددت فيه خرائط الحضور الأعمى لكل من أراد البوح بمعرفة موثقة لمكامن التاريخ وشواهده الوئيدة إلا من ذاكرة مضاءة قد تختزل بعض من رؤاه هو شخصيا وعلى وتيرة من عدم الاستقرار فألفته وهو يقول:

هكذا نحن نلامس بعضنا و أقوى
يا لجمالك الذي سال على مياه المصبات
تلك عائلتي من الرجال والنساء تجمع لي الغيوم
وسو ائل الكو اكب في قارورة المحبة،
سو ائل الشجرة وزيتها أيضا، أتذكركنا نحبو
نصل النبع حتى يكتمل المكان
كنا نتصل، اتذكركنا ظلا لغياب
قامته بين حافتي الجبل
الذي خر هناك.
لحظة البرق قد تمت.

العائد من محنته
قراءة في قصائد(الحياة في غلطتها)([1])

جاسم عاصي

المحنة التي نعنيها؛ هي الأحداث وتأثيراتها المرهونة بالزمن. والعودة هنا، تعني الخروج من بابها الصارم باتجاه فضاء الشعر. علماً أن قصائد ديوان (الحياة في غلطتها) قد وضعتنا ضمن حقبة (الثمانينيات، التسعينيات) من القرن المنصرم. ولم يغب عن بال شعراء تلك الحقبتين، ما لأثرهما من عمق راسب في الوجدان العراقي (حرب وحصار) صحيح أن الشعر خطاب الذات إلى الذات، إلا أنه كبنية لا تتعالى على الواقع. فمن رحمه تنبثق، وإليه تعود معافاة. لذا نجد أن شعر (زعيم نصّار) يأخذ من الزمن مؤثراته، ويُعطيه من رؤيته ونظرته وموّقفه إزاء ما كان يجري. ليس من باب النقد المباشر، بقدر ما يضع مهمته الشعرية، ضمن حقل القوّل الشعري الخالص. فهو مقتفي أثر ما جرى، مستلهماً أهم تأثراته على الذات والمجموع، مما يضعه أمام مسؤوليته الشعرية من جهة، وضمن مسؤولية خطابات شعرية لأقرانه من جهة أخرى. الخطابات التي أجد فها سمو شعرية الشعر، تبرز من خلال بساطة الطرح، وعمق الدلالات. ويمكن أن نستنتج من شعرية الشاعر، روح التماسّ مع ما يجري. ببساطة شديدة، يتناول الشعر هنا المهمل والمهمش. وقد ذكرنا هذا في كتابنا (مرايا الشعر) ونحن بصدد

1- جريدة الصباح- السبت 8 تشرين أول 2016، العدد 3790.

دراسة شعر (سعدي يوسف، مصطفى عبد الله) وما حفل به شعرهما من روح الاقتراب من اليومي والسائر والسائد في الزمن، ضمن زوايا أكثر شعبية، وبساطة وبراءة كبراءة الشجر والأنهار والأرض، كذلك شعر (عيسى حسن الياسري) واقترابه من الشعر الرعوي. لذا كان شعرهما والشعراء الذين اقتفوا أثارهم باقتدار ذاتي مميّز. وهذا ما دفعهم إلى الاقتراب من الأسطورة، لا من حيث اتخاذ الأساطير متناً لقصائدهم، بقدر ما كان لشعرهم مساراً تنبثق منه أسطورتهم الخاصّة. أسطورة المكان ومكوّناته، والتاريخ وما حفل به من مطبات وحفر. وضعوا لمجريات وجودهم أحقية انبثاق الأسطورة الذاتية التي عبّرت عن وجود منتهك (أسطرة الواقع) وهذا أيضاً قرّبهم من الحس الفلسفي إزاء حراك يجدوه محفّزاً لرؤيتهم الفلسفية، فكان التعبير عن الوجود وعدمه، وسؤال الحتمية والاحتمال، ووضع الإنسان ضمن دائرة ضيّقة ومغلقة جرّاء تأثير قوى معلنة وخفية. كل هذا بلوّر رؤاهم الفلسفية، ووضعها موّضع الحراك الشعري بعفوية متناهية.، فكان لـ (سعدي يوسف ومصطفى عبد الله) معجمهم الأسطوري. والأسطورة كما هو معروف تتصل بالفلسفة من باب انشدادها للكوّن وتفسيره، والوجود وتواصل حراكه. كما هو معجم السيّاب الذي استدعى الأسطورة من متنها ألأمي إلى قصائده، غير أن موقفه الشعري انتبه إلى ما جرى للشعر، فترك لنا (أنشودة المطر، المومس العمياء، شنغهاي) وغيرهما، لتؤسس أسطورة شعر السيّاب، كما فعل (عبد الوهاب البياتي) في قصيدة (المفتاح) مثلاً ليواكب حفرياته في واقع ينتج أسطورته يومياً. والشاعر (نّصار) كما سنأتي على ذلك قد أدرج

أسطورته عبر ما كتبه من شعر بروح تلقائية دفعته مباشرة وبقوة إلى الأسئلة الفلسفية..

العتبات ودلالاتها

لقد ابتدأ الشاعر منذ العتبة الأولى وهو العنوان الرئيسي (الحياة في غلطتها) وهو عنوان يرتبط بالجذور الأولى للوجود البشري، أو الخطيئة الأولى. فالأغلاط التي وقعت فيها الحياة، كان بفعل التراكم الكمي، الذي أدى إلى تراكم نوعي، ناءت بحمله البشرية. فالنتائج تُقاس أسطورياً بالسوابق. فهو القائل (في غلطتها) وليس (في خطيئتها) ولهذا دلالات كبيرة، تنحصر في الخطيئة الأولى التي أرادت لها (حوّاء) مرمى، وعارضها (آدم) استرخاء. الغلطة التي أنتجت أزمنة مرّة كامنة في التقاء جسديهما، لينتجا (قابيل وهابيل) ومعروف ما حدث بعد ذلك بشهادة (الغراب) الذي علّم البشرية؛ كيف تواري سوءاتها. ومن سوءاتها صناعة الحروب وهتك الأجساد، ومصادرة حقوق الآخر، وإذاقة المرارة من قبل الأخوّة الأعداء.كان هذا ما يحفل به شعر (نصّار) تماماً. لذا فأننا ننظر إلى العتبة هذا لنستقرئ عتبة لوّحة الغلاف التي أنتجها الفنان (جمال الأبطح) حيث برّز صورة القتل لإيداع الجسد باطن الأرض، وظهور الرأس متطلعاً إلى الفضاء، بعيون مغمضة اقتضتها البنية الفنية للتصميم، لكن الأكثر بلاغة في الرأس، هو إزالة غطاءه الأعلى وتفريغ محتوى مجموعة العقل والتبصّر. وهذا دليل لنا على أن الفنان قد قرأ قصائد الديوان قبل التصميم. فجريمة القتل استهدفت الرأس باعتباره المركز. لذا فقد تلازمت العتبتان في تحقيق شفرة تطل على المعنى الكامن في قصائد الديوان. أما العتبة الثالثة، فقد استعان بحكمة

توراتية منسوبة إلى الملك سليمان. هذه الحكمة تخبئ المعنى الصالح لكل الأزمنة. لذا كانت الاستعانة بها للتعبير عما جرى.وهي تتمحوّر على الحقيقي باعتباره الدال على الحقيقة زماناً ومكاناً. ولعل نسخة شبيهة للحقيقي، والتي قالت الحكمة عنها؛ بأنها لا تُخفي الحقيقي. مقابل نعت الحقيقي، أي فاعله هو الذي يُخفي الحقيقي، بأن وجوده. سواء النسبي أو المطلق. بينما ينعت النسخة الشبيه هي الحقيقة، وليست خافية له. هذه الفلسفة تعبّر عن صورة ناصعة لما جرى في الحقب التي كتبت إبانه قصائد الديوان.أما التسلسل التصاعدي للقصائد، (نسخة ثالثة / نسخة ثانية / نسخة أولى) فقد أريد لها التصعيد وفق ما نقرأه. فالرؤى المتعلقة بالنسخ الثلاث كمدوّنة لما جرى، كانت أكثر تخفيفاً وعرضاً، قد لا تختلف في بنيتها العامّة، غير أنها تتباين في بنيتها الخاصة وفي رؤى الشاعر، وتيهه في لا معنى الواقع وتقلّبه السلبي. وقد وضع الشاعر من خلال شفرات الحروف معنى آخر لخّص وجع القصائد وصيرورتها في (ز+ ع+ ي+ م= زعيم و(ح + ا + ئ + ر = حائر) وهي شفرة طرح من خلالها ومن حراك القصائد حيّرة وسؤال الشاعر باستمرار.

الإحساس بوّقع الزمن

لعل أهم ما يواجه الشاعر هو الإحساس بوّقع الزمن على وجوده. لأنه زمن مزدحم بالمفارقات ومجموع الأخطاء، وخطأها لن يكن وجوده بهذه الصفة من خلال وجهة نظر الشاعر، بقدر ما يحتكم النوع هذا إلى الزمن والتاريخ وما يحمله من مفارقات. فجدلية ذهن الشاعر، قادرة على فرز مثل هذه الهنّات في التاريخ المعاش. كذلك تشكيل موّقف منه.

والشاعر له خطابه المركزي في حياته المعرفية وهو الشعر. لذا نجد أن مجمل رؤى الشاعر (نصّار) تحتكم إلى مثل هذه الصدمة مع التاريخ. سواء كان تاريخه الفردي عبر إحساسه بقرب المأساة والضرر، أو من خلال تاريخ الجماعة. وهنا يتجسّد الخراب العام في صدارة ما يجده الشاعر أكثر وجوداً، بما تركه الزمن من أثر سلبي على الواقع. فهو على تجاذب، بين ما هو ماثل في الواقع، وبما يُحدّثه التاريخ، كذلك بما يدركه بحاسته الشاعرية بخاصة والإنسانية بعامة. الشاعر هنا يدرك خطورة ما جرى وما يجري. لذا نجده يحاول تشكيل أساسيات أسطورته التي ينمّيها اليومي، مشكلًا وحداتها على مفارقات كنتائج. وهي مفارقات توسم الواقع، ومنه المكان بالدرجة الأولى. فهو العنصر الأهم في تصوّر الأسطورة، لأنه يشكل صيرورتها ومنبتها. ونقصد المكان. فالإنسان الأول خلق أسطورته معتمداً على المكان(الكهف، المغارة) لذا كان نسله من تراتب أساطيره ومعتقداته، مستنبتة من المكان. فهو الدافع الأساس لخلق المفاهيم والرؤى. فحين يستهل قصائده في عنوان (حياة على جانب النهر) إنما يبدأ من نقطة الأسطورة، التي تحتفي بالمياه ومجراها، والضفاف وسكونها وخلقها للدعة والأمان. لذا نجده يبدأ بتشخيص الخطأ بعبارة سردية بحتة. لكنها ذات مكوّن شعري:

{ على الأرجح السنوات التي مرّت في الطريق، المعلقة فوق الهاوية}

هذا السرد يتوسل بالنتائج (الهاوية) فهو توصيف خالص القصد. بعدها يصفها في كوّنها (محشوّة بالأخطاء) وهنا استبدل مفردة (غلطة) بـ(الخطأ) لأن الأولى تؤدي إلى الثانية. وهذا ما أكدناه في استهلال الدراسة. من أن الخطيئة الأولى، ولّدت جملة أخطاء، شكّلت بنية التاريخ، الذي انوّجد على قطبي (الخير والشر) والشاعر هنا يؤكد على

المؤثر الأول والأساسي، وهو الحروب. وأذكر الحروب جمعاً، لأنها ما توالت على المشهد العراقي، وما خلقته من أجيال اكتوّت بنيرانها. ولكي يعبّر عن هذا بشعرية خالصة ذكر:

{ربّما اخترعتني شاهداً/ عن حروب لن تنتهي / عن رحلة لعابرين ذهبوا لمدينة ضائعة/ عن معارك دينية يمقتها الله / عن ثورات آمنت بالخرافة / عن حكاية يختلط فيها الواقع والخيال / العقل والجنون/ الصورة والحدث }

هذه الجُمل الشعرية لخّصت الأزمنة والظواهر التي أنتجتها. والشاعر هنا يسأل بحيرة متمكّنة في فك اشتباك صوّرها. فسؤاله (ما هذه الغلطة؟) يقود إلى (على الأرجح ستبقى حياتي مثل عجلة تدورُ، تدورُ، تدورُ حتى أضع حدّاً لها }

ويواصل طرح السيرة، سواء كانت ما يخص الذات، أو صورة الواقع متمثلاً المدن، الغارقة بالدم والوحشة والفقدان. فهو شاعر تزدحم في قصائده صوّر الدمار، لتنتج وتبلوّر أمثولة ملخصة وجامعة لمجمل هذه النتائج بسبب خطيئة الوجود. فالخلط بين (الخطأ والغلط) هنا؛ هو التباس بين السماوي والأرضي. ولعل نثر الصوّر المتلاحقة، أدلة على ما يبوح به الشاعر عن مشهد الحياة، على نحو:

.(كيف يعبرهم والمخالب تحيطه من كل مكان؟)

.(ممرات تدور به)

.(من ممر إلى ممر)

.(يمشي من دون وميض)

.(لامن دار إلى دار)

.(أتلف أيامه)

.(سقط في التيه)
.(لكنه لا يرى أحداً)

هذه الرؤى تقود بطبيعة الحال إلى منطق الفلسفة، التي تلّح عن الوجود. والتيه هنا خير دليل على التباس الرؤى. أي الضياع في الوجود. فجدلية وجود الذات (الأنا) هنا محكومة بجدلية الحياة. ولعل تكرار الخطأ (الغلط) خير دليل على انبثاق الأسئلة، لأن الذات تواجه الواقع الخرَب برؤى شعرية. فالشاعر يؤسس لخارطة مدينة، ليست وهمية، بل شكّلها الشعر، فهو ما يؤسس على مؤسَس:

{ أخرج من المدينة التي كانت حياتها أشبه بلافتة حرب غامضة / أهيم / أهيم }

هذا الضياع كان قد تأسس على مفارقة تخص المدينة، بل المُدن. وبديلها من الوجهة الفلسفية الرديف (الصحراء) لذا نجده ينزع إليها في (أدير ظهري للصحراء) و (أحصي أفاعيها) لكنه يخضع للمرويات في (قالوا... وقالوا) و (لم نكن قادرين على الخلاص) هذه الخلاصات أوجدها الواقع المدمّر، في المدن التي طالتها الحرب، المدن التي وجدت نفسها وسط فيض مزوّر من الادعاء والكذب في كل الأزمنة.

إن الشاعر يُلخص رؤيته وفق اعتبارات أخلاقية، أراها مقياس وجوده المادي والمعنوي:

{ كرهت الأيام / أقفلت الأبواب / ورميّت مكتبتي إلى النار / كرهت الأشياء/ المعارك والطواغيت / السجون / الممثلين والمدّاحين / القريب والبعيد / يا لعذاب التكرار / ما هذه الغلطة؟}

فقد حمّل الخطيئة الأولى كل العبء، لأنها أنتجت مجموعة أغلاط على مرّ التاريخ و الحُقب. ولعل المبنى الفلسفي الذي ذكرنا ينطوي على مجموعة أبيات تتداول مفردة (القيثارة) باعتبارها آلية الشاعر الحسّية، ومنظاره الذي يكشف من خلاله واقع العالم، سلباً أو إيجاباً:

{ لم أهمل النظر إلى قيثارتي / لهذا فكّرت فيَّ طويلاً / وفاجأتني بالكلام} { قلبي يقوى على التحليق / صقر جائع ينهش كبد الغيّب}

{ في كل ليل أسمع لحنها / أطوي الأشرعة / وأندفع في أعماقها / أعماقها ظلام / لأشرب الصوّت} { قيثارتي وأنغامها في مدّرة أخرى / فلماذا لا أنثر روحي على الكوّن؟/وأهيم من أين.. إلى أين }

سؤال موّجب، بعد أن كان لليل متسع لرؤية ما يدور حوّله. فالشاعر موّلع بتوسيع فرشته الشعرية، حيث تستطيع رؤاه، بحيث تمكّنه من ايراد ما يتوجب أو لا يتوجب. فالذهن الشعري أو العقل الشعري كما يصفه الشاعر (خزعل الماجدي) أكثر حيوية عند (نصّار) فما كان منه إلا توسيع دائرة الممكن من الرؤى الشعرية المتمكّنة من كشف المسكوت عنه، أو ملامسة السائد المتسلط. هذه الرؤى احتشدت على صورة المدينة التي أحَّب، والتي هي العلامة البارزة في قصائده. وهي أيضاً من وحّد مساحة أرجائها في وحدة شعرية ذات كشوفات ورؤى متعددة. فالمدينة هي الحلم المستل من الواقع المغيّبة منه عنصر الجمال. وهي المكان المعزز بالشعر وحده. إذ يصف وقفة ضميره الشعري:

{ يقف في الطريق أمام مدينة الشك /فوق غيومها يرى نجوماً صارخة، بلا أمل يقف طويلاً أمام لهيبها / يملي أحلامه علة نفذة في شوارع اللغة }

ويتواصل في كشف ما يراه و يتصوّره عن المدينة، راصداً المتغيّرات رامز لمعناه ما تجود به الطبيعة من عواصف سوّداء. حتى يصل إلى قناعة يؤكد من خلالها الصوّت الذي يُحب:

{ سيبني قرية في كأس الجنون / ويرى أوتار قيثارة لفتيان يخرجون من نهر الغرّف إلى الصحراء }

ومن خلال هذا التصوّر، يحقق ما يتوجب الوصول إليه. وهو الرؤى الأسطورية للمكان. إن خلاصة الرؤى، إزاء نكسة الواقع واسوّداد مجالاته، يدفع المبدع إلى التوّسل بالأسطورة، ففيها ملاذ شعري وسردي، قادر على أن يحمي ذات المنتج للنص من مصدّات جنون الواقع وخطله:

{ في طريقه إلى قرية عميان / أخرسها زحف كبير /كنت المرأة في قلبه / والذهول في حياته / حكاية سوّداء / تقود عنقه إلى حفرة في وادي لسلام}

ثم يقفل الرؤى، لا بحساب الخذلان، قدر ما يدفع لتجديد رؤاه. لأنه في صراع جدلي مع مكوّناته النقيضة مع ما تداولته الذات:

{ هي حياتي في غلطتها / عثرة للتيه / عثرة للموّجة الشاملة / عثرة لحليب الأرض /عثرة للزحف الكبير/ عثرة ضد القطيع الحائر/ عثرة لملح السماء الغامض / الذي فسد وسكت / عثرة العاصفة سوّداء}

فهو كشاعر، لا يقف إلا ومتسع التداول الرؤيوي متواصل معه. فبرؤى سياسية غير مباشرة، يعود لمعالجة ما سبق، ولكن بأكثر وقعاً للحس المترتب جرّاء الغلطة التي نعتها وكرره مراراً:

{ الكراسي تتحدث عن الوعود / التي ليس لها لهب سوى الموّت/ ولأن الأرملة في هذا العالم لم تكن هناك / الكراسي تجلس فوّق الرؤوس وتهذي عن الأسى الشاهق / وتجاعيد الحلم الذي يُعانق العميّان}

هذه الثيمة فيها ضوء تنبؤي كما أرى، فد شكّلت بنيت من تداعي الصوّر المعاش في الحياة.، والصوّر التي سوف تأتي. وهي رؤى قارّة ينتجها وعي الصراع وعن ماذا يُسفر مستقبلاً. لأن التردي في البنى مجتمعة، لا ينقذه قرار سياسي، بقدر ما تتحكم فيه قرارات وتطبيقات وتشكّلات جديدة.

الشعروالتاريخ

السؤال الملّح: هل يمكن فصل الشعر عن التاريخ؟ والجواب بكل بساطة: من غير الممكن تحقيق هذا. ودليلنا الملموس الآن وفي غيره. فالشاعر (نصّار) يقترب من التاريخ، بقدر ما ينغمس فيه. ففي معالجة قصائده وعلاقتها بالبنية الفلسفية وبالتالي الأسطورية؛ فأننا إنما حذونا مع ما أنتجه من قيّم عابرة لمفصل التاريخ. فقصائده عبارة عن مدوّنات برؤى شعرية. فصوّره منتَجة من طبيعة المجريات في حقب سابقة. وتجسيده لمفاصل الوجود من خلال فعل تعرية وكشف لما هو جاري في الواقع. ناهيك عن تاريخ المُدن، والمدينة الفاضلة التي هي حلم الشاعر. المدينة المنزوع عنها التسلط والقهر والمحو والمصادرة لحقوق الفرد والجماعة. وثمة عيّنات كثيرة تؤشر مثل هذه العلاقة بين الشعر والتاريخ. غير أن الشاعر في هذا المجال لم يُغلب السردي على الشعري. أي لا يمنح الوثيقة حضوراً يُطغي على شعرية الصورة المتحققة شعرياً

وهي تستلهم الواقعة. إن الشعر والشعرية يبقيان سمة ما يكتب (نصّار):

{ فاض دم واختنق الهواء /جثث طافية }{ مررت بأناس / رؤوسهم في الظلام بيض / صعدت إلى المئذنة / لا أحد معي / الصقور حلّقت فوقي/ أرعبتني العاصفة }{ انهمرت من قلب السماء كرت اللهب / جدرن أبيدت / لهب / لهب تقذفه الصقور/ تنفلق لمدينة / اشتعلت رؤوس الأطفال /الحياة زلّة لسان / والسماء غلطة الأرض لا أكثر ول أقل} { أوراق كثيرة تطير إلى وادي السلام }{ أسماء أهله خوذاً على ضفاف النهر / وهي تقول: الصمت زلّة الكلام /لا أكثر ولا أقل }

{ بغداد بين خاتمتين / الموت وفاتحة الكتب } { ذكرى حياة زائلة / في الخرائب امرأة مغتصبة / بغدد خرائب متجاورة }{ وسارت إلى وادي السلام / ماذا تقول؟ / كتاب أسوّد معلق في الفراغ الثقيل / فصوله القتل والجوع والخوف }

هذه العيّنات من الشعر، لا تحتاج إلى تعليق أو شرح وتأويل؛ فهي مكتفية بصوّرها وتشكلاته، التي قدّ مت سيرة دامية للحقب التي مرت بها البلاد، حيث توّضح تاريخه في كوّنه معمد بالقتل وشيوع سقوط الدم في الزوايا ومساحات الشوارع، والأقبية السرية.. إن شعر (نصّار) في هذا المجال، ذي تكوينات مركّبة من أحداث دامية ومفجعة. أنتجها وارتقى بها الشاعر نحو منصّة الشعر، التي هي أكثر دفئاً وأمانة لتاريخها، لا أقلام بعض المؤرخين الممسوسين بحب التلفيق.

البلاد والحس الذاتي

في ما ساقه من توالي شعري، سجّل من خلاله أحاسيسه إزاء مرئيات وجدها أكثر تشابكاً من نواحي كثيرة. فهي سالبة لإرادة الفرد، ومصادرة لحقوق الجماعة. كثيرة الضغط. مقابل هذا التوّفر على الحس الوطني، الذي يتخذ له عند الشاعر كثافة من المشاعر اتجاه الوطن، متمثلاً في المدينة، ثم البلاد، وهي مفردة تقود إلى كثافة من الصوّر. فهي مرتبطة بالواقع من جهة، وبتشابك الأخيّلة من جهة أخرى. فحين يخاطب البلاد لتي يُحب، نجده يُعدد محاسنها وصفاتها الطيبة:

{ وجدتك فتجلت أسماؤك/ وجدت الماحي يُغطيك بغيمة/ يدثرك ويدوّن برقك/ يدوّن عدم الأشخاص / شخصاً.. شخصاً }

لكنه وهو يتماسّ مع رؤاه، يحاول الإشارة إلى ما تعنيه عنده البلاد:

{كأنه يكتب مصيره ويمحوه / وبخوف يتفوّه: لا تزالين تمضين في روحي}

ويسأل بمرارة العاشق:

{ متى تكفين الموّت عن حياتي / عن بلادي؟ }

هذه المشاعر يعيد الشاعر صياغتها بنَفَس شعري متجدد، لا يتغلب عليه سوى المحبة للوطن، والإحساس بما وصل إليه من دمار. فقد دمج الشاعر بين الوطني والحس الشعري وفق أسلوبه الشعري، الذي يُغلب الشعري على الرؤى السطحية المتعاملة مع المرئي دون الحسّي. فخطابه ينطوي عن شعرنة الموّقف الوطني:

{هي كيس من الحروف/ بلادي/ بلادي بأحجارها/ وأشجارها/ وحيواناتها/وأنهارها /عالمها/ وترابها/ وحارسها/ بلادي حملتها على كتفي ومضيت}

صورة الخطيئة

في النسخة الثانية يُعيد الإحساس بذنب الخطيئة الأولى. كما لو أنه يزاوج بين خطيئتين. فحين تشتد خطيئة الحاضر، وهي الغلطة كما يصفها، تنهض الخطيئة الأولى كجذر يولّد صوّر أخرى. هذه المداولة الشعرية، تستند إلى الأسطوري منه إلى الواقعي. وبهذا يعبر الشعر من موّضعه التداولي الحواري، إلى تداول فلسفي وجودي. فنبرة الخطاب الشعري فيها نوع من المراجعة، واستعادة موّاقف في موّف ضاغط على وجود الإنسان جرّاء الخراب العام للبنيات الأساسية في الوجود. لذا نجده يُخاطب انثاه، مركز خطيئته الأولى:

{ لأنك نهاري وأنت النوّم كله / ولأنك واحدة من أضلاعي / ولأنك تفاحة النور التي وراء الغمام / كنت عرياناً قبل أن تجلبي إليّ الحيّة /...../ عرفت بك كل شيء / وهمت ولم أنسَ..... / حوادث عجيبة / لا نعرفها / أنتِ التهمتِ/ نصف حياتي واحترت/ الحيّرة خلاصة الموجود }

ولنراقب هذه الجُمل الشعرية، التي تنثال معبّرة عن الخطيئة الأشد لذة على الإنسان. فحين يصف المرأة (حوّاء) بأكبر الصفات التي تروق لها، ولا تترك سوى خاصية لدى الرجل (آدم) فأنه يهيئ لمرمى آخر. وهو الخراب الذي خلّفته التفاحة (تفاحة النور) كما يصفها. وهي فعلاً كانت النور الذي اهتدى اثره وانفتح على العالم. ولعل (كنت عرياناً) تُشير إلى طفولة الحياة. فهو قد واجه انكشاف الوجود بورق الشجر كما تقول الأسطورة، فالعُري يعني بواكير المعرفة، ومحدودية مداولتها كفعل مؤثر. وهو الذي أدى إلى مضافة الخطيئة بخطيئة أخرى (قتال قابيل وهابيل) والذي رمز له بـ (تجلبي إليّ الحيّة) وهنا لا بد من التدقيق بـ (تجلبي إليّ) وليس تجلبي الحيّة فقط. فإليّ تعني القصدية.

فهي نفس الحيّة التي سلبت عشبة الخلود من (جلجامش) وهي رمز الأنوثة وسلطتها. وبهذا كان القول جلبتي لي الهيّمنة. ثم يتواصل بهذه المعرفة بتسلسل تاريخي، انتظم على شكل رؤى شعرية، كان ملخصها في التهام نصف حياة الرجل على مر الأزمنة. الخطيئة هنا مركبة، ومتواصلة عبرها. لذا كان مسوّغاً مخاطبتها بأسلوب في موارية:

{ ولأننا نصفان لحياة واحدة / صرنا نحلم بحياة أخرى / أنت غلطة العمر/ بك خرجت من جنة العميان / تحررت / تحررت من ذلك العماء /

هربت حتى لا يراني أحد }

ضمن هذا السياق الشعري، نجده يتناول أكثر من موّضوعة وفق سياق الخليقة والخطيئة. فإقراره الانتماء إلى (حوّاء) لأنها من ضلعه السائب، كما قالت الأسطورة، وكما نبه إيه في السياق الشعري آنفاً، لذا أقّر أيضاً شرعية البحث تضامناً معها. فهو يقر بأنها غلطة العمر، عابر بوجودها إلى رمز لحقيقة أخرى بالتأكيد. فقد صار التحقيق حلماً. ولعله يقر على مضض، بأن ما غادره من فردوس هو (جنة العميّان) وادعائه بـ (تحررت) فأنه في السياق العام، أي المعنى الباطن في الآخر الظاهر، كان يتسلق سلّم الهروب، وفق اقراره بهذا الفعل. إن القلق الذي يراوده، اطار لازمة حياتية، تنبئ بالصراع الدائم في الوجود. ولأن ذهن الشاعر يحاول أن يتداول منطق الفلسفة في ما هو واقعي قائم على الحتمية في الوجود، فأنه أيضاً يتخذ موّقفاً لصياغة وجوده في:

{ نعم أكلته / فعلته / وسأفعلها وما ندمت / من قمحه اقتربت / بها احترت / احترت من شجر إلى شجر / ومن حفرة إلى حفرة أطاردها /

أطاردها حتى طُردت...../ ولأننا نصفان لحياة وحدة /...../ صرنا...../ نهر مفتوح / كتاب الحياة }

{ شدّها لأحلامه اسم سحر قديم / لم يصل إلى العشبة/ ولا إلى بيت من الطين

تغطيه الأشجار / خاطوا له عينين / جروح عميقة في مرآته / لم يرم من

قوّسه برقاً / محبرة الشك في دمه تفيض}

إن الحيّرة التي تلبست ضمير نموذجه، تواصلت على صوّغ جدلية الوجود. فمعظم ما رأى يستمر جدلها. فالصراع الذاتي والموّضوعي لم ينته بعد، ما زال ثمة إنسان يعيش وسط بؤر الوجود، يُقلّب الأشياء، ليخلق مزاجاً / قد لا ينتهي البحث عنه. فالشاعر في هذا الضرب من الجدل الوجودي، نجده يستشرف شيء من جوانب هذا الصراع، الذي غدا الجزء المكمل لمعنى الوجود على الأرض، بعد مغادرة الفردوس بتناول تفاحة المعرفة:

{ هل نُهبت دلالة التفاحة؟/ من يعصر قلبها بين قوسين؟/ ربم تستلقي في المشحوف / زتقرا الكتاب للسائح الأعمى / هل أسيء قصدها؟/ هل هو البئر في الوصول إليه؟ تارخنا ورق ومحبرة وعميان / كم قيثارة أحرقه لحب؟ هل وصلتم إلى غبارها أيها العابرون؟}

في النسخة الأولى؛ التي هي أولى الافتتاح، كان البوح بها متأخراً كما أراد الشاعر، لكنه بوح متقدم. لأن السياق في النسختين، قد أشعل حرائق الوجود. وما النسخة الأولى المؤجلة، سوى عتبة العتبات في كشف الرؤى الفلسفية، ومنطق الجدلية في الوجود. لأنها نسخة تبوح بمنطق الوجود المشوّه، والإحساس المكثف، الذي يحمل كبرياء قائلها:

{ البياض تكرسه الأبدية / السوّاد يكرسه الزوال / في جادة الحياة تجتذبه /

رأس الملك يتبعثر /...../ الحياة في غلطتها: سقطت في البئر /

في الطريق جثث مجهولة}

هكذا يتواصل، حتى يُدرك:

{ لاحظت أن الشمعة الوحيدة تسيل فضتها خلف السوّاد }

أو:

{ جثث مجهولة وراء البيوت / سنسير بها في الطريق إلى وادي السلام /

..... /...../ في وادي السلام / وتحته نيام بلا أجنحة ولا حرب /

الأبدية يُكرسها السوّاد / الزوال يُكرسه البياض }

ولعل عبارة (ماذا سأقول) تفتح الباب الجدلي على مصراعيه أمام الشاعر. لكنها لا تُلخص في معنى واحد، يكاد يُطغي على منطق الحياة زماناً ومكاناً:

{ من ينقذنا؟/ هناك ألاز القبور تنتشي / هناك الهائمون يخفيهم القش / وقلبي الذي صر رماداً / أكياس الأطراف المبتورة تتعفن قربي /..... /..... م سأهوي إلى وادي السلام / سأهوي طويلاً مع اللعبة / إنه جبل قديم تحمله حياتي / يمشي معي / يلعب / يلهو بمصيري }

لقد كان مسار الشعر ينطوي على نوع من التنقيب والحفر في الذات. أستطيع أن أؤكد أن الشاعر يحسب بدقة تداعياته الشعرية. فهو يُخضعها إلى كشف الرؤى والاتكاء على منطق فلسفي جدلي، استطاع من خلاله أن يُقدم فرشة شعرية، كرّست محتواها من أجل كشف المستور والمرئي، وتحقيق التمازج العضوي بين ما كان وما هو كائن بروح الشعر وليس بغيره. وحسبي أننا استطعنا أن نتعامل ما كان أكثر إثارة

لحسّنا في التلقي. لا شك أن قصائد الديوان تنطوي على مداولات أخرى، تراها العين الأخرى، وتُجدد مسارها القراءات الهادئة المتبصرة. لأن الشعر هنا متراص العبارة من حيث كشف المعنى، وتراصّ السطور الشعرية بشكل ملفت للنظر. أو على الأقل يؤثر على التلقي ويُثيره في آن واحد.

حارس العميان
تكافؤات الوجود والعدم([1])

جبار حسين صبري

توطئة

يترك العنوان لعبته في التمويه والمحاصرة كما يتركها في التأطير والمكاشفة، وحارس العميان اغنية التهويم والتماهيات غير المعلنة تفرز طروحات تغمض الكشوفات كلها بدءً. ولا تحدد مفهوم دعائية العنونة رغم تلاصقات متطايرة الشرر في مطابقة العنوان مع المتن ومريدات تؤكد ذلك من خلال القراءة التي انغمست في لعبة التمويه والاختيار كما المح وصولا الى هذا الحد، الشاعر زعيم نصار في اغداقية سرية تفصح او تلبس عن محاولة اغلاق التجربة وترميزها وتشفيرها ليكون المتلقي في حفريات اثرية ليس من اليسر فضحها.

آلينا ان نترك العنونة بصفتها المبحثية الى وقت اخر، بعد فحص مكونات النص الشعري لنجري من ثم عمليات المطابقة وكذلك اللصوقية بين العنونة المراد تلازمها أو دعائيتها الرمزية للنص نفسه.

ليس قدّامنا نصا يمكن ان نبحثه على اساس عصرنته او انيته، نصا، بما يمتلكه من سرية وتشفيرات، من شانه ان يكون اثرا قد درس منذ الاف السنين، والان نحن الذين نرغب بكشف مغاليق وكهوف اثارنا ان نسيح به او ننقب عنه بغية معرفة تمفصلاته وماهيته، معرفة بنية

1- جريدة الآن الثقافية، الخميس 16 آذار 2006، العدد 50

الـنص الشـعري الموغـل في القـدم ومـا حملـه او يحتملـه مـن ثيمـات او تصورات.

اذن يمكن ان نفترض لعبة النص بانها قائمة على اطروحتين:

اطروحـة 1: ان الـنص معلـم اثـري نحـاول ان نكشـف بالتنقيـب والبحـث عـن كل بنيتـه مـا ظهـر ومـا بطـن وعـن ثيمتـه وأهدافـه وصولا الى تحقيق الغاية.

اطروحـة 2: ان الـنص اشـبه بلعبـة (الحيـة والـدرج) يقـدّم مـن تسلسـلات رقمية ومغارات ومجازفات، صعودا ونزولا وفق ماهية الحـظ ضـمن دائـرة الوجـود او دائـرة العـدم. نحـن اذ نبحـث الـنص وفـق الاطروحـة الاولى سـنمر بمشـكلات ومسـتويات مـن البحـث والمسـؤولية، يتراتـب هنـا وضـع الحلـول الناجعـة بغيـة الوصـول بكل مفـردات الكشـف النهائي او المقبول الى الطريق الامثل والرأي الأبلغ.

مشـكلة 1: معالجة الزمن الحاضر كون الشاعر لـه مدركات وجـودية آنية بـزمن الماضي السـحيق، وهـذه لعبـة التقـديم والتـأخير او التمـاهي بينهـا بحاجـة ماسـة الى ايصـال مفهـوم الوجـود والعـدم في حلقـة اتحاديـة تشـمل الحقبتين او المرحلتين المتغايرتين على حد سواء.

مشـكلة 2: ان حفرياتنـا في الـنص سـتظل افتراضيـة تبحـث عـن معـادلات موضـوعية مسـتمرة لتـؤطر التجربـة، بنيـة ومعنـى بثيمات واضحة.

مشـكلة 3: ثمـة اجـزاء سـاقطة نتيجـة الفـارق الزمني من الـنص يجـب سـد لحمتهـا وتعويضهـا بحشـو يملا الفجـوات الشـاغرة التي

طمست ليضفي تكاملية واتصالية على اقل تقدير في بنية النص.

اما المستويات التي اشرنا اليها اعلاه سنؤثرها برباعية يمكن ان تنتج من بعد ظلالا تعبر عن شان المستويات وتزيد من سعة انتشارها وتغلغلها في الطوق العام لتلك المستويات:

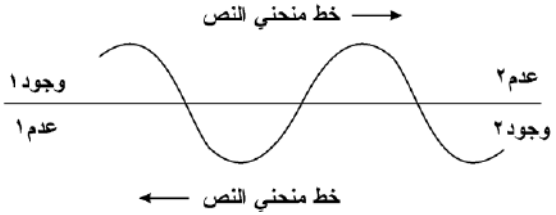
مستوى 1: الوجود الاعلى

مستوى 2: الوجود الاسفل

مستوى 3: العدم الاعلى

مستوى 4: العدم الاسفل

انظر الترسيمة التالية وستجد ان النص يتمركز في وسط دقيق لهذه الرباعية كذلك يمكن ان نتبين ان هذه الحفريات مفتوحة، ولا يمكن غلقها وان كانت الالواح، اجزاء النص، التي طرحها الان معدودة وذات تسلسل معين.



كذلك انظر الطبقات التالية في الرسم الثاني لمعرفة الاساسات الفاعلة في النص والتي تتحرك ازاءها بنية الوجود او بنية

العـدم في ثنائيـة دائبـة الحضـور، ودائبـة الغيـاب مـع احاطـة الطبقـات بحارس العميان.

عمومـا نحـن ننزلـق الان في كشـف ومعاينـة الاطروحـة الاولى وسـنترك المبحث في الاطروحة الثانية الى وقت اخر يمكن فصله في دراسة ثانية تأخـذ المبحـث بكـل مفاصـله وكشـفه ثـم تعادلـه بيننـا وبـين القـراءات التالية. الان نؤشر مبحثنا وفق الاطروحة ونعنون لها تباعا.

عنونة الحارس

علينا ان نهمل اختيارية العنوان ونركن فقط الى "حارس العميان" كونه اكثر فاعلية من جهة بما يتناسب واطروحتنا في البحث وكذلك كونه واجهـة ملغـزة تحتـاج الى تفكيـك مكوناتهـا التلغزيـة اسـتجابة للاثـر الطامس ازاء زمنية سحيقة في النص، من جهة ثانية.

حـارس العميـان وفـق التوطئـة اعـلاه يـدخل في تـأطرتين واضحتين وهي عملية استباقية اولا وعملية افتراضية لم نصل الى مشوار البرهنة عليها ثانيا.

التاطرة الاولى: اشتغل بصفة انه سياج احاط العدم.

التأطرة الثانية: اشتغل بصفة انه سياج احاط بالوجود.
ان هـاتين التـأطرين تنافرتـا وتلاقيتـا في آن واحـد كمـا ان لكـل منهمـا خصوصية في الكينونة والمعنى، وما يمكن ان يترادف في هذا الشان هو تشكيلات ناتجة من ظلال وحرارة التأطرتين على ضوء مفهومي الوجود او العدم.
ربما يدعو العنوان الثاني لمشروع القصيدة الى تماثلات بيّنة بين الشكل الدعائي المعلن للنص بشكل عام وبين حقيقة مفردات ومكونات المتن بكل مفرداته وكينوناته ومعانيه وهذا يؤشر احتمالية ان نلعب بنصف الاطروحة ونتجاوز اللعب بحثا في النصف الاخر، بعبارة ثانية اننا سنختار المبحث ان يتجول وينظر في الوجود دون العدم او العكس، وهذا مرده سلبا على فحص جزئية النص لا كليته ولا يمكن ان نرخي حبائل البحث ونكتفي بهذه النصفية.

تماهيات مزدوجة في الذكرى

لانك نهاري وانت النوم كله
ولانك واحدة من اضلاعي
ولانك تفاحة النور التي وراء الغمام
ولانك حاضرة امامي
ولانك نصف حياتي
ولاني كنت اتذكر

يضعنا النص المجزوء اعلاه في مشهدية يسيل فيها الزمن وتتبعثر فيها دائرة المكان. كذلك ترتسم اشارات لا تخلد الى قيمة مادية واضحة، كذلك لا تخلد الى قيمة معنوية ثابتة وانها تتحرك ازاء الذات والاخر كما تتحرك ازاء الوجود والعدم في لعبة مفتوحة من اليقظة والنوم او الحضور والغياب.

ان عمليات فتح مشهدية النص مفاعلة تؤكد رغبة الشاعر في تماهيات مزدوجة من جهة او تهويمات ثنائية من جهة اخرى ولعبة ان تكون طبقات المشهد في ثيمات النص مفتوحة لعبة من شانها ان تزيد من تاويلات النص وترميزاته الملغزة.

تخرج لنا من مغاليق المقطع اعلاه نماذج اثرية تتناغم وحلقة او طبقة العدم الاولى.

الاثر الاول: نهاري / تفاحة النور/ حاشرة / نصف حياتي / لانك مكررة خمس مرات

الاثر الثاني: انت النوم / وراء الغمام /

الاثر الثالث: واحدة من اضلاعي / لاني...

اننا يمكن ان نرمي جميع الاحتمالات او المساءلات الى جانب العدم الاول وقد يتلمح القارئ الى ذلك ويصل اليه بسهولة لكن ما يبدو من تفاوت في الاشارة بين خماسية الوصف الواقعة على الاخر والتي دل عليها الشاعر بـ "لانك...) وهي تقابل اشارة واحدة كما دل عليها بـ "لاني" وبين "لانك" وبين "لاني" مجالات اشتغالات تقعد المعنى على طرف ان الذي غرس قدمه في العدم تقبل ان يتصور مشهده في الوجود ضمن عالمين متغايرين عالم حقيقي وعالم افتراضي.

كذلك ما يمكن ان نلاحظه ان الشاعر لم يقصد من ثنائية الشفرات الا مفارقات اللعبة ازاء تماثلها في الكينونتين او العدمين، اذ كل ما صدر في محورية "لانك" كانت دالات ايهامية غاطسة في مجالات التصور الذهني اكثر مما هي واقعة ويمكن عد هذه الاثار عدا ميتا وجودي لطالما تبنته ثيمات خارجة عن ارضية الواقع الملموس الى تقنيات النص المحسوس بالتجربة وان كانت مثالية في التصور ومما يدعم هذا الافتراض.

- لاني كنت اتذكر

ان مسرحة المشهد نصا غير واقعي في حضور تنسل خيوطه من غياب حقيقي تجعل المتصور الشاعر يحضر بدرجة الذكرى حضور من يشاهد نفسه بلا زمن او تنعكس عليه الصور بلا حقيقة وكأن العملية برمتها عملية انعكاس متجرد لا يثبت بوجود كما تقع عليه بؤرة العدم..

رُمم طينية النص الساقطة

.....

.....

الطاووس صياغة الغواية

.....

.....

بعض الرقم الطينية من النص سقطت او اندرست او انها طمرت وترسبت واندمجت ولم تعد الا ركامات من خامات لا تدل على شيء، وعلى ضوء افتراضنا في البحث تتشكل صعوبات واضحة في كشف محورية الانتقالة وكأن الشاعر يزعم تنقلا يبدأ من صمت يوزعه في منطقة الفراغ عن دائرة العدم ليضمن وجودا لا يقبل الشك.

ما نحاول ان نسده ونملا النقص الحاصل في بنية النص الضائعة يندرج في ثلاثة محاور.

محور 1: ثمة فراغ او قطيعة بين مرحلتين او فقرتين ستتكرر مرات عدة عبر مراحل النص واجزائه، هذا الفراغ هو تحصيل اشاري يبعث ايحاء، صور الحكمة والتامل وتوخي الحذر من الدخول في اشتغالات قادمة.

محور 2: دلّ على جمل ساقطة بنقاط تفعّل فضولية الكشف عما سقط وقد حصرها باربعة جمل تتوسطها جملة مكشوفة.

محور 3: حكمة مفتعلة بتسبب معلن، هذه الحكمة وهذا السبب تحسران العملية في مدخل الدهشة ومدخل النظر ليس ضمن بؤرة اصطراعاتية ضمنية بل ضمن نظرة مفهومية من خارج اللعبة.

الى هنا يبشر المدخل والانقطاع بطرائق اسلوبية او معنوية لتنحشر القصيدة بكل مفصلاتها كما ينحشر الشاعر الذي يسرد حضوره الشعري او الدرامي في نصه المفتوح على ضوء رغبته في جس عدمه او جس وجوده بشكل كلاني يصور الرقم الطينية على فرض استهلال صريح..

اذن يمكن عد التجربة اعلاه كونها المدخل الايهامي او الافتراضي لقراءة نص (حارس العميان) بما يلفت النظر من زاوية العدم ضمن طبقات التفصيلة المشار عنها سلفا، والتي تضمن حركية اللعب من دائرة الى دائرة ومن بنية ازاء بنيه لترسم بالنتيجة ثيمات توزع او تعكس صور المضامين لتجعلها قربانا بيد المتلقي كذلك محاولة افشاء سر اسلوبية النص ومحوراتيته وسعة البؤر المؤسلبة التي نفضت عن نفسها غبار

العدم اللامرئي وتحققت وجودا مرئيا يمكن ان تلمسه اعين القراءات واعين الوعي بشقيه الحسي او الواقعي.
ربما يدعونا التوكيد مرة ثانية الى ان الزمن المفترض في لعبة "حارس العميان" شعرا، انها جعلته ينساب ايهاما في طبقات الحضور والغياب او الوجود والعدم، وهذا الزمن كله يتمتع في دائرة البحث عن طعي الفراغ غير المنته مع الحضور الكينوني غير المتناهي.

- كنت عريانا قبل ان تجلبي اليّ الحيّة.
ولم اعرف بياضك
كنت اخشى طرتك السوداء
ولم اختبئ من احد
بحبة قمح معك اشتركت
كنا بتفاحة واحدة
نرى النهار
بك عرفت كل شيء
وهمتُ، لم انس

تشكل دالة الحية طريق العبور من طبقة العدم او النوم في مسار الذكرى الى طبقة الوجود. بعبارة ادق ان مفهوم الحية ذلك الكائن المغاير في الكينونة والمفهوم يفعل عمليات الانتقال من مرحلة الى مرحلة. هنا يمكن احتساب الحية قاعدة تنتشر فيها الموجودات وتخرج من كهوف العدم والظلمة او التصورات غير الحقيقية الى مصابيح الوجود او التصورات الحقيقية.

اذن الحية محفز الوجود وانها تتقابل مع مفردة العري لتشكيل انموذج التلاقح الذي يفعل بتجسيم ما ليس بمجسم من قبل. انظر

العري ← الحية

عدم ← وجود

الحية ترفع العري

الان المفردات او الكينونات لم تكن ذات علاقة او ترابطية من قبل، وهي الان تكسو العري عن طريق الحية بلباس الوجود لتنزع عن جلدها كسوة العدم او الغياب.

المشكلة في عملية الخروج تاتي بتناقضية الشيء الواحد اي ان مفهوم الاشياء حُمّل في ان يحمل الضدين في الكينونة، يحمل البياض كما يحمل السواد وذلك العامل المدهش سيضع فاعليات الاشتراك في خضم صراعاتية محورية، صراعاتية تمجد وتؤرخ للنهار كما تمجد وتؤرخ للظلام.

ان كشف العنصر الانثوي في مزرعة الوجود يعد اشتراكا كليا في خوض تجربته ومما يتبادر اليه عنصر الشراكة اتى من محورين مهمين في عملية الديمومة ضمن مرحلة او طبقة الوجود الاولى.

محور 1: بحبة قمح معك اشتركت

في هذا المحور تم توزيع الكينونة وتغذيتها مناصفة على حبة قمح في حضور اشتركت فيه ثنائية الوجود والعدم. اذن القمح دالة وجودية صرفة.

محور 2: كنا بتفاحة واحدة

ان ملف العدم الاول دائما ينهض ليؤكد حضوره فعملية التذكر عبر مرحلتين التصور والكينونة تظهر متجلية ومكشوفة ان التفاحة غواية تصطنعها مادة المفاعلة بين ذكرية الانا وانثويتها. تستطيع الطبقة في مجال تفعيل سيرورة التفاحة ان تضع غزلها في مناغمة او ضدية العنصرين المتلاصقين او المتضادين، وما التفاحة الا ذلك الهاجس المشجع على تحفيز الغوايات ولذة التوافر في تقولبات الكينونة.

اننا اذ نرجع قليلا الى جملة "ولاني كنت اتذكر" وجملة "وهمت، لم انس" تنكشف دائرتا الزمنين او الحقبتين المتفاوتتين بين حفريات الحضور او حفريات الغايب او بين العدم والوجود على حد سواء.

الى هنا يبدو المقطع قد تملحم في اطار وجودي انسلخ من تيارات الخروج من طبقة العدم، بمعنى اخر ان تفصيلة الملحمة ضمن اطار الحفريات والتنقيبات لما فعله ازاءها الاندراس يمكن ان تؤشر انتقالات في سردها او بسط جملها الشعرية لكشف نهائي يرسم لنا تحرشات الوجود العدم – الغياب الحضور ومن ثم الذات الذكرية والذات الانثوية ومن بعد مجمل الاصطراعات الداخلية في الذات، والخارجية عنه.

دائرة الذات في المحيط

.....

حوادث عجيبة لا تعرفها

.....

.....

لقد اشرنا ضمن المدخل على ان الفراغات ليست مصطنعة بقدر ما هي جملا كانت مشيدة في بنية الملحمة وانها سقطت لمفاعلة الزمن السحيق الذي انتج لعبتي الحضور والغياب.

ان عملية املاء اربعة اشطر في ذاكرة تاريخية اشبه بعملية حشو الزمن باشياء تعبر عن كينونتها تعبيرا ملحا في فاعلية الحضور.

كذلك يمكن عد هذا المحور، الخروج من دائرة الذات الى دائرة المحيط المحدث في التجربة. انها قراءة الخارج على الداخل لذلك جعل مادة الاستغراب والدهشة لما يحول من احداث اشبه برؤية العالم من ثقب او زاوية جديدة تطل من الذات الى الكون لتقرأ الخارج عن طريق الداخل او العكس.

- انت

التهمت نصف حياتي

وهمت

اذا كان الشاهر عنصر الرواية في النص محور الحركية في اثبات الطبقات وتحركاتها وتنقلاتها اوجد عنصر مغايرا فاعلا بنفس الاهمية ومضادا او اصطراعيا بنفس الاهمية.

اذا كان العدم نصفا، وقد تمثل بانا الشاعر فان الوجود نصف قد تمثل بالانا الانثوي المكمل والصاخب بثيمة الحياة وبنيتها. معنى ذلك ان كتلة او طبقة الوجود متساوية ومتناسبة مع كتلة وطبقة العدم. كذلك يمكن كشف ان العالم او الاكوان برمتها ستنحسر حتما فيما بين الجنسين الذكر والانثى او التماثل الحاصل والتماهي البين بين الحضور والغياب او الوجود والعدم.

.....

.....

الهيام خلاص للموجود

.....

.....

تكررت عمليات سقط الرقم الشعرية في ملحمة "حارس العميان" على شاكلة رباعية تتوسطها خلاصة عليا لمفهوم المعنى الحقيقي الذي اطبق على المتصورات والمدركات الذهنية في تجرد خالص.

ان مجرد النظر الى الجمل المتوسطة التي ارتبطت بالرقم الساقط نتمايز الكثير من المدلولات. انظر الجمل المتوسطة وفق تسلسلها:

أ- الطاووس صياغة الغواية.

ب- حوادث عجيبة لا نعرفها.

ج- الهيام خلاص للموجود.

مدلول 1: ان تراتيب الاشطر جاءت لتؤكد سلسلة تفهم مقاصد المراحل الاتية.

مرحلة 1: مزية الطاووس في الشطر الاول مزية تجعل الرغب تلح في اكتشاف الوجود الكينوني او الانتقال من العدم اليه.

مرحلة 2: العالم الخارجي عن الذات عالم مليء بالحوادث العجيبة.

مرحلة 3: عمليات اللجوء الى احب هي محاولة لتطبيب النفس اي الذات من مغاليق المرحلة الاولى والمرحلة الثانية.

مدلول: 2: ان التصور النابع من مرحلة العدم الاولى ذهني محفز.

مدلول 3: اننا ازاء انتقالات في تمحور الكينونة ذاتا ومعنى عاما وخاصا.

العماء الظاهر اتي في داله ومدلوله

اننا اذ نرجع الى حركيات العنوان الذي تلطخ في محاور عدة، وبدا يلبس ثوب التطابق والمقاربة مع تفصيلات النص برمته نتلمس دوائر متجددة تضاف الى رصيد العنوان "حارس العميان" ليسجل بها انكشافا متحررا وتوالدا متناغما للتدليل وانتاج علاماتية متغايرة رغم حجم الاطر التي تلبس بها بدءً خاصة لما المحنا اليه على ضوء فرضية الترسيمة الاولى.

- لأننا معا نصفان لحياة واحدة

صرنا نحلم بحياة اخرى

بك من جنة العميان خرجت

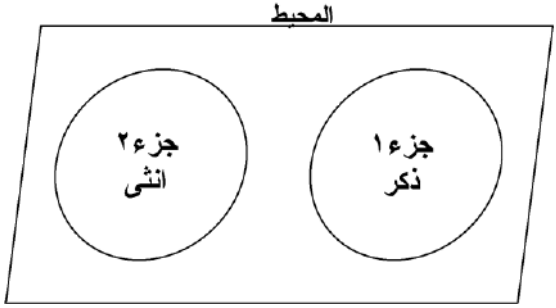
تحررت

تحررت من ذاك العماء

هربت..

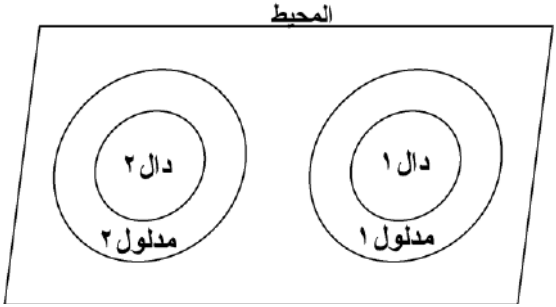
الان تنكشف المرحلة الاولى من حركية لعبة الوجود الاول والعدم الاول فحقيقة الراوي المتضمن في المعنى والظاهر ايضا بلسان الشاعر وهو بؤرة اصطراعاتية فاعلة في التقدم المرحلي او الحركة الحقبية التي تتفاوت بقدر وتتقدم بقدر.

انظر الرسم التالي:



نلاحظ ان المحيط سواء اكان محيط العدم او محيط الوجود انه يشمل على وجود الجزء الاول والجزء الثاني، بعبارة ثانية ان محيط الحياة استطاع ان يلم الشاعر بطل الرواية او الملحمة كما يلم مكملته في دورة الحياة وهي المراة الغائبة الا من ضميرها ربما ايضا يتكرر الرسم لكن ضمن مفهوم جديد تنفتح عليه القراءة لتبلغ به متسعا من الرؤية وابوابا من المقاصد حيث نجعل البنية لازمة فينومينولوجية توصل الاشياء بمكنوناتها.

هذا الشكل يؤكد الشراكة وفعلها في كشف نصف الحياة او ما اسميناها الوحود الاول، والعدم الاول.



عمليـة الخـروج مـن الطبقـة الاولى في الحفريـات الاثريـة وعبر الحلـم والهـروب المعلـن بثنائيـة الحركـة بـين الشـاعر وانثـاه عمليـة تحتـاج الى مقومات فعلية ناهضة بغية طرح الحقبة الاولى التي انفلتت فيها الرؤى المجردة اضافة الى الحقيقة الظاهرة.

وضـمن هـذه العمليـة تنفلـت ثلاثـة مسـتويات للـدخول الى الطبقـات التالية:

مستوى 1: ان الراوي يمتلك زمام المبادرة في الخروج محاولة منه للتمرد على الطبقة الاولى.

مسـتوى 2: ان العمـاء او مـا وصـفه بعـد نجاحـه الـراوي في الملحمـة بـ "وانتحـر السـكون" هـو صـفة تماثليـة مـع جنـة العميـان التي طالما رغـب الشـاعر وهـو الـراوي للملحمـة ان يخـرج منها.

مسـتوى 3: الوقـوف على حافـة الطبقـة الثانيـة لما اعلـن الشـاعر "صـرنا واحدا" اي ان الاتحاد الحاصل بين الانا والاخر قد لفت الانتباه كيما تدخل حقيقة الوجود الثانية.

انظمة متراصة في حفريات النص

.....

.....

كتاب ممتع مجرى الابدية

.....

.....

لا شيء تبثه شفرات النص اعتباطا او توحي به مجسات الشاعر جزافا بل كل ما يصدر هو انظمة متراصة في حفريات النص وما المكونات الاطباقات متوالية ومتواشجة بدرجة الامتداد المتناغم وبدرجة التوحد الكلي لكل مجرياته وعناوينه بعبارة ثانية مطابقة للنص ان الفراغات التي اسميناها الرقم الساقطة والتي طمسها البعد الزمني السحيق من جهة كونها تمثل الاثر الغارق في الماضوية وكذلك البعد المفهومي او التصوري الذي لعب في مسلك التجريد وسائله وغاياته لينشط افتراضاتنا التي شئنا ان ينساق النص بها او ينساق اليها.

قلنا ان العالم المكون للنص كان عالما يتركب ابدا من طبقات اربع لكن المدهش ان عمليات الانتقال من الطبقتين الاوليتين بفاصل يشكل مسافة رائعة او علامة اشراقية تدل على التسلسل المنطقي او التسلسل التصوري في غاية التنقل وغاية الاستمرارية.

ثمة ايهام يصطنعه الشاعر في التدليل على انه لم يقع ضمن دائرة الاثر الملحمي الذي يقدمه قربانا دراميا بكل تفاصيله ورحلاته بل هذا الايهام جعلنا نصدق القول ان الراوي والشاعر اتحدا في النظر الى المكون الطبقي مثلما اتحدا في الرؤية لتلك الطبقات.

ان عوامل التفلسف في النص لا تخرج بصورة اخبارية جامدة بل تخرج وهي صيغة مجسمة لشكلنة الاحداث وطبيعة مجرياتها المتصاعدة.

خط الوسط في جملة "كتاب ممتع مجرى الابدية" هو شرعنة الرؤية في تقديم خطوات النص نحو القادم من شرعنة الرواية الملحمية او زيادة في شحن الافعال المتصاعدة ابدا او التي ترسم خطوط العرض القدرية باتجاه العوالم المتعددة والخطوط المغايرة.

اشكالوية الذات المؤنثة للاسئلة

وقفت امام حارس العميان
وسألت
من انا ؟
ومن اكون ؟
اين ذاتي ؟
وهل هناك ذات من الطين ؟

ستبقى دائرة السؤال واشكالوية الذات المؤنثة للاسئلة في حركية تستغرق افعالها وانظمتها وغاياتها ونهاياتها في مغاليق العتمة وفواصل المخيلة التي تقرأ الاحداث وفق اخيلة تجسها انامل القلق واصابع الفراغات المتوحشة وما عنونة الملحمة الا تماثلات متماهية في عنصر العتمة ضمن دائرة الوجود او دائرة العدم.

.....

.....

سحر العالم تاويل حديث غامض

.....

.....

هناك بعدان في رؤية الشاعر لملحمته ازاء التقدم الحاصل في نمو الملحمة وتقدمها:

البعد الاول: الخط الافقي المنظور او المتجسم على سطح الطبيعة والذي تعاملت به المكونات على اسس الظواهر او على اسس المباشرة وهذا خط الضوء والانارة.

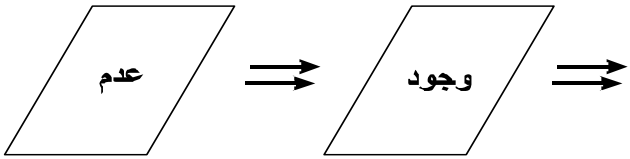
البعد الثاني: الخط المنفتح والذي يتعامل مع العتمة او المخيلة في رسم دوائر هلامية تنزلق ابدا في بنية التاويل وبنية الغموض وهي محل الدهشة ولا منطقية الفعل رغم ما تشكله من الوان مبهجة تدل على ثرائها وسعتها ولا انضباط ازمانها..

هذا وصل اليه الغارق في تفعيل ذاته في ملحمة العميان وقراءة التغييرات او الاطوار التي يتمرر بها وتخترقه او يخترقها.

- من منا كان في داخلة حفرة هذا الكون

مشكلة الوجود انها تنافس دائما مشكلة العدم. وربما ستظل اللعبة الملحمية بينهما لعبة ترادفية لصيقة في شكلها وفي مضمونها وانها تمارس ضغوطها على الكائنات في ظاهرية النص اي في المفهوم المجرد لمجمل قدريات الذات الكائنية او اللاقدرية.

انظر الرسم التالي:



ما يلاحظ في هذا الرسم ان اطرية العدم ربما تساوي الى حد ما اطرية الوجود او ان اشتراطات الموازنة او المكافئة لجميع المكونات تجعل الضدية في الانواع متساوية الى حد يجعلها متقاربة ومتفاعلة من جهة ويجعلها متعاكسة ومتخالفة بتقاطع ملحوظ من جهة ثانية.

لكن النظر الى محيط الوجود سيبقى هو نفسه النظر الى محيط العدم وما يميز هذا المحيط انه بلا تحددات او بلا اطر يمكن مسك الفراغية او السكونية فيه بل انه غائر فيهما بشكل اطلاقي خلاب.

بقي ان الموت الذي تلاصق في المكون الذاتي كان معبرا فاعلا في طبقات الوجود او العدم، معبرا يسهل للذات الكائنة اكتشاف بنية الوجود والعدم كما يسهل لها معرفة الطبقات وتلغزات العماء في جنة العميان.

ان ما يدهش في الذات انها وان كانت جرما صغيرا في املاك الوجود او العدم الا ان الاخيرين صغرا الى درجة ان اصبحا حفرة في الذات الكائنة وبالتالي ما تلك التلغزات الا وقفات متذبذبة بين عملية الدخول اليهما او الخروج منهما.

راء الحية راء للحياة

.....

.....

الذكرى خطة لتشكيل العالم

.....

.....

تبدو اول وهلة الرقم الساقطة في هذا المقطع وخاصة تلك التي في الاعلى منه تدل على حركة محورية لثلاث مراحل استطاعت ان تحرك فاعل الزمن وتأسيس للذكرى فيه. مرحلة العدم الاولى والتي غلب عليها العماء

او العدم والمرحلة الثانية في تحقيق مقدار معين من ثقب الوجود ثم الثالثة وهي تتمثل في الرجوع الى العدم لكنه حتما سيكون عدما جديدا مغايرا عن العدم الاول وله سماته كما ان الخبرة ازاء التواجد في المرحلتين السابقتين اضفت فائدة او خوفا او متعة الى حد ما.

اذن الشاهد الحي الذي يستطيع اعادة برنامجه وزمنه يمكن ان يعد ذلك الخارج من مرحلتين مهمتين على اقل تقدير وتلك العملية التي ترسم خطوط المشاهدة عبر الذكرى هي نفسها قادرة على وضع تشكيلات لنماذج خرائط العالم ومكوناته من جديد.

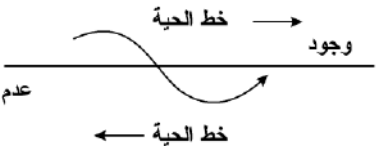
انا الحية راء اريد

انا الحياة راء اريد

لربما تحيلنا مباشرة مفردة الحية الى نمطين مباشرين من التدليل على حركية الذات الكائنة ضمن الدائرتين المتضادتين. دائرة الوجود او دائرة العدم:

النمط الاول: الحية بوصفها مرادفا نوعيا للحياة اذ ان مرجعية الاولى تتقولب مع مرجعية الثانية.

النمط الثاني: مفهوم الحياة والحية على حد سواء اشبه بمفهوم الوجود والعدم غير المستقر وهي حركة اشبه بخطوط تحكات الحية المتماثلة مع الحياة. انظ الرسم:



اذن وجـود الحيـة او الحيـاة ومـا يترادف فيهمـا هـو عمليـات تكراريـة لمواصلة لعبة الوجود او العدم وما يشفع لذلك ايضا قرينة حرف الراء وهو من حيث فيزيقية الصوت تكرار متواصل.

التوحد في ثنائية العماء والبصر

بك عرفت كل شيء
بك ادخل جنة المبصرين
بك عدت
معك في سرير قرب عين المدينة نمت
بعد الدخول صحنا:
من انا ؟
من نكون ؟
اين ذاتي ؟
لماذا اريد ؟
ولماذا اموت ؟
صرخنا:
امام حارس العميان
نحن المبصرين الان
لم نقف على صخرة

لقد كشف هذا المقطع عن سرية النص بشكل لافت للنظر، كشف التداعيات الصارخة بين انزلاقية الذات في طبقة العدم وانزلاقيتها في طبقة الوجود فثنائية العماء والبصر هي نفسها ثنائية الحضور والغياب في بنية الذات التي طالما حفرت في مستنقع الكون والعوالم اسألتها فجنة المبصرين هي مرادف حقيقي في تحولات العلاقة بين

طـرفين متناقضـين طـرف الوجـود وطـرف العـدم. وان المفـاهيم او التصورات المجردة على اقل تقدير ساعدت على سوق التجربة النظرية او العملية الى قطعان الثنائية وبشكل غير نهائي ممتد الى افاق بعيدة.
بيد ان قـوة الاسـئلة في جنـة العميـان او في مشـوار العـدم هي نفسـها في جنة المبصرين. انظر:

من انا ؟

من تكون ؟

اين ذاتي ؟

لماذا اريد ؟

هـذه الاسـئلة تتقـدم بقـوة في المـرحلتين المتفـاوتتين بـنفس الاهميـة والعنونـة لتصـنع تماهيـات واحـدة في الـذات ضـمن رحلتهـا القاسـية في طرفي الحركة سواء في العدم او في الوجود وبمختلف طبقاته. وهذا كله يوضح من هـو حـارس العميـان من جهـة اي مطابقـة الاسـئلة في لعبـة المـرحلتين مـع عنونـة الـنص. ان الطبقـات كلهـا هنـا هي اشـارة صـارخة لعمليـة نـداءات الـذات في معترك التصـور الـذهني فيهـا او في معترك النـزول الكينـوني اليهـا وفي الحـالتين تظـل الاسـئلة موجهـة الى ذلـك الهاجس في العماء مما يكون ذلك الفاعل الغيبي الـذي يطوق التجربة الروحية او الكينونية في متاهات او لانهائية الاشارة.

اسلبات النص عنونة العماء

اننـا إذ نقـرا الـنص بـدءً مـن محـور اعلانـه الـدعائي وهـو العنـوان والى تفصيلات المتن نجدها غارقة في تمفصلات كثيرة تشمل جميع المعاني كما تشمل جميع المفردات وكانها جميعا صياغة في بنية المعنى وفي بنية الاشكال.

تمفصل 1: ان الاثر الطامس في مرحلتي الوجود والعدم كانموذج، هو اثر فيه الكثير من الظواهر البارزة لكن ايضا فيه الاكثر من الغموضات المعلنة او الملغزة.

تمفصل 2: ان الصور الحيواتية صور دامية او درامية في جميع مناحيها وصولا الى الوجود من بوابة العدم او خروجا من العدم الى بوابة الوجود وهكذا..

تمفصل 3: الميثولوجيا تتحرك ازاء الذات او العكس في جميع واردات النص الشعري.

تمفصل 4: اعتماد الانا الشاهد الشعري الامثل في قراءة النص او تدويناته.

في حارس العميان للشاعر زعيم نصار تجد الحياة بدءً من التصور الذهني لها وانتهاءً بكينونتها المتوجهة ايضا الى التصور في عودة مكررة، تجدها تنزع جلوداً وتبدل جلوداً وتقرأ احداثا وتمسح بفعل ذاكرة النسيان او نسيان الذاكرة في قارورة صغيرة جمعها الشاعر وجعلها بمثابة خلاصة شفافة او اثرية لعوالم غيبية او مكشوفة في عنصري البنية عنصر الوجود المتماثل مع عنصر العدم والعكس بالعكس في لعبة دامية او درامية وتجري ابدا في كتاب غير متناه في عوالم الابدية..

حارس العميان
الشعر... واشكالياته الوظيفية([1])

حسن السلمان

مازال الجدل دائرا حول إشكاليات الشعر وظيفياً، ومواقعياً، وسوسيوثقافياً، ارتباطاً مع صوره وأشكاله وطبعاته الفنية المختلفة، وعلاقته الجدلية في تحديد ماهيته، إن كان فناً متعالياً مكتف بذاته أم نسبياً متخارجاً، مشتبكاً بالضرورة مع الواقع والآخر، فناً يحمل رسالة ويتبنى قضية عمومية.

في طبعته القديمة كان الشعر غرضياً، وابن سياقه التاريخي، لذا فهو يعد أرشيفاً ثقافيا لا غنى عنه لقراءة التاريخ، فمازلنا ننهل من مدوناته مالا يحصى من المعلومات والمعارف والأحداث والتعرف على الأوضاع سواء كانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية أم فكرية وما يدخل في باب الثقافة من عادات وتقاليد ومعتقدات... الخ.

مع مرور الزمن وتغير أطوار الحياة وتعقدها، تغير الشعر أيضا بوصفه ظاهرة أبداعية إنسانية المنشأ، على مستوى الشكل والغرض كما هو معروف من العمود فالتفعلية الى قصيدة النثر التي ستكون موضوع مقاربتنا، ارتباطاً بما تطرقنا اليه آنفا من قضايا ومقتربات. لن نتطرق الى تاريخ قصيدة النثر ومرجعيتها وتبنيها والاشتغال عليها لتصبح اخر صيحة شعرية في تارخ الشعر، لان المسالة معروفة للجميع، ولكننا

1- نشرت في مجلة بيت التي تصدر من بيت الشعر العراقي، 2011، العدد الثاني، ص: 91 - 94.

سنركز على ماهية الشعر ووظيفته وعلاقته بالذات الشاعرة والعالم الخارجي وعلى وجع الخصوص الواقع بتفاصيله اليومية واشكالياته وظواهره المختلفة، بوصفه جزءاً من الوجود، من خلال نموذجين لقصيدة النثر، وهما القصيدة الرؤيوية، والقصيدة اليومية التي سنسميها بالدنيوية لاعتقادنا بأنها اشمل دلالة وأوسع تمثيلاً للواقع. بالإضافة الى تبيان مدى القدرة التواصلية والتفاعلية لكلا النموذجين مع المتلقي، وإمكانية القبض على المعنى وإدراك الدلالة، ومن ثم مقاربة ذلك بمجموعة (حارس العميان) للشاعر زعيم نصار.

ان القصيدة الدنيوية ذات طبيعة نسبية، وتشتغل على الوقائع والتفاصيل اليومية وما يدور على ارض الواقع من اشكاليات سياسية وسوسيوثقافية ذات الصلة المباشرة والملحة بواقع الكائن البشري، وفضح ما من شانه الإطاحة بأحلامه الصغيرة في العيش بكرامة وسلام من قبل القوى المهيمنة المستبدة وعلى مختلف توجهاتها الايديولوجية. كما تهتم هذه القصيدة بالمهمل والهامشي عبر لغة واعية وسطى، لتحقيق التواصل وتمرير المعنى بشفافية وسلاسة من خلال تقارب الدلالات ومرونتها واقتصادها اللغوي وتماسكها وبنيتها العضوية : (فقصيدة النثر بناء يصدر عن إرادة واعية، وليس مجرد مادة متراكمة تراكما غفلا، إنها كل غير قابل للتجزيء أو الحذف أو التقديم أو التأخير بين مكوناته) مع الحرص على الشرط الفني أي عدم الوقوع في المباشرة والمحاكاة الانعكاسية والتسطيح التعبيري. لذلك فان شاعر هذه القصيدة شاعر ارضي أو شاعر (قاع):

(فشاعر القصيدة اليومية لا يجد نفسه على غرار الشاعر الرؤيوي في ذروة الجبل المقدس ليتدحرج منه إلى الكارثة بقدر ما يجد نفسه منذ

اللحظة الأولى في القاع. إن ملحميته مقلوبة عن ملحمية الشاعر الرؤيوي، فهي ملحمية الأشياء الصغيرة بعوالمها وحوادثها ومجرياتها وبشرها وزحمتها وتفاصيلها).

اما القصيدة الرؤيوية والتي ترادفها القصيدة الاشراقية، فهي قصيدة كلية متعالية، ثقافوية لا زمنية، تعتمد التداعي الحر الخارج عن نطاق الوعي بالضرورة، والغنوص بوصفه (معرفة يوحى بها) لاجتراح فضاءات اثيرية تعج بالأسئلة والافكار الكونية ذات الطابع الفلسفي / الوجودي المثالي النزعة في الأغلب الأعم، وتسعى الى خلق صور وعوالم غرائبية مدهشة عبر الشطح والذهاب بالمخيلة الى اقصى حدود التخيل والانزياح عبر إعاقة الحواس كما ورد في رسالة (الشاعر الرائي) لرامبو.

وبذلك فان القصيدة الرؤيوية تستبعد الواقع بما هو كذلك، حتى وان ادعت ارتباطها به ضمنياً أو سعيها لتغييره، وهي حركة التفافية حول حقيقية هذه القصيدة المتعالية، حيث يقول ادونيس بهذا الصدد مغالطاً: (إني لا أبحث عن الواقع الآخر، لكن أغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا. إنني استعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي أعانق وأخفي الآخر، ولا أعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة) ترى أي تغيير هذا للواقع والحياة الذي يستعين بالخيال والرؤيا والغياب خارج الواقع؟. تعتمد القصيدة الرؤيوية الاسترسال والأداء العريض من خلال الإعداد المطول للدلالات المتباعدة التي تفتقر للروابط العضوية وصولا للغاية او الهدف الذي يستدعي من المتلقي اعادة التحبيك مراراً وتكراراً، نظرا لغياب البؤرة او مركز الاستقطاب مع كثرة التضمينات والاشتقاقات والتشظية.

ان الاداء العريض تقابله (جملة التواتر) التي اعتبرها سعيد الغانمي من اهم سمات الشعر الثمانيني والتي تجعل من عملية تحصيل المعنى في غاية الصعوبة حيث يقول في هذا الصدد استناداً الى (تشومسكي):(انه كلما زادت تراكيب الاحتواء والتضمين والتفرع ضعفت قدرة الذاكرة... اذ ان الذاكرة من حيث هي وسيلة إدراك محدودة القدرة، بينما تمتاز اللغة بإمكان توليد جمل لانهائية من عناصر محدودة عددا) وقد اكد هذا الاستنتاج الشاعر والقاص المعروف (ادغار الن بو) من ان النص الطويل يحد من قدرة الذاكرة على ملاحقة الدلالات ويقلل من درجة الانفعال والتفاعل وبناء على ما تقدم يمكننا القول، ان شعر القصيدة الدنيوية، هو شعر غرضي مع الاختلاف في طبيعة الاغراض في الشعر القديم، بينما شعر القصيدة الرؤيوية، شعر لا غرضي نظراً لذاتويته الطاغية واهتمامته الخارجة عن المكان والزمان المحددين . بعد قرائتنا لمجموعة حارس العميان، واستنادا الى خصائص وسمات ومعطيات قصائدها، تولد لدينا انطباع بان قصيدتها تنتمي الى القصيدة الرؤيوية نظرا لتماهي بنيتها الخطابية والجمالية مع بنية القصيدة الرؤيوية. فعلى مستوى الخطاب بوصفه مجالا معرفيا فان المتلقي وهو بالتحديد الصبور المتمرس، يستطيع ان يستشف بعد عناء ومكابدة، مصفوفة من الرؤى والافكار التي تتعلق بمازق الكائن الوجودي وحيرته إزاء الظواهر التي تحد من تحقيق وجوده كما ينبغي أن يوجد، عبر إعادة إنتاج الأسئلة شعريا كما في نص حارس العميان:

(وقفنا،

وقفتُ أمام الحارس وسألتُ:

من أنا،

ومن أكون،
أين ذاتي،
وهل هناك ذاتٌ من الطين؟؟)
كذلك وفي نفس النص:
(طفتُ العوالمَ، عالماً، عالماً،
من خروجٍ إلى خروجٍ،
و أنا أصرخُ: من أنا،
ومن أكون
لماذا أريد،
هل حريتي موتاً أموتُ،
ولماذا أموتُ؟

وكذلك في نص هائم في ثلاث متاهات:

(هل أبقى بلا فعل أحصي الأسماء؟
بلا قيثارة أهبط على الطريق
أنتظر عاصفة من صقور تأخذ السواقي من بداياتها،
حتى لو أضيّع كل الأشياء.)

لتتوالى الأسئلة ذات الطابع الوجودي الفلسفي في نص رسام أعمى:

(ما الذي يفعله
وحيدا يتعكز صوب الصحراء؟

هل يعلّم يده التخلي عن الريشة؟
أيعلمها حفر الكتاب حتى المنتصف
ليجد فراشة تختنق في طيّاته؟
أيحفر الأبدية عتمة، عتمة؟
أيغتسل بعين متاهته؟.

ولتوضيح فقدانه لهويته الوجودية الملتبسة يقول في نص (وهو يسأل سؤالا آخر) بعد فاصل من الإعداد الدلالي :

(وفي ليالٍ أخرى،
أحلامي تتكرر في الو اقع
ولا أسطورة هناك.
أنا والطارقُ،
والملاك، والقارئُ،
والآخرُ الذي يكتبُ،
والراوي، كنا نسألُ سؤالا واحداً
من منّا زعيم نصار؟).

وعلى هذا المنوال يعبر نصار عن أزمة الكائن البشري عبر تمثيلاته الذاتية في الكثير من نصوصه، وعند محاولاته للاقتراب من الواقع الواقعي، عبر الإحالة مرجعيا إليه بذكر بعض الأماكن تشخيصيا واشارياً من قبيل:

عـراق شـمس الله، وبحيرة سـيروان -، ومقبرة وادي السـلام -، وصحراء بغـداد، والإشـارات الى الـدكتاتور المخلـوع وقـت القـبض عليـه، وذكـر الشـاعر لاسـمه الصـريح وغير ذلـك مـن الإشـارات الاحاليـة الى الواقـع، سرعان ما نشـعر بان تلك المويجات الاحالية على الواقع لا تصمد أمام المد الرؤيـوي الجـارف والمهـيمن على طـول امتـداد مسـاحات النصـوص المكشـوفة وأعماقهـا، وبالتـالي فقـدان ذلـك التـأثير الملمـوس للارتبـاط والتفاعـل مـع الواقـع بصـورته اليوميـة كمـا ان الاسترسـال والترادف أو الأداء العريض كما وصفناه وفقا لهذه العينة النصية :

(يقف في الطريق أمام مدينة الشك
فوق غيومها يرى نجوما صارخة،
بلا أمل يقف طويلا أمام لهيبها،
يملي أحلامه على نافذة في شوارع اللغة،
يصاحبه أحد الهائمين،
يشك بتأملاته،
يشك بالفرق بين حشائش المستنقع
وحشائش الفضاء،
بضوء الزيتونة،
يشك بوعوده ليمام الظهيرة،
يشك بكلمات عن غربان تتمشى في منازل القمر)

والاستخدام الواسع النطاق للجمل الاعتراضية ذات الصبغة الفلسفية التي تفترع النص من قبيل:

الهيامُ خلاص للموجود
نهرٌ مفتوحٌ كتابُ الأبدية
استعدْ ما تعرف، و أبدأ بطرح السؤال
الساعة لم تبدأ سيرتها
في نظرةٍ خاطفةٍ يتم التعرّف

وغير ذلك من الجمل الاعتراضية، يجعل من ملاحقة المعنى وإعادة التحبيك مهمة شاقة، ويولد انقطاعا ونفورا وفقدان لآصرة التواصل بسبب الانكفاء الذاتي اذ ان: (الوظيفة الانفعالية المرتبطة بالذات الشاعرة هي المهمينة على الذات الشاعرة في القصيدة الرؤيا في حين تبرز في القصيدة اليومية الوظيفة الإحالية أو المرجعية) كما ان :(لغة الشعر .هنا .تجترح عالمها المكتفي ذاتيا، فلا تحيل الى الخارج، لان المعنى هو نسيج القول الشعري، لا نسيج الواقع الخارجي).

تتميز نصوص حارس العميان إجماليا، باللغة العالية والصور الأخاذة والمتعة البالغة والجمال الباذخ والقدرة على توليد التوتر كما تتميز بالحرفنة والصنعة المحكمة... ولكن ماذا بعد كل ذلك؟ ماذا يدور وراء هذا النص الباذخ الجمال؟ إذا كنت ممن يبحثون عن اللذة والمتعة الخالصة والانبهار الآني فستجد ضالتك في حارس العميان ونماذجها، اما إذا كنت ممن يبحثون عن همومهم اليومية وصورهم الحائرة منعكسة على مرآة الواقع، وممن ينقبون عن تلك الأنساق الثقافية القبيحة والممارسات اللا انسانية التي تسمم وجودهم وتجعل من أيامهم متساوية، ستخرج صفر اليدين، واذا كنا متفائلين ستخرج بإشارات عابرة وإحالات واقعية على استحياء. شيء طبيعي ان تستساغ

وتقبل نصوص المتعة في دول الرفاهية وإنسانها المستريح، اما في بلادنا والبلدان التي ما تزال تعاني من القهر والفاقة والحرمان والأمية الثقافية والوعي المتدني فتعد ضرباً من النكوص والتخدير الموضعي للآلام والامراض المستديمة. واذا كان ثمة مكافأة على الجهد المبذول في قراءة هكذا نصوص، فإنها مكافأة مخيبة لآمال القاريء المتعطش للمعنى والدلالة المجزية، وهي شبيهة بلؤلؤة (سعيد الغانمي) الصعبة المنال في معرض حديثه عن القصيدة الثمانينية ذات الفضاء التواتري بدلالة قوله الاستعاري: (نحن قراء هذه القصيدة اشبه بصيادي اللؤلؤ الذين لا يحصلون على اللؤلؤة إلا من بين مئات الأصداف). ويا للحسرة لو كانت تلك اللؤلؤة مزيفة.

