استعانوا بإطار موسيقي جديد، للتعبير عن رؤى ومواقف قديمة[6]. إذ اجتهد أولئك في المغايرة الشكلية على حساب المضمون والتوظيف اللغوي في الإبلاغ الشعري، ولم يمتلكوا شجاعة الانقطاع عن الامتداد الأسلوبي والمضموني للمرحلة السابقة إلا بشكل يسير أحياناً. في حين انشغل آخرون في السعي إلى جعل الالتحام بين الشكل والمضمون قائماً على حداثة الرؤيا والتعبير معاً[7]، مما أعطى انطباعاً بالتحامية هذا الخطاب الجديد عبر توظيفه لأدواته انطلاقاً من المواقف الفلسفية والفكرية وصولاً إلى الأساليب التعبيرية التي تبناها الخطاب نفسه، ليأتي اتجاه آخر يمتلك خصوصية شديدة الفرادة تتجاوز فكرياً واسلوبياً هذين الاتجاهين تمثله حلقة البريكان المفقودة – في شعره – منذ بواكيره الإبداعية، بوصفه حالة متفردة في مسيرة الشعر العربي المعاصر تستدعي منا التوقف عندها، ومنحها مزيداً من القراءة والمعاينة بغية الكشف عن خصائصها الشعرية والأسلوبية.

## شعرية الذات العميقة:

يجد المتتبع لمسيرة الدراسات التي عُنيت بواقع الشعر العربي اهتماماً بارزاً – باعتبار العموم – بشعر بدر شاكر السّياب أولاً وأدونيس ثانياً[8]، سواء أكانت تلك الدراسات تقليدية أم تلك التي بدأت تمارس اجتراحاً بالاجتهاد حول النموذج "السوسوري"، وما انطلقت عنه من نظريات "معتمدة على المبادئ الألسنيّة والسيميولوجية التأويلية"[9]. وأحسبُ بروز هذه الظواهر، ومقارباتها النقدية يقوم "على قطبي التعبير والتوصيل"[10]، وهذا ما دعا بعض النقاد إلى اختيار الأنماط البارزة من أساليب الشعرية المعاصرة، بوصفها نماذج ممثلة للاتجاه التعبيري، سواء أكان هذا التعبير حسياً يمثله نزار قباني، أم حيوياً يمثله السياب، أم درامياً يمثله صلاح عبدالصبور، أم رؤيوياً يمثله البياتي، أم منزلقاً بين هذه الاتجاهات الأربعة يمثله محمود درويش، بافتراض إمكانية التحول بين مختلف هذه الأساليب. في حين يقف في الجانب اتجاه تجريدي يمثله أدونيس[11].

ولسنا هنا بصدد مناقشة إمكانية أن تكون هذه الاتجاهات هي الممثلة بحق للنسق الشعري العربي أم لا، غير أننا نعتقد جادين أن ثمة أصوات شعرية أخر، قد تشكل حضوراً فاعلاً في المشهد الشعري العربي، وفي مقدمتها الشاعر محمود البريكان (1931–2002م) الذي أدى غيابه المأساوي عن حياتنا إلى الالتفات من جديد إلى شعره، على الرغم من بعض المحاولات الجادة التي اجتهدت في الاقتراب من أعماق ذلك النموذج الكوني في الشعر من قبل[12].

ليس من شأن هذه الدراسة أن تكون بديلاً عن الدراسات التي تتبعت سيرة الشاعر، ونشأته، وتسليط الضوء عليه بوصفه واحداً من شعراء الريادة العربية الذين أسسوا لحركة تحديث

النص الشعري[13]، غير أنها تحاول أن تشتغل على اللغة لاستنطاق المعنى وتغيراته[14]، بوصفها أداة التعبير التي مهمتها الإبلاغ والتواصل، وهي الأساس في تشكيل المستويات الصوتية أو الصورية عبر علاقاتها التركيبية.

إن الاهتمام بشعر البريكان، وبلغة شعره – بشكل خاص – تجعل من الضروري الإشارة إلى أهمية اللغة في الإبداع بوصفها "نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار"[15]. فالعلاقات اللسانية التي تشكل بعلائقياتها المتعددة حضور النص تسعى إلى إبراز وظيفتها التعبيرية عبر الطبيعة ا لجمالية التي تتأتى من خلال انحرافها عن السياق الاعتيادي[16]. ومادامت اللغة تمثل "الخاصية الجوهرية للنص الشعري"[17]، فإن هذا لا يتأسس إلا عبر مستويات متعددة من ذلك الانحراف.

هذا الاشتغال الفاتن على أداة الإبلاغ هو الذي يعطي الهوية الخاصة للمبدع بوصفه منشأً للنص الذي بين أيدينا، والذي يجعل منه يمتاز على غيره من النصوص بهذا الكم الهائل من الطاقات الإيحائية والتعبيرية عبر استخدامه الخاص للغة بعيداً عن قوانين الشعرية المعاصرة وقوانينها الصارمة[18].

وإذا كان الاهتمام بالمفردة، ودورها في تأسيس الجملة قد وجد اهتماماً كبيراً من لدن الباحثين القدامى[19]، فإن الاهتمام بمثل هذا الدور، وخصائص العلائقيات اللغوية التي تأتت عبر الصياغة التركيبية التي أملتها معطيات التخلّق الشعري للغة، قد وجد هو الآخر اهتماماً بارزاً من لدن الباحثين المحدثين، سواء أكانوا من المؤسسين للخطاب النقدي الحداثي الغربي، أم مِمَنْ شايعهم من النقاد العرب[20].

وعلّ السياق، بوصفه النظام الذي تندرج ضمنه كُلّ المفردات بحياديتها المعجمية قبل أن تدخل في الكون الأدبي أو الشعري، هو الذي يعطي لهذه المفردات أثرها الحقيقي في البناء الداخلي للنص، مما يجعل "لكل كلمة جمالاً من التأثيرات الممكنة يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها"[21].

إن ما ذهب إليه بعض المشتغلين في إطار الشعريات الحديثة من أن اللغة لا تتحقق شعريتها إلا بالخروج عن دلالة المطابقة بين الدال والمدلول، وجعلوا من هذا شرطاً ضرورياً لكل ما هو شعري[22]، ثم ذهبوا إلى أن حصول الفجوة أو مسافة التوتر تُعد شرطاً لحصول شعرية النص، والتي تتطلب من القارئ كدّ الذهن من أجل الإمساك بخصائص علائقيات التراكيب التي تقوم على خروج البنية التركيبية للنص من دلالتها المعجمية المباشرة إلى دلالتها المجازية التخيلية[23]. يشبه إلى

حد بعيد تلك الاشتراطات التي وضعها النقاد العرب القدامى وهم يشتغلون على شعرية النوع الأدبي[24].

ويبدو أنّ رصد "العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى"[25]، هو الذي أعطى الخصائص التي امتازت بها اللغة الشعرية.

إنّ الحديث عن "لغة الشعر" والذي يمتد إلى صفحات طويلة، ونحن نعاين لغة الشعر عند أي شاعر مجيد من الشعراء للبت في الإمكانات والتراكيب التي تمكّن من اجتراحها في الشعرية العربية لا مجال له في معاينة شعر البريكان تماماً! باستثناء بعض الاشتراطات البدهية التي من خلالها تحافظ الجملة على نسقها البنائي بشكل سليم عبر الامتثال للقواعد الثابتة في صياغة الجملة الشعرية، وهذا ما يجعل الموضوع هنا جديداً تماماً.

إننا ازاء لغة تتخلق في داخل الأعماق، بوصفها تعبيراً صادقاً عن منطقة الذات العميقة حسب تعبير البريكان نفسه[26].

إن اهتمام البريكان بلغته لا يعني بأي حال من الأحوال، أن هذه اللغة قد جاءت صافية حادة منذ بداياتها، فطبيعة التجريب هي التي أفضت إلى مثل هذا الصفاء في اللغة، والسبب في ذلك أنه أسوة بشعراء الريادة كان في بداياته أقرب إلى التوظيف الخطابي للغة عن غيرها من المستويات، وهذا أمرٌ طبيعي تفرضه ضرورات التعبير التي امتازت، في تلك المرحلة، برومانسيتها؛ بكل ما تنطوي عليه الرومانسية من أسلوبية تعبيرية.

