من سراديب الغريزة ولا تدرك اللّغة.

والأميركيّة الّتي لا تفهم كيف يصعد اللّعب الجنسي إلى هذا العلوّ القدسي تضحكها المفارقة. وضحكها يستفزّ العابد المتعبّد لوثنها الجسدي إذ يخرق جلال تسابيحه وجدّيّة توجّهه وقدسيّة صلاته، فيثور. وعندها فقط تتأكّد الأميركيّة أنّها «مارلين مونرو الصّحراء» كما أسماها الصّحراويُّون، وتسير وهي تفكّر بصوت عال «إذا تحرّكتُ أهجت، وإذا سرتُ أهجت، وإذا تكلّمت فهناك من يجمع كلماتي كأنّها قبلات».

وما بين «معاذ» و«سوزان»، الصحّراء والمدينة، شوق النّقيض إلى نقيضه. إن «سوزان» تختلف عن زوجته والنّساء الصّحراويات اختلافَ الجنّة بأنهارها عن أرض الخراب الصّحراوي. والمدينة الأوروبيّة التي تأخذه إليها «سوزان» هي، بالنّسبة إلى «معاذ»، الأجمل والأقرب إلى مثال الجنّة. أمّا «سوزان» فإنّها لا تجد نفسها في المدينة الأميركيّة الباردة القلب الّتي تحيلها إلى «نقطة بين الملايين»، وإنّما تجد جنّتها في الصّحراء حيث يمكنها أن تكون «المرأة الوحيدة» و«واحة خضراء وارفة في هذا القحط». الصّحراء تدلّلها وتشعرها بأهمّيتها كامرأة كلّ دقيقة، أما المدينة الغربيّة فترهقها بالكدح اليومي خارج البيت وداخله. وشمس الصّحراء الّتي لم تحتمل «سهى» عدوانيّة لسعها، تمدّ قلب الأميركيّة القادمة من الصّقيع المناخي والعاطفي بالدّفء لأنّها «تصنع الرّبيع في عزّ الشّتاء...».

لكن المدينة (الّتي كانت «سوزان» مدخل «معاذ» إليها) تصيب من البدوي مقتلاً. تعطيه السفلس، ذلك الوجه الآخر للتيه الجنسي الّذي لم يفطن إليه البدوي. وحين ابتلي به أخفاه عن زوجته الحامل فأورثه لها ولابنه.

فهل كان الهوس الجنسي هو مصدر بلوى الرّجل الصّحراوي أم هي المدينة الأجنبيّة التي نقلت إليه المرض؟ أم أنّه التردّي الّذي لابدّ منه حين تلتقي البداوة في احتفائها المضخّم بالجسد مع مدينة تبذل الجسد للمال وتبتذله وتجعل من وعد المتعة مصيدة مميتة؟!

إنّ «سوزان» لا تعفي نفسها من المسؤولية عمّا آل إليه معاذ وعائلته، لكنّها لا تستطيع أن تفكّ من عنقها السّلسلة الذّهبيّة لتقدّمها هديّة للصّغير المريض كما علّمتها عادات العرب. أي أنّ عاشقة البادية لم تستطع أن تفارق ـ ولو في أكثر اللّحظات استثارة لإنسانيتها ـ نزوعَها المادّي النّفعي الأناني رغم كل ما جنته من الكرم الذّهبي الّذي أحاطها به فتيان العرب.

ومن جهة ثانية لم يستطع «معاذ» رمز البداوة في عاطفيتها وبراءتها الشقيّة أو شقاوتها البريئة أن يتخلّى عن تكوّنه الثّقافي الرّائي إلى المرأة بوصفها «معملاً ينتج الأطفال، وكائناً خُلق لمتعة الرّجل، لا لذاته. وهو يفقد رغبته في «سوزان» حين تأخذ المبادرة الجنسيّة؛ وحين تصرخ بالمتعة يستعيذ منها بالله قائلاً: «هالحرمة خنثى، لا راجل ولا أنثى».