الحياة في غلطتها
مهيمنات التقويض وارساليات العدم([1])

حسن الكعبي

تنتمي المجموعة الشعرية (الحياة في غلطتها والصادرة عن دار الروسم – الطبعة الاولى - 2015) الى تلك النوعية من المجاميع التي تنفتح على الاجناس الثقافية من فلسفة وسرد وميثيولوجيا وشطحات صوفية... الخ من التنويعات الثقافية التي تظهر بشكل مذهل ضمن بنية النص رغم تماسكها وانسجامها - أي البنية النصية- بمعنى ان هذا الانفتاح الاجناسي يسمح بتناسل التنويعات الثقافية داخل فضاءات النص الشعري ليؤسس بذلك لسردية شعرية تطمح لمغايرة السائد - اي انها- تنشد الاختلاف من قهرية النمذجة وسطوة النمطية في الكتابة الشعرية التي تنتج نصا واحدا بأكثر من يد, بمعنى ان مجموعة الحياة في غلطتها تسعى لان تقدم نموذجا شعريا ينشد الاختلاف عبر هذا التنافذ الاجناسي , لكنها ضمن هذا المسعى لا تضحي بخصوصيتها الشعرية, بل ان المجموعة وهو ما يحسب لها من نوع المجاميع الذكية التي تعرف متى تتدخل اللحظة الشعرية لتحسم الامور لصالحها.

يصدر الشاعر مجموعته بالحكمة التوراتية (إن النَسْخَة الشَبيهة لا تُخفي الحقيقي أبداً، بل إن الحقيقي هو الذي يُخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي. إن النَسْخَة الشَبيهة هي حقيقية) وهي المثابة أو العتبة

1- جريدة الصباح العراقية - الاربعاء 3 تشرين اول 2018 العدد 4356

التي ستبث مهيمنها الدلالي على المتوالية الشعرية وتمنح القاريء مفتاح تأويل هذه المتوالية , فالشاعر وهذا ما يسعى اليه يجعل من رؤيته للحياة هي النسخة الشبيهة اي النسخة الحقيقة وهو يتمرأى شاهدا ضمنها – لكن شاهدا على ماذا ؟ انه شاهد على اغلاطها (على الأرجحِ السنوات التي مرّتْ في، كانت محشوّة بالأخطاء، لقد زهوتُ بها، ربّما لأنها اخترعتني شاهداً عن حروبٍ لن تنتهي، عن رحلةٍ لعابرين ذهبوا لمدينةٍ ضائعة، عن معارك دينية يمقتُها الله، عن ثورات آمنت بالخرافة، عن حكايةٍ يختلطُ فيها الواقع والخيال، العقل والجنون، الصورة والحدث).

يستثمر الشاعر في بناء نصوصه المتماسكة تصوراته ورؤاه الفكرية والثقافية التي تحتشد كستراتيجيات في بناء النص وكستراتيجيات ايضا في التعريف به , لكن هذا التنوع والرؤى الحاشدة تنتهي لصالح رؤية وحيدة تستغرق النصوص - ونقصد بها الرؤية الما بعد حداثية وستراتيجياتها التقويضية- التي ستؤدي الى الشك بالحقيقة وبالحياة وبكل ما يحف بها , وهذا ما سيخبرنا به الرائي الذي (يقف في الطريق أمام مدينة الشك فوق غيومها يرى نجوماً صارخة، بلا أمل يقف طويلاً أمام لهيبها، يملي أحلامه على نافذة في شوارع اللغة، يصاحبه أحد الحائرين، يشك في تأملاته، يشكُّ في الفرق بين حشائش المستنقع وحشائش الفضاء، يشكُّ في ضوء الزيتونة، يشكُّ في وعوده ليمام الظهيرة، يشكُّ في كلماتٍ عن غربان تتمشى في منازل القمر، يشكُّ في عربات تحمل تفاح الحرية. في مجرّةٍ ما يرى جثثاً مدفونة في الغيوم، قبورها عالية. وغابتها مقفلة، فمن أين يدخلها؟ ربما هناك طريق ثالثة. أين؟).

تتناغم الرؤى التقويضية بمخزونها الارتيابي العدمي مع التصدير التوراتي للمجموعة , خصوصا وان المتابع يدرك ان الرؤية التقويضية تخارجت عن الافق التوراتي , او انها تقف على ذات المستودع الدلالي لهذا الافق , وهو ايضا ما سيذكرنا به التصدير الذي شكل العتبة الاساسية للنص وفرض حضوره بشكل لافت ضمن الصيغ التعبيرية في المتواليات السردية , فالشك واللايقين المهيمن على الصيغ التعبيرية يستجيب لهذا الحضور الطاغي لمفردات التصدير , اضافة الى التكنيك الذي اتبعه الشاعر في تأثيث سرديته الشعرية ضمن التوزيع الحروفي لنسخته الاولى وهو توزيع يتحرك بمخزون صوفي دال على التمرد على الحياة والكشف عن اكذوبة انسجامها واظهار اغلاطها المستمرة والدائمة فالتوزيع يبدأ بحرف الزاي وينتهي اليه لإظهار دالة العود الابدي او المكر التاريخي الذي يعيد سرد الحياة بشكلها الرتيب والمؤسس لعدميته ولا جدوائيته , فالحياة ضاجة بالحروب ضمن انبثاقها الاول وهي تظل ضاجة وحبلى بها ولذلك فهي (على الارجح ستبقى حياتي مثل عجلة، تدور حتى اضع حداً لها) ففيها تتمزق الاعمار كما تتمزق الملابس التي لم تعد تناسب مقاساتنا فالشاعر يبرز الحياة "في غلطتها، عثرة للتيه، عثرة للموجة الشاملة، عثرة لحليب الارض، عثرة الزحف الكبير، عثرة ضد القطيع الحائر، عثرة لملح السماء الغامض الذي فسد وسكت، عثرة لعاصفة سوداء" " لتبدو الحياة متاحة لهذا التطبيق بنسخته العدمية حيث يتضاءل منسوب الامل ضمن ممكنات الحياة ولا يبقى شيء سوى (السواد يكرسه الزوال) فالشاعر في الحقيقة يخرج علينا بمجموعة شعرية اشكالية وهي تحتشد بهذه الرؤى المعرفية الموظفة بشكل بارع في بناء النصوص التي

تبقى باب القراءات النقدية مفتوحا عليها للكشف عن تنويعاتها المعرفية المتعددة التي أتاحت هذا التناسق الرائع بين الجمالي والمعرفي في نصوص الحياة في غلطتها.

الكتابة الشعرية الجديدة
حدس الحارس الشخصي([1])

خالد البابلي

لأنكِ نهاري وأنتِ النومُ كله
ولأنكِ واحدةٌ من اضلاعي
ولأنكِ تفاحةُ النور التي وراء الغمام
ولأنكِ حاضرةٌ أمامي
ولأنكِ نصفُ حياتي

بدءا نتحدث عن (قصيدة النثر) وقصيدة النثر المتعارف على أهم عناصرها و مكونات اشتغالها هي (الاختزال ووحدة الموضوع) كما كانت تقول (سوزان برنار) في كتابها الشهير (قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا) بيد أني سوف لن أعمل على هذه المفاهيم خصوصا او لرأي ما. لماذا (لأن قصيدة النثر العراقية مختلفة ومغايرة تماما) ولدينا أدلة كثيرة على ما تقدم من كلام. ولنلاحظ اولا ان زعيما كتب مجموعة شعرية كبيرة تستحق الوقوف امامها طويلا (نثرية) وأهم ما يميز هذه المجموعة هو اشتغالها على الجمل القصيرة والجملة القصيرة في اللغة العربية تثير اشياء لا ينتبه اليها حتى الشاعر نفسه بوصفها مغربة الى حد بعيد او الى حد ما ان صح القول. ولنطبق ذلك بشكل سريع على شاعر آخر اقصد (الشاعر صلاح حسن) عندما قال ذات مرة (انا مجنون وأنت

1- جريدة الاتحاد، 22 نيسان 2006، العدد 127

عاقل بلا سبب) يبدو ويتضح هذا الكلام مغريا جدا ولكنه نفسيا وفلسفيا لم يصف اي شيء جديد لتلك المقولة اي (المجنون ظل مجنونا والعاقل ظل عاقلا) لكن قصر العبارة عند زعيم نصار تبدو مغايرة لما قاله ويقوله غيره وان الشاعر زعيم نصار له القدرة ايضا على اختزال العالم كله في جملة واحدة ربما تكون ناقصة وهذا عن طريق قصر الجملة الشعرية المكثفة و هذا يعد من اهم السمات للقصائد الناجحة في العالم مثل قصائد (اكتوفيو باث وديلان توماس) وسواهم من الشعراء. ولابد لي هنا ان اقول انني كلما قرأت لزعيم نصار اتذكر الشاعر (سعد جاسم) مع وجود الفرق بين الشاعرين طبعا وهذا ما يتأكد في قول الشاعر زعيم نصار في كتابه الشعري (حارس العميان) إذ يقول:

ومن حفرةٍ
الى حفرة
أطاردها
أطاردها
حتى طردتُ
وأنتصر السكون
ولأننا نصفان لحياةٍ واحدة
صرنا نحلم بحياةٍ أخرى
.....
.....
نهر مفتوح كتاب الأبدية
.....

.....

.....

وقفنا

وقفت أمام

حارس العميان

وسألت

من أنا

ومن أكون

أين ذاتي

وهل هناك

ذات من الطين؟

ان (حارس العميان) هنا لم يكن فعلا من صنع المخيلة بل ان هذا (العماء) موجودا ربما... عاشه الشاعر سنوات طويلة وقد عاش هذا (العماء) اكثر العراقيين في الخارج والداخل في آن معا هذا ما يؤكده دائما (غاستون باشلار) في كتابه (حدس اللحظة الشعرية) وليس (حدس اللحظة) ان زعيم نصار عندما يحدس تلك اللحظة الشعرية انما يحسها ضمن منظومة حسية تتصاعد عنده دائما وكذلك تساعده على القول الغريب المدهش = المثير. وهذا ما يتأكد ايضا في نصه الثاني المعنون (كلمة واحدة) وهذه عبارة مما اشرنا اليه فيما مضى من القول. وهذه (الكلمة) هي الكون كله والعالم كله عندما يشكل الانسان بل هي الوجود المادي وغير المادي ضمنا لمقولة (ماركس) عندما فسر التاريخ خطأ لسبب ما. وهذا دليل قاطع على قول الشاعر زعيم نصار الموسوم اعلاه قائلا:

الملاك الذي لم يقدني لباب بعيد
لم يضع بين يدي كتبا اربعة
وضع في كفي جمرة
قال لي
اذهبْ
اقبضْ
وانتزع
وابسط قلبك
انتزع الكتاب الرابع
وجدته كتابا للعميان

اذا ما المقصود (بالملاك الذي قذفه لباب بعيد) ومن وضع بيده او كفه تلك الجمرة هنا وأي كتاب ذلك الذي خصص (للعميان) ان الشاعر زعيم نصار يكتب بدراية عالية لا ينافسه شاعر من جيله بل انه يمتلك الجرأة في كتابة النص (الأنطلوجي) المعطل في شعرنا العربي لحد قول هذا الكلام من قال هذا من شعراء الجيل الثمانيني الذي احدث هزة شعرية في حين ظهوره مطلع الثمانينيات لذا ادعي واقول ان الشاعر زعيم نصار اول من كتب هذا النوع من الشعر العراقي وسوف اقدم لاحقا دراسة مخصصة لهذا الشاعر الذي يمتلك الجرأة العالية.

هوامش

1. لرايمون أرون (كتاب أفيون المثقفين)
2. باشلار كتاب (حدس اللحظة)
3. كتاب العميان او حارسها كما اسماها الشاعر.
4. سوزان بربنار (كتاب قصيدة الترمس بودلليير الى ايامنا.
5. الشاعر صلاح محسن في قصيدته المعروفة (انا ؟؟؟ لسبب وانت عن كل بلا سبب).
6. (سعد جاسم بذكرى نقد بقصر العبارة وليس إلا).
7. (سنقدم دراسة مخصصة لهذا الشاعر الذي يتميز عن جيله كما قلنا لاحقا وفي اقرب وقت.

الحياة في غلطتها
حكاية الاخطاء بثلاث محطات([1])

داود سلمان الشويلي

عندما بدأ القرآن يقرأ في مكة احتارت الآراء فيما اذا كان ما يقرأ شعراً أم نثراً، حتى توصل اهل مكة من الذين تساءلوا عن ذلك الى رأي مفاده ان ما يقرأ لا هو شعر، ولا هو نثر، فذهب الوليد بن المغيرة الى القول "والله إن لقوله الذي يقوله لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإنه لمثمر أعلاه مغدق أسفله وإنه ليعلو ولا يعلى وإنه ليحطم ما تحته؟ جزاكم الله خيراً."

وهكذا يعود الشاعر – أي شاعر – في القرن العشرين الى ذلك الزمن الماضي وما سبقه، ويجدد في الرأي الذي طرح، وهو يمزج بين حلاوة القول وطلاوته، وما يثمر من اراء، وافكار، ورؤى، فكانت قصيدة النثر التي جمعت بين شعرية الشعر، وشعرية النثر، حتى ذهبت اول باحثة متميزة لقصيدة النثر الفرنسية سوزان برنار إلى القول أنَّ قصيدة النثر هي: «قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور...خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائي".

وفي هذا القول ما يقرب قصيدة النثر الى عالم الشعر، كالإيجاز، والوحدة، والانضغاط، والايحاء، وكل هذه الميزات موجودة في الشعر الموزون، والمقفى.

1- اسئلة الشعر- دراسات نقدية في الشعر- داود سلمان الشويلي – ج3- ص: 150

واذا كان الشعر منذ ان قيل فيه اول بيت شعري بقالب عمودي معروف للقاصي والداني، وكذلك النثر الفني منذ ان قيل او دون، اي منذ ان وضعت الخطبة الاولى فيه، فقد جاء القرآن ليأخذ احسن وافضل الصفات الرابطة بين الشعر والنثر ليكون كما عهدناه، وكما سمعه الوليد بن المغيرة وقال قولته المشهورة تلك.

وقصيدة النثر تحمل في ذاتها نظامي الهدم والبناء، تهدم كل شيء في القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، وتبني على اثرهما ذاتها المغايرة للنثر، انها قصيدة مكتوبة وليست شفاهية مسموعة، قصيدة تحيل الى "قانون الشعر" دون الإحالة الى "قانون النثر العادي".

قصيدة النثر كما الشعر، شأنها شان اللغة، تستغل الطاقة الإبلاغية للغة كإشكال صوري أو سماعي، ومن هذا الجانب جاءت قصيدة النثر بالصيغة المشهدية البصرية، لتملأ مجالها الفضائي كشكل مغاير للقصيدة العمودية، ولقصيدة التفعيلة، ولتعيدنا الى النثر الفني في مصادره الاولى، ولشكل الشعر / النثر في القرآن، لأن هذا الشكل يبعدنا عن القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة.

صحيح ان هناك الكثير من قصائد النثر قد كتبت بصيغة قصيدة التفعيلة، او بصيغة كتابة كل كلمة في سطر " انظر بعض قصائد الشاعر كريم الزيدي"، او ان توزع حروف الكلمات عموديا وبطرق شتى " انظر بعض قصائد الشاعر فاضل فرمان "، الا ان قصيدة النثر التي يكتبها الشاعر نصيف الناصري، والشاعر زعيم نصّار، والشاعر شاكر لعيبي خاصة في مجموعته " الادنى والاقصى "، وغيرهما القليل، قصيدة تقربنا اكثر للشكل القرآني لما اراد توصيله من صور قال عنها بن المغيرة مقولته الشهيرة تلك.

في هذه الدراسة سنقدم قراءة لمجموعة الشاعر " زعيم نصّار " الجديدة "الحياة في غلطتها" الصادرة عن دار الروسم للصحافة والنشر والتوزيع – 2015، حيث استل عبارة من احدى قصائده ليضعها عنوانا للمجموعة "في جادَّةِ الحياةِ التي تجتذبهُ. رأسُ الملاكِ يتبعثَرُ، حتى أن الرفيفَ يبقّعُ الجدرانَ. الحياةُ في غلطتها"، من قصيدة "جثثٌ وراء البيوت" في "النسخة الاولى ".

تمتاز قصائد المجموعة بمميزات تعيد للمتلقي بعض رونق قصيدة النثر، وحيويتها، حيث يبدأ الشاعر بما ينتهي اليه الاخرون، يبدأ بالنسخة الثالثة، لينتهي بالنسخة الاولى، وفي هذا نوع من العودة التاريخية التي تقرأ ما انتهى اليه الواقع في البداية لتنتهي الى اوليات التاريخ منذ البدء في النهاية، مقدما تاريخا لحياته "وقال: ها هي حياتي في غلطتِها، عثرةٌ للتيه، عثرةٌ للموجة الشاملة" وكل جزء من هذا التاريخ الوقائعي يتكون من ثلاث محطات، هي:

نسخة ثالثة: حياة على جانب النهر، بيت فوق طيران الصقور، حرب واحدة.

نسخة ثانية: صورة واحدة لنصف حياة، بيت في بحيرة سيروان، حيرة قارئ الحرب.

نسخة أولى: جثثٌ وراء البيوت، سواد الحرب – تنبغي قراءة ابن آوى، حياة على جبل أجرد.

ان ما تمتاز به قصائد المجموعة، على الرغم من انها قصائد افكار ورؤى، هو:

- تركيب الجملة الشعرية المميز:

ان لغة الشعر تختلف عنها لغة النثر العادي، ومن هذا خرجت الجملة النثرية / الشعرية من الاطار العادي الى اطارها الشعري، لتكون عند ذلك تركيب خاص بالشعر الذي لا ينسى اصله النثري الفني، والامثلة كثيرة في قصائد المجموعة، منها:

* البرقُ الذي مرّ بقلبي كان عمري.

* في قوس طيرانه الصقر تذكّر الثور المجنح والجمل الضائع وقراءة الأثر.

- الصورة الشعرية المتحركة، و النابضة بالحياة:

ففي قصيدة "حياةٌ على جانب النهر" يقدم صور شعرية متتالية ومتحركة، ونابضة بالحياة: " على الأرجحِ السنوات التي مرّتْ في الطريقِ المعلّقة فوق الهاوية، كانت محشوّة بالأخطاء، لقد زهوتُ بها، ربّما لأنها اخترعتني شاهداً عن حروبٍ لن تنتهي، عن رحلةٍ لعابرين ذهبوا لمدينةٍ ضائعة، عن معارك دينية يمقتُها الله، عن ثورات آمنت بالخرافة، عن حكايةٍ يختلطُ فيها الواقع والخيال، العقل والجنون، الصورة والحدث.".

* فالسنوات على الطريق...،

* معلقة فوق الهاوية...،

* محشوة بالأخطاء...،

* الشاعر مزهو بها...،

لماذا؟. لأنها:

+ ربما اخترعته شاهدا عن الحروب،

+ او عن رحلة لعابرين،

+ او عن معارك دينية،

+ او ثورات،

+ او عن حكاية يختلط فيها الواقع بالخيال.

هكذا يبني نصّار صور قصائده بصورة مركبة، الاولى تفضي الى التي تليها، وكانه جاء ليفسر بالتالية الاولى، فتبنى بجمالية تصويرية تفتقد اغلب قصائد بعض الشعراء لهذه الميزة.

- قصائد المجموعة تحمل رؤاها بين طيات الفاظها المكونة لصورها الشعرية، وفي تراكم الصور الشعرية، وفي الوقت نفسه تمتاح من هذه الرؤى الصور الشعرية المتحركة النابضة بالحياة، فتأتي محملة بكل افكار ورؤى وتصورات الشخصية الشعرية عن الانسان والكون والاشياء، عن الجحيم الذاتي الذي رآه الشاعر:

وكمثال على ذلك قصيدة "حربٌ واحدة " التي تشع صورها الشعرية بكل رؤاه، وتصوراته، وافكاره، فيقول: " الملاكُ الذي لم يَقُدْني إلى بابٍ بعيد، لم يضع بين يديّ كتباً أربعة، وضع في كفي جمرة قال لي: اذهبْ اقبضْ، وانتزعْ وابسطْ قلبكَ. انتزعتُ الكتابَ الرابع وجدتهُ كتاباً للعميان فتحتهُ، تأملتهُ، انتزعتُ منه كلمةً واحدةً أصغيتُ لها شذَّبتُ خواطرها وغسلتُ حروفها من سوادِ الكراهية فسارتْ في دمي. قلتُ لها: في حرفِ عينكِ العميق أسيرُ في رحلة حرة، وأنت تتأرجحين بين الحارس والعالم، تتأرجحين بين ثلاث كلمات. بزرقتكِ غسلتُ مخيلتي من وحشة السماء ونظفتُ مجرّاتكِ من تبنها غسلتُ قلبي بنهركِ وعلى بساطكِ نمتُ."

- التجريد اللغوي الذي كتبت فيه قصائد المجموعة:

المقطع الشعري الذي اخترناه قبل قليل خير مثال على تجريد اللغة، فلا زوائد، بل جاءت لغة معبرة عما تقدمه من صور تحمل افكارا ورؤى

نابضة بالحياة والديمومة، انه يقدم قصائده باقتصاد لغوي، دون ترهل، او اسفاف في اداة التعبير، وفي ناتج هذا التعبير من افكار ورؤى.

- تستنطق قصائد المجموعة ما لم يعرف، أي تستنطق المخفي، و المسكوت عنه في حياة شخصية القصيدة، التي عاشت وتعيش جحيم الو اقع الذي مرت به:

يقول في قصيدة "بيت فوق طيران الصقور": " فاضَ دمٌ فاختنق الهواء. جثثٌ طافية. ماذا يفعلُ لي الكتاب؟ رميتهُ على الجرف. مضيتُ تاركاً أمي وأبي وأخاً وحيداً لم تتبقّ حمّالة لنقله. نسيتُ موتاي. مضيتُ ناسياً بابي مفتوحاً لقليل من الحياة. رأيتُ على الرملِ ظلاً لصقرٍ غريب. الموتُ سالتْ روحُهُ في ماء المدينة. ومن عبثِ البلاد غسلتهم بدخان السماء. بعري الكلام سرتُ عابراً نهري. عنايةُ الطير شملتني فتبعتها حتى مررْتُ بأناسٍ، رؤوسُهم في الظلامِ بيضٌ. صعدتُ نحو المئذنة. لا أحد معي. الصقورُ حلّقت فوقي، أرعبتني العاصفةُ، شَلّتْ قدمي ولم أنظرْ. رفعتُ رأسي أحصيتهم. واحداً، واحداً. ثلاثون صقراً كتموا مصيري. نسائم الموت مرّت مع الغيم حين فتحتُ أبوابي. بغداد وحدها. تركتُ أمي والعجائز يركضن إلى الحدائق يحفزن قليل الحياة وينتظرن الإبادة. لفائفُ قديمة بيدهم. كتابٌ. خرائط يرون فيها الأرض ضوءاً بعيداً. نسيتُ رأسي ومضيتُ أعيد التذكّر. حلّقت فوقي الصقور. رأيته يرتجفُ تحت النظرة الأولى ويختبئُ أبي. هنا مئذنة عالية. انهمرتْ من قلب السماء كراتُ اللهب. جدراني أبيدتْ. لهبٌ. لهبٌ تقذفه الصقور. تنفلقُ المدينة كلها. حياتي تنفلقُ. اشتعلتْ رؤوس الأطفال. الورد يفرّ من يد القاطف. رؤوسٌ في ساحة النار. الطيرُ ينزف. وأنا أقول: حياتُنا زَلَّةُ لِسانٍ، والسماء غلطة الأرض لا أكثر ولا أقل."

فالصور الشعرية المتتابعة، واللغة المجردة من كل زائدة تخرجها من كونها لغة شعر لتدخلها في عالم النثر العادي، وما تحمله هذه اللغة من طاقة في التعبير، تقدم لنا القصيدة كباقي قصائد المجموعة، ما خفي، وما سكت عنه من عالم الشخص الذي يقدم اعترافه الذاتي.

- الايقاع الداخلي الذي بني على التكرار المعنوي، واللفظي الذي يصوغ صور القصيدة الشعرية البصرية صياغة تمنح القصيدة ايقاعا داخليا لا يقع عليه المتلقي مباشرة الا بعد اتمام قراءة القصيدة الواحدة في النسخ الثلاث، وكذلك تكرار الالفاظ وتتابعها، وتكامل الصور الشعرية الواحدة بالأخرى:

* "هكذا البحيرة تحترقُ في أعماقها الزوارق. وتدوم. هكذا البيت تنسجه العنكبوت خيطاً، خيطاً. ويدوم. تسحقه الحوافر والحروب. ويدوم.".

* " أصغيتُ لصليل البنادق والمدافع وهي ترمي وترمي ولم يشعر أحد بالندم."

* "وفي هذا رأيتُ ثلاثَ مصائبَ صارت مصيري، قرأتُ، قرأتُ فيها بلادي التي تشظّتْ، بلادي تشظتْ، بلادي، بلادي، بلادي لك حبي...""".

* "هي كيسٌ من الحروف، بلادي، بلادي بأحجارها، وأشجارها، وحيواناتها، وأنهارها، وعالمها، وترابها، وإنسانها، وحارسها، بلادي، بلادي حملتُها على كتفي ومضيتُ".

- واذا كان شعر التفعيلة يتبع نظام التقطيع، حيث يترك الشاعر سطراً، او يضع نقاطاً، فان قصيد النثر لا تتبع هذا " عند نصّار على سبيل المثال "، لان البياض الذي من خلاله يكون التنفس الايقاعي قد تم، ستؤجله الى ما بعد الانتهاء من قراءتها " انظر كل قصائد المجموعة ":

* في قصيدة "بيت فوق طيران الصقور" يكرر العبارة التالية بعد مقطع واخر "و....غلطة ال....لا أكثر ولا أقل" بتغير يقع على الالفاظ في المناطق المنقطة.

* وتكرار عبارة " اتممتها.... " في قصيدة " حرب واحدة " حتى يصل الى السابعة.

* ويضع كذلك في مواضع كثيرة ما يشبه العنوان لقصيدته، او مقطع من قصيدته، ليهديه هذا العنوان، او العبارة الى قول امور لا يستطيع قولها بدون ان يحركه ذاك العنوان، " انظر الجزء الثاني من الكتاب - نسخة ثانية ".

* ويضع عبارة " ماذا سأقول " في قصيدة "سواد الحرب- تنبغي قراءة ابن آوى"، في " نسخة اولى ".

- ان البنى السردية في قصائد هذه المجموعة تقدم افكارا ورؤى، وتجمع ميزات كل ما ورثناه من سرد عبر التاريخ السردي العربي " انظر كتابنا الف ليلة وليلة وسحر السردية العربية "، انه سرد لا روائي بقدر ما يكون جمالي بحت، يذكرنا بكتابات ابن عربي الصوفي الا انه يختلف عنه في اللغة والافكار والرؤى:

ان مجموعة "الحياة في غلطتها" وهي تشكل قصيدة نثرية واحدة على امتداد سبعين صفحة من القطع الكبير، بدأ بكتابتها عام 1986، وانتهى منها عام 1991، يبني فيها الشاعر زعيم نصّار اسطورته على انقاض اسطورة ادم وحواء، وسقوطهما، حيث عوقبا بخروجهما من الجنة، والتي ضمت بين كلماتها وصورها الشعرية، ورؤاها الفكرية، اساطير وحكايات كثيرة، كأسطورة الغراب المعلم الاول للبشرية عن دفن الانسان، واسطورة العنقاء، واسطورة اهل الكهف، و اسطورة

ابراهيم والكبش الذبيح، واسطورة اوديب، واسطورة الثور المجنح، وحكاية الجمل الضائع، وحكاية لعابة الصبر، وهكذا يدون نصّار اخطاء السنوات التي عاشها، السنين التي اسقطته في حبائلها، فراح يعدد اخطائه منذ آخر خطأ حتى اول الاخطاء.

الأيقونات تبقى دائماً
الحياة في غلطتها ومعادلها الشعري([1])

رزاق عداي

أن ما يغوي في عبارة "الحياة في غلطتها"، وللوهلة الاولى، انها تقذف بنا في دروب متاهة، أسمها الحياة، بلا ساحل ولا حدود، حيث نستيقظ فيها بعد، ونفتح عيوننا على مسالك ومشاهد وانقلابات، ليس لنا فيها يد، هي ليست غلطة الحياة مثلما هي ليست غلطتنا، أنه تشابك والتباس بين "وجود- نا" الحياة ووعينا الذي يبزغ جلياً متأخراً.
هو "الوعي الشقي" كما قننه الفيلسوف هيغل.
مجموعة الشاعر –زعيم نصّار- "الحياة في غلطتها" لا يكفي بأن توصف بأنها كتلة نثرية متدفقة بسردها الغرائبي لشاعر محلق، فما ينبغي ان يضاف هو أنها نصوص تستلهم المقاربة للرؤيا الذاتية ببوح عام، وبحرية شعرية غير مرغمة للتخفي والمواربة، أنها نصوص الاعلان عن الموت والمقابر والحروب والحرائق، عن خيبة مريرة للفرد بإيقاعه الاسيان – وللجماعة بقدرها الحزين – بتوظيف قوة النبرة وجزالة العبارة وصراحة التلميح.

1- جريدة الصباح- الاحد 1 تشرين الثاني 2015

1

يفتح الشاعر كتابه بمقارنة نصية لحكمة توراتية منسوبة إلى احد انبياء اليهود –سليمان- تقول "ان النسخة الشبيهة لا تخفي الحقيقة ابداً، بل ان الحقيقي هو الذي يخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي، أن النسخة الشبيهة حقيقية"

والاحالة التأويلية الفورية التي تقودنا إليه هذه العبارات هو أن الحقيقي – الآني، لا يمكن أن يكون هو الحقيقي المطلق، فلا يمكن التعويل اليه بوصفه الحقيقة، ففي واقعه اللايقيني المنزلق، هو شاهدة قبور وزمن حروب أنه غير حقيقي لأنه استهلاك فاجع للمدى الزمني المتاح لنا للعيش فيه، وامتصاص للحياة بوصفها خطاب متصور غير متحقق أبداً، أنه تطلع يخفق كلّ مرّة، ليعود للتحليق ثانية وهكذا..

" على الأرجحِ السنوات التي مرّتْ في الطريقِ المعلّقة فوق الهاوية، كانت محشوّة بالأخطاء، لقد زهوتُ بها، ربّما لأنها اخترعتني شاهداً عن حروبٍ لن تنتهي، عن رحلةٍ لعابرين ذهبوا لمدينةٍ ضائعة، عن معارك دينية يمقتُها الله، عن ثورات آمنت بالخرافة، عن حكايةٍ يختلطُ فيها الواقع والخيال، العقل والجنون، الصورة والحدث." – حياة على جانب النهر- ص9

2

اذن هي حكايته... التي هي في غمرة سرديتها محشوة بالأخطاء وتلاعبت بها أذرع غريبة، من حروب لا تنتهي، وعابرون مروا، وثورات دينية لا يعشقها الاله.

ان اقسى المرارات اننا لسنا مؤهلين مبكراً لنقرر هول هذه "الغلطة" ففي لحظات التالية تصبح اوراق كتاب متناثر، فتدخل إلى وادي السلام:

" خرجوا

لا حديقة بالقرب منهم

صاروا غيوماً وناموا

لا قمصان لا صحون لهم

من تحت الركام قاموا

وقالوا: بعد كل هذا الذبح بسيف السماء ماذا يفعل لنا الكتاب؟ أوراقٌ كثيرة تسقط منه. أوراقٌ كثيرة تطيرُ إلى وادي السلام. شتاءٌ طويل. صقورٌتلتقط الكائنات. رفعَ رأسه وفرّ طائرٌ من عينيه في هذا الخراب. - بيت فوق طيران الصقور- ص 14

هناك كم وفير من السرد النثري ولكنه يتدفق مع إيقاع احتفالي ينهض بما يشبه الصوت الجماعي، وهذا نتيجة الحرية التامة للنثر، فاللغة والعبارة تتحرران بأكبر طاقة، وهما تساعدان المحسوسات كي تنبض، ولا يذهبان بعيداً في الزوغان واللعبة اللغوية المقعرة والفارغة، فالشاعر يقابل روايته تماماً ويترك التبادل للمتلقي، أو تصبح من منتجات القراءة.

3

زعيم نصار عبر قصائد كتابه الشعري لا يتورط في محنة وملابسات الفصل بين الشعر وبنظامه التقليدي المؤطر والمشروط بالوزن منذ أزمان بعيدة وببحور شعرية معروفة تراثياً، وبموجبها يحدد جنس الشعر، خلافاً لقصيدة النثر الملتبسة، والتي مرت بمخاضات تنظيرية واسعة النطاق تهدف إلى تعينها وتقنيتها، فالشاعر يفلح في خلق الموائمة بين الشعر والنثر، وبقصيدة تسمى "قصيدة النثر" إذ هي محكومة بنغم ايقاعي خاص، يؤهلها كي تحقق نوعاً شعرياً مختلفاً يتميز به الشاعر.

" جرفوا حجارتي
جرفوا ذكرياتي
ورقاً يابساً في الحديقة.
رأى حارسي
المقاعد والكراسي
والأسرّة
الأواني
والستائر
ترفرف له في ساحة الميدان." من قصيدة بيت فوق طيران الصقور ص 23

4

القصائد عند " نصّار" تتشكل عبر ثلاث نسخ، تبدأ تنازلياً من النسخة الثالثة وتنتهي بالنسخة الأولى، بين طيّات كل نسخة، ثلاث قصائد، مؤرخة بتنازل التاريخ من تموز 1991 إلى تموز 1986.

هذا الإخراج والتنظيم يعطي دلالة صريحة تشير لخبرات الشاعر وتقنياته الذكية، فهو يحمل حشداً من المشتركات الحسية ذات المكون والنوع في عمق التجربة الفردية مع اندماج ومفارقة في الوقت ذاته، بوقائع تحدث في التاريخ و في" الحياة في غلطتها"...

أن صدور هذه المجموعة بعد أكثر من ربع قرن من تواريخ كتابة القصائد كرّس تميزها وحضور صوتها الخاص ومثابرتها في النزوع التجريبي، فالأيقونات تبقى دائماً وأحداث التاريخ تمحوها آلة الزمان.

" حوادثُ عجيبة

لا نعرفها.

أنتِ التهمتِ

نصفَ حياتي واحترتِ.

الحيرةُ خلاصةُ الموجود.

ولأننا نصفان لحياةٍ واحدة، صرنا نحلمُ بحياةٍ أخرى، أنتِ غَلْطَةُ الْعُمْرِ بكِ خرجتُ من جنّةِ العميان، تحرّرتُ، تحرّرتُ من ذاك العماء.

من قصيدة (صورة واحدة لنصف حياة) ص 44

الرمز والمعنى
المحنة الأزلية في الحياة في غلطتها([1])

زهير الجبوري

يعيدنا الشاعر زعيم نصار في تجربته (الحياة في غلطتها) الى العناصر التشكيلية لقصيدة النثر، ولأنه واحد من ابرز شعراء العقد الثمانيني، فإن ذلك يحيلنا الى فحوى الشاعر الثمانيني الذي تفرّد بكتابة القصيدة النثرية الحديثة، والاطلاع على الحس التأثري لتجليات المعنى العرفاني، وتهويمات اللّغة الشعرية الخارجة عن حدود النسق التقليدي، لذا نمسك في جلّ ما قرأناه في هذه التجربة عن ملامح التوليد القصدي للمخيالية الكبرى التي يغور بها (النصار) باتجاه خلق معاني تحت ضباب الرؤيا وغرائبية المعنى..

الاّ ان مشروع الشاعر، على الرغم من جعل نصوصه ذات مركب لغوي متعالي، فإنها عكست عن ذاتويته، وعن عوالمه المشروطة بالانفعالات وبالرؤيا الفاحصة للأشياء وللأحاسيس المحيطة حوله، بدوري لا اريد ان ارجع النصوص الى دلالاتها وبنياتها العرفانية، انما اتعامل معها بوصفها نصوصاً كتبها شاعر، فكانت بالشكل الذي وصل الينا و قرأناه..

(الحياة في غلطتها)، تجربة شعرية انطوت على أنساق مترادفة في البناء النصي، وأعني ما جاءت به مقومات القصيدة من حيث الشكل

1- ملحق أوراق- جريدة المدى - العدد 3579 - الاحد 21- شباط-2016

والمضمون برهافة اللّغة ورشاقة المعنى، فكان الايقاع الداخلي وكانت فضاءات الـ (أنا) وكان المعنى، كلها ثيمات ترادفت مع الخصائص الدلالية والبلاغية الواضحة في جميع النصوص.

الواقع ان أغلب شعراء العقد الثمانيني قد نهلوا الكتابة الشعرية التي قرأناها في تجربة النصار، ربما لأن المحنة وزمن الانشداد الفكري وفعل المغامرة، اعطى إنعطافة مشتركة لأن تكون القصيدة بهذه الملامح والسمات، لتكون هذه النزعة الحداثية آنذاك، ويكون التميز بالشكل الذي يعطي للغة اداءً تأملياً جديداً..

صحيح ان الشعرية المعاصرة أفاضت الكثير من أشكال البناء وطرق الاداء، بل والتلاعب بنسقيات الجملة الشعرية ذاتها من خلال اجترار الأشكال وتطبيقها كالمتن والهامش والسواد والبياض، واللعب بالاستهلال في مناطق متباعدة في القصيدة، ثم الطرق التجريبية الأخرى، إلاّ ان ذلك لا يمنع لان تكون مثل التجربة التي امامنا لها البروز والحضور في الوقت الحالي...ما احتوته قصائد (الحياة في غلطتها) من لغة مجازية واضحة وصور شعرية غلبت عليها المخيالية السريالية، أبانت في دقائقها العناصر النثرية (المسرودة)، لتخلق معنى انزياحياً بلغة متوهجة، وزعيم النصار حافظ على المستوى البنائي لقصائده، وهي طريقة عرف بها منذ عقود، واسهمت بإعطاء هويته ولونه الخاص، ولكي يستلهم الواقع برؤيا غرائبية، افاض لنفسه طريقة الكتابة بسيميائية الحروف (حروف اسمه) وجعلها نصا له دلالاته المخبوءة بداخلها المعاني، مثلما حصل في النص الاول (حياة على جانب النهر)، لكن قبلها كانت تقطيعات المجموعة مطروحة بشكل تجريبي حيث (نسخة ثالثة)، ثم (ثانية)،(أول) هذا الترتيب لا يؤثر على المضمون، ولا

على توزيع النصوص ومعناها، انما هي طريقة فنية جاءت بقصد المغايرة..

الشاعر حين يكرس نصوصه بإقحام اللغة توهجها الذهني من خلال ملاحقة الاشياء واستخلاصها على المستويات الحسية والهاجسية، انما يغور بوحي اللغة الشعرية ذاتها واعطاءها سمات الطابع الروحي/ العرفاني / الـ (الماورائي).. فكل هذه تستفيض من المعنى ما يصبو اليه النص على الـ (الذات) و الـ (أنا) والـ (الآخر)، وعلى الـ (المكان) بترسيماته البائنة لـ (النهر / المدينة / النخيل / الوادي،الخ)،وعلى الـ (الزمن) وتوظيفاته، لكن الاشتباك الذي نلمسه، ثمة استرسال ممزوج بين حالات الوصف، والسياقات الخفية داخل كل نص، لكن حركة النص بشكله الاخير في كل قصيدة اعطى شكلا نسيجيا مترابطاً وواضحا من حيث البناء العام..

ما الذي نمسكه في المجموعة حين يستنهض امامنا العنوان بعتبة نصية كبيرة، عتبة اخذت على عاتق المتلقي قراءة العنونة بوصفها جزءً كبيراً من عملية كبرى، تلك التي جعلت من الحياة عنوانا كبيرا لـ (الغلطة)، فأصبحت كاشفة وفاعلة في كشفها لكل ما يدور من فضاءات اشار اليها الشاعر وكانت حاضرة بكل حواسها وهواجسها ووجودها فـ (الحياة / الموت / الحرب/ الصراع / الجنون/ النهر / الوجع / الحكاية / القتل /... الخ)، كلها وحدة كاملة ومعبرة عن الانسان في حياته، وبالتالي هي مناهضة لمأساة، فكانت توظيفات الكتابة بإحساسها الميثولوجي، وبخيوطها العرفانية، وفي تمثيلاتها الموضوعية المسترسلة لبعض الاماكن المشغولة بذلك، لكنها جاءت بتجليات عميقة..

لا اعرف ان كان النصّار يوظف اللغة الشعرية بمعيار تكثيفي بحثا عن سيرة، ام بحثا عن وجود؟.. فقد اعطت ثيمات النصوص شكلا فلسفيا متناظر الشكل ومتداخل المعنى، فاذا كانت التجربة هذه على قدر من الكشف والتمحيص لحياة الحرب وحياة الازمة، فلماذا هذا التركيب اللغوي / الشعري الذي تشبع بخيوط دلالية..؟ كما نمسك بسياق اللغة ذاتها على اسقاطات الزمن وعلامات الرمز الميثولوجي.. وهذا دليل قاطع يؤكد ان الواقع وما يتضمنه من أزمات يشحن بداخله علامات الرمز والاسطورة..

في النسخ الثلاث التي احتوت المجموعة، نقرأ لـ (الحياة) حضور تنبؤي للنهايات، بخاصة اذا ما قرأنا في أواخر النصوص تواريخ كتابتها في نهاية العقد الثمانيني وبداية عقد التسعينيات، لكن الحياة التي يريدها زعيم النصّار داخل نصوصه وقعت بين اطاري الاسترسال اللغوي ذات البناء المتعالي، وهو امر طبيعي لمسألة جوهرية، مسألة تقع بالتضاد مع السلطة التي نعيش معها، لذلك جاءت الاحالات جميعا لترسخ فحوى ما أراده، فـ (الخرافة.. العويل.. الموت.. المعارك والطواغيت.. المجانين.. ايام المنفى.. الخ)، كلها لعبة حياة متمثلة بجنون الحياة وتشظيها في زمن الحرب الذي لا ينتهي..

في النص الاول (حياة على جانب النهر)، تمر الجمل الشعرية بسياقاتها النثرية، وبطريقة كتابتها (المسرودة)، على مرآى الشاعر ذاته من خلال المقاطع المكتوبة والمتشحة بحروفه، لتعطي انطباعاً اوليا على انها حروف معنى / ذاتي / شخصي، لذا نقرا قبل الدخول اليها (على الأرجح ستبقى حياتي مثل عجلة تدور، تدور، حتى اضع حدا لها. ص9)، ثم بعدها نقرأ في المقطع (ز) (في الرابع عشر من تموز يكتبون حياته في

حجرة المصائر ويحتفلون، ويقولون: في مصادفة غامضة لا نظير لها، صارت له حياة، ولأطفال معه هو اب واخ. ص10)، تتشكل محورية البناء الشعري هنا على محور الداخل، واعني الداخل في تشكل المعنى الشعري في بوتقة النقد للحالة التي افاضت للنصّار طرحها، فالتخيّل الذي جعل من الحياة (غلطة) في هذه المجموعة، يحيلنا الى شكل فني – ادائي آخر، وكأننا أمام نص (مايم) او (بانتومايم) لعرض مسرحي تجريدي، ومع ان اللغة التجريدية واضحة، غير انها مشبعة بتعبيرية أدائية لها خصائصها الخاصة بالتلقي.

في نص (حرب واحدة)، ثمة ما يمتزج بين الحس العرفاني وبين اللغة المعبرة عن(الذاتي)، حيث نمسك باللغة الشعرية في محياها المقدس ومن وصايا افترضها الشاعر وقدم لها الفضاء هذا، اذ نقرأ (الملاك الذي لم يقدني الى باب بعيد، لم يضع بين يدي كتبا اربعة ملونة، وضع في كفي جمرة قال لي ؛ اذهب اقبض، وانتزع وابسط قلبك. انتزعت الكتاب الرابع وجدته كتابا للعميان، فتحته، تأملته، انتزعت منه كلمة واحدة اصغيت لها، شذبت خواطرها وغسلت حروفها من سواد الكراهية فسارت في دمي.) ص 28، فقد لعبت عناصر البناء الشعري الواضحة امامنا دورا في تقديم المعنى بالشكل الذي ظهرت به، وبفضاءات مشحونة بدلالات الوصايا ورمزية الجمل ذاتها.

ثم تسير باقي نصوص المجموعة على المنوال الذي قرأناه، غير ان النص الاخير من النسخة الاولى (حياة على جبل اجرد)، يكشف عن نزوعه لحالة الاستسلام لكل النزاعات الانفعالية البائنة على حركة المقاطع المكتوبة، فكانت الـ (انا) الشعرية المعبرة عن مشهد كبير لحياة الحرب، هي ذاتها التي عبرت عن الثيمة الحوارية لـ (الجنون)،ولـ (فضاءات

الجنوب) ولـ (الحرية الذائبة في التخييل)، فبعد المقطع الاستهلالي الاول: (في الجنوب من هذا الجبل، في الجنوب مني، ينتشر البياض كسائر الاكفان)، نقرأ المقطع ؛

أهذه رحلة أم حرب؟

تدحرجت من قمة الجبل

الى سطوح الجنون. ص73

هذا التماسك اكتسب رصانته من قلق الشاعر ومن استدراجه لحركة الحياة ولظواهرها المؤثرة على المواقف الكبرى التي ولدتها الحرب، فنصوص الحرب – بخاصة في فترة العقد الثمانيني– لم تكن عند اصحاب المواقف المضادة للسلطة، إلاّ ظواهر فلسفية اخذت من خلالها صراحة الرفض واستمرار المواجهة، فكانت هناك العديد من التوظيفات اللغوية المطروحة بدلالات البناء الميثولوجي وبتناصات الحس المقدس..

(الحياة في غلطتها)، نصوص عبرت عن تراتبية زمنية معكوسة، حيث النصوص المكتوبة مطلع عقد التسعينيات، تلتها نصوص العقد الثمانيني، وهي لعبة استدرجنا بها الشاعر ليشعرنا بشدة اللذة والألم لما جاءت به الحروب، اشعر انها طريقة تجريبية خالفت مفهوم العتبة النصية للقصيدة، حيث الاستهلال والمضمون والنهاية، بل اعطت استخلاصا وافيا مفاده اننا نبدأ قراءة النصوص المعبرة عن محنة كبيرة عشنا تفاصيلها من منطقة حساسيتها المؤثرة.. الان وبعد ان شاخت الحروب عندنا، جاءت نصوص زعيم النصار لتعلن ان الخطيئة ليست حاضرنا الان، انما هي محنتنا الازلية الممتدة منذ انساننا الأول.

القصيدة الكليّة
بين محو الأسطورة وكتابة الحياة في حارس العميان([1])

سلمان العبد

قلة قليلة هم الذين الّفوا بين هاجس الشعر وهموم الحياة ووُفقوا في ثنائية صعبة تحاكي أمل الضامئ في بطون الصحراء، حيث نرى في قصيدة زعيم نصار الأخيرة – حارس العميان - عودة إلى الينابيع الأولى، حيث كانت الأناشيد الأولى، تمثل نصوصا وثنية تفضح هموم الآلهة أو قصيدة بدوية ترسم صور البطولة، أو الكرم، ترسم و تكرس يوما من أيام العرب الجاهلية.

ارى في القصيدة هذه محاكمة وإدانة لواقع تشاؤمي مغلف يحمل في ثناياه هواجس الشاعر ومرارته برغم الأزياء الغجرية الفضفاضة والمزركشة التي ارتدتها أيقونة الحب الابدي التي شكلت سحابة نرجسية في سمائها حجبت المعاناة الحقيقية كخلفية المرآة العاكسة التي لا تماري سول ظواهر الأشياء.

عندما قرأت قصيدة زعيم نصار غرقت مخيلتي في مشهد مسرحي وانتقلت بي إلى إحدى معارك بني عبس حيث شعرنا بعباءته العربية وسط النقع وقرع السيوف وهو يصغي لعنترة بن شداد منشأ:-

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

1- جريدة بغداد، الخميس 26 شباط 2004، العدد 623- السنة الثالثة عشرة.

نعم فالمواهب ليست سوى لغات مفصحة لمناجاة الطبيعة الفطرية لبني البشر في شتى أشكالها من آداب وفنون وإبداعات أخرى وهذا يطرح سؤالاً ملحاً هو :

هل المواهب محكوم عليها بالانقراض وفقا لمستجدات الحياة وصيرورتها؟

نقول: كلا.... فالإنسان خلق وخلقت مقومات وجوده الأبدية معه كالشعور والإحساس والإبداع والحرية، فهي ركائز الخلق والبقاء وهي معادلات للصيرورة والديمومة البشرية، أنها تتجدد بتجدد الحياة ومعطياتها وتتخذ صورا شتى وفقا لمنطق العصر والتحديات المطروحة.

والشعر كموهبة إنما يمثل استجابة تلقائية لمعاني الجمال والرفعة بداهة ومن دون مقدمات، أنه في معنى أخر تحقيق للذات السامية عبر تجليات الإبداع التي يستحيل أحيانا استبطانها وفك رموزها ومقاصدها بقدر ما ألقت الحياة من تعقيدات ومشكلات في خضم الأدب والشعر منه بوجه خاص وبالمقابل فلقد استحوذ شاعرنا على طرفي الخيط فأتقن اللعبة عبر إمكانياته الخطابية بالاقتراب أكثر فأكثر من اللغة اليومية البسيطة وفق نسق يقوم على الموهبة والثقافة والحساسية، و يؤدي فروضا شعرية فريدة تتجاوز مكامن الضعف والإسفاف وتشكل حضورا أدبيا شاخصا، وفعالا مقارنة بآخرين في دالة الإبداع.

فالمبادهة والشفاهية تمثلان لديه دالة الفكاك من محاصرة الكليشيهات المغلقة وابتزازا لمشاخصات الواقع في محاولة لتجاوز النمطية عبر تحريكها وتفعيل أدوارها ومقاصدها النهائية، إضافة إلى استعارة حس المتلقي وتحليل ذائقته الشعرية، وتأهيل النص وفقا لهذه المعايير. وما يميز القصيدة كذلك القدرة على التصوير والإيحاء

واستجلاء المعاني من بين متون التأويل والترميز والتداخل الرؤيوي لدى الشاعر، بما يمثل بعدي الدهشة والانقطاع عنها في آن واحد.

ولدى مراجعتنا للقصيدة نرى في المقطع الأول " الطاووس، صياغة الغواية "

قدرة فائقة على الاستعارة والترميز وانتشارا واسعا في مساحة الأسطورة والحكاية الدارجة التي تشكل النسيج الثقافي والفولكلوري للمجتمع وإيماءة تأويلية مبطنة بالحكمة في حوار متكافئ وحضاري مع الجنس الأخر مانحا إياه فسحة الاستقبال والرد عبر عملية انشطار للذات الإنسانية وممارسة طقوس الجدل المنطقي فيقول :-

كنت عريانا قبل أن تجلبي إليّ الحيّة

ولم أعرف، بياضكِ

كنت أخشى طرتكِ السوداء

ولم أختبئ من أحدٍ

بحبة قمح معكِ اشتركت،

كنا بتفاحة واحدة نرى النهار

بك عرفت كل شيء

وهمت ولم أنس.

إنها قدرة على الاستلهام والتوظيف الدقيق للاقتباسات المنطقية والفلسفية ووصف دقيق لهاجس الإنسان الابدي في تحدياته الكبيرة مثل الحياة والموت والحب والحرب والعقل والعاطفة والمجهول، لذلك نجد بين متون أغلب المقاطع قلقا مطلقا وحيرة تترجرج بين العقل والوجدان حين يصرح في المقطع الثامن :-

وقفت على حافة الحياة

أتذكر لأحتفي بها
ناديت على رأسي الذي بين يديها
تساءلت : كيف أكون في نفس اللحظة مقطوع الرأس
وأرى إني أنظر إلى أصل تلك الأرض
أصبحت أرى أنني اثنان
واحد يكتب..... والأخر يمحو

تتجلى عبقرية الشاعر في قدرته على صياغة العواطف والانفعالات في سياقات نصية معبرة وجامعة وطرح البدائل العقلية والفلسفية وحتى السيكولوجية لمجريات الحدث في إطار حسي ملهم تتقبله الذاكرة لتوظفه، وعدى عن ذلك فأن موت الذاكرة يعني غياب الحدث.

في كل مرة نجد أنفسنا في كتابات غيرنا فالثقافة بكل أوجهها ارث مشترك، مع بعض التفاصيل، وخير معبر عن ذلك مقولة هنري ميلر " في رامبو أرى نفسي كما لو كنت انظر في مرآة "، وكلما ضاقت دائرة العلاقات كبرت مساحة التأثر والتأثير والعكس صحيح. فالشعراء والأدباء إنما أرخوا لبلدانهم وشعوبهم ولكن بأقلام من قوس قزح عندما كتبوا مذكراتهم الذاتية والعامة وأسسوا للقيم الروحية والأخلاقية لأنهم بعكس المؤرخين والساسة الذين مروا على وجه التأريخ كواصفين أو مبرمجين لا غير.

القصيدة التي بين يدي إنما تمثل منحى آخر في التجديد هو ثمرة العقود الأخيرة من مسيرة الشعر في العراق والتي شهدت ولادة اطر واتجاهات اتصفت بالحداثة والمعاصرة مقارنة بالمحاولات الأولى على طريق القصيدة النثر حيث نرى شاعرنا مرة أخرى يعالج الخيبة بالرجاء آملا

في نشور آخر بعد إن ضاقت أفاق التجربة فلعل في الرجاء عزاءا أو سلوى فيقول في المقطع الأخير :-

معكِ في سريرقرب عين المدينة... نمت

ولأننا الآن في حياة أخرى.....

بعد الدخول صحنا:-

من أنا؟

من نكون؟

أين ذاتي؟

ماذا أريد؟

ولماذا أموت؟

صرخنا أمام حارس العميان:-

نحن المبصرين الآن

لم نقف على صخرة.

في خضم الجدال القائم بين الشعر الكلاسيكي والحديث بشقيه التفعيلة والنثر تترسم المفارقات النقدية في صفوف الخارطة الثقافية العربية والعراقية وتتخذ مدياتها الفلسفية والعلمية من اجل إعادة إنتاج النص الشعري بكل أشكاله وفق معايير حديثة كليا وبعيدا عن الطروحات الشعائرية والإيديولوجية، وفق إشكالية التلقي التي تلقي بضلالها الأخير على النص وتحدد مديات نجاحه أو فشله فالمتلقي في كل الأحوال هو الحكم الأخير على رصانة النص بقدر ما للناقد من وجهات نظر، من أهمية في تعديل النص والتحكم في مساراته النهائية.

نقول بناءا على ما تقدم لم تكن قصيدة –حارس العميان- الفذة للشاعر زعيم نصار من بواكير الشعر ولاهي من خواتمه، بل هي

(قصيدة – النص) كما يسميها هو – في حوار شفهي لنا معه، ويشير إلى أسبقية الناقد الفذ ياسين النصير –

في هذه التسمية، أحبها، وطوّر معناها، كقصيدة جديدة، مركبة وكلية، فيها تداخل أجناسي، حيث الانتقال من السرد إلى الجملة القصيرة المكتفية بمعناها، ومن هذه إلى الحوار، ومن الحوار إلى الصورة السينمائية، - المشهد -، ومنه إلى البؤرة المتشظية في ثنايا القصيدة، أنّ ما يدهش في هذا العمل، تلك الوحدة الإطارية المتطورة من المقطع الأول إلى المقطع الأخير، حيث تجد التجربة المهيمنة على – أنا القصيدة – عبر عشر صفحات طول القصيدة مبنية بناءً معمارياً، وبهندسة دقيقة. وأقولها دون خشية باطل إنها قصيدة جديدة في مسيرة الحضارة وحركة الثقافة اللتان لا تتوقفان عند حدود، وفيما يخص الثقافة العراقية هنالك دفق كبير جدا من الأعمال الشعرية التي تمثل محركا شاقولياً محسوسا لابد إن يفضي إلى تغير نوعي شامل في المستقبل القريب بعد عملية التغير السياسي والاجتماعي الأخيرة التي طرأت على البلاد وما رافق ذلك من انفتاح وتوسيع في مجالات النشر والأعلام واتساع مدى الحريات وغياب الرقابة والكثافة النوعية في الكتابات الأدبية والصحفية، إضافة إلى قيام الكثير من المنتديات والتجمعات المدنية الثقافية التي أسهمت في مهام تربوية أدبية وفنية لتأهيل وتفعيل الطاقات الأدبية والفنية المبدعة، الموهوبة، وتحريك كل ما هو راكد في محيط الثقافة بسبب العهود السابقة.

فالشاعر زعيم نصار واحد من موهوبي الشعر والنظر ومن اللذين يحاولون انتاج هذا الجديد في الشعر العراقي –قصيدة –النص- التي ينظّر لها بعمق.

ثقافة المراكز المتقابلة
الاستعارات الشعرية التي تزيد من سعير اللغة([1])

د. سمير الخليل

صاغ الشاعر «زعيم نصار» قصائده التسع في مجموعته (الحياة في غلطتها) الصادرة عن دار الروسم – بغداد 2015، في ثلاث نسخ هي على التوالي: نسخة ثالثة، نسخة ثانية، نسخة أولى. ولأنّها تتمحور حول مركز واحد، فالنسخ الثلاث بقصائدها التسع هي بمثابة قصيدة واحدة، لها مراكز عدة تدور حولها كل صيحات الألم وتشنجات المعنى بجملة اسمية طويلة. المركز الأول يتموضع في نهاية القصيدة الأخيرة، وكأن الشاعر أراد أن يمتحن صبرنا ونحن نلهث لمواصلة القراءة، محاولين الوصول إلى المعنى، لحن الخطاب، العلامة الأبرز، وتلويحة الفنار التي تمنحنا إشارة الأمان والتلويحة الأخيرة جاءت في شكل: ((أهذه رحلة أم حرب؟/ تدحرجت من قمة الجبل/ إلى سفوح الجنون/ معي مشعل الحرية، أحصي تخوم الخيال، وأقصد غيمة الله التي غطّت قبر القتيل، لم أرتجف، لكن رأسي ارتطم بجثة أخي، ارتطم برأسه المقطوع، وهو يتدحرج نحوي، بعيداً عن جسمه الراكض إلى الأمام. دفنت الضوء تحت الرمال، وهذين: صرت أحكي بلا معنى))(ص73)
هذا ما وجدناه في القصيدة الأخيرة من "النسخة الأولى".

1- الشعر والتمثلات الثقافية، قراءات في الشعر العراقي المعاصر ,ط/1, دمشق, دار العراب, 2021، ص: 153

أما ما كشفناه في القصيدة الأخيرة من "النسخة الثانية" فهو مركز يتوضح رويداً رويداً مثل جبل الجليد العائم، قمته الصغيرة ظاهرة للعيان، لكن قاعدته الضخمة غاطسة تحت الماء.

هذا الجبل شكل مركزاً آخر مقابل المركز الأول، يحاول أن يماثله ويكون نداً له: ((أصابنا في طوفانك الغثيان/ وجدناك في غاية أحراش، فتعفنت الدموع، وفاضت الأيام، هنا قلتها: سأرمي صورتك في بركة الفقهاء، يزخرفون حواشيك بماء الذهب، يربّون ذيلك السمين، يحفرون حضرتك، ويتباكون على حصانك المخدوع، يقودونه إلى تخوم الخوف والغيب/ قالوا: كان ضحية أخرى بين أذرع اللعبة السرية في البقاء من أجل الصراع، فرموا أجسادهم حطباً للنيران، واقتربوا من القتلة القدامى. رفعوا راية الرأس المقطوع تحت أسئلة الكتاب وجرائمه، وجاؤوا من لحظة السروال القديم، جاؤوا شهوة الكلام. مع هذا تكفيهم هذه اللعبة يقيمون لها الكمائن ويشيّعونها، تقيم لهم فخ الغياب بكتابها السمين، غادروا المكان وأحاطوه بسور من الظلام، وبقوا نائمين دهراً في الكهف ينتظرون الخيول)) (ص58 وما بعدها).

وفي القصيدة الثالثة – الأخيرة مع "النسخة الثالثة" يبزغ المركز الثالث كأنّه الرؤيا من وسط التخبّط والعماء، ويصدح صوت "أنا الشاعر" بوضوح وصفاء معلناً خياره الأخير، رهانه النهائي على الملأ بعد أن توضحت اللعبة وانكشف السر وافتضحت الأدوار واكتملت دائرة المصائب: ((وفي هذا رأيت ثلاث مصائب صارت مصيري، قرأت، قرأت فيها بلادي التي تشظت، بلادي تشظت، بلادي، بلادي لك حبي)) (ص34).((فولجت في سرداب أبي وهو بلا باب، تهيبت ظلامه انتابني الرجف، ارتجفت حتى انتهت، عندها نازعتني نفسي، فنازعتها المحبة.

هممت حتى اقتربت، أخافتني صورة على الجدار تحتها كلمة واحدة شربتها كلها، فصرت أنا العاشق الذي جنّ بها، انتقيتها لا غبار عليها، هي كيس من الحروف، بلادي، بلادي بأحجارها، وأشجارها، وحيواناتها، وأنهارها، وعالمها، وترابها، وإنسانها، وحارسها، بلادي، بلادي حملتها على كتفي ومضيت)) (ص35).

هنا اكتمل المثلث بمراكزه الثلاثة لتشكل قصيدة واحدة حتى وإن اختلف تسلسل النسخ من الثالثة إلى الأولى أو تمددت القصائد إلى تسع، فالجملة الاسمية ممتدة من الغلاف إلى الغلاف بنفس واحد، واحتدام محسوب بدقة. والمراكز الثلاثة يقابل بعضها بعضاً ويشير إليه، وكأنها تتبادل الاتهامات وتتنازع التبعات.

هل القصيدة الطويلة التي نحن بصدد مقاربتها رحلة أم حرب ؟

هذا السؤال جاء في فاتحة المركز الأول. وجوابنا هي رحلة حرب، فثمة زلزال حدث في البلاد، وشمل كل الجغرافيا الوطنية، وتغذى هذا الزلزال من المخيلات الاجتماعية والأسطورية بنوع من التراجيديا والهوس والخشية. الزلزال ظاهرة طبيعية على غرار الرعشة في جسد الكائن الحي (إنسان أو حيوان)، طبيعي وعادي أن يتخلّص الجسد من فائض الشحنات بمعنى تحرير الطاقة الزائدة التي تغمر أوعيته وأعصابه وأعضاءه الأُخر، والأرض كائن حيوي تتحرّر أيضاً من الطاقات المتجمعة في باطنها، وهذه الظاهرة تتخذ صورة التشكيل الجيولوجي باحتكاك الصفائح التكونية وتداخلها. لقد خلّف هذا الزلزال جثة رجل برأس مقطوع يتدحرج نحوي (نحونا)، بعيداً عن جسمه الراكض إلى الأمام. صحيح أن الزلزال خلّف آلاف الجثث، ولكننا كما النص سنركز

على جثة واحدة هي (جثة أخي) وكيف السبيل إلى الأخذ بثأرها، وعدم نسيانها.

في المركز الثاني المتحصل من "النسخة الثانية" يحدث أيضاً زلزال يماثل الزلزال الأول في القوة والدرجة وتكون حصيلته طمر النظام السياسي الأول وإزالته بالكامل ليظهر على أنقاضه نظام آخر، كان يعارضه في السابق ويختلف معه في كل شيء، رجاله فقهاء يزخرفون الكلام بماء الذهب، ويربون الذيول السمينة، يستخرجون الجثث من المقابر الجماعية، ويتباكون عليها تحت كاميرات الإعلام الفضائي. في الظاهر رفعوا راية الرأس المقطوع، وفي الباطن اقتربوا من قتلة الأمس واتفقوا معهم على تقاسم المصالح والمغانم.

غادروا الواقع المر بعد أن أحاطوه بأسوار من الظلام، واحتموا داخل مواقع السلطة شديدة التحصين بعد أن كانوا يتعففون في مواقعهم القديمة في قلب غابات الأحراش.

إذن، هي لعبة الضحك على الذقون. الزلزال الأول أكل ما أكل، والزلزال الثاني كذلك، وضاع الناس والوطن ما بين زلزالين.

هنا تبرز ضرورة المركز الثالث الذي إنوجد في "النسخة الثالثة"، ليكفر بالمركزين ويوجه لهما أصابع الاتهام والخيانة. فلا خيار ولا حل إلا بالرجوع إلى الجذور، إلى سراديب الآباء، إلى الماضي المشرّف واستمداد القوة منه. لا خيار إلا بالاصطفاف مع الوطن ومع كل شيء فيه من بشر وحجر، حيوانات ونباتات، أنهار وسهول وجبال وصحارى يجب فعل شيء ما، ينبغي البحث عن زلزال جديد يجتث كل ما خلفته الزلازل السابقة، غير بعيد عن عيد الله –جل في علاه- الحدقة المراقبة الدائرية التي لا تخفى عنها خافية:

((البياض تكرّسه الأبدية، السواد يكرّسه الزوال)) (ص65).
ومعكوسها ((الأبدية يكرّسها السواد، والزوال يكرّسه البياض)) (ص68).

إنها إحاطة الغائية العلوية بكل شيء، إحاطة احتوائية شاملة، فليس غريباً أن يصف الفلاسفة الرواقيون الله على أنه حدقة محايثة للعالم تحيط علماً بكليات الأشياء وأجزائها، وهذا المعنى (الإله بوصفه حدقة) يميز أيضاً بعض الفلسفات الصوفية كما هو الحال مع "ابن عربي" أو "ابن سبعين" في الثقافة الإسلامية، في رسالته إلى الإمام الرازي يكتب الشيخ "محي الدين بن عربي" ((اعلم أن العالم بمجموعه حدقة عين الله التي لا تنام))([1]).

في نصوص "زعيم النصار" وجدنا أن شعريته ترى في اللغة بركاناً تثور منه الحقائق، الحقائق هي فوران أو ثوران وليست بروتوكولات أو تصنيفات، بهذا المعنى يستعمل "نصار" استعارات جيولوجية في الحديث عن سعير اللغة، ودعماً لهذا الرأي نؤكد أن كل ما يتضمن أو يرد من النصوص الأدبية الإبداعية له وظيفة سياسية واضحة للعيان وليس مجرد مفاهيم مثالية أو تهويماتمخيالية أو أطروحات تنظيرية أو سرديات موازية، فجثث القتلى هي أشباح تحوم في الأجواء بالقرب منا ما دمنا أحياء، والأشباح مثل "السوبرنوفا" نجوم انطفأت منذ مئات السنين ولا تزال تضيء لياليناً. كل الذين رحلوا لا تزال أشباحهم تعود

1- رسائل ابن عربي- رسالة الشيخ إلى الإمام الرازي، حيدر آباد، 1948، ج1، ص: 14

ونجومهم تتلألأ. أنت هناك (يا أخي الراكض إلى الأمام بدون رأس) في الهناك تتألق أو في الجوزاء.

عمقُ المعنى وجدلُ التجربة([1])

صباح محسن كاظم

في مجموعته الأخيرة (الحياة في غلطتها) نجد تجربة ثمانينية اختمرت، ونضجت، وتوهجت من حرائق الوطن، بين انعكاس وإبهام من واقع الانكسارات، و الخيبات بعهد الدكتاتورية، يجد من يبحر ويغوص بعمق التجربة لافتات الاحتجاج بتلك النصوص الشعرية المتقنة بحبكة مدهشة، بمعادلها الموضوعي، بكل أبعاد جماليات اللغة الشعرية بين الظاهر والباطن، تغمر المعنى المشكل بتلك المقاطع الشاعرة.. والغاطس ثلاثة أرباع المعنى، والظاهر كالفنار وسط أمواج صاخبة متلاطمة، حيواتنا الهادرة بأصوات المدافع على رؤوس شعب بأتون الحرائق من عقود خلت.

كتب "زعيم" بروح صادقة عن تلك الآلام، والمخاضات، بلغة احتجاجية تدين قبح الاستبداد، تلك القناعات الراكزة بوعيه المختلف عن أدلجة السلطة، لذا لافتاته تمثل انفعالات على مشاهدات من آثام السلطة الدموية البعثية، أرى تلك الأغلاط برؤية في مستويين:

الأول مستوى الرائي، أما الثاني فهو مستوى المرئي، هو الذي رأى كل شيء، ليعبر عن تلك الرؤيا بشعرية مدهشة، بتلك النصوص الشعرية وبحفريات بعمق المعنى، فالرمزية، والتورية، و بالظاهر، والخفاء.

1- مجلة الشبكة العراقية، 9 كانون الأول 2019، العدد(349)، ص: 48

لقد استعمل الشاعر المبدع زعيم نصّار تقنيات متعددة بشعره، الوصف، السرد، الحوار، بمشاهده النثرية التي توحي دلالاتها مقدرته بصياغة المنحى النثري الخاص به بالتعبير الصوفي، والوجدان، محاولات للخروج من(تيه-وموت- وهجرة) بظل التفرّد الدكتاتوري بقمع الحريات، ومصادرة الحقوق، والحروب البعثية منذ العام ١٩٨٠ حتى لحظة سقوط الدكتاتورية.

شعرية "النصار" مستمدة خميرتها من الميثولوجيا العراقية، صدى صوت الفقراء، أنين الثكالى، تراتيل الحزن، ترانيم الابتهال، أيقونات الأسى، وهو يبحث عن الخلاص من تلك المأساة، و الجحيم، بجلجلة متكسرة بالصور عبّر عنها بتلك الأغلاط التوّاقة للخلاص من المحنة، ربما انحاز فيها للتجريد والرمزية، لكنني أجد: التماهي بين الصوفية والرمزية الشعرية، لأجل التطهير الروحي من آثام الحروب، الحروب التي فجرت دماءً غزيرة لتشكل نهراً ثالثاً في العراق.

في محاضرة للمفكر والشاعر أدونيس في الجامعة اللبنانية، أكد فيها على: (إنّ النثر العربي يعبر عن الهم الجمعي وليس الشخصي، نعم إن الشعر خطاب الذات للذات، لكن يعبر بدلالاته عن مأساة الوجود).

"النصار" اختار – الحياة في غلطتها- عن الخطأ الوجودي الأول وما حصل بين الإخوة من قتل. يخبئ الزمان والمكان في ثنايا تلك (الأغلاط) برؤيته الفلسفية الوجودية وحيرته في الشفرات المبثوثة بثنايا تلك النصوص، التي تحكي عن اليومي الدامي بتعبيره، عن الخطأ بالغلطة وذلك أكثر وقعاً على المتلقي بفعل الصدمة اللغوية ولعبته المحكمة بجسد النص الطويل، الذي يجسده كقطعة واحدة، مشاهد بصرية

سينمائية مثقلة بالمعنى، نابضة بصرخة الاحتجاج، من صدور مكلومة من المقابر الجماعية، ورعونة الدكتاتورية.
السؤال الجوهري: هل نجح الشاعر زعيم نصار بعكس المأساة شعرياً ليشكل لافتة تحتج على القمع البعثي في زمن المهادنة والخضوع والاستلاب وتجميل وجه الدكتاتورية، نعم، نجحت تلك الاحتجاجات بفضح القبح وعدم وضع أحمر الشفاه على فم القرد لتزويق وجه الاستبداد، فنصوصه حكايا محشوة بالأغلاط أراها حمامات سلام بيضاء تنشد الحرية بعيداً عن جرائم الطغاة.
يقول النصار في قصيدته (الحياة في غلطتها):
"إن النَسْخَة الشَبيهة لا تُخفي الحقيقي أبداً، بل إن الحقيقي هو الذي يُخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي. إن النَسْخَة الشَبيهة هي حقيقية.
حكمة توراتية منسوبة إلى الملك سليمان.

حياةٌ على جانب النهر

على الأرجحِ السنوات التي مرّتْ في الطريقِ المعلّقة فوق الهاوية، كانت محشوّة بالأخطاء، لقد زهوتُ بها، ربّما لأنها اخترعتني شاهداً عن حروبٍ لن تنتهي، عن رحلةٍ لعابرين ذهبوا لمدينةٍ ضائعة، عن معارك دينية يمقتُها الله، عن ثورات آمنت بالخرافة، عن حكايةٍ يختلطُ فيها الواقع والخيال، العقل والجنون، الصورة والحدث.
ما هذه الغلطة؟ منذ ثلاثين سنة، تمرّ أيّامي، تتعثّر بين الصخور في الوادي. البرقُ الذي مرّ بقلبي كان عمري.
على الأرجح ستبقى حياتي مثل عجلة تدورُ، تدورُ حتى أضع حداً لها.

في الرابع عشر من تموز يكتبون حياته في حجرة المصائر ويحتفلون، يقولون: في مصادفةٍ غامضةٍ لا نظير لها، صارت له حياة، ولأطفالٍ معه هو أبٌ وأخ، ومع التي في سريرهِ ابنٌ وزوج، نام في حريرٍ مدمّى، حياتهُ خطأٌ لشخصٍ آخرَ، يُغريهِ بآخرةٍ ويمنّيهِ بجنّةِ العبيدِ. العبيدُ يذكّرونهُ برعبِ المسوخ. كيف يعبرهم والمخالب تحيطه من كلّ مكان؟ ممراتٌ تدورُ به. كيف ينساها وكلّ خطٍ في كفّه جرح؟ جُرْحُ البيت. حتى الحارس لم يستطع بفانوسه أن ينير الطريق، لم يفتح له قلعةً كان فيها يتلاشى، يمشي من دون وميض. من دار إلى دار. من ممرّ إلى ممرّ، أتلف أيامه، يهيمُ في دورة لا رأس لها، يبحث عن مقر أخير ليرى ما لا يرون. أتلف أيامه.

يهيمُ في هذه الطريق وفي تلك. لم يشرب زرقتها. سقط في التيه. استوحش. وبقي في انتظارٍ يسيرُ، لكنه لا يرى أحداً.

ما الذي يفعلهُ؟ ما الذي يفعلُهُ عند عويلِ الأحفاد قربه؟ ما الذي يفعلهُ عند شدّ عينيه أمام الوشاة، أشباه الرجال؟ ما الذي يفعلهُ عند وضعهِ في حجرةٍ تحت المسدس الحرّ؟ الموتُ جاهزٌ. ما الذي يفعلهُ عندما يسمعُ موسيقى الجنائز. ما الذي يفعله إذ تحاصرهُ الجدرانُ؟ ما الذي يفعلهُ عند مجيء الأرامل إلى رغبةٍ من قرنفل وجفاف؟ ما الذي يفعله إذ تسأله الأشجارُ عن جذور الشغف المفقود؟ ما الذي يفعلهُ حين لا تصله رسائلُ من الأسوار، من البرق أو الطريق،

هل أبقى بلا فعلٍ أُحصي الأسماء؟ بلا قيثارةٍ أهبطُ إلى الطريق أنتظرُ عاصفةً من صقورٍ تأخذُ السواقي من بداياتها، حتى لو أضيّعُ كلّ الأشياء،

أخرجُ من المدينةِ، التي كانتْ حياتها أشبه بلافتةِ حربٍ غامضة. أهيمُ. أهيمُ، أتّبعُ قيثارةً ضائعة، أُدير ظهري للصحراء. صحراءٌ وراءَ الكلمات. أحصي أفاعيها، أهبطُ في كتبٍ خفيّةٍ في كل طيّةٍ منها كنت أشم رائحة الجنون الذي قاد لساني إلى دكة المذبحة".

وهذه برأيي بانوراما ملحمية تصف ما جرى خلال أربعة عقود من الأسى بلغة شعرية نثرها الشاعر زعيم نصّار في مجموعته الحياة في غلطتها.

كلام شخصي، خيال شاهق([1])

عدي العبادي

تقول الناقدة الفرنسية الشهيرة سوزان برنار أنَّ قصيدة النثر هي «قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور، خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية» وهذا التعريف لبرنار أوجز قصيدة النثر، فهي بالفعل هي قطعة مضغوطة يمكن تحليلها لأنها تختزل الكثير في سياقاتها وكما هي رغبة المؤلف في البناء خارجاً إي تعبر عن مشاعره وأحاسيسه وفي مجموعة الشاعر زعيم نصار التي عنونها (الحياة في غلطتها)، ومن العنوان الذي هو عتبة الدخول الى عالم النص لكشف مدلولاته نجد نصار اشتغل في العنوان على الانزياح كي يفتح باب التأويل عند المتلقي الذي ينتهي اليه العمل يقول الشاعر في احد نصوصه:

لأنك نهاري و أنت النوم
كله ولأنك واحدة من أضلاعي
ولأنك تفاحة النور التي وراء
الغمام كنت عربانا قبل
ان تجلبي الي الحياة
ولم اعرف بياضك

1- الموقع الالكتروني لصحيفة الفكر
http://www.alfikre.com/articles.php?id=18108

كنت اخشي طرتك السوداء
ولم اختبي من احد بحبة

قمح معك اشتركت كنا
بتفاحة كنا واحدة نرى النهار
عرفت بك كل شيء وهمت ولم
ان
حوادث عجيبة
لا نعرفها
أنت التهمت
نصف حياتي واحترت
الحيرة خلاصة الجود

خطاب يوجهه الشاعر للذائقة العامة، يتحدث فيها عن فتاة لم يحدد هويتها اكتفى بالإشارة لها بقوله أنت وبطريقة شعرية سرد ما تعني له وعلاقته بها وفي اختزالية مختصر، حتى أصبح نصه الشعري رشيقا بما يكفي وفيه انزياحات جيدة مثل انها نهاره وهي النوم وقبلها لم يعرف الحضارة. إن كل هذه الابتكارات تعود لقدرة الشاعر في قوة خياله، والتحكم باللغة وصناعة الشعر منها، وكما يقول ايلمان كراسنو ان الشعر الحديث لا يميل الى احتواء الاستعارات السهلة بل الى عملية صنع الخيال الشاق اي خلق لغة ثانية تتفوق على اللغة المتداولة فلغة الشعر تصيب من يسمعها بالدهشة لما فيها من ترتيب وصور:

جرفوا حجارتي
جرفوا ذكرياتي

ورقا يابسأ في الحديقة
راي حارسي
المقاعد والكراسي
والاسرة
والستائر
ترفرف له في ساحة الميدان

يحلينا هذا النص إلى فهم الذاتية عند الشاعر الذي وصف حاله من خلال الكتابة والدلالة في نصه انه يقصد الحال السياسي والظلم وحيث ينتهي به المطاف الى ساحة الميدان ان الشاعر ثورة وهو صوت المجتمع والمعبر عنه وقد برع نصار في المزج بين واقعه والسياسية وكان توظيفه للميدان يعني الخلاصة بالثورة انها فكرة ترجمها لنا معتمد على صناعة منجز من خلال طرحه الإبداعي.

فاضَ دمٌ فاختنق الهواء.
جثثٌ طافية. ماذا
يفعلُ لي الكتاب؟ رميتهُ
على الجرف. مضيتُ
تاركاً أمي و أبي وأخاً وحيدا
ً لم تتبقّ حمّالة
لنقله. نسيتُ موتاي.
مضيتُ ناسياً
بابي مفتوحاً لقليل

يشكل الحدث جانب مهم في شعر زعيم نصار الذي اشتغل عليه لذا تجد نصوصه عبارة عن مجموعة أفكار وأطروحات لانه يهتم بثيمة

العمل اكثر من السرد وفي هذا النص المطروح امامنا يصور عدة مقاطع من خلال لغة شعرية ومع انه تعدد في الطرح لكنه ظل محافظا على بنية النص والايقاع الداخلي ان هذا التعدد يعود لقدرة الذات الشاعرة عند نصار فهو بدراما فنية يوصل لنا الحدث ليشركنا في العمل

وقفتُ على حافةِ
الحياة، أتذكّرُ
لأحتفي بها، ناديتُ
على رأسي الذي بين
يديها تساءلتُ: كيف
أكونُ في نفس اللحظةِ
مقطوع الرأسِ، وأرى
أني أنظرُ إليّ أصلُ
إلى تلك الأرض أرضِها،
أهي حفرتي؟ أبحثُ عنها،
أصبحتُ أرى أنني اثنان،
واحد يحرثها وآخرُيحرثُ
صحراء أعماقه، واحد
يكتبُ وآخرُيمحو، هنا صار
دمي مخلوطاً بملحِها، وهناك
متروكاً في بئرها، بئرِ
الموتِ الذي يزحفُ
رملهُ منها، عليها
رأيتُ في وسطِ البئرِخوذتي

يملؤها الماءُ، و أنا أسيرُ قربها

ان كل نص شعري إرهاصة او حالة عاشها الشاعر فترجمها لنا شعر والنص كما يقول الكاتب العربي مالك سلماوي هو ابن الشاعر او المعبر عن حاله اي انه لا يمثل تجربته الشعرية لكنه إحساس ولد في لحظة وهو مجموعة بنا ومكونات ومع انه ذاتية يخص من كتبه لكن نحن كمتلقين كل ما يعنينا جماليات المنتج الإبداعي وروعة الفنية فيه والبلاغة والخيال ونجد في مجموعة الحياة في غلطتها كل نص مثل مرحلة عند الشاعر وكان له وقع خاص بالمجموعة عبارة عن تجارب تختلف عاشها ولم تخضع لسياق او وحدة موضوع مع ان هناك تشتبه في بعض الافكار لكن الطرح تنوع

ما دامت لك هذه

الومضة، ولك المعارف

لكَ أن تدفعَ المساءَ إلى

الصباح، لك أن تحيا حياة أ

خرى، فأنتَ هنا، و أنتَ

هناك، أنتَ هنا وغيركَ

هو الذي يجمعُ العدمَ

في الحجرات، ويحيطهُ

تثير قصيدة النثر الحداثوية إشكالية كبيرة لاعتمادها على الصورة الشعرية بعد ان انكسرت قصيدة العمود التي ظلت مهينة الذائقة العربية لعقود وحققت القصيدة النثرية نجاح كبيرة وظهرت أصوات مهمة مثل انس الحاج ويوسف أبو الخال وادونيس بسوريا وفاضل العزاوي وفوزي كريم بالعراق وفي هذا الخاطب النثري بقصيدة زعيم

نصار اختزل الكثير تارك للقارئ عملية الاشتباك مع النص لفك شفره والوصل لما يريد الشاعر قوله اي البحث في فكرة العمل فعند تفكيك هذا النص تحلينا جمالية الشعرية الى طرح وحوار يضعه الكاتب مع شخص لم يحدد هويته لكن شاركنها المنتج لما فيه من ابداع انها الحياة في غلطتها كما اطلق على اسم المجموعة اي تصور غلطة حياة.

الحياة في غلطتها
النص المفتوح على الوجود الكوني([1])

علوان السلمان

الشعر.. الحلم المتحكم بأسرار اليقظة عبر لغته الزئبقية.. بصفته مكون اساس من مكونات الوعي المستحضر للأسئلة.. لأنه القادر والمتفرد على امتلاك البعد الجمالي بقيمه المعرفية..