إن الذي يعنينا في هذه المقاربة مجموعة النصوص التي تبنت النهج الجديد في التعبير، سواء أكان ذلك على مستوى البناء أم المضمون، والتي طورت تلك البذور الأولى التي كانت مبثوثة هنا وهناك في نماذجه الأولى[27]، فما كان من نصوصه الجديدة إلا أن تُبنى على أكبر قدر ممكن من الاقتصاد في اللغة، والذي اتضح عبر سمات "الاختزال والتكثيف والتجريد"[28]، فالملاحظ أن البريكان مال كُلّ الميل إلى ما يمكن أن يُسمى ببلاغة البساطة التعبيرية[29].

وهذا ما ينطبق على ما يمكن أن نسميه – مجازاً – مجموعة أشعاره الثانية، الموسومة بـ(عوالم متداخلة/قصائد 1970 – 1992م) [30] وما تلاها من نصوص أُخر.

يقتضي التذكير في هذا المقام، أن الشاعر قد بدأ النشر منذ أربعينيات القرن الماضي أسوةً بزملائه من شعراء الريادة أمثال بدر ونازك والبندر الحيدري وغيرهم، لكنه – لاحقاً – توقف عن النشر مما دفع بعض الشعراء والباحثين إلى القيام بجمع ما يتوفر من قصائده المنشورة أو التي اقتنع

لاحقاً بنشرها وتقديمها في ملفات خاصة تلقفها الوسط الأدبي بكثير من الحفاوة والاهتمام[31].

أول من تنبه إلى أهمية البريكان – زمنياً – من بعد بدر شاكر السياب[32]، هو الشاعر والناقد عبدالرحمن طهمازي في مقالته "الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان"، التي تناولت مرحلة العقد الأول من الشعر الحديث في العراق 1948 – 1958م. وجاء تفرّد البريكان في ذلك المقال من إشارة طهمازي الواضحة بقوله "أفلت محمود البريكان، لحد ما، من تلك البقعة، التي كان الآخرون في معظم أشعارهم فيها..."[33].

استمر طهمازي في ذلك المسعى حتى بلغ في دراسته "سيادة الفراغ" التي نُشرت في (مجلة الآداب البيروتية ع1989/4) والتي تطورت لاحقاً إلى كتاب ومختارات بعنوان "محمود البريكان، دراسة ومختارات"[34]، ليخلص فيها إلى أهمية البريكان الشعرية، وثراء تجربته بوصفه حالة متميزة على مستوى الشعر الحديث من خلال التركيز على فردانيته المائزة عن بقية نماذج الشعر العربي من جهة، مع الالتفات إلى خاصية مهمة ألا وهي استغلاله للموضوعات مع حفاظه على الشكل الشعري من جهة أخرى[35].

اللافت في جهد طهمازي هو الاحتكام إلى القراءة النحوية في فهم الشعر، التي تنطلق من كون اللساني حريصاً على رصد العلاقات المتحكمة "بين القيمة المرجعية والمعرفية من جهة، والاختلاف اللساني من جهة أخرى"[36]، للإمساك بدلالة المفاهيم النحوية عبر التركيز على الدلائل اللفظية.

إنّ مراعاة تلك المعطيات – وحدها – جعلت ذلك الجهد يأخذ طابعاً رتيباً من دون الانتقال إلى الكيفية التي تتحقق فيها اللذة الشعرية؛ لأن انطلاقه من هذه الفكرة جعل جهده منحصراً "في الحدود الضيقة للجملة التي لا يمكن بالتالي أن تعتني ببناء القصائد"[37].

قامت مجلة الأقلام العراقية بعددها المشترك 3 – 4 عام 1993م بنشر نماذج من قصائد الشاعر محمود البريكان بعنوان "عوالم متداخلة – قصائد 1970 – 1992"[38]. تتخذ الدراسة – هذه القصائد – عينة للبحث، مع الإشارة إلى ما يمكن أن يتسم بسمات تعبيرية متشابهة معها، سواء تلك التي سبقتها أو لحقتها، مثل قصائد "حارس الفنار" وشقيقاتها من القصائد الأُخر[39]. واختيارنا لهذه القصائد يعود لموافقتنا الرأي الذي يذهب إلى أن الشاعر – عبر نصوصه الجديدة –

قد زهد بالتأثيث الغنائي، والمداخل التقليدية التي تبنتها قوانين الشعرية العربية. وأنّ قصائده بدأت "هجومها على موضوعها دفعة واحدة"[40]. وإن كُنا نختلف مع النتائج التي ذهب إليها صاحب الرأي من أن تلك القصائد "لا تُحمل إلا على محمل التناص الداخلي، وإعادة الشاعر انتاج ما كتب من موضوعات شعرية بوعي جديد يؤكد فارق البناء بين الصياغتين"[41].

تتفاوت نصوص البريكان من حيث النفس الشعري، فهو أسوة بغيره من الشعراء الرواد؛ باشر بكتابة المطولات الشعرية – مثل المجاعة الصامتة وأعماق المدينة وغيرهما – ثُم عاد في مرحلة لاحقة ليقدم نصوصاً أُخَر أقرب ما تكون إلى التكثيف والإيجاز الشديدين، مما يجعلها – مع سمات أُخر – نصوصاً خارجة عن التصنيف الذي أشرنا إليه – وبالتالي فإن التنوع الأسلوبي عُدّ سمة بارزة في شعر البريكان، وهذا ا لتنوع لاحقٌ لتنوع خاص بالرُؤى التي وجهت هذه النصوص مضمونياً.

غير أن النضج التام الذي مثلته تجربة البريكان الشعرية يتمثل بتلك النصوص المتفردة التي بلغت بها شعريته ذروتها منذ قصيدة "حارس الفنار" وما لحقها من منجزه الإبداعي، فامتاز عن غيره بأنه "شاعر أفكار... وهو يعبر عن أفكاره بلغة دقيقة صارمة، وصور محسوسة منحوتة بعناية، وإيقاع وزني مألوف، وحذق في اختيار العنوان"[42].

لقد كان البريكان من المؤمنين بأن الشعر له عوالمه الخاصة، وهذه العوالم هي عوالم الأعماق الدافئة، التي تسعى الذات إلى التعبير عنها بما أوتيت من قدرة على توظيف أداة الإبلاغ.

إن التوجه المضموني للشعر يكشف عن تلك البنية اللغوية البسيطة التي تشف عن موقف وجودي خاص ازاء العالم الذي تكون الذات البريكانية جزءاً منه. وحتى يتمكن الشاعر من تحقيق ذلك لابُد من اختراق الأزمنة المتراكمة، بوصفها غطاءً يحيل بين مسعى الذات الاستكشافي، وذلك الواقع الذي تحاول الذات تجاوزه عبر التركيز على استشراف مصائر الإنسان من خلال أزمته الوجودية في عالمه الراهن، وكيفية استكشاف ذلك الأفق من خلال التغلب على حالة الاستلاب التي تُحس بها الذات بوصفها ممثلة لذلك المجموع.

ومحاولة البريكان في التعبير عن موقفه الاستشرافي من العالم – شعراً –، يجعل من هذا الشعر انحيازاً حقيقياً إلى ما أسميناه بـ"القصائد الأفقية"[43]، والتي سعت جادة إلى تأسيس خطابها المنطلق من رؤية مضمونية خاصة توجه البنية اللغوية، مما جعل اللغة تتخفف من كُلّ أعبائها الشكلية التي أشار إليها الناقد حاتم الصكر في حديثه عن جدة النص عند البريكان، وتجرده عن

تأثيثه بما تفرضه طبيعة التركيب الشعري، وعليه فإننا نجد أن الشاعر قد سعى جاداً إلى اجتراح لغة خاصة عبر تجريبية عالية من شأنها أن تعبر عن موقفه ازاء العالم بعيداً عن التقليد.

لعل هذا جميعه جعل من البريكان يسعى إلى تبني مستوى خاص من الأداء اللغوي، يكشفه بذاته، ويكون قادراً على تلبية رؤاه بعيداً عن التقليد، وترسّم طرائق التعبير الشائعة التي كان يتبناها غيره من الشعراء، وحتى يحقق ذلك كُلّه كان لابد أن يشتغل على "لغة (ليست شعرية) تتوخى كتابة (قصيدة حقيقية)" (44).