ختاماً، يمكن القول إنّ حنان الشّيخ قدّمت عملاً يغني التّقليد الرّوائي النّسوي العربي، والرّواية العربيّة بشكل أعمّ. وقد تمكّنت من نسج بنية روائيّة عضويّة رغم تعدّد الحبكات بفضل خيوط مشتركة تخلّلت الحبكات الأربع وجمعتها حول مركز الشخصيّة الرّوائيّة الأكثر محوريّة في الرّواية وهي شخصيّة اللّبنانيّة سهى..

ولا يعوز حنان الشّيخ القدرة على محاكاة اللّهجات المحليّة الصّحراويّة الّتي عزّزت الرّوح الواقعي في الرّواية وأضافت إلى مصداقيّة التّجربة، وإن كان يؤخذ على الكاتبة إسرافها في استخدام العاميّة اللّبنانيّة بحيث وجدناها تنحدر بها أحياناً إلى مستويات محليّة تقصر عن إدراك وعي القرّاء العرب من غير اللّبنانيّين.

حضور اللحظات ... شعريا (*)

ماجد السامرائي

قد لا يجد القارئ نفسَه مع كتاب ذي حدّين ـ كلاهما قاطع ـ كما يجدها مع هذا الكتاب:

ـ فهناك «حدّ القراءة» التي يقدّمها النّاقدُ للشّاعر..

ـ وهناك «حدّ قراءة» الشّاعر نفسه للوجود والأشياء.. للكون والإنسان..

والقراءتان معاً تتّصلان في حدّ.. وتنفصلان في آخر.

ـ فأمّا اتّصالهما فهو في «حدّ القراءة»: قراءة الكلمات للكلمات.. وقراءة الكلمات للأشياء، وللوجود بكُلّيته.

ـ وأمّا افتراقهما ففي «منطقة القراءة» التي يعتمدها النّاقدُ للشّاعر و«الحلميّة» التي يعتمدها الشّاعرُ للأشياء.

ولكنّنا، في الحالتين، نجد أنفسنا أمام عمل شعري/ نقدي يحقّق التوازنَ للعالم بحدّيه: الكوني والشّعري من خلال ما يمكن أن ندعوه: «توازن القراءة». لذلك يجد هذا القارئ نفسَه مدفوعاً إليه بحسّه وعقله، في قراءة لابدّ لها من أن تُصمّم نفسها وإلاّ ضاع خيطها بين نَوْلَيْن: النّوْل الّذي ينسج عليه الشّاعر، والآخر الذي ينسج عليه النّاقد «قراءته» نصوصَ الشّاعر.

(*) محمود البريكان، دراسات ومختارات (لعبد الرحمن طهماري)، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩

هل تبرّر لنا مثلُ هذه المقدّمة دخولَ العالمين/ الوجوديّن كُلاًّ باسمه، ومن خلال هذا الاسم؟

لعلَّ هذا هو ما يسعف هذه «القراءة» التي تحاول تشكيل حيثيّاتها على «القراءة الأخرى» التي قدّم لها عبد الرحمن طهمازي **مختاراته** هذه من قصائد محمود البريكان ـ وإن كان هو بذاته ما يجعل هذه «القراءة» تتداخل.

* * *

لا تتّخذ قراءة طهمازي لشعر البريكان ـ المبنيّة أساساً على النّصّ، والمنطلقة من داخليّته في ما تؤسّس من رؤية ـ سبيلَ التّفسير والتّأويل فحسب، وإنّما تجعل من النّصّ أيضاً «معرفة جديدة» به، انطلاقاً منه. فإذا كان ما أراده الشّاعر في نصّه هو توليد المعنى وبالتالي تأكيده، فإنَّ قراءة طهمازي له تتضمَّن محاولة للكشف عمّا يضمره النّصّ، أو يتفجَّر به من تساؤلات، سواء ما كان من هذه التساؤلات مواجهةً لحقيقته اللّغويّة، أو مواجهة للعالم.. أو في مواجهة معناه (المتحقّق أو المؤوّل ـ ما معنى كونه «نصّاً» و«نصّاً شعريّاً»؟»)