والنص المفتوح يعد شكلا من اشكال الكتابة الحداثية واثر من ثقافة ما بعد الحداثة المنحصرة في(جاك دريدا ورولان بارت وميشيل فوكو وامبرتو ايكو..)..والذي وجد حضانته مع الشاعر سان جون بيرس باستدعاء الالفاظ الادهاشية والغرائبية الرامزة.. بعد ان ركز مفهومه المنظر الايطالي امبرتو ايكو.. بوصفه نصا ميرفونطيقي (تأويلي).. تعددي.. فاعل ومنفتح على مجمل الانشطة الثقافية الابداعية التي شكلت شبكة من الشفرات (التأويلية والدلالية والرمزية..) في نسجه البنائي كي توفر آفاقا متفاوتة من الثقافات بألفاظها التي تستفز ذاكرة المستهلك(المتلقي)..وتستدعيه لفكها وحل طلاسمها وشحنها وتصادمها.. كون النص ينفتح على السرديات الحكائية والشعرية الحالمة المؤهلة للنواحي الفكرية والجمالية..وتعد كتابات الحلاج وابن عربي والنفري وادونيس وفاضل العزاوي في مخلوقاته التي فتحت فضاءات على معنى مغامر بدلالاته المعرفية..شاهدا على عوالمه الابداعية..

1- جريدة الزمان- الخميس 1 كانون الاول-2016، العدد 5591

والشاعر زعيم نصار في مجموعته الشعرية(الحياة في غلطتها) التي تشكلت من ثلاثة نسخ رتبها بشكل عكسي (نسخة ثالثة/نسخة ثانية/نسخة اولى) فضلا عن انها تعد امتدادا لما قدمه رواد هذا النوع الشعري..اذ تجرنا نصوصه الى التركيب الجملي والصورة التي تستبطن اليومي والحياتي مع تجاوز حدود الشعرية الى السردية الحكائية والسيميائية الى العيانية..

(يسمي الايام منفى..يسمي الدموع نجوما صارخة.. يسمي البلاد غابة من سخام..أو بلد العميان.. يبقى في حالته..يصل حتى حافة الندم في سرير الخوف..يشبث اظفاره في ظهر العدم.. يجتاز مدينته الى مدينة أخرى..تحاصره بأحلام من نحاس..يعزف اغنية البقاء في هذا السرير في جوف قلبه..هل يبقى في حالته من طريق الى طريق..يتعارض مع كلام عن الينابيع بين الحروب.. يتعارض مع كلام عن مرمى الاختيار..مع كلام عن بقايا امرأة عبدة..يجتاز خراب المدينتين..يخيب عيون الطريق الى منفى الكلام.. يحلم مع قيثارته برياح ليرى اكتمال القمر.. القمر نفسه..) ص15.

فالنص يتخذ لغة سردية متدفقة بأعلى درجات التكثيف مع تداخله ومستويات تقنية واساليب بنيوية وفنية تسهم في تماهيه ونسجه عبر فضاءاته المتخيلة..فيتخطى الفواصل ويفتح باب المعنى الى اقصاه بما يحتضن من رؤى وما يكتنز من ايحاءات تشير دلالاتها الى القدرة التي تستنطقها مكونات صوره الشعرية.. فضلا عن تدفق الانساق التي حملتها المخيلة بانسيابية تستفز الذاكرة للكشف عما خلف الالفاظ والتراكيب...كونه يستنطق الوجود من زوايا متعددة بشكله التجريبي المتنافذ والاجناس الادبية (السرد والحوار بشقيه (الذاتي- المنولوجي)

والموضوعية (الواقعي)، وبصرية التشكيل اللوني والخطي..) فكان نصا قابلا لأكثر من تأويل بحكم لغته التي تستبطن الوجود من زوايا متعددة ومستويات متفاوتة(اسلوبيا وبنائيا ودلاليا)..لذا فهو ينتمي زمنياً الى ما بعد الحداثة لاتسامه بتعدد القراءات والتنوع في الاستجابة حسب(رولان بارت) وهذا ما يمنحه الحيوية والجدلية والتأويل الذي هو(فعل القاريء على النص)..

(لأنك نهاري.. وانت النوم كله...ولأنك واحدة من اضلاعي...ولأنك تفاحة النور التي وراء الغمام...كنت عريانا قبل ان تجلبي الي الحية...ولم اعرف بياضك...كنت أخشى طرتك السوداء ولم اختبئ من احد...بحبة قمح معك اشتركت...كنا بتفاحة واحدة نرى النهار...عرفت بك كل شيء وهمت ولم أنس.....

حوادث عجيبة

لا نعرفها

انت التهمت

نصف حياتي واحترت

الحيرة خلاصة الموجود..

ولأننا نصفان لحياة واحدة...صرنا نحلم بحياة اخرى...أنت غلطة العمر بك خرجت من جنة العميان...) ص39..

فالنص كتلة نثرية متدفقة بسرد غرائبي يوظف التناص ويستلهم الرؤيا الذاتية المغتربة التي تنتزع من الزمن مؤثراته بغورها في العمق التصويري الموحي بألفاظه الشعرية السابحة وعوالمها الايحائية الملاحقة للأشياء على المستوى الحسي والهاجسي...عبر لغة تقترن باليومي وهي تتكىء على الاستعارة والتكثيف الصوري التقطيعي...فضلا عن تفجيره

الطاقة اللغوية الكامنة في المفردة والكشف عما تنطوي عليه من شفرات...ابتداء من العنوان الموجه السيميائي بفونيماته الثلاثة للاستدلال والكشف عما يوحي به المتن من معنى مقتصد الدلالة عبر مغامرة همها اللغة الممزوجة وتقنيات التكوين التصويري والبناء الشعري السردي لتشكيل وحداته الشعرية..

(في الجنوب من هذا الجبل...في الجنوب مني ينتشر البياض كسائر الاكفان...أستعيد المصباح لأرى طريقي...أقطف عشبة...واحلم بالخلود...الغراب هادن القاتل ونسي أخي القتيل..

أعمى يستدل برأس المرأة الصغيرة التي يكتظ في بيتها الخصوم

حياتنا زلة لسان

لا طريق لنا في المتاهة..

جننت بحبر يتمرد بين يوم وآخر...اقتربت من يوم الحصاد الاكبر...في الايام التالية نزلت على رأسي ألف ليلة وليلة من الحرب حتى تبعثرت قلوب الارامل في الطريق..

في الجنوب مني...في تلك الليلة السوداء...روضت انتظاري الذي يجتذبه منفى الاشقاء...هنا الموت لا يمل من عصيان الارواح..

في يوم مقتله أرخى العالم ستاره واستبد بالحياة الظلام..) ص72..

فالشاعر في نصه يرتب الحروب والحصارات والعثرات عبر سرد شعري يعتمد الايحاء التصويري للمشهد الذي يشد المخيلة لعالم مغامر ينتمي الى عوالم حداثية بتقنياته المنفتحة من حيث الدلالة والموقف..اذ انه يقوم على ثنائيات رسختها ثقافة الحداثة التي اشاعها(امبرتو ايكو) في النص المفتوح open text الابن الشرعي للنص النثري...والذي يوحي ويصدم اكثر مما يقول ويوافق.. يتجاوز النمطية ويفتح ابواب المعنى بما

يتضمنه من رؤى ذاتية بامتلاكه تقنيات واساليب وبنى فنية متنافذة وعوالمه التي تفرزها الذاكرة التي تفضي الى معرفة واعية بأشكال تتماهى داخل فضاءات النص لتشكل وجوده الكوني...فضلا عن انه يحمل موسيقاه في دواخله...اضافة الى توظيفه لأساليب كان في مقدمتها التكرار الذي شكل انبعاثا موسيقيا مضافا...اضافة الى توظيفه تقنية التنقيط(النص الصامت) الذي يستدعي المستهلك(المتلقي) للإسهام في بناء النص المتمرد فنيا على القوالب والصيغ الجاهزة باعتماد التجريب والتغريب واللغة الترميزية التي تسهم في نمو النص بطريقة شعرية...ادهاشية وتقدم خلطات كيميائية لمقاطع من الحياة والوعي..

قدّم لنا الشاعر زعيم نصار نصوصا تجمع ما بين السردية والشعرية باعتماد نسق لغوي خالق لصوره الغرائبية غير المألوفة.. مع انفتاح على الانسان وقضاياه الكونية والاجتماعية عبر تجربة منسجمة والعصر بمعطياته الحداثية، اضافة الى اتسامها باتساع خيالاتها وجمالية تعابيرها المكثفة، الرامزة الممتدة على فضائها الشعري المنفتح على الرؤيا المنطوية على انساق ثقافية مترادفة في البناء النصي ومقومات النص المفتوح بصفته نشاط متداخل مع الفنون والحامل لانساق ثقافية بعيدة عن المألوف، مع انه نظام سيميائي يستمد مقوماته من اللسانيات.. معنى ومبنى عبر الفاظ بعيدة عن التقعر.. عميقة المعنى.

الحياة التي تخطيء والشاعر الذي يصيب

علي سعدون

((بزرقتكِ غسلتُ مخيلتي من وحشةِ السماء، ونظّفتُ مجرّاتكِ من تبنها,, غسلتُ قلبي بنهركِ وعلى بساطكِ نمتُ)).

هذه جملة شعرية طويلة من احد نصوص المجموعة الشعرية الاولى (الحياة في غلطتها) للشاعر زعيم نصار، يغلبُ عليها السرد فيأخذ بها إلى الحكاية والنزعة الدرامية التي طبعت معظم اشتغالاتها. وثمة ايحاء تعمل عليه هذه المجموعة التي تجيء متأخرة - بعد ثلاثين عاما من تجربة الشاعر-، فتحمل خبرتها المتراكمة واستفادتها من عمق التحولات التي مرّت في الشعر العراقي الحديث.، تجربة الرواد وما تبع ذلك من محاولات جادة ومثابرة عملت على ان يكون التجريب في الشعر العراقي متفوقا وسبّاقا أكثر من غيره في اشتغالات أخرى.. التراكم ذاته سيأخذ مدى ثقافي أيضا من خلال اعتماد معمار النصوص على وفق الترانيم والأناشيد كلها في هذه المجموعة التي تشبه ايقونات السومريين، وقد خضّبت سحنة الأداء الشعري لديه في حياته التي تتعطل هنا، فأنتجت شعرا مميزا ولافتا.

اعني، مثل اناشيد سومرية يكتب زعيم نصار نصوصه الطويلة، غير عابئ بمعمار يتكرر عند جوقة المجايلين فيتمرد ابتداء على شكلٍ شعري سائد ومعروف، سيصل في فترة لاحقة - اعني بعد نهاية عقد الثمانينيات -، إلى ظاهرة مهمة وفاعلة، سيسميها النقد العراقي (ظاهرة النص الثمانيني) بكل ما تحمله من روح مغامرة وشطط ونزوح الى مناطق

غريبة وموحشة للغاية. باختصار شديد، هذه هي صورة زعيم نصار ونصّه ومميزات ادائه خارج (إطلاقيات) المديح وسواه. نصٌ يقتفي آثار الكتابة التي لا تتشابه وسحنة السائد فتعمل على استثمار الكثير مما يتيحه النثر، بما في ذلك الكتابات (السومرية) التي نعرف القليل منها وعنها، باعتبار ان ما وصل من ادب سومري ما يزال خاضعا لمزاج الترجمة والفهم، لكنه بصورته العامة يحمل بصمة لا يختلف قارئان على رسوخها والاهتمام بها. اقول ذلك واستحضر في ذهني مناخ وأجواء ذلك النص الذي ازعم هنا بمجاورته لمناخ وسحنة شعرية زعيم نصار، تلك الشعرية التي تعلّمت كيف تغاير وكيف تجترح مناطق حفرياتها عبر تجربة طويلة من الكتابة والكد المعرفي. وللمقاربة سنرى الى واحد من النصوص السومرية المترجمة التي تحيلنا الى اجواء الشعرية الاصيلة في قصيدة النثر ممثلة بزعيم نصار:

(أيتها المرأة المنقوش اسمها على فؤوس المحاربين / عندما أحببتك أيقنت إن النور / سيكتب على بيتي عبارات التمجيد / وسيكتب اسمي على أذيال الشمس / فماذا افعل يا حبيبتي كي أكون جديرا بك).. (هل انشر أليلك الأبيض على أبواب المدينة وأسوارها / أعاهد نفسي / إن أكون جديرا بك / وان لا احزنك يوما / عندها سأعانق سيدي وأرسم له قدراً طيباً.)(1)

اقول يقتفي زعيم نصار اثار ذلك النص – على الاقل – سحنته العامة الشاخصة في موروثنا، فينهل منها ويوظف مقصدياته المعاصرة والحديثة من خلالها، لا من خلال الشكل (الثمانيني) الذي سنعرف انهمامه الطويل والعميق في نصوص الدلالة، النصوص الغامضة التي تجيء بكم هائل من ارساليات اللغة المجردة من ارهاصات كثيرة، بما في

ذلك الشعرية كاصطلاح ومفهوم بحسب (ياكوبسن) على سبيل المثال لا الحصر. والتي ستوحي وتؤكد وجود قوانين تنظم الخطاب وتميزه عن غيره.. هكذا سنرى إلى الشعر العراقي الذي يتجسد بأعمال رصينة تؤكد ان تراكمه في ظواهره منذ الأربعينيات، لم يكن ليتوقف عند عتبة واحدة بسبب من تمرده ونزعته التجديدية التي وسمت أداءه منذ ذلك التاريخ. ووفق هذا المسعى ستجيء رؤيتنا إلى شعرية زعيم نصار المجددة والمغايرة والتي ستخوض كثيرا في تقارب نادر بين الدلالة والمعنى كأسلوبين مختلفين في الأداء الشعري – خاصة في تجربتي الثمانينيات والتسعينيات -، الأمر الذي يميز مجموعة (الحياة في غلطتها) ويرتقي بها إلى مصاف المجموعات الشعرية التي تركت أثرا في الشعر العراقي:

آنذاك عزف كلامه وأغمض عينيه على قيثارةٍ من ملح، لغة من حناجر مختنقة، وقال: ها هي حياتي في غلطتها، عثرة للتيه، عثرة للموجة الشاملة، عثرة لحليب الأرض، عثرة الزحف الكبير، عثرة ضد القطيع الحائر، عثرة لملح السماء الغامض الذي فسد وسكت، عثرة لعاصفة سوداء. (المجموعة ص16)

مثل هذا التوهج في الخطاب، لا يحدث كثيرا في نصوص الدلالة، وميزتها الشاخصة هنا ستكمن في تواشجها مع المعنى العميق الذي يريد له نصار ان يكون جوهرا للشعرية التي تطمح في ان تكون مختلفة وجديدة وتقف على أعتاب فصل راسخ في تجربته. في الحقيقة، سيشير هذا المجتزأ من المجموعة ايضا إلى ان العتبات النصية التي يتوخاها زعيم ستبدأ من العنوان وتنفذ إلى النص ولا تتوقف عند حدود المعالجة وتداول المضمون، انما ستلاحق قارءها بعد الانتهاء من القراءة بسبب

من تعدد واتساع رقعة الاسئلة الكونية التي تجيء مخضبة بالوقائع في اغلب نصوص المجموعة.

ربما سيرى احدهم الى هذه الدراسة بعين القارئ العادي لا المتفحص، وبالتالي سيلمس مديحا غالبا ما يقترفه الناقد بسبب او بدون سبب، دون الخوض في اسباب تلك القيمة، واعني هنا قيمة النص / مدحا او قدحا.. ويرجع ذلك بتقديري الشخصي الى نزعة التلقي التي نقترفها على الدوام في قراءة المجموعات الشعرية، وهي نزعة تنطلق في معظمها من مناطق اشتغالنا الشعري نفسه، وفي افضل حالاتها من مزاجنا في ما نحب ان نقرأ ونفهم / اعني محددات التطابق التي تقترب فيها مجموعة شعرية ما من منطقة قناعاتنا في النظر الى الشعرية وفق مزاجنا ووفق ما نريده لها وليس ما تريده هي بطبيعة الحال.. الشعرية اذا وفق هذه الرؤية، ليست مشاكسة ولا مغايرة، انما خاضعة للمزاج العام، وبالتالي فهي مستوفية لشروط انتاجها كشعر عادي.. شعر يكتفي بمقبولية المزاج العام، فيدير ظهره لمسميات وتوصيفات من قبيل (الدهشة والتجديد والمغايرة والتجريب.. الخ).. تلك النزعة التي تجعلنا مقترنين وشغوفين بنوع واحد لا غير من الاداء الشعري.. بل يصل الامر الى نوع واحد من اسلوب كتابة النص الجديد، تماما كما يشير الى ذلك الشاعر والمفكر المغربي محمد بنيس في احد حواراته المهمة عن الحداثة وصِدامها مع التحجر في الثقافة العربية:"نحن في مجتمع يخلص للواحدية أكثر مما يخلص للتعدد والاختلاف، ومن ثم للحرية والإبداع"(2). وهكذا سنصل في رؤيتنا التي تتناغم مع رؤية (بنيس)، الى ان الانغلاق على التلقي غير المتنوع، وتحديد الأداء الشعري بنمطية واحدة، انما يعد مصدّاً قامعا لمنطلقات إبداعية في الشعر العربي –

قصيدة النثر على وجه الخصوص -، واعتقد جازما ان (غرابة) ما يكتبه زعيم نصّار في معظم نصوصه المنشورة في الدوريات العراقية والعربية، كانت سببا في عدم اصطفافه مع السائد والمكرور في الشعرية العراقية، الأمر الذي أدى إلى اعتباره تجربة عابرة لم تسلط عليها الأضواء كثيرا. وهذا بتقديري الشخصي البسيط احد أهم اخطاء النقدية العراقية في عقدي الثمانينيات والتسعينيات، بنظرتها الشللية والجيلية الجماعية للنماذج المغايرة ذات الانتاج الذي يتوخى الخطاب الشعري الشخصي المفارق لسحنة جيل بأكمله، اننا خسرنا بسبب ذلك اكثر من فرصة للتصويب من خلال الإجراء النقدي للكثير من التجارب الشعرية التي كان بوسعها ان تكون افضل لو ان بوصلة النقد التي نعرف حرصها او ادعاءها قد عملت على احتواء تلك الخسارة التي يبدو انها ستتكرر كثيرا في تلقينا للشعرية، وهو ما سيعني ايضا استمرار تدفق الكتابات العادية ومرورها العابر دون اشارة للانتباه الى اسئلة من قبيل: الى اين؟ او ما الذي ستتطلبه الشعرية اذا ما أصرّت على البقاء في فلك العادية هذا؟..

زعيم نصار اذن وفق هذه الرؤية، احد المغايرين الذين يعملون على انتاج خطاب شخصي بعيدا عما يمكن ان يصل اليه او يحفر فيه اقرانه.. فمثلا، لن يبرر انتظام مجموعة شعرية بنصوص طويلة ومكتوبة وفق النمط الذي كان يكتب بطريقة السرد الطويل والجملة المسترسلة الطويلة وهو الشائع في الثمانينيات، لن يبرر صدوره اليوم إلا مراهنته على تقديم صورة مغايرة وجديدة ومفارقة لمضامين كانت قد كُتبت بذات الطريقة في اوقات غابرة. ينجح في تقديمها اليوم زعيم

نصار متوخيا من خلالها تقديم رؤيته الشخصية في كتابة قصيدة النثر، فيخالف الثمانينيين ويتعارض مع معظم ما انتجوه من نصوص.

هذا الكلام في الحقيقة، لا ينشغل فيه الدرس النقدي كثيرا، بسبب من ان الظاهرة الشعرية / الجيلية او الجماعية التي ينتمي اليها زعيم نصار، سوف لن تخضع لسمات وملامح التجربة واشتراطاتها فحسب، انما ستتعداها الى (التناصّية) كما نعرف. اعني انتماء نصوص الظاهرة في نهاية المطاف الى وجود مسبق او تأسيس مسبق على وجه الدقة. والوجود المسبق سينحصر بالتأسيس الستيني والسبعيني لقصيدة النثر العراقية، وبالتالي فان ظاهرة الثمانينيات وفق المنطق المعروف في تتبع تحولات الشعر العراقي هي صدى لذلك التأسيس، - هكذا يفترض الدرس النقدي الاكاديمي على سبيل المثال–. الامر الذي لن نسلم بمثله على الاطلاق / اعني اننا امام تجربة تكاد تكون بلا تأسيس ولا جذور سابقة ولا تخضع لمفهوم التناصية ايضا، بسبب من تعقيد حضورها ونتائجها وهي نتائج ارتكاسيه في معظمها، تسببت في هوة عميقة بين مفهوم الشعرية وبين القراءة الجادة والرصينة للشعر العراقي، فأنتجت بطبيعة الحال تلغيزاً لم تعرفه الشعرية العراقية ولن تعرف مثله على الاطلاق.. حالة من التهويم وسوء الفهم وتصاعد الخطاب اللغوي العائم الى ما لانهاية..

ما يدفعنا الى استحضار هذه الرؤية، هو قدرة زعيم نصار على الازاحة في تلك التجربة، بل لن ابالغ اذا ما قلت ان ما عمل عليه الشاعر في – الحياة في غلطتها – يُعد نموذجا متقدما ومشرقا في "نصوص الدلالة، لا نصوص المعنى" (3). وهو جهد يصعب كثيرا في اداء مثله ويسهل كثيرا في نصوص المعنى.

ان تفرّد زعيم نصار وتميزه عن اقرانه الثمانينيين، لن يمنع من قراءته وفق انزياحات التناص التي يقترفها معظم الشعراء العراقيين (تأثرا) بمفتتحات قوية ولافتة ومؤثرة في الشعر العراقي. وعلى اية حال، فان من الاثار التي تتوخاها هذه القراءة هي المرور بقساوة على العتبات النصية وفحصها في هذه المجموعة. وهي قراءة ستكشف ان العنوان (الحياة في غلطتها) صدى وتكرار لإيقاع ومفهوم عنوان سابق للشاعرة هنادي جليل، يقتفي اثره (نصار) دون ان يتعب نفسه كثيرا فينحت العنوان على ذات المنوال / الحياة عند هنادي (عطالة)، بينما عنده / اي الشاعر مزدانة في (غلطتها) وما بين التفارق في المفردتين على مستوى المعنى (عطلتها / غلطتها) سيجيء المتن مختلفا للغاية، ليس بسبب من اختلاف زمن الكتابتين فقط، إنما أيضا بسبب من اختلاف خبرتهما في الكتابة، وتفارقهما في النظر الى الحياة نفسها، اعني الحياة التي تغلط والحياة التي تتعطل.. وبالتالي، فنحن أمام تناصٍ حاد في العنوان وتفارق في المتن، اذ سيجيء متن الحياة في عطلتها بصورته الما بعد حداثية إذا جاز التعبير في اشتغال (هنادي) وفق تطور النسق الشعري لقصيدة النثر العراقية ما بعد 2003، فيما ستقبع غلطة الحياة عند (زعيم) ضمن اشتغالات الجيل الثمانيني وإن كان مختلف الأداء والسحنة والحفريات، مع إدراكنا ان رؤيتنا هنا لا تسعى الى تحجيم وتثبيت اي منهما زمنيا، لان القراءة بوصفها إعادة إنتاج لكتابة النص نفسه، تعمد الى انفتاح الإجراء الذي يعيد انتاج النص وليس إلى تحجيمه وبالتالي ثباته في حقبة تاريخية ما:"القراءة ليست اغتصابا زمنيا للنص، ولا تثبيتا تاريخيا له"**(4)** كما يشير إلى ذلك د. منذر عياشي في مقدمة ترجمته لكتاب رولان بارت لذة النص.. وفي الحقيقة، لسنا - هنا - في

معرض التأكيد على التناص عند الشاعر ومقصديات اقترافه لفعلٍ مثله، إنما يهمنا كثيرا معرفة نتائج التقابل والتزامن بين العنوانين (الحياة في عطلتها) و (الحياة في غلطتها) فكلاهما يميل إلى التعثّر والتقهقر، ويشيران إلى الحياة بوصفها محنة أزلية تخطيء وتتعطل، وبالتالي فان العنوانين يؤكدان النكوص والارتكاس ولا يشيران إلى نوع من الطمأنينة أو الألفة..

وعلى اية حال، فان الأخطاء التي تندلق وفق فلسفة زعيم نصار للحياة، ستتجه في معظمها الى نوع من إشاعة الرؤية في النص، وليس الى التعبير وإطلاق العنان للمخيلة فقط. وعليه فان شعرية (الحياة في غلطتها) تأخذ مداها وأثرها من خلال التفكّر الطويل في النص، إذ لم تغيب الفكرة والرؤية الفلسفية عن اي من نصوص المجموعة، حتى يخيل الينا اننا أمام مجموعة من الأفكار والطروحات الغنوصية والوجدانية اكثر مما سنتوقف فيه عند مجموعة شعرية – تتوخى إنتاج ما نعرفه عن الشعر التقليدي، الأمر الذي سنقرأ من خلاله عددا من النصوص وفق النسق الظاهراتي الذي يشيعه المعنى بقوة ووضوح عميقين: "**يكتب بدخانه اشارة ويرجع الى حفرة في عمق السماء، تحته بنت تهذب ليلها، تصِفُ أسماء اهلها خوذا على ضفاف النهر. وهي تقول: الصمت غلطة الكلام لا اكثر ولا اقل. اضاع وروده من على الرفوف، لوحاته اختفت والممشى، غرفة النوم وزجاجة عطره، اميرته والسرير. عينان بنيتان اختفتا" (المجموعة ص22)** في هذا النص (بيت فوق طيران الصقور) ثمة ما يلفت الانتباه الى اهمية العتبة الاولى، العنوان وما يتبعه من تمهيد للنص منذ المطلع ومنذ التراتبيات الاولى للنص، اذ سيجري اولا انفتاح الاحتمالية التي يشيعها العنوان الى نوع

من الفنتازيا الرصينة في ما تصنعه من افق معقول في عملية القراءة، ومن ثم في عملية إعادة انتاج النص لدينا. فيصبح البيت الذي هو من ممكنات الارضي والدنيوي ثيمة متحولة ومتغيرة في دلالتها بعد ان تطأ منطقة اخرى مغايرة وفنتازية بامتياز باعتبار سموه في الاعلى، فوق سماء مختلفة باحتمالات التأويل. البيت وافقيته الكلاسيكية وثبات دلالته، بمثابة سماء في واقع الامر. وكأنه بذلك يستبدل وظيفة الطيران، فلا صقرَ يحلّق في النص سوى المنزل الذي يرتقي بقدسيته الى الاعلى ولا يقبع في الاسفل. انها عملية إقلاب للمعنى الظاهري بطريقة غاية في العذوبة والمخيال الخصب.

لكن عن اي منزلٍ وأي بيتٍ يتحدث الشاعر، وكيف يمكن للأمكنة ان تسمو الى تلك القدسية؟؟، اعني كيف يمكن ان تتم عملية الاقناع وفق هذه (السردية) الفنتازية المحكمة؟. السردية التي ستخبرنا فيما بعد ان ذلك البيت قد كُتمَ مصيره بثلاثين صقرا، وهي هنا احالة الى ثلاثة عقود من الضياع والاستلاب والخوف والحروب والحصارات، وقد مرّت عليه نسائم الموت مقترنة بالغيوم وانهمرت مئذنته من قلب السماء.. ذلك البيت السماوي الذي تصل اوراق بنيه الى وادي السلام (المقبرة) المتصلة بروحه. فثمة البيت الوطن، وثمة البيت المئذنة، وثمة البيت الذي يختصر تاريخ المحنة كلها بدلالة الاب ودلالة الاستلاب العراقي كله، ومن ثم البيت الذي ينهار ويتلاشى، لكن عمقه سيبقى مقرونا في السماء التي تغلّف سحنته وقدسيته التاريخية الموجعة..

مثل هذه (الفنتازيا) تحمل مشروعا من المعنى، ليس المعنى الذي يجيء عادة من خلال الخطاب المباشر والعادي، انما المعنى الذي ينتظم وفق النسق الثقافي المضمر في عباراته التي لا تترك شيئا الا وتمر عليه

فتخضب روح العبارات بدلالات نادرة وجديدة ومتوهجة. عند زعيم نصار تقوم الفنتازيا بإنتاج المعنى الفذ للشعرية التي تنبثق بتوهج عال وبحركية تخلخل العبارات ومنطقها البليد، فتأخذ بيدها الى اكثر من افق وأكثر من منطقة خصبة لاحتمالات التأويل: (البيت بوصفه دالة السكون وثبات الحركة) يقف حيال (الطيران بوصفه دالة الحركة الهائلة خاصة باقترانه بمفردة صقور). هذه الارجوحة التي لا تحيد عن المعنى العميق المتعدد وغير المستنفد هي واحدة من مقصديات البناء الشعري عند (نصّار) بعلاقة تبادلية للدلالتين بالغتي الاثر.

ليست كل النصوص التي تمنحنا بعدا تأويليا هي بالضرورة نصوص على قدر من الاهمية، بل ان بعضا منها يأخذ بنا الى متاهات لا تتناغم مع جوهر الشعرية وطراوة روحها المبثوثة في النصوص، تلك الروح التي تعبث في مخيلتنا فتجعلها تعيد انتاج النص وفق مرجعياتنا الثقافية، دون ان تزعجنا بمتاهات وتهويمات التأويل، بالضبط كما يشير د. حاتم الصكر في واحدة من اطروحاته المهمة: "ان ازعاجات التأويل، في واحدة من مراحل القراءة، تكمن في ذهابنا الى (قصد) مغيّب للكاتب او الشاعر، نابت عنه الابنية النصية، وبحثت عنه قراءتنا"**(6)**. اننا نعيد صناعة النص الثري، وستنعدم لدينا القدرة على اعادة انتاج سواه من النصوص غير القادرة على منحنا مثل هذا الافق، اعني النصوص العائمة والغامضة التي تزعجنا كثيرا بسبب من عدم قدرتها على انتاج المعنى وبسبب تداخلها مع الخطاب الذي ينفتح على التأويل والذي لن يكون جزءا من مقصديات الشاعر، انما ستدلنا عليه قراءتنا وبحثنا الذي سيكون مضنيا عن الدلالة وإحالاتها المختلفة والمتنوعة فنتخلقه ونفتعله وربما يصل الامر حد الابتكار! ولكي تتضح الصورة اكثر فإننا لا

نقصد رسم فوتوغراف كالح للغموض الذي يأتي احيانا بنتائج عظيمة وفذة في النص، اذ ليس الغموض الذي تشيعه الكتابة وفق نسق الدلالة كله بمستويات واحدة وبنتائج تجره حتف انفه الى التجريد والهذيان وغيرهما، انما ثمة غموض مقصود اكثر اهمية وقدرة على الانفتاح على مساحات هائلة من التأويل:"يقول سترافنسكي (إنّ في تعذر الفهم نوعاً من المجد)، لا يقصد تعذر الفهم بل ما يؤول اليه هذا التعذر من خلق لأسئلة جديدة، وحثٍّ وتحريضٍ على البحث اللاحق واللازم والضروري لإزالة الغموض"(7). الأمر الذي يتنبّه اليه زعيم نصار بمقصديات الوعي الشعري في كتابة نص مهم ولافت كهذا. فيمنحه بعدا تأويليا لا يحيد عن مداركنا ومرجعياتنا الثقافية.، وبالتالي فهو ينتج المعنى والدلالة على حد سواء، على الرغم من تقاطعات الاثنين معا، وعلى الرغم من انتمائهما الى فضائين مختلفين.، وهو ما نعده انتباهة عملت على الكتابة خارج المنطق الثمانيني الغريب والموحش بكل ما يحمله من تداعيات جد خطيرة في تلك الظاهرة الكبيرة والشاخصة في الشعر العراقي.

بعد هذا وبعيدا عن المجانية التي تتيحها احكام القيمة في بعض من وجوهها النقدية وهي مهمة وضرورية للغاية، نستطيع القول ان (نصار) من شعراء الثمانينيات المميزين، بعد ان يقترن اشتغاله مع نموذجين دلاليين هما محمد مظلوم ومحمد النصار، ويفترق عنهما في نزوحه الكبير واللافت نحو المعنى بصورة مدهشة ومبتكرة وجديدة دون ان يشط عن شحن عبارته الشعرية بدلالات عميقة ومربكة كما اوضحنا في التطبيقات. ذلك ان شاعرا كزعيم لم يعر زخارف الملفوظات عناية واهتماما كبيرا، ونذر مشروعه لاقتفاء اثر المعنى في عمق ما يقدمه من

دلالات وإشارات وأداء باطني وصوفي، ولم يعمل على حشد الدلالات غير المنتجة كما حصل مع معظم شعراء الثمانينيات العراقيين باصطفافهم حول الاحاجي والغموض، وكأنها ظاهرة اتفاق ضمني على انتاج كل ما هو مستعص على فهمنا واستيعابنا وتقبلنا لنصوصهم. وبالتالي كانت تلك النصوص تعتمد على لغة (اعجمية) في اشاراتها ودلالاتها، خارج اي منطق شعري او فني وبعيدا عن اي فلسفة كلام يمكنها ان تبرر محنة التلقي المزرية في حينها. والتي ستستدعي اسئلة من قبيل: ما الاثر الذي خلفه الثمانينيون بعد اكثر من عقدين على ولادة تجربتهم؟ وما هي خطوط تأثيرهم في التجارب الشعرية اللاحقة؟ وصولا الى السؤال الذي سينبثق بمناسبة زعيم نصار ومجموعته (الحياة في غلطتها) وإشراقها اليوم على هذا النحو المفارق للتطرف الثمانيني - بالغ التعقيد والقسوة - قسوة اللغة ومعناها، وحراجة تداولها نقديا واستذكار الهذيان الثمانيني، هذا السؤال مفاده: ماذا تبقى من تلك التراكمات اللفظية الهائلة؟.

ببساطة شديدة سيكون الجواب: لا شيء على الاطلاق، لا شيء يمكننا ان نترنّم به من تلك الحقبة الشعرية المعتمة التي قدمت مفارقتها من خلال انتاج اتجاهين شعريين يتجسد احدهما بالوهم بوصفه السمة الاكثر بروزا في تلك التجربة، فيما سيتجسد الثاني – بمناسبة زعيم نصار.، ما سيدفعنا الى تذكّر النماذج المشرقة في التجربة الثمانينية، نماذج المعنى المناهض (للغيبوبة): وسام هاشم واحمد عبدالحسين وجمال جاسم امين ويوسف اسكندر وخالد جابر يوسف وخالد مطلك وكاظم النصار وباسم المرعبي وفضل خلف ومنذر عبد الحر.. إذ ثمة تضامن من نوع ما مع المعنى العميق الذي تتوخاه تجربة هؤلاء على

الرغم من انها لم تشكل ظاهرة (معنى) في حينها بسبب من تراكم وتشويش نتاج الاغلبية العظمى من الثمانينيين.

زعيم نصار يقف في مقدمة هؤلاء فيقدم اليوم بسبب من خبرته، مجموعة غاية في الاهمية الشعرية والأسلوبية، اذ ان مراجعة للتجربة الثمانينية وقراءة نماذجها الشائعة ستفرز هؤلاء بوضوح من خلال نصوص قليلة للغاية لم تشكل ظاهرة واضحة للعيان في حينها.

هذه الدراسة هي أيضا، احتفاء بالإنجاز الشعري الذي يكتسب خبرة كبيرة في الكتابة بسبب من المِران وطول التجربة.. يمر مرورا عابرا دون أن تستنطقه النقدية العراقية لتؤكد اهميته من عدمها، فيضيع أسوة بنصوص مهمة في الشعرية العراقية. اقول بوسعنا بعد هذا كله ان نرى الى – الحياة في غلطتها – المجموعة الشعرية التي ولدت من رحم الخبرة الطويلة والتجربة التي نضجت بتأنٍ وبطء شديدين، في انها شعرية الثمانينيات بوجهها المشرق واللامع، ووفق الرؤية الرصينة التي تفيد بوجود منطقة شعرية هائلة، كانت تقف بموازاة الوهم الثمانيني الشاسع والذائع الصيت.

(نصار) وفق هذه الرؤية من القلائل الذين حافظوا على توازن نادر بين الشعرية كاصطلاح ومفهوم، وبين الظاهرة التي اعتمدت الدلالة وطغيانها كأسلوب وحيد للأداء الشعري في حينها. اعني ان جهدا شعريا كبيرا يبذله (نصار) هنا، ما هو إلا المسار الصحيح الذي ننشده للشعرية العراقية في مجمل ظواهرها واتجاهاتها. انها أيضا مناسبة مختلفة للاحتفاء بالمُشرِق من نصوص الدلالة، لا الاحتفاء بالغموض. الدلالة وافقها ينتجان ادبا مختلفا ومهما ايضا، وان القضية ليست حكرا على المعنى، وعليه فإنها مناسبة للاحتفاء بنصوص الدلالة ولذة

تلقيها عند زعيم نصار الذي انتج نصوصا ممتعة ومزدانة باللذة / لذة النص المشبع بالمعرفة والتفكر والوعي الشعري في نهاية المطاف: "لذة النص ليست منهجا يكتب النص من خلاله. ولا هي جملة من القواعد والأفكار المحددة. ولا هي الكتابة في موضوع معين. ان لذة النص، كما يقول رولان بارت، هي هذا: انها القيمة المنتقلة الى قيمة الدال الفاخر" **(5)** الامر الذي يعني ضرورة التواشج بين المعنى العميق والدال الذي يُشترط ان يكون فاخرا بحسب بارت، لا ان يكون دالا غامضا ومهوّما وبعيدا كما تعودنا على الدلالة وما تنتجه في تجربة الشعر العراقي.. يمكننا تلمس هذه اللغة المحببة والتي تفيض بكل ما هو شعري في جوهره عند زعيم نصار: **"انزاحت الحياة كلها الى ضفاف النهر. وهو يقول: الكتاب غلطة الامل لا اكثر ولا اقل. ترك روحه على الزجاج، نثر ظلاله على الشبابيك، خبزه يابس وتنوره بارد/ زحف بطيئا وهب سريعا. / في قوس طير انه الصقر تذكر الثور المجنح والجمل الضائع وقراءة الاثر. كان يطير ويفكر كيف نحتوا الثور وعرفوا مكان الجمل؟" (المجموعة ص23)**..

لا ادعاء للشعرية عند زعيم نصار، انها تنبثق بطريقة قوية ولافتة وعفوية كلما فتحنا جراح مخيلتنا امام نصوصه التي تنتظم في هذه المجموعة، فتقدم درسا في الشعر العراقي.، درسا متأخرا من دروس الكتابة التي تفهم جيدا ضرورة وجود شفرات للقارئ وللباحث على حد سواء بسبب من انها ليست عصية على التأويل، بل قابلة للفهم في معظم الاحيان. اعني الفهم العميق الذي يتناغم مع صورة الشعر المشرقة التي يتحسسها المرء فيعيد انتاجها اسوة بالشاعر، لا ان يقف قبالتها مُربَكا وغير قادر على ان يقول شيئا بخصوصها او بخصوص

مقصدياتها التي ستبقى عائمة وغير منتجة. ولن أبالغ اذا ما قلت: إنّ ما انتجه زعيم في هذه المجموعة سيدخل ضمن ما اعلناه في اكثر من مناسبة في قدرة بعض النصوص على التعديل في الشعرية العراقية بعد سنوات من الجدب واليباب الذي تسلل الى سحنته وخضّب بعضا من مفارقها. وبقطع النظر عن مدى استيعاب فكرة النص التسعيني الذي كان يقبض على جذوة المعنى وجمرته، سأزعم ان زعيم نصار قدم في التجربة الثمانينية ما قدمه النص التسعيني لظواهر الشعر العراقي في تجربة اقل ما يمكن ان يقال عنها انها ضرورية وفاعلة من خلال اجراءات نصية غاية في الاهمية.

الهوامش

1- حسين باجي الغزي / القصيدة السومرية قيم انسانية وخلود ابدي / صحيفة الرفاعي الالكترونية.

2- قصيدة النثر ليست كل الحداثة / حوار مع الشاعر والمفكر المغربي محمد بنيس / حاوره مصطفى بدوي / وهو من منشورات مؤتمر قصيدة النثر العربية في بيروت

3-يقسّم الناقد (جمال جاسم امين) – برؤية مبكرة واستثنائية - في كتابه (تحولات النص الجديد)، نصوص الثمانينيات والتسعينيات الى / نصوص معنى ونصوص دلالة / باعتبارات اللغة التي ينتمي اليها كلا النصان. وعلى الرغم من ان تعديلا شعريا هائلا كان قد تحقق في تسعينيات القرن الماضي، يعزوه (امين) الى تطور في النص الثمانيني، وبرؤية تكاد تكون منحازة وعاطفية اكثر منها موضوعية، بسبب من ان البصمة التي طبعت (الثمانينيين) كانت بصمة الدلالة وتلاشي المعنى والتطرف في التماهي الطويل والعميق مع اللغة وحدها، دون اعارة المعنى عناية كما تتطلب الشعرية وجوهرها وكنه وجودها / وعلى الرغم من انحيازه لذلك النص، إلا انه لا ينكر احتشاد الدلالة وفوضاها وتجريدها في النص الثمانيني./ ينظر كتابه: تحولات النص الجديد / منشورات (عين) تسلسل (1) / 1998.

4-يُنظر رولان بارت / كتابه (لذة النص) / ترجمة منذر عياشي / منشورات مركز الانماء الحضاري 1992 / ص14 / إذ ترد هذه العبارة في سياق حوار اجراه نادر السباعي مع المترجم، وهو بمثابة مقدمة للكتاب، يحاول فيه تلخيص وإضاءة افكار

(رولان بارت) بطريقة سلسلة وبسيطة، وان قارئ (لذة النص) سيعد هذا الحوار جزءا من افكار (بارت) نفسه، على الرغم من انها وردت على لسان المترجم الذي يجيب على الاسئلة التي لم تخرج عن اطار النص ولذته وعلاقته بالقراءة التاريخية.. الخ.

5- يُنظر رولان بارت / كتابه (لذة النص) / ترجمة منذر عياشي / المصدر نفسه ص15

6- ينظر د. حاتم الصكر / كتابه (كتابة الذات / دراسات في وقائعية الشعر) / دار الشروق / عمان – الاردن ط1 1994/ ص312

7- عبدالكريم يحيى الزيباري / فضاءات مغايرة للمعنى الشعري / منشورات جائزة الشارقة للإبداع العربي الاصدار الاول في مجال النقد / 2008

الشاعر في فضاء القصيدة المركبة
الحياة في غلطتها... الحياة في سرديتها([1])

علي حسن الفواز

تعيدنا قصائد الشاعر زعيم النصار إلى فضاء القصيدة المركبة، وإلى تقانة جملتها التصويرية، حيث تنفتح لغتها النثرية بمزاجها الثمانيني على شعرية الأنا، عبر مساحة أفقها البصري المشغول بالاستعارات الوجودية، وعبر تجريدها وتجريبها، وعبر حدْس رؤيتها، وإشعاع فكرتها، إذ يستنطق من خلالها الشاعر سرائر اليومي والوجودي والمسكوت عنه، وباتجاه استكناه ما يتجلى فيها من إشراقات، تلك التي تتجاوز حدود الشعري إلى السردي واللساني إلى السحري، والسيمائي إلى العياني والواضح.

النصار شاعر أفكار، بقدر ما هو شاعر رؤى، وهذا التشكيل يجعله الأكثر قربا لمنطق التأويل، ولهاجس الشاعر المسكون بمغامرة البحث عن الغائب، وفي استدراك ما لا تستدركه الحياة بوصفها أياما حافلة بالأغلاط، وبسيرة مفتوحة للفواجع الفادحة، والغائرة بمراثي الأسفار والخيبات والحروب والخسارات، إذ هي المقابل الرمزي لسيرة الشاعر الفادحة، إذ يتبدى فيها بوصفه الشاعر المطرود والهارب والمعارض والحائر، وهو ما يدفعه أكثر للرهان كثيرا على اللغة، بوصفها مجال رؤيته، وفيض استعاراته الكبرى، أو بوصفها البيت والعلامة والمجسّ،

1- جريدة القدس العربي- يوم الاثنين 22 حزيران - العدد 8143

أو هي شعلته البرومثيوسية، تلك التي يحملها في أسفاره مهووسا بفكرة التطهير والخلاص، وبمراثي وجعه الشخصي والوطني، إذ تتسع القصيدة لأسئلة تلك الأسفار، أسئلة قلقه وانشغالاته، والحافلة بما يتساقط من ترجيعات لعبته الشعرية، حيث الفكرة التي تحيله المواجهة، والتعرية، والى الاساطير اليومية، وإلى فضح العالم الزائف والمشوه، وحيث تتمثل الأنا الشعرية لهواجس تجلياتها في المتن النصي، وفي أنسنة وجوده عبر استدعاء الآخر المُنادى والغائب والموزع بأقنعته المتعددة..

قصيدة النصار ترهن طاقتها التعبيرية إلى مزاج الشعر والى نَفَسه الطويل، وإلى فضاءات تتشكل فيها ملامح قصيدة المغامر والحالم والمؤول والسيميائي، وصاحب النص المفتوح، والأسئلة الوجودية، وأسفار الجسد والشهوة والخيبة والذهاب إلى شروق الفكرة، كما يسميها إبراهيم نصر الله، حيث صوفية الحلولي، ولذة المريد، وتجريدية العارف بالسرائر.

المجموعة الشعرية الجديدة للشاعر زعيم النصار «الحياة في غلطتها» الصادرة عن دار الروسم/ بغداد/ 2015 تضعنا أمام هاجس تلك المعطيات، التي تستدعي بالضرورة قراءة ماكرة، قراءة تتفرّس في ندوب القصيدة، وندوب الجسد، وندوب الحرب والأسى، إذ تتحول هذه القراءة إلى باعث للكشف عن أنساق مضمرة، وشفرات خبيئة، تلك التي ينشدها المعنى، وتتعرى عند استعاراتها شهوة الاختباء في معطف اللغة، والتي تبدو أكثر قُربا من لعبة(الخيميائي) وهو يلمس التراب والكلام، وكأنه يصنع عبر سحرها وايهاماتها طقوسا وعلامات، توحي بالتطهير من أغلاط الحياة ذاتها، إذ يبحث الشاعر عبر لعبته في التعرية

عن ماهو ضدها، عن الحياة المشبوكة بالحلم والحرية والتعالي والبحث الدائب عن الحكمة، وعن التلذذ بشغف استعارتها، وبصور وجودها الباهرة في مرآة المعنى وفي لذة بوحها..

قراءة القصائد تقودنا الى فرادة الشاعر في اصطناع مغامرة عالية للكتابة الشعرية، من حيث تمثل التجربة، والانشداد إلى اللغة غير المروَضة، تلك التي تتلبسها شفرات وأسحار وطقوس ومراث، والتي تتعالق داخل مختبره الشعري بوصفها وحدات تتمثل لسؤال الشاعر الوجودي، فهو الشاهد على حروب وخرابات وموتى وهزائم، مثلما هو مسكون بفكرة الأضحية المقدسة، وهذا مايسبغ على قصيدته نزوعا لتمثل تقانات التلون التصويري، والبناء السردي والتشكيل الدرامي..

عتبة العنوان توحي بفكرة الشاعر عن وجوده في الحياة، فأغلاطها هي الموجِّه السيميائي الدافع لاستحضار فكرة مضادة، تلك التي تستدعي الاعتراف- هاجس المجموعة- حيث التجاور التعبيري بين الحياة وغلطتها، وحيث ما توحي به من فائض للمعنى، ذلك الدافع على توتير مستويات المفردات والأفكار وتأويلها، ولإعطاء الضمائر بوصفها ملفوظات تعبيرية دفقا للتلوّن التصويري، والذي يعكس وعي الشاعر لاستعمال هذه الملفوظات في سياق تعبيري ودلالي، ولإبراز تقانة التداخل والتنافر والاستعادة بعيدا عن (الاقتصاد اللغوي) وقريبا من (الاقتصاد الدلالي) حيث تتقطع الجملة الشعرية لافتات لاستجلاب فكرة المعنى، ولتركيز نوع من الإيقاعات الداخلية، تلك التي يتداخل فيها التكرار مع كثافة المعنى، وعبر تشكلات بصرية ولفظية تتحقق عبرها رؤية الشاعر وإحالاته النفسية والمزاجية، فمفردة الشبيه تتحول إلى فكرة للإدانة، وكذلك للتعرية وللبحث عن الحقيقة، حيث النسخ

الشبيهة، وحيث أشباه الرجال الذين يلاحقونه، والتي تمثلها من خلال عتبة المقدمة، حيث تنسحب إلى رؤية الشاعر رمزية الحكمة التوراتية المنسوبة للملك سليمان بوصفها معادلا دلاليا وتعبيريا لتأويل أسفاره اللاحقة، أسفار البحث عن الضائع والمخفي والممحو تحت غلظة الحياة والسلطة والحرب والمنافي والخسارات..

«أخرج من المدينة التي كانت حياتها أشبه بلافتة حرب غامضة، أُهيم، أهُيم...أتّبع قيثارة ضائعة، أُدير ظهري للصحراء....صحراء وراء الكلمات، أحصي أفاعيها، أهبط في كتبٍ خفيةٍ في كل طية منها، كنت أشمّ رائحة الجنون الذي قاد لساني إلى دكة المذبحة، أرى في طريقي أشباه رجال قالوا: لم نكن قادرين على الخلاص، كم كرهنا أنفسنا، كم كانت الطريق ملتوية إلى إنقاذها)

يتلبس الشاعر الثمانيني- حسب التوصيف السائد- زعيم نصّار ذات الهاجس في كتابة القصيدة الطويلة، قصائد الأفكار والتأملات والاستعادات، لكنه هنا يدرك خطورة الانخراط في هذه اللعبة، لذا هو يعمد إلى صناعة الجملة القصيرة بوصفها ملمحا فنيا وتعبيريا، يفكك من خلالها مبنى القصيدة الطويلة بنثريتها وتركيبها، ويمنحها نوعا من الترسيم الاستعاري القائم على الضمائر، لضبط سيولة لعبتها اللغوية، ولابتكار قصيدته الخاصة/ قصيدة الأنا وليست قصيدة الجماعة، إذ يؤطرها بتقانة الكثافة التصويرية، وبتقانة البناء والتقطيع، حيث تفجير ما تمور به طاقة النثر من بلاغة سردية، وديناميةٍ متواترة للاستعارات، والاستئثار بما تنطوي عليه من شفرات، تلك التي

يستحضر عبرها عناصر الإثارة بدءا من ثنائية الإشارات، وانتهاء بثنائية المطابقة والمخالفة في ثنائيات

الأنثى/اللذة،

والسيرة/الكشف،

والحرية/الحرب،

والمهجر/الغياب

والخروج/المتاهة..

هذا التمثل الشعري/ الاستعاري يجعل الشاعر الأقرب إلى كتابة قصيدة مزاجه، أو كتابه أوجاعه، وإلى تدوين ما يبوح من سرائر كشوفاته، وهواجس غرائزه، واستحضار أنثاه، وانتهاك المخفي في سيرته، تلك التي تدفعه إلى التلذذ باعتراف ضمير (الأنا) ضمير المزاج، ومساكنة ما يتساقط من(فائض المعنى) كما يسميه بول ريكور، أو بما يجعله أكثر بحثا عن وجوه أخرى ومتعددة في سيمياء النص، حيث (لا يوجد معنى حقيقي للنص) كما يقول بول فاليري..

حوادث عجيبة

لا نعرفها

أنت التهمتِ

نصف حياتي واحترتِ

الحيرةُ خلاصة الموجود،

ولأننا نصفان لحياة واحدة، صرنا نحلم بحياة أخرى، أنت غلطة العمر، بك خرجت من جنة العميان، تحررت، تحررت من ذاك العماء، هربت حتى لا يراني أحد

إعتماد الشاعر المبنى السردي لمجموعته الشعرية عبر وحدات النسخ الثلاث، يطلقه في فضاء مغامرة الكتابة، إذ تساكنه شعرية التحول، وشعرية الشكل السيري، وشعرية الرؤية، وشعرية المعنى والسؤال والحدث. فهذه النسخ المتخيلة – كعناوين لقصائده الطوال- تجسّد هاجس الشاعر في بحثه عن الحقيقة، مثلما تجسد طاقته الحركية في توكيد أنموذجه الشعري، وما يمكن أن يستدعيه من لوازم تتعلق بالبناء، وبالزمن الشخصي والشعري في أن معا، وكذلك بالحلول في المعنى المتخيل، أو حتى بما يشبه المنولوج الشعري الذي تتلون فيه الضمائر، وتتسع فيه الإحالات إلى استحضار ما هو غائب، وما هو جلي أمام شعرية الأنا، تلك التي ترى، وتستعيد، والتي تهيمن على تقصي ما يتجلى المشهد الشعري، حتى إن تعددت ضمائر ملفوظاته..

قصائد المجموعة هي الحمولات الشخصية للشاعر، وهي لحظات تأمله للوجود، الوجود المنسوخ، لكنه الحقيقي أيضا، وأحسب أن هذه الكتابة الشخصانية أسبغت على المجموعة توسيما أكد وحدتها العضوية- على توصيف سوزان برنارد لقصيدة النثر، لكنها أيضا دونما اعتباطية، لأن اغلب القصائد تتمثل رؤية العالم بالمعنى الإبصاري، أو بالمعنى المتخيل، والتي يستعيد معها سيرته الفاجعة، وحياته التي أخذت الغُلظة منها طراوتها، وتركته عند عتبة اللغة، يستعين بها لكتابة البوح والاستذكار والاعتراف، ولتخصيب ذلك المعنى الغائب بحساسية حضوره واغترابه معا، إذ هو الشاعر الرائي والمسافر والباحث والمدون غير المقُيّد بوهم السيرة..

النصار يستعيد العالم والحرب والأنثى عبر اللغة، يمارس من خلالها لعبته الباهية في التمرد والصخب وفي التجاوز، وحتى في تضخيم الأنا،

بوصفها صاحبة القاموس والعشبة، ومدونة السيرة، وبوصف الشاعر هنا هو القارئ الوحيد للسرائر، وهو المُصغي لحفيف شهواتها، ولأصواتها الخفيضة، أصوات الأنا المجروحة والمهزومة والباحثة عن أثر اللذة، وعن الآخرين/ الأهل/ الأصدقاء الذين شاهت عناوينهم.. «يصغي لهلوسة سوداء، يُصغي لنبوة في أدراجه فيثرثر عنها كثيرا، ليلتقطها صديق عابر، ويخفيها في النبع، في ليلة حمراء، الأرملة تحكي لمرآتها حكاية اسمها لعبة الصبر، تنبض حروفها في دم القتلى على رقعة الشطرنج».

زعيم النصار..."ماء غريب" والبحث عن عشبة الوجود([1])

علي حسن الفواز

قصائد في العزلة أو في الطريق اليها للشاعر زعيم النصار، تدفع قارءها الى الاستفزاز، حيث تنزع اللغة ذاكرتها لتبدو عاريةً، طليقةً، تقتربُ من غموضِ تلك العزلة، وكأنها تدفعه الى ما يشبه طقس كتابتها، حيث التعرّف على شغفه ووجوده، وعلى المخفي من اسئلته الفارقة، إذ تتحول تلك الكتابة الى لعبة غاوية، تُحرّضه على اصطناع استعارات اللذة، ومجاراة جوّها ورموزها، لا يبدو فيها الشعر نرجسيا، لكنه يسعى الى تمثيل وجودها عبر ثنائيات المتعة والألم، والصحو والسكرة، والحضور والغياب، وبما يجعل عزلته تبدو وكأنها وجود مواز..

عنوان كتابه الشعري " ماء غريب" الصادر عن دار اكاد/ بغداد/ 2022 ذو وظيفة استرجاعية، حيث يُحيل الى ثنائية فارقة بين "ماء غريب" بإحالاته الى عالم لطفولة، وبين فكرة "الماء" بمرجعياتها المثيولوجية، والصوفية، حتى يبدو الشاعر وكأنه يسعى الى تحويله الى استعارة مفتوحة تقوم على فكرة إيقاظ الغائب الباحث عن ارواءات لا تنتهي.

يكتب الشاعر في فضاء "ماء غريب" عن اشياء عالقة، أو غائبة، أو بعيدة، لكنه يتذكّرها، أو يستدعيها، حيث يحتفي بها، ليكشف من خلالها عن هواجسه يتغوى بين الاحتفاء والانكسار، إذ يجد في هذه المفارقة، تمثيلا لوجوده، وايهاما للاحتفاء بالتعالي كمزاج استعاري،

1- الملحق الثقافي لجريدة الطريق العدد (145) في 24 تموز 2024

وبما توحي به اللغة من ايحاءات، تُتوّجه رائيا لما يحتفي به العالم أو ما يضمره، قلقا، حالما، متعاليا، لا اوهام له سوى البحث عنها توقا لشهوة الاعتراف والخلاص، ولكل ما يجعله ينحو باتجاه اشباعه الرمزي، فتبدو الاستعارات وكأنها مجسّات، تتحرك عبرها اللغة باتجاه الإيهام والاشباع، والتشهي بما تصنعه لعبة "التمثيل اللغوي" من استدعاءٍ تتشظى عبره تلك الاستعارات..

صوت الشاعر ب"نبرته الخافتة" كتوصيف اطلقته فاطمة المحسن، يتحول الى صخب عميق، يستعيد به الطفولة، والوجع، حتى يبدو وكأنه كناية ماكرة عن ما يتشظى من ضجيجه الداخلي، ومن احتجاجه الصاخب، لذا يستدعي عبر شفرة "ماء غريب" وهو عنوان كتابه الشعري، الرمزي في الطفولة، والفاجع من التاريخ، كمحاولة لترميم عالمه، ولاصطناع ضدٍ استعاري للعالم الخارجي، ولمواجهة محنة وجوده الشخصي الذي يمور بالأسى والوجع والانتظار والمناجاة، فيكتب قصيدته وكأنه على وعدٍ باستدعاء ما يشبه بطولة ما، يتمثلها عبر احالاتها الرمزية والحسية، للتعويض، وللمكوث في ما تصنعه اللغة، حيث تتبدى لعبة الشاعر الاستعارية اكثر استغوارا، للكشف عن المخفي فيها، ولما يبدو متميزا بحزن شفيف، هو ذاته الحزن الجنوبي الذي يخاتل عبر الاستعارات والاقنعة.

الشاعروهاجس المغامرة

دأب الشاعر النصار- منذ بواكيره- على التلبّس بهاجس المغامرة، فبقدر قربه من شعراء "السبعينات والثمانينات" الذين حاولوا تجاوز ما

استتب من "اعراف شعرية" فكان يراود "لحظته الشعرية" بحثا عن تمثيل استعاري لحريته في مواجهة استبداد التاريخ والنمط والسلطة، واسئلة الذات المفجوعة بالفقد، والمسكونة بحمولات الذاكرة ومناخاتها المشغولة بانثيالات اليومي والاسطوري..

يكتب النصار عزلته، بوصفها عزلة متعالية، حيث تبدو فيها عناوين قصائده وكأنها عتبات أو نصوص موازية، ذات مزاج شخصي، نافر عن الذاكرة، يهجس من خلالها بقلقه الوجودي، أو ب"وعيه الشقي" بالتوصيف الهيغلي، ليس لأنسنة قلقه، وتحويل الوعي الى محاولة في التطهير او الخلاص فحسب، بل الى اعطاء لغته الشعرية مساحات ضافية لأسطرة تلك العزلة، حتى تبدو الأقرب الى ما يشبه العزلة الفلسفية، المسكونة بالتأمل وفكرة "الرثاء الوجودي" حيث يتناظر فيها الرثاء الشخصي مع رثاء العالم، فينكبُّ من خلالها على تمثيل هذا الرثاء بوصفه وجعا شخصيا، او اصطخابا يتشظى في يومياته، بوصفها يوميات غامرة بإشارات الصعلكة والسأم والتمرد والبحث، وعلى نحوٍ استثمر فيها لعبة النثر الشعري في اباحته وكثافته وقصديته، وفي احالاته، وفي مجازاته الشعرية:

" وحيدا مع لهبي، ستهجى حنجرتي وحجتها، حرفا، حرفا، حرفا،
لتكشف الحكمة عن فقدانها لعمق جناحين، لأمضي سائرا بعيدا عن ابناء
مدينتي، سأصعد نحو حياتي صامتها، أرسم الأنهار وهي تتلوى كالأفاعي
بين الحقول، أثقب ثمرة التين، املأها بالحبر، فتسكر البلابل، اصغي للغةِ

الطير، أفكّر بحريةٍ هربت منها لأبتهج وحدي"

انحياز هذه اللغة الى تمثيل فكرة الوحدة، هو انحياز الى حياةٍ يجدها الشاعر أكثر بهجة رغم "غلظتها"، إذ تدفعه الى التطهير، التفريغ، كاشفة عن كثير من سرائر قلقه الوجودي، إزاء الغائب في الحب، ومن الأمكنة، والزمن والتاريخ، فيعدُّ لها توصيفات تتمحور حول " الأنا" عبر "تاء الفاعل" التي تتحرك في زمن توصيفي دال على زمن نفسي، الذي هو الزمن وجودي للشاعر..

أسطرة المكان- أسطرة اللغة

بقدر ما ينحاز الشاعر الى التلذذ بشعرية عزلته، فإنه لا يُخفي عن ما يمور في داخلها من حزنٍ مشبوب بالقلق، حيث تحتشد شعريته بالاستعارات والمجازات، حتى تبدو تلك الشعرية وكأنها تضمر المخفي من وجوده، لتتبدى عبر ما تفضحه اللغة من تعويض ايهامي، فأمكنة الشاعر الجنوبية- اوروك، لارسا، نهر الغراف، قلعة سكر" تنسحب من التاريخ الى ما يشبه الأسطرة، فيتسع سحرها ليمسّ ما عميق في يوميات الشاعر، وفي فضاء استعاراته، حيث تُصيبها بعدوى الأسطرة، كاشفة عن ذلك القلق الذي كثيرا ما يتسرّب، أو ينفرُ، متماهيا عبر صورٍ، تتمثل وجوده الذي يبدو شائها أمام قسوة التحوّل، والاغتراب والحزن، فبقدر ما يجعل لغته شرهة عبر تمثيلها التعويضي/ الاستعاري، فإنه يعمد الى جعلها تنزع الى التجريب، بوصفه مغامرة في وعي الكتابة، وفي استدعاء رموزه الشعرية، فاضل العزاوي، فوزي كريم، سعدي يوسف، زاهر الجيزاني، عبد الزهرة زكي، إذ يحتشد قاموسه الشعري بما هو

متوارٍ من استعاراتهم، ليؤسس ما يمكن أنْ نُسمّيه ب" الأثر" في ملاحقة الرمز، وشعرية الحكاية" في تقصي سيرة الشاعر، بدءا من سيرة الطفولة الى توهجات "لحظته الشعرية" وما تحفل به من تحولات فارقة، ومن هواجس واحلام واسئلة، لها تمثيلها الشعري، ولها هوسها الاشباعي، عبر التقنّع بظلال المغامرين الذين يشبهون رامبو وبودلير، الذين أدركوا العالم عبر التحوّل، وعبر اكتشاف الوجود في لحظته الحسية المتعالية، وعبر استدعاء الجسد في انكساره واغترابه، وفي لعبته القاسية داخل ذلك الوجود، فلا يجد الشاعر سوى الانخراط في لعبة مفتوحة، على دالات التسمية، وعلى ما تصنعه من استعارات مفتوحة، تتبدى من خلال احالاتها للزمن، أو ل" المجهول البعيد" أو ل" المرأة الغامضة" أو للأسطورة السومرية وما تهجس به من شفرات للخلق والاسفار وشهوة تحوّل الكائن، إذ وظّفها الشاعر للتصريح ب"اصواته الداخلية" وبلعبته الغاوية في الاستدعاء، حيث الشغف بالإشباع، والتطهير، وبقداس الاسطرة، فتتحوّل "الأمثلة السومرية" في عديد القصائد الى موجّهات، أو الى عتبات تقود الى قراءة لما هو غائر في عوالمه الشعرية..

النصاروشهوة النثر

لعبة الشاعر في اجتراح هوية نثرية لقصائده حملت معها نوعا من التحدّي، ليس لأن الشاعر يحمل وزر شعراء النثر "الثمانيين" كما هو متداول في الأجندة النقدية، بل لأنه وجد في "قصيدة النثر" سعةً لكتابة "قصيدته الحرّة" الشخصية، والمثيرة، التي تُبيح عبر نثريتها شغفا

بتحدي التاريخ والذاكرة، واستدعاء لهواجس الشاعر الحالم، المتمرد، الصاخب، الباحث عن ذاته وسط عالم يضيق ب" الشعراء المغامرين" الباحثين عن وجود آخر عبر اللغة كما يقول هولدرين، إذ تصطنع اللغة فردوسا استعاريا، ومكوثا متعاليا، ومدنا شائهة، وتقانات "اسلوبية" تُعطي للقصيدة جدّتها وسحرها وغموضها واشراقها، وتُعطي للشاعر "فسحة" لرؤيا العالم عبر شعريتها، إذ يستدعي المثيولوجيا والسحر والماء والسيرة الشعبية وامكنة الطفولة، وعلى نحوٍ يكون فيه "ماء غريب" ترياق الطفولة، معادلا لـ"ماء الغراف" ترياق وعيه، ويكون "كلكامش السومري الملحمي" الباحث عن عشبة خلوده: نظيرا لـ"الشاعر" الباحث عن عتبة وجوده، وتكون "الجملة النثرية" مقابلا لـ" الفكرة الشعرية" التي تتكثف، وتتوهج، تتوتر، وكأنها تقوم على قصدية وعي الاشتباك بينهما، حيث " تتعظم حاجته إلى اختراعٍ متواصل للغةٍ تُحيط به، ترافقُ جريه، تلتقطُ فكره الهائل التشوش والنظام معا. ليس للشعر لسان جاهز، ليس لقصيدة النثر قانون أبدي" كما يقول أنسي الحاج.

أيتها المدينة،
يا حقيبة أيامي،
لوكان بوسعي أن اموت،
لما عبرت نهركِ نحو المنافي،
لم أكن بعيدا عن عطركِ،
أحصي بمروره المنازل،
خطوة، خطوة، حتى أنني اهرب من هذه الذكريات
التي تجعل من معطفكِ، معطفَ الخيال،

أهربُ

لأسير عاريا

كأنني وصلتُ من غابة انكيدو إليك"

من الصعب ترسيم حدود قصائد هذا الكتاب الشعري، لكن من السهل معرفة ما ينماز به من احالات، ومن اشارات، وحتى من خصوصية، فزعيم النصار اراد أن ينحاز الى ما تصنعه اللغة، والى ما يتبدى من قصيدته الشخصية، قصيدة الأنا المُعذّبة، لكنها الرائية لعذابها، والشاهدة على عالم يستدعي الطفولة لكي لا يشيخ، أو يستدعي الماء لكي لا يجفّ، ويستدعي الأسطورة لكي لا يتحسس الموت/ الفقد/ الألم الا بوصفه وجودا متعاليا..

كتابة قصيدة "الأنا" ليس تأسّيا لها، بل أجدها الأقرب الى تمثيل فكرة التطهير، التي تحضر بوصفها استعارة كبرى للإيهام بما يشبه الخلاص، فيبدو من خلالها الشاعر وكأنه يتملس وجوده، من خلال تمثله لإشارات اليومي والحسي، والاستعادي، وهذا ما يجعل قصيدة النصار، تتجاوز "نبرته الخافتة، الى خطاب حاد، مجاهرا بسيرة تلك "الأنا" المعذبة التي هربت من الواقع الى المنفى، ومن السياسي الى الاسطوري، ومن التاريخي الى الاستعاري، ومن الخوف الى المرأة، ومن الوجود الى اللغة..

زعيم نصار والنص المؤجل
قراءة في نص " الحياة في غلطتها "

د. علي متعب جاسم

قراءة مجموعة الشاعر زعيم نصار " الحياة في غلطتها " تثير نمطين من الأسئلة، النمط الأول يتعلق تحديدا بالمشروع الشعري المؤجل له، والثاني في الكشف عن تشكلات المشروع الشعري من خلال القراءة التحليلية للنص.

كتابة القصيدة الشخصية

الجيل الذي ينتمي إليه فنياً الشاعر زعيم نصار، جيل اختلف عن أجيال الشعرية العراقية السابقة له واللاحقة أيضا، ووجه الاختلاف انه جيل – نتيجة لوقوعه تحت مؤثر سياسي واجتماعي" أعني الحرب " ومن ثم فني " بصفته لاحقاً لجيل سبعيني لم تهدأ ثورته وحراكه إلى الثمانينيات - ولد بمشروع مختلف يحمل في كفتيه " ملامح الرفض الذي قاده إلى كتابة القصيدة الشخصية، وملامح التمرد الفني الذي قاده إلى تبني " قصيدة النثر " بصفتها خياراً إبداعياً أثرت في مرحلة لاحقة بالشعراء السابقين لهم وكسبت الفريق الذي كتب القصيدة الحرة بداية، وتسربت ملامحها إلى الجيل اللاحق. فهو جيل " نشأ بين أجواء الحرب وأحلام التأسيس لتيار الحداثة الجديدة " كما يقول عدنان الصائغ " مج الف باء – 22/ 4 / 1992.

هذا الاستنتاج لم يكن افتراضاً، إنما بناء على تقصي مراحل ظهور الجيل الثمانيني وما رافقت " ولاداته " من مناقشات وحوارات وأراء من شعرائه أنفسهم أو من النقاد والشعراء الآخرين، ويبدو لنا أن الإشارة الأولى للجيل كانت في وقت مبكر من الثمانينيات، حين اصدر شاعران سبعينيان هما زاهر الجيزاني وسلام كاظم كتابهما " الموجة الجديدة " في عام 1986 وقد ضم واحداً وخمسين شاعراً كان عشرون واحدا منه سبعينياً ومن تبقى ضم أفراد العائلة الثمانينية باستثناءات لبعضهم، وهو ما يعني ضمنا – كما اعتدنا رؤيته وملامسته في الثقافة العراقية – فرض المهيمنة الثقافية على الجيل واحتواء رؤيته، وقد أشار إلى ذلك شاعر من الجيل هو محمد تركي النصار قائلا " إن السبعينيين جيروا مشروعنا لصالحهم " ألف باء / 22/ 4 / 1992 ".على الرغم من أني لم أجد ذلك الصراع الا خفيا ولم يتسع ليظهر كما حدث بين السبعينيين والستينيين. وقد أحس الثمانينيون بذلك التهميش الذي دفعهم كما يقولون الى الإخلاص للحداثة، وربما يكون واحدا من اسبابه، عدم انضوائهم تحت المؤسسة الرسمية للثقافة الا بقدر محدود لاسيما في " منتدى الأدباء الشباب " الذي كان يهيمن عليه ايضا شعراء سبعينيون نافذون، ومن هنا ايضا نفهم ان ما كتب عنهم " بصفة الجيل " لم يكن بموازاة ما قدموا، وظلوا " وعد المنجز " كما وصفتهم جريدة الرافدين في ملتقاهم الأول عام 1992،وهو امر لافت للنظر اذ ان الاعتراف بهذا الجيل، كان اعترافا خجولا وتأخر لسنوات طويلة. ويبدو ان الثمانيين فهموا " لعبة التجييل " جيدا، فلم يطرحوا انفسهم بصفة المناوئ، ولم يعلنوا بيانات في التنظير لمشروعهم الشعري، بل قدموا ما ارادوا من خلاله اثبات علاقتهم بالحداثة الشعرية كما يشير الى ذلك الشاعر علي

الإمارة بقوله ان التجربة الثمانينية " تجربة تأجيل فني لكنه تأجيل اكتنازي يبحث عن فسحة صافية من الزمن واطلالة على العالم... لذلك كان الشاعر الثمانيني يعيش الشعر ولا يكتبه..."، ولهذا خف صدامهم بسابقيهم بمن في ذلك النقاد الذين عارضوا مشروعهم الشعري، وخففوا من النظر الى تجاربهم. " تراجع ج. الجمهورية – 14 / 9 / 1992 ".

طبعا ليس هدف المقالة كتابة تاريخ الجيل وتحليل برنامجه التحديثي وانما هو مدخل تعريفي به وممر الى احد اركانه وهو كما اعلنا عنه الشاعر زعيم نصار.

زعيم نصّاروالنص المؤجل

لم يظهر زعيم نصار في " شعراء الموجة الجديدة، من بين ثلاثين شاعراً ثمانينياً، بشروا بالولادة " الطبيعية للجيل " الا انه احتل مكانة بشعرية الجيل وبوصفه واحداً من قادته التحديثيين، لذلك نقرأ اعترافا خطيرا لشاعر سبعيني مهم هو كزار حنتوش يقول فيه ان كتاب قصيدة النثر الثمانينية " أكثر حداثة و أعلى كعبا من نصوص شعراء السبعينات " (جريدة العراق – 3/ اب / 1991. وقد أوضح ذلك الأمر الشاعر السبعيني " زاهر الجيزاني في مقاله " انفجار الرمز في قصيدة النثر – جيل الثمانينات " المنشور في جريدة العراق بتاريخ 16 / ايلول / 1991، اذ عدّ (زعيم نصّار) واحداً من مجموعة شعراء ثمانينيين شكلوا بقصائدهم " بؤراً رمزية جديدة لم تكن لتظهر سابقا ". واشر الناقد فاضل ثامر في دراسة متأخرة عن الثمانينيين ظهرت في كتابه " شعر الحداثة " الملامح المميزة لهم ورأى ان (زعيم نصّار) ينضم الى قائمة من

شعراء الجيل عملوا على " تحديث قصيدة النثر بما اسماه نصاً كتابياً عنقوديا.

ما نريد قوله ان (زعيم نصّار) لم يمتلك الحضور الاشهاري في المشهد الثقافي وانما الفعلي، فنشره للقصائد متواضع إلى حد ما، والكتابة النقدية بناء على ذلك لم تتكثف على/ في شعره، وهو منذ ظهوره في الثمانينيات الى منتصف العقد الثاني لم يطبع مجموعة مستقلة، وما بين أيدينا هي المجموعة الأولى له. هذا يقودنا إلى إثارة أسئلة نراها مهمة في هذا المقام، تتعلق ب" تردد الشاعر أي شاعر في نشر نتاجاته وتأجيلها إلى وقت لاحق؟. ثم الى أي مدى ستحافظ نصوصه " المؤجلة " على سمات المرحلة التي تمثله؟. ثم لماذا يعمد الشاعر الى تذييل نصوصه بتواريخ كتابتها؟. والى أي مدى يمكن ان نضمن عدم تدخل وعيه الحالي في صياغة ذاكرته الشعرية؟. واخيرا ما الذي يمكن أن تمثله هذه النصوص في مشروعه الشعري؟.

سنجيب عن هذه التساؤلات بتأطيرها ضمن سببين الاول يتعلق " بكون الشاعر رافضاً لهيمنة المؤسسة الثقافية بتوجهاتها الأيدولوجية المعروفة لذا افترض الابتعاد عما يمكن ان يضعه شاعرا ضمن سلمها، مكررا تجربة شعراء سابقين مثل هاشم شفيق و شاكر لعيبي واخرين تبعوهم اذ كان على موعد مخبأ لرحلة دامت سنين. بهذا المنحى يسوق الشاعر تصورا يهيمن عليه الرفض ويحاول ان يعلن القطيعة السياسية، ولا نستبعد انها تخفي قطيعة ثقافية لا سيما وان القصيدة الثمانينية كما يقول علي الامارة " اريد لها ان تلبس الخاكي ".

والسبب الثاني يتضح في ان زعيم نصار كان واعيا لتطلع جيله بمحاولة العمل والإمساك بمشروع شعري يمثل مرحلة وليس بنصوص احتفائية!

والمشروع الشعري لا يعني المغايرة لما يكتب كما لمسنا عند الجيل السابق ولا يعني الإضافة والتجاوز المجرد لما موجود. إنما هو تأسيس رؤية جديدة للكتابة، هي رؤية اختلافيه وليست تضايفية، وهنا تنبغي الإشارة إلى ان زعيم نصار والمتفردين من جيله حاولوا العبور على تجربة جيل السبعينيات من خلال البحث عن منابع اشتغال أخرى وفرتها ربما قراءاتهم للشعر الغربي " الفرنسي تحديدا" بتأثير ادونيس وآخرين من رواد قصيدة النثر. وينبغي التأكيد هنا اننا لا نعني بقصيدة النثر بصفتها تجربة كتابية تتعالى أو تخرج عن تصورات الكتابة لقصيدة التفعيلة او العمودية إنما نعني تحديدا تعميق الكتابة وتحويل انشغالاتها الفردية / الذاتية إلى رؤية شخصية في الكتابة كما أشار الى ذلك زاهر الجيزاني في وقت مبكر للتجربة، فضلا عن وضوح المؤثر الأدونيسي لاسيما بعد ان اكتسبت تجربته حضورا مميزا في العالم العربي.

غير ان المقلق حقا إننا – ونحن ندرس تجربة شاعر مثل زعيم نصار – لا نستطيع الإقرار بشكل نهائي من عدم تدخل الشاعر في صياغات أو عنونة نصوصه او التدخل في إخراجها الطباعي، وهي موجهات مهمة لا يمكن تغافلها في قراءتنا كما سيتضح في القسم الثاني من هذه الحلقة، لأبعد من ذلك، حين يذيل الشاعر نصوصه بالتواريخ مررا بذلك رسالة مؤدلجة يفككها القارئ " افتراضا " بقراءة النص استعاديا وهو أمر لاحظناه في تجارب عديدة منها ما نشره كاظم الحجاج عام 2005 وهو نص كابوس الشاعر " المذيل بعام 1986 ونص خالد علي مصطفى

المنشور في عام 2004 والمذيل بتاريخ قديم. ومجمل ما نرى في هذه المقدمة " الطويلة " ان زعيم نصار يحاول ان يقترح مشروعا شعريا، لذا فالافتراض الطبيعي اننا سنسعى الى الكشف عنه في حلقات متتابعة تتقصى منشوراته اللاحقة، مبتدئين بمجموعة " الحياة في غلطتها " الصادرة عن دار الروسم في العام 2015، وهو مدار حديثنا.

باتجاه شعرية عر اقية.

لابد من الإقرار بداية أن مساحات الشعر العراقي والشاعر العراقي وقفت منذ نهايات السبعينيات من القرن الماضي على أكثر من مفترق للقول ربما يمكن القول فيها – باستعارة الرؤية الاجتماعية في التقسيم أن هناك شعرية منسجمة فنيا مع مقترحات الحداثة الشعرية وأخرى متوافقة مع هيمنة وحضور الثقافة التقليدية وأخرى التي اقترحت لنفسها رؤية تمثلت باجتراح دروب جديدة للشعرية بإدماج وحضور لمجموع من القيم الفنية.

هذه التوصيفات بشكلها العام قد لا تعكس تصورا وإنما في ذهن القارئ اعتراف بذلك لأني لست بصددها وهي على الأقل معروفة لمتابع الشأن والمشهد الشعري بوضوح لكني اذكر بها بصيغة مدخل إلى تشخيص شعرية أخرى رافقتها وانتهت إلى صناعة افقها التعبيري متجاوزة طبيعة القول إلى تأملات القول إن صح هذا التوصيف وسأعلن هنا تحديدي لمنطقة اشتغالات هذا النمط من الشعرية وفقا للمحددات التي سنأتي على ذكرها ونفترض مسبقا أنها بحاجة إلى مراجعة وإضافة وتهذيب لاشك. إن شعراء هذا الاتجاه اجروا تحولات على صعيد البنية الفكرية

للنص فلم يعد الشعر وفقا لتصوراتهم فنا للقول وإنما طريقة في التفكير وفن من فنونها والتأمل وإعادة إنتاج الذات الكائنة وليست المتكونة كما اتضح ذلك في أنماط الشعريات الأخرى، واعني تحديدا أن في الأخيرة " الذات المتكونة " تجري صياغتها وفقا لانعكاسات هامش الحياة ولذلك تقدم الذات عبر مشهد فني تطور ويتطور بأشكال مختلفة لكنه يبقى رهين الفن الشكلي وطرائق التعبير وتبقى الذات منفعلة وليست فاعلة ومنسجمة حتى وان اقترحت رؤية وتصورات عن الواقع. أما في الأولى " الذات الكائنة " فهي كيان وليست صيرورة والفرق أنها هنا لا تتوازى او تتساوى مع ذوات اخرى انما تتوحد في كونها " انا " إنسانية تتحد بها كل الملامح وتبقى بلا ملمح أكيد انها ذات تشكل العالم ولا تتشكل فيه وتطرح أسئلة الوجود بدل أن تتصير فيه وهذا يعني ان ملامح هذه الشعرية تنفرد بالاتي:

1- **البناء الذهني للنص**
2- **التأمل في خلق اللحظة الآتية**
3- **تفكيك الأسئلة المركزية الكبرى**
4- **العبور إلى حافات الحلم**
5- **وضع الشعر بصفته معادلاً للعالم**.

ما يلاحظ على هذه الملاحظات انها تقترب من بعض طروحات نص ما بعد الحداثة على صعيد البناء الشكلي في كتابة النص المفتوح او البناء الذهني وهو أمر طبيعي نتيجة تداخلات العوامل وتفاعلها، وما يلاحظ أيضا ان هذه الملاحظات المصاغة على شكال مقترحات الكتابة الشعرية يتم تنظيمها بصيغة متواليات لسانية مقترحة من الشاعر وتتمتع بمزايا لا يمكن تأكيدها إلا عبر النص لأنها قابلة لأخذ شكل النص ورؤيته عبر

النص نفسه بدلا عن فرضها تصوراتها عليه فمن الصعب ان نؤشر بنية قارة وثابتة على مستوى الشكل للنص المفتوح كما ذهب إلى ذلك خزعل الماجدي. انه يأخذ شكله الذي تنبته التجربة ويحيل إلى دلالاته المتشاكلة مع الاجتماعي والتاريخي والديني المقدس والميثولوجي والشعبي في آن واحد أو في لحظات أخرى وهو ما يعني أن الشكل يكشف من خلال تجربة القراءة.

ونص زعيم نصار انولد داخل تجربة عميقة تجربة تأمل في لحظات التكوين الأولى من العدم وصولا إلى الذات وانتهاء بتذويبها أو تذويتها خارج محيط الحقيقة اذ لا حقيقة واضحة فيما يصل إليه زعيم نصار أبدا وارى انه لم يتعمد الكشف عن قناعات وانما التوصل الى قناعات من خلال نصه. هنا نخلص في مؤشر أولي إلى أن زعيم نصار واحد من أقطاب هذه الشعرية.