إن الكشف عن مثل هذه اللغة، عبر نصوصها، تحتاج إلى مكابدة خاصة في البحث عن آليات التعبير، وبالتالي فإن هذا الجهد يمثل "مساراً آخر في تجديد الشعر العربي يوازي المسار الذي اختطه السّياب ونازك وبلند الحيدري، مسار لم يكتب له الانتشار، ولا التأم حوله جدل يغذي عوده ا لطري، ولا كان له تأثير بين الشعراء العرب"(45).

فهذه اللغة التي تعهد البريكان باللجوء إليها في التعبير عن عوالمه، يعبر عنها الشاعر ذاته حين يرى أن الشعر "لا يحيا مع الحذلقة، وليس وسيلة لتحقيق أي غرض مباشر، ولا طريقة للتنفيس عن عواطف فجة، ومن ثم فهو لا يخضع للتنظيم الخارجي وقلّما يعكس رغبات الشاعر اليومية، لأن منطقته هي منطقة الذات العميقة"(46).

فالشاعر يسعى إلى شعرنة اللغة بمستوى عالٍ يحقق طموحه بالتعبير عن الذات العميقة دون الالتفات إلى كل ما من شأنه سحب الشعر إلى مناطق أخر. فالبريكان كان يعيش الشعر بوصفه هماً كبيراً يطل من خلاله على معاينة الوجود بشكل خاص ينفرد به دون سواه من الذين يسعون للتعبير عن هذا الوجود.

إن هذا المنطلق الفلسفي الذي يسعى البريكان إلى تأكيده يتمثل "نداء الحقيقة" في التعبير شعراً، من خلال السعي إلى إجابات الفيلسوف مارتن هايدغر: ما الحقيقة؟ أين نجدها؟ وكيف نعرفها؟(47).

"فماهية الحقيقة" بوصفها هماً، بمدلولها الوجودي، هي التي وجهت شعر البريكان، وجعلت منه ذاتاً حائرةً تحاول أن تندمج في نورها، بكونها مثالاً معرفياً يسمو على التغيير والتطور(48)، وبالتالي فإنه عاش في ذلك الخضم الهائل من التساؤلات التي لا تنتهي، سواءً "باكتمال وعي المطلق بذاته أم بغزل بساطها اللانهائي خيطاً خيطاً مع كُلّ كشف جديد"(49).

مثل هذا التوجه بحاجة إلى لغة خاصة تتوائم مع محاولته في الكشف عن تلك المناطق القصية

من آفاق الوجود، وهذا التوجه – شعرياً – يعني انتفاء كُلّي لحضور الذات بوصفها الفاعل في النص الإبداعي[50]، ليحل محلها الفكر بوصفه بديلاً عن الحضور الأنوي، بزخمه الشعري من دون ادّعاء بتفجير اللغة وتجاوز قوانينها وتحطيم علائقياتها، "فهي تبدو مألوفة، بل حتى مباشرة أحياناً، لكنها زاخرةً بمضامين تدق وتستعصي على المألوف من اللغة، وهنا مكمن اختراقها حاجز الألفة العادية، ووقوفها على أعتاب اللاألفة بالبحث عمّا تخفيه من رؤى"[51].

لقد تبنّى البريكان هذا السلوك اللغوي الخادع، الذي يمكن أن يقترب من فلك البساطة التعبيرية بشكل لافت مبتعداً عن المبهمات، حتى يقترب إلى ما يمكن أن يكون مباشراً – بطريقة خادعة – لكنه في الوقت ذاته يلامس المعاني بشكل حميم، مما يولد مفاجأة الاكتشاف التي تُعد ركناً مهماً من أركان الإبداع، دون أن يكون هذا عاملاً في إسقاط التجربة أو هبوطها، أو تخليها عن شروطها الفنية، هذا كُله لا يتأسس إلا بفضل الوعي العميق الذي يمهد لبلاغة البساطة في التعبير عن الفكر شعراً.

لقد رأى غادامير أن "لغة قصيدة ما، أعني القصيدة الحقيقية، ليست شعرية"[52]، وعلّ مغامرة البريكان الشعرية باعتماد لغة غير شعرية تعني ابتعاده عما شاع من اشتراطات الاستخدام اللغوي بدءاً بالمباعدة في العلاقات، وانتهاءً بكل ما هو مثير، وهذا ما اقتضته لغة الشعر– أحياناً– حتى يمكن أن يكون لها حضور لافت.

لقد مال البريكان نحو لغة مألوفة، تكمن أهميتها في أنها تخفي تحت أبنيتها الواضحة عالماً متوارياً من الأفكار، يعبر الشاعر من خلاله عن موقفه من العالم. فالتعيّنات النصية معّلمة بعلامات خاصة توحي بما هو متوارٍ خلفها، وبالتالي فإن متابعة هذه التعينات يعني البحث عن كون مفهومي خاص يكمن وراءها، يشبه إلى حدٍّ بعيد الشيء الغامض الذي يقتضي من القارئ استقصاءً قرائياً حتى يتسنى له إدراكه بوصفه يمثل الغامض، والذي لولاه لا يمكن أن يكون للشعر حضور فاعل. والسؤال الذي يبقى قائماً: هل من السهولة تجسيد ذلك كُله في لغة تمتلك انتماءها إلى الشعرية السائدة بكل قوانينها السائدة؟ في الحقيقة الأمر مختلف هنا.. فقصيدة البريكان بتعيناتها النصية، قصيدة ذات لغة غير شعرية[53].

امتازت تجربة البريكان، منذ البدء، ببعدها الاستشرافي الذي أسند الشاعر لنفسه مهمة القيام به، وهذا الوعي الحاد بمهمته دفعه إلى عدم تكريس صوته الشعري ضمن الاتجاهات التي سادت في بداية تجربة شعر التفعيلة في العراق أو في الساحة الأدبية العربية على حدٍّ سواء. إن سلوك

البريكان سلوكاً متفرداً كان يستدعي منه تجاوز كُلّ الأطر التي من شأنها أن تحدّ من تلك الرؤيا المتوثبة بهدوء سواء أكانت أيديولوجية أم رمزية أم أسطورية ؛ لأن ذلك من شأنه توجيه نصه توجيهاً آخر، على الرغم من أنه كان من السابقين في استخدام الأسطورة والرمز، غير أنه سرعان ما تخلى عنهما[54]. ومعنى هذا أنه أدرك منذ البدء أن التصاقه بالباعث بشكل مباشر، واستشرافه للتعبير عنه ؛ إنما يعطي لقصيدته تلك الفرادة المتميزة. وحتى يحقق ذلك سعى إلى صفاء اللغة وحِدتها بشكل لافت.

لعلّ هذا التوجه بحاجة إلى قدر عالٍ من المواقف التي لابد أن تنطلق من فلسفة خاصة، ربما كان الصمت واحداً من مقوماتها. وهذا الصمت ربما فهمه كثير من متلقي شعر البريكان على أنه موقف شخصي[55]، لكنه في حقيقة الأمر موقف حياتي – شعري في الوقت نفسه، يتيح للشاعر قدراً عالياً من التأمل لاستبطان تجربة الذات، وهي تعايش عالمها الوجودي القائم، لتعبر عنه تارة، ولتكتفي بمتابعة تشيئاته تارةً أخرى بغية قراءته قراءةً فاحصة للتعبير عنه لاحقاً. وهذا ما جعل تجربة البريكان تأخذ هذه الهالة من القداسة، وتحديداً تجربته في الصمت.

إن هذا النسق القائم على استحضار النصية التعبيرية بكل طاقاتها، ومنها الحذف بوصفه أحد عوامل تحقيق النصية، إنما استدعته طبيعة الموقف الفكري ليسهم في اغناء وتوسيع أفق القارئ وهو يتلقى النص مما يتيح له الإفادة من تأويل النصوص، والكشف عن طاقاتها الدلالية عبر شبكة التعينات التي تُعد منطلقاً لتلك القراءات.