بدافع من هذا تغادر قراءة طهمازي «شعريّة القصيدة» لتقرأ «شعريّة الفكرة» أو «الموضوع»، متأمّلة في عناصره، محلّلة مكوّناته في ما تتّخذ من بنية عميقة. فاكتشاف «الوجه الإبداعي» للنّصّ الشعري يقوم عنده على الكشف عن الأصول التي بنته، أو بُني عليها. فهي قراءة تؤسّس نفسها على النّصّ وتقول ما تقوله من خلاله؛ وقد تطلّب هذا من النّاقد تأمّلاً في «تكوين» النّصّ، دعاه إلى اختراقه عموديّاً بنظرة تخطّتْ كلّ ما هو سابق على القراءة وما تدفع إليه من تأويل.

وإذا كان «عدم نسيان النّصّ» هو ما يؤكّد عليه طهمازي في قراءته هذه، فإنّه يؤكّد ـ وفي المستوى ذاته ـ «أنَّ أقوى ما في القول النثري على الشّعر هو الإحالة على الشّعر..» (ص ٦). وقد جاء البحث في «سيادة الفراغ» العنوانَ الرئيسي لهذه «الإحالة» انطلاقاً ممّا لشعر البريكان من «شخصيّة أصيلة ومبتكرة في شعرنا الحديث» (ص ٨).

أمّا تشكيل القصيدة عنده فإذا كان وعيه فيها ينضمّ إلى عاطفته ـ كما يذهب طهمازي في تحليله ـ فإنَّ صورته «لا تحتمل التمويه ولكنّها توجّه التّأويل وتراجع الدلالات الممكنة» (ص ٢٠). فقصيدة البريكان محكومة بعنصرين، محرّكين لها، ومتحرّكين بما يكون لهما، في رؤيا الشّاعر، من دلالات الوجود، ومن دلالات في الوجود؛ أعني بهما: الإنسان والزّمن.

* * *

الإنسان في قصيدة البريكان يعيش اغترابه (أو لنقل: غربته الذاتيّة)، وكلّ ما يهمّه هو أن يَعْرِفَ ذاته، ويُعرِّف بهذه الذّات حرّيّته في هذه «المعرفة» التي هو في عودة دائمة إليها.

وهو إنسان محكوم بغريزته كما هو متمثِّل بإرادته، ومتمثِّل لهذه الإرادة التي تصله دائماً بالرُّؤية، وبالموقف، وتندفع به «اندفاعاتٍ عاقلة» باتّجاهات الوجود وفي الوجود.

ونجد الشّاعر يعمد أحياناً إلى بناء هذا «الإنسان ذاتاً» أو ينتهي به إلى «القبول» وكأن لا شيء له في هذا الوجود سوى طبيعته الإنسانيّة، وحياته، وحرّيّته.. (نتمثَّل هذا في قصائد مثل: «أسطورة السّائر في نومه»، «أغنية حبّ من معقل المنسيّين»، «حارس الغفار»..).

لكن السّؤال هنا هو: هل يختار البريكان لإنسانه ما يختاره هو لنفسه؟.

إنّه يضع هذا الإنسان في «طبيعة متحرّكة» يحرّكه بها ـ قانوناً ـ ويحرّكها به ـ إرادةً ـ، ولكنّ هذا الإنسان يبقى تلك «الحالة الفرديّة»: ذاتاً، وإرادة، وواقعاً ينضمّ إليه في حدود رؤاه هو. والوجود ـ وجود الإنسان ـ على هذا النحو لا يقوم على رفض الآخر، بقدر ما يأتي تأكيدُ الذّات، أحياناً، من خلال هذا «الآخر» وبه وفي حركة تقدّم منه وجوداً/ موجوداً بدلالة «الشيء» أو «الصلة» التي تنعقد له (بحكم الصدفة أحياناً) بهذا الآخر (كما في «أسطورة السّائر في نومه» و«أغنية حبّ من معقل المنسيّين»). ولكنّه، حتّى في هذا، يبني عالماً مختلفاً عن عالم «الآخرين» الذي قد يكون مؤتلفاً ولو في تشكيلاته الظاهريّة.