ملاحظات خارج / داخل النص

يقول محمد بنيس " لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء والإنسان من دون حساسية مغايرة فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعا ممنهجاً لتحرره ومتعته " و نص زعيم نصار يفضح شعريات البلاغة المحنطة فلست ترى الا تكسيرا لمعمارية البلاغة وإقامة لمملكة التخيل خارج حدودها المرسومة من قبل. وأنت قارئ لهذا النص تمتلك مفاتيح عالم اخر يدخلك في عالم. العوالم يفضي بعضها إلى بعض ليبقى النص متسعا.

ان أقصى ما ينتجه النص المفتوح هو إحالة القارئ إلى مخيلة من نمط خاص أعني ان زعيم نصار لا يشتغل بنصه على إفراد مخيلة

الشاعر من وعيه الخاص وإنما بإنتاج مخيلة تحررت من أصولها المتعارف عليها. مخيلة زعيم تلغي اطراف ومسافات الدال والمدلول لتنتج مسافات " الكتابة - القراءة " وبين هذين الطرفين ينبت فعل المخيلة المنتجة لكن أيضا علي الاشارة هنا ان هذين الطرفين لا يكونان بمعزل عن استعمال الاحالة والرمز والاستعارة وغيرها أي اللغة الشعرية بتوصيفاتها المعروفة انما الارتكاز على حقيقة أخرى سبق أن طرحناها ورصدناها في شعر الحداثة العراقية ونعني تحديدا التحولات المفاجئة بمستوى الخطاب وأدائه اللغوي.

ثلاث نسخ للحياة

وسيلاحظ قارئ زعيم نصار انه يصنع الحياة ويتأمل في إعادة تكوينها منذ لحظة الخليقة الأولى لذا يبدأ نصوصه من أقصى زاوية هندسية في الكتاب الذي يضم ثلاث نسخ للحياة، الأولى منها تقع في طرف قصي وتحمل في ابتدائها الأول نصا يعنون ب " حياة على جبل اجرد ". يميل زعيم الى استعادة تلك اللحظة الأزلية التي رسمت مصير الإنسان حين هادن الغراب القاتل ونسي القتيل. الحياة منذ البدء تتكون بانتصار القاتل ونشر قيمه والمعادلة الكبرى كما يقول:

"دفنت الضوء تحت الرمال "

رمز الضوء والظلمة ووجود الغراب يطغى على المشهد الأول في إشارة واضحة الى مساحة الحياة الضئيلة ومن هنا تتسرب الى القارئ اشارة العنونة الرئيسة التي ستتكرر في النسخ الثلاثة وتؤكد أن الحياة في غلطتها العظمى **"سقطت في البئر"**.

ويثير انتباهة القارئ أيضا ان النسخة الأولى للحياة تتكون من ثلاثة نصوص يشير تاريخها من عام 1986الى 1987.

الشاعر هنا لا يريد كتابة نص شعري وحسب إنما هو يكتب سيرة الحياة كما يتأملها ويعيد التفكير بها وإلا لا نتوقع ان يكتب شاعر على مدى سنتين ثلاثة نصوص تتواصل فيما بينها انها نص واحد بفصول متكاملة لا لأن " القصائد " كما يوجهها غلاف الكتاب متواصلة مثلما يشير الناقد فاضل ثامر في دراسته لها وهو على حق، فنحن على قناعة تامة أن كثيرا من الشعراء كتبوا نصوصا شعرية بعناوين مختلفة لكنهم في واقع الحال كتبوا نصا واحدا نابعا من تجربة واحدة فالتجربة وحدها معيار اكتمال النص. غير ان المسالة هنا تزيد على ذلك كون النص بحثا لا ينتهي وسؤالا واحدا يتفرع إلى أسئلة كبرى وبالتالي يجد القارئ نفسه محاطا بالأسئلة في شبكة علاقات يحيل بعضها الى بعض ويلد بعضها من بعضها. ثم أن أرخنة مقاطع النص بسنوات مختلفة دال على تلك التفرعات للأسئلة الكبرى وعلى أن هناك بنية تساؤل كبرى يجري تفكيكها بحثا عن أجوبة وقناعات فزعيم واعيا أو غير واع يضع القارئ أمام شكه أو يقينه حين يبدأ من آخر ما توصل إليه إلى أول ما ابتدأ به لذا على المستوى الشخصي قرأت النص مرة ابتداءً من اليقين وأخرى من الشك ودخلت إليه لا من حيث أراد الشاعر وإنما من وجهة ما أقصاه إلى نهاية نصه.

نسخة أولى: صورة أخرى في المرآة

وبمتابعة العنوان في هذه النسخة سيفضي بنا الى:

" حياة على جبل اجرد - سواد الحرب تبتغي قراءة ابن اوى -جثث وراء البيوت ". هذا الإفضاء من منطقة كشف الى أخرى يشتغل على بنية تهشيم الحلم ومساءلة لحظة التكوين الأولى لكنه في هذه النسخة لا يقترح الا كون الحياة فخا وان " البياض تكرسه الأبدية والسواد يكرسه الزوال ". وهي إشارة مهمة الى فرضية تكون الحياة التي ستلد بتفاعلاتها خرابا تنتجه الحروب وهي في واقع الحال تمظهر عن الخطأ الأول – خطأ الحياة. وسيلاحظ القارئ أيضا ان بنية الضمير تؤشر – وبحرفية عالية – هيمنة فاعل متسيد يختفي في الملفوظ النصي ليظهر فعله بقوة صانعا للخراب ومحرضا على الموت وهازما للحياة. بمقابل دوال لفظية تضغط بقوة وعمق على سيرورة الحياة وإنتاج المتواليات النصية هي تارة تبدو بصيغة الضمير الراوي " الأنا المتكلمة " وأخرى على لسان شخصية يروي عنها او سيرتها كما في النص الأخير او الأول من النسخة الثانية " حيرة قارئ الحرب.

هذا النص يتواصل بصفته منتجا اوليا للنسخة الثانية من الحياة. ان قارئ الحرب يواجه فعلا تدميريا منذ اللحظة الأولى. فالطفل " يرى صورته في المرآة فيظنها شخصا آخر " وهو " لم يصل إلى العشبة ولا إلى بيت من الطين تغطيه الأشجار ".

الحيرة والشك والحوم حول التفاحة أو التطواف وعدم الحصول إلى " العشبة " رموز دالة إلى ان ثمة من يحرك المصير البشري ويرمي بحياتهم إلى.... العدم.

ان الإصغاء إلى صوت الخارج " اذ " لم نكن مبالين بفراشات تتجول في وجداننا " مؤد حتما إلى تدمير الذات كما ذكرنا وإذا عدنا مرة أخرى إلى دوال الرموز التي اشرنا إليها سنلاحظ اشتغالات على رموز الخليقة الأولى بما في ذلك " الطوفان " وهي اللحظة الأولى بعد تكون الحياة مرة أخرى. اعني لحظة المواجهة الأولى للإنسان.

نسخة ثانية: في ظلام نهار طويل

النسخة الثانية للحياة تبدأ مع نص " بيت في بحيرة سيروان ". وأنت قارئ ستواجه حتما تكون الذات من خلال المواجهة وسنأتي على ذلك لكن قبلا علينا الإشارة وابتداءً من هذه النسخة أن الذات البشرية التي بدأت تعي وتصارع من اجل البقاء لا الصراع كما في النسخة الأولى تتداخل فيها ذات الشاعر تداخلا يشي برسم العلاقة وتأطير حدودها من جديد. الشاعر هنا يقفز إلى النص لا بصيغة خرقه وتشظيته دلالاته وإنما للإعلان عن بدء التكون للذات البشرية المواجهة وليعطي بعدا استيتيكيا عميق الغور لتاريخ المأساة تاريخ التشظي والانهزام الى قصر الحياة بدلا من الظهور على سطحها فاعلا وسنلاحظ أيضا تبدل الرموز بما توحي او تعكس وبتغيير ملفوظاتها من النسخة الأولى أحيانا في سيرورة موازية لفعل التحول الممثل.

" في ظلام نهار طويل " هذه الجملة الدالة التي تعلن بداية المقطع ستتكرر او تتقارب في دلالاتها مع الأخرى والمشترك الدلالي بين كل تلك الاستهلالات اللفظية هي دال" النهار والظلام في إشارة مرمزة إلى ان ظلام ليس قرينا لليل وإنما قرين للحياة –للحركة والتفاعل المقيد الذي ينتجه دال النهار وإيحاء واضح إلى دلالة الظهور والتخفي الناتج عن

صراع الذات المتكونة مع ملامح حياة أخرى حياة ما بعد الطوفان حياة تؤسسها او يؤسسها لها كتاب العميان كما أشار.

ان ثلاثية " الغراب – الجبل – الأفعى " ثلاثية تحيط مسالة الخلق والتكوين وتنتجها ولكن هذه المرة وفقا لتصورات زعيم نصار وحده. ولذا تكون متوالية

" كل هذا رأيته في غلطة عمري وقد كنت أخشى الجنون إذا قلت إني رأيت "

آخر جملة تتدفق إلى وعي القارئ لهذه النسخة الثانية وفي النص الأول منها وفقا لقراءتنا وهي تؤشر ما ذهبنا إليه بداية هذه الفقرة من ان الذات الشعرية وانا الشاعر تدخل معلنة الحضور بصيغة شهادة تكون الحياة ومراقبة نزوعاتها.

النسخة الثانية تنتهي بتكامل الحياة لكنها ذات تتكامل في نصف حياة كما يعلن عنوان النسخة. نلاحظ بداية فعل التحرر الذي يشير إليه:

"بك خرجت من جنة العميان
وتحررت من ذاك العماء،
هربت حتى لا ير اني احد
من قفص الى قفص طائربلا اثر،
اختبأت و أنا اهمس نعم أكلتها
فعلتها وسأفعلها وما ندمت ".

وقبل ان نكشف عن مرمزات هذه الجملة الشعرية نشير الى ان النص يفتتح بابتهال وترتيل اقرب الى القدسي يناجي به الذكر انثاه:

" لأنك نهاري و انت النوم كله
ولأنك واحدة من أضلاعي

ولأنك تفاحة النور...".

العالم يتشكل مرة أخرى ولكن في محاولة لإقامة فهومات اخرى محاولة أخرى لكسب رهان الحياة وتوسيع مدركاتها من خلال الأنثى وتأسيس الاختلاف عن محيط المقدس الذي ينزع الى التخريب وتصبح الخطأ الأول خطا بالإصرار على " اكلها "لصناعة الحياة وليس خطا انساقت اليه الغريزة الانثى هنا فعل يكون وليس هامشا منزوع الرغبة ومتروكا للأثر وبدء الخليقة " نهر مفتوح " هو " كتاب الحياة " لكن الحياة وفق ما يطرحه زعيم سؤال يبقى في مستوى التساؤل غير القابل للتفكيك سؤال مشفر لان الذات تبقى ذاتا لا تدرك ماهيتها بعد ان أدركت تكون الماهية خارجها.

سيكون السؤال مشروعا اذن " من انا ومن أكون؟ أين ذاتي؟ هل هناك ذات من الطين..". السؤال المركزي الذي يقوم النص عليه كله يسحبنا زعيم الى مواجهته في نص النص بعد ان يضعنا في مواجهة المصير المحتوم وبعد ان يفتح نافذة التساؤل عما سيكون. لقد تكونت الذات لكن سؤال الماهية مازال لا ينتج الا فراغا " خرجت، وقفت تحيطني هاويتي... وانا بينهما خيط نور من وراء الشجرة اطوف بين متاهتين... اسقط في هاوية الموت... الحياة حية بيضاء وانا بينهما غصن تفاحة في متاهتين اطوف ". المتاهة اذا ليست الموت كما انها ليس الحياة انها العلاقة الجدلية التي تحكم وجودهما معا وبذا لا تكون افعى حواء التي تمت الاشارة اليها حافزا على صنع الحية بإغرائها وانما رمزية " الحية " بصفتها الفعل السلبي الذي يؤسلب الحياة ويعيدها كرتها الاولى مكررة النهاية الحتمية التي اقتنع بها منذ عهد بعيد " كلكامش ".

" من انا ومن اكون؟

لماذا اريد حريتي

هل حريتي موتا

اموت ولماذا اموت ".

تتولد في هذه النسخة كلما مضينا في استكشاف عوالم نصيتها بنيتان متلازمتان هما القلق والشك. مفتاحان يدفعان باتجاه الاسئلة ويمضيان في كتابة سيرة الحياة التي تصدى وزعيم لها وستكشف بالنهاية عن هيمنتهما على النص الكلي.

وانت تقرأ (زعيم نصّار) ستدهمك هذه النسخة بإظهار نمط كتابي يتصدر كل مقطع، هذا النمط هو " ومضة " شعرية تعلن عن بدء الرحلة رحلة الاستكشاف والاسئلة التي تبقى او تبقي الشاعر متأرجحا " أتأرجح بين الحقيقة والوهم " كما يقول.

ان الافتتاح بومضة شعرية تقانة ليست شكلية يندفع اليها الشاعر بهوس التجريب في ظني، ولا سيما مع شاعر مثل زعيم يبني له مشروعا شعريا. فلها حضور دال على مستوى النسخة الثانية من سيرة حياته فحين يصدر احد مقاطعها بـ:

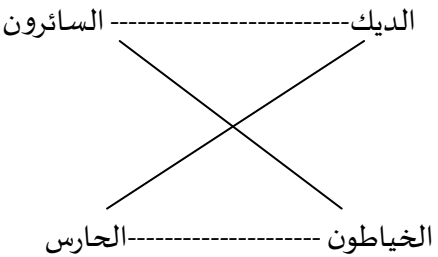
" الديك لا ينسى الحارس

حين يلتقط حبات القمح ".

انما يسعى الى ايجاد نص يوازي المتن ويدخل فيه ويعيد قراءته من زاوية اخرى. ان وجه المعادلة الحادة بين الديك والحارس لا تتساوى اذا و فعل الحراسة لا ينفي عمل الديك ولكن يوجهه ويضعه في تأطير واضح. وهذا ما يتوازى مع خلاصة المتن اذ يسوق في اخر متوالياته النصية هذه الجملة:

الخياطون وحدهم الان على جرف السماء يعرفون السائحين بلا اثر ساروا ". لتعاد المعادلة بين " الخياطون / السائرون "

المقابلة اذن:



وفقا لهذه الترسيمة يكون الديك متوازيا بالأداء مع السائرين ومتقاطعا مع الحارس الذي يتوازى أيضا مع الخياطين. وعلى صعيد البنية النصية سنلمس إحالة ملفوظية الى متن الومضة اذ يتدخل الشاعر بصفته الشخصية ليدل على تضمينه في تقنية ميتا شعرية.

"ما دامت لك هذه الومضة، ولك المعارف، لكَ أن تدفعَ المساءَ إلى الصباح، لك أن تحيا حياة أخرى، فأنتَ هنا، و أنتَ هناك، أنتَ هنا وغيركَ هو الذي يجمعُ العدمَ في الحجرات، ويحيطهُ بنسيجِ الندم، أنتَ الكاتبُ الماحي على رملِ روحها تقدمْ الآن إلى هذه الومضة البعيدة، وحدها الأعوامُ تكشفُ عن طفولتكَ"

تتكرر هذه التقانة في المقطع الاخر والمتتاليات " في نظرة خاطفة يتم التعرف ". اذ تلتقي هذه الومضة مع الدال الاخير من المقطع ويتم التعرف فعلا " مع نصف حياتها لا يصح ان تكون الواحدة اثنتين ".

نسخة ثالثة- حرب واحدة

المقطع الأخير او الأول من النسخة الأولى الفعل الموازي للكشف والبحث والسؤال لتحقيق النصف الثاني من الحياة إن التوحد بالأنثى لاكتشاف العالم هو بحث عن صيرورة يتم البحث عنها

وانت قارئ ستلاحظ ان " فعل الكلمة " هنا مؤشر مهم في البدء كانت الكلمة وكان كل شيء بعدها " الأرض وشكل العالم " ولذا يتحدى زعيم كل مرتكزات الكون ليكشف الكلمة الأعلى كلمة السر ويجري اكتشافها والدخول الى عوالمها في العوالم السبعة التي اشار إليها تباعا.

" انتزعت منه كلمة واحدة أصغيت لها شذبت خواطرها وغسلت حروفها ".

والإشارة هنا إلى المكان الذات تسكن الحرف لان الحرف ولان الكلمة حين تنوجد تحيل الى عالم يتسع

"حتى صار لا مكان لي الا في حرفها، في زرقتها او في نبعها وكنت اراني صرت حارسها ونمت ".

ان القراءة السابقة لحظة الاكتشاف لحظة الالتقاء بالحارس " رأيت الملاك نفسه فجنبني فيه العلل وبلغني معرفة اخرى لها ". لكن هذه المعرفة تقوده الى التعرف الحقيقي خارج التأمل النصي والحلم النصي ايضا خارج قراءة الحرف انها لحظة المواجهة / الحرية:

" قرأتُ، قرأتُ فيها بلادي التي تشظّتْ، بلادي تشظتْ، بلادي، بلادي، بلادي لك حبي"

بضياع البلد يقترب زعيم من نهاية روايته للسيرة لكنه يصلها بالبدء فيعيد الى الذهان مشهد الطوفان فبين تكونه " ذاتا لا تحمل إلا الفكرة

ولا تتجسد الا لمحة خاطر وبين صيرورته " ثلاثون صقرا كتموا مصيري " ماذا سيكون المصير ؟

" بعد كل هذا الذبح بسيف السماء ماذا يفعل لنا الكتاب؟ أوراقٌ كثيرة تسقط منه. أوراقٌ كثيرة تطيرُ إلى وادي السلام"

وانت قارئ يشدك هذا المقطع الى تقويض النهاية اذ تتداخل الاسطورة باليومي المعيش والتاريخ الذي ينسل من رحمها ليبعث نفسه. هنا تحضر بغداد الدخان بغداد الخرائب المتجاورة والفجر الاعمى والنهر كما يقول. ليعيد مشهد الطوفان " جثث طافية في نهر دجلة " معلنا سقوط المئذنة في اشارة ذكية الى الأصل الأسطوري للطوفان.

يذهب المكان / البلاد اذا إيذان بالعودة الى لحظة البدء:

" مضيتُ أحتمي بالكهوف.

و أنا أقولُ: الموتُ غلطةُ الحياة،

الحياة التي صارت أثراً بعد عين، لا أكثر ولا أقل."

ولم تتبق الا الذات امام هذا الكون المتهالك الذات التي لا تستطيع صناعة عالمها.

ليس يخفى أبدا الرسالة التي يمررها اختيار التصدير ان التصدير قائم على اختيار واع لتمرير رسالة نصية توازي فكرة الاشتغال او البنية الذهنية التي كونت او تكون النص وبالتالي فان التفكير باختيار تصدير يوازي المتن ويدفعه باتجاه ما استغلال بطريقة ما لفاعلية النص المصدر به وقابليته على الاندماج مع نص المتن. ان زعيم نصّار يتقصى حكمة توراتية ترى " ان النسخة الشبيهة لا تخفي الحقيقة أبدا ان الحقيقي هو الذي يخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي. ان النسخة الشبيهة هي الحقيقة ".

ما تمرره هذه الحكمة قناعة اثبتها النص بكل تجلياته فصناعة النسخ الثلاثة للحياة وكتابة سيرة أخطائها تكمن في انها حقيقة يمكن الارتكان اليها.

ان كل نسخة يمكن ان تحيل الى نسخة اخرى وكل نسخة هي حقيقة ولكن لا يمكن الوصول الى الحقيقة المطلقة.

يبدأ مقطع زعيم الأخير بحقيقة ما توصل إليه وبالتالي واعتمادا على القراءة التي افترضناها سيكون التصدير اخر ما كتبه وليس اول وتكون النسخة الثالثة كما عنونها فعلا قصديا كما رجحنا.

ماذا يطرح في هذا المقطع؟. انه الوصول الى حافات القناعة المطلقة بلا جدوى الحياة وربما بلا جدوى الحقيقة نفسها:

"ما هذه الغلطة؟ منذ ثلاثين سنة،

تمرّ أيّامي، تتعثّر بين الصخور في الوادي.

البرقُ الذي مرّ بقلبي كان عمري."

لكنّ زعيم نصّار هنا يميل الى استخدام لعبة شعرية لا تنطلي على القارئ / مقطعه " حياة على جانب النهر " ينقسم الى تسعة أقسام يعنونها بحروف اسمه لتنتهي بحروف اخرى " ز- ع – ي – م – ح – ا- ئ- ر – ز ". وهي ما تشكل نصا يكاد يتوازى مع المتن ويتساوى بالفعل الادراكي للتصدير، وفي اعادة دمجها تصبح الكلمة

" زعيم حائر+ ز" وهو ما يساوي " زعيم حائر= زعيم حائز".

ان الحيرة التي يكشف عنها المتن تترنح في آخر مقطع بحيازة الحكمة والوصول إلى نهاية كتابة السيرة. ويمكن النظر مجددا إلى التقسيم التساعي إلى الفراغ الذي يتركه تعبيرا عن الحكمة الممتدة في لا نهائيتها فضلا عن ترقيم مقطع العين بمفاصل أخرى تعتمد العد العكسي

للأعداد " 1- 3 " في إشارة إلى العقود الثلاثة التي انهمرت صانعة الحياة ولكن الحياة بأغلاطها المتكررة.

" من يلوي عنق النهر ليدرك سر النبع؟

كل شيء هنا تحاصره الحبال،

حبال كثيرة لا رأس لها ولا ذيل.

هي قبضة رمل تتسرب بين أصابعه"

بل هي قبض ريح... تلك القناعة التي سجلها كلكامش منذ آلاف السنين. يسجلها زعيم هنا. وسأنتهي من القراءة بافتراض ماذا لو وضعنا نسختين من كتاب " الحياة في غلطتها " أمام قارئين في آن واحد وقدرنا ان لكل منهما برنامج قراءة. يبدأ احدهما من النسخة الاولى " الثالثة " والاخر عكسه؟ ترى ما سيحصل؟

حارس العميان
قصائد الفجيعة والشاعر مدمّى بروحه

غالب حسن الشابندر

1

للشاعر علاقة حميمية بالأشياء، بالواقع، بالأحداث، لا شعر بلا شي، بلا واقع، بلا حدث، لا شعر بلا محفز، بلا مثير، كأي عملية إدراك، مهما كان جوهرها، والشعر لون من الإدراك، إدراك خاص بصاحبه، يتكون ويتأسس ويتبلور بملامسة العالم، بالاتصال بالعالم، بمباشرة العالم... ولكنّه الإدراك الذي ينأى عن فخ التجربة المشتركة، بل هو إدراك التجربة الذاتية، فكل ما يفد على ذات الشاعر يختلط ويمتزج بكل ما يختزن من تجربة، خاصة التجربة الفردية الحادة، التجربة التي تمس روحه من الداخل، التجربة التي تهزّه بالذات، التي تفجر فيه ينابيع من الشعور المرهف والحساسية المشحونة بنار التمرد وغليان الرفض وسخونة الحزن ومرارة الحرمان...

القصيدة تجربة فردانية جوهرانية، تجد طريقها إلى الخارج بلغة متميزة، بلغة مثيرة، بلغة تجبر المتلقي أن يتخيل ما بعد الحدث، ما بعد الواقع، ما بعد الشي، حيث هناك يكمن المعنى، وهناك يكمن الجوهر.

القصيدة ولغتها ما وراء،عصية على الناس المنغمسين في حمأة الحاضر، المكثفة نظرتهم إلى الحياة بأبعاد الزمان القريب والمكان الأقرب.

إذا لم تكن صاحب خيال لا تقرا الشعر، وإذا لم تكن صاحب ذوق للتعاطي مع اللغة كائنا سحريا لا تقرا الشعر، وإذا لم تكن مشغوفا بالتسلل بين الفراغات المخفية في جسد النص لا تقرأ الشعر...

للشعر منشئوه..

وللشعر منشدوه...

وللشعر قارئوه...

وليس للشعر مفسروه...

تلك أكذوبة كبيرة، بل للشعر أصحابه من أهل الذوق والعرفان، يعجنوه في دمائهم ويطحنوه في شرايينهم، فيتحدون به، ويتجلى وجودهم من خلال هذا الرحيق الذي ألتصق بدمائهم، بل ذاب فيها وصار جزءا منها.

2

هكذا ينبغي في تصوري أن نتعامل مع الشعر...

هنا وفي ضوء هذه الأضواء نسيح مع الشاعر زعيم نصار في قصائده المنشورة منذ ظهوره الشعري في بداية الثمانينيات، وقد طرح نفسه بين أيدينا شعرا، ولك أن تسنتج هل طرح ذات نفسه شعرا أم كتب لنا شعرا، فإن الحديث عن الشعر وأصحابه يجب أن يكون بلغة الشعر إن لم يكن شعرا...

ترى أي مثير كان يتحرك في ضمير الشاعر؟

لا نفسر الشعر...

نريد أن نستوحي، ولي أن أستوحي كما تفرضه علي تجربتي أنا، ولست أبالغ إذا قلت أني وجدت حافزا واحدا يتكرر بعمق وفاعلية ونشاط كان يضغط بقوة وشراسة وقسوة على ضمير هذا الشاعر.

أنها الفجيعة !

كان مفجوعا...

ولأن أي لون من ألوا ن الوعي يتحرك نحو موضوع، كما قال هوسرل في فلسفته الظاهرية، كذلك بالنسبة للفجيعة كشعور شئنا أم أبينا...

ترى ما هو موضوع فجيعة (زعيم نصار)؟

فجعية الإنسان في هذا العالم...

3

فجيعة الحرب، وفجيعة القتل، وفجيعة التشريد، وفجيعة الجوع، وفجيعة الغربة، وفجيعة الموت، وفجيعة الحرمان...

لا سقف لفجائعنا...

ليس قدرا بحد ذاته، ولكن إرادة الطغاة المستلة من لا إرداة الحياة، وإرادة النفس التي غاصت في وحول الشيطان ضد النفس المهتدية بحب الإنسانية...

فهي إذن قصائد فجائع...

لا غاية ولا طريق...

ففي هذا المشهد من قصيدة " قراءة في كائن" المنشورة في:

(عشّب قلبي موت

هل عشّب في كفي نداء؟

شمس تحتي وبكاءُ

فوقي في الأفق دم

قرب طريق البرق ذئاب)

يختصر لنا الأنا في هذا الوجود، فأين هي الشمس التي تدرك مسيري نحوها، وأين هو نهر يصرخ بي مؤنا ففتح سفحه المائي لجثتي يحملها أمانة إلى الضفة الأخرى، أدفن هناك بعيدا عن الأعداء؟

أبدا..

يفلسف لنا الشاعر نصار بعفوية وفطرية كل ذلك وبسطوره الحزينة من القصيدة نفسها:

(لا نجم اكثر ضوءا

من موتٍ أعمى يرشدني

في المدينة الفارغة

لا سمع أ عمق

من إصغاء الأعمى في موته)

هكذا ضاق الكون بنا بما رحب، وبما وسع، وبما نطق ورأى، ولكن هي جريرة الإنسان وليست جريرة الكون بحد ذاته.

يقول في قصيدته بيت في بحيرة:

(يبعثرني الحصى في الطريق

الذي لا مصّب فيه

ارتوي بموتي، يظمأ الرماد

ارتوي بانكساري

عطش السحاب لي

يرتوي الحمام برحابي

هكذا وردة الجنون ترتوي لي ليلة مقتولة.

.....

.....)

يتحول الشبح إلى بطل متسيّد في هذا الوجود، يصول ويجول بأطرافه الهلامية الغامضة النهاية، المخيفة الكنه، هناك تسكن الحقيقة، الحقيقة وحدها شبح مجروحة الكرامة لاننا نحن الذين أحلناها شبحا!

وفي القصيدة نفسها يقول:

(قد هزل المجد في العراء

المشهد مذهّب بالخراب، يرسل خيبته

لشرفة الدار الذي يسنج سقفه

حرير البنت الوحيدة

نسيت أن بريق الغيب

يفتن عيونها الطائر الغريب

.....

.....

ذبح و انتهاك

هذا مشهد الأشباح)

ويؤكد لنا:

(في دمي الضجر لا يعرف الهدنة

.....)

فالفجية قائمة إذن في نفوسنا، هناك تشتعل بوميضها الملتهب بالوجع، وجع لا ينتهي، ما دام الدم هو شريان الحياة، وأكسير الديمومة والبقاء. المنظر الكوني قصيدة حزينة في شعر زعيم نصار، منبثقة من الكون ذاته، وهل أدل على ذلك من موت رسام خارج مرسمه، يفتش عن عتبة رملية يخط عليها بأصابعه المرتجفة خطوط العرض والطول الكونية، ولكن الكون ذاته يهرب من بين خيوط هذه الريشة اليتيمة، فضاع سر حياته، وتبعثر جسمه بين نفايات الكسل الوجودي المرير.

كم يحلينا هذا المقطع الى فجيعتنا بموت مؤيد نعمة:

(حبل سرّته في محبرة

وسرّ حياته في ريشة

بين أصابعه

خطّط لحياة

من الخبز والامن والحبر

روحها

في قلب البياض والامل

ترك نصف بلاده

في حرب ورحل...)

وكانت رحلة أبدية في عالم الألم، رحلة الغربة، يغني داخلها أنشودة العدم، باكيا على حفنة تراب يشتم رحيقها من بعيد، علّه يجد ملجا لموته لذي ينتظره بهدوء قاتل.

مات الرسام

فمات العالم

ومات العالم
فمات الرحيق الأبدي للحس الإنساني...
فجيعة تتلو فجيعة...

4

في قصيدته " حارس العميان" نجد هذه العبارة الذكية:

(في نبض العالم
يتنفس العدم)

تلك هي المأساة التي لم نعرف سرّها، حقيقة بدهية الإدراك والحس ولكنّها عصية على الفهم والتحليل، ضعنا بين بداهة ولغز، وما أصعب المسافة بين بداهة ولغز، شك وتوق إلى شك أعمق كي نتيه أكثر، مدفوعين بأمل الحل، ولكن نتوهم أننا في الطريق إلى مملكة الآمان، فيما نحن إلى هاوية مجهولة نهرول بكل سرور.
هل وجد الشاعر نصار الحل؟
يبدو أنه وجد الحل في قصيدته " كلمة واحدة " يقول:
(هي كيس من الحروف، بلادي، بلادي بأحجارهاوأشجارها، وحيو اناتها، وأنهارها، وعالمها، وترابها، و إنسانها، وحارسها، بلادي، بلادي حملتها على كتفي ومضيتُ)
فهل هي حل؟
أم عبء جديد؟
أي فاجعة جديدة؟

جواب ذلك في ضمير الشاعر
وكل شاعر يحمل ضميرين، ضمير يخادع نفسه بانه يحيى، وضمير يصرخ بالحياة أنها لحظة عابرة !
ولكن زعيم يصارحنا بضمير واحد \، هو ضمير الإنسان الذي يفتش عن سرنا المفجوع، ليمضي فيه دمه علاجا بلا ثمن.

5

مغرم هو بالأبدية، ولكن الأبدية هي الآخرى تعاني من فجيعة ذلك العدم الذي ينخر في عمق الوجود، ينهل منها متمردا على الوجود العابر، ولكن ما العمل وقد تراخت روحها على مشرحة النهاية المأسوية، ينشدنا الشاعر زعيم في داخله، لقد أختزن النوع الإنساني في ضميره، فراح يحكي مآساتنا بكل حرارة...

يقول الشاعر :
(وردة الأبدية ارتخت
عندما دبّت طفولتي
في المدفن الصحي
بعدها تشظت الغيوم
.....) !
يلهث نحو الأبدية، ولكن أين هي الأبدية والموت هو الذي يفرز الزمن، كذب من يقول أن الزمن تعبيرا عن حركة الحياة، بل الزمن من صناعة الموت، بدليل أن الموت ينهي حلم الأبدية.

هل هذيانه شعرا؟

عندما يكون الهذيان شعرا يعني إن الشاعر هام على وجهه وراح يصرخ ضد الألم، يهجو القيم الجميلة لأنها لا تقدر الدفاع عن نفسها، وتنقلب الأسماء، وتنقبلب الأفعا، وتنقلب العناوين...

في قصيدة (مصادفة) يتحول زعيم نصار إلى هذيان مرمي على كل جوانب الكون، هذيان مجنون يعي جنونه ويستقي من جنونه حبر الكلمات ومعاني الكلمات...

(معي المشعل احصي تخوم السيد وأقصد نشوته، أقصد الأفواه مقبرة للنبات، أقصد البياض اسما للغراب... في كل بياض ثلج موت يتوهّج في رأس الأرملة ينشد البياض غرابه... إن موت النبع كرائحة الصحراء في درع العبيد تتجلى سيفسر الغراب في مرآتك وجه الغبار يا بيت الأرملة إنهدم في نخا عي في عينين من جمر لعنكبوت...)

هذه المتوالية من المواجع، من الفواجع لا تفسح لك مجالا تفكر أو تراجع تاريخك، ولا تسمح لك أن تفكر بمستقبلك، والحاضر يحكي القصة كلها، فأين هو المصير، وإلى أين تسير مواكب الوجود البشري؟

زعيم نصار في هذا النص المدهش يفاجأنا بكون جديد، لا نعرفه، يعري لنا الكون على حقيقته، ويكشف لنا عن خداعه لنا، نحن الذين أبينا أن نعيش أسيري الحس وحسب.

هذيان شاعر مجنون يعي جنونه، وعي الجنون نوع من الانتحارعلى جمرة اللغة، على نار اللغة، على لهيب اللغة.

6

(يتكسر إطار حياتي
ليتلألأ دمي على أشجار يابسة
تلمع بومة في حديقة البيت
تلمع عينها على غصن الخراب
أنزف خضرتي قرب مسرح
يقود حياتي لأرى رقصة الموت
في دولة الأشباح الذين يهدمون بيوتا هذه الليلة)

البومة رمز الشر، الشر هل هو أصيل في شعر زعيم نصار؟ أ م هو شر عارض؟

ويزفر الشاعر :

(لا شي غير غراب
معي يدفن أشجار التين
وراء جبل لا وديان تحته
تحته هندسة الموت تخطط لمعركة أخرى
نسيت جسدي في حفرة الطين
نسيت
هندسة الموت تنسج خيمة للظلام
.....
.....)

هل هي حدث متفرد بالتاريخ هنا، أم هو التاريخ منطبع بالحد؟ ربما يقول الآخر أنه حد ث عابر، حدث له زمنه الخاص ومكانه الخاص، ولكن لغة الشاعر تحكي عن الوجع لاوج، عن الألم لا ألم، عن الفجيعة

لا فجيعة، ومهما تهادى إلى فهمنا أن هناك حدثا ما، فإن روح القصيدة جعلت من الحدث الزمني مجرد رمز.

الحياة في غلطتها
الشعر بين العالمين الافتراضي والواقعي([1])

فاضل ثامر

ديوان "الحياة في غلطتها "الصادر في بغداد عام 2015 للشاعر زعيم نصار الذي آثر ان يجنسه بوصفه "قصائد "هو في حقيقة الأمر قصيدة واحدة مطولة موزعة على ثلاث نسخ أو محطات مما يدفعنا إلى وصفه بـ"الديوان / القصيدة "، نظراً لوحدة الرؤيا الفلسفية والشعرية التي تتحكم في التجربة الشعرية، وهي رؤيا ترتبط، إلى حد كبير، بموقف ما بعد الحداثة في الأدب والفن، وبشكل خاص في الموقف من العوالم الافتراضية Virtual Reality والوهمية التي تجعل الحقيقة غائبة أو زلقة لا يمكن الإمساك بها، مهما قلبنا مستوياتها وطبقاتها المعرفية وجذورها الاركيولوجيةوالجينالوجية. وهذا الموقف يتجاوب مع طروحات الفيلسوف الفرنسي جان بودريار عن " النسخ الشبيهة والمحاكاة "، ومفهومه عن الواقع الفائق أو الهايبر Hyper Reality والذي نفى فيه امكانية الحصول على نسخة مطابقة للواقع عن طريق المحاكاة منطلقا من مقولة تنسب للملك سليمان تقول: "ان النسخة الشبيهة لا تخفي الحقيقي أبداً، بل ان الحقيقي هو الذي يخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي. ان النسخة الشبيهة هي حقيقية (1)

1- رهانات شعراء الحداثة ط/1, بغداد, منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين. ص:423

ومما له دلالة ان يعمد الشاعر زعيم نصار إلى اعتماد مقولة الملك سليمان هذه عتبة نصية يستهل بها ديوانه (ص 5)، كما انه سبق وان عالج هذه الثيمة الفلسفية ما بعد الحداثية في مقالة له تحمل عنوان "الواقع الفائق للنسخة الشبيهة: قراءة في صور فوتوغرافية لجان بودريار. "نشرت في إحدى الصحف المحلية. (2)

وهذه المقالة تضئ فضاء التجربة الشعرية لهذا الديوان فلسفيا وفنيا إلى حد كبير، حيث وزع الشاعر ديوانه إلى ثلاثة أقسام فرعية، أطلق على كل قسم منها بالنسخة مبتدئاً من الأعلى الى الأسفل بطريقة تنازلية: نسخة ثالثة، نسخة ثانية، نسخة أولى، تجاوبا مع العتبة النصية ورؤيا جان بودريار الفلسفية. ومعنى هذا ان الشاعر كان يعي، فلسفيا، اللعبة الشعرية، والرؤيوية معاً في تجربة الديوان. ويقول زعيم نصار شارحاً رؤيا بودريار:

" لم تعد النَسْخَة - الشَبيهة صورة في المرآة عن أصل ما، وبالتالي إشارة عنه، وتعدى أمر النَسْخَة - الشَبيهة أيضاً أنها استقلت وانفصلت عن أي أصل، وكذلك فإنها لم تعد تشير الى "أصل" موجود، وبذا صارت إشارة الى اختفاء الوجود نفسه. وهكذا، وصل الأمر الى أن الواقع نفسه صار يُصنع كلياً من تناسل تلك النُسَخ - الشَبيهة، التي تنفي وجود الواقع. " (3)

والواقع ان هذا الموقف الفلسفي الذي يطرحه الشاعر يتصادى مع الكثير من المواقف الفلسفية المماثلة منذ مفهوم أرسطو عن الصورة والمثال، مروراً بكانت وكروشه وبرغسون ومفهوم دوسوسيرعن الدال والمدلول، وكون الاسم لا يدل على الشيء وإنما يدل على صورة متخيلة له، وانتهاءً بمنظور نظرية الشواش أو الفوضى Chaoas ومنظور

الفيلسوف جاك ديريداالتفكيكي الذي ينفي وجود أي أصل متعال للحقيقة، وبالتالي فان اية قراءة هي إساءة قراءة Misreadingتتطلب قراءات جديدة هي، الأخرى تمثل إساءة قراءة أخرى أو قراءة خاطئة أيضاً.

لا أريد ان أوحي هنا ان الديوان يتخلى عن شعريته وعفويته، ويتحول إلى مقولة ذهنية تجريدية تدافع عن مقولة فلسفية ما بعد حداثية، مما قد يضع الديوان تحت لافتة مقولة أدب "القضيةThesis" .بل يمكن القول ان الديوان / القصيدة يتخذ له من هذه المقولة ما بعد – الحداثية – مظلة له ليس الّا، دون الانغماس بها ذهنياً وتجريدياً وفلسفياً إلى درجة مسرفة. فالديوان /القصيدة هو موازنة معقولة بين ما هو فلسفي وشعري. بل يمكن لي الزعم هنا إن الشعري يتغلب إلى حد كبير على الهم الفلسفي نفسه، في البنية الشعرية التي تتخذ لها معادلات موضوعية حسية، تتشكل أساساً من مشاهد مرئية وبصرية وسمعية من الواقع السياسي العراقي في شكل لوحات واستعارات ورموز وأقنعة دالة تدين كل ما هو قبيح وقامع ومشوه في "جحيم "الواقع العراقي في ظل دكتاتورية النظام السابق، مما يجعلني أشبّه حركة الديوان الداخلية و"نسخة "الثلاث وحركته الخفية والمكشوفة بقصيدة "فصل في الجحيم " (4) للشاعر الفرنسي ارثور رامبو .

اذ يمكن النظر إلى هذا الديوان / القصيدة بوصفه نسخة عراقية عن جحيم "رامبو، وربما أيضا من جحيم دانتي وقبله جحيم أبي العلاء المعري في "رسالة الغفران ". فهنا أيضا رحلة افتراضية، في الزمان والمكان، تتهجس الجوانب المتنوعة لمأساة الفرد العراقي في ظل نظام

الاستبداد والقمع في العهد السابق، خاصة وان القصائد مؤرخة بين سنوات 1986- 1991.

وديوان زعيم نصار هذا، مثل "فصل في الجحيم "لرامبو قصيدة اعترافية ولون من السيرة الذاتية لذات الشاعر الثانية أو قناعه وتجواله بين الأزمنة والأمكنة العراقية المفجوعة بمظاهر الموت والخوف والقمع، حيث تحلق غربان الشر وذئاب الليل، وتتحول الحروب وقذائف القنابل إلى لازمة حياتية يومية لحياة الإنسان العراقي. ان جحيم زعيم نصار هو باستحقاق جحيم الوجع العراقي الفريد، وليس مجرد جحيم روحي ووجودي أونطولوجي Ontological يكشف عن معاناة حسية، تحوّل المشهد العراقي إلى مدفن كبير تصب فيه كل الحيوات متمثلاً بمدفن "وادي السلام "، ومنها حياة الشاعر الذي ينظر أن تختتم حياته في هذه المقبرة أيضا، أسوةً بالآلاف من العراقيين الذين سبقوه:

"في الجنوب من هذا الجبل، في الجنوب مني ينتشر البياض، كسائر الأكفان، أستعيد المصباح لأرى طريقي، أقطف عشبةً، واحلم بالخلود." (5)

فالموت والحرب والخراب هي مظلة الجحيم العراقي الآيل إلى الاندثار والسقوط في مقبرة "وادي السلام ". وهذا ما تكشف عنه نهاية الديوان، في ضربة شعرية تذكرنا أيضا بخواتيم رامبو الحياتية في "فصل في الجحيم ": "تحملني اللحظة في ألم فضيع، بالقرب مني سأهوي إلى الوادي، وادي السلام. " (6)

الديوان سيرة حياة مفعمة بالألم والمكابدة والتمزق والجنون، وتكشف أيضا عن موقف فلسفي واونطولجي تجاه الحياة، وعن تمزق روحي

عميق نابع من الإحساس بان الحياة هي غلطة، لكنها ليست دائما بالغلطة الميتافيزيقية لسفر خروج آدم من الجنة، بل هي سلسلة من الاغاليط والأخطاء التي تزخر بها حياة الفرد العراقي. اذ يستهل الشاعر ديوانه بالحديث عن حياته المحتشدة بالأخطاء وعن سر "الغلطة "التي وشمت مصيره منذ ثلاثين سنه:"على الأرجح السنوات التي مرُت في الطريق المعلقة فوق الهاوية، كانت محشوة بالأخطاء، لقد زهوت بها، ربما لأنها اخترعتني شاهدا عن حروب لن تنتهي. " (7)

وهكذا يبدأ الشاعر – تماما مثلما فعل رامبو في "فصل في الجحيم " إعادة كتابة فصول أولى من سيرته الذاتية من خلال إشارات عن ولادة الشاعر في جوار النهر "حياة على جانب النهر "فضلا عن الأعوام الثلاثين التي كان قد قطعها آنذاك وتواريخ الأسرة والعائلة قبل ان يخرج من المدينة، ليتسع بعدها سفر المعاناة الجماعية لشعب بكامله يكون فيه الشاعر شاهداً وراوياً ورائياً لعصر بكامله.

ترى هل كانت "النسخ الثلاث "التي استعارها الشاعر من الفيلسوف بودريارد والملك سليمان في تجربة الديوان تمثل نفياً فلسفياً ورؤيوياً لواقع عراقي معين وكشفاً عن عالم افتراضي آخر؟ شخصيا لا أظن ذلك. فالديوان لا يحمل هذه الحمولات العدمية – بالمفهوم الفلسفي – التي بشّر بها بودريارد وبعض مفكري ما بعد الحداثة، بل بالعكس ثمة يقينية تؤكد صورة الواقع الممزقة والمخربة، من خلال تراكم لصور الدمار والخراب والموت في المشهد العراقي، الذي يضج بما هو واقعي وأرضي وحسي، وليس مجرد عالم وهمي أو افتراضي، قابل للتشكل الاعتباطي والإيهامي. وهذا الحكم يبعد الديوان من ان يكون مجرد مقولة "أطروحة "فلسفية بشّر عدد من مفكري ما بعد الحداثة وفي

مقدمتهم جان بورديارد. فالحياة العراقية بكل تفاصيلها السياسية والاجتماعية والانثروبولوجية حاضرة في الديوان بطريقة ترميزية وسوريالية أحياناً، ومن خلال سلسلة من الاستعارات والانزياحات البلاغية واللسانية والأسلوبية الكثيفة التي تجعل الديوان / القصيدة عصيةً على القارئ العادي بسبب المبالغة أحياناً في كثافة ما هو رمزي وسوريالي وأيقوني، مما يتطلب قارئاً من نوع خاص يمتلك ما يسميه الناقد جوناثان كولر بالكفاءة الأدبية، وتحديداً في قراءة الشعر وتلقيه، وخاصة هذا الطراز من الشعر الذي يكتبه عدد من شعراء الحداثة ومنهم الشاعر زعيم نصار.

فهذا الشعر ينتمي إلى "قصيدة النثر "في أصولها التأسيسية الأولى وخاصة في الشعر الفرنسي عند شعراء أمثال بولير ورامبو، وفي الشعر العربي في تجارب رائدة عند أنسي الحاج ومحمد ماغوط وعباس بيضون وادونيس وسليم بركات ومحمد بنيس وغيرهم.

فهذا الطراز من قصيدة النثر الذي يكتبه الشاعر زعيم نصار يختلف بصرياً وطباعياً عما أعتاد أن يكتبه أغلب شعراء هذا اللون، وبشكل خاص في العراق.

إذ يخلط معظم شعراء قصيدة النثر العرب بين المظهر الخطي والبصري لكتابة هذا الشعر مع مثيله في قصيدة "الشعر الحر"، وهو ما سبق لي وان توقفت عنده في دراسة خاصة تحت عنوان "قصيدة النثر: المطابقة والاختلاف ". (8). فقد كانت ثورة "قصيدة النثر "وبشكل خاص في الشعر الفرنسي تمثل تمرداً على الوزن الاسكندري الصارم بمقاطعه ألاثنتي عشر/وفي الوقت ذلك كانت تمثل تمرداً على البيت أو السطر الذي كان معتمداً في الشعر الفرنسي التقليدي، وكذلك في

قصيدة "الشعر الحر". والإصرار على اعتماد الجملة الشعرية والفقرة Paragraphأساساً طباعياً وبصرياً وإيقاعياً في كتابة القصيدة من خلال التماهي المقصود مع النثر في الكتابة عبر سلسلة من الجمل المترابطة المتتالية التي تتجنب عمداً – ألاما ندر – نظام البيت والسطر، الذي كان يشترط في الفرنسية والانكليزية الابتداء بحرف كبير، والحفاظ على لون من الخصوصية للبيت الشعري بوصفه الوحدة البنيوية الأساسية المكونة لقصيدة الشعر الحر وللشعر التقليدي.

لكن أغلب شعراء قصيدة النثر العرب لم يلتزموا بهذا الشرط وكانوا يعتمدون نظام السطر أو البيت، على الرغم من اعتراضات وتصويبات بعض الباحثين والنقاد حول ذلك. وقد عبرت عن رأيي في أن لا نطالب بتصويب الخطأ التاريخي هذا، ونتحدث عن صيغة عربية منقحة من قصيدة النثر لها خصوصيتها النابعة من اللغة العربية وثقافتها. فالشاعر قد يعتمد على نسق البيت أو السطر الشعري، وقد يعمد إلى نسق النثر في الكتابة طباعياً وبصرياً وإيقاعياً.

ولذا وجدنا إن الشاعر زعيم نصار يعمد في أغلب قصائده وبشكل خاص في ديوانه هذا إلى الكتابة بنظام الفقرة والجملة الشعرية وتجنب نسق السطر أو البيت الشعري، وهو ما يمثل عودة الى الأصول الأولى للنسق الكتابي والبصري لقصيدة النثر في الشعر الفرنسي، والانكليزي، وهو امتياز يحسب للشاعر.

وشخصيا أرى إن ما دفع الشاعر زعيم نصار إلى الأخذ بهذا النسق من الكتابة يعود، فضلاً عن إدراكه للمفهوم الأصلي لقصيدة النثر، انتماء الشاعر إلى الجيل الثمانيني من القرن الماضي، والذي اختار بعض

الأنماط الشعرية الحداثية مثل قصيدة النص، وقصيدة النص المفتوح والقصيدة المركبة والقصيدة العنقودية، والقصيدة المدورة، وكلها تنويعات تنتمي بشكل أو بآخر إلى جوهر الرؤيا الشعرية والبنائية لقصيدة النثر وأحياناً لقصيدة التفعيلة.

الشاعر زعيم نصار، شاعر ثمانيني، لكنه ليس بالشاعر التقليدي أو الرسمي الذي اراد النظام الدكتاتوري تكريسه وتقديمه، إلى الواجهة لكي يكون طبالاً ومدافعاً عن سياسية النظام الدكتاتوري ورموزه من خلال كتابة القصيدة التعبوية التي تمجد الطاغية وتبرر شن الحروب العشوائية للنظام آنذاك. اذ بدأت تتبلور منذ منتصف الثمانينات من القرن الماضي اتجاهات جديدة "تعاكس "الاتجاه الرسمي لشعراء القصيدة العمودية والشعر الحر معاً ممن انساقوا مع المطالب والضغوط والاملاءات الرسمية للنظام آنذاك، تمثل في الانفجار المفاجئ لقصيدة النثر التي كانت ذريعةً لبعض الشعراء للتملص من إملاءات النظام بذريعة ان هذه القصيدة لا تصلح ان تكون تعبوية بسبب شكلانيتها وغموضها ورمزيتها المفرطة. وربما كان اختيار شعراء قصيدة النثر العفوي آنذاك عدداً من المقاهي الشعبية والثقافية مثل مقهى البرلمان ومقهى حسن عجمي ومقهى الشابندر، حاضنة غير رسمية لهم بعيدة عن المنتديات والمراكز الرسمية وبعيدة جزئياً عن أعين الرقباء والعسس والمخبرين آنذاك أمر له دلالته.

ولذا فقد بدأ زعيم نصار ينتقل تدريجيا إلى نسق القصيدة المركبة، وقصيدة النص المفتوح والقصيدة العنقودية والقصيدة المدورة وهي أنماط كتابية تتعالق إلى حد كبير مع النسق الأصلي لقصية النثر

الفرنسية، وهذا ما يفسر ولع الشاعر بالكتابة على وفق نسق الجملة الشعرية والفقرة، بديلاً عن نسق السطر أو البيت الشعري.

و قد سبق لي وان بينت (9) ان الاتجاه الأساسي في تجربة شعراء الثمانينات يمثله حشد غير قليل من الشعراء الذين يراوحون بين قصيدة التفعيلة، وخاصة في محاولاتهم المبكرة، وقصيدة النص أو قصيدة النثر. وألمحت آنذاك إلى ان الأداة المفضلة لدى شعراء هذه المجموعة هي قصيدة النص، التي هي لون من الكتابة المفتوحة التي لا تتقيد بالحدود الاجناسية المعروفة، والتي تلتقي مع قصيدة النثر في الكثير من الأهداف والأدوات، وتفترق عنها في منطلقات واستراتيجيات أخرى. فقصيدة النص تشترك مع قصيدة النثر في الرغبة في التخلي الحاسم والنهائي عن مظاهر الوزن والقافية، كما تلتقي معها في الرغبة في كسر قواعد الشعر التقليدية، وتصفية كل مظاهر الغنائية والرومانسية والكلاسيكية والسعي لمباغتة بصيرة القارئ وخرق "افق توقعه "، عن طريق سلسلة من الانزياحات الأسلوبية والبلاغية والإيقاعية والتركيبية، لضمان تعميق الخطاب الشعري. وتفترق قصيدة النص عن قصيدة النثر في جملة خواص منها الطول. فقد كانت قصيدة النثر تميل إلى القصر والتركيز والكثافة لضمان تحقيق توفر المقومات الأساسية التي تحدثت عنها سوزان برنارد، والتي أثرت بتنظيرات رواد قصيدة النثر العرب وممارساتهم، وهي الإيجاز والتوهج والمجانية. اذْ تميل قصيدة النثر عادة إلى القصر والتركيز تجنباً للترهل لكي تضمن، كما تذهب إلى ذلك جولي سكوت، توفير عنصر التوهج وحصيلة التأثير الإجمالي الناشئ عن وحدة عضوية متماسكة.

وتتفق هذه الناقدة مع تأكيد (ادغار الن بو) على أهمية ان تكون القصيدة، اية قصيدة، قصيرة، لان الطول كما ترى يدمّر الوحدة العضوية للقصيدة ويعرضها إلى افتقاد الترابط المنطقي والعودة إلى النثر. ومن الجانب الآخر، وجدنا احتشاد هذه القصيدة بعناصر سردية ووصفية واستطرادية لم تكن مقبولة، في الأصل، داخل قصيدة النثر. اذْ كانت (سوزان برنار) تحذر من استخدام السرد والاستطراد والوصف، التي تعدّها من أدوات النثر، وتضع لذلك شروطاً صارمة لإدخالها في قصيدة النثر، هي تحشدها وعملها في فريق بغية تحقيق أهداف شعرية لا لتحقيق أهداف أخرى. وهذا يعني ان السرد والوصف على ما تذهب اليه سوزان برنار يفقدان تدفقهما الزمني في قصيدة النثر.

وعلى الرغم من انطواء قصيدة النثر على بعض المستويات السردية، الا ان قصيدة النص قد أولت اهتماماً خاصاً بهذا الجانب، حيث نجد في قصائد نص عديدة بنية سردية متنامية تشكل حجر الأساس في بنية القصيدة ذاتها، وهو ما لم يكن شائعاً في قصية النثر. كما ان قصيدة النص راحت تتسع لعناصر وصفية واستطرادات مسهبة لم يكن مسموحاً بها في قصيدة النثر، وذلك يعود أساساً إلى ان قصيدة النص قد انفتحت على بقية الأجناس الأدبية، بل والفنون الأخرى ايضاً، فاحتشدت بمظاهر متنوعة مستعارة من أجناس شعرية وغير شعرية، ذاتية وموضوعية. وبسبب عناية قصيدة النص بذاتها، ببنائها، بلغتها، فهي يمكن ان تعيد شكلاً من أشكال ما وراء الشعر أو الميتا – شعر meta– poetry، حيث راحت القصيدة تتمرأى، نرجسياً، في ذاتها. ونرجسية قصيدة النص ليست سيكولوجية أو مرتبطة بوعي الراوي أو

الشاعر وتكوينه، وإنما هي – اذا جاز التعبير – نرجسية فنية بمعنى ان النص الشعري ذاته يمارس نرجسية من نوع خاص إزاء بنيته ونسيجه وتشكله اللساني والرؤيوي، ووعيا بذاته، بوصفه خطابا شعرياً.

وتكشف قصيدة النص، في تجارب الثمانينات، عن رغبة لمواصلة التجريب واللعب في فضاءات اللغة والأسلوب والتعبير والخيال والبناء بما يجعلها قريبة، إلى درجة كبير، من مفهوم "الكتابةEcriture" في النقد الفرنسي الحديث الذي إشاعته البنيوية الفرنسية، والذي لا يطابق تمام مفهوم الكتابة في اللسانيات والنقد. وقد دافع عدد من الشعراء العرب عن مفهوم الكتابة هذا ومنهم الشاعر المغربي محمد بنيس والشاعر ادونيس. اذ يضع محمد بنيس مفهوم الكتابة في تعارض أساسي مع مفهوم الشعر المعاصر، كرؤية مغايرة للعالم، يحاول ان يحتفظ لها بحرارة التجربة والكشف والتجاوز، كونها تعتمد أساساً على جدلية النص والممارسة التنظيرية، حيث لا كتابة خارج التجربة والممارسة.

وقصيدة النص، بمواصفاتها الحداثية هي ضرب من نص مفتوح على تأويلات وقراءات متعددة، لأنها تكتنز برؤى ودلالات متشابكة ومتشظية، لا يمكن الوصول اليها بشكل مباشر وسريع، وهي بهذا تلتقي مع مفهوم النص الكتابي، في مقابل النص القرائي. ومفهوم النص الكتابي عند رولان بارت، نص متعدد التأويلات والقراءات، ويتطلب قارئا من نوع خاص قادر على فك شفرات هذا النص التأويلية عبر فاعلية إنتاجية مؤثرة، لأنه نص لا يسلم قياده بسهولة للقارئ بخلاف النص القرائي الذي تبدو شفراته ورموزه مكشوفة وسهلة التلقي

والتأويل، ولذا فهو لا يحفز وعي المتلقي، وغالبا ما يغيب عن ذاكرته بعد القراءة.

وعلى الرغم من المظهر العشوائي، والفوضوي أحيانا، غير المنضبط للبنية الشعرية لقصيدة شعراء الثمانينات، الا إننا يمكن ان نشخص مجموعة أساسية من البني الشعرية الواضحة التي يمكن ان نضعها تحت ثلاثة أصناف أساسية فهناك أولاً رغبة في خلق بنية شعرية تعتمد الجملة الشعرية الواحدة أساساً. اذْ تخبئ القصيدة مركزاً بؤرياً انفجارياً يجيء غالباً في خاتمة الجملة الشعرية للقصيدة. ومثل هذه القصيدة البرقية المكثفة، هي لون من ألوان قصيدة الومضة. ويلجأ الشاعر إلى رصف مجموعة من هذه الجمل الشعرية أو الومضات في نص واحد عن طريق الترقيم أو الفواصل الطباعية لخلق نص عنقودي اكبر. ولقد سبق للشاعر خزعل الماجدي، وهو شاعر سبعيني، وان جرب هذا اللون من الكتابة، وأطلق عليه مصطلح "قصيدة الصورة "ونجد نماذج مماثلة عديدة للشعراء الثمانينين منها قصائد "هرم "و "كوكب "و "جنوب "للشاعر باسم خضير المرعبي، وقصائد "نهر "و "السياب "و "خليل حاوي "للشاعر سعد جاسم، وقصائد متفرقة للشاعر حسن النواب منها "فقدان "و"بكاء "و "رضيع "، كما يمكن ان نعد مقاطع قصيدة "الملائكة بين قوسين "للشاعر عبد الزهرة زكي، ومقاطع "رموز التعارض "للشاعر زعيم نصار، ضمن هذا اللون. كما تنتمي قصائد عبد الأمير جرص واحمد عبدالحسين وكولالة نوري ونجاة عبد الله إلى هذا اللون أيضاً.

أما الصنف الثاني فيتخذ شكل القصيدة القصيرة التي تتخذ من البيت ن ونظام كتابته الطباعية في قصيدة الشعر الحر مظهراً بصرياً لها. وهذه القصيدة غالباً ما تبدو متماسكة ومنضبطة

وتنطوي عادة على بؤرة انفجارية واحدة أو اكثر، وهي يمكن ان تلتقي مع ما يسمى بـ "القصيدة البسيطة التركيب "أو القصيدة الشكلية بمصطلحات (سوزان برنار). ويمكن ان نلاحظ إن أكثر من نصف نماذج قصيدة النص تتخذ من هذه البنية الشعرية إطاراً لها.

إما الصنف الثالث فلا يعتمد المظهر البصري للقصيدة، ولا يتخذ البيت الشعري أساساً، وإنما يعمد إلى أسلوب الكتابة النثرية، حيث تتراصف الجمل والعبارات في فقرات معينة، بطريقة مقاربة لنسق القصيدة المدورة. وقد يلجا الشاعر داخل المتن الشعري إلى لون من التلوين، عن طريق العودة إلى نظام البيت الشعري. وقصيدة كهذه عادةً ما تميل إلى الطول لاحتوائها على عدد من البؤر الانفجارية والدلالية المترابطة، ولاحتشادها في الغالب بعناصر وحبكات سردية، وملامح وصفية واستطرادية لم تكن مقبولة داخل بنية قصيدة النثر سابقاً. ويمكن ان نلاحظ ان هذا اللون من الكتابة بدأ يشيع وينتشر ويهيمن وبشكل خاص في تجارب عدد من الشعراء أمثال صلاح حسن وخالد يوسف جابر وباسم خضير المرعبي ونصيف الناصري ومحمد تركي نصار ودنيا ميخائيل وكاظم الفياض واحمد عبد الحسين وزعيم نصار وعبد الزهرة زكي ونجاة عبدالله، ووسام هاشم وأديب أبو نوار وحكمة الحاج وسهام جبار وكريم شغيدل وفضل خلف جبر وغيرهم.

وتسعى قصيدة النص بروافدها الثلاثة هذه ان تقتحم فضاء الشعرية بتفجير طاقات التخييل إلى أقصى درجة ممكنة عن طريق الإفادة

الواعية وغير الواعية من تجارب الشعراء الرمزيين والسرياليين والدادائيين وممثلي قصيدة الرفض والغضب أمثال (ألن غنزبرغ)، إضافة إلى ممثلي قصيدة النثر العربية أمثال محمد الماغوط وادونيس وشوقي أبي شقرا، وسليم بركات وسركون بولص وأنسي الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا، وفاضل العزاوي وعباس بيضون وعبد القادر الجنابي وصلاح فائق وغيرهم.

ولتحقيق الإبحار في فضاء المخيلة يلجأ شعراء الثمانينات إلى استخدام المجازات والاستعارات البعيدة، للانتقال مما هو ذهني ومجرد إلى ما هو حسي وبصري أو بالعكس، عن طريق صدم بصيرة القارئ ومباغتته، باللجوء إلى الإفادة من الإمكانات الفنية للمفارقة التي تنطوي في بعض مستوياتها، على سخرية عميقة ودالة (10).

تتحرك مستويات قصيدة الشاعر زعيم نصار الثلاثة أو نسخها ضمن هاجس الحضور والغياب فالغياب هنا، اشارة عن طريق الأثر، عملية حضور متصلة. فالموت بوصفه غيابا ينطوي على الحياة بوصفها حضوراً. ويظل هاجس الخطيئة أو الاغلوطة يثقل على الواقع الشعري، حيث يتساءل الشاعر أكثر من مرة عن سر هذه الغلطة التي وسمت حياته:

"يا لعذاب التكرار، ما هذه الغلطة؟. " (ص 11)

كما يجد الشاعر نفسه في متاهة لا تنتهي، بل هي ثلاث متاهات مترابطة يقود بعضها إلى البعض الآخر، هي الحياة، واللغة، والحرب:

"كان يعرف لا احد يفتح باب متاهاته الثلاث، حياته ولغته والحرب. الحرب عاصفة سوداء. لغته طريق تتفرع نحو مذبحة التأويل. حياته عثرة في وادي الخراب. " (ص 10)

وهكذا يخرج الشاعر، في متاهته، مشرداً وحائراً، بعد ان اكتشف فخاخ متاهاته الثلاث ولعنتها أيضاً، وأصبح "يشترك مع العميان بكتاب واحد كلهم كتبوه. " (ص 19)

في هذه الحركة المفصلية الأولى والتي هي "نسخة ثالثة "التي قد تكون، فنياً، بنية "سطح" ليس إلا، ثمة حبكة مدروسة لبنية متحركة، وحركة راصدة لتيار الزمن تنطوي على بنية سردية متحركة خفية، يوظف فيها الشاعر ضمير المتكلم أساساً، لكنه قد ينعطف نحو توظيف ضمير الغيبة أو المخاطب ضمن نسق "العدول "أو "الالتفات "في البلاغة العربية أو ضمن فضاء التوظيف المشروع للأصوات الشعرية الثلاثة التي تحدث عنها الشاعر ت. س. إليوت.

تظل الرؤية البصرية من خلال العين في "نسخة ثالثة "هي المجس الأساسي للشاعر لاكتشاف العالم عبر دهاليز متاهاته الثلاث. وبذا فالصور المرئية تصبح مهيمنة ومركزية بالنسبة للعبة **السردية وللوصف المرئي:**

رأيت: الحياة في غلطتها

:الحارس

:العالم

:الإنسان

لكن الشاعر يفقد في "نسخة أولى "ضوء عينيه، فيعمد إلى السرد بديلاً، وتصبح الرواية بؤرة مركزية بديلة، والكلام هو النهر الذي يتجلى فيه:

"أظهروأختفي

فقدت نورالعين، لم أرُ، لذا أروي، أتجلى في نهرالكلام. " (ص 47.)

وهذا الانتقال بين الحواس في استكشاف تضاريس التجربة الملموسة له تأثير في التشكلات الأسلوبية وبناء الصور الشعرية، حيث تشترك جميع الحواس في تجسيد تضاريس التراجيديا العراقية في ظل الاستبداد. ويمكن ان نلاحظ ان رحلة الشاعر التي تصل نهايتها في "نسخة ثالثة "، وعلى الرغم مما فيها من كشوفات وشطح، إلا أنها تظل متسربلة بجذر أرضي وحسي بعيداً عن السقوط في غياب ميتافيزيقي وعرفاني مطلق:

"بلادي، بلادي، بأحجارها، واشجارها، وحيو اناتها، وأنهارها، وعالمها، وترابها، وانسانها، وحارسها، بلادي، بلادي حملتها على كتفي ومضيت. " (ص 35)

وفي مستهل رحلة الشاعر في "نسخة ثانية "تطل لأول مرة المرأة / الحبيبة ممثلة بحواء، حيث يرتدي الشاعر قناع آدم، وهو يصنع أسطورته وميثولوجياته البديلة في كون افتراضي يشاكس أفق توقع "المرويات الكبرى "لسفر التكوين والخروج نحو بدائل إنسانية وأرضية وحسية. وربما هذا هو ما دفع بالشاعر إلى التماهي مع فكرة العالم الافتراضي عند (جان بودريار)، ليس بوصفها نفياً أو متاهة صوفية، بل للإشارة إلى غرائبية الجحيم العراقي وفنطازيته وفرادته التي تجعله شبيهاً بالعوالم الفائقة والافتراضية والإيهامية.

وحواء الشاعر، التي كانت "غلطة عمره" هي التي كما يقول أخرجته من جنة العميان، وأدخلته في الفردوس الأرضي:

"ولأننا نصفان لحياة واحدة، صرنا نحلم بحياة أخرى، أنت غلطة العمر، بك خرجت من جنة العميان. " (ص 39)

وهكذا يشرع الشاعر - أو قناعه آدم – بإعادة صياغة سفر التكوين على طريقته الخاصة، ربما مستلهماً سفر التكوين السومري والبابلي، ليطلق أسطورته الخاصة في وجه الغياب والنفي والعدم:

"ولأنك نصف حياتي، أزحت عن قلبي الغياب. " (ص 45) فالحياة الأرضية هي الفردوس الذي ربحه الشاعر عبر رحلة سفر التكوين والخروج البديلة:

"نحن هنا، الحب والعري يعودان بنا إلى الفردوس، ومعنا كلمة واحدة ترفرف فوق العالم هي الحياة. " (ص 46.)

ويكشف لنا الشاعر، في نهاية رحلته المتاهية، في (نسخة ثانية) صوراً جديدة من معاناته ومحنته الروحية، من خلال مظهر ميتا - شعري، حيث قصديه الكتابة الشعرية، ومخاطبة القارئ في أكثر من موقع، ودخول الراوي في فضاء التجربة الشعرية في فعل ميتا –شعري واضح:

"بعدها تقدم الراوي، ليزيح الستارعن هذا الظلام. " (ص 61)

وتنفتح "نسخة أولى "وهو المرقى الأخير من جحيم زعيم نصار على عالم شديد السوداوية والدموية قياسا بـ "نسخة ثالثة "التي كانت تمثل سطحاً استهلالياً ليس الا، أو . "نسخة ثانية "التي كانت بداية الدخول إلى المحرقة. إما في هذه المرحلة فتخيم صور الحرب والموت والخراب والجثث المجهولة، عبر ثنائية البياض / السواد، وثنائية الأبدية / الزوال، حيث البياض قرين للأبدية والسواد قرين للزوال في بنية تركيبة تعتمد نسق التوازي :

"البياض تكرسه الابدية، السواد يكرسه الزوال" (ص65)

لكن عمق المأساة في الجحيم العراقي تقلب طرفي هذه الثنائية في نهاية الرحلة ليصبح البياض قريناً للزوال والسواد قريناً للأبدية، في كسر

أخر لتوقع أفق للقارئ وانزياحاً دلالياُ وسيميائياً عن المعيار القيمي المعياري:

"الأبدية يكرسها السواد، الزوال يكرسه البياض. " (ص 68)

في هذا المرحلة الأخيرة من الرحلة الفجائعية للجحيم العراقي وليس الرامبوي، يبدو الشاعر مثل مسيح يحمل صليبه، وهو يسير نحو مقبرة وادي السلام، حيث الملايين من الأكفان البيض وحيث "لا طريق لنا في المتاهة " (ص 72) هذه المتاهة التي تطل برؤوسها الثلاثة المتمثلة في الكلمات/ اللغة، والحرب، والحياة:

"هل كانت شعلة في يده رؤوس الضحايا فوق سروج الخيول بين غيوم السماء وترميها في المتاهات الثلاث؟

الكلمات

والحرب

والحياة "(ص 67.)

وفي هذا الجحيم يطرح الشاعر سؤالاً وجودياً وانطولوجياً عن مغزى حياته ورحلته ومعاناته:

"أهذه رحلة ام حرب؟

تدحرجت من قمة الجبل

إلى سفوح الجنون. " (ص 73)

لكن الشاعر، على الرغم من سيره نحو هاوية "وادي السلام "ما زال ممسكاً بمشعل الحرية، ربما ليعلن عن ميتة بطولية رمزية في ثنائية الغياب والحضور، يومئ الغياب فيها إلى حضور أكثر توهجاً، حيث تنتصر الحياة وإرادة الإنسان على كل هذا الخراب الفجائعي:

"معي مشعل الحرية، أحصي تخوم الخيال، و أقصد غيمة الله التي غطت قبر القتيل، لم أرتجف، لكن رأسي ارتطم بجثة أخي." (73)

واذ ينهي الشاعر، رحلة البحث والمكابدة في سيرورة الجحيم العراقي الذي صنعته أنظمة الاستبداد والدكتاتورية، نهاية بطولية ومضادة ورمزية لحياة لا تموت، يرتفع فيها عالياً "مشعل الحرية "، فهو يؤكد عمق انتماء رؤيته الشعرية إلى ما هو إنساني وحسي وارضي، مروراً بكل العوالم الافتراضية والغرائبية، التي تحتشد بها مسيرة الإنسان العراقي في أدغال الاستبداد والتوحش والقبح.

تجربة الشاعر زعيم نصار في ديوانه "الحياة في غلطتها "تؤكد ان الشاعر العراقي قادر دائماً على ان يكون أهلاً لكل ما هو طليعي وحداثي وإنساني معاً.

الهوامش

-1مغربي، احمد "انطولوجيا الوجود الإنساني تستعصي على الرقمي "، موقع "معابر "الالكتروني.

-2نصار، زعيم "الواقع الفائق للنسخة الشبيهة: قراءة في صور فوتوغرافية لجان بودريارد "جريدة المدى، بغداد، في 24/ 3/ 2015 عبر الانترنيت .

-3المصدر السابق.

-4رامبو، آرثر "الأعمال الشعرية الكاملة "ترجمة وتقديم رفعت سلام، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، 2012، القاهرة ص 433 – 470. يمكن أيضا مراجعة الترجمة الانكليزيةRumba and ،Arthur، A season in Hell Penguin 60 classics،1995،England.

-5نصار، زعيم "الحياة في غلطتها – قصائد "منشورات الروسم، بغداد 2015 ص 72.

-6المصدر السابق، ص 74.

-7المصدر السابق، ص 9.

-8ثامر فاضل "قصيدة النثر، المطابقة والاختلاف ."

-9ثامر، فاضل "شعر الحداثة – من بنية التماسك إلى فضاء التشظي "منشورات المدى، دمشق، 2013، ص 101 -114.

-10ثامر فاضل، المصدر السابق، ص 107- 113.

البناء الملحمي وبلاغة المشهد
في تجربة زعيم نصار الشعرية([1])

فتحي عبد الله

تمثل تجربة زعيم نصار في ديوانه الفريد (الحياة في غلطتها) أحد أهم الاقتراحات الشعرية في تطور قصيدة النثر، لأنها أدركت منذ البداية أهمية الشكل في كتابة النص، كما جاء في سياقها الأول، وهو الشعر الفرنسي فقد اعتمد الشاعر السطر الكامل في موجه التقطيع واعتمد الجملة في موجهة الصوت، ما خلص تجربته نهائيا من الغنائية التي تورط فيها معظم شعراء قصيدة النثر حتى الآن.

واعتمد كذلك على المعرفة ودورها في بناء النص وهي معرفة كلية تجمع بين ما هو يومي وما هو عقلي رفيع، وان كانت السيادة في البناء للثقافة الرفيعة وهي في معظمها حديثة، وبعضها ينتمي للميراث الإنساني القديم، وقد جاء في النص لأصالة الشاعر وانتمائه الروحي وان اخذ شكلاً جديداً لا ينفصل عن الواقع المعاش.

وتقوم تجربة الشاعر في مجملها على الإحساس بالكارثة التي حدثت في المجتمع وتحوله دون إرادة منه إلى كائنات عجيبة وغريبة، لا منطق في أفعالها انه العبث وان شأت فإنها الحرب بكل اهوالها، ولكي يستطيع الشاعر القبض على تلك التجربة المؤلمة والقاسية التي دمرت كل شيء اعتمد رؤية كلية لما جرى واستطاع أن يكشف عن عناصرها الفاعلة بل

1- جريدة الصباح- الاثنين 7 ديسمبر 2020

ويفضح المتواطئين معها في لغة عنيفة وحادة ولكي يتخلص من تلك الكارثة وضغوطها المتنوعة لم يجد خلاصاً الا في تجربة الحب، فالموت دائما ما يستدعي الحياة في أبهى صورها.

- كيف كتب الشاعر تلك التجربة؟

أولاً: تخلص تماماً من اللغة السائدة وبحث عن لغة جديدة تناسب التجربة وهي لغة حادة وعنيفة ومكثفة وبمفردات قد تخلصت من دلالتها القديمة، ووصل إلى ذروته في بناء جملة تكاد تكون جديدة على السياق الشعري، كما أن هذا العالم الشبحي والضبابي قد دفعه للمغامرة وأصبحنا أمام هيكل لغوي له قوام فريد وله طقوس خاصة تصل إلى حد القداسة في بعض الأحيان التي يتقاطع فيها معه موروثه الروحي مثل:(**في الطريق إلى حانة الضباب إلى حانة الصحو، إلى فتيان القلعة، محو هناك، لا طريق في الميدان، لا طريق له، الطريق لقيثارة ضائعة سوى العناكب التي تمتص ضياء الكلام)**

ثانياً: الخيال الكلي الذي رأى التجربة كلها مجرد عبث وفوضى فالوقائع اليومية لا أهداف لها وتقع بشكل اعتباطي تدمر اكثر ما تخدم الجماعة البشرية، وقد استخدم الشاعر كل أنواع المجازات في تلك التجربة وان كانت السيطرة والهيمنة لبلاغة المشهد الذي يقوم الجمع بين المتناقضات بين الحي والميت بين المطلق والنسبي بين الموروث المقدس والآني الذي لا قداسة له أو المدنس أو وضع الأشياء في حالة تجاور حي

وفعال ينتج حالة جديدة، وهناك تبادل خلاق بين ما هو استعاري وما هو كنائي حسب ضرورات النص طوال الديوان وتلك هي الامثلة:

(في جملة من نوم حياتي وجدتني بصحتها فوق احد الحقول، ومعنا ثلاث كلمات، فتعجبت كيف لكلمة تسير فوق الهواء و انا أسير قربها بخطي مشدودة لأنوثتها،، غبت في برق عينيها العميق، غبت وتهت مرة أخرى وكان مسيري قرب زرقتها مختلفا، كنت متلاشيا تحتها، كأني زورقها الذي يحمل العاصفة)

ثالثاً: لقد بنى الشاعر ديوانه بناءً ملحمياً، وبتسع قصائد طويلة، تتكون من مراكز متعددة، ودوائر كبرى وصغرى، ورتّبه بشكل عقلي محض، إذ أتى بنصوصه الحديثة أولاً ثم ما قبلها حتى وصل إلى بدايات التجربة، وهذا هو الزمن الخارجي، أما الزمن الداخلي للنص فهو متداخل طوال الديوان، ويكاد يكون الاحساس واحداً، والفروق قليلة في الأداء الشعري، ولا نستطيع أن نميز الا تجربة الحب التي جاءت عنيفة أيضاً، وبنفس الأداء اللغوي العالي وان حملت في طياتها حنيناً متكسرا وعواطف شديدة الحضور.

أن تجربة زعيم نصار من أهم تجارب قصيدة النثر:

أولاً: لأنها حققت شروطها كاملة.

وثانياً: طريقة الأداء الفائقة التي تجاوزت جميع الأنماط.

وثالثاً: عالميتها واحساسها الكوني الذي يتجاوز الأعراق والثقافات، فهي تجربة قوية وفريدة ولا يمكن تكرارها بسهولة.

الكتابة والموت
قراءة في قصائد الحياة في غلطتها([1])

د. قيس كاظم الجنابي

-1-

ابرز ما يلاحظه قارئ قصائد مجموعة (الحياة في غلطتها) للشاعر زعيم نصار، الصادرة عام 2015، هو ترتيب القصائد على نمط ثلاثي، يبدأ من آخر تاريخ لها من حيث زمن الكتابة وينتهي عند اقدمها تاريخاً من حيث زمن الكتابة؛ فالقصائد التي كتبت بين عامي 1986-1987، اصبحت بتعبيره النسخة الاولى في آخر المجموعة، ثم تقدمت عليها النسخة الثانية التي تضم القصائد المكتوبة بين عامي 1987-1989، اما النسخة الثالثة فكانت في البداية وضمت القصائد المكتوبة بين عامي 1990-1991؛ وهي فعلاً لعبة ذكية لاستدراج القارئ، لان القصائد الاحدث زمنياً التي شملتها النسخة الثالثة اكثر رصانة وقوة تأثير، ومعظم القصائد تتراوح سنوات كتابتها بين عامي 1986-1991، وهي اعوام للحروب والمخاوف، حيث يشيع الموت؛ مما يوحي بان اختيار العنوان(الحياة في غلطتها) الى لغز كلكامش وخوفه من النهاية الحتمية ورضوخه للأمر الواقع في ان دوام الذكر هو التعويض الوحيد عن تلك النهاية المرعبة؛ فالغلط في معناه اللغوي اكثر ديمومة من

1- الصعلكة وتجليات ما بعد الحداثة مقاربات في الكتابة والتمرد, قيس كاظم الجنابي, دار غيداء للنشر, المملكة الاردنية , ط/1 , 2022م ص: 380

الخطأ، فكأنه يوحي بهذه اللفظة الى الخطيئة، اي خطيئة الاتصال الجسدي، وربما ذلك الاتصال حيث الولادات القسرية، وخروج الانسان مرغماً لكي يعيش تحت ظلالها برعب مستديم، وهذه واحدة من الافكار المهمة التي تقوده نحو التمرد وايثار الصعلكة لتفادي هذه الغلطة المزمنة.

-2-

اذا كانت القصائد تتحرك في فضاء الحرب والموت، عبر الكتابة، بشكل يوحي بتزامن الكتابة مع الموت، ويرسخ الخطأ بصورة منهجية، بحيث تبدو هذه النصوص اقرب الى سيرة شعرية تسير بالمقلوب، من النهايات الى البدايات، لاعتقاده بان الموت هو خاتمة المطاف، او السيرة. والحياة هي بدايتها؛ فهو بالتالي يبدأ من النهايات الحتمية، مما يجعل القصيدة سيرة ذاتية مشحونة بأزمات متلاحقة، تستند الى فكرة الخطأ، وشرعية الموت الذي تعد الحروب واحدة من روافده، لهذا بدا الصمت في (بيت فوق طيران الصقور)،هو(غلطة الكلام لا اكثر ولا اقل)، وكأن الموت هو غلطة الحياة نفسها؛ بينما يبدو الغلط مرتبطاً بخطيئة آدم في الجنة، لأنه وحواء اكلا التفاحة المحرمة، بموازاة قيام الافعى بسرقة عشبة الخلود، في ملحمة كلكامش، وخصوصاً وانه كتب هذه النصوص في تشرين الثاني عام 1989م، مشيراً الى انه يسقط (في هاوية الموت) ويتدحرج، حين يقول: ((**الحياة حية بيضاء، و انا بينهما غصن تفاحة في متاهتين أطوف، ولأنها نصف حياتي صرخت: امام الحارس أنا الحية راءً أريد، انا الحياة راءً أريد، بل القمح الذي كان هناك أريد،**

أريد ان ادخل برجك، لأعود اليك، ولم التفت))[ص41/ دار الروسم، بغداد، 2015).

بينما تقترن الغلطة بالخطأ في نصه (جانب على النهر) المكتوب في تموز 1991، وهو اقرب تاريخ لكتابة معظم المجموعة، حيث يقول في بدايتها:**((على الارجح السنوات التي مرت في الطريق المعلقة فوق الهاوية، كانت محشوة بالأخطاء))(ص9).**

ثم يتساءل، بعد ان رأى نفسه بانه الشاهد الوحيد عن هذه الحروب، ورحلات العابرين الذين ذهبوا الى مدينة ضائعة، عن الواقع والخيال، والعقل والجنون، والصورة والحدث، فيقول:

ما هذه الغلطة، منذ ثلاثين سنة، تمر ايامي، تتعثر بين الصخورفي الوادي البرقُ الذي مرّ بقلبي كان عمري، على الارجح ستبقى حياتي مثل عجلة، تدورحتى اضع حداً لها.(ص9)

اذاً، فالغلطة، هي بريق الولادة، حيث الحياة كالعجلة تدور، ونهايتها الموت. لذا يحاول زعيم نصار ان يكشف عن رؤية وجودية ذات ابعاد فلسفية، تتعلق بسيرته الذاتية التي ترتبط بإنتاج النص، بوصفها حالة متحولة من الجسد المتنامي الى النهايات المقترحة للفناء، ولهذا جاءت البدايات متأخرة، والنهايات متقدمة، فكشفت الصورة عن صراع دفين بين حقيقة الانسان المحتملة، وبين عناده واصراره باستمرار على مشاكسة الحياة، لحل لغز الصيرورة، عبر استلهام سيرة كلكامش ونهايته المرعبة.