وهذه المهمة الشاقة، جعلت من البريكان – نفسه – يعيد نتاج بعض قصائده، وهذا ما ظنه بعض الباحثين من باب التناص الداخلي[56]، والحقيقة ليست كذلك، فالشاعر يبقى متيقظاً بوصفه ذاتاً استشرافية لكل ما يتعلق بمصير الإنسان ؛ في محاولة لإدراك الحقيقة باستثمار التطورات المعاصرة التي تحرضنا عليها طاقة الوهم في بناء العمل الفني مما يكون الوهم آنذاك قادراً على إحداث تأثيرات مماثلة لتلك التي تحدثها الحقيقة، وهذا ما سعت النصية البريكانية إلى تحقيقه[57]. وعليه فهذه الفرضية النفسية التي تتكرس "بإعطاء الوهم قوة، هي القدرة الكلية للأفكار، أي هذا الإفراط.. في تقدير سيرورات الفكر، وهو إفراط بموجبه يتفعّل ما يفكر به مباشرةً داخل الحقيقة"[58]. تلك الحقيقة التي بقي يحاورها سراً عبر حواره الدائم لقصائده ابتغاء التجاوز، ومحاولة إدراك كنه الحقيقة، وهذا ما تحقق بالنسبة لنص البريكان الشعري.

سنحاول جاهدين أن نصنف بعض قصائده ضمن زمر، بافتراض أنّ الاستجابة التي تمثلها

القدرة الاستشرافية للشاعر قد أسهمت في تأسيس هذه النصوص وإعادة نتاج دلالاتها ثانيةً.

ستشتغل هذه الدراسة على اختيار مجموعة من القصائد التي تُعد ممثلة لتوجهات ما؛ ستكشف عنها القراءة النصية. وبدلاً من استقصاء الظاهرة في كل نص على حدة، سنتجه كما أسلفنا إلى تصنيف هذه القصائد ضمن زمر ليكون الأساس في وضعها، ضمن تلك الزمر، التوجه الذي تتبناه النصوص، أو البنية العميقة التي وجهت البنية السطحية.

**الزمرة الأولى:** وتمثلها قصائد: بلّورات، نوافذ، دراسات في عالم الصخور.

**الزمرة الثانية:** وتمثلها قصائد: الصوت، الطارق، المأخوذ، التصحر، أفق من ذئاب.

**الزمرة الثالثة:** وتمثلها قصائد: رحلة القرد، الأسد في السيرك، متاهة الفراشة.

قبل أن نبدأ بمعاينة هذه الزمر بوصفها تعبيراً تبئيرياً للفكرة انطلاقاً من أن البؤرة "هي مركز الدائرة، وقلب التأثير، والبؤرة تحدد مفاصل النص، وتثبت علاماته، وكما تكون البؤرة في النص ذاته، تكون في "فكر" المبدع بشكل افتراضي يحاول أن يتحقق في تشكيل العمل الإبداعي، وما بين البؤرة في فكر المبدع، مفترضةً، والبؤرة في العمل الإبداعي، متحققةً، تتواتر دوائر الاتصال... مما يدخل تحت بند تعددية النص بتعدد المتلقين، وحق التلقي في التأويل المتوسع إلى ما لا نهاية"[59].

قلنا إننا لا ننظر إلى هذه النصوص بافتراض أن كُل نص يمثل بنية مستقلة، بقدر ما تشكل بمجملها تمظهرات نصية لأفكار تسعى الذات المبدعة إلى تجسيدها عبر شعرية القول، استناداً إلى أن تلك الشعرية تُعدّ "خصيصة نصيّة"[60]. وعليه فإننا ازاء "تجسد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة الغياب"[61].

## الزمرة الأولى: الكتابة الشذرية

أجدني – هنا – مستحضراً لمصطلح "بارت" الذي ينطبق تماماً على قصائد الزمرة الأولى بتنوعاتها المختلفة، بافتراض أن الكتابة الشذرية "تمثل بلورات الخطاب لا أجزاءه ومقاطعه، ومن خلالها تخترق العلاقة بين العلم وغير العلم، بين الخيال والمفهوم، بين التمام والبداية"[62]. وهذا كله يسعى إلى تكريس الدلالة التي يتبناها النص.

إننا نتبنى تعريف النص من وجهة نظر المعنى؛ لأن ذلك هو مسعانا في هذه المقاربة، بافتراض "أنه ليس إلا سلسلة من وحدات إخبارية متعاقبة"[63]، يكون النص فيها "مجموع مركب وغير قابل للتجزئ يصير كل شيء فيه دالاً ومتبادلاً ... أو كما يقول ريفاتير: إن بنية الخطاب كل ممزوج بعضه بالبعض، وإن عناصره الأسلوبية الداخلية وأشياءه الفاعلة النشطة متداخلة"[64].

ترتبط قصائد الزمرة الأولى بروابط نصية وموضوعية غاية في الأهمية، تبدأ من العنوان الذي يمثل أبرز العلامات اللغوية التي تطالع المتلقي بكونها تأتي في مقام متقدم عالٍ يقود القارئ إلى أفق منفتح من التوقعات. والتي تسعى الذات المتلقية إلى البحث عن إجابات مقنعة لها انطلاقاً من علاقة التماهي بين ما تمثله تلك العلامات واستجابة الذات – بكل مكوناتها الجوانيّة – لذلك المؤثر. وإذا كانت بنية العنوان "مدخل... وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة"(65)، فإنها في الوقت نفسه "رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدلُ على باطن النص ومحتواه"(66).

هناك مسألة أخرى يذهب إلى تحديدها الدكتور صلاح فضل في أهمية العنوان مفادها أنه عن طريق العنوان "تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي"(67). وهذا لا يتم إلا عبر قيام "العنوان" بدور الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص(68).

إن عناوين مثل بلّورات، نوافد، صخور، تمثل إحالات على خلفيات عدة لابد أن يشترك المتلقي مع المبدع في استبطانها للكشف عن منطلقاتها الفلسفية وخلفياتها الفكرية عبر النشاط التأويلي... إذ يمثل استحضار التساؤل الفلسفي ملمحاً بارزاً في النص الذي يوهم القارئ بأنه نص مفكك، غير أنه حالة من حالات توتر الذات الشاعرة في بحثها عن الحقيقة. فالحقيقة التي تسعى تلك التساؤلات بافتراضاتها المتعددة للإجابة عنها تمثل البحث عن الجوهري في ظلال الوجود، وهو هدف النص الحقيقي. فعلى الرغم من وضوح البلّورة بوصفها شيئاً نافذاً شفافاً، فإن الشاعر يسعى إلى جعلها عاكسة لذلك الوضوح في طبيعة السؤال، غير أنها في الوقت نفسه تخفي وراء ذلك الوضوح عمقاً من الصعب الإلمام به. فالتضاد الزمني الذي تمثله البلورة في امتداداتها الزمنية بين الضوء والعتمة بافتراض أنها تعكس الضوء في النهار وتشع وتلمع في ساعات الظلام يسعى إلى تحقيق الحضور والغياب معاً عبر استثمار فجوة أو مسافة توتر نابعة "من خلخلة بنية التوقعات"(69). فاللحظة الحاضرة التي ترصدها الذات المبدعة هي التي تؤسس لذلك الوعي بالزمن، وهذا لا يتحقق إلا بخروج الكلمات "عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"(70).

فخصيصة البلّورة الماصة للضوء – نهاراً – والعاكسة له في ذلك الوجود الزمني؛ يقابله لمعان شديد في ساعات الظلام الحالكة، وبالتالي فهي في هذه التضادية الزمنية تكشف عن مكنونها الدفين على الرغم من الافتراق البعدي للزمنين. وعليه فإن هذه الكينونة للبلورة هي ذاتها كينونة السؤال الذي يُعد مهيمناً بنائياً أسس للبناء هويته النصية للقيام بفعل التواصل، من خلال الإفادة

من المعيّنات، وكيفية توظيفها الدلالي المرجعي باعتبارها بحث في شبكة الضمائر المحيلة على الوظائف اللغوية[71].

في نقطة واحدة يشف عمق الكون/ تصادف الأحلام/ تفسيرها في لحظة اليقظة/

تصادف النقطة تفسيرها/ في حلم تدفنه الذاكرة/ مَن يخرج الإنسان منها هذه الدائرة[72].