من هنا ما نجده في «إنسان» البريكان هذا: اقتناص اللّحظة ـ لحظة الوجود ـ وبناء هذه اللّحظة في الوجود ـ وهي لحظة يحاول فيها تقييد الأوابد في سبيل ما يكون لها/ أو تحاول تكوينه من «زمن». فالزّمن عنده «سيل مستمرّ»، وهو، بجريانه هذا، يشكّل «مرآة للمكان».. فهو يشحب، أو ينسحب.. وقد يتقدّم أو يتراجع.. ويومض، أو يسحب اللّيل إليه وينسحب به. فهو في محاولة دائمة لمغالبة قانون الزمن بلحظته الزمنيّة/ الذّاتيّة التي يعمل من خلالها على أن يرسم ما يمكن اعتباره لحظة وجود يفرزها التأمّل في الأشياء.

* * *

ليست للزّمن عند البريكان «تجلّيات المكان» كما هو الحال عند السيّاب مثلاً. بل إنّ علاقته بالزّمن هي علاقة شعريّة بين «مطلق» ـ يمثّله الزّمن ـ و«حياة» تسبح فيه. إنّه زمن نسبي أيضاً، إنْ كانت حركة الإنسان متكوّنة داخله، فهي ليست متكوّنة من داخله. لذلك فإنّ الزّمن عنده هو اللّحظة الحاضرة، ونجده لا يتضمّن أيّ هجوم على الحياة. إنّ قصيدة البريكان تمنحها الإحساس بالزّمن في كونه «لحظة تشكّل»، إنْ كانت تبدأ من الآن فإنّها نتيجة مراقبة وتأمّل. وهو في علاقته هذه بالزّمن لا يصغي إلى أيّ صوت من أصوات الماضي داخله (كما هو الحال عند السيّاب أو أدونيس، حيث الماضي يغذّي الكثير من رؤاهما وتجاربهما ومواقفهما الشعريّة فيها...)

من هذه اللّحظة، أو مجموعة اللّحظات التي يشكّلها الزّمن عنده (وأحياناً نجدها لحظات هاربة)، يحاول البريكان القبضَ على ما يصله بالأشياء، والمواقف، والحالات. ولعلّ هذا هو ما يتيح له أن يتحرّك بالزّمن «حركة إراديّة» لا العكس. وهو من خلال قبضه على هذه اللّحظة أو اللّحظات الزّمنيّة كمن يدعونا إلى التأمّل في حياة الإنسان وفي مسار وجوده.. فهما عنده يسيران في تتابع فيحايث العالم في ما له فيه من رؤيا العبور والغياب. فالعبور والغياب هما أساس هذه اللّحظة/ اللّحظات الزّمنيّة عند البريكان. وحين نشير إلى «اللّحظات الزّمنيّة» هذه فإنّنا نشير إلى «حالة التتابع» التي تُشكّل الزّمنُ عنده أفقيّاً. وأمّا علاقة الإنسان به فهي علاقة تجاور ومحايثة، بينما يرسم تشكيل الصورة في هذا كلّه «فضاءَ المعنى».