-3-

اذا كانت الكتابة هي الوسيلة لتدوين السيرة، فإنها حين تكون شعراً توفر له فرصة مكثفة اكثر تماهياً واختزالاً، ولان الكتابة – هنا- محاولة لالتقاط العلامات المؤثرة في تلك المسيرة ؛ فإنها تصبح بطريقة ما هي التعويض عن الموت الحتمي الذي يتربص به، وبالتالي غدت الكتابة سيرة لإنسان مسكون بالحروب والاوجاع، اي ان الكتابة هي الموقف المناهض للموت، فهو يحاول ان يتمرد على كينونة وجودية، من خلال التمرد والصعلكة والرفض، لهذا تقترن شاعرية النص وكثافته السردية، بوصف السردية هنا تمرداً ضد الكثافة الشعرية، ففي (حرب واحدة) يتحول الكتاب الى جمرة ويصبح الكتاب الرابع جزءاً من سيرته، وان كان كتاباً خاصاً بالعميان، في احالة واضحة الى خوفه من قراءة الكتاب الممنوع وكأنه صحيفة المتلمس، بحيث تغدو الفاعلية التنويرية اشبه بتفاحة الخطيئة، وهو غالباً ما يكتب نصه بصفة نص سيرة، في محاولة منه لتدوين خطاياه الذاتية، في شيء من الاعتراف، ولكنه نص محمل بإحالات دالة وقادرة على اختزال الاوجاع، بطريق حكائية، تعبر عن قوة تأثير النص وقدرة اللغة على تجاوز المستهلك والعادي للارتفاع الى ما هو متجدد وبعيد عن السائد المتعارف عليه باستمرار؛ فهو يقول في بدية هذا النص:

((الملاكُ الذي لم يَقدني الى باب بعيد، لم يضع بين يديّ كتباً اربعة، وضع في كفي حجرة قال لي: اذهب اقبض، و انتزع و ابسط قلبك. انتزعت الكتاب الر ابع وجدته كتاباً للعميان، فتحته، تأملته، انتزعت منه واحدة اصغيت شذّبتُ خواطرها وغسلت حروفها في سواد الكراهية فسارت في دمي))(ص28).

والنص حكاية تطمح ان تعيد انتاج حكاية النبي موسى مع فرعون مصر، اذ انّ الوعي والحقيقة يرتبطان بالموت، وبالتالي تصبح الكتابة واحدة من تجليات الوعي، من خلال قدرته على اعادة تفسير الحياة تفسيرا وجودياً خلاقاً، ومن هنا جاء ترتيبه لهذا النص على شكل تتمات (أولى، ثانية،..... سابعة)، من اجل اكتمال الرقم المقدس (سبعة) ذي الصلة بحياة الخصب والثور المجنح والسماوات والارضين السبع، ثم حاول ان يجعله اكتمالاً للرقم (عشرة)، من تعشير الحمار(نهيق الحمار عشر مرات) الذي اغرم به اليهود، لان الحمار بالنسبة لهم حيوان مقدس، فهو قدس الاقداس، وذلك بعد اضافة الثلاثة الآخرين(الحارس، العالم، الانسان). الحارس عبر معادلة الشاعر والخياط من جهة، والقارئ والسامع من جهة، ثم تستمر سيرة الشاعر عبر صنوه الخياط، فكلاهما مثل النبي، وخصوصاً وان النبي ادريس كان خياطاً، وجذرا للتأويل الهرمسي، وذلك حين يقوم بالقراءة، اي بتأويل الكلام وفقاً لما هو مطروح في الادبيات النقدية.

اما الانسان، فانه يجسد سيرة الصعلوك، او كلكامش و صديقه انكيدو، حين يصبح العاشق الذي جن بنفسه، ثم حمل بلاده بكل ما فيها من اثقال؛ مما يشير الى وجود نوع من التوازي بين سيرة الشاعر الصعلوك، وبين النص وهو ينمو من البداية الى النهاية، تماماً مثل حبات المسبحة في نظامها وتراتبها، وكأنها تحاكي بناء (الف ليلة وليلة) من خلال توالي الحكايات/ النسخ بطريقة مختلفة عن حركة الزمن، مع توالي سنوات العمر، وهذا بدوره يعكس مقدرته الفائقة على كيفية تنظيم الرؤى والجمل والمشاهد، وهو ما القى بظلاله على ترتيب النسخ وفقاً لحداثتها زمناً وابداعاً.

اما نصه (صورة واحدة لنصف الحياة) فانّ انتظامه يشبه الى حدّ ما انتظام كتاب (الحيوان) للجاحظ، الذي يقوم في البدء على سجال بين صاحب الديك و صاحب الكلب، لبيان مزايا كل منهما؛ وهي بنية جدل مضمر، ونقاش مفتوح، يعكس سيرة هذين الحيوانين بطريقة عقلية، ذات ابعاد وجودية؛ فهو يبدأ مع خطيئة أكل التفاحة والاتصال الجسدي، حيث الولادة القسرية للإنسان، لهذا صار يحلم بحياة اخرى، بوصف الحياة نهراً مفتوحاً امام سحر العالم وتأويل الكلام، لاجتياز حتمية العدم، وكينونة الصراع بين الاخوين قابيل وهابيل، او القتل حيث ولدت اول جريمة في التاريخ، ثم جاءت علاقة الحارس بالديك / ديك الجاحظ مع انبلاج الفجر، ثم تنتهي على وفق فكرة، تقول: ان الحياة قائمة على التمتع بالدنيا، ثم اغتنام متعة الفردوس. عبر متوالية تسير بنصه المعنون(بيت في بحيرة سيروان)؛ فهو بالتالي صعلوك يخشى من الجنون، حينما تستحوذ عليه فلسفة كلكامش الذي رأى كل شيء.

اما نصه (حيرة قارئ الحرب) فانه اشبه بحكاية تتحدث عن مرآة الارملة وهي تحكي عن **((لعبة الصبر، تنبض حروفها في دم القتلى رقعة الشطرنج)) (ص60).**

في اشارة الى لعبة الحياة ذاتها وحتمية الموت؛ وهي تسير على وفق حركة الكتابة والموت، حينما يحمل الزمن معه صوراً من غلطة العمر. اما نصه (جثث وراء البيوت)؛ فانه يجعل من الكتابة بديلاً عن مخاوف الحياة، مذ كانت الحياة نقشاً على الحجر لتفسير المتاهات الثلاث: (الكلمات، الحرب، الحياة)، حين يقتنع بانّ:

((اللغة تلطخ حياتنا بدم القتيل. / القتيل فضيحة الكلمات))(ص67)؛

وهذا ما يجعل الكتابة نوعاً من التمرد، مثلما كانت حكايات شهرزاد في (الف ليلة وليلة) رفضاً للموت المجاني في نصه (حياة على جبل اجرد)، مما يجعل سحر الكتابة او سرد الحكاية او السيرة الشعرية ادانة لهذا الموت، من خلال التماهي الذاتي بالنص، واعادة تشغيل الذاكرة لتصبح جزءاً من ذلك التماهي بكل صوره الدالة، وملامحه المتوغلة في الذات الانسانية بكل تجلياتها المشحونة بالموت.

-4-

ثمة نوع من الاحالات الاسطورية تحاول ترسيخ فكرة الكتابة والموت، ابتداءً من اسطورة الجنون التي ترتبط بالصعلكة والتمرد، ورفض سكونية الحياة وسيرها الوئيد نحو النهايات المحتومة، وهي واحدة من تجليات سيرته الشعرية، ففي نصه (حياة على جانب النهر) يشم رائحة الجنون ويرمي مكتبته الى النار، وقد نظم النص بطريقة غريبة، في ترتيب يبدأ اولاً بالمدخل، ثم (ز، ع، 2،3، 1،1، 2، 2،3، 3، ي،1، م،ح، أ، ئ، ر، ز)، على وفق حركة دائرية زمنية من(ز. ز)؛ اي من الزمن واليه، لان النهر هو تعبير عن الزمن، فضلاً عن تلاعبه بالأرقام بطريقة مثيرة، لهذا يختتمها بسطر اخير يقول فيه:

((كلهم كتبوا فيه: ما من أحد كتب هذا المصير ولم يقض عليه الزمن))(ص19).

يريد به مالم يقض عليه الموت، لأنه نهاية والزمن كينونة، وهو ما يفسر نهاية نصه (بيت في بحيرة سيروان) حينما يقول:

((كل هذا رأيته في غلطة عمري، وقد كنت اخشى الجنون اذا قلت: إني رأيت))(ص56).

بينما ينتهي آخر نصه (حياة على جبل اجرد) بقوله:

((فضيحة سفوحه عالياً تناسلت، حينما فرّ الطائر من نافذة الحياة))(ص74).

اي الوقوف على حقيقة الموت بكل قوتها.

وقد حاول ان يوظف بعض الاساطير والحكايات الاخرى، مثل حكاية الغراب وعلاقته بأول جريمة في التاريخ، لذا قال: (الغراب جرحنا). لأنه اقترن بالموت وبمقبرة وادي السلام. وهو ما يوضحه نصه (سواد الحرب – تنبغي قراءة ابن آوى) الذي اقترن بمقبرة وادي السلام وهي اكبر مقبرة في العراق، وموقعها في النجف، وبصوت الذئب، لعله ذئب الغدر في حكاية اخوة يوسف، الذئب الحجري الذي يتعرى في المرآة، او في السيرة المضمرة للذات، لهذا يتساءل:

- (هل يدخل هذا الذئب مخالب موت في قلبي؟ هل رئة النهر فضيحتنا؟).(ص71)

في قراءة للصراع بين الموت والنهر، في دلالتهما المختلفة.

اما الاسطورة الاكثر حضوراً في نصوصه هذه، فهي أسطرة الثور المجنح، وهو رمز عراقي قديم، يعبر عن قوة الثور، فهو رمز زمني وصورة من صور الخصب والنماء في الحضارة الزراعية، ومن تجلياته برج الثور والفرقد، والاله سين والزمن المتدفق، ومن خلال جره للمحراث نجد ان ثمة علاقة حية بينه وبين الحياة التي هي ضد الموت، ومع الكتابة، لان تمثاله الحالي دلالة على استمرار حضوره جسداً واسطورة، وهو ذو قدسية خاصة لدى العراقيين القدماء، فهو صورة من صور الزمن

المتجدد، المتعلق بالقوت والحياة، لهذا يتذكر الصقر في طيرانه ((الثور المجنح والجمل الضائع وقراءة الاثر))(ص23). حيث العلاقة واضحة بين الثور وقراءة الاثر / المدون من الاثار، ومن هنا امتلك صورة المنقذ في نصه (بيت في بحيرة سيروان)، حين كان يدثر عقله بالجنون، فيقول: ((ينصب الفخاخ للآمال في الكهوف، كأنّ الثور المجنح لم يحطّ يوماً على/ جدران منازلنا، وكأنّ النسيان يرفرف بأجنحة على مهد الرضيع الذي/ ارهقه السراب)) (ص51). في احالة الى اقتران الثور بديمومة الزمن والفأل الحسن، فلعله يشير الى تقطيعه وبيعه في صفقة لمهربي الاثار في التسعينات؛ هذا فضلاً عن العديد من الاحالات الاسطورية الى العنكبوت والصقر، واخرى غير مباشرة.

التوظيف الشعري للسيرة الذاتية
الحياة في غلطتها: بين أنا الشاعر وأسطورة أوديب[1]

د. كريم شغيدل

السيرة الذاتية كما هو معروف فن قائم بذاته، له امتدادات تاريخية سواء في الغرب أم في الشرق، وقد تناول الدكتور إحسان عباس في كتابه (فن السيرة) بما يشبه الببلوغرافيا (Bibliography) لهذا النمط من الكتابة التي يمتزج فيها التاريخ بالأدب واليوميات بالوقائع، وبداية لم يكن للعرب نصيب وافر من هذا الفن، ونعني هنا كتابة السيرة الذاتية أو اليوميات، وكذلك كتابة سيرة الغير، لكن نرى بأن الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي لم يدخروا وسعاً في تطعيم قصائدهم بخطرات من يومياتهم الخاصة، أو سيرهم الذاتية، فالشعر الغنائي عموماً هو شعر ذاتي، يستمد موضوعاته من الحياة الخاصة للشاعر، سواء وقف على أطلال محبوبته أم جاشت عاطفته بوصف حنينه واشتياقه، وكان الشاعر العربي لا يتوانى عن الاعتداد بذاته تفاخراً أو ذكراً لمحبوبته حتى حين يمتدح الآخرين، نريد القول إننا لا يمكن تحييد الذات الشاعرة بأي حال من الأحوال.

فن السيرة يعني ذلك الأنموذج المزدوج، أي السيرة الذاتية التي يكتبها صاحبها مثل كتاب (الأيام) لطه حسين، أو كتاب (حياتي) لأحمد أمين، أو كتاب (الساق على الساق فيما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق، أو كتاب (تربية سلامة موسى) أو اعترافات جان جاك روسو، من

1- جريدة الصباح.

العصر الحديث، أو كتب السيرة النبوية التي تعد الأنموذج الأكثر حضوراً في التاريخ العربي لأسباب دينية وتشريعية وتاريخية، ابتداءً من سيرة ابن هشام والقاضي عياض والسهيلي وابن كثير وياقوت والغزالي وغيرهم الكثير، وإلى جانب ذلك كانت هناك سير ذاتية كتبها مفكرون وفلاسفة كابن سينا في (السيرة الفلسفية) وابن خلدون، وما دونه الجاحظ من وقائع شخصية في كتبه، وكذلك أبو حيان والصفدي والصولي، فضلاً عن كتب الرحالة كابن جبير والبلوي والعبدري وغيرهم[1].

ما يعنينا من أمر السيرة الذاتية هو تحولها عن وعي وقصدية إلى موضوع شعري، أو مضمون أدبي لجنس آخر مغاير، فاليوميات والحوادث الشخصية والذكريات والحياة الخاصة يمكن أن تتداخل في جنس نثري معروف هو السيرة الذاتية أو اليوميات أو الاعترافات، وهي بالضرورة ذات طابع سردي- نثري يتنافى مع الطبيعة الإيحائية للشعر ولغته المجازية، وقد يكون الكتاب الغربيون أكثر جدية وجرأة في الكتابة عن حيواتهم من الكتاب العرب، ولذلك طبعاً أسباب كثيرة تتعلق بالثقافة الاجتماعية والدينية ومحظوراتهما التي تهيمن على الذهنية العربية، وحتى إذا ما تعلق الأمر بذائقة المتلقي العربي التي يطغى عليها الطابع الشعري، وأعتقد أن هذه الأسباب ذاتها هي التي دفعت الشعراء بصورة وأخرى لتدوين شذرات من سيرهم الذاتية، أو تخصيص قصائد توجز مراحل من سيرهم الذاتية.

انفتح الشعر الحديث على تقنيات وثيمات من خارج جنس الشعر، لا سيما (النص المفتوح) تحت مسمى (قصيدة النثر)، كالسرد التاريخي أو اليومي، والوثيقة المصورة أو الصورة الشخصية، والرسوم المرافقة

للنصوص، أو النسخ باليد وتفعيل الفضاء البصري، والحوار (الدايلوج) والحوار الداخلي (المونولوج)، وإعارات أخرى من السينما والمسرح وفنون السرد والرسم وغيرها، وقد ذهب الناقد فاضل ثامر إلى أن اليوميات تعد من المكونات الميتاسردية في الرواية، ويعني إجمالاً اليوميات التخييلية واليوميات الذاتية للكاتب، فقد عد اليوميات مدونة وثائقية ميتاسردية[2]، وهو محق على اعتبار الرواية فناً من صنع الخيال، وبناء على ذلك يمكننا أن نعد كل ما يستعيره الشاعر من خارج البنية الراسخة للقصيدة هو ميتاشعر، ونعني به التداخل الإجناسي بين الآداب والفنون، وقد يكون المصطلح ملائماً بخصوص التقنيات والعناصر البنائية التي يستعيرها الشعر من خارج منظومته، لكن بالنسبة للسيرة الذاتية فقد يبدو الأمر على درجة من التناقض، فهل الشعر إلا محاكاة ذاتية لمشاعر وأحاسيس ووقائع حياتية؟ نعم وهذا هو الفرق، الفرق في الوسيط الأدائي، الشعر ليس سيرة ذاتية خالصة، وإنما محاكاة للسيرة، بمعنى آخر هو تصوير لمشاعر الذات وإحساسها بما يحيط بها، لكن عندما يتجاوز الشاعر حاجز المحاكاة إلى السرد القصدي لسيرته أو سيرة سواه بصورة مباشرة أو يتمثلهما شعرياً، فهنا يكون قد خرج على الإطار الشعري وقوانين الكتابة الشعرية في مستواها التقليدي، لكن، وهذا ما يعنينا على وجه الخصوص، إن الشعر الحديث، لا سيما قصيدة النثر، لا يعتد فيها بفاصل بنيوي بين الشعر والنثر، لا من حيث الإيقاع أو الشكل الخارجي، وإنما من حيث المكونات والمضامين والسياقات.

ففي أول نص من مجموعته (الحياة في غلطتها)، التي هي نصوص مفتوحة، يواجهنا الشاعر (زعيم النصار) بكتلة نثرية عنوانها (حياةٌ على

جانب النهر) هي سيرة ذاتية تم تقسيم نصفها الأول على الأحرف الهجائية لاسمه (ز ع ي م) وفي التمهيد الذي سبق هذا التوزيع يقول النصار:

على الأرجحِ السنوات التي مرّتْ في الطريقِ المعلّقة فوق الهاوية، كانت محشوّة بالأخطاء، لقد زهوتُ بها، ربّما لأنها اخترعتني شاهداً عن حروبٍ

لن تنتهي، عن رحلة لعابرين ذهبوا لمدينةٍ ضائعة، عن معارك دينية يمقتُها

الله، عن ثورات آمنت بالخرافة، عن حكايةٍ يختلطُ فيها الواقع والخيال،

العقل والجنون، الصورة والحدث. [3]

وإذا ما حاولنا تفحص النص بنيةً وخطاباً فسنجد بأنه نص سيرة بامتياز، ابتداءً من عنوانه (حياة على جانب النهر) بوصفه عتبة للقراءة، وهو عنوان صريح مباشر لا ينطوي على أية مفارقة دلالية أو لغوية، إنما هو عنوان موضوعي يشير إلى مغزى النص مباشرة، ونلاحظ مفتتح النص بعبارة نثرية (على الأرجح...) ما يكرس البنية الموضوعية بنوايا مبيتة وقصدية واعية لطبيعة النص، فالنص لم يعالج حياة مفترضة إنما حياة حقيقية من صلب التجربة الذاتية للشاعر، إذ يكثف رؤيته للحياة بترجيح كونها (السنوات التي مرت في الطريق المعلقة فوق الهاوية...) هكذا يرى النص حياة جيل عاش محنة الحرب والقمع والاستلاب والتمرد بما فيها من أخطاء، مع ذلك تعبر الذات الشاعرة عن زهوها، لا لأنها حياة حافلة بما يستحق العيش، بل لأنها صيرت الذات الشاعرة أو اخترعتها شاهداً على حروب لا نهاية لها، وعابرين،

ومعارك دينية، وثورات، وحكاية يختلط فيها كل شيء، مجموعة متناقضات، ثم ينتقل النص من خطابه السردي إلى سؤال إنكار مفاجئ:

ما هذه الغلطة؟ منذ ثلاثين سنة، تمرّ أيّامي، تتعثّر بين الصخور في الوادي. البرق الذي مرّ بقلبي كان عمري.

على الأرجح ستبقى حياتي مثل عجلة تدورُ، تدورُ حتى أضع حداً لها.[4]

ومن صيغة السؤال إلى صيغة السرد، ثم التعقيب فالعودة إلى معنى الرجحان، ومن ثم اختزال السيرة بمدلول كنائي، وإن كان ظاهره يدل على الاستمرارية والديناميكية أو الحركية، ونعني مدلول الدوران، إلا أنه يفضي بالضرورة إلى التكرار والفراغ والاستلاب، واللاجدوى والقطيعية واللامعنى، لذلك عمد الشاعر إلى رفض هكذا حياة تعيد دورتها بصورة آلية رتيبة، وجاءت رؤية الشاعر معبرة عن إرادة الإنسان في وضع حد لهذه الرتابة التي تشبه الموت، فالشاعر هنا لا يقصد وضع حد لحياته باختيار ميتة مناسبة، أو ترك الأمر لغيبيات القضاء والقدر، إنما الخروج من دائرة أو دورانية النسيان والعدم والاستهلاكية، نحو حياة لها معنى، ويكون فيها للإنسان معنى، لا أن يكون شاهداً على الحروب والمآسي والصراعات والخرافات أو يكون جزءاً منها، وبعد هذا التمهيد النصي، تأخذ السيرة الذاتية تقسيماً مباشراً مستمداً من حروف الاسم الأول للشاعر، إذ يبدأ القسم الأول (ز) بما يشبه شهادة الميلاد:

في الرابع عشر من تموز يكتبون حياته في غرفة المصائر ويحتفلون، يقولون: في مصادفةٍ غامضةٍ لا نظير لها، صارت له حياة، ولأطفالٍ معه هو

أبٌ وأخ، ومع التي في سريره ابنٌ وزوج، نام في حرير مدمّى، حياته خطأٌ لشخص آخر، يُغريه بآخرةٍ ويمنّيه بجنّة العبيد.... [5]

ربما يحيلنا التاريخ أعلاه إلى محمول سياسي، لكن في الواقع هذا هو التاريخ الحقيقي لميلاد الشاعر، وحتى تسميته جاءت ملائمة للمناسبة المعروفة المرتبطة بالزعيم الراحل عبد الكريم قاسم، وإذا ما نظرنا من زاوية ثقافية فسنرى بأن السائد الثقافي كان سياسياً في حقبة الستينيات، فولادة طفل بمثل هذا اليوم تعني الكثير بالنسبة للأسر الجنوبية التي كانت مناصرة للزعيم، حتى أن مواليد الستينيات غلب عليهم اسم (كريم)، فالسياق الثقافي كان مؤدلجاً على مستوىً شعبي، فهي مرحلة تحول استقطبت عامة الناس الحالمين بوضع جديد، قد يلمح النص لذلك، لكن القصد الأساسي هو تاريخ ميلاد الشاعر المتزامن مع تلك المناسبة التي لم يقف عندها النص، ولم يعنَ بمصادفتها، بل ذهب إلى مصادفة غامضة وغرائبية، هي أن يكون أخاً وأباً وابناً وزوجاً، كما لو أنه يستعيد حكاية اليتيم الدارجة في كناياتنا اليومية، كون اليتيم يصبح أخاً وأباً لأخوته وابنا وبمثابة رجل البيت بالنسبة لأمه، أي يلعب دور الأب/ الزوج، للتعويض عن فقدان الأب الحقيقي، وإذا ما توغلنا باتجاه التحليل النفسي على وفق مدرسة فرويد تحديداً، فسنجد بأن النص يقيم تناصاً واعياً ومقصوداً مع ما يسمى بـ (عقدة أوديب) المأخوذة عن الأسطورة الإغريقية للملك أوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه، فالنص يصرح بالأم التي على سرير الابن، ويلمح إلى قتل الأب بقوله: (حياته خطأ لشخص آخر) سواء أكان يعني الأب الحقيقي أم الأب المجازي، وعلى مدى نصوص الكتاب التي بدت مترابطة، بما يشبه السيرة ثمة إشارات صريحة أو خفية لإشكالية

العلاقة بالمرأة، إلى جانب دلالات عديدة تستحضر بعض ثيم الأسطورة الإغريقية، مثل: العمى، فأوديب حين اكتشف حقيقة الأمر فقأ عينيه بسوار أمه جوكاستا، وقد كثر ورودها بصيغة الصفة الجماعية (عميان) وكأن النص سعى لتعميم الأسطورة أو تمويه رمزيتها الذاتية، مثلما وردت دلالات الترمل، وهي من صلب الأسطورة، فالملكة جوكاستا ترملت بعد مقتل زوجها لتتزوج بعد ذلك من قاتله (ابنها) أوديب الذي يصبح ملكاً، وهناك حضور خفي لثيمة اللغز التي تعد ركناً أساسياً من أركان الأسطورة، فلغز أوديب معروف لدى العامة، وتقول الأسطورة إن وحشاً كان يقف على ابواب طيبة يسأل كل داخل إليها بلغز ومن لم يعرفه يقتله حتى جاء أوديب وحل اللغز، وجواب اللغز هو (الإنسان) منذ ولادته حتى شيخوخته، وهو ما يتناسب مع فكرة السيرة الذاتية، وقد مرر النص في مواضع عديدة الإشكالية النفسية للعلاقة مع المرأة، استناداً لعقدة أوديب التي هي معالجة قصدية واعية، تمثلها النص بكونها تناصاً أسطورياً ونفسياً تبلور عبر المثاقفة، ولو افترضنا بأنها تمثلات غير مقصودة فهي جزء من الخزين المعرفي المؤثر في البناء النفسي للشاعر الذي استحضرته غرائبية السيرة الذاتية، ومن الإشارات الدالة على استحضار المرأة من خلال تلك العلاقة الإشكالية ما يأتي:

1- "في طريقه إلى قرية عميان أخرسها زحف كبير، كانت المرأة في قلبه والذهول في حياته. حكاية سوداء تقودُ عنقه إلى حفرة في وادي السلام،" [6]

2- دلالة العمى (لا تخص أوديب وحده وإنما تخص تريسياس أحد الكهنة المتنبئين)+ المرأة والذهول(علاقة مضطربة)+ الحكاية السوداء.

3- "... ولأن الأرملة في هذا العالم لم تكن هناك، الكراسي تجلس فوق الرؤوس وتهذي

عن الأسى الشاهق وتجاعيد الحلم الذي يعانق العميان،...."[7]

دلالة الترمل+ الملك (بدلالة الكراسي)+ الحلم (الذي يقابل نبوءة العراف أو رؤياه)+ دلالة العمى.

4- "... ستدخل شارعاً ضيقاً، تكثر فيه النساء اللواتي فقدن أزواجهن في النار الأخيرة (....) سأدخل شرفة في العمارة الأخيرة لأرى تحتي نساء النبع بلا لهاث..."[8]

دلالة الترمل+ الحرب+ العلاقة المضطربة بالمرأة.

5- "... وحياته زلة لسان صاحب الأقدام المتورمة.."[9]

هذه الجملة تتكون من مفصلين دلاليين هما: الحياة بوصفها زلة لسان التي تحيل إلى عنوان المجموعة (الحياة في غلطتها). وصفة قد تكون واقعية أو مرتبطة بواقعة، هي تورم الأقدام، وهذه يمكن إسقاطها على ثيمة من ثيمات الأسطورة، فكلمة أوديب تعني تورم القدمين في اللغة اليونانية القديمة.

6- "في ليلة حمراء تبعثرت قلادة الأرملة فروّضت انتظارها.."[10]

وهذه الجملة تذكرنا بليلة المواجهة التي انتحرت فيها جوكاستا.

7- "... لفرط عماه، قتل أباه.."[11]

دلالة مباشرة تحيل إلى الأسطورة مباشرة.

8- " إذ تعرت صاحبةُ المرآة، وهي تقرأ له، فيُصغي لعريها(.....)

بعدها تقدم الراوي ليزيح الظلام عن هذا الظلام."[12]

كانت جوكاستا حريصة على ألا تخسر الملك أوديب وهي لا تعرف بأنه ابنها وقاتل أبيه، وهو كان مولعاً بها وأنجب منها ولدين وبنتين كما تقول الأسطورة، أما الجملة التقريرية المنفصلة عن سياق النص فهي تحيل إلى المسرح اليوناني المعروف بوجود الراوي، وأن الأسطورة وصلت إلينا عن طريق مسرحيات سوفوكليس، وقد أشار إليها هوميروس في إلياذته.

إن هذه المجموعة التي يشير عنوانها مباشرة إلى حياة بنيت على خطأ، اتخذت بقصد أو بدون قصد من التزاوج بين السيرة الذاتية للشاعر والسيرة الخفية لأوديب رؤية نفسية تعبر عن فداحة ما عاناه الشاعر وما عاصره من أحداث دامية خلال الحروب المتعاقبة، ويمكننا تأويل زاوية أخرى إذا ما ربطنا بين الأسطورة والواقع من جهة، وبين السيرة الشخصية للشاعر والواقع من جهة أخرى، فأوديب ابن لملك وملكة مدينة طيبة، انتظرا وقتاً طويلاً من دون إنجاب، وحين سألا كاهن أبولو في دلفي، تنبأ بأن الملك لايوس إذا أنجب ولداً فسيقوم بقتله ويتزوج أمه، لذلك حين ولد أوديب أرسلوه بيد أحد الرعاة ليلقي به بين الجبال، لكن الراعي عطف عليه فأعطاه لراعٍ آخر من مدينة كورينت، وكان عليها ملكاً وملكة لم ينجبا طفلا أيضاً، ويقدر لنبوءة الكاهن أن تتحقق وينتشر الطاعون والخراب على إثر ذلك[13]، والنص يحدد تاريخ (14 تموز) أشبه بالولادة المشؤومة لأوديب/ الشاعر الذي ستشب معه الحروب ويعم الخراب، وقد يذهب تأويلنا إلى أن هذا التأريخ هو بمثابة قتل الأب (الملك) والزواج غير الشرعي بالأم (السلطة)، ومن ثم تدهور أوضاع البلاد التي تواصلت فيها الصراعات الدموية بين الساسة والأحزاب وصولاً إلى الحروب والمجاعات والمقابر الجماعية والقحط،

وكأن لعنة أوديب التي حلت بمدينة طيبة حلت ببلادنا منذ ذلك التأريخ، بصرف النظر عن وجهة نظرنا بإسقاط النظام الملكي وإحلال النظام الجمهوري بدلاً عنه، ومن دون تأويلات أيديولوجية أو سياسية، علماً أن أوديب أنجب من زواجه غير الشرعي من أمه أربعة أخوة، أي ما يساوي عدد الأنظمة التي حكمت العراق، وأن ولديه قتل أحدهما الآخر ليستولي على المُلك، ثم يؤول الأمر إلى (كريون) أخي الملكة جوكاستا.

إن نصوص هذه المجموعة هي مزيج من سيرة ذاتية/ ثقافية، ففيها من الجرأة ما يحيل إلى كتب الاعترافات التي سادت في الثقافة الغربية، وفيها من المثاقفة ما يحيل إلى أوديب أسطورةً ومضموناً لتراجيديات إغريقية معروفة، فضلاً عن تحول الأسطورة إلى موضوع نفسي، اتخذ منه سيجموند فرويد باباً لتحليل علاقات الأبوة والأمومة، وعلى فرض أن الشاعر لم يقصد استحضار ذلك كله، فإن زخم التناص الثقافي، وإن كان غير مباشر، فإنه دال على حجم الخزين المعرفي الذي لا يمكن لنتاج الشاعر أن يبرأ منه، على أن نصوص زعيم النصار لم تقع في أسر الأسطورة أو تعيد إنتاجها بصورة نمطية، في كتابة سيرة موازية للأصل، إنما تمثلتها من بعيد لتؤسس أسطورة شخصية منتزعة من الواقع والسيرة الذاتية، يشتبك فيها اليومي بالمعرفي، والغرائبي بالواقعي، والرمزي بالمباشر، وبلغة شعرية تتراوح بحسب طبيعة الأداء التعبيري بين الاستعاري الصوري والكنائي والنثري التقريري كلما اقتضت الضرورة.

الهوامش

1- ينظر: د. إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر- دار الشروق، بيروت- عمان، 1996، ص 114.

2- ينظر: فاضل ثامر، المبنى الميتا- سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2013، ص219.

3- زعيم النصار، الحياة في غلطتها، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، 2015، ص 9.

4- المصدر نفسه...

5- المصدر نفسه، ص 9- 10.

6- نفسه، ص 15.

7- نفسه، ص 16.

8- نفسه، ص 17.

9- نفسه، ص 59.

10- نفسه، ص 60.

11- نفسه، ص 61.

12- نفسه....

13- https://ar.wikipedia.org/wiki

زعيم نصّار خوف الشاعر من فنائه
قصائد قريبة من نهر الغرّاف([1])

مبين خشاني

بعد ثماني سنوات من إصداره مجموعته الشعرية الأولى، "الحياة في غلطتها"، يعود الشاعر العراقي زعيم نصّار بمجموعة شعرية تحمل عنوان "ماء غريب" (دار "أكاد"، بغداد، 2022). ينتمي نصّار (1960) إلى جيل الثمانينيات في الشعر العراقي، وهو جيلٌ مكتظٌّ وخصب، شمل تجارب نوعية رسّختْ وجود قصيدة النثر التي كانت كِتابتُها تُعتبر فِعل معارضة وتمرّد. قطف جيل الثمانينيات ثمار صراعات التجديد التي خاضها شعراء عقدي الستينيات والسبعينيات، حتى انعتق من سلطة التقاليد الكلاسيكية، مندفعاً إلى التجريب والتجديد. كما أن تجارب شعرائه حملت سماتٍ نصّية فرضتها أهوال الحرب وآثارها، ولذلك يبقى هذا الجيل في الشعر العراقي مثارَ جدل ونقاش دائمين

ورغم أن زعيم نصّار قد بدأ بنشر قصائده في الصحف والمجلّات العربية منذ ثمانينيات القرن الماضي، إلّا أن كتابه الأوّل لن يرى النور إلّا في عام 2015، حيث التزم الشاعر بموقفه في مقاطعة النشر في المؤسّسات الحكومية وعدم انخراطه في الجو الثقافي المؤدلج الذي رسّخه حزب "البعث" حتى خروجه من السلطة عام 2003، كما سبق للشاعر أن قال في أحد حواراته.

1- جريدة العربي الجديد، 6 آذار 2023، العدد 2023

يلبّي الشاعر في مجموعته الجديدة نداء الطفل الأهواري الذي كانه، فقد قضى سنوات طفولته وصباه في جوار أهوار مدينة الناصرية جنوبي العراق، يقرأ ويكتب ويكتشف أسرار تلك الجنائن المائية، متتبّعاً سؤال الذات الذي يبرز في أكثر من قصيدة، دونما فرض إجابة يقينية لا يحتاجها النص. فهو يريد من السؤال لحظتَه الشعرية فقط وما تستدعيه من خيالات الطفولة وعالمها المليء بالاكتشاف، ليشيّد بذلك عالماً شعرياً سحرياً يمتدّ من الحكايات التي سقتْه إيّاها أمّه مع "ماء غريب" كان يجعل نومه ممكناً في ليالي الألم.

يرصد في قصائده تمكُّن الجفاف من الأهوار التي كانت جنّته

يفتح لنا نصّار باب هذا العالم من القصيدة الأولى، ويأخذنا في رحلة يشتبك فيها الواقعي مع السحري في رسم صورة الشاعر، ويورّطنا معه في البحث عن هويته الغامضة ومنابع تكوينها، التي تتنوّع بين حضن الأمومة وحضن النهر، وهو نهر الغرّاف الذي يظهرلاحقاً في قصائد أُخرى بشخصية الصديق الحكيم والدليل الملهم:

"وفي ليالٍ أُخرى تتكرّر أحلامي
في الواقع ولا أسطورة هناك
أنا والطارق والملاك والقارئ والآخر الذي يكتب والراوي،
كنّا نسأل سؤالاً واحداً: مَن منّا زعيم نصّار؟".

تدور قصائد المجموعة في عالم أهواريّ هو بيئة لذكاء الطفولة وبراءتها، وتتكوّن أبعاد هذا العالم من ظلال القصب وضفاف الأنهار وأغصان الشجر. بالمحصّلة، هو مسرحٌ طبيعي لطفل يلعب ويسأل ويفكّر، يختبر بواكير مشاعره، بدءاً من رجفة الحُبّ واكتشاف المرأة وليس انتهاءً بالحذر والترقّب وهاجس الخطر الذي تسبّبه عيون المخبرين وخطوات

الوشاة. يقدّم الشاعر صورة مركّبة للهور الذي هو جنّة الطفل في أحضان أمّه وجحيم الشاب في أحضان ثورته:

"فوق مياه الهور،
تفوح رائحة السمك،
أتصبّب عرقاً،
وقد اشتدّ ساعدي،
أتمسّك بالفالة،
الماء تحتي كالزجاج،
وعلى الصارية
فوق رأسي
سراجٌ يضيء الأعماق".

الشعر، كما أحبّ أن أعرّفه، شهادة، والشاعر شاهدٌ على الجمال والمأساة. مصداق هذا التعريف حاضرٌ هنا، حيث يرصد الشاعر كارثة العطش ويوثّق لمأساة الهور بعد أن تغنّى بروعة جماله. يتحوّل حلم الشاعر إلى كابوس حين تحاصره فكرة زوال فردوسه الأرضي جرّاء الجفاف الذي تعدّدت أسبابه. يأسى نصّار لماضي جنّته ويرثي حالها الراهن، معتمداً بذلك على نسقَيْن يمكن ملاحظتهما. الأوّل، نسقٌ عرفاني غير بعيد عن اشتغالات الشاعر في تحقيق التراث، يظهر بشكل صريح في قصيدة "حكاية الليلة البيضاء" التي يبنيها على أساس الغرائبية العرفانية وأجوائها، وربما في ذلك انصرافٌ لمناجاة قوى غيبية كما ينصرف إليها الإنسان الأهواريّ المنكوب، لتكون القصيدة لحظة اشتباك بين الحلم والواقع والوهم. "أنا الوحيد الذي بقيتُ أخرج لرحلةِ صيد بلا سراج ولا فالة ولا زورق ولا شِباك سوى أن أتبع نجمة قلبي

كالأعمى سوى أنّني أروي كنايات الوهم، لدرجة أني أتذكر كلّ يوم رأسي بين يديّ وهو مقطوع من غير علمي بقطعه".

أمّا النسق الثاني، فهو سؤال الهوية والجذر التاريخي، فجنّة عدن الآفلة هي استعارة للهوية الضائعة، نعمة الإرث التي استحالت نقمة لا تجلب سوى المصائب، ولعنة الحمولة التاريخية التي صارت لعنة أهلكت الحاضر وسوّته جثّةً هامدة. يتّضح هذا النسق الميثولوجي بدءاً من المفتتح الذي اقتبسه الشاعر من ملحمة "كلكامش" على لسان إنكيدو وهو يخاطب الباب، ويمتدّ لقصائد أخرى في المجموعة، وهي قصائد ممهورة بأمثالٍ سومرية وعناوين من ضمن هذا المناخ، مثل "شاعر من لارسا، كانوش كادرو". هكذا يلتقي النسقان، العرفاني والميثولوجي، في قصائد المجموعة، والجامع بينهما هو استعادات الذاكرة القادمة من الطفولة محمّلةً بالانفعالات العاطفية والأسئلة التي لا تنتهي.

لا يستغني الشاعر عن صوته الخاص بعد ما يقرب العقد على كتابه الأوّل. ويتضمّن أسلوبه ما تضمّنتْه القصيدة الثمانينية من خصائص، حيث امتازت الكثير من قصائد المجموعة بمعمارها اللغوي غير البسيط، وسِعة قماشة موضوعاتها، إضافة إلى اعتماده "جملة التواتر" التي تعتبر الخاصّية الأبرز للقصيدة الثمانينية، حيث تتواتر جمل القصيدة بعطوف ونعوت وأوصاف شارحة، تحاول خلق علاقات جديدة بين الكلمات ودلالاتها. في الوقت ذاته، يظهر سعي الشاعر إلى تجنّب الانغلاق على تجربته ومحاولة بثّ روح مختلفة تحاول استيعاب التغيير الحاصل على جميع الأصعدة، الخارجية والداخلية، بالنسبة إلى الشاعر ومحيطه. ويظهر ذلك في تقديم نموذج غيرمتطرّف لقناعاته، كما لا يخجل من الإفصاح عن احتمالية خطئها وصوابها. وينجح هذا

السعي بالوصول إلى قصائد مكثّفة ومختزلة تتجرّد ممّا يثقلها من بلاغات وحلي لغوية، لتظهر في النهاية كحقيقة عارية لها حَدٌّ جارح وصادم من جهة، وحَدٌّ آخر ساخر ينطوي على انكسار وأسى، من جهة أُخرى:

"أطلقتُ كلّ رصاص الحكمة

الذي في ذخيرتي،

فَلَم أقتلْ سوى وقتي.

يبدو أنّي كنتُ أتسلّى بقتل الوقت".

معنى الكتابة وتكثيف السرد الشعري([1])

محمد جبير

تمتد تجربة الحياة في غلطتها على مدى العقود الثلاثة التي مرت في حياتنا بكل مرارتها التي سممت كل المسامات في الروح التي تفتحت على غفلة الحروب وغفت على اعوام الحصارات التي جففت منابع الحلم وشتتت الرؤية، وزاغت العيون وراء سراب الاكاذيب، اراد زعيم في هذه التجربة الابداعية اعادة صياغة حياتنا بثلاث نسخ شعرية، وبمخيلة سردية، بدأها في النسخة الثالثة وانهاها في النسخة الاولى وبقيت الثانية هي النسخة الوسطية.

كل نسخة من هذه النسخ تثير فينا وجعا خاصا كنا تهرب منه ولا نريد رؤيته او التعرف عليه، ندفن رؤوسنا مثل النعامة حتى لا نقف في وجه تلك المخاوف التي دمرت حياتنا وراكمت الجراحات والاوجاع ليرى "في طريقي اشباه رجال" "ص11"، تلك هي الحياة، لكن " ما هذه الغلطة؟ منذ ثلاثين سنة، تمر ايامي، تتعثر بين الصخور في الوادي" "ص9".

يضع زعيم في غلطته هذه المتلقي في حيرة، الركون الى الرتابة والسكونية التي يرى فيها الحياة اليومية وبين ان ينتفض ليبتكر صورة الحياة، لذلك يستفز التكثيف في الشعر السردي الذي يتدفق من ينبوع ذاكرة مشحونة بالتربص لاقتناص المعنى في جملة شعرية مشبعة في كثافتها الشعرية والتعبيرية التي تدفع الى ترقرق الدمع في الاحيان ونحن نشعر بالخيبة على عمر مضى مشبع بالخسائر والانكسارات حتى صار "

1- جريدة الزمان، الخميس 5 آيار 2016، العدد: 5406

السواد يكرسه الزوال" ص65". تلك كانت اول خطواتنا في الحياة في نسختها الاولى " لأول مرة طفل يرى صورته في المرآة، فيظنها شخصا اخر " "ص57".

انا على المستوى الشخصي، لم اقرأ الحياة في غلطتها في ضوء التجنيس الذي ثبت على الصفحة الاولى والثالثة "قصائد" وانما اقرأ ما يكتبه زعيم نصار كانسان " شفاف " بما اراه فيه واراه في نفسي، فهو اذ يفاجئ برؤية صورته في المرآة، فأني ايضا صدمت بهذه الصورة الحزينة الملتبسة، حين اكلت سنوات الحرب الثماني احلامنا وشبابنا ونحن نختفي في الحفر والخنادق من شظايا القصف العشوائي في الليل والنهار، وحين توقف الحرب لتنطلق احلامنا من معسكرات اعتقالها في جبهات القتال، كانت تلك الاحلام مكسورة الجناح لا تقوى على التحليق، ووجدنا ملابسنا المدنية التي تركناها قبل الذهاب الى جبهات القتال لم تعد على مقاساتنا وبدأنا نرسم احلاما على مقاسات جديدة لحياة جديدة افترضنا ان نسختها الثانية ستكون اقل مرارة وخيبة من نسختها الاولى، لكن يبدو كما يروي زعيم ويمسك بتفتيق جراحنا التي توهمنا او اوهمنا انفسنا انها اندملت بحكم عوامل التعرية الزمنية. بعدها تقدم الراوي ليزيح الستائر عن هذا الظلام" ص61".

ازاح الراوي – الرائي الغشاوة عن اعيننا التي كنا نضعها اختيارا او مرغمين، التي دفعت الى صوب فك الغاز الحروف وقراءة الحروف على سطح امواج حياتنا، لترتيب ابجدية الحرب وابجدية الحصار، وهي "ها هي حياتي في غلطتها، عثرة للتيه، عثرة للموجة الشاملة، عثرة لحليب الارض، عثرة الزحف الكبير، عثرة ضد القطيع الحائر، عثرة لملح السماء الغامض الذي فسد وسكت، عثرة لعاصفة سوداء" "ص16".

امام تراكم العثرات يقف الرائي مستكشفا ايامه في نثر احلامه على الورق، اذ لم تعد الاوراق البيض التي كانت تتكدس على المنضدة منتظرة لحظة ترطيبها بحبر الحياة قادرة في الحفاظ على طهرها، وانما لابد لهذا البياض ان يعمد بحبر الحروف البكر للكلمات التي تطهر الروح وتفرغ الاحزان في عثراتها المتعددة، فقد كانت الكتابة بمثابة الوجه الاخر للحياة الذي يمد اشراقاته الى افاق خارج اللحظة وان كانت الانثى هي الغلطة " ولأننا نصفان لحياة واحدة، صرنا نحلم بحياة اخرى، انت غلطة العمر بك خرجت من جنة العميان" "ص39". هي الغلطة الاجمل التي خرجت به من عبودية الظلمات ودفعته الى تذوق الثمرة المحرمة وهي البداية الاولى في طريق العثرات التي هتكت الاسرار واشاعت مباهج الحياة على الوجوه التي تلبسها الخوف من الصقور التي اكلت الاعوام الثلاثون من حياته.

حين ثبت زعيم شاهده حكمة توراتية منسوبة الى الملك سليمان، فأنه كان يعني كل حرف فيها، هذا النص الشاهد هو " ان النسخة الشبيهة لا تخفي الحقيقي ابدا، بل ان الحقيقي هو الذي يخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي، ان النسخة الشبيهة هي حقيقية". ولكن اين الصورة التي يراد لنا ان نراها في هذه السرديات التي قدمها لنا زعيم نصار برؤية تستفز فينا كل الاحزان التي دفناها في مقابر ارواحنا الجماعية مرغمين مكرهين من اجل ان نقترب من صورة حياة الشبيه ونعيش حياة سوية بلا اوجاع وبلا احزان، حياة محورها الجمال ومركزها المرأة كإشعاع يضئ ظلمة ايامنا الخاوية وانكسار جذعها بقذائف حقد احرق اخضرارها، ليتركها عطشى للمسه روح افطرت بعد صيام يوم تموزي لاهب.

اقرأ غلطة زعيم هذه وانا استرجع غلطاتنا عبر كل تلك السنوات التي مرت واكلت العمر ورمتنا مثل ثمرة يابسة الا اننا مازلنا نتمسك بشجرة الحياة الخضراء لنرسم على اوراقها اجمل احلامنا ونتشارك الحياة في لحظة حب، تتجلى فيه صورة الشراكة الانسانية للحلو والمر في تعب الحياة ويكفي اننا نفرح لمنجزنا في الحياة واستعدادنا الى تكرار تلك الغلطة مرة اخرى او مرات اخر لنثبت لأنفسنا اننا مازلنا احياء واننا ما زلنا قادرين على العطاء، وقادرون على نعيش الحياة ونكرر اخطاءنا بوعي تام، لكني اتمنى ان يكرر صديقي الذي احب غلطته هذه بسردية روائية لأنها ستكون في يوم من الايام الشاهد الابرز على تميز هذا الشاعر الانسان في جملته التي تنبض بالرقة والعذوبة والجمال وتسعد المتلقي بالتكثيف الصوري وجمالية الحس الانساني العالي.

الحياة في غلطتها
وعي جمالي، بناء متفوق، وطاقة شعرية لافتة

محمد يونس

انت أوقفتني امام دفتر طفل يسطر القراءة الخلدونية بما يحسه هو ويشعر، أن قصائدك وجدان بارق، وغلطة حس ادبي ابدية لا تغفر لآثام الشعر المنظوم وقوالبه- انها جملة معاني غير مستبدة، تتيح للمعنى المنتج منها حرية تامة وهو بدوره يتيح للتلقي ان يتوهم او يندهش. الشعر هو ما نحس وليس ما ننظم بقوالب جاهزة يابسة بمذاق الجفاف، وقصيدتك نهر سماوي نتأمله، تبرق فيها المعاني كالنجوم - انها لعنة لذيذة ان تغلط.

المبدأ النثري

الشعر الحديث كان يتعين عليه أن يمتثل لنزعة عصرٍ قد شهد افتراق أساليب وميادين الفاعلة أكثر فأكثر على نحوٍ واضح، وأنَّه كان يمكنه أن يطمحَ إلى تحقيقِ موضوعِهِ الخاصّ، وأن ينتج نفسه في الحالة الجديدة إلى حدٍّ ما، والنثر هو العنصر الشعري المتوافق مبدئياً مع النشاط الثقافي العام من جهة، ومن أخرى يمثل السياق الذي يملك مواصفات شعرية تسم المعنى الاجتماعي دون أن تثير شبهة أو استغراب، وصراحة إن الشعر العمودي إذا كان البعض يعتبره زاد الجماهير وعلى الأخص في الوطن العربي فأنه ليس ريدكالياً بل هو

بيرقراطي يسعى إلى إخضاع الوعي الجمعي للجماهير إلى إرادة شاعر يناجي القمر ويحرض على الغز والتفاخر الحاد والرغبة بالبطش، فيما وظيفة الشعر لا يمكن أن ترتبط في عصر تلاشت فيه تلك المفاهيم وتحركت الآداب والفنون نحو مناطق جديدة تدعم دعوة التأسيس للاكتشاف وبلوغ الدهشة، وكان من الطبيعي أن يتوجه الشعر مع الفن التشكيلي الذي يعتقد قممه أنّه قصيدة ملوّنة مثلما يرون أن اللوحة هي قصيدة مكتوبة بلغة ملائمة، وفي لوحات انعكاس المبدأ النثري في قصائد زعيم النصار في ديوانه (الحياة في غلطتها، نجد اغلب القصائد تشير بشكل تقني – موضوعي – جمالي، واغلب الوحدات التي تميزها اللغة الشعرية تحيل الى ذلك وترسم حتى في اعمق معنى تراتبي قيمة المبدأ، والتي هي بسياق السياقات، والذي هو منعرج يمكن أن يجعل النمط المجهول حاضرا شعريا، وكذلك يمكن له اختراق النظام الصلب لنمطي العمود – التفعيلة، يملكان روح ذلك المبدأ، وهناك نماذج من قصائد النثر هي مضونا قصائد تفعيلة، الا اذا كان للإيقاع النثري امكانية عدم احالة ذلك، ففي قصيدة (حياة على جانب النهر) نجد الشكل الشعري مبتكرا، وليس نمطيا، ويجاوز في سمة التسطير اجناس السرد، لكن لغة وتقنية يبقى كل في حدود اطاره، ولا وجود لشعر مسرود، انها مغالطة، وتثير هذه القصيدة سؤالا بزمن نفسي يحرر المعنى من الثبات.

مالذي يفعله عندما يسمع موسيقى الجنائز

مالذي يفعله اذ تحاصره الجدران

مالذي يفعله عند مجيء الارامل الى رغبة من قرنفل وجفاف؟

مالذي يفعله اذ تسأله الاشجار عن جذور الشغف المفقود؟

مالذي يفعله حين لا تصله رسائل من الاسوار. من البرق أو الطريق
طبعا هنا ميزة شخصية يتفرد بها الشاعر في بعد البناء، حيث تعاد جملة(مالذي يفعله)، وللمبدأ النثري ميزة مهمة في بعد تحرر الزمن الشعري بموازاة كيان النص، فتكون تلك الجملة في كل سطر شعري هي بزمن ومعنى ومقصد سؤالي مختلف عما يليها، وتنفتح افاقها نحو معنى اعمق وصورة اوسع ابتكارا، وهذا ما يميز الشعر كشكل ومضمون، وبأي شكل كتب وعلى وجه الخصوص عبر النمط النثري، وباي بعد تقني سيان ملمحه الجمالي محددا او غير محدد.

إن قيمة الشعر في المستوى النثري على الدوام تتجلى في كسر قاعدة اللغة الأساسية والتقدم من المعنى العام المؤكد في الوعي الاجتماعي كبعد انثر بولوجي أو قد يتقدم نحو العامل الإنساني إلى تحريك ذلك العامل وربطه بالجوهر من خلال التراكب بين الشكل الشعري وجوهره، والشعر في القصيدة العمود يفصل بين شكله وجوهره حيث الشكل يرتبط أساسا بالنظم وعوامله الأساس الوزن والقافية وإن اختل الوزن فستكون المادة المكتوبة ليست شعرية، والجاحظ كان يؤذن حي على النثر في ذلك الظرف الذي يمكن أن يكون الشاعر الذي يكتب النثر فيه كافراً أو زنديقاً، ومؤكد إن تلك ميزة التي يمثلها النثر كمبدأ ليس من السهل توافرها في الشعر القديم رغم حسب الرأي الذي طرحته في كتابي (المنعرج الشعري) يؤكد أسبقية الشعر في كون أن البدء الملفوظ كانت الكلمة، ولكن أرجعت البداية إلى النثر لأن الشعر القديم ربما يكون في العصور الأولى للحياة مادة سحر لو تهيأت له الظروف ووجد وهناك دليل في ذلك الجانب يؤكد أن السحرة كانوا يتلون كلمات تقريبا تشابه إيقاعياً ما سمعه الفراهيدي أثناء مروره بسوق الصفارين، ولكن

خارج سياق الوزن الذي اقرّه، والكلمة كانت تعبير حسي واندهاشي وليس كلمة إشارية حيث ليس هناك جملة تامة فعلياً أو اسمياً، فيما تقترب الأجناس الأدبية الأخرى أو الفنية من النثر وعلى الأخص في أن النثر شعر فيه محتوى حكائي ولكن الشعر يوحي به فيما في السرد فهناك تسلسل للحكاية ووصف لها، والفارق هنا في تعدي اللغة الشعرية وعلى الأخص في النثر الداعم للميزة الفنية أن تجعل المفترض الحياتي حقيقة أدبية تزداد في الشعر ألقاً وتوهجاً وعمقاً في المعنى وفاعلية حس تتجاوز المشهود إلى ما هو يحتاج تفسير شعري ليبلغ دلالة معناه. هنالك رأي في كتاب نظرية البنائية في النقد الأدبي يطرح فكرة إن علم اللغة من طبيعته ألا يسلّم بأن هناك أشياء مفروغاً منها تبقى قائمة حتى لو تمّ الانتقال من مجموعة أفكار إلى أخرى، وهذا الرأي في الشعر يأخذ مجالاً أرحب مما هو عليه من المجال السردي مثلاً، حيث أن منظومة اللغة في الشعر ليست ثنائية فحسب بل صفة التوصيل تتعدى حدودها وتعبر نحو منطقة الإيحاء، وهنا يصير المشهود ليس مشاراً إليه بل محسوساً به، ويتحرك ذلك الحس في داخل المعنى التام حتى يبلغ حدود الجوهر الشعري، حيث يكون دور الشاعر واضحاً في إكساء المشهود صورته الشعرية والتي تعيد بناء ملامح المشهود وتبدي طابعا مضافاً للمعنى بمستوى استاطيقي يجعل من الصورة وحدة وجود حيوية في جميع الأبعاد التي يرتبط بها الشعري بالحسي، وفي قصيدة (بيت فوق طيران الصقور)، والتي نصها الموازي خارج بعد تعالقه النصي، هو حرر نفسه من بيئة محددة، لكن له معنى ضامر نلمسه في كيان القصيدة، ولعب الزمن الشعري دورا في التحرر والعودة الى البيئة داخل المتن الشعري.

فاض دم فأختنق الهواء
جثث طافية، ماذا يفعل لي الكتاب
رميته على الجرف
مضيت تاركا ابي وامي وأخا وحيدا لم تتبق حمالة لنقله
نسيت موتاي

طبعا لا وجود مهيمنات لبعد التسطير، ويمكن أن تتخذ القصيدة شكلا اخر، وهذي احدى ميزات المبدأ النثري، وصيغ قيمه الابداعية، وزعيم نصار يعي ويستوعب تلك القيمة، وقد صاغ بلاغة للغة الشعرية في النثرعبر قصائده وفاعليتها التحفزية وحساسيتها من تحريك المعنى من موقع الثبات المعهود في اللغة التوصيلية إلى ما أسماه تودوروف (معنى المعنى)، وإنه ليس هناك أراء حادة يطرحها، بل هو يعتقد ويدرك بأن المعنى الشعري في قصيدة النثر ينتج لا معنى من معنى، وهذا صراحة ما يختلف به الشعر في النثر عن الأنماط الشعرية، وتلك من ميزات المبدأ النثري المستثمرة بوعي وحرفنة، وقد اكد زعيم نصار بلاغة حداثية ليست افقية البعد، وكانت القصيدة ككيان كما الموشور متحرر من ثبات رزمي للون.

خرجوا
لا حديقة بالقرب منهم
صاروا غيوما وناموا
لا قمصان ولا صحون لهم
ومن تحت الركام قاموا

هذا المقطع اتصف بعودته الى الشكل الاولي الذي اتصفت به قصيدة النثر، وهنا يكون الشاعر زعيم نصار قد مثل ازمنة شعرية واجيال عدة

في كيان قصيدة واحدة، وتلك ليست امكانية الا باعتبارات محددة في كيان زعيم نصار الشعرين وتؤكد وعيه الجمالي وامكان بناء تقني متفوق عبر طاقته الشعرية.

المكتشف الجمالي

إنّ البناء الشعري الذي يسعى إلى فلسفة وجودية لا بد له من أن يكون في وحدة انعكاساً لوحدة الوجود سيان على الغالب شكلاً أو جوهراً في انعكاس الشعر الجوهرية هي غير مرتبطة إلّا بكيان القصيدة، حيث أنّ الشاعر هو مفترض قد يندمج في وجودية غير ممثلة عبر قول معروف بأنّ الشاعر الحقيقي يعانق العالم ويعبّر عنه؛ لأنّ عالم أي من هكذا شعر يسعى إلى تأكيد قيمة جمالية تمثّل المعنى الجوهري وليس حقيقة النص كجزء من كينونة النص الشعري برغم من أنّ الشاعر ذات، وربما الحياة تتّسع حتى تبلغ الحد المؤثر في الخيال والإبداع في اكتشاف السمات الجمالية. ولا بد هنا إن الدور الأساس سيكون للشخصية الإبداعية في اكتشاف القيم الجمالية الفنية وفي الشعر يكون المضمون الشعري هو المعادل للشخصية الإبداعية وانعكاساً لها، المضمون الشعري لإرادة الوجود، وليس لما هو مرتبط بالشاعر أساسا، وقيمة ويتفق مع هذا الرأي ميخائيل خراجنكو في، فإنّه يعتقد أنّ من الواضح قد لا نكون مقنعين أو ربما نرتكب خطأ حين نضع الاثنين بمعزل عن بعضهما بصورة تامة، ويكون الشاعر شخصية إبداعية إذا اتصل بنصه الشعري من داخله وليس من الخارج، ورامبو كونه أحد الطاقات الكبرى في السياق النثري والمتطرفة إلى لغته ونصه وإحساسه، لابد أنّه

عندما كتب قصيدة مثل (موظفو الكمارك) أو (ملتقطو القمل) لم يرد أن يخلق مشاكسة تبدو من خلال أيقونة النص وسطح نسيجه الشعري، وذلك ممكن ولابد منه ولكنه ليس هدفاً رئيساً، وإنّما أراد أن نتجاوز شكل وجودنا العام إلى تفاصيل ثانوية داخلها بئر أحاسيس لم يغرف منه، وقصد أن يوغل بنا إلى أعمق مناطق الأحاسيس الغير منتبه إليها، والتي هي مصدر شعري حداثي طبعاً، وهذا وحده يشكّل أهمية كبرى، والوحدات التي تعكس سمة استاطيقية في قصائد (الحياة في غلطتها) تمثلت بعدة انظمة، فاللغة الشعرية المتجاوزة حدود البيئة، والتي تكون هنا ايقونية السمة، ونظام البناء البليغ تكنيكا بتجاوز التمظهر الشكلي المعهود، وكما أن مستويات تراتب المعنى واتساعه الى مستوى حسي عميق، فيكون البعد الاستاطيقي مظهرا شعريا عبر سعة المعنى، ففي قصيدة (بيت فوق طيران الصقور).

يوم اسقط الصقر على رأسي
فصوص ناره
ظلت شبابيكي على الرصيف
واقفالي اصبحت
بأيدي الصبية الهاربين
حينها شهق سياجي
رافعا ذراعيه
يريد سقفا

الوحدات الايقاعية والمبدأ النثري

الإيقاع ووحدة التدرج الموسيقي في كيان قصيدة النثر أحد تأكيدات المبدأ النثري، وله دور مما يجعل اللفظة إيقاعية / انثربولوجية فيكون للإيقاع تأثيره، حيث الفن الشعري هنا صار وحدة جذب للانثربولوجي للتضافر مع ذلك الإقناع الشعري الذي يمنح قصيدة النثر، والنثر هنا على عكس القصيدة العمودية جعل الظروف بدراميتها تلين وتتوضح دون أن تفقد سمة التجدد بمعناها، فيعيد في المستوى الفني بناء صورة شعرية في تلك الظروف وبرغم أن هناك صراحة قسوة كامنة خلف المفردة الشعرية في قصيدة النثر، والفعل برغم صعوبة التسلسل غالباً ما يكون ثبوته بصفة المضارع مرتبطاً بالمبدأ الذي تكون فيه قصيدة النثر تتسم بجملة فعلية لا يتغير فيها النحو استجابة للوزن وإنما يرتبط بزمن القصيدة، وهنا يوجد جانبان الأول استثمره الشاعر رغم ما في ذلك الجانب من اشتعال جوهري لكن الشاعر نظمه وأطهره بتلك الصورة التامة والكاريكاتورية شكلاً. وهناك آراء ترى بأن أشكال الصورة تكون قد تكونت قبل إن يتم ظهور الصورة الفنية بمعناها الحقيقي وبزمن طويل، وطبعاً ليس هذا الرأي فردياً ومؤكد تقييمه يشكل أهمية في جانب الفكرة التي نقصدها، أما الجانب الثاني هو متأصل في اللغة الشعرية حيث تمتاز بقوة التعبير الإيحائي عن المكامن وعطاء الشاعر هنا لم يتبع العاطفة ارتجالاً داخل اللغة ولم يجعلها تشظي ارتجالاً بل جمالياً باستحكام واستغراب موحياً بقيمة الشعر في التعبير عن الحس الإنساني.

دينامية المبدأ النثري

إن المبدأ النثري يتمثل في الموهبة التي لا تتحرك عبر اللغة الشعرية فطرياً أو في حدود النظم كما في القصيدة العمودية، فيكون المعنى الأدبي في جنس الشعر غير واضح ولا متراتب والصورة تكون كما اللغز الشعري أو مثلما كلمات متقاطعة، فيكون المبدأ هنا غير واضحاً انثربولوجيا ولا شعرياً ولا متكاملاً، فيما المبدأ النثري واضح داخل موقف القصيدة الإنساني وأهمية تحديد ذلك الموقف داخل كيان القصيدة، بل إن إدراك الشاعر في النثر لأهمية البنية الثقافية العامة للشعر وتفاعله معها موضحاً حدود الموهبة والوقف الشعري دون تمثل أيدلوجي، وفي التمثيل الشعري فتكون القصيدة النثرية مثال فني لقصيدة النثر تتجلى فيه أهمية المعنى الجمالي وحتى عضوية النص في السياق النثري التزمت مبدأ شعري جاءت قريبة من مرحلة الثورة الشعرية التي أحدثتها قصيدة النثر، حيث كتب أنسي الحاج قصائد كثيرة فيها تمثيل للمبدأ النثري، ولابد إلى حد ما أن يختزل الشاعر في السياق النثري عبر مبدئه الكثير من العوامل التي مثلت تعطيلاً للدلالة الدينامية والتي يتكرر المبدأ من خلال منتجها من المعاني في انتساب ثابت، وقد تفوقت قصائد (الحياة في غلطتها) في اغناء مضمون الوحدات البنائية، حتى يمتفصل المبدأ بصيغ بلاغية - دلالية – جمالية – موسيقية، وكي يتنوع تأثيره بكيان النص الشعري، ويحرره من الشكل السائد، والمضمونية المألوفة في مناطق وعي ثابتة.

لابد من أن تتمكن التجربة الشعرية من رسم المعنى الشعري من خلال أحاسيس الشاعر كمادة ذهنية بدءاً، ومن ثم عبر مستوى البناء الفني

بما تبديه الصورة الشعرية وتحيل إليه، وتمهد ميزة اللغة في تعدديها البعد التوصيلي أن تكون الجملة الشعرية إيحائية وتراتب المعاني فيها متماسك ومنظم من جهة البناء واستاطيقي في التأثير الدلالي للمعنى، وحس الشاعر لابد له هو الآخر أن يتأثر بتجربة الشاعر الثقافية ومقومات الفضاء الثقافي والشعري في العراق رغم اختلاف سيرورته والتي تعتمد مقومات لغة العصر لا تخلط بين خصوصيات الشعراء برغم البعد البنيوي العام، ومن أساسيات الشعر في العراق على الأخص تجاور بنى رغم وجود تناص وسمات بيئة، حيث من الطبيعي أن تهتم القصيدة العمودية بمناحي البلاغة وإيقاع العروض والقافية فيما كانت تجربة شعر التفعيلة أو ما سمي شيوعا بالحر، سعت إلى إغناء المعنى الشعري عبر مقومات اللغة الفاعلة في حريتها من القافية وتقدمت قصيدة النثر إلى مرحلة أكثر حداثة وتقييماً لعنصر جمالية النص الأدبي وجعلت الشاعر على رأي غوته يعانق العالم ويجيد التعبير عنه، حيث لغة قصيدة النثر أكثر تعدياً رغم الوضوح في التعبير عن وحدة الوجود وهذا التحول في كيانية القصيدة ووضوح التوهج الشعري والحسي للشاعر واعتماد مستوى استاطيقي في بناء الجملة الشعرية.

إن الشعر الجيد يتحرّج إذا فقد أحد ناصيتيه الرئيستين وهما الموهبة والتجربة ومن الطبيعي أن يتقدم الشعر نحو مرحلة جديدة إذا أضيف جانباً ثالثاً وهو اللغة الأخرى، فلغة الشعر المكتوبة تشكّل لغة فضاء لا يتشكّل فيه غير التعدي من حدود التوصيل والإشارة المعهودة انثربولوجياً، وبالتالي إن اللغة المضافة لا بد من أنها تمهد للشاعر أن يخرق الحد الذي تبلغه اللغة الشعرية دون أن تترك أثرها الشعري بل

سيضاف إليه وهنا يمكن للشاعر التحكم باللغة الشعرية الحساسة حيث يتحكم بالمستوى الجمالي للغة والوظيفة الفنية للبناء أيضا ويكون المستوى الإشاري واللغة الأخرى هما سمتا يقين الشاعر وأداتها رسوخ مبدئه.

سرديات ماء غريب([1])

محمد جبير

لمن يكتب زعيم نصار نصه الشعري؟ ولماذا أقرأ له هذه النصوص؟ قد تكون الاجابة على التساؤل الثاني شخصية جداً، ولا تلقي هوى عند البعض الآخر، وقد يختلف الكثير معي في هذا الانحياز الشخصي الذي قد لا يعده الآخر موقفاً نقدياً، وإنما موقف ذائقة شخصية، وليكن لهم ما يريدون ولنا ما نريد في قراءتنا الخاصة لتجربته الكتابية الجديدة في "ماء غريب" بعد تجربته "الحياة في غلطتها".

هذه التجربة الجديدة للكاتب تختلف اختلافاً كلياً من حيث المعنى الحياتي وتعد تطويراً جمالياً لتجربة الشاعر، فقد كانت التجربة السابقة استدراج لتجربة حياة سابقة، خاض غمارها بكامل تفاصيلها وإن كانت غلطة لكنها لم تكن غلطته أو غلطتي أو غلطتك وإنما غلطة نظام، دفعنا ثمنها جميعاً وعشنا ويلات تلك الغلطة التي أردنا أن نحفظ حياتنا لنبدأ حياة جديدة بعد فاصل مميت من حرب الثماني سنوات. تلك الحرب التي أبكت الصورة وهو من سرديات نصوص هذا الكتاب الذي أجمل فيها زعيم نصار عصارة حزن الأم على ولدها المقاتل، ليفجر الدمع من عين المتلقي الذي يقرأ ذلك النص .

"كل يوم تفتح الباب،

تنظر الى الطريق،

لتعود تحكي

1- جريدة الصباح الجديد، الأحد 22 كانون الثاني، 2023

مع صورته التي تحيطها الزهور،
في الغرفة المعتمة
تنهمر الدموع
والصورة تبكي
بصوت أجش مخنوق". ص97

تلك الحياة طوى زعيم نصار صفحتها وتناسى غلطتها كي يعيش حياته الجديدة وفق ما يراه من صورة جمالية رسمها لنفسه وفق خرائط حياة متنوعة الألوان بين أخضرها وأسودها ورماديها، ولم يرَ من أبيضها ونقاء بياضها إلا في "ماء غريب" وهو الخيط الذي يربطنا مع الشاعر في استدراج تجربته الطفولية أو استرجاعها في نصوص مختلفة من تجربته الابداعية الثانية، ويتضح ذلك من مفتتح الكتاب الذي جاء فيه **"إلى روح أمي التي سقتني ماءً غريباً كل ليلة وحكاية عجيبة، فاستلهمت منها الخيال". ص5**

وأيضاً

"والقارئ يقرأ لامرأة طير انه وقربة آخر يكتب. في ليال متفرقة من حياتي يهرب، يهرب مني الملاك. وفي ليال أخرى أحلامي تتكرر في الو اقع ولا أسطورة هناك. أنا والطارق، والملاك، والقارئ، والآخر الذي يكتب، والراوي، كنا نسأل سؤالاً واحداً من منا زعيم نصار؟"."ص10".

من منا زعيم الذي يبحث عن ملاكه الهارب، الملاك الذي يعد قهوة الصباح ويشعل الحرائق في الفراش ويتلصص من خلف النافذة، وحضن الام والحكايات، الحضن الذي صار روحاً ترفرف في كل زوايا

المكان لتطرد وحشة غياب الملاك وتعيده لملاعب الطفولة، لكن أيامه لم تترك له **"غير صور، في دفتر، يتصفحه الزمن"**."ص91".

في هذه التجربة الابداعية يتشظى الشاعر ريحاً وعطراً، صورة وذكرى، جرحاً في روح طرية أو وردة بيد طفلة زاهية بجمالها ومتبخترة بضفائرها التي لم تداعبها ريح الحب بعد، ذلك الملاك الذي يجالسه ويكاتبه في صحوه ومنامه، شاركه فرحه وحزنه، وابتعد عنه في خياله الذي راح يطارد ذكرى هاربة أو حكاية لن تكتمل.

"بعينيك أرى وجهي في المرآة،

بك أواسي قلقي، أنسق نها الليل

قصة، قصة، تستمر حكايتنا التي لن تكتمل"."ص40".

في تجربة زعيم نصار قراءتنا لن تكتمل لأن فيها من التنوع ما فيها من تنويعات التجربة الحياتية وما فيها من تقلبات الأمواج وتنوعاتها وتغريبات الخيال في الواقعي المألوف للخروج منه الى الغرائبي المدهش، الذي يشدنا إلى أن نكون قريبين من تجربة الشاعر روحاً ونصاً، وكأن النص المقروء هو المتلقي وليس نص الشاعر وذلك هو سر الامتاع في قراءة نص زعيم نصار.

أغلاط المرايا المهذبة

ناجح المعموري

حاول الشاعر ملاحقة الكائن / الذي يوجد وحده، مثلما قال هايدجر، لان الشيء كائن، وما يعني الشاعر هو كينونته، لان التحصل هو التوحُّد وإمكانية كينونة خاصة، لقد ذهب زعيم نصّار مباشرة نحو الموجود، المتنوع والمتعدد، بمعنى في النصوص كائنات، لها كينونات كثيرة. ويكاد يكون هذا الديوان خاصاً بها، مزدحم، مكتظ عليها، لان كل السرديات عبارة عن التقاطات صورية ذات طاقة شعرية عالية. حتى حكمياته التي أعادتنا الى حكمة الشرق التي اندفع اليها يونغ كثيراً وهو يتحدث عن " سر الزهرة الذهبية ".

من هنا لابد من الإشارة الى الكينونة التي كانت وظلت متعالية / متسامية والتقطتها اللغة وارتضت نفسها حاضنة / مسكناً. ففي المعرفة تزحف الكينونة الى اللغة، التي هي مسكنها ويتقاسم معها الكائن سكناه. الكائن والكينونة معاً، أي اللغة والإنسان كما قال هايدجر. الالتزام الواضح بالنصوص، وهي تسرد وقائع ومعاينات احتفظت بها الذاكرة وشفت حتى من خلال هروبات السرد، واللوذ بالغرائبي واللامألوف. هذه تحولات النص الشعري لدى زعيم نصّار، الزحف أو الدبيب بهدوء وببطء، غير محسوس من اليومي باتجاه الغرائبي والحلمي، وكأن الشاعر يطلق حكمة نصه المهيمنة / القوية الخاصة بالتحول من المعروف الى المجهول وتتشكل أسطورته الطاغية والحاضرة، وكأنه شريط أحلام..... تنفتح أمام المتلقي بسرية، لا تُرى أحيانا، ويتسلل الى

العمق ليلتقط ما يريده هو، ويقوله لنا. انها سرديات الشعر ذات الاقتصاد باللغة والترميزات الآنية المبتكرة حول الذاكرة، الواحدية. لكنها تومض نحو الجماعات الحاضرة وسط كينونات تسيدت فيها اللغة وحازت مسكنها، ومستدعية شبكات رمزية ابتكرتها ذاكرة، عاشت تفاصيل للتشرد والخوف المحذور من دنو التغيب. لكن الحضور، هو الأقوى، في النصوص سرديات طافرة، طائرة مع ذكورة فيها شيء من الصرامة المانحة بطرياركية في آن، وضعيفة في أخر. الذكورة والأنوثة، لهما حضور متباين والفضاء الأوسع ذكوري لا يعطي للثنائية حيزاً صغيراً، تنتجه الرمزيات الدالة عليها والأصول الميثولوجية، وكأن السلطة الذكورية خجلة، فيها حياء من عرض الأنوثة في مشهدها الذي تسحقه، لا يريد التفريط بها، لأنه من سرياته العصية على الكشف، في لحظة سيادة صوت الأنا / الذات وكثيراً ما جعل الشاعر من الأنا حضوراً نرجسياً أضفى على الذاكرة خاصية الفرد، لكنها . الذاكرة، تذهب مرات كثيرة نحو الجماعة وارتضى الراوي وظيفته في انطولوجية عامة، ويتباهى بها، ويعلن من خلالها عن كائن، استطاع تمثيل أو أعادة أنتاج سرديات لم يقو الماضي على محوها، بل أعطاها طاقة الدنو والاقتراب من الجماعات. سرديات هي نتاج الجماعات والتقط جوهرها صوت، الأنا، الحزين والسعيد في آن. لأنه تمكن أكثر من مرة في محاولاته لإعادة تشغيل، وتفعيل حكايات الأخر. ونجح في توصيف الوحدة بين الجماعات والتشارك في هموم كانت وظلت ملاحقة لصوت الأنا / الراوي، من اجل إنقاذها وحمايتها من النسيان. لان الحاضر والمستقبل، هما يمنحان السرديات قبولاً ونصير الحقائق / الوقائع هي الصوت الطاغي والماثل في مرويات، تعددت ألسنتها، ولا احد قادر على

إنكار الراوي / الممجد لذاته والمتباهي ببطولات، هي نوع من أوهام السرد، التي قال عنها بول ريكور، تتشكل في لحظات تصاعد الصراع بين السرديات وتواريخها. لدرجة حساسة جداً من علاقة ثنائية كامنة، وتظهر كلية في ظروف خاصة. هي التي تتمظهر فيها ضرورات جوهرية، مهيمنة، ولهذا وظيفة الإعلان المؤقت.

لكنها . السرديات . الحالمة بالاتي / المستقبل، تحتاج التاريخ وتعمل لمنحه دوراً مركزياً، لأنها تتمتع بطاقة إعلاء وتمجيد للسرديات في لحظة ضرورية، تساهم الأسطورة، والغرائبية في إضفاء نوع من التسجيل المقترن بالذاكرة الجمعية، ودائماً ما يحوز التاريخ عجائبية السرد وطاقته التخيلية العالية، ليحقق حضوره القوي. ودائماً ما يذهب الشعر، في بعض التجارب الشعرية العربية، مثل سليم بركات، جمانة حداد، زعيم نصّار، نحو السرد، ويوهم في أحيان بمدورة سردية، تستيقظ فيها اللغة وتتمرد على الطافي من الوقائعي، لتذهب باتجاه المفقود منها، واعني به ما امتلك البراءة والمفاجأة الأولى، التي فيها روح الجماعات التي استطاعت صوغ قاموس خاص بها، أو احتفظت بلغة تتمظهر وكأنها قد استعادت جوهرها في الاتصال والتبادل. والشاعر وحده يعرف المفقود من لغة الماقبل. انه أمر معقد، صعب، وبحاجة الى حفريات سهلة، وفي أحيان كثيرة تكون معقدة. لان الغائب من اللغة، لا يعني موته، بل كونه في ذاكرة حيّة، تختزنه، تحتفظ به، لأنه عبر موجود ديناميكية الحضور المستمر. يقظته ليست دائمة، بل مؤقتة، ومتجوهرة ومع لحظة صحوة الذاكرة الشعرية، التي تلوذ بالمفقود والمستدعي لفضاء الشعر، كي يختبر حدوده الفنية. وسنلاحظ كيفية الذهاب نحو المفقود من اللغة الأولى وآلية استدعاء المحرك لها وفيها،

وكأن الشاعر زعيم نصّار قد اتصل بالمخفي، عبر وسيط روحي وامسك اللحظة الغائبة واحتشدت التفاصيل العميقة والمركزة جداً، الشاعر يعرف الملاحقة أحيانا باتجاه ما يريد، ويحقق تداخلاً بين المفقود المستعاد، وبين المولود الجديد بوقائعه، التي هي تمثيلات السرد لأحداث التاريخ الشخصي، المنعكس في مرايا الذاكرة الجمعية:

[لأنك نهاري وأنت النوم كله، لأنك واحدة من أضلاعي ولأنك تفاحة النور التي وراء النور، كنت عرياناً قبل أن تجلبي ليّ الحيّة ولم اعرف بياضك كنت أخشى طرتك السوداء ولم اختبئ من احد بحبة قمح معك اشتركت، كنا بتفاحة واحد نرى النهار، عرفت بكِ كل شيء وهمتُ ولم أنسى.....

الحيرة خلاصة الموجود. ص 39]

هذا المقطع من نص " صورة واحدة، لنصف حياة " مثلما هو في الديوان ولكن يطفر سؤال ملح، لمن هذه الصورة، في الأسطورة البدئية التي حضرت وسط حضور كثيف لسرديات الوقائع المكتظة بالغريب، والمدهش تفاصيلياً، وقد وضعنا زعيم نصّار أمام تراكمات متلاحقة، وسريعة من مدورات استحضار المفقود، من اللغة الكامن في سرديات بكرية، هي الأسطورة، أو الأحلام الغائبة في ذاكرة نصف الحياة، التي حازت على نصفها المكمل، فالصورة واحدة فقط والحياة بنصفها، هذا ما قالته العنونة، لكن الثنائية الجنسانية متخندقة في النص، لان الشاعر لم يرد أن يقول ما تعرفه اللغة المفقودة، والجميل في عنونة هذا النص، هو تشارك الذكورة والأنوثة بنصف حياة. وترك نصفها الأخر كامناً، وعلى المتلقي الحفر وراء آثاره الدالة عليه، والهائمة وسط فضاء غير حازم. ويضيء لنا هذا العنوان سردية الأسطورة البكرية

المعروفة منذ سومر الحاضنة لحقيقة الثنائية وما أشارت له التوراة هو المنسوخ / الشبيه وبين السرديتين صراع خفي أيضا وعميق للغاية وهذا التناوب الحضوري تأخذه اللحظة المستدعاة في لحظة الكشف، عن ذاكرة السيرة الذاتية، ويقول لنا بأن البدئي حاضر، وغير غائب، امتلك قوة لحظته، وأومأ بطاقة التوتر، ونوية النص. يدخل إلينا الشاعر في لحظة نهارية، لكن النصف الحياتي الأخر هو الذي أومأ للراوي أن يحضر وتبدأ الذاكرة السرية والسحرية في توصيف البكرية الأولى للتعارف. ويقوله أكثر مما يسمح به الشاعر وتتمناه الوقائعيات وينتهك المفقود بالإفصاح المكرر للشفاهي الأول، علينا أن نتعامل هكذا وبطريقة يسعى إليها الشعر، لان الشفاهي موجود، يتشرب حياتنا منذ بداياتها، حاملاً منها ما تحيا به الذاكرة، فالشفاهية موجودة قبل الكتابة، ويكفيها أن المدونات تفكر بها أولا كما قال جان لوك نانسي في دراسته / الكتابة شفاهاً.،

وأكثر ما يدل على الذاكرة الشفاهية البدئية " لأنك واحدة من أضلاعي ولأنك تفاحة النور التي وراء الغمام. كنت عرياناً قبل أن تجلبي إليّ الحيّة " ارتبكت اللغة المفقودة، وذهبت نحو الذي لا تريده الشعرية. أعادة التفاصيل بلعبة أفسدت الطاقة الموجودة.