إن كينونة السؤال المتمثلة بـ(مَنْ) الاستفهامية توهم بأن ثمة إجابة بعد تلك الشذرة داخل النص الشعري، مما يجعل أفق الاحتمالات منفتحاً على خيارات عدة تتيحها الوظيفة النحوية لذلك السؤال الذي يكتشف المتلقي أن الإنسان في بحثه هذا من غير الممكن أن يتمكن من الإجابة عليه. "الدائرة هنا هي الحياة، العالم، الوجود، الشرط الذي وجد الإنسان نفسه ملقى فيه (وجودياً)، أو هو الشرط (الشرك) الذي نسجه بيديه (أخلاقياً)؛ فالتف حوله وأخذ بتلابيبه، وما من فكاك... إنه سؤال لا يتوقع أنه إجابة؛ لأنه في الحقيقة لم يتشكل سؤالاً ليجاب عنه، إنما شكل نفسه على هذا النحو ليكون هو نفسه إجابة"[73].

إن الدائرة التي مثلت بعداً انغلاقياً، تشبه حتمية الإنسان الوجودية في هذا العالم وهو يسعى إلى الخلاص من ربقة تلك الدائرة، وقد يحيل في الوقت نفسه إلى الآخر الذي يقع خارج الدائرة في الوقت نفسه حسب تعبير علي حاكم صالح[74].

فالوجود المداري الذي يشد توترات الذات بصيروراتها المتعددة، يبقى قيداً تسعى الذات للفكاك من أسره. وقد جاء ذلك كُله عبر المنحى الفلسفي الذي مثلته القصيدة، ببساطتها التعبيرية المدهشة لتنفتح على محمولات دلالية متعددة تمثلها كل بلّورة من هذه البلّورات وهي تلتفّ حول السؤال الجوهري في بنية النص، والذي استمر الشاعر في تغذيتها عبر الطاقات الصوتية التي تمثل حضوراً فاعلاً في النص كما هو الحال في شيوع ظاهرة التقابل التقفوي الذي جعل من هذه البلّورات تتدفق تدفقاً سلساً ساهم في نمو الفكرة على الرغم من تلك الخاصية الاختزالية التي امتاز بها النص بشكل عام.

من يخرج الإنسان منها هذه الدائرة؟

ثمة خيوط خفية غير مرئية في تجربة البريكان لا يمكن الإمساك بها إلا بعد طول معاينة، فهي لا تعطي نفسها من الوهلة الأولى على الرغم من البساطة التعبيرية، فتلك النقطة التي من خلالها يشف عمق الكون في قوله:

في نقطة واحدة يشف عمق الكون

تلك النقطة التي من خلالها نسمع قلب الصمت، وننتظر مع الصخور، في سواحل قصية موعدها.

كساعة خفيّة، يدق قلب الصمت
تنتظر الصخور في سواحل قصية
موعدها
ونتعرف إلى: ساحرة الأشجار
تفرز سماً غامضاً
ونقفُ/ بين جذور الغار
لنرى كيف/ يمتد جذر العدم الأسود
لنراقب كيف/ تنطرح الحيّات
جميلةً تحت مرايا الشمس
لتكون الذات متهيأة كي/ تتتبع دبيب الهمس
في غابة الأصوات
وترافقه حين يصرّح/ أقرأ ظلال اللون
تلك التي ليس لها لغة

هذا كله يتجمع في نقطة واحدة تدركها الذات الفاعلة في النص، النقطة التي يشف فيها عمق الكون، وهو يحاول الإجابة عن كل التساؤلات المنفتحة على إجابات ضمنية بحيث تتحول آلية الحضور والغياب إلى وعي عبر اللغة.

إن تتبع ذلك الصوت الخفي – الذي يتشكل كتشكّل بلّوري – تهيئه أسئلة محتملة تأخذ توجهاً استبدالياً بين الأحلام واليقظة للتعبير عن فكرة أبعد تتعلق بمصير الإنسان، وهواجسه ازاء قلق الحياة والموت، يقود إلى:

تصادف الأحلام/ تفسيرها في لحظة اليقظة/ تصادف اليقظة تفسيرها/ في حلم تدفنه الذاكرة

لينطلق السؤال الذي يعد مرتكزاً راسخاً في هذه البنية النصية:

من يخرج الإنسان منها هذه الدائرة؟

لتنساب بعد ذلك مجموعة من البلّورات بشكل تتابعي نامٍ وصولاً إلى نقطة التماسك:

تحترق الدهور في ثانية

تنصهر الروح ولا يصدر عنها صوت

هذا التوتر النصي الذي تبلغه البلّورة الأخيرة بوصفها بلّورة التماسك في التعبير عن التجربة ككل، يمثل صورة حيّة لذلك القلق الذي تعيشه الذات الشاعرة، وحالة التشظي المتماهي مع هذه التفرعات الشكلية المتعددة، التي تسعى لتأسيس الكُلّي. وهذه هي سمة قصيدة البريكان، وسمة الفكرة التي ينطلق منها؛ لأنها لا تخضع لامكانية الاستبدال البنائي المقطعي، فهي تنهار تماماً إذا حُذف منها شيئاً – كلمة أو مقطع – لأن الحساسية العالية التي تم اختيار المفردة بها لأداء دورها في البناء جاء حاداً وصافياً إلى درجة يصعب معها ما يمكن أن يكون قطعاً أو استبدالاً، ناهيك عن أنه عزز بناءه إيقاعياً بموسيقى تنمو هارمونياً داخل النص، وتنساب انسياباً مقطعياً مفضياً إلى دلالة تامة[75].

وتقترن قصيدة "نوافذ"[76] مع قصيدة "بلّورات"[77] وقصيدة"دراسات في عالم الصخور"[78] برابط جوهري مفاده أن هذه القصائد الثلاث تنطلق من حتمية تكوينية تؤسس لحضور بارز للعيان عبر الحالة الفيزيائية التي تمثل توازياً مع حضور الذات الإنسانية. فالبلّورات والنوافذ والصخور جميعاً تنتمي إلى بنية تماسكية يمثلها ذلك الحضور التجريدي الذي يفضي حضوره إلى غيابٍ كامن في الحضور ذاته، بحيث تستحيل العملية إلى عملية توازي واضحة تسهم في تكثيف الدلالة الشعرية. فالنافذة سواء أكانت معدنية أم حجرية بوجودها الفيزيائي لا تحقق حضورها إلا عبر الذات الكامنة وراءها، وهذا ما سعى الشاعر إلى تأكيده عبر فعل تشظي تلك النافذة إلى نوافذ عدة غايتها القيام بعملية كشف حقيقي للكامن وراء المرئي. وهذا الوعي النابع من موقف فكري ازاء راهن الذات يعززه ذلك الشعور الحاد بالاغتراب الذي تعانيه الذات بما يقودها إلى عزلة قد لا تكون في بادئ الأمر مطلقة، غير أنها في نهاية المطاف، وكنتيجة لحتمية الراهن، تشبه تلك العزلة المطلقة المتحققة بفعل الموت تماماً[79].

فالتفريعات أو التشظيات الجزئية في بنية النوافذ لا تنفي بروز الملمح الجوهري الذي يمثل الهوية الحقيقية للنص على الرغم من كل التفصيلات المتعددة، وذلك يعود إلى أن "النص تتجلى فيه بنية كبرى ذات وحدة كلية شاملة"[80].

إن النص "باعتباره عملاً مركباً" تحكمه بنية كبرى، يتجلى عبر شعرية الباطن أكثر من كونه ماثلاً بمنطق الظاهر، وهذه مزية النصوص الكبرى التي تذكرنا بالنص الصوفي – مع الفارق طبعاً – والذي يمتلك بنية سطحية تنطوي على بنية عميقة. فهذه النوافذ لا تمثل حضوراً عيانياً شاخصاً مقترناً

بتلك التفريعات المتعددة التي تطل من وراءها، بقدر ما تنسحب إلى الأعماق حيث الداخل المحتدم للذات المبدعة، وهي تسعى إلى تأسيس نسقها الفكري الخاص الدال على موقفها من العالم بانتظار المصير، وهذا يمثل انعكاساً تاماً لحقيقة البنية السطحية التي أسسها الشاعر.

وعلّ البريكان عبر لغته البعيدة عن التأثيث البلاغي، وببساطة تامة، تمكّن من استثمار خاصية اللون في التعبير عن تلك النوافذ بوصفها "نوافذ سوداء" باستثناء نافذة واحدة تسعى إلى تجنب "صخب العالم" لتنغلق كما ينغلق التابوت إلى الأبد(81).