في هذا «التّتابع» (الّذي تشكّله زمانيّة اللّحظات) يركّز البريكان، في قصيدته، على العلاقة المتحقّقة عنده باستمرار: الإنسان/ الذّات، والإنسان/ الأشياء (وأحياناً الآخر ـ الّذي يحايث ما له من وجود، وإنْ كانت هذه المحايثة في نطاق الحلم أحياناً). ولكنّه، في جميع الحالات، يظلّ في «لحظة الحضور» لا في «تاريخيّته». وإنّ ما يحرّك هذه العلاقة ويتحرّك بها هو «التأمّل» فيها لا الانفعال بها. فكأنّ التأمّل عنده هو أصل كلّ صورة ـ وهي صورة لا تأسر الحواس (كما الصورة السيّابيّة) وإنّما هي صورة تدعو إلى التأمّل في الأشياء، والمواقف، والحالات، التأمّل الّذي يمنحنا تصوّراً عن الوجود الّذي يتحرّك فيه من خلال «صورة الوجود» التي يبنيها. زد على ذلك: أنّ صوره الشعريّة هذه لا تربطنا بعالم ثابت. إنّها تمضي بـ «إنسانها» (وبالتالي: بنا نحن كمتلقّين) إلى الارتباط، ولو تأمّليّاً، بصيرورة ما، باحتمالٍ ما، أو بتغيّر (مرتقب أو غير مرتقب).

* * *

هل أردت القول، من هذا كلّه، إنّ حلم الشّاعر، هنا، هو حلم يتقدّمه؟ كذلك هو حلم يهيّئ مكاناً للسكنى (الوجود). ولذلك لا نجده «ينفعل» بشيء لأنّ الانفعال ينحدر عمّا هو «ثابت» أو مؤسَّس» (في النّفس أو الذّات) بينما البريكان شاعر يسكن صوتَه ـ إذا صحّ التّعبير ـ وقوسُ صوته مشدود بين فراغين: فراغ ينطلق منه.. وآخر يمضي إليه. أمّا المكان فإنّه ليس سوى نفسه أو ذاته وليس جزءاً من «واقع».

من هنا يمكن أن نجد للفراغ الّذي ترى الدّراسة سيادته معناه الوجودي. فهو، وإن لم يكن سوى «الهرب على الأرض وفي الزّمان والحضور على ورقة» (ص ٢٩) فإنّه يجسّد مثالاً إنسانيّاً يؤسّس هويته الذّاتية بكلّ ما يعيش من عمق، أو يحسّ به من تفرّد الوجود. أمّا حركيّة الوجود في بعد وجود الإنسان هذا، فهي حركيّة تعبير عن طاقة وإمكان أكثر ممّا هي نقل لواقع.

إلاّ أنّنا يمكن أن نذهب في القول مذهباً آخر: إنّ هذا «الفراغ» ناجم عن التّأمّل في اللّحظة الزّمنيّة بعيداً عن أيّ «زمان آخر» ـ وهو ما يدعونا إلى قراءة نصّ البريكان الشّعري من داخل بنية النّصّ. ذلك أنّ العالم الّذي يكشف عنه ويكاشفه، أو يستوعبه، كامن فيه لا «واقعٌ خارجه».

* * * *

ومادامت المقارنة بين البريكان والسيّاب قد أخذتنا ـ كما أخذت دراسة طهمازي ـ إلى أكثر من مجال شعري.. فإنّ الاستمرار فيها يساعد أكثر على تبيّن ملامح قصيدة البريكان.. فلنمضِ في المقارنة، ونأخذ «اللّغة» هذه المرّة:

فإذا كانت علاقة السيّاب باللّغة تشبه علاقة الشّاعر الجاهلي بلغته ـ أي أنّها عنده

«طريقة وجود ومكان إفصاح عن الوجود». «فهو مقيم في كلماته» (على حدّ تعبير أدونيس). فإن ما يعني البريكان من اللّغة، هو ما تحمله عنه من دلالة المعنى. ولذلك فهي تبدأ عنده ـ كما قصيدته ـ بالغياب لتنتهي بحضور لا يمثل في حقيقته إلاّ غياباً آخر. وهو في هذا، كموقف وجودي، نقيض السيّاب، الّذي يبدأ «حضوراً» أو «ممّا هو حضور»، فإذا ما انتهى إلى «الغياب» أعاد حضوره مجدّداً بالحياة الّتي تنبعث من موتها.