في اللغة الليّنة والرخوة. لكن الشاعر تعرّف على ذلك، وحاول إنقاذ النوّية البنائية الدالة على جوهر السردية الازلية، فغادر الرمز التقليدي، الساكن، والذي تلاشت المهارة في استدعاءاته، واعني به التفاحة والحية، وذهبت سريعاً وبعيداً نحو الشرق، والفضاء التاوي الذي تعامل مع النور باعتباره الفكر الدائم، والبذرة الدائمة..... فالفكر هو القلب وانفتاح باب السماء. للنور والنار لهما حضور وطاقة في

التاوية. ورأى النور وراء الغمام، وتعرف على النار في نوّية نصف الحياة الأخر الذي أبقاه الشاعر صريحاً وصارخاً باللذائذ، لكن الأنثى تحولت بقوتها المحتضنة بالحيّة، واكتشف سرديات عجيبة الم تكن معروفة، لأنها مفقودة في لغة تعطيلات شفاهياتها. ويعترف البطريك في سيرته بأن نصف الحياة، نجح في التهام النصف الأول، وسيعيد إنتاجه وإخضاعه على الرغم من دخولهما معاً في مساحة النور التاوي، المانح للروح أبديتها القوية، الصارمة، العنيفة، المصطبرة على الرياضة المبتكرة منذ زمن بعيد، أنها باكورة التاوية وزمنها الأزلي، المتحرك مثل النور، المتجه نحو الإنسان. سارع الشاعر لتلافي الانزلاق المؤسس شعرياً، ويعاود الظهور، ذاك النصف الغائب. ويتجاور النصفان وابتدأت مرحلة التشارك الثنائي في مواجهة حقيقة حياة جديدة تماماً. لكن ارتدادات الشاعر حاضرة، ومتكررة وكأنه يريد منح الشفاهية قدرة على تصويب ما تلاعبت به الشعرية وتراجع فيها السرد ليقول لنا بأن النصف الغائب في الأسطورة، استدعاه الشعر المعترف بأن النصف الأخر، هو غلطة العمر، لان ذاكرة السيرية ما زالت عارفة بأن الأنثى أخذته من فردوس العميان وحاز نوعاً من حرية بعد تخلصه من العماء. وعظيم ما فعلته الأنثى، منحت اليد قانونها الحياتي الجبار، وظلت الذكورة متهمة، هذا ما اعترف به النص: " نعم أكلتها فعلتها، سأفعلها وما ندمت، من قمحها اقترنت." لكن السردية تحولت من هيمنة النصف المفترض الى حضور المشترك " ولأننا نصفان لحياة واحدة وصرنا نحلم بحياة أخرى، صرنا واحداً ". في هذا النص المتردد والمعاود ثانية والمنسحب عن الأسطورة، والمتجه الى اليومي المعروف والمعيوش، برزت مثلما ذكرت انطولوجية الكينونة، وقد شهدت نصوص الشاعر زعيم نصّار حراكاً في ذاكرة

حافظة للمرويات، وكأنها سجلها الشفاهي عبر الصوت. كل الثقافات والمعارف محبذة للإعلان عن انتظام الارتباط، عبر حقيقة الكينونة ومن اجلها . كما قال هايدجر. هذا ما أضاءته سرديات زعيم نصّار " فالحيرة خلاصة الموجود " هنا الموقف الفلسفي، أكثر تمركزاً وأوضح بحضوره وكأنه يعيد تكرار مقولة هايدجر الخاصة ببعض المفاهيم الجوهرية عن الوجود والموجودات. وتظل كينونة الأنثى / نصف الحياة، الموجودة في حياة بكرية، تأسست لحظتها بطفرة كبرى، أخذت كينونات ما كانت موجودة في الفردوس، نحو حياة واسعة جداً، حازت على عدد كبير من كينونات توالدت بعد القرار الثنائي بالذهاب نحو مغامرة أهمها الحياة. [فالكينونة وبنية الكينونة إنما تقعان ما وراء كل كائن] أنها منحت نفسها للإنسان وتعامل معها باعتبارها حيرة الموجود. وهذه أحدى الإشكاليات الإنسانية التي تبدّت عنها كل النصوص، الموجود مطرود من وجوده، لا هو حاضر كلياً، ولا غائب، انه ملاحق وسردياته كاشفة عن ذلك.

سيرته الذاتية مكتفية بما يؤكد وجوده بعيداً عن الجماعات، الحاضرة في سردياته، ليعوض بها ومن خلالها الطرد والملاحقة. اعتقد بأن الشاعر قدم أكثر من توصيف عن الإزاحة والطرد، وليس الإخضاع، مثلما اتضح جلياً من الطرد من الفردوس، والإقصاء من المحيط الاجتماعي. لان السارد / الشاعر أدرك خسارته، تراجع مثلما تبدى لنا واقترح أن يكون مماثلاً للسائد.

" العالم بلا خياطة للأسرار، قتل للعميان ليلاً. نفي لموطن الذاكرة. الخياطون وحدهم الآن على حرف السماء يعرفون السائحين بلا اثر ساروا، فسر مع السائرين ص 44//

هرب من مذبحة العميان الليلية، وذهب سريعاً ومتراجعاً في موقفه الثقافي نحو جحيم المبصرين. بك عدت ومعك في سرير قرب عين المدينة نمتُ، سألنا معاً: من نحن، من نكون، أين أنفسنا لماذا نريد، ولماذا نموت؟ صرخنا أمام حارس العميان. نحن المبصرين.....لك.....

نحن هنا، الحبُّ والعرُّي يعودان بنا الى الفردوس، ومعنا كلمة واحدة ترفرف فوق العالم، هي الحياة ص 46/45 تكرر للأسئلة الانطولوجية وانها استعادة لمقولات معروفة لنيتشه في هكذا تكلم زرادشت، وذهب بقوة متماثلاً مع الفيلسوف وأطلق صرخته المشككة بالموجود من الخير والشر: لماذا نموت؟ قالها نيتشه بقوة وصراحة وكلنا يتذكرها. ولعب زعيم نصّار على عديد من أراء هذا الفيلسوف، وأبرزها الشكليات القاسية والحساسة، هذه واحدة من وظائف الشعر حول الإنسان والحياة، والموت. هذا الحضور الشكلي متأت من ضغط الطرد، والغربة في المحيط المعروف. وأطلق صرخته: لماذا نموت؟ لماذا نريد. وصرخ مع الجماعة أمام حارس العميان. الصرخة الجمعية ردود فعل اختزلت سرديات تاريخ طويل من القهر والاستلاب.

غاب الوضوح المكاني وحضرت آثاره، استدعت كثيراً من المرويات السير ذاتية والجمعية، وكأن الشاعر لسان للآخرين. ولم يكتف ما قاله عن نفسه. الفضاء عام، فلا وجود للمدينة التي أنتجتها السلطة والقسوة، بل هناك إيحاءات بسيطة جداً عنها. هي غائبة أيضا، العماء عام ومتسيّد. وتنشغل السيرة الشعرية بما تمركز حوله الشرقي ليؤكد طاقته الايروتيكية، وصاغ تعبيرياتها الشاعر مراراً، بحيث تمظهرت أكثر من مكشوفة وكأنها معلنة من خلال السرد وليس الشعر.

" نحن هنا، الحبُّ والعري يعودان بنا الى الفردوس ومعنا كلمة واحدة ترفرف فوق العالم، هي الحياة ص 45// في " صورة مشعة / ينظر فيها الخياطون " استحضار مرة أخرى للعنونة الخاصة بهذا النص كأن الشاعر جعل من العنونة تلويحة بناء، تأخذ المتلقي إليها بعد الطفرات الفنية بالسرد صاغ في هذا المقطع اشكاليته الانطولوجية وقدم عديداً من الأسئلة الكاشفة عن قلق الاختيار النيشوي وصعوبة المواجهة مع الروحي. الذي شع في ايماءات التاو. عودة جديدة للأسطورة والحلم. الحب والعري في الحياة اليومية. يعيد تمثيل مشهد التعرّف الفردوسي، واكتشاف الجسد. عري في محيط المخاوف والقلق، واستعادة للحظة الطرد، التي عاشها الراوي مع بعضه الأخر / المكمل للتفاحة، لكن نهاية النص ذات بريق متفائل، لان الاثنين معهما كلمة واحدة / سحرية، ترفرف فوق العالم، هي الحياة. وبالاتصال الادخالي بين الاثنين الذكورة والأنوثة جددا معاً حياتهما وقاوما محاولات الطرد... الاتصال الايروتيكي تنويع جديد للحظة البكرية، التي كان فيها انكي والأم العظمى ننخرساك، هذه اللحظة الأولى وما تحقق جاء لاحقاً وهذه الأسطورة بحاجة لقراءة أعمق، حتى تتبين البنية الذهنية الأسطورية السومرية وعمق اشتغالها، على الرغم من أنني درست هذه الأسطورة في كتابي الجنس في الأسطورة واديان العالم.

النهاية الايجابية لهذا النص، توقيع ختم به الشاعر سرديات متنوعة، عن الإقصاء والاخصاء، والسعي للتغيب والاندثار، لكن الحب والعري، يشيران للحياة عبر الايروتيك.

الذاتية لها حضور متميز، في نصوص زعيم نصّار، وأيضا الدعوة أو الأحلام بالحرية، تحقق الرفض وتمرد الراوي، يفضان نحو جغرافية

واسعة جداً، استطاعت استقطاب الجماعات التي قالت ما استطاعت عليه، وبعضها اكتفى بصمته ملوحاً بخلاص ميتافيزيقي.

لم يكف الشاعر عن التلميح مراراً بكونه صوت اختزل غيره هو الوحيد القادر على سرد الفواجع وترديد المراثي / أنها الرغبة والإرادة والهيام، ضد النسق والنمط، وضد الذريعة والوظيفة، والوسيلة، أنها الذاتية التي تطلق العنان للطاقة الخلاقة في الإنسان، بوصفه مركز الكون. ولئن كانت الذاتية . الفردية ظاهرة اجتماعية فأن الذاتية التي اعنيها فنية كونية تتصل بمعنى الوجود، من ناحية وتكون، من ناحية ثانية، علاقة هذا الوجود / ادونيس / الكتاب، الخطاب، الحجاب / دار الآداب 2009/ ص 106/

يمنح الفردية . مثلما في كلام ادونيس . نوعاً من الذاتية المتحررة الذاهبة نحو المخالفة / المغايرة، المتمردة، هذه المفردة النوية، هي التي تمارس زلزلتها على الثابت النمطي، وفي نص " حرب واحدة " تتعدد الحروب، سرديات كبرى، قدم لها توصيفاً أخضعته الذات لهروب عن جغرافياتها، كشكل من الرفض والتمرد " الملاك الذي لم يقدني الى باب بعيد، لم يضع بين يدي كتباً أربعة، وضع في كفي جمرة قال لي: اذهب اقبض. وانتزع وابسط قلبك. انتزعت الكتاب الرابع وجدته كتاباً للعميان فتحته، تأملته انتزعت منه كلمة واحدة، أصغيت لها شذبتُ خواطرها وغسلت حروفها من سواد الكراهية، فسارت في دمي ص 28// الروح الصوفية حاضرة واستدعاء العميان لهذا الفضاء يتعايش بينهما فالوظيفة متجاورة مع التصوف والرقم أربعة مقدس، مرتبط بالمكان التعبدي، هو رمز الاكتمال. كذلك رمز للمادة وانتظامها ويوم للاستقرار الأقوى في نظام الحمية القاهرة. هذه كلها من تبديات قوة

المجال / المادة كما قال د. عبد الصمد الزيالمي وهو . التربيع . سيادة قضية وسلطان له والمثير للدهشة كما قال الديالمي أن الكلمة تشير الى المربع والمذكر في آن واحد وهذا يعني بأنه يتمتع بأصل أسطوري في اللاوعي الجمعي.

المعنى الذي ينطوي عليه المربع / الأربعة هو ايروتيكي، ولم يكن واحداً، بل هو أربعة اتصالات جنسية. أنها حروب، هجوم واقتحام وإخضاع واكتساح، هذه هي الصورة التي يراها الشرقي المسلم، الذي لم يتعب أو يمل من الايروتيك، في كل مرة يتعرف، ويكتشف ثروة الأنثى، وتمنحه بقعتها السوداء ناراً، ونوراً حتى أتممها ومرة ثانية، وثالثة ورابعة، خامسة، وسادسة، سابعة، هنا حصل الانحراف في شخصية اليانغ / المذكر، لأنه ابتدأ يراقب الكلمة الزرقاء ومهارتها في التفتيح " تفتحت، رأيتها. رأيت. هذا ما حصل في المرة السابعة التي أتمم فيها رؤيته الصوفية لحروف من نبع الكتاب وعبره توصلت الروح والذاكرة الى برهان من النور أضاء أعماقه ورآها، رأى. هذه الرؤية ختام رحلات بعيدة، عميقة وسط جغرافيات شاسعة. وفي مكان صغير، رحلة الشرقي وهو يمارس رياضة الروح. فكان يرى كل شيء. الراوي وحده رأى، ويشارك بذلك بطلاً وحده رأى في فجر الحضارة التي كان فيها البطل. في نص حرب واحدة، تكرر في خواتم مقاطعة مفردات متماثلة ليرسم بين فضاء من الحكمة والرؤيا، والحلم والأسطورة. توصل الراوي الى لحظة التجلي غير الوجودي وإنما المعرفي. المعرفة تجلَّ. وليست نقلاً والتجليات مبدأ التعارف، هذا ما سجلناه في ابتدأ هذه القراءة وهي من توصلات يونغ، هنا يستعد ادونيس هذا الرأي. فالمعرفة عند جلال الدين الرومي، انكشاف لحقيقة الشيء، يتم برفع الحجاب، عن القلب والحسَّ

والعقل، حيث تفيض الأنوار الغيبية... وتجيء المعرفة اليقينية من التجليات، عبر الكشف والذوق / ادونيس / سبق ذكره ص 61// النور هو الحضور الكلي للروح وانكشاف العتم عن الوجود، ويتضح الموجود، هذا ما تلمسته القراءة في ما يشبه الشطحات الصوفية السريعة.

تضادات السواد والبياض

التضاد حاكم كلياً، ليكشف عن عمق الأزمة الانطولوجية التي عاشها الشاعر، لذا التقطها لتشكل بعضاً من سيرة ذاكرته التاريخية، ويجعل منها سردية مثيرة لهيمنة اللعبة فيها، وسيادة قاموس الأضداد في نص " بيت في بحيرة سيروان " يضيء الاستهلال علاقة الأنا مع البحيرة، متخذاً من أسطورة يسوع مثالاً له، ويعلن عن مكانته، يحوز ما هو مثير للدهشة والغرابة " أسير على حرير زرقتها " على مائها، روحي تتلوى بزرقتها، تخبو نارها فتخلع ثوبها الشفاف، قرط يتدلى يتدلى على وجنتيها: أصغيت لحفيف القرط على العنق، لم أر أحدا أحدا في ساحة الميدان، لم أر شارعاً لصيادي القوارير،لم أر صورتي معلقة على مسرح الحيطان ص 47// كل هذا وغيره في تفاصيل هذا النص، الحاضر مهيمناً بتكرره هو النهار والظلام، وبالظلام رسم الشاعر مشهداً من صور متلاحقة. يتقدمها الظلام في ابتداء الجملة، والظلام متمركز في فلسفة جيلبرت دوران ويتنازع حضوره عبر صراع أزلي مع النهار، ولأنها هكذا . الظلمة . فهو يروي لأنه لا يرى خسر ما حاز عليه في نص سابق، وتماثل مع جلجامش وسار مجاوراً له، وتتنافذ الاماكن مع بعضها لتعبر عن حلم " بيت في بحيرة سيروان " وعن يومي، وقائعي " ساحة الميدان "

وغياب ما يميز صيادي الفتيان عبر مكان خاص بهم وفي اللحظة الأخيرة انتبه الراوي الى هامشيته في المحيط، فلم ير صورته على مسرح الحيطان. يغادر النور شكلية الابتداء نحو حضور من نوع جديد، واظهر واختفي " ويبدو بأن ذلك جديد في سروده، لكنه التناوب الثنائي، والامتداد الموضوعي لحركة النص، وتمركز الأنا / الذات. والاختفاء، تشخيص بصري عاود العناية به، بعد مغادرة العميان، لان الراوي بديل لهم " فقدت أيهام الابتداء. وفيه عودة صريحة، ومتكررة لموضوعة النور وعلاقته مع البصيرة، وسيادة الروح مضاءة بسلطة النور التي تمنحها للكائن. الطاقة الخفية في الداخل الشرقي، ولا يفرط بها. الأنا حاضر ولم يستطع مقاومة دوره الحياتي في الروي واستمرار وظيفته السردية " هنا اروي دخان السماء لقلبي، احفر رمل ذاكرتي، أصغيت لشتائم أمي، أصغيت لحياة مسفوحة على روح الجبل. أنا وعكازي في الطريق منذ عشرين عاماً.... ص 48//

الأشكال الرمزية بفلسفتها تتضافر لتقدم نصاً تتشكل فيه توصيفات متجاورة مع ثنائية الظلمة والنور. لا بل تتخندق مع سيادة الظلام ألا يطرد النص مكملاته الحيوية، عبر الرمز المهم " لمعت بومة في حديقتنا، لمعت عينها على غصن الخراب، نزفت خضرتي قرب مسرح يقود عينها لتثير الخوف والرعب، هي الكارثة الجمعية والإبادة. في دولة اشباح ماهرة في تهديم البيوت على ضفة بحيرة سيروان، مكان لا متخيّل، فلت من ذاكرته السردية وأجرى عليه تنافذ المكان مقارب أو مثيل له. ظلام سيروان ونهارها الذي لم تر فيه نوراً حقيقياً، حتى وان تمظهر في مقطع من هذا النص، فانه كان نهاراً للهدم وآخر يقاسمه الخطأ والنسيان، وخواء حكايات العراء والعري. انه نص أنساني، عام وشامل عن الخراب

الذي عرفته سيروان، مكان استبدل الراوي به، كل الأمكنة الغاطسة بالظلام والمشبعة برائحة الدم. البحيرة فيها مجازات عديدة، ويكفيها أنها بحيرة دم أنتجت سرديات الرعب الهائلة. هي تشكلت رمزياً وموضوعياً بطاقة تخيّل كبيرة. وتفضي البحيرة، الى مفهوم رمزي ينطوي على دلالة أمومية معروفة، فالشاعر يؤسس رحماً شعرياً وبطاقة رمزية / ذات دلالة كاشفة عن التراجيديا الراكضة في محيط البحيرة التي ترى وتسمع ما يحصل ويجري من كنس لآدمية الإنسان. البحيرة هي الأم العظمى، التي تراقب وتدون وقائع الإبادة البشرية وتفتح فضاءها المائي / الرحمي، لاستعادة الأبناء التي ولدتهم. هذه الأسطورة الحقيقة التي علقت بذاكرة السرد، هي أحدى المرايا الموجودة في هذه التجربة الشعرية، التي ظلت كامنة في أعماق ذاكرة الشاعر، والتاريخ الشخصي، واشتباكات عناصره الفردية، بعضها مع البعض الأخر، وأيضا جدلها من اجل الإبقاء على تفاصيل التاريخ الشخصي حيّة. بمعنى استعادة السرديات القديمة، وإضفاء صفة الحضور عليها، حيث ستبرز طاقتها في التلويح بالذي حصل والإعلان عن المستمر بحدوثه.

في " بيت في بحيرة سيروان " سردية مكبرة عن فجائع الأم الكبرى، وشهادتها المنطوقة بلسان راوية احترف السرد، قال عنها، كل ما يعرفه ويتماثل مع ما كان في ذاكرة الماضي من خلال كشوف الأساطير / والمراثي التي أبدعتها الحضارة السومرية.

[نهارهم محلُّ الخطأ والنسيان

التذكر دائي. قربهم في إيقاع المكان تستمر المناحات في الظهيرة، ينحتون التماثيل بشبح الغراب، تمضي الزرقة تروي الحكاية، تخرج ومعها سخام المصائر، تقذف أعماقها، تقذف سرُّها في ومضة الرحيل، الوجدُ

زادُها والبرق اشارة لمسرح الموت والحياة ص 49] يختصر المقطع مستوى الشعرية في نص " بيت في بحيرة سيروان " لأنه معني بالوقائع وسردياتها، أكثر من اهتمامه بضرورات تحقق التوازن البنائي الفني في مقاطعه التي شكلت وحدات سردية، متصلة مع بعضها البعض. هذا المقطع المشار له اختزل الحكي وتبدّى غيره مثل البحيرة، التي يطفو على سطحها ما هو غير مرغوب فيه.

الإشارة للتراجيديا مضمنة في هذا المقطع، بشكل واضح وصريح، ليأخذ ذاكرة الراوي، والسرد الى عتبات سومر، والندب فيها حاضر ومستمر، فما حصل فيها من كوارث إبادة وتدمير كامل، سجلته الكثير من النصوص الشعرية والأساطير الخالدة. والبكائيات تلك اتسعت وتفجرت عن متراكمات الأحزان في التاريخ. فكانت المدينة المدمرة. أماً مقتولة، وهذه أحدى أهم القيم الذهنية الأسطورية، التي صاغتها البنية الثقافية السومرية في تمثيل فريد من نوعه، اوجد تناغماً بين المدينة والأم. ولم يهتم الدرس الميثولوجي في العراق أو الشرق بهذه الخاصية الكبرى، التي أسجلها ليّ، أنا الذي توصل لهذه القراءة العميقة، وأنبه لها، لأنها تعني لنا جمعياً معيارا ثقافياً وفكرياً، انتعش به هذا النوع الاستعاري من التعبير.

عودة لمفردات المقطع / النص، تبرز أمام القراءة، الرغبة في استدعاء الوقائع الحاضنة للمجال الاجتماعي والتاريخي، بمعنى تمرين الذاكرة على تحفيز المخزونات فيها. وتضيء جانباً اختزلته مفردة مناحات الظهيرة. ويصعد حضور التماثيل للسيد القاتل. زرقة البحيرة هي تقص وتروي المأساة وتعلن تعطيل وظيفتها الاامومية، وتقذف سرتها في ومضة للرحيل. لكن الوقائع الدموية غير قادرة على تعطيل الوظيفة الثانية في

الكون، لان توازن حركة الزمن والاكوان والفصول والليل والنهار، الدخول والخروج، كل هذا هو اسطورة الكون، المحكوم بحركته المدورة، التي صاغت سردية الوقائع والدمويات في مسرح متسع، وكبير، انه الموت والحياة. تعمد الشاعر قلب الثنائية وحبل الموت أولا والحياة ثانية.

اختزل الشاعر في مقطع أخر " نهارهم نهار هدم " المهيكل على الضديات، حيث يحصل الهدم في النهار، ويفترض أن يكون محفزاً للبناء واستمرار العمل. تتضاءل أشياء كثيرة في حياة الجماعات [سيخرجُ من البيت، ليدخل الوردة الحمراء، يخرج من البيت، ليدخل في الجذور، من البيت يخرج، يقتفي اثر البنت الوحيدة. يصغُي لرقصة في الظلام. ليضع لها الجمرة الطائشة، ويغسل التفاحة في العراء ص 49] اتسعت المرآة السردية المهذبة لتقول لنا نوعاً من الوقائع، لا يحتاج كشفاً فهو واضح بتقريره، على الرغم من نثر مفردات، تمتعت بمجاز ملحوظ " قد هزل الحب في العراء " يغسل التفاحة في العراء / الحب في العراء / والعراء الآخر هو المسرح المعلن عن سرديات الموت والحياة.

الحياة في غلطتها
اقتناص روح الشعر الحقيقية وصورته المماثلة([1])

ناظم ناصر القريشي

استهل الشاعر زعيم نصار ديوانه بحكمة نبي الله سليمان (ع) التوراتية (إن النَسْخَة الشَبيهة لا تُخفي الحقيقي أبداً، بل إن الحقيقي هو الذي يُخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي. إن النَسْخَة الشَبيهة هي حقيقية).

ونفس الحكمة استهل بها المُفكر الفرنسي جان بودريار، كتابه الذائع النُسَخ الشبيهة والمُحاكاة (والذي صدر في العام 1981)

وجَعَل من تلك العبارة، مدخلاً لشرح مفهومه عن الواقع الفائق والذي يدل على مغامرة بودريار في تيار ما بعد الحداثة وهذا ما سعى اليه الشاعر وهنيئاً له بهذه العتبة، واعتقد انه المفتاح الرئيسي لمغاليق الديوان فكل ما موجود في الديوان هي صورة شبيهة لواقع عاشه الشاعر وتناسخ في ذهنه من خلال الرؤى والأفكار التي يؤمن بها، وربما في قادم الأيام سينسى العالم هذا الواقع، ويتذكر كلمات الشاعر التي تحدثت عنه والتي هي بدورها ستتناسخ من خلال التأويل الى معاني وإيحاءات أخرى.

1- جريدة الزمان، الثلاثاء 16 شباط 2016، العدد:5343

رحلة كلكامش وراء الغلطة

التوزيع الملحمي للديوان يذكرنا برواية يوليسيس للكاتب جيمس جويس بفكره الحر واستخدامه لتيار الوعي واستنباطه للأحداث من خلال رحلة العودة ليوليسيس وجعلها واقع افتراضي مشابه لأحداث تجري في مدينة دبلن، لكن الشاعر هنا هو كلكامش الذي بنى حضارته وبحث عن الخلود وهو في رحلته عبر الحياة رغم غلطتها يحاول العودة الى حضارة تجاوزت الزمن المحدود الى الزمن المطلق ليعزف على قيثارته السومرية نشيد الحياة.

حينما نقرأ ديوان "الحياة في غلطتها" نجد أن الشاعر اعتمد على مغامرته في اللغة و على تقنيات قصيدة النثر فاستخدم المعنى الكامن في الكلمات لتجد القصيدة تصويراً لغوياً لما رصده حدسه الممزوج بطاقات تخيلية تعبر عن قلقه امام الحياة ومعاناته هو و الآخرين فيها.

الحياة وسيمفونية القدر

التوزيع الأوركسترالي للديون يطابق تماماً سمفونية القدر لبيتهوفن حيث تبدأ الإيقاعات لديه من موسيقى الدهشة التي تعزف الومضة أو لمحة البصر حيث الكلمات أسراب حمائم تدور حوله، فاللحظة تورق لديه رغم انه يشعر بحصار الأسئلة والألم والوقت الذي خدعنا جميعا والحزن الذي لا يشعر به الاخرون تسرب الى قلب الشاعر هو وحده يعرف كيف يخبئ النهار ورماده وغباره الثقيل تحت جناحيه وكيف يخبئ النهر دموعه بين ضفتيه فاتجه الى القصيدة ليستل الحلم من أهداب المستحيل، قرأ الواقع و تنبأ بالمستقبل ورسم لنا هذا المشهد الملحمي مع إيقاع هائل يتناسب مع المشهد.

هذا الكتاب الشعري سيمفونية هائلة من الكلمات تعبر عن الحياة حيث يقودها الشاعر بهذا الكورال العظيم من المعاني والإيحاءات والتوافق الضمني بين جمال الشكل والمعنى وبين الخيال والواقع بين السرد التعبيري والصورة السريالية بخيال ابداعي خصب وفكر خلاق.

(على الأرجحِ السنوات التي مرّتْ في، كانت محشوّة بالأخطاء، لقد زهوتُ بها، ربّما لأنها اخترعتني شاهداً عن حروبٍ لن تنتهي، عن رحلةٍ لعابرين ذهبوا لمدينةٍ ضائعة، عن معارك دينية يمقتُها الله، عن ثورات آمنت بالخرافة، عن حكايةٍ يختلطُ فيها الواقع والخيال، العقل والجنون، الصورة والحدث) ص 9

احراق الكتب

بهذا المشهد الواسع لسنوات مرت في الطريقِ المعلّقة فوق الهاوية جعلته شاهداً عن حروبٍ لن تنتهي، ليمنحنا هذا التفاعل الشعوري بيننا وبينه و الاحساس بأننا جزء من هذه الملحمة أو **السيمفونية التي دونها**

فهو في ممراتٌ تدورُبه

ليرى مالا يرون

وأشباه الرجال الذين حوله وضعوه تحت هذيان المسدس الحر الجاهز للقتل في أي لحظة لذا جعلوا من حياة المدينة أشبه بلافتةِ حربٍ غامضة.

الشاعر يترك أفكاره تتداعى، يسكنه هاجس التجريب وروح المغامرة فالنص لديه متحرك وديناميكي، حيث تتعدد مفاجآت الصور المتنوعة فيسألنا الشاعر الذي احرق مكتبته.....

أية حياة، أي فقدان هذا؟ متى ينزل المجانين من على ظهر السماء؟ يعثر على نفسه ويكتشف ذاته في القصيدة ومن خلالها نجد التناغم بين الشاعر وكلماته رغم الألم الذي سببته الحياة بغلطتها بما اكتشفته خطواته في تلك الأعماق، ليعيد اكتشاف الهم اليومي بلغته التي تغرقك في تفاصيل هذه الاخطاء والهموم.

(يقف في الطريق أمام مدينة الشك فوق غيومها يرى نجوماً صارخة، بلا أمل يقف طويلاً أمام لهيبها، يملي أحلامه على نافذة في شوارع اللغة، يصاحبه أحد الحائرين، يشك في تأملاته، يشكُّ في الفرق بين حشائش المستنقع وحشائش الفضاء، يشكُّ في ضوء الزيتونة، يشكُّ في وعوده ليمام الظهيرة، يشكُّ في كلماتٍ عن غربان تتمشى في منازل القمر، يشكُّ في عربات تحمل تفاح الحرية. في مجرّةٍ ما يرى جثثاً مدفونة في الغيوم، قبورها عالية. وغابتها مقفلة، فمن أين يدخلها؟ ربما هناك طريق ثالثة. أين؟) ص 13

ولأن الشعر محور حياة الشاعر أصبحت اللغة ملكوته ومغامرته الكبرى و الحبل السري الذي يربط ذاته الشاعرة بالقصيدة والتي هي سر كينونته من خلال الكلمات، لذا ترى القصيدة دومًا معه حتى وهو في القصيدة يبحر في نهر الأبداع أو يحلق في فضاء الخيال الشاسع لنتأمل هذا المقطع:

(في الطريق إلى حانة الضباب، إلى حانة الصحو، إلى فتيان القلعة، محو هناك، لا طريق في الميدان، لا طريق له، لا طريق لقيثارة ضائعة، سوى العناكب التي تمتص ضياء الكلام، لا طريق للشاطئ الذي

يمسك نجمته، لا طريق لقمر في دمه، سيبقى في طريقه حتى يسقط التمثال الخفي.
تطيرُ بهِ أجنحةُ الندم، عين عليه أشباه الرجال. هم يعلمون ذلك. لذلك سيبني قرية في كأس الجنون ويرى أوتار قيثارته تعزف لفتيان يخرجون من نهر الغرّاف إلى الصحراء.)

روح الشعر الحقيقية

نجد ان المفردات تخرج من ضباب اللغة كأشياء منسية مهجورة الى روح القصيدة لتولد مرة أخرى في المعنى الذي يبتغيه الشاعر كالفتية الذين يخرجون من النهر متجهين الى الصحراء.

نرى حس الشاعر وحدسه وهواجس وجدانه وإنسانيته، وهي تتعاضد لإبداع هذا النص الخلاق على شكل سمفونية من الكلمات تتآزر فيها عناصر الحياة بحلوها ومرها، بأغلاطها وخطواتها.

نحن نبقى بحاجة الى الحياة في أعقاب غلطتها رغم أنها جعلت الوقت منزوع الأحشاء ومنتهك الطريق.

يمكننا رصد الشكل والبناء والمضمون والرؤى لدى الشاعر من خلال العنوان والذي هو عتبة الديوان والنصوص وعناوينها بأجزائها الثلاثة والذي رتبها الشاعر متعمداً، العد العكسي لقد أثبتت نسخه الثلاث تنوّع الرؤى و الأفكار لديه، هذا يدلل على ثقافته الموسوعية سواء كانت معرفية او فلسفية او لغوية مما كان له التأثير الواضح على تجربته الشعرية و الوعي بقيمة ما يدونه من الشعر باشتغاله على بيئته وواقعه وجعل هذا الوعي يؤثر على الانسانية، باعتبار ان الشاعر و واقعه جزءاً منها.

زعيم نصار بكتابه الشعري (الحياة في غلطتها) يخلّد نفسه ماسكاً العشبة، ومقتنصاً روح الشعر الحقيقية.

الصوت المتفرد

نعيم عبد مهلهل

اليوم وصلتني مجموعة زعيم نصّار الشعرية (الحياة في غلطتها) قصائد تعي بيئتها الروحية قبل بيئتها الجغرافية.

صوت يستنكر كل شيء لا يوقظ في الوردة رغبة منح العطر لمن يريد الشمّ.

زعيم نصّار يتحدث عن عموم خاص في هواجس الجملة، وهي تريد أن ترتقي بأبدية المديح إلى ما يسكنُ فينا.

قصائد في حكايات.

وحكايات في قصائد.

هذا الصوت المتفرد يحتوي على مزيد من الجمال المغلف بخيبات الروح، والمكان، الآباء والأبناء، الأساطير ومتحركاتها عبر رؤى الأنبياء والكهنة والمجانين..

الحياة في غلطتها.

هي حياتنا في مواصلة السعي لنكون.

وربما هي كما آناباز هناك هجرة الى الداخل ولكن في زي محارب.

(على الأرجح ستبقى حياتي مثل عجلة تدورُ، حتى أضع حداً لها"

هكذا يقول لنا، وكأنه يعلن مللله من مؤثرات تأريخ هذا المكان فينا منذ عهد سليمان النبي ومروراً بالرابع عشر من تموز وحتى خيباته التي يساومها بمدائح اللغة والأهازيج والحلم مع الوسائد الشجية لليل الشاعر.

الحياة في غلطتها، سعاة زعيم يوزعون مكاتيبنا على أبراج القدر.
قدر لمصائرنا التي تسجلها أحاسيس حكمة الشاعر.
الشاعر الذي يقف على دكة الطريق البعيد ويتلوا على المارين شهادات وعي الإنسان لما قدر له في بلاد صار البعض يتمناها لو لم تكن قدره.
وأخيراً. ستقرأون شعراً جيداً، كما يكتب النقاد في عروضهم.
أنا أقول ستقرأون شعراً انتم تكتبوه.

حارس العميان
بناء القصيدة الملحمية والتداول اللغوي([1])

هشام آل مصطفى

التمهيد النظري: هذه الدراسة التحليلية النقدية محاولة لاستكشاف المعنى الكامن في اللغة والشاعرية المتموجة في مجمل أعمال الشاعر المبدع زعيم نصار وخصوصا في قصيدته الملحمية الساحرة (حارس العميان) وذلك باستعمال أدوات التحليل – التركيبية في اللغة التداولية (pragmatics) والتأويل النصي – الشعري عبر منهج العقل التواصلي (communicative) معرفيا من ناحيتي البناء واللغة.

حيث عرف علم الدلالة: بأنه مشتت من كلمة (semaikol) اليونانية بمعنى دل وكلمة (sema) تعني العلاقة. وهو علم يهتم بدراسة تغير معنى الكلمات وفق فترات زمنية ويعتبر الفارابي – عربيا – أول من اهتم بعلم الدلالة بكتابة علم الألفاظ.

بيد ان دراستي هذه، لا تنسى افتراضات استنباط المنطق والتحليل الفلسفي والاستدلال الجدلي – العقلي – للاستفادة منهما في التشريح النقدي – الواقعي للمرجعيات الثقافية والفكرية والبينة الاجتماعية والتراكيب الشخصية والتاريخية للشاعر وقصيدته البارعة ذات الملامح المتميزة، وان تبدو المقولة النقدية عائمة نظريا، وغير واقعة إذا لم تستن الى أعماق الأساس ألبنائي والتركيب الفني للقصيدة، وإذا لم تتصدى للمسلمات البديهية في الهرم اللغوي والقاعدة الشاعرية

1- مجلة ثقافتنا، وزارة الثقافة، العدد 2، تشرين الثاني 2006، ص: 32

والأسلوب، وفحصها من الناحيتين الواقعية (اللغة + الشكل + المحتوى) والعلمية التأثيرية حسب المفاهيم المجردة (التأويل) لفهم الشاعر انطلاقا من شخصية القارئ، وكذلك فهم الشاعر انطلاقا من شخصيته وقدراته الفكرية والذهنية وبالتالي توجهاته الفكرية (الأيديولوجية) فالشاعر نصار ذو شخصية جميلة وأفكاره غنية بفلسفة واقعية – عقلية – متفتحة على الدين والحياة، ذات رواسب فكرية عميقة، عقلانية، لا تتجاوز العلم وتقدس التراث، ودراسته لا تعاني إشكالا بين المحتوى والشكل، أو لا تلاحظ تعارضا بين القول والفعل.. بل على العكس تجد الانسجام الفكري والتناسق الفني والتكامل الأسلوبي بين الناثر والأثر والسبب والنتيجة..، فلا يعاني الدارس – في هذه الحالة – أي تناقض بين (عقلية) شخصية الشاعر وفكرته (القصيدة).. هذا التوازن نلحظه في القدرة التواصلية للشاعر وقابليته العقلية.

فهل يعني ذلك قراءة العمل الأدبي قراءة جديدة حسب الأثر ونتيجة التوصل كما عبر هابر ماس بتوظيف كل المنهجيات والاستفادة من كل العلوم وكل المعطيات بالولوج الى العقل العملي والشعري من خلال المنهج التحليلي لسيماء اللغة الشاعرية في التداول الفني والتأويل اللغوي يعطيك الإجابة الوافية. لنتعمق في فهم القصيدة حسب نظرية تأثيرات المنهج التواصلي العقلي نجد؟

كنّا تفاحة واحدة
ترى النهار
بك عرفت كل شيء

وهمت، لم انس.

هذه اللغة العجيبة، المواكبة.. المتصاعدة والتي تتحدث عن (القضية) برؤية فلسفية أخاذة ترفعك الى مستويات – الجنة لتعيدك الى – وهم – الخراب الأرضي، وهذه الانفعالات الشاعرية من الرقة والأسلوبية الفنية والتوهج الفكري تأخذك نحو عوالم السحر والغواية لتعبر لك تعبيرا مدهشا عن الجمال، وبعيدا عن (الأرض السلبية) إزاء السماء (الايجابية).. وتلك الآفاق الموسيقية لرنين السيمفونيات العذبة التي تصدح بقيثارة الشعر الغنائي في أذهان المتلقي بأنغام شجية من التراتيل البديعة والتي لن تمحى من الذاكرة و لروعتها وتفردها الحلو..
وأنا اهمس نعم أكلتها
فعلتها
وسأفعلها

هكذا اعترف آدم بفعلته ليعيدنا الى أسباب هروبنا من (جنة) العميان بهموم وأوجاع وآلام نفسية، والى أفكار تبدو مجنونة ولكنها عظيمة:
سألته من أنا ومن أكون؟
لنصف حياة خاطني،
ولنصف تفاحة خاط السؤال.

تبدو التساؤلات الفلسفية بلا جدوى وعبثية الحياة تصير صورة سلبية مادام (خاط السؤال) لنصف تفاحة وتركت (لنصف حياة) فأي شاعرية بليغة يمتلها الشاعر ليصدمنا جميعا بهذه المتاهة الفكرية دون

ان يخدش مشاعرنا الجريحة، وأي منحى فكري يجنب الشاعر ليعبر لنا عن الاشتهاء واللذة المحرمة دون تعقيد وبلا مخادعة فنية، أو رموز مستهلكة، أو استعارات عقيمة، وكيف يعبر عن – الجنس – والتعلق الجذري بالحياة الغنية برؤية فكرية – كونية ذات ذائقة فنية مذهلة، ومستساغة، ذواقة وإيديولوجية؟

إنّ الممارسة الفعلية للغة والقدرة الأدائية للعمل الأدبي – القصيدة – لتحقيق المعنى وتوصيل المفاهيم حسب السياق التاريخي والاجتماعي أو في فترة معينة و زمان خاص.. فاستنتاج الدلالة في – حارس العميان – القصيدة الملحمية عند الشاعر زعيم نصار مدخل الى لغة القصيدة حيث التسامي في البلاغة، والاستعارة الرمزية الذكية، والتنوع في مستويات الشعر، والدقة الفنية في التعبير والتأويل عند المعنى، والانتقالات المهرة في المونتاج الشعري، وتعدد المشاهد في سيناريو) القصيدة بكولاج تقطيعي مدهش، واستلهام التراث برموز غنية وبيان الأثر والتأثر لرد فعل القارئ عند تمتعه بالنص البليغ.. المؤثر:

وأنا بينهما غصن تفاحة
في متاهتين أطوف
ولأنها نصف حياة... نصف حياتي

تدع المتلقي يسرح في غابات الخيال والشاعر في أتون (الأمة) وتفاعله الإلهامي مع جمر – أفكاره – واحتراقه بنار نبوغه، وتوهج (زعيم) فيها حرائق ذكرياته ليمنحنا عطر الجنة وسموم الأرض.. ولا ادري هل يريد

الشاعر تدميرنا أم خلاصنا عبر نظرته الى الجنة المفقودة والتي طردنا منها جميعا؟ أم انه يريد إرشادنا الى كيفية النجاة والعودة الى (السعادة)؟!

الافتراض المسبق (presupposition) قد يتصدى الناقد بافتراضية مسبقة لعمل أدبي، وحسب قدراته الفكرية، واعتمادا على نظرية النقد الشخصاني، أو نظم مسبقة قصدية للأديب المعني، أو العمل الأدبي الافتراضي.. غير ان الحالة تكون عكسية سواء أكانت بسوء نية أو افتراض مسبق للنص، لان الدراسة العملية للنص حسبما هو كائن تعطيك الإمكانية الفعلية والنتائج النهائية – الواقعية – بواسطة أسس بحثية علمية، ومنطق فكري حضاري.. وقصيدة (حارس العميان) تعطيك نفسها بسهولة فنية دون أي تعقيد فكري، غير ان رموزها الذكية واستعارتها المدهشة، وصورها المعبرة تحتاج الى تحليل معمق، والى دراسة لغوية تداولية والى بحث عميق لفك ألغازها، واستنطاق دلالاتها.. ولمعرفة مقاصدها ورموزها الغنية، وتأويلاتها الذكية وإسقاطاتها الفلسفية، وجوانبها الفكرية تحتاج الى عمق التحليل ودراسة أدبية – نقدية علمية !.. فالشاعر استطاع مخاطبتنا غريزيا وفكرياً وبعاطفة مشوبة بالعلاقات والعلامات والدلالات والإشارات.....وبتعابير توراتية وبحكم قرآنية , وبزخرفة راقية من الهندسة البنائية والتكوين الشكلي البراق في اللوحة الفنية المتكاملة والتي تحيى بها ازاهير الحكم وورود العظات وبشفافية أسلوبية غير مباشرة تؤطر اللوحة الجميلة , ليرشدك النصار إلى المنتهى الخلاص ويمنحك التدفق الروحي و((السمو)) البياني في مخطط الحياة والارتفاع في قمة التذوق الجمالي , ويزيل عنك كل أثار البؤس والمعاناة بـ: (واحد

يحرثها واخر يحرث أعماقه) النص الحراثة " لها " وهو يحرث أعماقه ليحقق الإثبات المطلوب عبر التعمق في نفسه؟ وكأن الشاعر يحدثنا عن اللاجدوى الفعل إذا لم تكن (الحداثة) في جذور أعماق تفكيره , فما فائدة الفعل من دون معاناة الآلام , والتعرف على "نفسية" وعقلية وشخصية وطبيعة الحارث. وهكذا تصل الدلالة داخل السياق من خلال المعنى واللفظة والخطاب وتعرف الدلالة خارج السياق فلبيت الشعري كله " الجملة كلها" تنبئ عن العمل المضني معها , ومع الإعمال بلا طائل عبثي , أي بتغيير وجودي.. فلمادة الوحيدة التي يطرحها النص للتحليل هي لغته , وهي وجوده المباشر , والقصيدة مادة قابلة للحراسة وتحليل الطبيعية الدلالية للنظام اللغوي من العلامات والدلالات تجسد القصيدة وكينونة الشعر وشروط الشاعر ووجود المعنى, وجودة الأسلوبية , ووضوح الروية وفنية الشكل وجمالية المحتوى.. وهذا ما نتلمسه في قصائد زعيم النصار وخصوصا" قصيدته الطويلة (حارس العميان) ومع سعي المدارس الفنية الحداثوية نحو دراسة النص بمقارنة نقدية ومقارنة علمية فتدرس فاعتباره محصلة نظام ومجموعة علامات , ونظم علاقات في " بنية" ذات طبيعة شاملة كقصيدتنا هذه , حيث ارتباط محورة لصوت بظل الملحمة , ولتفاحته ((الخطيئة الأولى)) تؤكد حقيقية الوجود الإنساني وسر حياته ونمطية له عن المتعة والخلاص الأبدي في ظل عالم مستبد أو قوة كبرى تؤثر عليه في عولمة كونية ظالمة.. وإزاء ذلك لابد من العودة إلى الجذور , إلى التراث.. إلى أدم وحواء حيث البذرة الأولى , إلى لجنة الربانية حيث السمو الأخلاقي : (" هل أقيم كواكباً أخرى وملاذا؟ ") النص استلاب فكري , وحصاد مؤجل وخطوات يائسة نحو السماوات , وتساؤل

فلسفي عن البديل والمستحيل. ("هذا الغموض يرفه الخياطون الغرباء") النص ومحاولة الإجابة عن هذا الغموض الفلسفي , الذي يعرفه الغرباء إشارة إلى الغربة والتغرب وصداع الحضارات , وفي سبيل معرفة كنه من نحن ومن نكون وكيف ومتى نكون والشاعر يحاول "أيضاً " التغزل بأوجاعنا كي يمنحنا " شعريا" على الأقل " الحنان المفقود والكتب السرمدي حيث وجودنا يصنعه الغرباء ترنيمة للوطن الضائع ورمزية للغرباء المحتلين واستعارة للأحلام الموجلة والرؤى المفقودة لحرية نبحث عنها تحت ظل عراق دستوري ديمقراطي متحرر , نحلم به جميعا" وقد أيراد الشاعر دغدغة عواطفنا بتذكرة الأحلام إلى السفر الخالد , بملحمة شعرية أتنبأ لها بالخلود.

* الانزياح الشاعري في أسلوبية القصيدة

تتسم القصيدة عند زعيم النصار بانزياحات أسلوبية شاعرية عبر ربطها بواسطة المونتاج المعتمد لمدة صور توصيفية وعدة مقاطع بلاغية , ولمشاهد متفرقة , متنقلة , وبعيدة المسار ويستعمل أحيانا" التفكك – الكولاجي – لعدة صور وأصوات مختلفة يسقطها بأحداث مغايرة للحدث المحوري الرئيسي , ويجمعها بإحداثيات متفرقة وبعيدة عن محور القصيدة تبلورها عدة معايير فنية ذات دلالات غنية واستعارات فنية راقية , فيخترق الشاعر معايير الاستخدام الدلالي للكلمات كما تبدو اعتيادياً حيث يحاول كسر شبكة العلاقات التقليدية في استخدام العبارة والكلمة في الجملة الإيحائية في البيت الشعري كاستخدامه لملاك والتفاحة بتعابير أخرى حسب المفاهيم الفلسفية ((- راجع ص 6- 8- 11 من القصيدة-)). كذلك تميز الشاعرية لديه كمفهوم الشعرية بانتقال الجملة إلى مستويات البناء الشعري – الغير

تقليدي – بدراسة المعنى المتداول للغة بدلاً من معناها الاعتيادي – التقليدي العام – إلى المعنى الدلالي الغير مألوف بالإحالة إلى ذات الشاعر , وقد تسمى التوليدية الجديدة في المعاني المعاصرة , كما قيل قديماً((المعنى في قلب الشاعر)). فاستعمالات النصار المعجمية للغة شعرية جديدة, من كون آخر لعالم جديد , يعبر بواسطتها عن نظرته الخاصة للتداولية والتأويلية, ولديه توليدية خاصة به يمكن أن أسميها بمصطلح التعادلية في اللغة, او التكافؤ اللغوي.

الصخرة هدفاً في الطريق

لنمسك هذا المعنى ونضعها " هدفاً في الطريق " فبأي تفسير اعتيادي يمكن معرفة " الصخرة" به , وكيف يمكن التوصل إلى معرفة المعنى المزدوج للصخرة هنا.. هل هي حاجز مانع , او صعوبة " نهائية " يمكن تجاوزها , او هدفاً يجب الوصول إليه , أم حاجزاً يجب تجاوزه للوصول إلى – الهدف - , أي أن استعمال الصخرة بمعنى مزدوج , أولاً كناية عن رمز الصعوبة واستحالة الوصول. وثانياً باعتبارها هدفاً للوصول هذا التكافؤ الثنائي لاستعمالها كرمز ودلالة , صعوبة وهدفاً , واستعارة عن التجاوز أو حقيقية الموقف الصعب يشكل تعادليه في اللغة.
فالنص يؤثر تأثيراً فاعلاً على المستوى الثقافي – الذهني – للمتلقي بأثر الشعر ولغته المتداولة وتأثره بالشعر وتأويله.. فيكون وعي القارئ مفسراً لوعي الشاعر , وأحياناً جزءاً منه , ووعيهما جزءاً من الوعي الجمعي للطبقة أو المجتمع حسب رأي فوكو :{ " أمام حارس العميان نحن المبصرون ألان. لم نقف على صخرة "}. النص

وهكذا أصبحت التداولية المكثفة عند شاعرنا.(زعيم النصار) محل التأويل المضاعف الذي ينادي به ريكور وذلك لقدرته الفائقة في استعمالات الجملة الشاعرية الكثيرة الدلالات وعلى طريقة الإندونيسية , واعتماده على الكلمة العذبة البراقة كسعدي يوسف , ولمستوى شعره الفني المتطور المتصاعد نحو السمو الجمالي كعدنان الصائغ. فالشاعر يتعالى بلاغته الرقيقة وبأفكاره الغنية الراقية. أنه لو يتجاوز بعضاً من الهنات والوقفات هنا وهناك , ولو حاول الابتعاد عن السرد المتواصل او الاضطراد المستمر لوضعه النقاد على قمة الشعر العراقي حالياً.. او كما أطلق عليه الناقد البنيوي جبار حسين صبري تكافؤ الدال والمدلول عند زعيم النصار والذي وصفه بالخلاص الشعرية المعاصرة في الشعر العراقي الجديدة. انه صوت متميز وقدرات شعرية جيدة تستحق الدراسة والاهتمام.

فمن خلاله اكتشفت معنى جديداً في الشاعرية أسميتها بمصطلح التكافؤ اللغوي او التعادلية في اللغة بتوليدية جديدة "بدلاً من التأويل المضاعف عند ريكور".

هشام آل مصطفى

2006/1/20

مصادر الدراسة

1. مخطط بتروسبورغ : ط برلين 994 / عن الأديب البغدادية 58 في 2005/2/9 وانترنيت المحيط 2005/3/5

2. علي حسن الفواز: العقل التواصلي. المصدر السابق 58 في 2005/2/9

3. د. معن الطائي : التداولية منهجاً : المصدر السابق.

4. د.مجيد الماشطة : ندوة الأديب حول التداولية العدد 81 في 2005/7/20

ريكور : ثنائية الاستعارة والرمز ترجمة د. رضوان جودة عن انترنيت المحيط 2005/8/21 حسب جريدة المؤتمر 900 في 2005/8/22.

الحياة في غلطتها
القصدية ومفارقة السياق

وجدان عبدالعزيز

حينما طالعت ديوان الشاعر زعيم نصار(الحياة في غلطتها)، استحضرتني مقولة: الشعر مغامرة جريئة، وفعالية عقلية راقية ومن نوع خاص، تحاول أن تفسر العالم، أو بالأحرى، أن تعطيه معنى، وأن تجبره على البوح بشيء من حقيقته، متحررا بذلك من ان الشعر ليس فعل تعبير، انما هو فعل تأسيس.. يقول ادونيس: (اذا كان الشعر لا يعمل، وكان تسمية للأشياء، فمن الممكن تحديده بأنه فن لغوي: نوع فريد من اللغة الخاصة في عقل الكلمات. لكن ان يسمي الشعر الاشياء لا يعني انه يوجدها من عدم، مادياً كما قد يتأول بعضهم، بل يعني انه يضفي عليها بعداً لا تنوجد ابداعياً الا به.، فليس الشعر تعبيراً انه تأسيس)، وهذا ما اجده في ديوان زعيم نصار جليا.. حيث ظهرت القصدية واضحة لدية في بلورة رؤية تحاول ان لا تهادن وتدفع نحو الصراع، بعلة السنوات كانت محشوة بالأخطاء، والعلة الثانية معارك دينية يمقتها الله، والعلة الثالثة اجتماع المتناقضات، وهي (الواقع والخيال، العقل والجنون، الصورة والحدث)، هذه الامور رجحت على تقديم النسخة ذات الترتيب الثالث على الثانية والاولى من حيث ارتكاب خطيئة المغايرة، لاجل التمويه وابراز خيار مفارقة السياق، وبالتالي امتلاك رؤية واعية تعالج العلل والاخطاء، وتجيب على "الغلطة".. فمثلا الثقافة عند إدوارد تايلور، تشير الى صلة معقدة بين الأشياء والأفكار

التي تنتجها التجربة التاريخية لإبداع الانسان، وبالتالي فان الثقافة (" تعبير عما وصل إليه المجتمع من مستوى حضاري "،فإذا كانت الثقافة عملية تاريخية لأنها تميز أولا سلوك الإنسان وتعاطيه مع أشياء الطبيعة كما تحدد أسلوب حياته ونمط تعامله مع البشر. وعلى هذا النحو، تتشكل الثقافة في إطار نظام معرفي لا يمكن عزله عن العلاقة بين السلطة السياسية وفئات المجتمع، لتتحدد على هذا النحو الثقافة النظامية السائدة وعلى هامشها إن صح التعبير يظهر الفكر المعارض الذي يحاول اختراق الأفكار السائدة وتغييرها).. هذا صراع جدلي حاول الشاعر زعيم نصار تخليقه داخل النص الشعري، (اذ ان العمل الادبي اليوم ثمرة ثقافية خصبة للمعايشة العميقة والجوهرية لقضايا الانسان وتجاربه الجمالية في المكان والزمان والرؤيا والتشكيل والفن، لذا لا يمكن قراءة النص الذي يمثل اداة الاتصال الاولى في العمل الادبي من دون الاستعانة "بالسياق الثقافي باعتباره الحاضنة التي يترتب في اطارها النص" على النحو الذي ينعكس فيه الثقافي في النصي والنصي في الثقافي.)1، ففي فقرة "ز" يظهر لنا جليا الصراع المنفعل الذي يبحث عن ملاذ في الديوان.. (في الرابع عشر من تموز يكتبون حياته في حجرة المصائر ويحتفلون، يقولون: في مصادفةٍ غامضةٍ لا نظير لها، صارت له حياة، ولأطفالٍ معه هو أبٌ وأخ، ومع التي في سريرهِ ابنٌ وزوج، نام في حريرٍ مدمّى، حياته،خطأٌ لشخصٍ آخرَ، يُغريهِ بآخرةٍ ويمنّيهِ بجنّةِ العبيدِ. العبيدُ يذكّرونهُ برعبِ المسوخ. كيف يعبرهم والمخالب تحيطه من كلّ مكان؟)، يقول الناقد عبد العزيز بومسهولي: (الشعر والوجود، يشكلان بؤرة رؤيوية تأويلية تعددية تدرك الكينونة بوصفها انفتاحا للموجود)، ومن تساؤل النص (سقط في

التيه. استوحش. وبقي في انتظارٍ يسيرُ، لكنه لا يرى أحداً.) الى تساؤل النقد والفلسفة (إن اللا حقيقة في الشعر هي الوجود الأصلاني المنفتح، أو التجلي الأكثر تميزا في تعدديته. فهو دليل الحيوية الناطقة التي تعري إمكانات العالم التخييلية، التي تحدس بالظن، بقدرات الكائن الشعري التنبؤية. والشعر في إحدى إمكاناته واختياراته الكبرى مساءلة حيوية للوجود. فكيف تتحدد هذه المساءلة؟ أو بالأحرى كيف يثير الشعر أسئلة الوجود التي يعيد من خلالها كشف التوتر الحيوي للوجود الناطق؟ وكيف يعبر نحو الاستنارة المبددة للعتمة؟)، قد نعثر على ذات الشاعر التي تحاول لم. حالة التشظي ومن ثم تبحث وتفترض مشروع الشعر الذي هو في الاساس تيه ولا يكتمل، كونه بُني على الاحتمال.. فرؤية الشاعر في ديوانه اعلاه تبقى تتجدد في اسئلة متوالدة عبر انساقه المفارقة لنسق الترتيب المتعارف عليه كقوله: (كرهتُ الأيامَ، اقفلتُ الأبوابَ، ورميتُ مكتبتي إلى النار، كرهتُ الأشياء، المعارك والطواغيت، السجون والمسرح، الممثلين والمدّاحين، القريب والبعيد، يا لعذاب التكرار، ما هذه الغلطة؟).. وهنا يبرز مسار البحث عن الذات، فان الإحساس بالألم وأثره العميق هو مظهر من مظاهر الذاتية الفردية التي يتألف منها الوجدان بمشاعره المتناقضة، ويأخذ مظهرين: التفاؤل والتشاؤم وذلك بحسب الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر لحظة الإبداع فهو متفائل عند شعوره بالقوة والقدرة على مواجهة الأزمات وتحدي الصعاب، وعندما يكون محبطا يائسا ضعيفا قانطا يصبغ التشاؤم عمله الشعري، وبالرغم من الاستغراق في الذات والانهماك بالخيال إلا انه لم يهمل الشاعر نصار الجانب الإنساني فتعاطف مع المظلومين وثار ضد الظالمين متجاوب مع آمال الناس

وقضاياهم ومثلهم في زمانهم، وحمّل رسالته الادبية بالكثير من جماليات الحياة وهو يغص بالماء متحملا ويلاه الحروب والطواغيت بانهماك العزف ناثرا احلامه على الورق، بيد انه يبقى يعيش المتاهة... (يهبط من مخبئه على جناحه قيثارة. يدخلُ ينثر أحلامه على الورق بذوراً بيضاً وبذورا أُخر، يستبدلُ بعد أن يشقَّ صدرَك، يستبدل القلبَ بالفانوس، يخيطه ويشيرُ إلى الحكاية الملتحمة بحليب الأرض وهي تهذّبُ الندم، تذللُ الصدمات في وجه الورق النازف وكان يقالُ قديماً إنه من نسل السماء وقد عنيتُ الحائر. الحائر ملاك. الملاك خيالي الذي يصير حجراً، يصير نهراً، يصير شجراً، يصير حفيفاً يملي عليّ كلماته الجديدة، هو يعزف، يعزف ما يهمس: في منتصف الليل، في أعلى الحافات، كان يعرفُ أنه يدوزن أوتاره كان يعزف، لا أحد يفتحُ أبوابَ متاهاته الثلاث: حياته ولغته والحرب. الحربُ عاصفةٌ سوداء. لغتهُ طريقٌ تتفرعُ نحو مذبحة التأويل. حياته عثرةٌ في وادي الخراب، الخرابُ أشباه الرجال. الرجالُ عبيدٌ في جنّة المسوخ. هل يفلتُ من فخاخها؟)..

يقول هيراقليطس: "إن على الذين يحبون الحكمة أن يتساءلوا عن أشياء عديدة في الحقيقة"، وهي مساءلة تتوخى إحداث الدهشة التي تغمر الكينونة لحظة كشفها لتعارضات العالم ومفارقاته التي لا نهاية لها، والمساءلة تنزع غطاء الزيف عن هذا العالم الذي يدعى التلاؤم والانسجام، وينخرط في تأكيد الدوغما المبشرة بالحقيقة الوحيدة، النافية للتعدد، والاختلاف. والشعر حين يخوض غمار المساءلة، فإنه يتوخى توليد الرؤى الاستبصارية والاستشرافية، بدءا من تفجير لغة الكائن الإنساني المهووس بالاستكشاف وبالنزعة التشكيكية التي تتخطى

نزعة ديكارت العقلانية التي لا تعترف بالوجود إلا لما يتخطى مرحلة الشك، بمعنى أن الوجود مرتبط بالتفكير..

في النسخة الاولى والتي هي الاخيرة، عاش الشاعر زعيم نصار حالة غليان من الانفعالات الهائلة، لذا جاءت نصوصه في هذه النسخة، كما هي الوان لوحة سريالية تموج على سطح اللوحة، ترسم متاهات لا نهاية لها، رغم هذا تحاول الامساك بالفعل الثقافي الرافض، مثلما تحقق في النسخ المتقدمة، ولاشك هنا يؤصل القصدية التي بدأها، لتكوين رؤية متحولة من ذهنية الى مفردات حية تلامس الواقع، وقد تفارقه في الرفض والثورة، لتصحيح مسار الغلطة !! كما هو هذا النص: (البياضُ تكرّسُهُ الأبديةُ، السوادُ يكرّسُهُ الزوالُ في جادَّةِ الحياةِ التي تجتذبهُ. رأسُ الملاكِ يتبعثَرُ، حتى أن الرفيفَ يبقّعُ الجدرانَ. الحياةُ في غلطتها، سقطتْ في البئر،).. اذن (الادب شخصية مسؤولة وواعية ويجب ان تبقى تلك المسؤولية واضحة وذلك الوعي ظاهرا في كل ما تقدمه لنا العملية الادبية من تجارب، مهما اختلفت اشكالها وتباينت اهدافها وتفاوتت بيئاتها، يجب ان تفوح منها "رائحة الانسان" عبقة تخلق من دمنا وخيالنا وفكرنا احساسا وجدانيا متوهجا منطلقا من واقع تلك الحقيقة التي نسميها "بالحياة الانسانية" وقد صدق سقراط عندما قال: "ان الحياة التي لا تخضع لاختبار لا تستحق ان يحياها الانسان" والاديب الذي لا يشعر بهذه المسؤولية ولا يقوم بها انما هو اديب كلمة لا اكثر ولا اقل. ونحن في واقعنا المعاصر هذا بامس الحاجة الى هذا الاديب المسؤول والفنان الملتزم) 2، وبالتالي فان الشاعر عاش المتاهات.. (وترميها في المتاهات الثلاث؟

الكلماتُ

والحربُ
والحياة
اللغةُ تلطّخُ حياتنا بدم القتيل.)...

فـ(في ضوء تطور الفكر الانساني واتساع افاق المعرفة في البحث عن ماهية الذات والوجود وسبر اغوارها في مدى ارتباطها بأحداث عصرها المتحرك وظواهر واقعها المتجدد، برزت مفهومات في الثقافة الادبية تحاول الربط بين التجربة الادبية واثر المجتمع والاحداث فيها. فالثقافة الادبية، على سبيل المثال، هي جزء فعال من ثقافة بيئة انسانية او مجتمع بشري، وهي في الواقع حصيلة اجتماعية للأفكار الانسانية والحرف والمعتقدات والعادات، مهما كانت تلك الثقافة بدائية او معقدة حضارية جامدة او متطورة. فالتراث الثقافي له القدرة على الحركة والتطور والانتقال من جيل الى جيل. ولابد في مثل هذه الحالة من وجود بعض المناهج والحركة في كل ثقافة.. لا ننسى ان تطور المعرفة والقيم الاخلاقية هو جزء لا يتجزأ من مفهوم الثقافة. فالخصائص الثابتة لأية ثقافة تنعكس عادة على التجربة الادبية التي تولد بين احضان الذات والروح الجماعية. لذا فان نسق العمل الادبي الذي هو في الواقع نسيج التجربة الادبية من الناحية الفنية، يمثل الادب في مفهوم المعرفة الانسانية وفي حكم القيمة لأنه، أي النسيج الادبي، جزء من خبرة القاريء)3، اذن شخصية الشاعر زعيم نصار تتساوى وتتعانق مع شخصية الادب التي خلقها وحمّلها مسؤولية واعية وجعلها تفوح منها "رائحة الانسان".. يقول سقراط: (ان الحياة التي لا تخضع لاختبار لا تستحق أن يحياها الانسان).. وهكذا يتصاعد الفعل الثقافي

في اشعار زعيم نصار ولاسيما في كتابه (الحياة في غلطتها)، فالقصدية هي محل اشتراك بين النص ومبدعه ومتلقيه في مجالاتها الادبية، ففي اللغة نجد ان عناصر هذا الموضوع تتعلق بمنشأ الحرف والتعاقبات الصوتية وما تنتجه من ألفاظ وفق تسلسل معين وعلاقة الدلالة بالمدلول.. الخ، وهنا لا توجد عصمة للنص، فالتطابق بين "الدلالة والمدلول" وهو جوهر "القصد" في اللفظ بكل ما ينتج عنه من قواعد تضبط فهم اللفظ وبالتالي العبارة وانطباق مفهوم "النظام" القصدي على النصوص لا يمكن أن يطبق بحذافيره إلا على نص معصوم لإنتفاء الذاتية مطلقاً في كل الموضوع وقد اجد من المستحسن ان لا انفي الذاتية واثبت القصدية في ديوان (الحياة في غلطتها)، أي ان هناك حضور يصاحبه غياب.

مصادر البحث:

1. كتاب (عضوية الأداة الشعرية) أ. د. محمد صابر عبيد سلسلة كتاب جريدة الصباح الثقافي رقم 14 2008م ص9
2 . كتاب (أسفار في النقد والترجمة) د. عناد غزوان . دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط1 لسنة 2005م ص23
3. كتاب (التحليل النقدي والجمالي للأدب) الدكتور عناد غزوان/ دار افاق عربية للصحافة والنشر بغداد 1985م ص73.
4. كتاب (الحياة في غلطتها) للشاعر زعيم نصار

شعرية التوهج
قراءة في الحياة في غلطتها([1])

هادي الحسيني

انتظر الشاعر العراقي (زعيم نصار) قرابة الثلاثة عقود من الزمن حتى أصدر مجموعته الشعرية الأولى بعد تجريب وقراءات وحياة كاملة في معترك الحزن والحب والحرب والموت والفقر والحصار والجلوس على أرصفة الزمن المرّ، في هذه المجموعة التي صدرت بعنوان (الحياة في غلطتها) والتي كتبت قصائدها قبل زمن بعيد منذ أيام الحرب الأولى وبداية الحرب الثانية، وتحديداً في سنوات الثمانينيات وبداية التسعينيات، وقد شهد الشاعر الحرب العراقية الإيرانية 1980- 1988 وبداية الحصار عام 1990 بعد دخول الجيش العراقي الى الكويت ومن ثم حرب تدمير العراق، أو تحرير الكويت بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية وقوات التحالف عام 1991، ليؤرخ لهذين الحربين عبر قصائد (الحياة في غلطتها) التي تأخر الشاعر في نشرها لسنوات طويلة، وكان لابد من نشرها فهي تجربة حياتية وشهادة للتاريخ على ما جرى في وطننا العراق، وما الشعر إلا أرشفة للتاريخ بطريقة تتفوق على كتابة التاريخ نفسه.. وهكذا فعل الشاعر في هذه المجموعة التي لو صدرت في سنوات كتابتها لكانت حياة الشاعر زعيم نصار في خطر، ومن المؤكد قد يكون ضمن مئات آلاف الشباب الذين غيبهم النظام العراقي عندما حكم العراق بالحديد والنار في سنوات الثمانينيات

1- جريدة أوروك، الملحق الأدبي، الثلاثاء 23 تشرين الثاني، 2021، العدد: 46

والتسعينيات.. لكن ذكاء الشاعر جعله يؤجل نشر قصائده الى ما بعد سقوط النظام.. وبالتأكيد فإن الشعر الحقيقي يبقى شاخصا ومهما حتى لو مرّ على كتابته آلاف السنين، ولهذا الشعر بحد ذاته هو واحد من الفنون الصعبة ومعقد التراكيب وليس من السهولة أن يكون الإنسان شاعرا، الشاعر يختلف عن أي كاتب آخر لأنه ببساطة عندما يكتب قصيدته ينعزل عن واقعه التعيس المدجج بالألم والمأساة ليخلق واقعا يناسبه، ولهذا عجز الأدباء من أن يعطوا تعريفا صحيحاً للشعر، وظل سؤال الشعر فاغرا فمه يبحث عن إجابة..

زعيم نصار شاعر ثمانيني، شاعر من شعراء جيل الحرب، الحرب التي أكلت الأخضر واليابس وأكلت حتى الرماد قبل أن يتبدد، حروب لم يخرج منها أي منتصر سوى تدمير حياة مئات الآلاف من الشباب البريء الذي كاد أن يبني مستقبله فتلاقفته الحرب.. في تلك الأثناء كان الشاعر زعيم نصار المولود في مدينة الناصرية قد انتقل للعيش في العاصمة بغداد وعاش حياة غاية في الصعوبة والمعاناة، كان يقرأ ويتابع المشهد الثقافي العراقي بشغف بالرغم من الكتابات التي تمجد وتطبل للحرب. وظل زعيم ينشر القليل والمميز في مجلات ودوريات أدبية وأبتعد عن التصفيق للحرب ومآسيها.. في عام 2015 صدرت مجموعة زعيم نصار (الحياة في غلطتها) عن دار الروسم التي يشرف عليها الشاعر ببغداد، وقسم قصائدها الى ثلاث نسخ وابتدأ من النسخة الثالثة مروراً بالنسخة الثانية حتى النسخة الأخيرة والتي هي النسخة الأولى، وتلك مفارقة شعرية داخل الفهرست، لكن الذي يقرأ قصائد الحياة في غلطتها سيجد تسلسلا فيه من التنسيق الكثير، تنثال منه الشعرية بتدفق وبروح تتعالى على جراحاتها سواء كانت جراحات الحرب التي

مازالت لم تندمل بعد أو جراحات الحياة في أغلاطها تجاه الشاعر..
يفتتح الشاعر زعيم نصار كتابه بحكمة توراتية منسوبة الى الملك سليمان والتي تقول:

(إن النسخة الشبيهة لا تُخفي الحقيقي أبداً، بل إن الحقيقي هو الذي يُخفي و اقع عدم وجود شيء حقيقي. إن النسخة الشبيهة هي حقيقية.).

يبدأ الشاعر بعد حكمة سليمان بالنسخة الثالثة التي قسمها الى ثلاث قصائد طويلة: الأولى كانت بعنوان (حياة على جانب النهر) صور لنا الشاعر سنواته التي مرت في الحروب وويلاتها والمآسي التي لحقت به واعتبرها واحدة من الأغلاط التي لا تغتفر، ضاعت فيها ثلاثين سنة من العمر ! فكم ثلاثين سنة في العمر ؟ !

يأخذ بنا الشاعر عبر هذه القصيدة التي فيها من التكنيك العالي في طرح فكرتها عبر زمان مضى، استحضره من خلال سطور القصيدة بلغة رشيقة، لغة خالية من الزوائد، لغة ضاربة في المعنى وتخترق إحساس المتلقي مع تكثيف في الصورة التي تبهر القارئ من أول جملة وهو يصور لنا مشاهد حزينة قد تكون مرت بأغلب العراقيين في تلك الحرب اللعينة التي مازالت آثارها شاخصة حتى يومنا هذا..في قصيدة (حياة على جانب النهر) يتألق الشاعر في رسم صورة المدينة التي عاش فيها ونهر دجلة الذي يقطعها الى صوبين فيبدأ برسم ملامح الموت القادم لها ويستذكر سنواته التي ذهبت محملة بالأخطاء لكنه كان مبتسما لتلك الأخطاء التي جعلته شاهداً على حروب لم تنتهي ومازالت مشتعلة حتى يومنا هذا. لقد رأى في تلك الحرب الغير متكافئة ما بين بلد خارج للتو من حرب استنزفت كل شيء لمدة ثماني سنوات وحصار

مازال ينخر بأحشاء الفقراء الى ضربة قاتلة وجهتها أمريكا بمساعدة 33 دولة وهذه بالتأكيد ستحيل البلاد الى حطام ودمار ! هكذا فعلت حرب عام 1991 ويقول الشاعر زعيم نصار في مطلع قصيدته ص9:

(على الأرجح السنوات التي مرت في الطريق المعلقة فوق الهاوية، كانت محشوة بالأخطاء، لقد زهوتُ بها، ربما لأنها اخترعتني شاهداً عن حروب لن تنتهي، عن رحلة لعابرين ذهبوا لمدينة ضائعة، عن معارك دينية يمقتها الله، عن ثورات آمنت بالخرافة، عن حكايات يختلط فيها الواقع والخيال، العقل والجنون، الصورة والحدث.ما هذه الغلطة ؟ منذ ثلاثين سنة تمر أيامي، تتعثر بين الصخور في الوادي، البرق الذي مرّ بقلبي كان عمري. على الأرجح ستبقى حياتي مثل عجلة تدور، تدور حتى أضع حداً لها)..

يتعالى نشيد الألم داخل القصيدة ويتعالى في داخلها صراخ غلطة الحياة التي عاشها الشاعر وسط دوي المدافع ورحيل المدينة بأكملها الى الحرب والموت..

وفي ص16 من القصيدة يقول الشاعر: (حياتي في غلطتها، عثرةٌ للتيه، عثرةٌ للموجة الشاملة، عثرةُ لحليب الأرض، عثرةٌ للزحف الكبير، عثرةٌ ضد القطيع الحائر، عثرةٌ لملح السماء الغامض الذي فسد وسكت، عثرةٌ لعاصفة سوداء.) وفي آخر سطر من القصيدة ص 19 يختتم ب (كلهم كتبوا فيه: ما من أحدٍ كتب هذا المصير ولم يقض عليه الزمن)..

في القصيدة الثانية والتي هي بعنوان (بيت فوق طيران الصقور) يتحدث فيها الشاعر عن مأساة الحرب على العراق وهجوم الطائرات والصواريخ والقنابل والحمم النارية فوق العاصمة بغداد ومدن العراق الأخرى كان ذلك في عام 1991 فيأخذ الشاعر بأيدنا نحو فيضان الدم

الذي يخنق الهواء جراء الجثث المكدسة أمام الشاعر وهو يقرأ بكتاب، الكتاب الذي سوف لا ينفعه في تلك اللحظات القاسية الأمر الذي جعله ينسى أهله من الأموات والموت يحيط به من كل جانب حتى نسائم الموت مرت مع الغيوم ! تصوير شعري رائع يرافقه سرد للحدث بطريقة الراوي المتفنن، الذي يشد الإنتباه بطرق مدهشة. يصور لنا الشاعر في هذه القصيدة الموت بحضوره المكتمل والذي يحيط بالحياة من كل الجوانب دون أن يبقي على خيط أو طريق واحد للحياة. مئذنة عالية يتصور أن أباه اختبئ خلفها ثم نزلت من السماء كرات من النار، مشهد الصقور التي يقصد بها (الطائرات) التي كانت تحوم فوق المئذنة وهي ترمي بالكتل النارية فوق المدينة.. ويقول الشاعر في مقطع من قصيدته (بيت فوق طيران الصقور) ص 21:

(لهب، لهب تقذفه الصقور، تنفلق المدينة كلها، حياتي تنفلق. اشتعلت رؤوس الأطفال. الورد يفر من يد القاطف، رؤوس في ساحة النار. الطيرُ ينزف، وأنا أقول: حياتنا زلة لسانٍ، والسماء غلطة الأرض لا أكثر ولا أقل.

خرجوا

لا حديقة بالقرب منهم

صاروا غيوماً وناموا

لا قمصان لا صحون لهم

من تحت الركام قاموا

وقالوا: بعد كل هذا الذبح بسيف السماء ماذا يفعل لنا الكتاب ؟ أوراق كثيرة تسقط منه، أوراق كثيرة تطير الى وادي السلام)..

في المقطع اعلاه يوضح لنا الشاعر بأن السماء غلطة والأرض غلطة هي الأخرى والكتاب الذي كان يقرأ فيه هو حياتنا التي تتساقط منا كأوراق عبر الموت الذي يذهب بنا نحو مقبرة وادي السلام في مدينة النجف الأشرف والتي هي أكبر مقبرة في العراق والمنطقة..

وفي مقطع آخر من القصيدة يقول الشاعر نصار:

(في بغداد رأيت الأثداء والرضع على الرصيف وأنا أقول: البريء غلطة المجرم لا أكثر ولا أقل.

تركوني

تركوا بغداد وحدها

باعوا دمهم والأثر الوحيد واختفوا في الحجرات)..

مشاهد عالية في دراميتها وهو يصف لنا المدينة التي عاش فيها (بغداد) وهي عبارة عن خرائب متجاورة دمرتها حرب الخليج الثانية التي اندلعت بعد غزو النظام العراقي للكويت عام 1990 لتدخل قوات التحالف بقيادة امريكا وتحيل العاصمة بغداد الى خرائب ودماء وكتل وحمم نارية كان الصقور يقذفوناها من السماء كما صورها لنا الشاعر زعيم نصار، لقد اعادوا العراق في حرب 1991..

واحدة من الغلطات الكثيرة التي دونها الشاعر في (الحياة في غلطتها) وهو يقول في المقاطع الأخيرة من القصيدة:

(الأمراض غلطة الجسد لا أكثر ولا أقل.

طارت مرة أخرى. مرت الصقور فوقي فلشتني تماماً. جثث طافية في نهر دجلة. رميت الكتاب ومسكتُ جمرة في يدي. مررت بمئذنة سقطت بالقرب من البيت. مضيتُ أحتمي بالكهوف. وأنا أقول:

الموتُ غلطة الحياة، الحياة التي صارت أثراً بعد عين، لا أكثر ولا أقل)..

في القصيدة الثالثة وهي الأخيرة من (نسخة ثالثة) جاءت بعنوان (حرب واحدة)، فيبتدأها الشاعر حيث يقول: **(الملاك الذي لم يقدني الى باب بعيد، لم يضع بين يديّ كتباً أربعة، وضع في كفي جمرة قال لي: اذهب اقبض، وانتزع وابسط قلبك. انتزعتُ الكتابَ الرابع وجدتهُ خواطرها وغسلتُ حروفها من سواد الكراهية فسارت في دمي. قلتُ لها: في حرف عينكِ العميق أسيرُ في رحلة حرة، وأنتِ تتأرجحين بين الحارس والعالم، تتأرجحين بين ثلاث كلمات، بزرقتكِ غسلتُ مخيلتي من وحشة السماء ونظفتُ مجرّاتكِ من تبنها غسلتُ قلبي بنهركِ وعلى بساطكِ نمتُ)..**

شعرية تلمع ما بين كل جملة وكل حرف من هذه القصيدة التي تحاكي الحرب من جهة وتحاكي الحبيبة من جهة أخرى فكثرة الحروب والموت الناتج عنها جعل الشاعر يناجي الحرب ويصف لمعان القنابل حين تنفلق وتكون زرقات مختلفة ووميض وشهب تعلو السماء لتعلن عن بدأ الموت المعلن الذي سيصيب الجميع لا محال، الحرب هدفها وجود شبح الموت عالياً في سماء المدن وفي قلوب الناس، لا شيء يعلو على الموت في الحرب..!

مناجاة حميمية داخل القصيدة للوطن الذي انهكته الحروب.

في النسخة الثانية المتكونة من ثلاث قصائد ايضاً يبدأ الشاعر زعيم نصار بقصيدة تحت عنوان (صورة واحدة لنصف حياة) يحدثنا عن علاقته بالحياة وهو الخارج للتو من حربٍ استمرت لثماني سنين بالتمام والكمال، فتاريخ كتابته للقصيدة كان في شهر أيلول من عام

1989 فثمة العديد من تراكمات الحرب وعلعلات الحياة التي ألقت بثقلها على الشاعر ونصه في ذات الوقت الأمر الذي قدم لنا نصا ثيمته الأولى الندم على نصف حياته التي ضاعت ما بين المآسي والآهات والحرب والموت البطيء الذي كان يعيشه في تلك الفترة، ففي بداية النص يقول الشاعر ص 39:

(لأنكِ نهاري و أنتِ النوم كله، ولأنكِ واحدة من أضلاعي ولأنكِ تفاحة النور التي وراء الغمام، كنتُ عرياناً قبل أن تجلبي إليَّ الحية، ولم أعرف بياضكِ كنتُ أخشى طرتكِ السوداء ولم أختبىء من أحدٍ، بحبة قمحٍ معكِ اشتركتُ، كنا تفاحة واحدة نرى النهار، عرفتُ بكِ كل شيء وهمتُ ولم أنسَ...

حوادث عجيبة، لا نعرفها.

أنتِ إلتهمتِ

نصف حياتي واحترتِ

الحيرة خلاصة الموجود)..

وفي ص 41 من القصيدة يقول الشاعر:

(الذكرى خطةٌ

لتشكيل العالم.

خرجتُ، وقفتُ تحيطني هاويتي، الظلامُ ظلامٌ أسودُ، و أنا بينهما خيطُ نورٍ من وراء الشجرة، أطوف بين متاهتين، احترتُ كلما أخطو، أسقط في هاوية للموت، كلما ألتفتُ، أسقط، أتدحرجُ، أصعدُ وبها أعودُ، الحياة حية بيضاء)..

القصيدة تحمل الكثير من المفارقات الشعرية الجميلة والمهمة ولها الأثر الإيجابي على حياتنا خاصة بالنسبة للذين يحيون حياة قلقة

هاجسها الموت والذي يسيطر على تفكير الإنسان في أغلب الأوقات. ثم يختتم الشاعر قصيدته بمقطعين رائعين فيقول ص 46:

(نحن هنا الحب والعري يعودان بنا الى الفردوس،

ومعنا كلمة واحدة ترفرف فوق العالم هي الحياة.)..

وفي قصيدة (بيت في بحيرة سيروان) وهي الثانية ضمن النسخة الثانية في المجموعة، وبحيرة سيروان تقع جنوب غرب مدينة السليمانية القريبة من الحدود العراقية الإيرانية ولطالما اشتعلت بالقرب منها المعارك الضارية أيام الحرب وحتى بعد اعلان وقف إطلاق النار في 1988/8/8 وكان الشاعر جندياً في تلك المنطقة التي يسير فيها على حرير زرقة البحيرة الخلابة بجمالها التي تنسيه أن يرى أماكنه المحببة لقلبه في بغداد مثل ساحة الميدان أو أي شارع يحبه وحتى لم يعد يتذكر صوره المعلقة على الجدران، يقول الشاعر في قصيدته بيت في بحيرة سيروان ص 47:

(أسيرُ على حرير زرقتها، على مائها، روحي تتلوى يزورقها، تخبو نارها فتخلع ثوبها الشفاف، قرط يتدلى على وجنتيها، أصغيتُ لحفيف القرط على العنق. لم أرَ أحداً أحدا في ساحة الميدان، لم أرَ شارعاً لصيادي القوارير، لم أرَ صورتي معلقة على مسرح الحيطان. أظهرً وأختفي. فقدتُ نور العين، لم أرَ، لذا أروي، أتجلى في نهر الكلام، تتكرر على لساني موجة حرة. يتموج مشهد الحرب في منامي، فأنسى أنني كنت هنا دخان السماء لقلبي، أحفرُ رملَ ذاكرتي. أصغيت لشتائم أمي، أصغيت لحياة مسفوحة على روح الجبل، أنا وكازي في الطريق)..

وهكذا يستمر الشاعر زعيم نصار وهو يوثق لنا عبر قصيدته الجميلة المعتقة بالحزن والموت الذي لا يتوقف جراء الحرب التي لا أمل في توقفها بالرغم من مضي سنوات طويلة على بدأ اشتعالها، يوثق حياة الحرب والحلم في الموت والخلاص من الحياة، فالمعاناة بالنسبة للإنسان داخل نار الحرب تكاد تكون شبيه بالموت، لا بل أن الكثير من الجنود العراقيين كانوا يفضلون بتر أصابع أرجلهم أو أصابع أيديهم أو بتر ساق أو بتر يد على البقاء في جبهات الحرب المشتعلة والتي لا أمل في أخمادها، لقد فقد الجندي العراقي الأمل في توقف الحرب، لهذا ظل الشاعر يحلم داخل قصيدته، وحتى الحلم أصبح سوداوي النزعة فأحلام الشاعر تحط على جدران الموت وأرصفة المقابر وشرارة الهجوم الأولى التي تدق بدء صافرة الموت الذي ينتظر الكثيرين، كان الشاعر يرصد بدقة كل التفاصيل القريبة والبعيدة سفوح الجبال وشعاعها مياه بحيرة سيروان الزرقاء الثلج الذي ينهمر في فصل الشتاء فيحول كل شيء داخل وخارج البحيرة الى بياض ناصع، بياض يشبه نحر الحبيبة أو بدلة عرسها، بياض يرمز الى الحب والسلام لكنه وسط الحرب والموت في قصيدته التي يقول فيها ص 52:

(في هذا النهار الأسود،

ترى من يخلع معطف الظلام كذكرى قناع ؟ كان قبل السؤال، الليل بغلي يهبط بي سفوح شعاع يبعثه جسدي، مهرجانه الى الملهاة المشيدة فوقي، فوق الثلج الذي استعاد ماءه، وفرّغ راية الطريق من الريح، ايها الجمر أمض الى وحدة يزوغ طائرها ما بين خاتمين، خاتم الأبدية، خاتم الكلمات)..