إن هذه الهوة السحيقة الفاصلة بين الذات بوعيها الوجودي، والعالم الذي تغيشه؛ يشكل ترجمة حقيقية لتلك القطيعة التي تعيشها الذات بفعل اغترابها الفكري باستثناء "نافذة الحب" التي تبقى تضيء في وجه الظلام بوصفها امتداداً لجمال الطبيعة وحضورها الفاتن، غير أن المفارقة تكمن في أن "نافذة الضوء والحب وعطر الأرض" يسحقها صخب العالم عبر هجومه على كل ما هو جميل، لذا تختار الذات عزلتها المطبقة التي تشبه الموت. ها هو يقول في نافذة الشاعر:

يفتحها للنور والريح وعطر الأرض/ يهجم منها صخب العالم/
يغلقها كأنما لآخر الزمان/ ومثلما يغلق تابوت إلى الأبد

إن الموقف الفكري الذي يُعد موجهاً بارزاً للنص في تشكّله ينعكس على النوافذ، وما يطل عبرها من حضور نصي يشي بغياب فاعل يطل هو الآخر، ألا وهو بنية السواد.

ففي نافذة الفتاة: يلوحُ عبر شاشة الستار/ ظل الفتاة المائل الأسود.

وفي نافذة الكسيح: يواجه الشارع/ يحاور الفراغ/ حتى يسود الليل.

وفي نافذة العجوز: تنتظر العجوز/ لتعرف الوقت/ وهل توارت الشمس عن البيوت؟/
وعندما تقترب العجوز/ من حافة النافذة/ تلوحُ في الإطار/ كصورة لعالم يموت.

وفي نافذة عامل وافد: حبلٌ وثوب واحد مغسول/ زاوية المنضدة/ قنينة/ ورأسه الأشعث/
يحجب أحياناً مجال الضوء.

وفي نافذة المحطة: جداول السفر/ كشوف تنظيم القطارات/ وأوراق الخفارات/ ومصباح بلون أصفر شاحب/ منضدة عادية/ وعامل متعب/ يظهر نصف وجهه في الضوء.

فالنوافذ بحضورها المتعدد بنية كبرى تتحكم بالبنى التفصيلية، والملاحظ هنا أن النص يختلف عن سابقه بكونه يميل إلى خاصية التكرار بوصفها خاصية أسلوبية لذلك الرمز؛ تسعى إلى تأسيس فضاء للنص الشعري تتحد فيه كل المكونات المتعددة التي تشترك في إدامة زخم الدلالة الكلية، وعلّ ذلك

يتحقق بوصفه صفة إيقاعية تتمثل في قصيدة النوافذ بـ"تكرير التشاكل المعجمي"[82]، والمتمثل بذلك التردد المنتظم لتلك الوحدات الصوتية الظاهرة في النص والموزعة على تلك التفرعات التي أشرنا إليها. وهذه جميعاً تؤدي دوراً في تحديد هوية النص الشعري بما يسهم في تحقيق النصية المتمثلة بالانسجام والتوافق بين الموضوع وآليات التعبير عنه.

وهكذا يتحقق سعي البريكان للإيهام ثانية، كما هو الحال مع قصيدة "بلّورات"، ولكن هذه المرة ليس الإيهام بالتفكك بقدر ما أنه إيهام متأتٍ من أن البناء المشهدي هو المهيمن والموجه للنص في بنيته الكبرى عبر نافذة الفتاة، أو نافذة الكسيح، أو نافذة العجوز، أو نافذة العامل الوافد. غير أن الحقيقة ليست كذلك، فالخيط الرابط لمجموعة البنى الجزئية يمثل أساساً فاعلاً في البناء الكلي المتحقق عبر الوحدة الكلية الشاملة للنص الشعري.

وتمثل قصيدة "دراسات في عالم الصخور"[83] امتداداً لسابقتيها من القصائد بافتراض أن النصين المتقدمين تحكمهما بنية كبرى متحكمة في تلك التفرعات الدالة على موقف الذات الشاعرة فكرياً من العالم وهواجسها الكبرى ازاء مواقف الوجود. غير أنّ المختلف في هذا النص هو آلية استخدام اللغة عبر دورها التوصيلي، والذي أخذ منحى آخر على الرغم من محافظة البريكان على تلك البساطة التعبيرية التي عُرِف بها نصه.

فالرابط بين الشعر – بوصفه موقف من الكون بالنسبة للذات البريكانية – والعلم؛ يستلزم "قبل كل شيء، استعمالاً خاصاً للغة"[84]، يتيح لنا "تتبّع أثر التجربة الجمالية في الانتقال من أفق إلى آخر"[85]. فالاطمئنان إلى النموذج اللغوي في الاتصال يفرض علينا الإقرار بوجود ثنائية واضحة بين اللغة العلمية، واللغة الشاعرة "فالقول الشعري يتميز عن القول المعتبر علمياً بامتزاج الدلالة بالرمز"[86].

إن المنطلق الذي ارتكز عليه جان كوهن بافتراض نسبية درجة الصفر البلاغية في القول، يقر بوجود هذا المستوى اللغوي فعلاً في اللغة العلمية. و"يسمح بإعطاء الانحراف قيمة كمية باستخدام الأدوات الإحصائية، لا لقياس درجة انحراف الشعر عن لغة العلم، ولكن لمعرفة مستويات الانحراف وفوارقه بين النصوص الشعرية ذاتها"[87].

فالشعر بوصفه الهاجس الأكبر للذات في انتظار مصيرها يسعى إلى التشبث بمدركات متنوعة في الوجود العياني بغية الكشف عن حقائق الوجود الإنساني. والنص الذي بين أيدينا بتفرعاته المتعددة، يُعد بؤرة معرفية في الكشف عن أسرار الصخور عبر خاصية التماهي بين ما هو علمي وما

هو أدبي بغية الكشف عن ذلك الوجود العياني الشاخص، والمنطوي على أسرار الباطن الكامن في ذلك الوجود. فالرحلة الاستكشافية التي تمثلها التفرعات عبر بنية المرئي تكشف عن بنية غير المرئي بشكل مدهش، بحيث يتم تخطي الرؤية العيانية إلى ما هو أبعد عبر فعل الرؤيا للشيء الشاخص من أجل استجلاء سر كينونته. وعلّ البلّورة الثانية – أو التفريعة الثانية – التي عنونها الشاعر بـ(صخرة) بتجريدها من العلائق اللاحقة أو السابقة خلق حالة من التوازي في النص مع مثيلتها في التفريعة الرابعة والمعنونة أيضاً بـ(صخرة). وقد جاء هذا بعد أن أعطى الشاعر للتفريعة الأولى حضوراً اخبارياً بتخصيصها بالمكان "صخرة صحراوية" ليجعلها بموازاة التفريعة الثالثة "صخرة ساحلية". فالتوازي بين الصخرة الصحراوية والصخرة الساحلية يتقدمه توازي بين صخرة وصخرة بوصفهما صخرتين مبهمتين كما توحي دلالتهما الظاهرة، ولكن دلالتهما الباطنة غير ذلك. والتقابل بين صخرة في طريق جبلي وصخرة في المحطة بافتراض أن الطريق يفضي إلى النهاية التي تحاول أن تكون قادرة على الإجابة عن تساؤل الذات، يمثل في حقيقة الأمر قضية يجب أن نلتفت إليها.

حوادث غريبة/ تحدث في بواطن الصخور/ بلورها المكنون/ اشعاعها الخفي/
سطوحها/ خطوطها، هندسة الشظايا../ تعرف أبجدية العصور؟(88)

إن السؤال الوجودي المنطلق من معرفة "أبجدية العصور" غير قادر تماماً عن الإجابة عما يحدث في بواطن الصخور بوصفها تجسّداً ملموساً عبر البلّور المكنون والشاخص بفعل الإشعاع الخفي، والذي يشع عبر سطوحها وخطوطها والأشكال الهندسية المتعددة لحالة التشظي التي هي عليها بفعل تلك الحوادث الغريبة.

لقد استثمر الشاعر في هذا السؤال طاقة اللغة بإيحائياتها المنبثقة من تلك التعينات الدالة والفاعلة في النص على المستوى التركيبي والإيقاعي معاً، مما أعطاها صفة الإطلاق بوصف (صخرة) الذي جاء من دون توصيف تعريفي كما حدث مع الصخور الأخر. لينطلق السؤال الفلسفي الكامن وراء سرّ ذلك الصمت الغارق في القدم، والعارف بأبجدية العصور من دون البوح بالإجابة ؛ لأن السؤال والجواب يشكلان معاً حلقة مفتوحة إلى ما لا نهاية. وهذا هو الأفق الذي تدور فيه مخيلة الشاعر في السعي إلى خلاصها.