وإذا كانت سمات الحداثة عند البريكان تتشكّل في هذا الانتقال بالقصيدة الجديدة ـ قصيدته ـ «من الفصاحة اللّفظيّة إلى بلاغة المعنى، من الاهتمام المفرط بهياكل الألفاظ ودلالات الاستعارة المضاعفة إلى العناية بعالم تعلّق عليه الكلمات وتختبر صلاته اللّغويّة من غير أن تستحوذ على مكانه وزمانه»، فلأنّ الشّاعر يأتي القصيدة بعدّته الّتي هي: «عري القلب وراء العقل الشّعري» متجنباً «ادّعاءات الألفاظ الّتي تتفاوت مع الحقيقة» (٢١). وهذا ما يشكّل ـ في حال المقارنة ـ لقاءً مع السيّاب في جانب، ومفارقة عنه في جانب آخر. (وهو ما يحتاج إلى بحث أطول ليس هنا مجاله).

* * *

قد يشعر قارئ البريكان بتلقائيّة قصيدته. ولكنّها ليست تلك «التّلقائيّة العفويّة» وإنّما هي تلقائية المهارة الشّعريّة. فهناك أكثر من منحى للقول/ المعنى عنده. وهناك تحوّلات تتمّ، داخل القصيدة، هي بعض من معطيات هذه المهارة الّتي يتّسم بها عمله الشّعري. حتّى لأحسب أنّه لو استمرّ في تنمية اتّجاهه هذا (كما بدأه في الخمسينات) لأحدث به انعطافةً مهمةً في الشّعر العربي الجديد. ولعلّ هذه الإشارة، بذاتها، تحملنا على التّنبيه إلى «ثقافة الشّاعر» التي لها أكثر من رافد أساسي. وقد حدّدت دراسة طهمازي ذلك ضمناً ـ وهي الدّراسة التي تظلّ محتفظة لنفسها بشرف تقديم شاعر مهمّ كالبريكان.

أوهام الحكايةَ وحكاية الأوهام(*)

عبد الرحيم العلام

في سياق تتبُّعي لِما تفرزه السّاحةُ الإبداعيّة المغربيّة، قرأت روايةَ الكاتب أحمد المديني **حكاية وهم** قراءةً أولى ثُمَّ طرحتها جانباً. لم تُثِرْ فيَّ تلك القراءةُ الأُولى ما سوف تثيره فيَّ قراءاتي البَعْديَّة لها، فقد تمكّنت في هذه «المرّات» البَعْديَّة من تجاوز العتبة الأولى للنّصّ؛ وهي تقريباً الشّروط نفسها الّتي تفرضها علينا، مثلاً، قراءةُ نصّ **المباءة** لعزّ الدّين التّازي، كيْ لا أقارن **حكاية وهم** بـ **رامة والتّنين** لإدوار الخرّاط.

أُمهّد بهذه «الشّكوى» لأشير من خلالها إلى كون **حكاية وهم** نصّاً روائيّاً تخييليّاً يفرض شروطاً متعدّدة لقراءته، على خلاف بعض النّصوص المغربيّة الأخرى الّتي تمنح نفسها بـ«سهولة». وهو السّبب، ربّما، الّذي لم يجعل هذه الرّواية تحظى حتّى الآن بترحيب نقد والتّحليل الأدبيّين لها...

لا تدّعي قراءتنا لهذه الرّواية الإلمام الشّامل بها وبأسرارها، وإيحاءاتها، ولُعَبها، وخداعها السّردي والحكائي، ولاسيّما أنّ **حكاية وهم** تنفتح على ما هو شعري ونفسي وتيماتي ورمزي. إلاّ أنّ ما لا تنتبه إليه مثلُ هذه النّصوص الإبداعيّة الملغزة، سرّديّة كانت أو شعريّة، هو كونها لا تضع في اعتبارها طبيعةَ المسافة الحاصلة بين «الجيل الجديد» من

(*) أحمد المديني، **حكاية وهم** (بيروت: دار الاداب، ١٩٩٢).