وفي القصيدة الثالثة من النسخة الثانية وهي بعنوان (حيرة قارئ الحرب) التي يبتدأ ليرسم صورة لطفل يرى صورته في المرآة فيظنها لشخص آخر فيبقى في حيرة من أمره ثم يستلقي الطفل في مشحوفهِ الذي يشق النهر، في هذه الحيرة والقلق يتقمص الشاعر شخصية الطفل الجنوبي داخل النهر ويستذكر تاريخ الموت والحروب والعميان في هذه الحياة التي أعمت الجميع من خلال الحرب التي لم تتوقف، اسوار الظلام تتكاثر أمام الجميع في تلك الظروف القاهرة من عام 1987 التاريخ الذي كتبت فيه القصيدة وكانت الحرب في شدة اشتعالها الذي يدمي القلوب وبخاصة قلوب الأمهات اللواتي ثكلن بأبنائهن فيقول الشاعر في قصيدته ص 59:

(هل نُهبت دلالةُ التفاحة؟ من يعصر قلبها بين قوسين؟ ربما تستلقي في المشحوف، وتقرأ الكتاب للسائح الأعمى. هل أسيء قصدها ؟ هل هو البئر في الوصول إليه ؟ تاريخنا ورق ومحبرة وعميان. كم قيثارةٍ أحرقها الحب؟ هل وصلتم الى غبارنا أيها العابرون؟

لا نعرف إجابة أحد العميان.

في كتابه مصادفات غريبة للمرة الثانية يرى الطفل أن صورته صورة عابرة، وحياته زلة لسان، صاحب الأقدام المتورمة، حملوه من بلاد الى أخرى في يدهِ مرآةٌ يلطخها حبرُ الحكاية)..

يستمر الشاعر في هذه القصيدة وهو يقص علينا تاريخ بلاده العريقة من خلال العابرين والسائحين فالقيثارة أحد رموز حضارة سومر العظيمة في وادي الرافدين، حتى يصل بنا الى الف ليلة وليلة بمعالجة شعرية رائعة حيث يقول في ص 60:

(في لحظة الإصغاء، يتساقط التفاح ألف ليلة وليلة ليصل الى عقل قلبها، في لية حمراء تبعثرت قلادةُ الأرملة فروضت انتظارها. عويل لا يهدأ، يتهدل قلبه. يصغي لهلوسةٍ سوداء، يُصغي لنبوةٍ في أدراجهِ فيثرثرُ عنها كثيراً، ليلتقطها صديقيٌ عابرٌ ويُخفيها في النبع، في لية حمراء، الأرملةُ تحكي لمرآتها حكاية اسمها لعبة الصبر، تنبصُ حروفها في دم القتلى على رقعة الشطرنج)..

نلاحظ في المقطع أعلاه براعة الشاعر زعيم نصار وهو يستذكر تفاحة آدم وحواء ويسقطها فوق سرير شهريار وشهرزاد في الف ليلة وليلة، ثم يسحبنا الى عام 1987 حيث المعارك الشرسة فقلادة الأرملة التي فقدت زوجها في الحرب وظل تنوح وتبكي عليه بانتظار لا فائدة مرجوة منه فينصاع قلب المرأة المسكينة الى الحزن الأسود الذي لم يفارقها ولم يفارق مئات الآلاف من النساء العراقيات اللواتي ترملن جراء الحرب. الشاعر يتألق في قصيدته وهو يسرد لنا هذا الكم الهائل من الحزن الكبير داخل قلب الأرملة التي تظل تحاكي مرآتها بعد طول انتظار وتحكي لنفسها لعبة الصبر الطويل الفاقد للأمل، بينما حروف الحكاية تتحرك في دم الموتى على رقعة الشطرنج التي افترضها الشاعر بدلا من ساحة الحرب..

وفي النسخة الأولى وهي الأخيرة وقد حملت ثلاث قصائد جاءت الأولى بعنوان (جثث وراء البيوت). فيقول الشاعر في بداية القصيدة ص 65:

(البياض تكرسه الأبدية، السواد يكرسه الزوالُ.

في جادة الحياة التي تجتذبهُ. رأسُ الملاك يتبعثر، حتى أن الرفيف يبقع الجدران. الحياة في غلطتها، سقطت في البئر، في الطريق جثث مجهولة من رؤوسها يدخن العدم، في ظلمتها يحمل مصباحه باحثاً

عن كف أخيه. بعد القتيل لا رمز له. من يمحو اسمه من على أشجار السنوات ؟ لذا ظلت الأرملة تحصي جمرات فقدانه على أصابعها حين أغلقت النوافذ، سكبت الماء على النار لتقضي ظلامها في نقل أحاديثهِ الى رفوف النوم، حينها لاحظت أن الشمعة الوحيدة تسيل فضتها خلف السواد)..

نلاحظ في هذه القصيدة الجميلة بصورها الشعرية بالرغم من مرارة الألم والموت حيث الجثث المجهولة الهوية، جثث معطوبة، لا يعرف لها أهل جراء دمار الحرب وقنابلها وهي تنفلق ككتل نارية لا يقف في طريقها أي جسد ولا أي نبات فتقطّع أوصاله، هذه الجثث المجهولة كان العراقيون يدفنونها في العراء بعد تصويرها وهي بدون ملامح وأحيانا بدون رؤوس وبدون أذرع ولا أرجل، وظلت هذه الجثث مجهولة الهوية منذ ثمانينات الحرب وحتى اليوم !

ولعل ظهور الأرملة في هذا المقطع من القصيدة كان بمثابة الإشارة الواضحة لهذا الحزن والانتظار فكم امرأة عراقية ترملت بانتظار زوجها وهو عبارة عن جثة مقطعة الأوصال ومشوهة وذهبت الى قبرها الذي دفنت فيه بالقرب من أرض المعركة.. مأساة كبيرة لقلب المرأة العاشقة لزوجها الذي ينام في مقبرة مجهولة وبجثة مجهولة الهوية بالقرب من الحدود حيث اشتعال المعارك التي ظلت مشتعلة. ويستمر الشاعر في قصيدته حتى يصل بنا الى مقبرة وادي السلام في النجف التي حملت ما بين قبورها المئات من الجثث المجهولة الهوية، أحياناً يأتي أهل الميت يحملون التابوت وفيه جثة متفحمة من شدة القصف لكنهم لم ياكدوا أنه الذي في داخلها هو أبنهم، وثمة حالات كثيرة حصلت مشابهة لهذه الحالة، وهذا هو حال الموتى في الحرب..!

وفي القصيدة الثانية وهي بعنوان (سواد الحرب – تنبغي قراءة ابن آوى) التي كتبت في عام 1986 يتعالى في هذه القصيدة النشيج المرّ فالذهاب الى القبر هو خيار مفروض على الذين دخلوا الحرب، سوداوية المشهد تتعالى انهيارات على مستوى الروح التي تنهار ويظل هاجس الموت يسيطر على الشاعر لكنه يستقدم كل شيء من حوله شعرياً فتنىء عنه الأنهار، والنجوم تحط في أحلام دمائه، الأجراس تشرب دهشتها وفي كل سؤال وقت وغبار يستحضر الطرق وهي تلبس صمت القش، وثمة صهيل في نهر الأفق تجف العظام، فوقه الأفق دم وفي طريق البرق ذئاب ثم يسأل نفسه هل كان بقايا من تحف فخار ونحاس؟ فياله من توصيف رائع تنفلق في كل كلماته الصور الشعرية التي تبقى متوهجة لا يفارقها صوت الشعر الذي ترتكز عليه كل قصائد المجموعة برمتها، فيقول الشاعر زعيم نصار ص 69:

(ماذا سأقول؟

يتكرر نهرٌ قُربَ حصاري، قرب قبري في وادي السلام، تنهار مناراتي، شرفاتي، بيتٌ للقلب نهارُصراخٍ سيقوم، تتناءى الأنهار، وتحط نجوم في أحلام دمائي، هل تشربُ دهشتها الأجراسُ ؟ في كل سؤال من ريش وقت وغبار. يتهادى في قمح الجمر ظلام، طرقٌ تلبس صمت القش، وهناك صهيل، قبل جنون الأرض الآن، يهبطُ من برج الريح على غصن القلب، يجف يمام، نبذٌ سيجفُ، في منعطف المرآة هباءٌ، قربي نارٌ وسوادٌ، في نهر الأفق تجف عظام، ينمو في ضوء الأثداء ندى، في موتي، في ضوئي، في مرآتي، سيجف غمام وكلام، لسؤال يكتب فجراً، عشب ليل، وطواويس تموءُ، عشبَ قلبي موتاً، هل عشبَ في كفيّ

نداء ؟ شمسٌ تحتي وبكاءٌ، فوقي في الأفق دمٌ، قرب طريق البرق ذئابٌ، هل كنتُ بقايا من تحف فخار، ونحاس؟)..

ثم نصل الى آخر القصائد في المجموعة الشعرية والتي هي القصيدة الثالثة والأخيرة أيضا في النسخة الأولى وهي بعنوان (حياة على جبل أجرد) وهنا تأتي كلمة الأجرد وتعني أن الجبل خالي من الأشجار والحشائش والشلالات وكل شيء، ليس سوى جبل من الألم رافق الشاعر، فكيف ستكون الحياة فوق هذا الجبل الأجرد الذي لم تنبعث في روحه الحياة، كيف للإنسان أن يعيش فوقه في هذه الحرب، الشاعر يشبه البياض بأكفان الموتى ويمسك بمصباح ليرى الطريق، فيستذكره جدنا كلكامش وهو يبحث عن عشبة الخلود ويحلم، فيقول الشاعر في مقدمة قصيدته ص 72:

(في الجنوب من هذا الجبل، في الجنوب مني ينتشر البياض، كسائر الأكفان، أستعيدُ المصباح لأرى طريق، اقطف عشبةً، ,احلمُ بالخلود، الغراب هادن القاتل ونسي أخي القتيل.

أعمى يستدل برأس المرأة الصغيرة التي يكتظ في بيتها الخصوم.

حياتنا زلة لسان

لا طريق لنا في المتاهة.)..

ويصف الشاعر زعيم نصار الموتى في مقبرة وادي السلام كما لو أنه ملاكٌ هابط من السماء يحرس موتى الحرب في المقبرة وليس شاعراً يكتب آلام فواجعنا التي مازالت شاخصة وبقوة منذ أكثر من أربعين عاما، فيقول في هذا المقطع المبهر من شدة الخوف ص 73:

(موتاي في الوادي، خوذةٌ على خوذة، حملّت الطيور فوضعت بيوضها في الجماجم، الذين ادعوا البراءة، ناموا تحت التراب بعد حين.

يلتقط الغراب قلبي ويطير، عين بالقرب من الضفة الأخرى، في النبع الذي ينبضُ لحظته في صحراء الأسلاف، تضيع الأيام يوماً بعد يوم. يتنحى الأمل الذي فرّ وطار نحو أشجار بعيدة، هو يحكي عن الألم الأسود حينما القاتل يدفن نفسه)..

وفي آخر القصيدة يصعد الألم الى أعلى مدياته في لحظته الأخيرة فيستقر به المطاف في مقبرة وادي السلام الخالية من سلام ! وأن الجبل القديم الأجرد حملته حياة الشاعر وهو تشبيه رائع لقوة الألم الذي تكون منه هذا الجبل، فيقول الشاعر زعيم نصار ص 74:

(تحملني اللحظة في ألمٍ فظيعٍ، بالقرب منها سأهوي الى الوادي، وادي السلام، سأهوي طويلاً مع اللعبة، إنه جبل قديم تحمله حياتي، يمشي معي، يلعب، يلهو بمصيري.

فضيحة سفوحه عالياً تناسلت، حينما فرّ الطائر من نافذة الحياة.)

وأخيراً لا بد من القول أن تسلسل القصائد وأحداثها يجعلنا نقرأ نص واحد متكامل يحمل عدة ثيمات أولها الحياة والحرب والموت. ثلاث نسخ وتسع قصائد طويلة نسبياً حملت مجموعة الشاعر زعيم نصار (الحياة في غلطتها) والتي استطاعت أن تؤرخ لمرحلة مهمة في تاريخ العراق على مستوى الحرب والموت والظلم والدمار الشامل للإنسان وللأرض وكذلك أرخت قصائد زعيم نصار لتاريخ الشعرية العراقية في زمن الحرب، خاصة وأن أغلب الذين كتبوا عن الحرب في تلك الفترة كانوا مسيّرين وليس مخيّرين في الكتابة.

القسم الثاني

قصائد وشهادات ونقاد

الاكتراث بالمصائر
مقاربة تأويلية في نص (براءة الموتى) لزعيم نصار([1])

أحمد الشطري

تشكل عتبة النص في الغالب مفتاحا دلاليا، وجماليا يرشد القارئ الى سبر اغوار النص، وتفكيك شفراته، و حافزا اغرائيا للاستمتاع بالجماليات التي ينطوي عليها، وفي نص الشاعر زعيم نصار (براءة الموتى) المنشور على صفحته الشخصية في الفيس بوك بتاريخ 12/11/ 2018، والذي مثلت عتبته النصية مبتدأ لخبر، او خبر لمبتدأ ينفتحان على كم من الاحتمالات التي تحفز القارئ للبحث في مخزونه الفكري، والعاطفي، او في فضاءات مخياله؛ لإيجاد تأويلات تتماهى مع ما يحمله النص من دلالات سيميوثقافية.

ان قيام الشاعر بإضافة مفردة (براءة) بمعناها المعجمي، والتداولي الى مفردة (الموتى) منح دلالاتها الرمزية فضاءين يتنافران في جانب، ويلتقيان في جانب آخر. فالبراءة بمعناها المعجمي كما جاء في لسان العرب هي (مصدر لبريء: اي البعيد عن التهم). غير انها قد تخرج في المعنى التداولي الى معان اخرى منها: السذاجة، او العفوية، او الطيبة المفرطة. وبظني ان الشاعر قد وظف المعنى التداولي للكلمة، كنوع من الاحتجاج على ما يحيط به من منغصات، وآلام سواء كان ذلك ناتج عن الاحساس بعبثية الاقدار، او انه ناتج عن نقمة من الوضع الحياتي بشكل عام الذي يلقي بثقله على احاسيس الشاعر المرهفة.

1- جريدة الصباح 21 آيار، 2019

في المقطع التالي من النص الذي يقول فيه:

يحفرُ قلوبَ الكائنات،

يخترقُها، يوزّعُ الادوار.

الأحجار تدوم

وتعمر الأشجار.

هنا نلحظ ان الشاعر قد أوجد مقارنة بين ما هو جماد (الاحجار، والاشجار)، وبين ما هو حي (الكائنات)؛ ليقدم تبريرا، او قاعدة لاحتجاجه، فهذه الجمادات على قلة اثرها مقارنة بالكائنات الحية ذات الاثر الكبير تنعم بالديمومة، او الحياة الاطول، وهو هنا يلجأ الى التغافل، او التغاضي قصديا عن العوامل الفسلجية والبايلوجية (للكائنات الحية) والتي قصد بها (الانسان) بكل تأكيد.

ونلحظ في هذا المقطع ايضاً، ان الشاعر يستخدم متوالية من الأفعال المضارعة، والتي تدور حول مفعول رئيسي واحد هو (قلوب الكائنات)، التي تمثل الأيقونة الدالة على الحياة، بيد أنّهُ - وبقصدية واضحة- يغيب الفاعل؛ ليغري القارئ بالسير معه؛ للبحث عن ذلك الفاعل الذي يمتلك كل هذا التأثير.

ثم ينتقل الى الهواء باعتباره الاكثر اثراً في حياة الانسان، فيلقي عليه صفة (طفل الله)؛ ليمنحه ما في الطفل من عبثية محببة، وما يمتلكه من مساحة واسعة من الحرية مهما نتج عن افعاله من أذى، او تخريب. وهو لا يكتفي بهذا بل يضيفه الى (الله) السيد، والمالك لكل شيء؛ ليعبر بذلك عن حجم مساحة الحرية العابثة التي يمتلكها ذلك الطفل، وليكون اكثر مقبولية لما يتركه من آثار. فهو وريث الملك المهيمن على الكائنات، والقادر على منحها الحياة، او سلبها منها.

أما الهواء فهو طفلُ الله
يلعبُ برئاتنا،
شهيقاً وزفيراً،
يلعبُ بأعمارنا الى الأبد،

وفي قوله (الى الأبد) يضعنا زعيم نصار أيضا أمام معنيين: معنى قاموسي، ومعنى تداولي، ومع استحالة المعنى القاموسي، فسيكون اعتمادنا على المعنى المتداول كمرجعية يتضح من خلالها البعد الزمني (للعب)، والذي ينحصر بالفترة الزمنية لعمر (الكائنات)، وابدية هذه الفترة تستغرق البعد الزمني للحياة الماضية، والمستقبلية ليس لكائن واحد(الشاعر)، وانما (للكائنات) بصيغة الجمع (أعمارنا).

ثم يختم الشاعر نصه بالمقطع التالي:

نختنقُ
نحتضرُ
نرفسُ الحياة،
نحنُ الذين نكترثُ واثقين بكلّ براءةٍ بهذه المصائر.

والذي يستند ايضا على متوالية الافعال المضارعة، التي تصور بصيغة سردية النهاية الحتمية لتلك (الكائنات)، بيد أنه يستخدم الفعل (نرفس) بما يوحي به من ملل، او تذمر، وكأنه يريد ان يعبر عن مدى سوداوية هذه الحياة، ومرارتها التي يلجا الى التخلص منها بهذه الطريقة العنيفة.

ثم يضعنا امام مفارقة باستخدامه الضمير(نحن)، فهو مرة يشير الى التأكيد على المتكلمين بشمولية تامة، ومرة يشير الى أفق محصور

(بالذين يكترثون بكل براءة بهذه المصائر)، ومن ثم فان هؤلاء هم من يرفسون الحياة. وليس الكائنات بوصفها الجمعي.

ولو عدنا الى كلمة (براءة) التي جاءت في عتبة النص، والمضافة الى كلمة (الموتى)، و ربطنا بينها، وبين كلمة (براءة) التي جاءت في الخاتمة، سنجد ان مؤشر العلاقة التبادلية يوضح لنا أن هؤلاء الذين يرفسون الحياة، او الذين يكترثون: هم الموتى البريئين - وفقا للمفهوم التداولي للكلمة- سواء كان ذلك الموت فعلا واقعا، او مؤجلا.

لقد عبر هذا النص عن مدى الاحساس بالألم، او الحزن، او القنوط الذي يعيشه الشاعر، سواء من خلال تفاعله مع محيطه باعتباره الكائن الاكثر تحسسا لما يواجه المجتمع من الالام، و مآس، أو مع ذاته، وما يعانيه من صراع مع مجريات الحياة.

أن نصاً كهذا على قصره بما يحمله من دلالات، وابعاد جمالية، يدل على مدى قدرة الشاعر زعيم نصار، وتمكنه من ادواته الابداعية، فهو من الاسماء المهمة التي رسخت حضورها الفاعل، والمؤثر في مسيرة قصيدة النثر في العراق في العقد الثمانيني، وما بعده.

توظيف المعادل البصري في بنية الشعر
بيت فوق طيران الصقور للشاعر زعيم نصار انموذجا([1])

أحمد العبيدي

"الشعر هو تفكير بالصور"
اوجيست شليجل

في البدء كانت الكلمة، أم في البدء كانت الصورة؟
بين السمع والبصر، هل يفكر الإنسان بالكلمة أم بالصورة؟
وهل يتحمل الشعر ثقل الأسئلة الكونية عندما ننتقل به من فضاء الكلمة إلى فضاء الصورة؟

تمهيد

بدأت ثقافة الصورة تسيطر بل وتتحكم بمفاصل حياة الإنسان المعاصر، فكل شيء من حولنا تحول إلى صورة وكل صورة هي ترميز لكم هائل من المعلومات، التقنية الآن ووسائط الميديا التي تحيط بنا جعلت الإنسان يتحرك بشكل أسرع ومعه يتحرك الكون أسرع فأسرع..
في البداية كانت حياة الإنسان مرتبطة ارتباط كبير بالأحلام فعالم الأحلام هو العالم الصوري الكبير الذي يمثل جذور دماغنا المريء في العالم الأخر، وفي مقابل هذا الزخم الصوري كانت هناك الكلمة التي

1- ورقة عمل مقدمة للورشة الإبداعية في جائزة الشارقة للإبداع 2013

تحاول إعادة رسم الصور الذهنية ونقلها للأخر صوتياً بعد أن فقد الإنسان قدرته في مرحلة ما على نقلها بصورة مباشرة كما هي (التخاطر)[1] فأصبحت الكلمة المسموعة هي المعادل الموضوعي للصورة المتخيلة في الدماغ.

هذه الكلمة وبالرغم من نموها وتطورها السمعي السريع، لكنها في أكثر الأحيان تستعين بحركات لجسد وإيماءاته ليكتمل التواصل، فأي حوار يلعب فيها الجسد والعيون وعضلات الوجه النسبة الأكبر من عملية التواصل، مع ذلك يبق السؤال: إذا كان الإنسان يستطيع أن يعبر عن الصور المتوالدة داخله من خلال الكلمات، فهل تستطيع هذه الكلمات إعادة إنتاج نفس الصورة عند المتلقي؟

من هذا السؤال نكون قد دخلنا إلى مضمار الأدب، فالأديب هو الأكثر قدرة على تحويل مشاعره وأحاسيسه إلى كلمات يمكن عند سماعها استثارة نفس تلك المشاعر عند المتلقي وهذا ما سوف نسميه المعادل الموضوعي.

هذه الثقافة السمعية تتميز بميزة فريدة وهي إنها تمنح المتلقي حرية كبيرة في إعادة رسم الصور في مخيلته الخاصة، على عكس الثقافة البصرية التي تقسر المتلقي على التعاطي مع صور معلومة وواضحة ومحدودة في الزمان والمكان، فالفضاء السمعي أكبر وأوسع وأشمل وأكثر قدرة على التأثير من الفضاء البصري الجامد والثابت والمحدود، وبالعودة إلى النظام الطبيعي للخلق سنجد أن الكائن ذو النمط

1 يسجل علماء "الأنثروبيولوجي" أن هناك مجتمعات بدائية مثل قبائل الأبوريجينز - وهم سكان أستراليا الأصليين- يعتبرون التخاطر موهبة أو ملكة بشرية طبيعية تنتشر بينهم دون استغراب أو مناقشة .

السمعي هو كائن حيادي سلس وأليف ونموذجه الأول هو الدولفين، بينما الكائن ذو النمط البصري هو كائن عنيف مفترس ومتمرد ونموذجه هو الصقر.

ولكن هذه نصف القصة فقط، فالتطور اللاحق سيعيد الإنسان إلى ثقافة الصورة قسراً عندما بدأ بفهم ذاته من خلال الرسومات الأولى على جدران الكهوف والتي مثلت كنتاج فني معادل بصري لرؤيته وطريقة تعامله مع الحياة وهكذا نشأت الكتابة الصورية فهي من جهة معادل موضوعي للأفكار والمشاعر لأنها كتابة وهي كذلك معادل بصري أيضا لأن الكتابة هي رمز بصري أولاً وأخراً، فتطورت الكتابة الصورية إلى الكتابة المسمارية في بلاد سومر أي تم تكثيف الصور في علامة دالة.

ومن الجانب الفني فأن النقلة النوعية للمعادل البصري كانت علي يد الملك الأشوري أشور بانيبال عندما جعل النحاتين المهرة يحولون قصص بطولاته إلى جداريات ضخمة تمتد على طول قاعات القصر تروي تلك المعارك بصرياً من خلال رسومات متسلسلة هي نواة لحركة الفلم السينمائي اليوم، وهكذا بدأت الصورة تسيطر على العقل شيئاً فشيئاً حتى أصبحت ثقافة الصورة اليوم تهيمن على طريقة تفكيرنا وسلوكنا وتحدد لنا خياراتنا وتضع لنا قوالب جاهزة لطرق المعيشة، ومن الطبيعي اليوم أن نعود ونسأل كيف تعامل الشعر مع ثقافة الصورة المسيطرة وكيف وظف الشعر الصورة لصالحة وبعد ذلك سوف نسأل كيف وظف الشاعر المعامل البصري للتعبير عن مشاعره مما جعل الشعر أكثر توهجاً واستثارة لكوامن النفس البشرية.

المعادل الموضوعي والمعادل البصري

يتحدث عنوان ورقة العمل هذه عن المعادل البصري في الشعر وطرق توظيفه، وبما أن مصطلح المعادل البصري هو مصطلح حديث نسبياً ولازال في طور التكوين لذلك كان يجب أن نبدأ بمقدمة تأسيسية لتثبيت الإطار العام الذي يحيط بخصائص المعادل البصري كتعريف قبل أي محاولة تطبيقية نقوم بها على نصوص شعرية مختارة.

هذه المحاولة وأن كانت عسيرة نوعاً ما بعد أن بحثت دون جدوى عن تعريف جاهز ومعروف للمقصود بمصطلح المعادل البصري فلم أجد سوى دراسة واحدة وهي الدراسة الموسومة (فضاءات المعادل البصري في السرد العربي المعاصر) و الحاصلة على الجائزة الثانية في مجال النقد في الدورة العاشرة لجائزة الشارقة للإبداع العربي حيث يضع كاتبها الدكتور إحسان التميمي الخطوط العامة الأولى لتعريف المعادل البصري بعد أن يمر على التجارب التي سبقته في محاولة لرصد الظاهر البصرية في الدراسات الأكاديمية والتي أخذ عليها عدم شموليتها أولاً وعدم التفاتها لتأسيس نظرية مستقلة للمعادل البصري ثانياً.

وبسبب حداثة المصطلح وحداثة الاشتغال عليه فلا يمكن تعريف المعادل البصري بدون الرجوع إلى المعادل الموضوعي.

حيث يعني المعادل الموضوعي اصطلاحاً: المواقف أو الموضوعات أو الأحداث التي تعبر عن الانفعال في صورة فنية أو أدبية ما.

وعرفه اليوت بقول: أن الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد معادل موضوعي له. أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد، بحيث عندما

تقدم تلك الحقائق الخارجية، التي يجب أن تنتهي بتجربة حسية، فأن الشعور يستثار في الحال.[1]

وبعد أن يعرض الدكتور التميمي لتعريف المعادل الموضوعي فأنه ينتقل لتعريف الصورة الفنية فيضع أبسط تعريف لها: وهي الرسم بالكلمات للواقع المادي، وهنا فأن الصورة من الممكن جداً أن تلعب دور المعادل الموضوعي عندما تكون هي العنصر الفاعل في فهمنا لعواطفنا وأحاسيسنا.

ولأن كل صورة هي ظاهرة مرئية فأن الدكتور التميمي يحاول من خلال الصورة تلمس الخيط الشفيف الذي يربط بين المعادلين الموضوعي والبصري بدون أن يخرج بتعريف واضح ومحدد للمعادل البصري ولكنه وضع الخطوط العامة لكيفية التمييز بينهما حيث:

1. ينتمي المعادل البصري إلى حقل الفن السينمائي المتعلق بالمشهد البصري المرئي. أما المعادل الموضوعي فينتمي إلى حقل الأدب ولا سيما الشعر منه.
2. المعادل البصري مشتق من المعادل الموضوعي، فكل معادل بصري هو معادل موضوعي والعكس غير صحيح.
3. يتعلق المعادل البصري بالمقابل التعبيري للمادة المرئية فهو يهتم بالمرئيات التي قد تشمل الشعور وغيره فهو حقل أعم وأشمل، بينما يتعلق المعادل الموضوعي بالمقابل الشعوري للمادة الموصوفة فيتحدث عن وقائع وأحداث ويصف موضوعات تكون معادلا لإحساس الكاتب وشعوره.

1 فضاءات المعادل البصري في السرد العربي المعاصر ، إحسان التميمي .

وبعد هذا التمييز يستقر التميمي على وصف أخير لهوية المعادل البصري فيقول:

هو المقابل الدلالي (السيميائي) للمشهد البصري، سواء كان لغوياً أم غير لغوي والذي يسعى للاحتفاظ بالكينونة التعبيرية للنص الأدبي ولا سيما السردي من خلال الاستناد إلى آلية التصوير الفوتغرافي أو التصوير المتحرك بالكلمات بدلا من الآلة المعروفة بهدف إنتاج رؤية ضمن النسق الإبداعي.

المعادل البصري والصورة الشعرية

ربما يكون الجاحظ عند العرب هو أول من التفت إلى علاقة الصورة الذهنية بالشعر وذلك في كتابه الحيوان عندما قال (فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج وجنس من التصوير)[1]

ولا خلاف بكون الصورة الشعرية هي سمة بارزة من سمات العمل الأدبي واحد المكونات الأساسية لبناء القصيدة الشعرية إذ هي جوهر الإبداع ومحط التذوق والتأثير، لذا فالصورة ما هي إلا قدرة المبدع على نقل مجموعة من المشاعر الإنسانية في تجربة شعرية أو حالة عاطفية إلى المتلقي. ويمكن تعريفها ببساطة بأنها (الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والإيقاع والتركيب)[2].

1 جماليات الصورة ، كلود عبيد ، ص14

2 الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي ،الولي محمد ،ص10

والصورة الشعرية غالباً ما تكون غامضة لما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية تنتمي إلى عوالم باطنة، لذا فهي غير محددة المعالم بل وفي الغالب يسودها التضارب بالمفهوم المنطقي فهي صورة لا تعتمد على المنطق بل تعتمد على ما تثيره من إحساس وانفعال وخيال[1].

فعمل الخيال في الأدب هو أن يذيب ويحطم كي يخلق من جديد. لذا فان الشعر الحقيقي لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجي أو للموضوع الذي يتحدث عنه، إذ لابد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد[2] فهي دوماً تعلو على لغة التواصل العادية إلى لغة الإيحاء المنبثقة من قدرتها على (الإخفاء والتجلي فهي تخفي عالم الموضوع بتحويله إلى عناصر متفاعلة يتجلى عنها عالم آخر هو إنتاج إبداعي للتزاوج بين النفس وعوالمها والموضوع واضطراباته)[3].

وبهذا تبقى الصورة الشعرية عملاً فنياً يشير إلى عظمة خيال الشاعر الذي يبعثها من الذاكرة والعاطفة التي تلونها. فالشعر لا ينسخ الواقع بل يهتم بالصورة الفنية التي هي (بقايا اثر الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي)[4]، إذ أن الصورة الشعرية لا تحقق وظيفتها الفنية إلا بالكيفية الخاصة التي تعرض بها مادتها فمادة الصورة الشعرية ليست بحد ذاتها محور القيمة الفنية كما يقول النقد الحديث، ولكن محور

---

(1) ينظر : لغة الشعر العربي الحديث ، د. سعيد الورقي : 71 . والشعر العربي المعاصر ظواهر وقضاياه الفنية والمعنوية ، عز الدين اسماعيل : 132 .

(2) ينظر : الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي : 117 . وشعرنا المعاصر والزمن المضاد ، د. عبدالسلام المسدي ، مجلة فصول ، مجلد (16) ، العدد (1) لسنة 1997 : 55 .

(3) الصورة والبناء الشعري : 29 .

(4) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي ، عبدالحميد جيدة : 364 .

القيمة في بنائها وتنظيمها على نسق خاص تدخل فيه الموهبة الفطرية والقدرة الفنية والذوق الجمالي الخاص بالشاعر[1].

فالصورة الشعرية تبقى كمعادل موضوعي للشعور على الرغم من وجود اختلاف بين تكوين الصورة الذهني وتكوينها اللغوي في اغلب الأحيان[2]، فالصورة عملية إدراكية معقدة تتكون مكتملة في ذهن المبدع ولكن اللغة لا تواكب الفكر دائماً، لان اللغة تخضع لجدلية الحضور والغياب من جهة، والحقيقة والمجاز من جهة ثانية، وإذا كانت الصورة مجازاً أصلا فان ذلك يستدعي تنوع عناصرها مما ينتج البنية التي تمنح الصورة جانباً من جماليتها[3] فالصورة ما هي إلا "ناتج أو تشكيل نهائي لعملية معقدة شاقة، يقوم بها الذهن الإنساني عن طريق إدماج الماضي بالحاضر والمستقبل بواسطة الحذف والتعديل والتركيب والانتخاب"[4]

فإذا كانت الصورة الشعرية هي معادل موضوعي بامتياز فمتى تتحول إلى معادل بصري؟

من المعطيات السابقة سنجد بأن عملية الفصل بين الصورة الشعرية وبين المعادل البصري هي عملية معقدة وشائكة فكلاهما ينتميان إلى المرئي في الأدب وعملية الفصل ستتم مستقبلاً بشكل أوضح مع تطور تقنيات استخراج المعادل البصري، بالضبط كما أصبح الفصل الأن ممكناً بين الاستعارة والتشبيه والمجاز وبين الصورة الشعرية.

---

(1) ينظر : الشعر خارج النظم – الشعر داخل اللغة ، د. علي جعفر العلاف ، مجلة الاقلام ، العدد (11-12) لسنة 1985 : 72 .
(2) ينظر : الصورة الفنية في شعر محمود درويش ، عاطف ابو حمادة : 26 .
(3) ينظر : المصدر نفسه : 28 .
(4) مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، نعيم اليافي : 106 .

ولكن يمكن هنا أن نعرض للخط العام الذي من خلاله نستطيع أن نحكم على الصورة الشعرية بأنها قد أصبحت معادل بصري كامل، ويمكن توضيح هذا الخط بالنقاط الآتية:

1. المعادل البصري مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعور الباطني وكوامن النفس وليس على الصورة الشعرية أن تكون كذلك.
2. المعادل البصري يتخذ مساراً حركياً (سينمائي) وليس على الصورة الشعرية أن تكون كذلك.
3. المعادل البصري يساهم في صياغة المنظور الشعري للقصيدة أثناء الكتابة وليس على الصورة الشعرية أن تكون كذلك.

حاجبها كالهلال ⟵	جملة تشبيهية عادية
أيها الهلال.. ⟵	جملة شعرية تنتمي لقصيدة الصورة تتضمن فعل الأنسنة الذي بث في الجملة روح الشعر.
لقد خرجت من حاجبها	
أليس كذلك ؟[1]	
عندما أرى الهلال يخرج من حاجبها ⟵	هناك معادل بصري واضح فالشاعر يريد أن يقول هنا بأنه متقوقع في هوة عميقة جدا داخل ذاته ومجرد رؤية حبيبته يشكل له أمل بالخروج.
أدرك بأن هناك ضوءاً في قعر العالم	

توظيف المعادل البصري في قصيدة (بيت فوق طيران الصقور) لزعيم نصار

تم اختيار هذه القصيدة الطويلة للشاعر زعيم نصار كنموذج لاستخراج بعض المعادلات البصرية وذلك بسبب الطريقة البصرية المميزة في كتابتها والتي تشبه سرد سينمائي مكثف يعبر عن حاله الإنسان العراقي بل وحاله الذات الإنسانية تجاه العبث الإنساني الذي يقودنا إلى العيش في غابة من الحروب، فكان هذا النص الذي كتب أثناء حرب غزو العراق مدجج بالصور البصرية التي كانت تريد نقل

1 العقل الشعري ، خزعل الماجدي .

الواقعة بعين الصورة قبل عين الكلام، وسأحاول المرور على بعض أنواع المعادلات البصرية في هذا النص وكالآتي:

1. **المعادل البصري في العنوان:** العنوان بحد ذاته هو معادل بصري لكل القصيدة فهو يجمعها بإطار واحد وبتركيز شديد (بيت فوق طيران الصقور) فيكون البيت هو المعادل البصري للوطن (العراق) والصقور هي المعادل البصري للحرب (طائرات العدو)
2. **فضاء القصيدة كمعادل بصري:** كتبت هذه القصيدة بطريقة سردية أفقية لتحاكي الشريط السينمائي في نقل الأحداث وهو أسلوب جديد يتبعه بعض الشعراء في تغليب لغة السرد على المشروع الشعري الجديد الذي بنى أركانه فوق النموذج العمودي والسائد لقصيدة النثر، وتم تقطيع هذا الفضاء بفواصل نسقية لتعمل عمل اللقطات الهادئة والتي تعقب اللقطات السريعة لتعطي فرصة للمتلقي لالتقاط الأنفاس، وهي تمثل كذلك محتوى مركز للمقطع الذي سبقها لاحظ ذلك:

السماء غلطة الأرض لا أكثر ولا أقل.
الصمت غلطة الكلام لا أكثر ولا أقل
الكتاب غلطة الأمل لا أكثر ولا أقل.

الذهب غلطة التراب لا أكثر ولا أقل.
البصر غلطة العمى لا أكثر ولا أقل.
الموت غلطة الحياة لا أكثر ولا أقل.

3. **المعادل البصري لزاوية النظر:** وهي البؤرة البصرية الأساسية للنص حيث عمد الشاعر /السارد، إلى فتح نافذة الخاصة وقسر المتلقي على النظر من خلالها لرؤية الأحداث كما يريدها الشاعر ومن زاوية نظره فقط بعد أن بدأ النص بجملة صادمة ومدهشة (فاض دم أكثر من الهواء)، هذه البداية من شأنها أن تجعل المتلقي يستسلم تماماً لرؤية الأشياء من وجه نظر الشاعر فقط، بعد أن اجبره الشاعر على رؤية الدم بدل الهواء بل أكثر من ذلك.

4. **المعادل البصري في كلمة الصقر**

مثل الصقر على طول القصيدة معادل بصري لطائرات العدو فهي تقترن مع الموت والخراب، (رأيتُ على الرمل ظلا لصقر غريب. الموتُ سالتْ روحُهُ في ماء المدينة) **ومن هذه اللحظة فأن الطائرات تجعل الشاعر يفكر بالمستقبل، ماذا سيكون بعد هذا العبث غير الشعور بكتمان المصير** (الصقورُ حلّقت فوقي، أرعبتني العاصفة، شلّت قدمي ولم أنظرْ. رفعتُ رأسي أحصيتهم. واحدا، واحدا. ثلاثون صقراً كتموا مصيري. نسائم الموت مرّت مع الغيم حين فتحتُ أبوابي). **ويكون الشاعر مشغولاً بحركة الطائرات في السماء** (الصقر في الليل يهبط وينحني يصعد ويقلع تماثيل الشمع. أحدهم يصعد يلتف وعلى نفسه يدور. يكتب بدخانه أشارة ويرجع إلى حفرة في عمق السماء.) **وفي تحليل سريع يكشف الشاعر عن الهدف الرئيسي للغزو وهو استهداف الحضارة والتاريخ والدين** (في قوس طيرانه الصقر تذكّر الثور المجنح

والجمل الضائع وقراءة الأثر، كان يطير ويفكر كيف نحتوا الثور وكيف عرفوا مكان الجمل؟ بصيرة مصممة. خراب مزركش.) والالتفاتة البصرية المهمة هنا هي جعل الثور المجنح مقابل بصري للصقر. **ولا ينسى الشاعر أن يصور الطائرات وهي ترمي بقنابلها وتحصد الأبرياء** (صقورٌ تلتقط الكائنات. رفعَ رأسه وفرّ من قسوة عينيه في هذا الخراب. تفيضُ دجلة دماً. أب يتهدّم كلّما مرّت أمام عينيه كرة من اللهب)

5. **المعادل البصري في كلمة كتاب:**

من خلال الكتاب يضع الشاعر صورة بصرية هلامية هي ربما محاولة للهروب من أسئلة أخرى تحفر في وعيه وضميره عن المعنى من الحياة نفسها (فاضَ دمٌ أكثر من الهواء. جثثٌ طافية. ماذا يفعلُ لي الكتاب؟ رميتهُ على الجرف)(بغداد بين خاتمتين الموت وخاتمة الكتاب. ديناصور خرج من كتاب قديم. طحن حياتنا طحناً طحناً. ذرة غبار في عاصفة. سلّة في يد السياف تلمع فيها الرؤوس)، **فالكتاب وهو التاريخ تارة أخرى حيث يستشرف من خلال الكتاب كمعادل بصري صورة قاتمة للمستقبل** (فتح الكتاب والخريطة. أباد الأحفاد. ماذا ينتظرون؟ يظل في الكهوف يتذوق الكراهية ويحصي: هذا حفيد لا يدين له. هذا حفيد بلا رأس. هذا حفيد طار ما تبقى من يديه ورجليه في الهواء.) وهو وصف للحظة كما هي (كتاب أسود معلق في هذا الفراغ الثقيل فصوله، القتل، والجوع، والخوف. نحن نسكن في كتاب يملأ المكان بذبائحه. الناس والخرفان. ماذا تفعل بغداد بأوراق سوداء؟) **وأحياناً يكون**

الإنسان نفسه هو الكتاب (بعد كل هذا الذبح بسيف السماء ماذا يفعل لنا الكتاب؟ أوراقٌ كثيرة تسقط منه. أوراقٌ كثيرة تطيرُ إلى وادي السلام.)

زعيم نصّار.. منفصلاً عنّ الأهواء العامة([1])

جليل حيدر

الغريبُ في هذهِ الكتلة النثرية المتدفّقة بسردِها الغرائبي، أنَّ كاتبها طائر مُحلّقٌ يرى سماءهُ وأنثاهُ وصيدهُ، كما يرى بؤرة روحه. ونادراً ما نلقى مثلَ هذا القناع في شعرنا الذي يذهبُ أكثرهُ الى اللوّعة الشخصية، والمناجاة، أو التحدّي.

قصيدةُ زعيم تتحدّى العمومية والرضا والقبول العام في الكتابة. هذا القدر من الذكاء المحموم بالتجديد، يُحيلنا الى تجريبيةٍ تسْتلهمُ الطبيعة والكائنات في اتحادها المطلق، وهيَ في جوهرها قصيدةُ حبّ استثنائية.

زعيم نصّار شاعر مُجرّب ومُجدّد في هذا النص، معتمداً كفاءة ذاتهِ وروحانيتهِ التي تُميّزهُ كشاعرٍ مُنفصلٍ عن الأهواء العامة.

نادرا ما يخرج النص الشعري في العراق، عن إيقاعه الثقافي المّر، ذلك إنّه محتسب، كعلامةٍ مميّزةٍ، سهلة التبسيط في الرؤية النمطية، التي درج على اقتراحها، شاعر، أو ناقد غير عراقي.

إنّ الفكرة العامّة عن النص العراقي، جنائزية، تلك التي يصفونها" هناك" بالحزن، ومبالغة الأسى، وفي تعبير أقل احتشاما، بالمونولوجية الرثائية، مستعينين بصدى صحافي شائع الخفة والترديد، ينسب إلى مأساوية خصبة تحال إلى تاريخ عميق، ربما يبدأ من مراثي كلكامش لأنكيدو، ولا ينتهي بإحباطات الإيديولوجيا.

1- موقع كيكا الالكتروني- الاربعاء/ 22/ آب/ 2012

لكن، أكّل ما في الشعر العراقي، هو هذا التبسيط الذي تتبناه قراءات متعجلة، تسعى لتكوين تصور عن شعرنا، وفق " نظرية" المركز والهامش؟ ماذا تصنع الآراء الشفاهية، والتناقل الببغائي في السائد من التعبير في صحافةٍ يومية تدعي النقد؟. أين نضع أبا نؤاس بكل مرحه ونقده الثوري، مقابل تسريب الادعاء بالحزن المعتم للشعر العراقي؟

إنّ تأثير الشعر العراقي ممتد، من أبي نؤاس والمتنبي، وحركة الريادة والتجديد، مع السياب والبياتي وبلند ونازك، حتى ملائكة الستينيات، وسعدي يوسف، وليس انتهاء بأحد من هذه الكوكبة المنتجة، التي تخلق تراكماتها النوعية في كتابة قصيدة النثر.

في زيارتي لبغداد وجدت هذا التأكيد مع "مخطوطة الألم" لكريم شغيدل، و"رماد الذاكرة " لكاظم الواسطي، وحسام السراي في قصيدته "بابيت" وهادي ياسين في "رجل، وحيد" وسهيل نجم "لا جنة خارج النافذة" ومحاولة هادي الحسيني بالاحتفاء بأصدقائه في "رجال من قصب"، ومحمد تركي النصار باجتهاداته اليومية، وحسين علي يونس، ونصير فليح، وعلي عبد الأمير عجام، وآخرين منعهم التواصل وغياب دور التوزيع للكتاب العراقي، أن يصلوا. رغم انهم في لغة الأدب لهم مكانة في التجربة والقلب.

من هو الهامش ومن هو المركز؟

أقرأ شعرا يفلت من تلك النمطية- التهمة، رغم حمولته الباذخة من الأسى، بغضب، والشجن، بإعادة قراءة الراهن، والخيال، بانزياحاته الصورية واللغوية، وباقتراحه الجمالي الخاص. هكذا قرأت إحدى قصائد الشاعر الموهوب زعيم النصار، بتدفق سردها اللغوي، والكتلة

النثرية الحرة، وتلك الحرارة في انتمائها إلى بغداد، ليعيد للمدينة، أفقها المفقود، وهي تصارع وجودها. لنقرأ من قصائد زعيم نصّار:

نعاس الكتاب

صورتها في الشمس وفي القمر، على الحصير والجدار، في ساعتي وفي طين اللغة، على رمل وقتي وفي محبرتي، على كل صارية لي وبساط، في أكواخ القرى وتحت سؤالي، في قلمي وفي ورقي، في بيتي وفي صحرائي، منها اختبأت وأغلقت النهار، في حضوري المكسور جمعت رمادها، وضعته في قارورة ودفنته، دفنته فاحمرت المرآة في عيني، قرأت كتابها فنعست. شربت فحيح حياتها، للأفعى والغراب

في الحديقة تركت أعشابها، اتكأت على ارث كوارثها، زيّفت الغصون ولم أهتد لجذروها، أنا ملاكها نعس الكتاب بين طياتي فنمت، اختفيت في أشجارها، في أخطاء قلبها، في خوفها، دخلت كهفها ونمت، يحطيني صمت كلامها، وبجرائمي على الشاشات أحيطها، سوّرتها بأسلاكي الشائكة، رسمتها ومحوتها من على سطح الحياة، قيدتها بنخيلها وضجة أنهارها، أقفلت عيونها الدامعة، وبلهجتها سحت أنا ملاكها اعبر ها قرية، قرية حاملا كتابها، ملكة الحروب اغتلتها، فخختّها ومضيت أنتظر نعاس كتابها، منها جرفت قريتي، وضعت تحت العجلات أطفالها، هي وجحيمها تلتف حولي، سكبتها في ساحة الحرب، وصببت الزيت على نارها، نسختها ومسختها في قلبي، نسيتها تلتهب، أنا ملاكها نعس الكتاب بين طياتي فنمت، أحجارها الكريمة كثيرة فذبحت نسر حياتها، سكتّ على تقطيع أوصالها، تنفست دخان دمها، نثرت شظايا لحمها، سررت بإبادتها، حفرت مقابرها، اجتذبت ذئابها، كتبت

ملخص موتها، قبل إنجازه استبد بي النعاس، ليس أمامي خيار في حياة قفلتْها مفاتيح الخرافة، قفلتْ عليّ بابها، مصيبة خفيّة تحت ثيابها، بلادي اسود كتابها.

فتيّة كبروا في ساحة الكهف، نكرات شربوا دم النسيان، نسوا الأرامل والأطفال، الرياح والأشجار، الكلمات والكواكب، الشهور والأحلام، أذعنوا للجنون، ساروا على أطراف السماء، تركوا آثارهم: اللحى، والمحابس، والمسابح، والأقفال، وإشارات أصابعهم في الهواء، دخلوا حفرة في السماء، ناموا سنين ففرّت من قلوبهم الطير، قيل: سبعة هم أو خمسة أو ثلاثة أو الكلب.

عثرت على أوراقهم، لا أحد، كان يتلطف، ولم يمش على جروف الحذر، لم تكن دموعهم نجوماً، ولا محابر عندهم للأمل، لبثوا في حفرتهم الى الأبد ولم يكن معهم الكلب أو الطير.

أنا ملاك البلاد اجتزتها قرية، قرية، حتى جاءت عاصفة، سوداء على مخبأي، لم تكن أجنحتي مستسلمة، أمطرها بذوري، أمطر روحها على بلاد النار، بأمل عنيد أرفرف وأمطر، أرفرف وأمطر فوق أغصان الشك، تتوقف النار وتبرد، فيختفي ولم يفض كتابها الأسود.

في القراءة والقراءة المزدوجة
النصوص السابقة وستراتيجية النص اللاحق
(فراشة وأربعة شعراء) لزعيم نصار انموذجا([1])

حاتم العقيلي

" الشعراء الجيدون هم رحالة أقوياء على طريق العودة "
هارلود بلوم

أ

أهملت أغلب الدراسات النقدية العربية الحديثة، المعنية ببحث الظاهرة التناصية كصفر ثقافي وعتبة كبرى وحرجة من عتبات سلم التأثر والتأثير بين الكتاب والأجناس أو الأنواع الأدبية والفنية، وأبعدت عن قصديتها البحثية الازدواج الذي يفترضه خطاب النص اللاحق أو الأخير ويبتني به وهو يتداخل نصيا بغيره من النصوص والمتون والرؤى والأفكار والثيمات السابقة، الأمر الذي أدى ضمناً الى اهمال بحث المستحقات البلاغية الاخرى المترتبة على عمل آليات الازدواج ذاته وتغييب قراءة تأثيراته الستراتيجية على مفاصل البحث التنقيبي _ الاجرائي النقدي.

ففي خضم اشتباكنا القرائي الفعلي بهذا النص أو ذاك، تنفرش في التو قماشة التماس والتصادي والاتكاء أو الافتراق والابتعاد بين النصوص والمتون والرؤى والثيمات وتتسع أو تضيق تبعا لمحمولات وامكانات

1- جريدة الصباح، الأحد 3 آب، 2008، العدد: 1454

فضاء العلاقة التخيلية القائمة بين مخزوننا أو ذخيرتنا الثقافية _ بالمعنى الواسع لمفهوم الثقافة _ والنص المقروء، اللاحق أو الأخير، وبالتالي آماد كشفها _ أي القراءة _ ليس للتداخل الفعلي الحاصل بين هذا النص وغيره من النصوص السابقة حسب، انما استنهاضها النقدي البصير والكاشف للآلية المزدوجة التي يتصيّر بها خطاب النص ويتشكل أو ينبني بهذه الكيفية الخطابية الجديدة أو المستحدثة التي تموضعت بها الثيمات والرؤى السابقة في سياق ثان مختلف ومجاور قرائيا لسياق تواجدها في النص اللاحق.

ان اللعبة التناصية لعبة تشبيهية _ استعارية _ بالدرجة الأساس يتمرأى فيها البعيد إلى جوار القريب في سياق ازدواجي متمفصل ومركب ، تأتلف فيه التشبيهات وتختلف وفق رؤية تنتصر فيها صور اللاحق على صور السابق ، ضمن آلية جواله _ مكوكية _ تنقيبية محايثة، بسبب أن الذهاب من المشبه الى المشبه به لايشبه الاياب من المشبه به الى المشبه. فهي _ التناصية _ ممارسة انتاجية وحرجة تستدعي التجربة وتفترضها كما تفترض في المقابل سعة الافق كستراتيج تفكيري مفتوح يسمح لاستعارات الآخر ومجازاته أن تنتعش وتزدهر في خطاب بلاغي مزدوج يراهن على قول ما لم يقل بعد . (1)

ب

لم ينس ذاته الشاعرة وهو يختار عنوان نصه (فراشة وأربعة شعراء) وكيف ينسى اصطفافه كونه الشاعر الرابع والأخير من شعراء الفراشة. فالشاعر زعيم نصار وهو يذكر الشعراء الثلاثة الذين سبقوه في الاشتباك مع الفراشة شعريا ، يؤكد ائتلافه واختلافه معهم ، فالعنوان

يشير الى أنه واحد منهم ، ومتن نصه يبوح باختلافه عنهم ، فلنعاين هذا التصير في ائتلافه واختلافه.

بداية علينا أن نعيد النصوص الثلاثة الأولى إلى مرجعيتها الفعلية ، ذلك لأننا نعتقد انه مالم يتم ذكر النصوص الحقيقية مع كتابها الفعليين، فلن نتمكن من قراءة الائتلاف والاختلاف في نص الشاعر زعيم نصار.

ج

يسرد الشاعر زعيم نصار واصفاً نصوص الشعراء الثلاثة الذين سبقوه في الاشتباك مع الفراشة، بحيادية تامة مستثنيا من ذلك تأريخ كتابة النص أو بتعبير آخر تحقيب النص.

يقول في مفصل قصيدته الأول:

1

((قبل مئات السنين حلم أحدهم بأنه فراشة ترفرف هنا وهناك ولم يكن يعي إلا وجوده الذي هو فيه ، وجود فراشة ترفرف ، غاب عنه الانسان ، ولما استيقظ وجد نفسه ممدا في فراشه ، كماهو في ذاته ، بقي صامتا حائرا لايدري هل هو فراشة تحلم بأنها انسان، أم انسان يحلم بأنه فراشة ترفرف هنا وهناك)) 2.

لم يذكر زعيم نصار ان مؤلف هذا النص الفعلي هو الشاعر الصيني تشوانج تسو ذكرا مباشرا، لقد باح به من خلال العنوان باعتباره واحدا من الشعراء الأربعة الذين اشتبكوا مع الفراشة.

هكذا كتب تشوانج تسو نصه:

((ذات مرة حلمت أنا، تشواج تسو ، اني فراشة أخفق بجناحيّ هنا وهناك ، فراشة من حيث المقاصد والغايات.
لم أكن أعي إلا بأني أتبع هواي كفراشة غير مدرك لطبيعتي كانسان وفجأة أفقت وظللت راقدا بعد أن استرددت نفسي ثانية.
والآن لا أدري ان كنت رجلا يرى في المنام انه فراشة، أم انني فراشة ترى في المنام انها انسان)) 3.
لن يجدي نفعا المقارنة بين ما أورده زعيم نصار عن النص ومايقوله النص عن نفسه ، ذلك اننا نعتقد ليس ذلك هو المشكل كما سنرى والآن لنتقدم خطوة الى أمام ونثبت مايسرده زعيم نصار في مفصل قصيدته الثاني:

2

((قبل أربعين سنة حلم آخر انه رأى فتاة تحلم انها فراشة ، وعندما قامت فلم تعد تعرف إذا كانت فتاة حلمت انها فراشة ، أو فراشة تحلم انها فتاة)) 4.
يقول الشاعر انسي الحاج في قصيدته الستينية (فتاة فراشة فتاة)
((حلمت فتاة انها فراشة
وقامت
فلم تعد تعرف إذا كانت
فتاة حلمت انها فراشة
أو فراشة تحلم انها فتاة)) 5.
يستمر الشاعر زعيم نصار في توصيفه المسرود فيثبت في مفصل قصيدته الثالث ما يلي:

3

((قبل ست سنوات حلمت احداهن انها رأت شريطة طفلة تحلم بأن تكون فراشة ، أو فراشة تحلم بأن تكون شريطة في شعر طفلة))6 .

وكما يعي اتكاءه على تشوانج تسو وانسي الحاج ، يعي الشاعر زعيم نصار اعتماده في مفصل قصيدته الثالث على الشاعرة سوزان عليان فينصص من ديوانها (كائن أسمه الحب) على طريقته الخاصة .

تقول قصيدة سوزان عليان (طفلة تحلم):

((شريطة في شعر طفلة

تحلم

بأن تكون فراشة .

فراشة تحلم بأن تكون شريطة في شعر طفلة)) 7.

قبل الوقوف على صورة الفراشة عند الشعراء المذكورين ، نثبت نص الشاعر زعيم نصار الذي جاء خاليا من اي رقم في مفصل قصيدته الأخير، ناسجا بذلك آنيته أو زمانيته الذي سيجيد صوغ راهنيتها :

((قبل ليلة واحدة حلم أخيرهم بأنه رأى امرأة، طافت حوله ولم تكن هناك نار قريبة منهما، تهافت في سراجه، وألقت نفسها في ضوءه، رمت قلبها في صحنه، لا تدري ماتتقي، حتى غرقا في بياض الفراش، كانت ترفرف بين يديه، يطير بها فاختلطا تماما، فلاهما ذكر ولا أنثى، هو يقول لها ياأنا، وهي تقول له يا أنا، ورأى انها استعانت به عندما اشتدت العاصفة، فطارا في هواء الليل، وعندما استيقظ وجد نفسه ممددا في فراشها وهو يعي ذاته شاعرا ذئبا)) 8.

د

يجب التوكيد أولا، انه لو لم تكن النصوص الثلاثة بهذه الكيفية من الصوغ الشعري لما جاء النص الرابع بهذه الكيفية من الصوغ الثيمي المركب، بل أكاد أجزم أن النصوص الثلاثة ذاتها كنصوص سابقة، شكلت للشاعر الأخير زعيم نصار حافزا مركبا دفعه لانتاج نصه كشاعر لاحق، فهل كان يعي هذه الحقيقة النصية المتداخلة ؟

قبل الرد على هذا السؤال وغيره من الأسئلة _ الاشكاليات الكثيرة، لنتأمل النصوص الثلاثة كما جاءت في قراءة _ صياغة الشاعر اللاحق لها ، ذلك لأن قراءته ذاتها حددت طريقة استجابته للنصوص السابقة التي راحت تتمرأى في نصه بهذه الكيفية أو تلك كما سنرى.

هـ

يحقّب الشاعر زعيم نصار النصوص الأربعة بما فيها نصه، يحقبها من خلال (قبل مئات السنين) (قبل أربعين سنة) (قبل ست سنوات) (قبل ليلة واحدة) للتدليل عليها كنصوص سابقة باستثناء نصه، فهو يحيّنه من حين _ كونه النص الراهن أو المتزمن. فقبل مئات السنين تحيل إلى تاريخ كتابة قصيدة الشاعر الصيني تشوانج تسو ، وقبل أربعين سنة تحيل الى تاريخ كتابة قصيدة انسي الحاج، وقبل ست سنوات تحيل الى تاريخ كتابة قصيدة سوزان عليان وقبل ليلة واحدة تحيل الى كتابة نصه هو.

ان الشاعر اللاحق وهو يؤكد راهنيته المتزمتة أو السيالة ، يؤكدها باعتبارها هذه اللحظة المفتوحة على غيرها من اللحظات في تصّير سيروري مشبوك.

إذا كان الشعر هو (حكاية كشف الموجود) كما يؤكد هايدجر فأن موجودية الكشف الشعري ذاتها لاتتشكلن _ من شكلاني _ من خارج سياق حكايات مقروءيتها.

بمعنى آخان الشاعر اللاحق زعيم نصار كان يمكن له أن يشير إلى مرجعيات نصه في هامش قصيردون أن يأتي على ذكر النصوص ذاتها، لكنه صاغها على طريقته الخاصة أو كما قرأها بتعبيرأكثر دقة ، لتكن استهلالا لنصه هو، مشيرا الى دلالاتها القصوى التي سيتجاذب معها، مصّعدا أفق الرؤية التي يشتغل عليها، كما يهيء النص بكليته المنجزة، لقاريء نموذجي قادم، للتجاذب معه قرائيا واعادة انتاج الدلالات المهيمنة فيه.

ان الشاعر زعيم نصار يسرد رؤى وثيمات نصه (فراشة وأربع شعراء) بآلية سردية تحفيزية متتالية ، اعتمدت الموضعة المزدوجة اعتمادا مقصديا مركبا ، بدءا من غائية أختياره العنوان وانتهاء بترسيمه أو تهيئته فضاءات الاستجابة الى النص ذاته والتحفيز لاعادة انتاجه قرائيا.

ففي عنونته لنصه بفراشة وأربع شعراء يؤكد ضمنا انه هناك ثلاثة شعراء سبقوه في الاشتباك مع الفراشة من قبل، كموضوعة أو ثيمة شعرية له، وهو بهذا التدليل الواضح في العنونة يحفزنا كقراء لتلقي نصه المزدوج خطابيا والمنشطر اجناسيا بين وقائع تاريخية حادثة، أبطالها شعراء حقيقيون، كتبوا ذات يوم نصوصا عن الفراشة، وأخيولة تريد أن تكون نصا، نسيجا عنكبوتيا _ 9_ صار أنشوطة لعناكب لم تفلح بنسج أنشوطتها.

في التناصية يتمرأى خطاب النص الأخير بآلية مركبة وبسياقات متجاورة تختلف هيمنة أحدهما على الآخر ، تبعا لرؤية النص الأخير ومديات هضمه للنص _ النصوص _ السابقة. وعملية الهضم ذاتها لاتتم عبر ميكانيكية خالصة، ثمة ازاحة وملاشاة تتبدل فيها المواقع والرؤى والثيمات والأفكار وتتغير، فليس من فراشة في نص زعيم نصار عن الفراشة، وليس من حضور للرقم (4) بعد ترقيمه لنصوص الشعراء الثلاثة الذين سبقوه الى الفراشة. فلماذا غابت الفراشة في نص زعيم عن الفراشة ؟! ولماذا غيّب الرقم (4) عن نصه كشاعر رابع للفراشة ؟

و

في نصه المتداخل أو المزدوج (فراشة وأربعة شعراء) يؤكد زعيم نصار هضمه الوعيوي المركب لأسلافه من الشعراء الذين اشتغلوا من قبل على ثيمة الفراشة كمهيمنة شعرية واضحة، كما يؤكد في المقابل خذلان شاعرين اثنين من أسلافه لهذه الثيمة ، الأمر الذي أوقعهم في سياق يمكن تسميته اجرائيا (التصادي السلبي) كما يعني اجمالا وقوع الخلف في فخاخ سطوة نص السلف، هذا الخذلان كان دافعا من بين دوافع كثيرة لانجاز نصه بهذه الكيفية _ البنيانية. للامساك بفراشة زعيم نصار، علينا أن نراهن على ممكنات النص ونعاين حركات هذه الممكنات في تعالقها النسيجي مع غيرها ، ذلك لأن وحدة النص لاتتواجد في أصلها بل في مصيرها وهنا يكمن مكان القاريء كما يؤكد بارت.

يقول استهلال النص _ نص زعيم نصار قطعا _ (قبل ليلة واحدة حلم أحدهم بأنه رأى امرأة ...) ويؤكد اقفاله أو خاتمته (وعندما استيقظ وجد نفسه ممددا في فراشها وهو يعي ذاته شاعرا ذئبا) .

يمسرح التناظر بين استهلال النص واقفاله أو خاتمته، فجوة النص الكبرى التي تنتظر قارئها المتمرس ليملأها بما يراه _ يقرأه من مصائر جديدة للكلمات.

والآن لنربط بين الاستهلال والاقفال ونقرأ مايلي دفعة واحدة في نص جديد: (قبل ليلة واحدة حلم أحدهم بأنه رأى امرأة وعندما استيقظ وجد نفسه ممددا في فراشها وهو يعي ذاته شاعرا ذئبا).

والسؤال الواجب طرحه الأن : كيف يمكن للشاعر الأخير أن يحلم بامرأة وعندما تستيقظ يجد نفسه ممددا على فراشها وهو يعي ذاته شاعرا ذئبا ؟

ما أريد قوله ردا على هذا السؤال، ان سياق (اللعبة) التي اخترعناها في الجمع بين استهلال النص وخاتمته، يكشف لنا ماهو غير مألوف في سياق المألوفية ، وغير المألوف الذي أعنيه هو الشاعر الذئب الواعي لذاته والممدد على فراشها، وهذا هو المطلوب لاظهار شعرية النص ودفعنا لانجاز قراءة تأويلية فعالة تعيد انتاج نص زعيم نصار وفق التناصية التنقيحية التي تعني من بين ماتعنيه ، ان الشاعر اللاحق أو الأخير على الرغم من اعتماده _ اتكاءه على نصوص غيره من الشعراء السابقين في انجاز قصيدته _ نصه ، ينجزها بعيدا عن مقاصدهم الشعرية وتأثيثاتهم الفنية متسائلا نصوصهم ((هل تركوا له فسحة كافية أم هل جعلته أسبقيتهم يخسر فنه)) ((وأين أخطئوا بحيث يغدو ممكنا بالنسبة له أن يصيب)) 10

دعونا نسلم مؤقتا بما يقوله النص بكيفية المباشرة، ان الشاعر الأخير حلم بأمرأة ، ونستنطق هذه المباشرة بسؤالها: كيف يمكن لشاعر ذئب أن يستدعي امرأة في حلمه من دون استدعاء ملازم لصفات الذئبية، من افتراس وهضم وقتل و .. ؟

لكي نهجر هذا التأويل الفاسد، لنتأمل الأفعال والصفات التي يسقطها الحالم على (المرأة) المحلوم بها والتي لاتنسجم البتة مع آلية عمل حلم الحالم ذاته كونه شاعرا ذئبا: طواف، سراج، ضوء، صحن، فراش، رفرف ، طيران، عاصفة ليل، يقظة وشاعر ذئب.

ان الشاعر يستعيد من أسلافه خاصة الشاعر الصيني تشوانج تسو صفات عمل الفراشة وحركاتها ليجيرها لشغله الخاص، الذي هو انجاز نص _ أخيولة (يكمل سلفه بشكل تضادي، حيث يقرأ القصيدة الأم بهدف استكمال شروطها ، ولكن داخل سياق آخر وكأنما فشل السلف بالولوج عميقا كما ينبغي _11 _

ان نص زعيم نصار أو أخيولته، يقف بالضد من أسلافه في قصائدهم عن الفراشة، ولو نشره وحده _ أي المفصل الرابع _ لما اكتشفت علاقته بالذين سبقوه الى الفراشة، لكنه أراد العكس من ذلك، أن يظهر لنا كيف يمكن اعادة توزيع _ بالمعنى الموسيقي _ الثيمة المركزية للفراشة دون ذكرها، هاضما نصوص أسلافه كشاعر ذئب، يعي ذئبيته ويصونها ، من خلال حرصه واصراره على هضم عمل السلف وافتراسه كمتوحد يعي عمل المؤثرات الشعرية ويدركها باعتبارها صنف من أصناف الكآبة أو مبدأ القلق. وهي تتعلق بحس الشاعر _ بأسلافه الشعريين وبإنجازه الخاص كعلاقته بإنجازاتهم ، هل تركوا له فسحة كافية ، أم هل جعلته أسبقيتهم يخسر فنه؟ لكن السؤال العصيب هو : أين أخطأوا، بحيث

يبدو ممكنا بالنسبة له أن يصيب؟ وبهذا المعنى التنقيحي، اذ يخلق الشاعر أسلافه الخاصين بأن يسيء تفسيرهم بالضرورة، وتشكل المؤثرات الشعرية شعراء جدد وتسيء تشكيلهم وتعين فنهم على زيادة حسهم الجارح بالعزلة) 12

وهكذا ففي تلمسها _ أي القراءة المزدوجة _ النقدي البصير لما يحدثه التداخل بين نصين أو أكثر، من تجاور بنياني شفيف بين خطابين بسياقين متباعدين، يتموضعان في التو بنسيج متعاكس ومتماسك بآن، ويتمظهران بدرجات متفاوتة تبعا لآليات عمل القاريء وآماد استجابات مخزونه الثقافي وهو يتحول في فضاءات النص المقروء، في هذا التلمس النقدي البصير على وجه الخصوص ، يكبر أفق القراءة ذاتها ويتسع .

البصرة / 2007

الهوامش

(1) انظر دراستنا عن محمود عبد الوهاب وتناص قصته / رائحة الشتاء / مع نص كوكول _ المعطف / مجلة الأقلام / العدد 1 لسنة 2000

(2) انظر _ نص الشاعر في جريدة الصباح _ الصفحة الثقافية / العدد ((1207)) الخميس 13 ايلول 2007 ...

3- أورده ألكسندر بوريلي في كتابه – أسرار النوم - ت / عبد العزيز حمودة ص 65 – سلسلة عالم المعرفة / العدد 163 الكويت / 1992

4- ثقافية جريدة الصباح – نفس المصدر

5 - انسي الحاج / قصيدة (فتاة فراشة فتاة) مجلة شعر العدد 33/ 34 – ص29 السنة 1967 بيروت

6- جريدة الصباح نفس المصدر

7- سوزان عليان / كائن اسمه الحب ص8 / بيروت 2001

8 - جريدة الصباح نفس المصدر

9- يسخر رولان بارت سخرية بارودية مرة ومتعالية ويتهكم وهو يعرّف النص Text بعلم نسيج العنكبوت وهو بهذا يعود الى جذر الكلمة Text _ الافلاطوني _ التي تعني نسيج الحياكة ونسيج العنكبوت _ انظر له لذة النص .

10- هارلود بلوم / ييتس / الجزء الأول ص 17 / ترجمة هاني الراهب – دمشق / 1997

11- هارلود بلوم / قلق التأثر : نظرية في الشعر / ص 19 / ترجمة الدكتور عابد اسماعيل – بيروت – 1998

12 – هارلود بلوم / ييتس / الجزء الأول / نفس المصدر

زعيم نصّار ... باحثًا عن طريق للخلاص

د. رحيم كوكز

أظنُّ أن ثمة نصوصاً تحركنا أو تهزّ المتلقي ليقف عندها، ومنها ما كتبه الشاعر زعيم النصار مؤخرًا على صفحته، عنوانه(أريد طريقًا). ومما أثاره النص فيّ هذه الأسطر التي يمكن أن تكون مقدمة لقراءة أكثر تفصيلًا.

لابد أن تكون اشتغالات الشعر متجددة لأن شروط وجوده في تغيّر دائم، وإعادة النبض للحياة واحدة من أهم المحاولات التي يسعى اليها الشعر لإثبات وجوده وخلوده في زمن التلاشي والضياع الذي نحيا ! كما أن تنفّس الوجود في فضاءات العدم هدف سامٍ للشعر يجعلنا نترقب فسحة الضوء التي يبقينا الشعر في انتظارها والمكوث في آمالها.

ومما يسبب ديمومة الشعر في الحياة، ذلك السر في مواكبة وتشخيص عوامل التصحر الإنساني ومقاومة محاولات العولمة لتسليع الناس، وتحذير الشعر الدائم مما يخدش جبلّة الإنسان وفطرته البيضاء.

هكذا يضعنا الشاعر زعيم النصار في خضمّ أنينه وفوضى أوجاعه مما يحصل !، باحثًا عن طريق للخلاص؛ عبر نصّه النازّ بالبصيرة وحكمة الوعظ.

وعلى الرغم من قصر النص وطبيعة فضاء نشره المقصودة – الفيس بوك – إلّا أنه يحيل في كل جملة منه الى دلالات شاسعة بحجم المحنة التي نعيش ومديات من المعنى تلزمنا التأمل والمراجعة!.

إنه لكل متلقٍّ عالم بما يحدث أو غافل أو جاهل أو متجاهل!؟ ذلك أن لهذا النص روحًا تتشرب الأفئدة، وتدقّ جرس الإنذار لتوقظ من يتماهى مع السبات، وتهزّ كيانه لاستعادة بشريته.

ويمكن لأي محاولة لقراءة القصيدة أن تشير الى أهداف ملامحها الشكلية وطرائق بوحها فضلًا عن غايات الاختيار لكل مفردة منها. وابتداءً من العنوان يضع الشاعر متلقيه أمام رغبة جامحة لاكتشاف طريق من دون تحديد، ذلك هو العنوان (أريد طريقًا)، إنه سعي لبلوغ طريق حرص الشاعر على أن لا يكون معرّفًا! فهو يأبى أن يجعله بغاية ما، أو هدف واحد، هو طريق مفتوح على أبواب لا نهاية لها للإنقاذ، ثم تأتي نقطتان شارحتان لإرسال ومضات تهز المتلقي لتفصّل ما أُجمل في عتبة العنوان. ولا أريد الإسهاب في تحليل أسطر النص، إنما أشير فقط الى روح الالتماس التي يفيض بها، تلك الومضة الإنسانية المتوسلة حينًا والواعظة حينًا آخر من أجل أن تصل مع المخاطب الى مشتركات خلاص وشواطئ سكينة.

ما يدلّ على ذلك هو تلك الجمل البسيطة العميقة التي تتخللها الأفعال الطلبية (لا ترسل / اقترح / قل لي / فأرسلها. ...)، فالوجع استباح الشاعر لكنه لم يتمكن من تدجينه وقولبته ! إنها إشارة تلامس حياة أبسط الناس ليقدم الشاعر صرخته وهي لوعة الجميع التي لم ينتبهوا لها، يريدهم مثله في مقاومة الإعصار، ويحرص - لأنه يحبهم - على أن لا تشيخ قلوبهم بسبب الصور !؟.

في هذه القصيدة تأكيد على حياة قصيدة النثر وديمومتها ونفي لقولبتها بقوانين صارمة وأطر ثابتة، كما أنها تثبت أن الشعر ما زال هو

العمل الأوحد الذي يدافع عن وجود الإنسان ويحفظ هويته في زمن المصادرات. واليكم النص:

أريد طريقًا

لا ترسل إليّ رسائل بورود جافّة،
وجمعة مباركة،
وصباحات بصور مشاعة بين عيون القطيع.
قلبي يشيخ بسبب الصور.
سأرى بريق الشعلة في عينيك.
اقترح لي يوماً
قل لي لا تخرج هذا اليوم
سوف أتوجس وأخشى.
وإذا كنت مصرّا،
فأرسلها كما تحبّ نبرةُ الأيام:
وردة الجمعة حمراء غامقة لتنسجم مع مجيء حبيبتي.
وردة السبت صهباء في كأسها، عيون قطي هكذا.
في يوم الأحد لتكن خضراء باهتة تشبه كآبتي.
وإذا ما كانت السماء غائمة
فاقترح لي وردة لم أرها من قبل.
اقترح لي طريقاً
فأنا أومن بالمصادفات.

الاحتجاج عبر الأسئلة
قراءة في قصيدة (وهو يسألُ سؤالاً آخر)([1])

رياض الغريب

إنَّ أهمية أي نص ابداعي هو قدرة ذلك النص على استدراج المتلقي وجعله منساقاً وراء جمله ومفرداته وجعله يوظف قدراته القرائية لتفكيك الدلالات والايحاءات التي يمكن لهذا النص أن يثيرها عند هذا المتلقي وتختلف القدرات النصية باختلاف مدلولاتها احيانا حين تكون لغة النص قادرة على التواصل مع المتلقي او كما قال جان كوهن في كتابه (بنية اللغة الشعرية) عندما اراد ان يتحدث عن صفات الشاعر بالقول (ان الشاعر خالق كلمات وليس خالق افكار وترجع عبقريته كلها الى الابداع اللغوي) امام هذه المقولة التي تتعامل مع اللغة والكلمات نحاول ان نعيد الفكرة أو بمعنى ادق ان نصنع افكارنا الخاصة عند قراءة النص الشعري عبر مجموعة من الكلمات التي ارادت لنا ان نصنع افكارنا الخاصة بعيدا عن افكار الشاعر وهذا ما سنحاول الاشارة اليه في قراءتنا لقصيدة (وهو يسأل سؤالاً آخر) للشاعر زعيم النصار والمنشور في مجلة الاسبوعية صفحة ثقافه بتاريخ24 / 2008 تبدأ القصيدة هكذا:

في ليال حالكة
من حياتي شديدة السواد
أراني في المنام ملاكاً فضياً

1- جريدة الصباح، 2008

عارياً ذا جناحين و اقفاً
على عتبة الباب

من هذه الكلمات التي تكون الجملة الشعرية نستطيع ان نصنع افكارنا أي المعاني الجديدة للمفردات التي بدأ فيها الشاعر نصه وتبدأ الدلالات بتحفيز العقل على تداعيات حسية مغيبة داخل العقل لتنهض من جديد لتبوح بأسرارها المدفونة بعيداً حيث
الليل/ السواد/ المنام / العري/ الملاك.

وكل هذه الكلمات قادرة بمفردها على خلق افكار خاصة عند تفكيكها دلاليا وهي تعيد لنا قصة الخلق الاول عندما كان الانسان عارياً بمعنى انه لم يكن ملوثاً بسواد الحياة وسخامها .. نقياً كملاك نراه في لوحات المعابد القديمة عندما اراد الانسان ان يعبر عن النقاء والبراءة الاولى من خلال الملاك الذي يملك جناحين ويأتي في اللحظات المظلمة من حياة البشر لينشر الضياء والمحبة والسلام على الارواح في ليالي تلك الارواح المعتمة والتي اشار لها الشاعر / بالسواد/ ولكن هل تحقق ذلك في الواقع الاكثر سواداً الجواب لا لهذا كان / الحلم- اراني في المنام ملاكاً فضياً / اذن الحلم التحقيق المقنع لرغبات الانسان الاول داخل الشاعر / أو الذات الاخرى التي ارتبطت بالماضي من خلال الاشارة الى العتبة /البداية/ وهذا ما يمكن تسميته (بالتداعي الحر) للعقل الباطن للشاعر:

على عتبة الباب
يقرأ
باباً من الخشب يقرأ
فيه مطرقة

نحاسية خضراء

يقرأ.. يقرأ وراء الباب ملاكاً

اذن نحن امام /عتبة/: باب/ والباب يمنحنا فكرة الدخول الى هذا العالم الذي اعاده الشاعر بالكلمات .. اعاده في ذاكرة المتلقي محفزا ومستفزا القدرات القرائية التي اشرنا لها /باب خشب/ المطرقة النحاسية الخضراء/ القراءة/ اي بداية المعرفة وظلال الماضي البعيد واعادة قراءة هذا الماضي من خلال /الحلم/ الذي يعني الهروب من الواقع الذي وصفه الشاعر بالسواد /السواد/يقابله الضوء/ ..

الماضي /يقابله الباب الخشبي:

كلما اقتربت منه

خطوة يبتعد عني

خطوتين.

ان الاقتراب هنا هو تحقيق تلك الرغبة برؤية العالم /الواقع/ برؤية حلمية لكن الامر لا يتحقق، والرغبة بالاقتراب والافتراض بذلك رغبة تكمن في روح الشاعر /الانسان/ من حياته الاولى عندما كان ممتزجاً بالواقع لا بالحلم مثلما يفعل انسان اللحظة.

الحلم هو الملاك الذي يبتعد لأنه تداعيات العقل الذي يحاول العودة الى النقاء بعيدا عن الخراب الذي تحدثه العتمة /اي السواد/ الذي شرع به الشاعر نصه.

من هنا تأتي اهمية الاشارة الى الذاكرة الموروثة تلك الذاكرة بكل تداعياتها في هذا النص الذي يثير (التفكير الشعري) او ما يمكن تسميته افكار المتلقي الجديدة:

كلما أبتعد

يزداد اقتراب ابي منه فيلوذ فاراً مني

بين الغرفات

اذن استطاعت اللغة ان تعيد تركيب الذاكرة وفق رؤى جديدة مستفيدة من الطاقة الايحائية في المعاني الجديدة للمفردات التي توحي للوهلة الاولى انها قديمة وهذا يعد تصوراً جديداً للعالم وفق مفهوم الحداثة الشعرية التي تحاول ان تؤسس لها فضاء يتسع (لذاكرة ما) او مفهوماً جديدا حتى وان كان في رحاب الخيال الشاهق:

اطرق الباب

لأسأل عنه تخرج امرأة

لا تعرف من الطارق فأقول لها

أنا هو ذاك

يهرب مني عندها تتعجب من الطارق

كيف يطرق الباب وهو في غرفة البيت مختبئ

ان هذا الاندماج او التحول الى الآخر .. اي الملاك غير المرئي الا من قبل الطارق / الشاعر/ المتماهي في الحلم/الاحتجاج/ على واقعه والهروب الى روح الملاك والتجول بهذه الروح / اي الرغبة/ التي تحققت من خلال الحلم /بداية النص/ أراني/ تلك التي اخذت من النص القرآني ..أني اراني اعصر .. الى اخر النص/ قوتها الدلالية عند المتلقي ليكون الاحتجاج كما اسلفنا واضحا والتداعي للذاكرة التي تتحرك في فضاء الحلم / الرغبة/ حيث المرأة النصف الاخر للبداية الاولى التي بدأت فيها الحياة والطرق هنا جزء من السؤال عن المختبئ داخل البيت / البيت- الحياة/ التي يريد الشاعر تحقيقها من خلال الاسئلة / هو يسأل /

والسؤال يعني الدخول الى افتراضات الوجود وكل الفلسفة كما يقال بدأت بسؤال لتنتهي بالعديد من الاسئلة والاجوبة وهنا استطاع الشاعر النصار ان يفكك بعض الاسئلة من خلال الجملة الشعرية التي منحت المتلقي تداعيا حرا ليدخل (جب الاسئلة) ويمنح لقدراته العقلية تفكيك الاسئلة والبحث عن اجوبة كما فعل الشاعر في قوله(أني اراني اطرق الباب) اي اطرق الاسئلة او بمعنى ابدأ السؤال كما فعل الانسان الاول.

اعرف/يعرف/نعرفها/ يقرأ/ يهرب / انها افعال لها دلالاتها وهي في ذات الوقت تدخل ضمن اطار اسئلة الاحتجاج التي بدأها الشاعر (هو يسأل سؤالا آخر) اي بمعزل عن ذاته التي بقيت قيد السؤال ايضاً فهو مجرد منها وبعيد كل البعد عنها في لحظة معرفية فيها ابعاد الوجود الانساني وتلك الاسئلة المحيرة .

لقد حاول الشاعر زعيم النصار ان يفكك ذلك الوجود من خلال المفردات والاسئلة ويشير له من خلالها ويشير لهذا الوجود / المعنى/ بحلم امتزج الواقع الذي تعيشه انا الشاعر وليس انا زعيم النصار الذي اصبح هو محوراً للسؤال عنه:

انا والطارق

والقارئ

والاخر

الذي يكتب والراوي

كنا نسأل

سؤالاً واحدا من منا زعيم النصار؟

هو سؤال ازلي كان ومازال يحير الانسان من اكون ضمن هذا العالم الذي يدور من حولي ماعلاقتي بكل هذا الوجود وهل هناك متسع لي في مكان يضيق بأشياء ارفضها هكذا اراد الشاعر زعيم النصار ان يقول لنا وقد نجح في ايصال فكرته / النص/ الاحتجاج عبر الاسئلة.