إن الإغراق في هذا التساؤل يشبه إلى حد بعيد الإغراق في أعماق الذات بحثاً عن الحقيقة. وما كان لهذا البحث أن يتم من دون الانطلاق من السطحي باتجاه الباطن، حيث يمثل الحضور ابتعاثاً للغياب في الوقت ذاته، عبر ذلك التساؤل الكبير بين الذاتي والعالم الفيزيائي القائم بوصفه

وجوداً موازياً لوجود الذات.

فما يرشح عن تلك الصخرة – المطلقة – بوصفها وجوداً حراً صامتاً، ولكنه كامن تماماً، يُعد معادلاً للذات الشاعرة وهي تقف على حافة العالم بوجودها الحر الصامت المنطوي على استشعار الخوف مما يؤول إليه مصير العالم. وكأنه يماهي بين الغموض الذي يضم الحالتين بدرجة واحدة من الحرفية العالية، والتي تجعل من المرئي المحسوس معادلاً للغائب المجرد..

**..... عارية بجسمها الأخضر**

**مزولة عظيمة للشمس .....**

فالتحول في هذا النص ينطلق من حدّة التوازي بين الصحراء والبحر بوصفهما بيئتين متباينتين ممتدتين على أفق الانتظار، لا يحدهما إلا حضور تلك الصخرة التي تعطي لذلك الحضور توصيفاً تفصيلياً عبر اقترانه بالمكان.

ففي المقطع الأول "صخرة صحراوية" نتتبع هذا الثبوت الواضح الذي تؤسسه، وتعمقه حالة الاسمية في التركيب على المستوى النحوي بحيث تتحول الأسطر الشعرية – ظاهرياً – إلى تعريفات أو تفريعات دالة لإبراز العلاقة بين بنية العنوان ومجموع التراكيب المؤسسة لبنية المتن.

مزولة عظيمة للشمس في الصحراء/ علامة على رمال التيه/ إجابة على سؤال الماء/

شاهد قبر هائل مندرس الأسماء(89)

وعلّ السطر الشعري الأخير /شاهد قبر هائل مندرس الأسماء/ يمثل ذلك الشاهد الشاسع – زمنياً – والمنفلت من أطر التحديد لعوالم الوجود، وهذا تساؤل وجودي عما يكمن وراء ذلك الشاهد الشاخص على ذلك القبر الهائل – المتسع واللامحدود واللامتناهي للوجود الإنساني الغابر. اللافت أن الشاعر في السطر الثالث من "صخرة صحراوية" يُشير إلى أنها /إجابة على سؤال الماء/، وكأنه يمهد بمقصدية متقنة لـ"صخرة ساحلية" التي تكرس مفهوم البيئة المائية بدءاً من العري الذي تقتضيه طبيعة مجاورة الساحل، وانتهاءً بالإشارات اللاحقة لتكريس ذلك المفهوم، على الرغم من سكونيتها، لتبدأ درجة الصفر بالكتابة عبر استحضار فعل – تغتسل – في السطر الشعري الخامس.

تغتسل القواقع الجميلة/ في ظلها، وترقص الموجة للقمر/ لكن في داخلها كآبة الخلود

فعلى الرغم من أفعال تغتسل/ترقص/تظل في داخلها كآبة الخلود، وهي إشارة تناصيّة واضحة مع المرجعية الفكرية المتمثلة بملحمة جلجامش، والسعي الحثيث إلى الظفر بعشبة الخلود. لقد تجسّد توازي الصخرة "المطلقة" بين المقطعين الأول والرابع بذلك التماهي بين الحضور الطبيعي

وبين الذات عبر ما تنتجه من فن قولي يتلخص في موقف الذات من هذا العالم، وتحديداً: للنظرة الثالثة: /قصيدة التكوين/.

إن الصخرة بحضورها الفاعل – هنا – تُعد بؤرة مؤثرة في بناء النص؛ لأنها تمثل مركز الوجود الفعلي لهذا الحضور، بوصفها مركز الأشياء بدءاً من الساحل وانتهاءً بالصحراء، بما تكتنزه في داخلها، لتفضي بعد ذلك عن حضور طاغٍ يعلنه الشاعر بوصفها:

تاركةً بمنتهى الأمومة/ ذراعها للقادم المتعب/ صديقة المسافرين. الكهلة الممتعة/
حارسة الأمتعة/ حاملة المصباح في الظلام[90].

فالشاعر أراد أن يعبر من خلال هذا المتجسد القائم في الطبيعة عما ينطوي عليه من قلق وتساؤلات تفرضها طبيعة الحالة الشعرية، بحيث تحولت تلك الموجودات إلى حضور شعري طاغٍ عمّق إحساس الذات باستشراف مصير العالم عبر إثارة التساؤلات الكبرى.

## الزمرة الثانية:هاجس انتظار المصير

لعلّ هاجس انتظار المصير يمثل قاسماً مشتركاً بين قصائد الزمرة الثانية: الصوت[91]/ الطارق[92]/ المأخوذ[93]/ التصحر[94]/ أفق من ذئاب[95]/ هذه القصائد كغيرها من قصائد البريكان تقع ضمن دائرة التعالقية النصية مع منجزه الشعري نفسه، والتي كان منطلقنا في هذه الدراسة تحديد الموجهات الفكرية التي ينطوي عليها النص، وانحيازه كلياً لصالح الأفكار على حساب مقومات الشعرية الأُخر، كالموسيقى وبلاغة الجملة وغيرهما من اللوازم.

فالوعي الانطولوجي – الوجودي – في معاينة الوجود كان هاجساً دائماً وملازماً للبريكان، مثلما كان موجهاً لرؤيته ازاء العالم. وكُنّا قد ذكرنا في موضع متقدم بأن نص البريكان يمتاز ببلاغة البساطة، غير أنّ هذه البساطة التي تنبني بها نصوصه تفضي إلى باطنٍ عميق توجهه بنية الأفكار التي توجه رؤية الشاعر وأداته معاً. وهذا يعني أن ما تمتاز به ظاهرية النص تخفي باطناً يحتاج إلى أناةٍ وتروٍ مِنْ قبل المتلقي حتى يدرك ما يذهب إليه الشاعر من مقصدية القول، وهذا جزء من تكوينه النفسي والسلوكي والحياتي معاً.

ونصوص البريكان حلقات تفضي بعضها إلى بعض، والسبب الرئيس في هذا هو ذلك النداء الخفي – نداء الحقيقة الذي بقيت الذات البريكانية مجتهدة جادة في البحث عنه حتى قضت دونه! وقصيدة "الصوت" واحدة من تلك الحلقات التي تمهد إلى نصوص أخر، لتقول لنا شيئاً واحداً مفاده: السعي إلى الإجابة عن هذا التساؤل الكبير الذي تسعى الذات إلى الإمساك به، وهو

سؤال الحقيقة والوجود والعدم؛ لتظل تستشرف أفقها بعين الرؤيا الواعية. فهذا "الصوت" بدلالة العنونة الاستباقية التي ترشدنا إلى بؤرة الحدث[96]، وما سيفضي إليه، يشترك مع نصوص أخر مثل "الطارق" و"المأخوذ" بخاصية الإخبار، على الرغم من اتخاذ تلك الصيغ تلفظات متباينة بوصفها تعينات لافتة اتخذت أنماطاً غير متماثلة ما بين اسم الفاعل واسم المفعول والمصدر.