فراشة وأربعة شعراء، فراشة وشاعر واحد([1])

ريسان الخزعلي

1

تقوم فكرة قصيدة الشاعر المبدع (زعيم النصار)، (فراشة وأربعة شعراء) على استثمار موضوعة (الفراشة والحلم) باستخدام بنائي يعتمد (التآكل الزمني)، حيث أن هذا التآكل موزع على استهلالات المقاطع الاربعة:

أ- قبل مئات السنين حلم احدهم بأنه فراشة..

ب- قبل أربعين سنة حلم آخر انه رأى فتاة تحلم انها فراشة..

ج- قبل ست سنوات رأت احداهن شريطة طفلة تحلم بأن تكون فراشة..

د- قبل ليلة واحدة حلم اخيرهم بأنه رأى امرأة افترشت سرجها واستعانت به .. كانت ترفرف بين يديه..

2

كان النص موزعا على اربعة مقاطع في توليفة انسجام تركيبية مع التحديد (اربعة) وقد حملت المقاطع الترقيمات [1، 2، 3، .....] حيث ترك المقطع الرابع دون ان يحمل الترقيم (4) وتمت الاستعاضة عنه بالترميز النجمي، وقد تكون القصيدة البنائية / الجمالية سرا فنيا في هذا الترقيم لاحتمالات واردة جدا، بأن يكون الشعراء الثلاثة في عداد

1- نشرت في جريدة طريق الشعب اليوم العدد 84 الثلاثاء 11 كانون الأول 2012.

لحظة الغياب الجسدي حيث قبل مئات السنين، قبل اربعين سنة، قبل ست سنوات، وهذا يعني ايضا الحضور الجسدي للشاعر الرابع حيث قبل ليلة واحدة، والبراعة الفنية كامنة ايضا في الاحالة الزمانية (قبل مئات السنين) وكذلك في اربعة شعراء لتمويه التخاطر التناصي العامد في المقطع الاول:

حلم احدهم بأنه فراشة..

ولما استيقظ وجد نفسه ممدا في فراشه..

لا يدري هل هو فراشة تحلم بأنها انسان، ام

إنسان يحلم بأنه فراشة. (علامة الاستفهام غائبة)

وقد كان التخاطر التناصي يحصل مع قول شاعر صيني عاش قبل الميلاد بحوالي الفين وخمسمئة عام، حيث يقول هذا الشاعر حلمت مرة بأنني فراشة، واستيقظت ولا ادري، هل كنت انسانا حلم بأنه فراشة، ام انني الان فراشة تحلم بأنها انسان؟ وبذلك يكون النص، نص زعيم النصار، قد اقام ارتكازه التوليدي في المعنى (الفراشة والحلم) على شطرة شعرية لهذا الشاعر الصيني، دون اشارة واضحة او ترميز بالتضمين، غير ان سر اللعبة والبراعة ، قد يبقى تأويلا مستترا في القول (قبل مئات السنين)، ومثل هذا التأويل لا يفي تبرير التخاطر/ التناصي، لأننا امام نص كامل تشكل من جذور اخرى، ومن حلم آخر وفراشة اخرى، وحين استخدم الشعراء (انسي الحاج وسوزان عليوان وشاكر السماوي، وغيرهم) نفس قول الشاعر الصيني في قصائدهم قبل عشرات السنوات، فإنهم اشاروا الى ذلك بقوة دون السماح لاحتمالات التأويل والاحالة التي تقدم من قدرة انتباه القراءة والتذوق ان تنفذ الى نصوصهم الشعرية.

وأرى ان الشاعر (زعيم النصار) في اشكالية بنائية استعارية كاملة تتردد بتراوح زمني فني بين الفراشة والحلم - فراشة وأربعة شعراء (الشاعر زعيم النصار)، وفراشة وشاعر واحد، (الشاعر الصيني) وقد قطف زعيم النصار كامل اللعبة الفنية باقتدار في هذه القصيدة:

فراشة وأربعة شعراء

1

قبلَ مئاتِ السنينِ حلَمَ أحدُهم بأنهُ فراشةٌ ترفرفُ هنا وهناك ولم يكن يعي إلا وجودَه الذي هو فيه، وجودَ فراشةٍ ترفرفُ، غابَ عنه إنسانهُ، ولما استيقظ وجدَ نفسَه ممدداً في فراشهِ، كما هو في ذاتهِ، بقيَ صامتاً حائراً لا يدري هل هو فراشةٌ تحلمُ بأنها إنسان أم إنسان يحلمُ بأنه فراشةٌ ترفرفُ هنا وهناك؟

2

قبل أربعينَ سنةً حلَمَ آخرُ أَنَهُ رأى فتاةً تحلم أَنَها فراشةٌ، وعندما قامتْ لم تعدْ تعرفُ أكانت فتاةً حلِمتْ إنها فراشةٌ أم فراشةً تحلم إنها فتاةٌ.

3

قبل ستِ سنواتٍ حلِمتْ إحداهنَّ أَنَها رأتْ شريطةَ طفلةٍ تحلمُ بأنْ تكونَ فراشةً أو فراشةٌ تحلمُ بأن تكونَ شريطةً في شعرِ طفلة.

4

قبلَ ليلةٍ واحدةٍ حلَمَ أخيرُهم بأنَهُ رأى امرأةً طافتْ حولَه، ولم تكنْ نارٌ قريبةٌ منهما، تهافتتْ في سراجِه، وألقتْ نفسَها في ضوءِ عينهِ التي لا تنامُ، رمتْ قلبَها في صحنهِ، لا تدري ما تتقي، حتى غَرِقا في بياضِ

الفراش، كانت ترفرفُ بين يديهِ، ليطيرَ بها، اختلطا تماماً، فلا هما ذكرٌ ولا أنثى، هو يقولُ لها يا أنا، وهي تقولُ له يا أنا، ورأى أنها استعانتْ به حينما اشتدتِ العاصفةُ، فطارا في هواءِ الليلِ، وعندما استيقظَ وجدَ نفسَه ممدداً في فراشِها، وهو يعي ذاتَه شاعراً ذئباً.

هوامش القصيدة

كتب الشاعر المقاطع الثلاثة الاولى من قصيدتي بتصرف الشاعر اللاحق القلق من تأثير الاسلاف وهن لثلاثة شعراء هم:

1-الشاعر الصيني تشوانج تسو((ذات مرة حلمت أنا، تشواج تسو، اني فراشة أخفق بجناحيّ هنا وهناك ، فراشة من حيث المقاصد والغايات. لم أكن أعي إلا بأني أتبع هواي كفراشة غير مدرك لطبيعتي كانسان وفجأة أفقت وظللت راقدا بعد أن استرددت نفسي ثانية. والآن لا أدري ان كنت رجلا يرى في المنام انه فراشة، أم انني فراشة ترى في المنام انها انسان)) أوردها ألكسندر بوريلي في كتابه – أسرار النوم - ت / عبد العزيز حمودة ص 65 – سلسلة عالم المعرفة / العدد 163 الكويت / 1992

2-الشاعر انسي الحاج في قصيدته الستينية (فتاة فراشة فتاة)

((حلمت فتاة انها فراشة

وقامت

فلم تعد تعرف إذا كانت

فتاة حلمت انها فراشة

أو فراشة تحلم انها فتاة))

انسي الحاج / قصيدة (فتاة فراشة فتاة) مجلة شعر العدد 33/ 34 – ص29 السنة 1967 بيروت

3-سوزان عليان قصيدة(طفلة تحلم):

((شريطة في شعر طفلة

تحلم

بأن تكون فراشة.

فراشة تحلم بأن تكون شريطة في شعر طفلة))

سوزان عليان / كائن اسمه الحب ص8 / بيروت 2001

4-نشرت قصيدة الشاعر زعيم نصّار في عدة صحف وانطلوجيات عراقية وانكليزية.

جماليات الحسي والخفي والطبيعي
قراءة في قصيدة (برقها في رأسي)([1])

سعد جاسم

اعتقد ان كلّ قراءة نقدية او (إنطبا- ذوقية)هي عملية كشف للقيمة الجمالية للعمل الادبي سواءً كان نص او قصة او رواية...الخ. كما ان جماليات النصوص الابداعية تستوحي قيمتها من خلال التعبير والبناء اللغوي حيناً والصور الحسية في حين آخر؛ وكذلك عبر الشعور والاحساس الجمالي والمعنى الدلالي في تجلياتها واشراقاتها.

وانطلاقاً من هذه الرؤى سأُحاول قراءة نص(برقها في رأسي) للشاعر زعيم نصار الذي ارى انه قد تمكن من بناء تجربته الشعرية بكل اصرار وعناد ومثابرة ووعي شعري عميق ومغاير؛ حيث ان نصار سعى ومنذ بداياته الاولى الى ان يكون له صوته الشعري المتفرّد بين مجايليه من شعراء الفترة الثمانينية التي كانت فترة محتدمة بالحروب العبثية الطاحنة والحصارات المرّة والمريرة والمصائر المجهولة التي كنا ومازلنا فيها نحن العراقيين مجرد حطب وضحايا موت مجاني ومصير غامض.

ويمكنني القول: ان فرادة نصار تكمن في اشتغاله على نص معني بما هو جمالي وحسي وهامس وعميق في رؤيته للأشياء والكائنات والصور والروائح والعطور والالوان. وفي محاولتنا لقراءة وتأمل نصه(برقها في رأسي)

1- جريدة الصباح، 28 آيار 2016

فإننا سنرى ان نصار ينسج نصه وفق رؤية محتشدة بطقوس روحية وعشقية وطبيعية وكرنفالية تؤثثها لغة شعرية ساحرة في مفرداتها وإيقاعاتها الداخلية؛ حيث ان نصار يشتغل على تقطير لغته كتقطير العطر والعسل لكي تخرج صافية وباذخة ومكتنزة بعالم سحري نعيشه نحن كمتلقين ومن ثم يلامس اعماقنا ويفجّر احلامنا بفيض شعوري خلاق نستشعره من خلل ما ينفحه الشاعر فينا من حب ولذة واشراق روحي متعالٍ؛ لننظر في مقطعه التالي:

(ما يحيّرُني هذه التفاحةُ
كلّما امسكتُ بها
أصيرُ شجرةً
وتصيرُ هي الفأس
ويدي الحطّاب)

كما ان نص (برقها في رأسي) ينطوي على لذة متعددة الابعاد ومنها: لذة لغوية متأتية من عناية الشاعر نصار بجماليات لغته الشعرية التي يسعى دائماً على تحدثيها وتنقيتها وعلوها لتصبح لغة صافية وأنيقة ؛ وفي النص ايضاً نلمس لذة روحية يعيشها الشاعر وكذلك متلقي نصه هذا وذلك بفعل التماهي الروحي والطقوسي مع الانثى باعتبارها ينبوعاً وفيضاً لكل ما هو لذّوي وحسي؛ كما ان نص (برقها) يفيض بلذة جمالية لافتة استطاع الشاعر ان يحقق من خلالها قيمة عالية لنصه الوامض والبارق في رأسها / رأس الشاعر/ ورؤوسنا كمتلقين. ونصار بهذا يؤكد لنا ما قاله شيللي (ان الشعر ترافقه اللذة دوماً ؛ وكل الارواح التي يهبط عليها تفتح اذرعها للقاء الحكمة التي تتواشج مع اللذة). حيث ان هذا يتجلى في نص نصار كما في هذا المقطع:

(ضعي وجهكِ، سيكون لنا موعداً لاحقاً مع اللذّة، قبلاتي لنهديك، لشفتيك. هل ترى كم أنتَ لطيفٌ؟ لو تثق بفأرتكَ. .انتِ احياناً تهربين، تفرّين منّي كأنني الذئب في السفينة.. ستخبركَ الأيّام أنّك ربحتَ كنزاً لم يزل عنه الغبار، ما زلتُ كنزاً تحت التراب.. هل تعرفين اني اعتبرُ بحرَكِ اضيق بابٍ في العالم، مرّةً يكون جافّاً كأنّه لا يريد الحلم، فجأة يصيرُ ينبوعاً لا ينضب).

ان هذا النص: صادم ومدهش ومفاجئ.. ويبشّرنا بنوع كتابي مختلف ومغاير في الشعرية المغايرة ويمكنني القول: إنّه نص يقرأ نفسه... وهو ينطوي على وعي جديد في الكتابة الشعرية الجديدة.

القصيدة

برقُها في رأسي

النص

ما يحيّرُني هذه التفاحةُ
كلّما امسكتُ بها
أصيرُ شجرةً
وتصيرُ هي الفأس
ويدي الحطّاب.

القراءة

هو الترابُ وهي الخشبُ، الذئب يحبُّ التفاح، فراشةٌ تدغدغُ القلبَ، حينما يرى الثمرة القوية، الصلبة، يضربهُ البرقُ على رأسِه، فتقعُ حياتُه مغشيةً عليها، يتمنّى أن يلمسها، يدسّ وجهه بين غصنيها،

يتخيّلُ ماذا تكون حركة الضفتين، لونهما، وحجمهما، وطعمهما، كم أحبُّ جناحَكَ وريشهُ الرطب الغزير..

ضعي وجهكِ، سيكون لنا موعداً لاحقاً مع اللذّة، قبلاتي لنهديك، لشفتيك. هل ترى كم أنتَ لطيفٌ؟ لو تثق بفأرتكَ..انتِ احياناً تهربين، تفرّين منّي كأنني الذئب في السفينة.. ستخبركَ الأيّام أنّك ربحتَ كنزاً لم يزل عنه الغبار، ما زلتُ كنزاً تحت التراب.. هل تعرفين اني اعتبرُ بحركِ اضيق بابٍ في العالم، مرّةً يكون جافّاً كأنّه لا يريد الحلم، فجأة يصيرُ ينبوعاً لا ينضب، احترتُ معاه، لو جاء لا سلطة لي عليه، واذا ذهبَ أيضاً، لساني كفيلٌ بانفتاحهِ وتفجّره، اشربُ ضوءَ رحيقه، أعبكَ إيّاه وسنرى ما يكون من أمرهِ، أهبكَ الشراع، امسكْ بهْ وحلّقْ.....

الواقعي والخيالي
قراءة في قصيدة (هروب الهائم الى الورقة)

سمر محفوظ

تأتي معظم النصوص لدى الشاعر العراقي زعيم نصار من مناخات وطقوس يديرها الشاعر انطلاقا من منظومة فنية وجمالية تخصه, من الضفاف ومن المساحات الجديدة للشعر تندفع باقتراحاتها الجديدة وانفتاحها على الاسئلة العميقة والهواجس على شكل ابتداع طرائق للتعبير عن الاحساس بالعالم والزمن.. الامر الذي يفرض شرطا جديدا ومحددا من موضع الشاعر ودورة في الحراك الثقافي وبمراقبة او مطابقة النصوص والتشكيل الشعري تعبيرا ورؤية, سيلاحظ المتابع علاقة فوق نمطية ذات مواصفات حددتها فلسفته حول الشعر بصورة عامة. .من خلال تلك التجربة المتفردة التي لا تزال تثير الدهشة والتساؤلات , كمقدرة على إثارة متعة جمالية وزحزحة الحالات الانفعالية.. وهي غالبا لا تعطي املا في البحث عن مخارج او مسافات اضافية للتواتر او درجات التنافر بل الميزة في قدرتها على اثارة الدهشة . .وبالتالي ضمان التأثير الفذ كعناصر راسخة في بناء النص، اذا كانت القصيدة تستدعي متلقّيها إلى عالمها الذاتي لأنها كيان مكتمل، فإنها مع الشاعر زعيم نصار تترك الأبواب لمتلقيها وتتقصد إقامة جسور بين هيكلها المعماري والعالم الخارجي.

من هنا ربما لابد من الملاحظة والربط مع حراك حداثي يتنامى في فرنسا حيث الشعراء الفرنسيين الذين تميّزوا بثقافتهم الموسوعية الكبيرة

بالإضافة إلى متانة تعبيرهم الشعري التي اسسها شارل بودلير. بزمن الشعر بامتياز في فرنسا (أولئك المبدعون الذين لم يمنحهم الجمهور بعد مكانة بارزة على الخريطة الشعرية لهذا القرن. إن بعضهم مازال شابا وبعضهم الآخر هو أقل من ذلك بقليل. كما أن مجموعة منهم لا يعرفها سوى الأصدقاء المقربون، الذين يعشقون الشعر حتى النخاع، ويقرضونه بمهارة لافتة للنظر.

نجد على عكس هذا مجموعة أخرى قد أصبح لها صيت ذائع وجمهور عريض. يملك هؤلاء الشعراء الحداثيون قاسما مشتركا يتمثل في ظهورهم التاريخي الجماعي.)

زعيم نصار يقوم ببناء جسور لغوية ملفتة مع جملته الشعرية وهو، في الواقع، لا يعيش في حاضر الأزمنة الثقافية فقط بل ينتقل في ماضيها ومستقبلها ,حيث يؤكد أكّد على نزعة جمالية خالصة وعلى ارتباط بأحداث شعرية كان لها، بالنسبة إليه، الأثر الأعمق على مسار الكتابة، حيث الدعوة إلى تغيير مفهوم، الاحتفاء "بخصوبة الحياة هذه العبارة ليست شعاراً نافلاً لديه وإنما هي دعوة إلى فعل وجود، وهي تنطلق من حاجة عميقة إلى التغيير الذي بدونه تستحيل معانقة الحرية. تغيير اللغة، لغة الحواس ولغة العقل في آن واحد. استبدالها بلغة جديدة يستطيع من خلالها القول، كما في العبارة التي يستهل فيها قصيدته **(هروب الهائم الى الورقة)..**

(في كلّ عطلة لنا، نتخذُ الرصيفَ أخاً ثالثاً، نسيرُ معه منذهلين، بإصغاء مرهفٍ، ننحتُ مهارةَ الروح، نتفوّهُ بكلام يسرّنا، البرقُ في العيون، نستعيدُ الخيال الذي جفّتْ منابعه، ونبصرُ ما خلف الستار.)

إن حداثة الحالة الشعرية لدى زعيم نصار تنبع من رؤية نقدية شديدة الانفتاح على مختلف الثقافات والحضارات، وهنا تكمن أهمية مشروعه الحداثي. أي اظهار النار الداخلية بانطلاقة الصورة وتراكيب النص وهذه امكانية تطويع للعلاقة البصرية السمعية، واستكمالا لها كميزة ابداع لا تعني الانغلاق بوجه الخصوصيات الاخرى, بل هي تأكيد لحواسنا وذائقتنا التي تضيئ الوعي بمكاشفات واستبصارات قرائن الشعر الرافد لتطور الوعي حالة تطابق مع الذاكرة والمخيلة والانزياح والانجذاب معاً وهنا يكمن سر تطويره الخلاق للنصوص التي اجتراحها بشكل بانورامي مضيئ ومعني بمحاولاته الشخصية والانسانية.. بحيث انها لم تعد مجرد مدرسة عادية، بل مثلت مقرا للملتقيات الفكرية المستمرة

(رأينا ذكر الغول وهو أقرب القردة للإنسان، تذكّرنا محنةَ الأبد، هيرمان هيسه، و كافافيس، لنعيش موسيقى الفكرة بشكل عميق، نعزل القوة، ونزج الطبيعة، ونبحث عن الميتافيزيقي في اليومي، حتى لو في أدوات المطبخ، هناك حياة منسية زاخرة كيف نخلصها من المقولات المطلقة، نرجع للبسيط حتى نكتشف المطلق فيه).

هل ثمة حقائق ثابتة في الكون. .وهل ثمة في التجربة الإنسانية ما هو منجز ونهائي.؟

لا ثمة أجزاء مركبة لعالم متناقض تكونه النص. .إنما هناك. ما هو ضائع فيك. .وما الشعر إلا مغامرة البحث عن هذا الضائع وتحقيقه.

(جمعنا العزلة مع الحياة، الحقائق مع الخيال، الألعاب مع الطفولة، الحديقة إلى أقدامنا، وقلنا سنلعب، نلعب حيث اللسان لا يطوّقه الكلام.

وسحبنا العالم)

النص يفصح قدرته على التحدي الذي يرى فيه امتداد لسطوة الرغبة والحلم والإيقاع الذي يقود بالضرورة إلى عوالم من التساؤل والدهشة التي هي خامة القلب ذاته من خلال أعماله الشعرية المتميزة، فهي تكتنز كل معارفه ووعيه ورؤيته للعالم، لكنها تتحصن بأسلوب شعري سهل ممتنع، قد يكون من الصعب تقليده او مجاراته.

(الشعر مستقبل الزمن، انفجار مؤجل، وضوح رؤية وزهد يختزن البرق، الشعر المكتوب وهم يا محمد: تنفيس، شراك تطيح بالروح، تغمسها بالصدأ، الزمن والجمال يتقابلان، الأول يؤدي حتماً إلى الزوال، والآخر يفلتُ فيخلق ديمومة سرها كامن في روح الروح.)

قد لا يكون من المبكر أو المضر كثيرا القول بأن هذا الشاعر يحمل بين التي تتسم بالكناية التي هي اشمل واعمق من الايجاز, بل يتجاوزه الى ربط القصيدة بذاتها أي حريتها حيث تشكل لحظة زمنية تتحرك بزمنها وتمشي باتجاه تفجير محتوياتها بالجوهر واللغة والتفاصيل أي ببساطة ابداع اللغة ضمن انبثا قاتها .

(تذكّرنا هذا الرياضي المستتر الشغوف بالموسيقى في داخلنا، هو المايسترو إذا سقطت عصاه تحلّ الكارثة، كارثتنا تبدأ وتنتهي بعصاه، من أجمل الأشياء أن تكون ساحلاً لا مسحولاً، ساحل الأمل الأخير.

البؤرة الطاردة لوحشة الفراغ

النغم يتغلغل في حياتنا)

بعفوية لا متناهية يجمح بين تضادات الاشكال وبين انسيابيتها مما يجعل المتلقي شريكا برسم الطيف وجدلية المنقول والمعقول واللامعقول ايضا انما ضمن ايقاعاته وحساسيته الخاصة كإضافات

للمشهد الابداعي , و ليست مجرد ايصال معرفي لهدف زمني ما انما.. هو مشروع دلالي بوصفه منجز يختزن طاقته الكامنة والتي يحول الحرف الى قيمة وقدرة على استنطاق اللغة , والكشف عن اسئلة متنوعة تضعنا وجها لوجه مع فهمنا المتعدد لجماليات المحتوى والشعر بهذا المستوى خلقا, لأنه ليس خارج الاشياء بل هو محتواها المتحد بها وهو منعكس الأشياء.

بحيث يتخلى احيانا الفراسة الفنية المفرطة من أجل مبدأ إنساني عاطفي جديد، ينظم العالم الواقعي والخيالي. ينصب هذا المبدأ نفسه كنتيجة لهدف ومغزى للحياة وضرورة الحلم.

(تعبنا ونمنا فوق الخيول التي تتطاير في العاصفة

وقد كنّا عنقاً واحداً لرأس الشجرة، و برق العلامة الذي سال من ماء العنب في داخل الورقة)

ما يسترعي الانتباه، ونحن نخوض غمار الدرس النقدي لنص (هروب الهائم الى الورقة)، هو ذلك التداخل على مستوى التنظير والتطبيق النقديين، الذي أحدثه التأثر الواضح للأدب العربي والنقد الأدبي، بنظيريهما عند الغرب لدرجة تلاشى معها كل تمايز كان يفرق بينها وانصهرت هوية الأدب العربي الحديث ونقده، في النقد الغربي والفرنسي تحديدا الذي فرض ذاته، أو فرضته ظروف تاريخية واجتماعية معينة مما جعل دارس الأدب العربي ونقده ملزم بالتعرض لما سبق إليه النقاد والمفكرون الغربيون، وذلك بدرجات متفاوتة.

(أيها الراغب في اقتناص الرعد قبل وقوعه -أعرفك تكره الأصوات- أيها القابض على جمرة النغم، لنرتطم بريشة الطائر التي معدنها من غبار الزمن.

.صدقاً يا محمد لماذا لا نسحب العالم إلى أعماقنا، ونتركُ القشورفي الحانات، لنسحبه، لنجرّه، ولكن إلى أين؟ لا بيوت لنا يا صاحبي.)

انه الانزياح بدرجاته المختلفة والمتفاوتة يجعل القراءة تأخذ مستويات عدة حتى بأشد حالات اقترابها من ترويض النص بمحاولات جادة لرسم ملامح يخصه وحده وبالتالي يؤسس لتركيبة تعابير تنحل داخل وعينا والا وعينا . .الذي يسلم قلبه النابض للإبداع الشعري لنحس بأن شيئا داخلنا قد اكتمل, شيء مختلف عن قاعدة المعجزة لكنه متوحد بشروط الحلم والمبادرة ايضا ولأنه كذلك سيتحول الى بعد وملامح نريدها ونحتاج اليها لاجتياز حدود الفكرة مكتمل منفصل على أحداث ماضية مفتوح لا ينغلق على حالة محددة لأنه هو الحدث الدائم الحضور. .يحرر أوصاف الرفض والتمرد بلا حساب . .أحيانا نتفق على الاتفاق وأحيانا نتفق على الاختلاف لكن في مفهوم الكتابة والغرض منها بعضنا آمن بروح النص وبعضنا آمن بمتنه, أما هو /الشاعر/ فإنه يعد بعداً فاصلاً بينهما ودمجا ايجابياً لمشهده الشعري.. بكل طاقاته الإيحائية على شكل فعل حياة.

النص

هروب الهائم الى الورقة

في كلّ عطلة لنا، نتخذُ الرصيفَ أخاً ثالثاً، نسيرُ معه منذهلين، بإصغاء مرهفٍ، ننحتُ مهارةَ الروح، نتفوّهُ بكلام يسرّنا، البرقُ في العيون، نستعيدُ الخيال الذي جفّتْ منابعه، ونبصرُ ما خلف الستار.

كنتُ أسرّه الحكاية فتُورِق في نهارٍ المقهى، و تنتشر في درابين العشّاق مثل قصة المجنون بليلى.

أيها الراغب في اقتناص الرعد قبل وقوعه -أعرفك تكره الأصوات- أيها القابض على جمرة النغم، لنرتطم بريشة الطائر التي معدنها من غبار الزمن.

. صدقاً يا محمد لماذا لا نسحب العالم إلى أعماقنا، ونتركُ القشور في الحانات، لنسحبه، لنجرّه، ولكن إلى أين؟ لا بيوت لنا يا صاحبي.

ومضة الجمال تتآمر على بهجة العمق العابر للزمان.

نسحبه إلى الأعماق في السَّحابة، إلى فضلة البرق في السماء، نزيل الحاجب الطفيف الذي يلتّف مثل العنكبوت ويمتص رحيق الينبوع، لنكتشف المصير.

سرنا سحابة يومنا، وطائفة من الظلام ممتدة على طول البلاد، قلّبنا الطرقات ظهراً لبطن، تذهبُ واحدةٌ وتجيء أخرى، رأينا ما في جوف التين من الحبّ، والسعف الذي تطاير في العاصفة، رأينا الذين مسّهم الجنون على الورقة.

رأينا صوراً في الطريق للذي لا يبالي بما فعل، رأينا كلاباً مطوّقة بقلائد من جمان، رأينا ذكر الغول وهو أقرب القردة للإنسان.

تذكّرنا محنةَ الأبد، هيرمان هيسه، و كافافيس، لنعيش موسيقى الفكرة بشكل عميق، نعزل القوة، ونزج الطبيعة، ونبحث عن الميتافيزيقي في اليومي، حتى لو في أدوات المطبخ، هناك حياة منسية زاخرة كيف نخلصها من المقولات المطلقة، نرجع للبسيط حتى نكتشف المطلق فيه

ننسى لنكتشف، لنصدم ونفاجئ، نتخلّص من سجن المكتبة بحريتنا الأكبر، نهضم سريعاً وننسى ونعود حفاة الروح بلا أثر يدلّ على الماضي.

رياحُ الطريقِ تعصفُ بموسيقى المهارة، فتذبل رياضيات الروح.

جمعنا العزلة مع الحياة، الحقائق مع الخيال، الألعاب مع الطفولة، الحديقة إلى أقدامنا، وقلنا سنلعب، نلعب حيث اللسان لا يطوّقه الكلام.

وسحبنا العالم.....

سحبنا الحيّة التي تطير في الهواء، سحبنا الإناث اللواتي فيهن سواد ضارب إلى الاحمرار، وسائر البيض، الظبية السارية الواضحة كالسراج، والعابرين، الشجرة الوحيدة، سحبنا الخفيف والكثيف، والذي حملته الريح وذرته، وما تساقط من ورق الشجر، و أثر النور في أقداح الليل، ومن البغال السريعة الخفيفة، وأسماء الميتين على ضفاف الأنهار، سحبنا العالم كله ومعه مهارة الروح تطوف.

الشعر مستقبل الزمن، انفجار مؤجل، وضوح رؤية وزهد يختزن البرق، الشعر المكتوب وهم يا محمد: تنفيس، شراك تطيح بالروح، تغمسها بالصدأ، الزمن والجمال يتقابلان، الأول يؤدي حتماً إلى الزوال، والآخر يفلتُ فيخلق ديمومة سرها كامن في روح الروح.

مطلق أكبر من اللغة لكنّه في داخل الانسان، الأصل هو الحسّ المهذّب الذي يجيد التغذية المتبادلة بين النغم والرياضيات، تذكّرنا باشلار بعقله الرياضي وحسه الخارق،

تذكّرنا برغسون، نيتشه، دستوفسكي، بورخس، وفرجينيا وولف...

تذكّرنا هذا الرياضي المستتر الشغوف بالموسيقى في داخلنا، هو المايسترو إذا سقطت عصاه تحلّ الكارثة، كارثتنا تبدأ وتنتهي بعصاه، من أجمل الأشياء أن تكون ساحلاً لا مسحولاً، ساحل الأمل الأخير.

البؤرة الطاردة لوحشة الفراغ

النغم يتغلغل في حياتنا

تعبنا ونمنا فوق الخيول التي تتطاير في العاصفة

وقد كنّا عنقاً واحداً لرأس الشجرة، و برق العلامة الذي سال من ماء العنب في داخل الورقة.

ابتكارات شعرية ومتون سردية
زعيم نصّار بعيداً عن شروط منابر السلطات([1])

شوقي كريم حسن

منذ صباه السومريْ، ولوعات طفولته التي جعلت منه متمرداً، يبعثر الأسئلة دون انتظار الإجابات، كان هاجس لياليه يدفعه الى ترتيب الحكايات بأنساق تصطف مثل لحظات تلقيه درسه الاول، يضع يومه ضمن الامتحان الاصعب، والفكرة الادق والتي تمنحه تأملاً لم يتعوّده، لكنه ما لبث ان ادمنه، ليلج من خلاله دوامة القلق والترقب، كان السؤال الذي يحاول تفكيك مساحات زحمته، ما الشعر.. ولماذا يجب أن يكون السومري شاعراً.. وما الذي يمنحه الشعر لذات مثل ذاتي، مجبولة على فهم معاني الريبة والقهر؟

وهل يمكن الاتيان بالشعر من واد عبقر كما يدعون؟

وكيف يمكن الإمساك بشيطان شعر يوصلني الى أول خطوات الصراخ؟ تلك السيول من الوجدانيات المثيرة للجدل، دفعت بزعيم النصار، الذي كان منفوش الريش بسبب اسمه، الانتقال عبر معرفيات متعددة، نبش في كلِّ الشعريات الحديثة من السياب حتى أبواب سامي مهدي،

1- موقع الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، في يوم 1-11-2020
https://iraqiwritersunion.com/616-.html

ولاحق خطوات كافافي، ورامبو، وبودلير، وبيرس، وتمنى ذات حلم متوحش لو انه جلس عند ضفاف السين ليكون نديماً لسيلفيان دوبوي، من أين تجيء القصائد؟، فرده الشاعر بإجابة ايقظت روحه القلقة، تحتاج الى الله المشع لكي تقول، والى الكثافة المتربة والرهيبة للكلمات، وضع الاكتشاف نصب أعماقه، التي كانت ترفرف مثل طير جريح، من خلال مسرح ومرايا أدونيس وانسي الحاج.

تمكن زعيم نصّار من الإمساك بلحظة انبثاق واحدة، اوقفته عن شاطئ لم يقف عنده واحد من ابناء جيله الذين شغلتهم الحروب واستبداد التوابيت، وحده ظل يحاول الابتعاد عن عتمة البارود وصرخات السواد، ذاك الخيار منح زعيم نصّار قدرة سريعة على اجتياز حدود الإعلان، راح يبشر عن ميلاده الشعري، بعيداً عن ضجيج الرغبات.. والمنابر تفرض شروطها، هذا التميز جعل زعيم نصار يقع في بؤر من الإشكاليات الصعبة، اذا كان رفضه العميق لكلّ الأيام المدجنة للتبشير بالموت، من أين يمكن أن يجيء بابتكاراته الشعرية، خيارات صعبة، وتدجين اليوم فكرة لا تمنح الشاعر ثباتاً وتميزاً، مادام مثلها الكثير، لهذا عمد النصار الى المشاغل الذهنية التي تعطي متلقيها قدرات على تفحص كنه المعنى وضرورة السؤال، يشعر المتلقي انه أمام امتحان كوني لذات مدمرة ترى في المكان والزمان ما لم يره غيره، تمتاز سرديات زعيم النصار الشعرية، بصور تفلسف وجودها، وهي أفكار تصاعدية، ولكنها ترفض وبشدة ملاحقة بعضها الآخر، تظل موجودة، ومؤثرة، ومأزومة، من دون القبول بالاندماج القسري مع لواحقها، قصيدة شاهقة وجريئة في فضاء الشعر العراقي، ونقطة فعل تضيء القصدية بخصوصيتها، لهذا ظلت تجربة زعيم نصار، خارج اطر

التجييل وملاحقه، مكون فرداني، وأن أهمل تجربته وذاته الشعرية لمشاغل انسانية واجتماعية ربما، بقي نصار وفياً لاشتغاله لا يحبذ الخروج عن أطره ولا يسعى لأي ارضاء منبري، يؤمن بثلاثية التلقي، الشاعر الخالص، الشعر الخالص، المتلقي الخالص، هذا الايمان يحتاج الى محو لمفهوم التلقي لدى العقل الجمعي، الذي يرى في الشعر تطريب وهجو وترغيب،

لِمَ لمْ تلتفت النقدية العراقية لسرديات زعيم نصار الشعرية؟ أهو الخوف من الجديد الذي يطرحه نصار، وعدم تمكن الناقد من اكتشاف مكامن الجدة والتجديد.. أم هو الاستسهال الذي جعل من النقد المعرفي مجرد انطباع معرفي يعيد حكايات المسرودات الحكائية والشعرية، وما تقدمه سرديات زعيم نصار الشعرية لا يمكن تلخيصه، لأن لحظته الشعرية الخارقة للمألوف ستغدو أمام المتلقي مجرد هذيان متوحش لذات سومرية تبتكر جديدها.

دحر اليأس بالانطلاق منه
قراءة في نص (كتابة الساتان)([1])

عبدالزهرة زكي

يبدأ نصُّ زعيم نصّار بإعلان يأسِه وبالإفصاحِ عن رغبةٍ بالنأي عن (الفوضى وخطر المحرقة)، إنه يعبّر إذاً عن أسفٍ بأثرٍ من يأسه. لكن هذا أسفٌ موارب، اليأس في هذا النص منطلق آخر للأمل، ولحظة بلوغ اليأس والإقرار به هي مناسبة للانطلاق منه وبه، باليأس.

هكذا تبدأ رحلة النص إذاً، وهي رحلة الشاعر، حيث يمضيان معاً؛ الشاعر، والنص، ما بين ظلال الفن والمعرفة والجمال من جانب وإرادة الكتابة والتعبير من جانب ثانٍ، وهكذا يبني النص سرداً شعرياً قائماً على جدل الحركة التي تنمو بموجبها عوالم النص وتنضج حتى أنها لَتدفع بالحركة قدماً.

في منطق هذا النص تبدو المعرفة والكتابة موئلاً ومنفىً، وتبدو الكتابةُ وسيلةَ حياةٍ مضادة حين تضيق الحياةُ الأصلُ بالمرء تحت تهديد (الفوضى وخطر المحرقة).

نصوص زعيم نصّار بواحدٍ من معانيها الواضحة هي فعل اشتباك مع الحياة وتفاصيل قسوة أيامها فيما هي مرجل دائم الفوران بالغضب من هذه القسوة وبالاحتجاج على نتائجها، ولعلَّ كثيراً من نصوصِه التي لم يجمعها حتى الآن كتابٌ مطبوع هي متن جمالي ومأساوي صاخب يشفّ

1- جريدة الصباح، 7- آب- 2014

عن سيرة الشاعر وسيرة جيله الذي فتح عينيه، مرعوباً، على الحروب وأغلقهما، مفجوعاً، على مشاهد (الشوارع المفخخة).

كثيراً، ومنذ مطلع الثمانينيات، تقاربت حياتنا الثقافية معاً، فامتلأت بما هو مشترك من أسرار وتطلعات وأحلام وخيبات وطموح في الشعر. كان زعيم واحداً ممن تهتدي بداهتُهم بيسرٍ إلى مواطن الشعر النادر بجمالِه واشعاعِه الداخلي العميق، بينما كانت حياته، بنكدها وجرأتها، دائماً ما تفرض محصلتها على الشعر الذي ينتج، والشعر تسفير دائم ومعقد بين اليوم الواقعي للمرء ويومه الروحي، وهذا تعبير حقيقي عن الشعر كتجربةٍ حقيقية في حياة الشاعر ووجدانه وعمله اليومي الروحي والواقعي.

وفي هذا النص لا يبتعد زعيم كثيراً عن طبيعة يومياته المهدَّدة بالتفخيخ حتى وهو يريد النأي عنها، فهو إذ يهيئ عدّته للكتابة، أنيسه في معتزله ووسيلته للارتفاع عن الدخان، فإن قصص الحرب لا تلبث حتى تحضر ومعها مشاهد الجحيم ومراكز التعذيب وغرف الإعدام ومعارك السلاطين.

إنها قاموس حياة يومية تتكرر ويتكرر وقعها القاسي في حياة الشاعر وخياراته واضطراراته في الكتابة والتفكر والتأمل.

يبني النص سرديته الشعرية على المكوث والرحيل، المكوث قرب المحرقة والسعي إلى الرحيل عنها، كما يقيمها على التحرك بين الراهن والماضي اللذين لا يطلان إلا كمرارةٍ وأشباحِ تعسفٍ وطغيان. يتداخل في هذا النص الماضي والحاضر بقسوتهما في عزلة الشاعر فيمْثُلان بقوةٍ في الشعر. هكذا يكون النص الراغب بالنأي عن المحرقة ميداناً لاعتمال دخان المحرقة ولهبها وما يتطاير من شررها.

هنا يعمل زعيم نصّار وكما لو كان يقدم براهينه على صدق الشاعر وحقائق الشعر. الشعر حلقات تتصل والشعراء منتجو رسائل تديم هذا الاتصال عبر تاريخ الشعر. لنتذكر القصيدة العظيمة (إيثاكا) لشاعرها كافافي وكيف تقدم قصيدة نصّار واحداً من براهين الشعر على الجوهر الحقيقي لـ (إيثاكا) القصيدة.

في قصيدة كافافي تكون فكرة الرحيل إلى إيثاكا هي الأكثر جدوى من بلوغ إيثاكا نفسها، بل أن الرحيل إليها وبما يسبغ به من معارف ورؤى وخبرات يجعل من لحظات الاكتشاف أثناء الطريق (إيثاكات) لا تنتهي، بينما يكون الطريق للرحيل عن (الفوضى وخطر المحرقة) في (كتابة الساتان) مشغولاً بعلامات وإشارات من تاريخ الفوضى وأخطار المحارق، وهي إشارات تهدي الشاعر إلى كتابة حكاية عن الحب واحتضان يأس البلاد ومعانقة شوارعها المفخخة.

في هذا النص يندحر اليأس بالانطلاق من لحظة اليأس نفسها. الفكرة في (كتابة الساتان) هي ما يوجه السرد الشعري، وهي ما جعل من الحكمة المتحصلة عبر النأي والرحيل تأكيداً عملياً على استحالتهما، لنظفر بواحد من أكثر نصوص نصّار عناية بالبناء وافتتاناً ببهاء المعنى الشعري.

النص

كتابة الساتان

يؤسفني أني ضالعٌ في اليأس، لأن هذه البلاد لا توصلني إلى القمر، أو إلى سيرةِ النهر. قررتُ أن أهرب بعشّ حيرتي، أهرب عن هذه الفوضى،

وخطر المحرقة، اختفي بعيداً وراء الشوارع المفخخة، فلا الشتاء له تلك المفاتن، ولا الصيف يفضي إلى شيء، لم اعرف المخرّطات التسع، ولا لعبة الجبر والتفويض. صفيّتُ حسابي مع المال، بيني وبينه أسلاكٌ شائكة. اصبحتُ كلّ يوم أجمعُ كتبَ الحكايات، أسلّي نفسي، وأتهيأ للكتابة.

حفظتُ حكاياتِ ألف ليلة، مقامات الحريري، قصصَ الدراويش؛ الرومي، العطار، دانتي بجحيمه، فرجيل، كلكامش، أنكيدو.

لم أستغرب حياة العبيد، واللصوص وقطّاع الطرق، ما من أحد سيرفع عن رأسه خوذة الصحراء، كيف أقتنع أنهم لم يسرقوا أنهار البلاد، سهولها، وأشجارها، أقمارها، ونجومها.؟

يروق لي أن أحصي ما احتفظتُ به حتى هذه اللحظة في غرفة الكتب؛ قميصي، لوحاتي، كامرتي، مصباحي وبنطلوني، حقيبتي وريش أجنحتي، أغصاني، ودفاتري، وعلى وجه الخصوص نافذتي التي تسرّب اخبار حياتي للمخبرين في ساحة الميدان.

فكّرت أن أكتبَ عن معارك السلاطين، عن الوعّاظ الذين ركعوا أمام سطوحِ السراب، وعادوا بساقٍ واحدة يقفون على الأبواب، نسيت المحظيّات والحانات، والمفرقعات في مفترقِ الطرق.

فكّرتُ أن أكتبَ عن مراكز التعذيب، عن الممراتِ المظلمة، والمحاجر، وغرف الإعدام.

جمعتُ كلّ قصص الحرب التي سمعتها ورأيتها وقرأتها، بدأتُ بوصفِ مشاهد الجحيم، وليالي حريم السلطان، تذكّرتُ الساتان والدانتيل على ثوبها وهي تنام على مفروشٍ من حريرٍ، تأمّلتُ كلّ خيط في الفستان الأزرق الخفيف، تأملتُ كلّ طيّةٍ في بستانها.

تذكّرتُ وشاحَ الحياة المطرّز بوميض الفقدان حينما ينسدلُ على الكرسيّ، في مفترق الطرق كأنني صُعقتُ، وتحت رفّة من جناحي، سال قلبي على الطاولة فكتب حكايةً عن الحبّ، لأرجع متدثّراً بيأس هذه البلاد، و أقتحم شوارعها المفخخة.

20 / 11/ 2013

فضاء الصور الدائرية
حين تكون المخيّلةُ مدينةً[1]

د. نازك بدير

تأخذك قصيدة الشاعر زعيم نصار، بعنوانها المتكون من جملة شعرية، تشتمل على بؤرة متبلورة، ومضة مستقلة، كأنها نتيجة نهائية لقصيدة طويلة هو (من على ضفاف دجلة- أنا غريقٌ فيكِ وأنت زورق نجاتي) في رحلة بانوراميّة من فوق مآذن بغداد ومناراتها، وأبوابها وجسورها، يغوص تارة في أعماق دجلة، وتارة أخرى تحلّق معه ساجدًا أمام هيبة تاريخٍ غزَلَته الأسماء التي طافت في أروقة الحضارة، فدارت حول رؤوسهم النجوم، تاريخ أصداؤه لا في الشّعر وحسب، إنّما في الفلسفة والطّبّ والمنحوتات وشتّى أنواع الفنون.

لعلّ التّيمة الأساس في هذه القصيدة هي الاستدارة، وكأنّ الشّاعر، من حيث لا يدري، استوحى البناء الدائري لقصيدته، من تخطيط مدينة بغداد المدوّرة، وبنى نصّه على أساسها، فجاء بناء القصيدة وتكنيكها دائريًّا، وكأنّها حلقات متداخلة، الواحدة ضمن الأخرى، لنحصي فيها ست دوائر، لكل دائرة مركزها ومحيطها، حسب عدد المقاطع التي تكونت منها القصيدة، وبذلك نكتشف تحولات التجربة بمعانيها واحداثها المختلفة، لتشكّل في بنيتها العميقة رؤيةً كليّةً عن مدينة، كأنها قابلةً لتوليد جمالياتها، واستمراريتها في الحياة.

1- جريدة الصباح، الاثنين 12 تشرين أول 2020، العدد 4942

كما تظهر صورة الاستدارة في" عينيها المدوّرتين"، "التفاحة"،" اللؤلؤة"، "فمك تينة"(كلاهما مستدير)" عشّ للعصافير" متتاليات من المفردات التي تحيل إلى الأشكال المستديرة، لتكتمل مراكز الدوائر في القصيدة وصولًا إلى الصّورة الأخيرة:" حتى ان القصيدة تجعلك تشعر ان الحياة في هذه المدينة مدورة، وكأن كل حركة فيها تدور حول نفسها، أصبحت هي الكتاب المضيء فاكتملت بذلك الدائرة الكلية المركبة من ست دوائر، والتي كانت بدايتها في مطلع النص:" وجدتُ اسمكِ في كتابٍ مخطوطٍ للعشّاق العميان " هي من ترد البصيرة والبصر، وشّفاء للتائهين فيها، ربما الاسم وحده كفيل بفكّ الرّموز، وكشف المخبوء، وكأنّ اسمها هو الشّيفرة في كتاب" الاسم الأعظم" أو كأنّه الاسم الذي فيه الشّفاء للعميان. لا يكتفي الشّاعر باستحضار تاريخ بغداد ، إنّما يحشد صورة النّبيّ الذي يبرئ العميان بكلمة منه (عيسى) لترتسم المدينة المرأة والأمّ المقدّسة.

ولعلّ هذه الصورة الدائرية تكتمل بقوله: ليست مجرّد شرفة على العالم، بل هي النّوافذ والعيون، حضورها نافذته البيضاء، في صوتها يكمن سرّ رؤيته للعالم موجهاً جعل منه مرئيًّا".

فتتحوّل معه القصيدة الى مجموعة دوائر متقنة تشبه دوائر عالم الرياضيات إقليدس، لتتجلّى امرأة بأقراط مستديرة، مزدانة بحلى دائريّة، صفّتها حول عنقها، زيّنت بها ذراعيها ومعصمها، وكأنّها إحدى الآلهة، تنبثق من نهر دجلة لتبارك المدينة المدوّرة، وتبثّ الحياة في أبناء عصفتهم أهوال الحرب.

وبعد أن تصطحبنا الصور في أمواجها وصخبها، ثمّة سمة تجمع في ما بينها، أنّ الاستدارة والالتفاف تؤلّف بين دوائر الصّورة الخصر

والاستدارة، حركة الموج والاستدارة، تستدير في مختلف الاتجاهات مثل البوصلة، حتى "الجمرة تستدير في المنعطف" وكأنّه لا يكتفي بالفعل تستدير إنما يكمل هذا الفعل بمنعطف ما يتكامل مع صورة "حرف الواو" الذي تكرّر في القصيدة أكثر من مئة وأربعين مرة، هو الحرف الأوّل في النّصّ، وكأنّه يسندها، ويحتوي في تكوّره ما سيرد في المقاطع، يمهّد الطّريق لها، ينساب الكلام من خلاله على يديه كالأم التي تحمل طفلها بين ذراعيها، رسْم هذا الحرف يشير إلى حالة التكوير، والحالة الجنينيّة، والاحتضان ولعلّها الحالة التي تربط الشّاعر بمدينته...

تفصح قراءة المعجم اللغوي عن حضور طاغٍ للمياه، أصل الحياة:" غسلت، جدول، موجة، غرقت، ضفاف، دجلة، الموج، رست، ينبوعي الأنهار، أغسل، الممطرة،...."

التّعمّد بمياه دجلة هو الكفيل بالتّطهّر، والخروج إلى الحياة هذه الطقوس، طقوس الغسل في مياه النّهر تأخذنا إلى الغانج، كذلك في نهر الأردن عيد الغطاس، معموديّة المياه، وقدسيّتها، رمزيّة الغرق فيها، وأن تغرق المدينة فيك، في الآن نفسه، هذا الاتّحاد بين الشّاعر والمدينة يصوّر بغداد الأمّ، الرّحم حيث هي الموئل الأوّل، الحضن الذي كان يحتضنه قبل الولادة، والعلاقة بينهما على امتداد القصيدة، هي علاقة اتّصال واتّحاد لا انفصام بينهما هما متّحدّان حتّى في حال الغرق، تمامًا كما هو حال المخاض والولادة غالبًا ما يحدق الخطر بالجنين والأم معًا حيث بلغ الاتحاد درجة أنّه من خلالها يرى العالم كلاهما من نسغ واحد" من جمرة واحدة"

ولعلّ ما يستحقّ التّوقّف عنده هو ظاهرة عدم الاكتمال من دون وجود الآخر، بمعنى آخر جعل العراق بغداد سبب الحياة: والصيغ اللغوية والتراكيب تشير إلى ذلك كما الصّور البيانية:" حبّة نصفها في القلب، و نصفها في العراء."/" رأيتُها تدور حول قلبٍ منشطرٍ إلى نصفين، تدورُ حتى تحوّلتْ الى تفّاحةٍ شاسعة، كأنها موجةٌ تصلُ الى الضفة، وترجعُ الى الكون" /" خطفتني هذه اللؤلؤة، أنا التائه في حبّها، معها ذاع صيتي كصائدٍ للبروق، صرتُ مخطوفها"

هل من يعيد رسْم الدّائرة المركزيّة من جديد ليخضّرّ" قلب بغدّاد"، وتنفتح على العالم بفخامتها؟ لقد شيّد الشاعر زعيم نصار بقوى خياله هذا المكان الفريد، بوصفه استعارة لها جذورها العميقة في أعماق المدينة والمرأة كرمزين للخصوبة والولادة، لتتولّد منهما دائرة كبرى تمحو بأصالتها بقعة" خضراء هجينة".

السؤال رغبة الطيران
قراءة في قصيدة (وهو يسأل سؤالاً آخر)([1])

ناصر قوطي

"ليس غير منطقي أن نفترض أنه بامكاننا في وجود قادم
أن نعتبر هذه الحياة الدنيوية حلماً".
إدغار آلان بو

إن ما يولده تكرار القراءة والتمعن في نص ما _ إذا كان النص لا يني يولد انزياحات وشفرات موحية _ هو التناغم الداخلي والاضطرام المنظم من دلالات فيها من الغموض الشفيف والغرائبية، ما يدفعك الى الانجذاب إليه والتجاذب معه، كما لو كنت في النزع الأخير وقد ألقي إليك طوق النجاة، فهو يتغلغل _ النص _ الى أعماقك السحيقة منذ قرائتك الأولى له ويجس من المناطق البكر لديك ما لم يقدر نص آخر أن يترك تأثيره عليك لساعة واحدة أو بضع دقائق، وتظل تعيد قراءته وأنت تحاول فك مغاليقه، وكلما عدت إليه يزداد توهجاً، يولّد فيك شحنات كهربية تضيء بدورها عدة مصابيح متعددة الألوان والنبضات، لتكشف عتمات مهملة في الغور العميق المظلم، وتشعل جذوات كامنة لم يهيّجها ويبهجها الضوء في يوم ما، وهي تستكين هناك في قرارها السحيق.

1- جريدة الصباح، الأربعاء في 9/ 1/ 2009، العدد: 1584

فمهمة /الناص/ أن يبحث في تلك الأعماق المجهولة التي لم تطأها قدم، عن جوهر السؤال الأزلي، السؤال حركة وكل الحركة لسطوة الكلمة التي يكون لها وقع الصاعقة حيث يتعدى أثرها وتأثيرها كل الحسابات فتكون مزلزلة للثوابت، منتظمة مع أخواتها لحد الفيض.

ينحو الشاعر منحى سرديا مكثفا، فهو يرسم لنا صورة صادمة لخواء الذات وتشظيها إلى ذوات متعددة، زئبقية هاربة، تهوّم بين جدران الغرف، تسكنها رغبة الطيران والحلم به، نزوع الى مغادرة كثافة الجسد، عملية تبخر أو تسامي الروح التي يحاصرها نزوع ملائكي أثيري. الباب يتقدم إليه مرة وأخرى يهرب، وهو يطرقه من بعيد منزويا في إحدى الغرف، يبحث عن كينونة ما يتحسسها من حوله، مجرد وهم، وجود يطفو على أديم ذاكرة معذبة تبحث عن يقينها وسط شظايا الآخرين:

(بين الغرفات في بيت قديم، يطيرُ،

يطيرُ،

يطير.)

إنها الذكرى الهاربة المحفورة على الجدران تتكثف وتتفاقم بعزلتها واغترابها، وهو يحاول أن يطرق الباب .. يقرأه بمطرقته النحاسية، في الوقت الذي يسأل عن ذاته الأخرى المتوارية في واقع ملتبس، واقع ما عاد واقعا إلا بقدر استحالته الى سحب كثيفة داكنة من ذكريات تهوّم حوله، متزامنا مع صوت المرأة المتعجبة، كيف انه يطرق الباب وهو هناك ينزوي في غرفة توحي لك بعتمتها الشديدة، فما الذي جرى له:

(أطرق الباب لأسأل عنه،

تخرج امرأة لا تعرف من الطارق

فأقول لها: أنا هو ذاك يهرب مني،
عندها تتعجب من الطارق
كيف يطرق الباب
وهو في غرفة البيت يختبيء ؟)

إنها أيقونة ينضح من مسام جلدها رعب الانتظار والاغتراب. يحيلنا نص الشاعر زعيم النصار الى صورة مخيفة في مقطع من رواية (بيدرو بارامو) لخوان رولفو، عندما يطرق بطل الرواية الباب فتهتز يده في الفراغ، حينها يدخل عالم الموتى وتختلط الأصوات، تتشظى ذوات الشخوص ثم تعود لتسرد ذكرياتها من وراء القبر.

نص الشاعر زعيم النصار إيغال في الوهم ومحاولة للوصول _ عبر الوهم _ إلى واقع محسوس، له من الثبات ما لموجوداته من مطرقة خضراء وباب وحيد وغرف عديدة، والتي ستغدو بدورها محض وهم من خلال عدم ثباتها، اقترابها وابتعادها عن الرجل المنزوي بإحدى الغرف حين يهم بتحسسها. الذوات حائرة، مشظاة، يعصبها تردد لا متناه من عدم مغادرة الجدران والتصاق جبري يسحبها عنوة الى فراغ المكان، هو يحاذر أن يجس المطرقة النحاسية _ يقرأها فقط _ كما لو انه استعاض في حلمه أو خياله عن محاولة الطرق تلك. ثمة دلالات خفية مضمرة تنبئك إن حدثا جللا قد عطل الحواس والرؤية وأحالها الى رؤى رمادية غائمة تهوّم في عزلة المكان، غرف عديدة وباب وحيد موصد، عدة ذوات طائرة تسعى للتعرف إلى ملامحها، تكاد تصرخ مستغيثة، متسائلة .. ألا من مخرج من البيت القديم ..!! _ قفص الروح _ ذوات شفافة، خافقة، تحاول التنصل من ثقل ذواتها الواعية نحو لا وعي الوجود، حتى إن أحدى تلك الذوات، تتجسد أمامه، تحلق، تخاتله،

وهو أيضا يخاتل، يطير، يتسرب من بين يدي المتلقي ليشترك الجميع(هو .. الطارق .. الملاك .. القاريء .. الآخر الذي يكتب .. الراوي:

وفي ليالٍ أخرى

أحلامي تتكررفي الو اقع

ولا أسطورة هناك.

أنا والطارقُ، والملاك،

والقارئُ، والآخرُالذي يكتبُ، والراوي،

كنا نسألُ سؤالا واحداً من منّا زعيم نصار؟

في البحث المضني عن ماهية وجودهم الشبحي وتوكيد ذواتهم في واقع لا يغلفه الوهم، وتظل الذات حائرة في سؤالها المرير محاولة منها لإلغاء وجودها الشبحي في .. (كنا نسأل سؤالا واحدا من منا زعيم نصار ؟). انه محض حلم ينسج خيوطه الواهية ليؤكد صيرورة وجود في واقع ضاغط، هلامي هو الآخر، الباب يتقهقر دون طرقاته ولا مجيب، ليس ثمة مخرج:

في ليال حالكة من حياتي،

شديدة السواد أراني في المنام

ملاكاً فضياً عارياً،

و اقفاً على عتبة الباب،

يقرأ باباً من الخشب.)

يتكثف الاغتراب ويتضح بأجلى صوره في .. (أنا هو ذاك يهرب مني). انه انسلاخ وجودي ممعن في غيبوبة صحو الواقع، انسحابات تترى، هروب يتفاقم باطراد، يقابله إقدام شرس على معرفة ورؤية الذات مجسدة

بكل إرهاصاتها، تلك الذات التي تشظت بين أنوات عدة وموجودات هاربة _ وهم موجودات _ ذات دلالات موحية.

كتب إدغار آلان بو(إذا تذكر المرء بعد حالة إغماء أحلاماً .. فانه يصبح مضمونا للروح أنها في وضع يمنعها من الاندثار، ذلك أن سعادة وجودنا القادم أو تعاسته تتوقف هكذا على مدى تواتر رؤانا.) تشعر وأنت تقرأ (وهو يسأل سؤالاً آخر) كما لو انك سقطت في لحظة فاصلة بين الغيبوبة وحلم اليقظة قبل أن تصل حالة الإغماء تلك، فتراتبية الحكي تحطم صلابة الحدس الذي تتسلح به:

(يقرأ وراء الباب ملاكاً،

كلما أقترب منه خطوة،

يبتعد عني إلى الوراء،

كلما يبتعد، يزداد اقترابي منه،

فيلوذ فارا مني بين الغرفات في بيت قديم،

يطيرُ، يطيرُ، يطير.)

من ذا الذي يطير وما هذا التحليق، وأين تكمن تلك المفارقة والمناورة يا ترى، أهو الملاك، طيف المرأة، أم ذاته الأخرى التي انفصلت عنه في لحظة تجلٍ رؤيوية، هل هي الذات التي خلعها بمحض أرادته حتى يراها في حيرتها وعريها التام لكي يحاكمها على أرض الواقع، تلك الذات الهاربة التي يستحضرها الشاعر ويذيبها في .. الملاك .. القاريء .. الراوي .. والآخر الذي يكتب. أم أن كل هؤلاء يشتركون في لعبة البحث والتقصي عن جدوى ذواتهم المطوّفة، الطائرة، الهائمة بين الغرف، والتي أشركها الشاعر حتى في عنوان نصه الشعري. إن حمى بحثه المضني عن جدوى

أن يرى ذاته وحدها، غير مشظاة أمام الذوات الأخرى، والتي تبدو كما انعكاسات أطياف أمام المرايا، بل كينونة واحدة لا تنفصل.

هل هو محض حلم، أم طواف أخرس يتلجلج في محنة السؤال عن جدوى الوجود، وماهية فقدت أدنى شروط وجودها الفيزيقي وسط واقع مشتت من رؤى تتقافز وتثب كما لو أضغاث أحلام تجعل من الحالم كائنا خرافيا أشد إرعابا وأدنى يقينية بمعرفة ذاته وما يدور حولها ..!! لتبقى الأسئلة رهينة ومنطوية على مكنوناتها، لا يعبر عنها لأنها ولدت هكذا من رحم ذاكرة الشاعر المهوّمة المحكومة بشرطها الوجودي، لتكتفي بذاتها ولذاتها فحسب، تبقى محض أسئلة مناورة تغرق في سديمها الذي لا يعبر عنه مهما استجلينا وحرثنا في تربة النص، لأن السر سيظل هناك، متواريا، لا مرئيا، يبحلق من بين السطور، ساخرا منا، يزوغ من تحت نظراتنا المتنبهة وتشوفنا الصارم له، كما لو حبة زئبق تنفلت من بين السبابة والإبهام.

نص الشاعر زعيم النصار (وهو يسأل سؤالا آخر) ينتمي الى تربة ذاكرة مركبة ومربكة، فهو لا يتشظى _ متناً _ إلا على صعيد المعنى، غير انه يحلّق بسؤاله الذي هو رغبة الفكر التي تضعنا في الفراغ، السؤال هو الفضاء المتاح للكلام ليقدم نفسه رغبة بالتحليق، فنطير معه، حالمين، هائمين في محنة وجود أقل ما يقال عنها أنها محنة غرائبية تتعدى كل حدود الفانتازيا:

(وأعرفُ إنني أنا والطارق نسأل امرأةً نعرفها.

وهو هناك يطيرُ،

يطيرُ،

يطيرْ

والقارئ يقرأ لامرأةٍ طير انَه وقربه آخرُيكتب.)

ميثولوجيا الحزن المعاصر
قراءة في قصيدة (كهنة هاربون)([1])

نعيم عبد مهلهل

يكتب الشعراء، حتى يحققوا ما بمقدورهم تحقيقه، في محاولتهم لجعل العالم اكثر غموضا ووضوحا في الوقت ذاته. وربما خليقة البدء منذ لحظة الهبوط الأول من الفردوس وحتى اليوم لم يتغير شيئا من قناعتها ونظرتها الى الشاعر.

من أنه ماسك المهماز ومرآة الفنار وبوصلة السفينة ومقبض السيف وريشة القلم، ولم يتبدل هذا الحال منذ الواح الطين والاساطير وحتى هواجس عالم (السوشل ميديا).

هذا الخلود هو من أبقى على صيرورة الشعر كحاجة حضارية أبدية لإدامة الحياة على الارض كما الهواء والماء والخبز ومواعظ الانبياء والقديسين.

وعلى ما يتخيله كافافيس في لذة القصيدة بالنسبة الى الشاعر، أنها لحظة الجسد في الرعشة التي يتمناها قبل متعة الوسادة وكأس النبيذ.

تلك الرؤى في مختصرها نطبقها الآن جمالياً على نص (زعيم نصار) الموسوم (كهنة هاربون)، وهو النص الذي لا يحتاج الى طلاسم وتوقعات وأسئلة محيرة، ولكنه يحتاج الى محاكاة وتأمل وتفكيك بمستوى ذلك الشعور الذي يحمله (زعيم) والمبنيُّ على القلق والرفض والمقاومة، وعليه نقرأ تفاصيل ما يفعله ويمارسه ويحسه به أولئك

1- القصيدة من ديوان الشاعر (ماء غريب)

الكهنة من خلال النظر الى المحتوى وليس الى بدن الشعر بل لمشاعر (المدون) وهو يريد أن يصل بهاجسه الى حلم التخلص من تلك الرتابة التي تصنعها كهنوتية يمارس فيها الظل المخادع لعبة الاستحواذ على اليوم وكائنه المستلب.

القصيدة عند (زعيم نصار) هي قصيدة قراءة الواقع من نافذة الحس والتأسي والحلم الكبير، وهو يريد ان يتخلص من فوضى هذا السيرك بحكمة تلك الرؤية الحضارية لدور الشاعر منذ البدء.

النص يحدثنا عن حرب خفية بين المقدس المزعوم والشاعر الذي يحمل شعلة النار، وربما لغة النصر هو ما يريد أن يجاهر به النص حين (تثقل أقدامهم الأقنعة.. زيفت أرواحهم الأصباغ) ويصبح من الصعب اللحاق بمن يمسك الوردة ويحمل الشمعة ويصنع الحلم بوسادة الحرف.

النص، أيقاع، وتحدٍ، ونشيد أنساني، لتمجيد الذات التي ترفض العتمة وتحب الحياة. لهذا فأن القفز فوق أسوار المعبد المفترض وترك الكهنة في لهاث التابوهات والعرش والغيب المزيف. ومن ثم الذهاب الى الحياة المتسعة بآمال البشر وطموحاتهم، وربما تمثل الحانة في المقطع الثاني من النص، مأوى الرغبة لإعادة ترتيب ما فقدناه بسبب ذلك الزيف الذي تسوقه القصيدة بصفة (كاهن) وليس بالضرورة ان يكون هذا الكاهن سادن معبد او خطيب المنبر أنما هو هنا يرتدي اثواب شتى. السياسي الفاسد واللص، رجل الأمن، الموظف المحمل بترف الرشوة، الصديق الساذج، القريب الذي يطعنك في الظهر، المحتل، وآخرون.

هؤلاء هم كهنة حياتنا بصور لا تحصى، ومعهم ايضا هناك كهنة طيبون يشاركون الشاعر نخب الكؤوس والشموع المشتعلة في الحانة،

حيث يرينا نص زعيم، رومانسية تشكيل الغرام بعاطفة الصبايا، وكانه يريد الهروب من الواقع المر باستقباله المهيب للعطر والكأس والنساء.
هي حانة الصعاليك، ولكنها حانة للوداعة والطهر والحلم المشترك :

((بخّرنا المائدة

اشعلنا الشموع

تصافحتِ الكؤوس

حطّتْ فوق رؤوسنا الصبايا))

للنص (هذا) تحولات ذكية، عندما يتحول من مقطع أول (استهلال) لقلقنا الحياتي واليومي.
وفي المقطع الثاني تذهب القصيدة الى (لجوء) عاطفي الى امكنة تخلصنا من تلك المحنة المظلمة. وفي المقطع الثالث الذي يبدأه زعيم بالقول (على الزجاج دمٌ، البطةُ تتهادى، حول حافة المائدة، لوحة الرسام، وراء الباب)، حيث يتحول هذا المقطع الثالث الى لوحة تذكرنا بتفاصيل مائدة العشاء الاخير، عندما تذبح الدسائس أحلامنا وتحمل شكل (بطة تنزف دما).
لم يكن مشهد زعيم النصار هذا مشهدا وتصويرا سرياليا لإحساس المثقف في هذه البلاد، فهو يتحدث بصيغة الجمع نيابة عن جيل جبهات الحروب وازمنة الحصار وكهنة الفيالق وفرق الاعدام، ثم يأتي الان كهنة جُدد، يتركون ما كان ليبدأ بعولمة ما يكون، المزيد من النهب والعتمة وترك الفقراء يملكون الشوارع وساحات التحرير لتكون لوحتهم الاسبوعية وهم يضعون نداءاتهم على مائدة الحلم جنبا الى جنب مع البطة الذبيحة.

هذا المخيال الشعبي في روح قصيدة (زعيم) اعطاه غموضا لا يصعب تفسيره والبسه حنكة السريالية في توصيل رسالتها، وعلى أديم كل تلك الضفاف الحزينة يرينا (نصار) صوتا مقموعا ولكنه الأن يتحرر من هيمنة الخرس في الحنجرة ويكون داعية وحالما ومؤلف سمفونية تعزفها رغبة أولئك الذي ارادوا من الحانة لتكون متنفسا للبدء في اختيار الموقف الشجاع ليومئ الى الشمس حتى تأتي:

(وراء الباب، هذه إشارات وصلت لنا كالوميض

قبل وصول الاشباح للحانة التي يختبئ فيها الهاربون.)

المقطع الرابع، هو خاتمة التجوال في تلك المحنة، أنه يذكرنا بتلك الرائحة التي شعر بها القائد الاغريقي اكزينون في قصيدة (آناباز) الشهيرة والتي كتبها (سان جون بيرس) وقد قرر أن تكون راحة جنوده في حروبهم الطويلة هو العودة الى الداخل، وفي تفسيري لآناباز، ان الشاعر أراد للعالم ان يراجع نفسه بعد مآسي الحرب الكونية الاولى.

زعيم النصار يضع المستقر الروحي المشابه ولكن بخصوصيته هو، أنها سفر القدمين والروح في ذلك التجوال القلق من حياة يراها كل يوم من شقته الى دائرة عمله، ولكنه يحولها الأن الى مدائح بثياب الاناشيد الروحية وهي تحول الواقعي الى ميتافيزيقي بعد ان شعرَ (كارع) الحانة بأن الخطر لم يزل قائما بسبب أولئك الكهنة الهاربون.

لكنهم لا يهربون الى الداخل كما في حكمة اكزينون. بل انهم يهربون في شوارع حياتنا، لهذا يبقى خطرهم قائما في كل لحظة حتى لو كان على شكل مفخخة او كاتم صوت ملثم.

المقطع الرابع (الغامض) حتى في تمنياته يُرينا مقدار حجم المعاناة والسؤال الكبير المعلق في لسان الشاعر.

(زعيم نصار) يرينا في (كهنة هاربون) وقائع من حياتنا التي نعيشها كل يوم، حياة الشاعر، وعامل البلدية، والجندي، وحامل جهاز كشف المتفجرات الكاذب، وبائع شربت الزبيب، وعالم الفيزياء، وعامل مصنع الجلود، وقارئ المنبر. ووزير البيئة الملوثة. ونادل مقهى وبائع الكتب على الرصيف.

كل هذا الجمع هم شعب أثينا وبابل وأور والنمرود، يضعهم الشاعر (نصار) أمام نصب عينهم لينهي معهم وبأجفان دامعة تلك المشهدية في أطار التراجيديا الواعية التي يحسن (نصار) استخدامها ويضعها أمامنا في شهية النص ومعرفيته.

((بعد ان جزعنا من التجوال
بين قارّات الحياة،
في هذا المساء ضحكنا كثيراً
عن عملتنا القديمة وقد اختفت في مدينة السراب.)).

دوسلدورف

25 نوفمبر 2015

شعرية الواقع جمالياً
قراءة في ثلاث قصائد ([1])

وجدان عبدالعزيز

يكاد يكون الشعر فعالية عقلية في عصرنا الحاضر، لكنها من نوع خاص، لأنها تحاول تفسير العالم واعطائه معنى، وقد تجبره على البوح بتلك الحقيقة الكامنة داخل الانسان، يقول الشاعر الصيني (لوتشي): (نحن الشعراء، نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى. إننا نأسر المساحات التي لاحد لها في قدم مربع من الورق، ونسكب طوفاناً من القلب الصغير في مساحة بوصة...)، من هنا حاول الشاعر زعيم نصار ان يجترح له صورة خيالية، غير انها تعانق الواقع، فاجترح صور جمالية واقعية، المرأة مثلا التي تمثل اشكالية فكرية تحرك الذهن، نحو اللذة العقلية الروحية، كما انها تحرك النفس ورغباتها نحو اللذة الحسية، وهذه الاشكالية المنفعلة جعلته في رؤية وموقف في اتجاه اجتراح ثورة منقلبة على مواد التدمير النفسي والروحي، تلك المواد ما انفكت تشكل الواقع المر المحيط بالشاعر، لذا لجأ الى مفردات المرأة، كما قلت والمغني والآلة الموسيقية، وكذا الشاعر من لارسا، وهي مواد الجمال المتاحة، التي بقيت تتبادل الامكنة في ذهنه، وتحركه نحو بلورة موقف جمالي من الحياة، وكانت لغته سهلة ابتعدت كثيرا عن الغموض والتقعر، مما ننعت من خلالها كتابات الشاعر بالقصدية والوعي، فالشعر لديه لم يكن عملا ذاتيا

1- جريدة الزمان، 19 تموز، 2020.

فحسب، انما ينأى به نحو اشتراطات الواقع والتاريخ والمؤتمرات الاجتماعية والإنسانية... والواقعية عموماً، ولهذا ظهرت تجربة الشاعر نصار وخبرته المتراكمة في التعامل مع الموضوعة، بين لحظات الابداع واللحظات التي تليها، تقول الكاتبة زينب المحمود: (الإبداع يحتاج إلى انتباه، ففي زحمة العمل قد تعنّ الفكرة، وقد يحتاج المبدع إلى خلوة، بعيدا عن الضوضاء، وفِي كل حال يحتاج إلى قلمٍ وورقةٍ، ولربما يحتاج إلى تفكير مقلوب، فإذا كنت سارحًا سائحًا، فلا تنسَ تقييدَ أفكارَكَ، وإذا حدَّقتَ في لوحة أو استمعت، والليل ساج، لموسيقى تعشقُها أو شعرٍ تنفعل معه، فدوِّنْ أفكارَك، فإن هذه الأفكار ستكون في لحظة ما عنوان مرحلة من مراحل حياتك)، والمقصود مرحلة ابداعية تحمل بصمتها الخاصة، وكان خطاب الشاعر نصار هكذا :

(أيتها الجوهرة،

اعرفُ عذوبةَ فمكِ

حينما اكتبُكِ

يشربني البرق.أعطيكِ دمي، فقلبكِ يتوهجُ فيه،

انت صداقةٌ مضاءة بالمودة)

يقول الدكتور رحيم الغرباوي: (الشعر هو ظمأ واقع وأنين قلب ووجع تجربة في أحيان كثيرة، ذلك ما يجعل ولادة الشعر حتمية لدى الشاعر، كما أنَّ كلمات النص هي كثيرا ما تعبر عما هو مثال لدواخله، أي تعبر عن أمانٍ مفقود يحاول الشاعر امتلاكه من خلال بوحه للنص)، فعاش الشاعر نصار لحظات رومانسية ابداعية بقوله: (انت صداقةٌ مضاءة بالمودة)، فكانت كلماته هذه دليل أول على الحب والاهتمام، ووسيلة للتعبير عمّا يجول في داخله المبعثر، وكانت طريقة اظهرت كامن

مشاعره الصادقة، فصدرت من قلب محبٍ إلى محبوبته، التي يرى فيها عالمه ودنياه...اذن عاش لحظة الابداع، فكانت الجوهرة امرأة، وكانت المرأة هي القصيدة، وبالتالي عاش حالة التحولات من لحظة الابداع بواسطة اللغة الى القصيدة، ومن ثم كشف الواقع من خلال هي، اي المحبوبة، المرأة اشكالية انفعاله، ليقول: (رحلتي نحوكِ/هي انتِ.)، وعالج الامر معالجة جمالية بالموسيقى من خلال قصيدته (المغني بأوصاله المقطعة)، حيث يقول:

(في رحلته الأخيرة

مع ملائكة السفينة

الذين انقذهم:

بموسيقاه من الزوابع

والعواصف، والتيه)

وهنا استخدم ايحاء السفينة وتيه البحر، حيث عمد الى اشارات للتعبير عن عواطفه وأفكاره المجرّدة، من خلال تبادل الكلمة ورمزها، كي يعبر عن حالة التيه، التي يعيشها وخضم الواقع المتلاطم، كما في موج البحر، لولا معزوفات المغني، وبهذا عالج الموضوعات معالجات جمالية من خلال عنصر المرأة والموسيقى، لا بدّ من الإشارة إلى أنَّ الصورة الشعريّة مُرتبِطة بالخيال، فهي وليدة خيال الشاعر وأفكاره فأتاح خياله له ان يدخل خلف الاشياء، كي يستخرج ابعاد المعنى لمحيطه الخارجي، ويشارك فكرته مع المتلقي، وهذا الامر يقترن بتجربة وخبرة كتابية مرتبطة بفعل الكتابة عند الشاعر نصار، إذ:

(أينما يكون تقف الوحوش

أمام عزفه وتنحني

تهدأ الرياح
تتوقف الأنهار
تصغي إليه،).([1])

فعالج الامر بالموسيقى، واوحى ان الحياة عبارة معزوفة يتبادلها المغني مع المرأة، ولكن ايّ امرأة؟ تلك التي تسكن اعماق الشاعر، اي حبيبته، أما في قصيدته (شاعر من لارسا)، فجعل الشاعر المترع بأعماق التاريخ السومري معالجة جمالية اخرى، ليكون الشاعر بعد لحظاته الابداعية اللاوعية، واعيا يدرك مكانته وسط هذا الواقع، ويدرك ماذا يفعل؟، يقول نصار: (كم كان بصيراً وغريباً،/هذا الشاعر المنذور للكتابة،)، لذا يكون (داعي الكتابة يلجُّ على الإنسان كوخز الإبر، ولا يكف عن الوخز حتى يشرع الكاتب في عمله، وحين ينتهي من نصيبه اليومي من الكتابة، يملؤه شعور بالتسامي والانشراح، لأنه عبر عن مكنونه، أو نطق بهموم غيره، أو أحيا ماضياً جميلاً، واستشرف مستقبلاً واعداً، ومنح الأمل للأجيال بعد العمل، فما أجمل هذا الفعل، وأجمل وخزاته، وأجمل آثاره)، وبهذا حقق الشاعر زعيم نصار حالة تسامي خاصة به، ولكنها تتجذر بإيجاد جذور تلاقي مع الاخر، يقول "كانت": (ان الانسان يمتلك ثلاث صيغ للوعي وهي: المعرفة والرغبة والشعور)، لتحقيق الغاية الجمالية من الابداع..

***

1- القراءة في ثلاث قصائد من ديوان الشاعر (ماء غريب) هنّ: (جوهرةُ الرحلة/المغني بأوصاله المقطّعة/شاعرٌ من لارسا).

الفهرست

مفتتح: ظهور البازيّ من العدم - د. ميثم الحربي 5
القسم الأول: دواوين ونقاد 9
سنوات الرعب واختناق الحياة - أحمد الشطري 11
الحياة في غلطتها عن حيرة الإنسان في عالمه - إسماعيل إبراهيم 17
حارس العميان.. الخروج بحثاً عن الحرية - ثائر القيسي 32
العائد من محنته - جاسم عاصي 40
حارس العميان- تكافؤات الوجود والعدم - جبار حسين صبري 57
حارس العميان- الشعر واشكالياته الوظيفية - حسن السلمان 81
مهيمنات التقويض وارساليات العدم - حسن الكعبي 90
الكتابة الشعرية الجديدة حدس الحارس الشخصي - خالد البابلي 94
الحياة في غلطتها حكاية الاخطاء بثلاث محطات - داود سلمان 99
الأيقونات تبقى دائماً - رزاق عداي 108
المحنة الأزلية في الحياة في غلطتها - زهير الجبوري 113
بين محو الأسطورة وكتابة الحياة في حارس العميان - سلمان العبد 119
الاستعارات الشعرية التي تزيد من سعير اللغة - د. سمير الخليل 125
المعنى وجدلُ التجربة - صباح محسن كاظم 131
كلام شخصي، خيال شاهق - عدي العبادي 136
النص المفتوح على الوجود الكوني - علوان السلمان 142
الحياة التي تخطيء.. والشاعر الذي يصيب - علي سعدون 147
الشاعر في فضاء القصيدة المركبة - علي حسن الفواز 164
زعيم النصار والبحث عن عشبة الوجود - علي حسن الفواز 171
زعيم نصار والنص المؤجل - د. علي متعب جاسم 178
قصائد الفجيعة والشاعر مدمّى بروحه - غالب حسن الشابندر 198
الشعر بين العالمين الافتراضي والواقعي - فاضل ثامر 209
البناء الملحمي وبلاغة المشهد - فتحي عبد الله 229
الكتابة والموت - د. قيس كاظم الجنابي 232

التوظيف الشعري للسيرة الذاتية - د. كريم شغيدل 241
خوف الشاعر من فنائه - مبين خشاني 252
معنى الكتابة وتكثيف السرد الشعري - محمد جبير 257
وعي جمالي، بناء متفوق، وطاقة شعرية لافتة - محمد يونس 261
سرديات ماء غريب - محمد جبير 272
أغلاط المرايا المهذبة - ناجح المعموري 275
اقتناص روح الشعر الحقيقية وصورته المماثلة - ناظم ناصر 291
الصوت المتفرد - نعيم عبد مهلهل 297
بناء القصيدة الملحمية والتداول اللغوي - هشام آل مصطفى 299
القصدية ومفارقة السياق - وجدان عبدالعزيز 309
شعرية التوهج - هادي الحسيني 317
القسم الثاني: قصائد وشهادات ونقاد 333
الاكتراث بالمصائر مقاربة تأويلية - أحمد الشطري 335
توظيف المعادل البصري في بنية الشعر - أحمد العبيدي 339
زعيم نصّار.. منفصلاً عنّ الأهواء العامة - جليل حيدر 353
النصوص السابقة واستراتيجية النص اللاحق - حاتم العقيلي 357
زعيم نصّار.. باحثًا عن طريق للخلاص - د. رحيم كوكز 369
الاحتجاج عبر الأسئلة - رياض الغريب 372
فراشة وأربعة شعراء، فراشة وشاعر واحد - ريسان الخزعلي 378
جماليات الحسي والخفي والطبيعي - سعد جاسم 383
الواقعي والخيالي - سمر محفوظ 387
ابتكارات شعرية ومتون سردية - شوقي كريم حسن 396
دحر اليأس بالانطلاق منه - عبد الزهرة زكي 399
حين تكون المخيّلةُ مدينةً - د. نازك بدير 404
السؤال رغبة الطيران - ناصر قوطي 408
ميثولوجيا الحزن المعاصر - نعيم عبد مهلهل 415
شعرية الواقع جمالياً - وجدان عبد العزيز 420

تشكّل تجربة الشّاعر زعيم نصّار، إحدى التّجارب الشّعريّة المهمّة؛ فإلى جانب تخصّصه بالكتابة في مجال النّثر، كتب العديد من المقالات الثقافية، والتأمّلات الجمالية في الصّحف والدّوريات العراقية والعربية.

تتّسم لغته النثرية بطابع تجريديّ تستثمر الأثر المثيولوجي وهو يبني محاوراته مع مقولات الحرّية، والخلاص، والآثام المتوالدة من الخطأ الجسيم الذي يحدث في منظومة القيم الإنسانية. تعتمد لغته بصورةٍ أساسيّة على النّبرة الناشئة من آصرةِ الكلمات داخل النّظام النّحوي الثري بالصّمت والحكايا.

يقترب الشّاعر في تجربته من البروق المُنفتحة على أسرار الوجود، ويتنقل في سفر دائم بين النثرية التاريخية بمعناها الكاسر والمضاد لـ (عربيّة الفقهاء) وبين الفصوص المحلّقة لمنجز الجملة الصّوفية.

يتثاقف الأفق الشعري للنّصّار بمسألتَيْ الشّك، والعدم مع متون أبي العلاء المعرّي، ويتقدّم فعل المُثاقفة لدى الشاعر مع نصوص التأمل المُترجمة إلى العربية في الحياة، والحُلُم، والزّمن، والمرايا، والذاكرة.

ومن أهمّ القيم الإيقاعيّة لتجربته الشعرية أنها تتزيّا بإهاب الرّسائل، أو الوصايا التي تضعُ كلّ مُتعقّبي الآثار فيما بعد داخل أجواء مُتحفيّة حافلة بالمراثي والرّحلة السّوداء التي فتكت بالأرواح وخطفت الفضّة من عابري النّهر.

ISBN 978-9922-728-97-1
9 789922 728971

منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق
THE UNION OF IRAQI WRITERS PUBLICATIONS