تحيل النصوص المذكورة جميعاً إلى الداخل، أي هي محاولة للانطلاق من الخارج باتجاه الداخل للكشف عما تشعر به الذات ازاء العالم المحيط بوجودها الفيزيائي، بوصفها ذاتاً معنية بمصير الأشياء وحتمياتها، غير أن الترقب لم يكن في كل هذه القصائد ترقباً محايداً، بقدر ما هو ترقب واعٍ لما يحدث عبر استشعار الذات المنتظرة لذلك الذي يحدث بفعل التأثير الخارجي. لنأخذ النموذج الأول مثالاً:

صوتٌ لا يشبههُ صوتْ/ يأتي من أقصى البريّة/ صوتٌ كنداء إله هالكْ/ يُطلق لعنته كتحشرج وحش مقتول/ كتناوح ريح،/ ليست من هذا العالمْ/ صوت يطعن قلب الليل[97]

فترقّب الذات لذلك الصوت القادم يأخذ شكلاً تفاعلياً تشترك الذات العارفة في الكشف عن غموضه، فالصوت اللامحدود تماماً، والذي ينفتح على احتمالات ميثيولوجية وحسيّة ومجردة، يظل مبهماً، تسعى الذات للإمساك بملامحه على الرغم من كونه مثيراً خارجياً يتسلل وينساب انسياباً ضاجاً إلى أعماق الذات وهي في ترقبها الدائم. فالصوت بكل ذلك الإبهام والغموض اللذين يمثلانه لا تستشعره ذات واعية غير ذات الشاعر:

في البدء/ ما كان (ثَمَّ) أحدٌ/ يَسْمَعُهُ/ ثُمّ اعتادوا/ أن يمرق في أفق مدينتهم/
لا يلتفت إليه أحدٌ/ لا يتساءلُ عنه أحدٌ[98].

لتطلق الذات سؤالها الوجودي بعد أن يأخذ النص شكلاً آخر تكشف عنه شبكة الضمائر عبر تعيناتها النصية التي تُسهم في خلق الهوية النصية المتميزة، والتي تكشف عما يدور في لحظة الحوار الداخلي:

فلماذا وحدك/ يا هذا الشاعرْ/ تسهرُ ليلياً/ تنتظر الصوت الغامض!!؟؟/ ولماذا.../
لا يمكن دفع الفكرة:/ أنّ هناك شدائد قادمةً،/ وكوارثَ، ستقعْ!![99]

إنه انتظار العارف على الرغم من الإيهام بأنه يسعى إلى احتمالية دفع الفكرة، وأي فكرة تلك التي يمكن له أن يدفعها وهو المعني تماماً بتلك الهواجس التي نسجت متاهته بإحكام، فما كان منه إلا أن

يعود لينسج إبلاغه بإحكام تام، نسج تلك النبوءة التي تقول: بأنّ هناك شدائد قادمة، وكوارث؛ ستقع!!.

هذا النص يفضي بشكل تلقائي ومدهش – بوصفه نبوءة – إلى نص آخر ضمن هذه السلسلة يمثل قمة تلك النبوءة، ألا وهو نص "الطارق" الذي تأخذ الذات الشعرية فيه صفة استشراف الأفق بشكل أعمق، منطلقاً من اقتران النبوءة القادمة بصوت الشاعر حتى وإن كان غارقاً في صمته. فالإحساس الذي يختلط فيه الحدس – بوصفه شعوراً وإدراكاً باطنياً مفاجئاً – مع الوعي الشعري بوصفه تعبيراً جمالياً عبر أدوات التشكيل تتمخض عن عملية الخلق الفني بدون إشارة إلى الفكرة الفلسفية[100]، إنما هو معرفة استباقية لما يحصل للذات عبر عوالمها المجهولة التي يتسيد بها الخوف، الحذر، الغامض، على كُلّ ما يمكن أن يكون مطمئناً للذات في وجودها الموضوعي، وهذه مسألة مهمة تنبه الشاعر إليها بوصفه ذاتاً مدركة واعية لما يحصل في هذا العالم:

على البابِ نقرٌ خفيف/ على الباب نقرٌ بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح
يعاود ليلاً. أراقبه. أتوقعه ليلة بعد ليلة/ أصيخ إليه بإيقاعه المتماثل/ يعلو قليلاً قليلاً/ ويخفت[101]

إننا ازاء نصٍ يحيل إلى نصوص أو أفكار سابقة كان الشاعر قد كثف، من خلالها، رؤيته وإحساسه العالي بمسألة الوجود والعدم. وعلّ "الطارق" يحيل إلى نص بارز في تجربة البريكان، وتحديداً نص "حارس الفنار" باعتباره مرحلة مهمة في مسيرته الشعرية بحيث جعل النقد منها ملمحاً بارزاً، ومحطة أولى في تجارب الشاعر عرفت "بمرحلة حارس الفنار"[102].

تتعزز رؤية البريكان للمجهول عبر هذا الانسياب الهادئ الذي يوحي بامتداد الخارج نحو الداخل تماماً، كما لاحظنا في نص "الصوت" إذ يقوم الشاعر بتوزيع النص على مقطعين من دون الإشارة بالجسد الكتابي إلى ذلك، وهذا ما فعله أيضاً في "قصيدة الصوت". يبدأ النص برصد فعل "النقر" الذي سرعان ما انتقل إلى "نقر جديد" اتخذ في المرّة الثانية شكلاً آخر عبر علاقة الإسناد الجديدة المتأتية من اقترانه بالزمن الذي بدأ للوهلة الأولى غير محدّد، ولكنه سرعان ما اتضح بشكل تدريجي – السطر الشعري الثالث/ ليلاً/ ليأخذ الزمن بعداً دينامياً باتجاه الأفق المفتوح، بل ليتحدد تماماً باتجاه الزمن الآني المرتبط بالحدث. لتؤدي أفعال المضارعة للحدث يعاود/ أراقب/ أتوقع/ أصيخ/ يعلو/ يخفت/ دوراً في توسيع الدلالة عبر شبكة التعيّنات التي تطمح – هنا – إلى تشكيل الكينونة الدلالية للنص. والظاهرة التي تتجسّد عبر تلك الكينونة تسعى إلى تأسيس "ظاهرة عبر

لغوية ؛ بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة"[103].

وهذا ما كشف عنه السياق من خلال بروز الحضور الفاعل للذات القائلة بوصفها ذاتاً معنية بذلك الانتظار، بل بذلك الهاجس المرتبط بالمصير، كل ذلك عززته بنية التكرار التي سعت إلى تكريس البعد الدلالي لتلك الكينونة النصية التي أضحت واضحة تماماً كجزء من أسلوبية تعبيرية امتاز بها النص البريكاني.

افتح بابي/ وليس هناك أحد/ من الطارق المتخفي؟ تُرى؟/ شبحٌ عائد من ظلام المقابر؟/ ضحية ماضٍ مضى وحياة خلت/ أتت تطلب الثأر؟/ روحٌ على الأفق هائمة أرهقتها جريمتها/

أقبلت تنشد الصفح والمغفرة؟/ رسولٌ من الغيب يحمل لي دعوة غامضة/ ومهراً لأجل الرحيل؟[104]

إن استمرار الصيغ الفعلية المقترنة بالآنية في مستهل الجزء الثاني من النص حسب التقسيم "المنطقي" يحيل إلى انعطاف جديد في النص تشترك بنية الاستفهام المتكررة في تكريسه بشكل واضح، فهذه البنية المبهمة تسعى إلى توصيف صورة "الطارق" الذي أخذ توصيفات متعددة في هذا الجزء، وبالتالي فإنه يلتقي مع "الصوت" المجهول في هذه التفريعات الاستفهامية المفتوحة على أكبر قدر ممكن من التأويلات المختلفة، حيث نلاحظ أن الشخصية أو ما يدل على حضورها المتخيل – بالنسبة للصوت – تتوارى خلف التساؤلات بوصفها توصيفاً مبهماً تسعى الذات إلى تحديد ملامحه، باعتباره رمزاً لكل تلك التساؤلات الكبرى التي تثيرها الذات. وتأتي ركيزة الانتظار، التي وسمت الملمح العام للنص، لتكشف عن الشعور الباطني المتخيل لذلك "المجهول" ؛ لأن كل التوصيفات التي أثارتها أسئلة الذات واحتمالاتها ينفتح عليها التأويل بوصفها احتمالات قائمة، غير أنها في النهاية تكشف عن ملمح مشترك مع "الصوت" ؛ لأنها ستفضي إلى حتمية الغياب، سواء أكان غياباً بفعل الكوارث التي ستقع – لاحقاً – أم عبر تلك الدعوة الغامضة التي يقدمها رسولٌ من الغيب بكونها مهراً لأجل الرحيل.

يُلاحظ أن التساؤلات الكبرى توجهها بنية فكرية عميقة تظل منفتحة على أفق من الاحتمالات لا يمكن للذات الإجابة عليه، لذا تركت أسئلتها زاخرةً بهذا الزخم الدلالي المعبّر. ففعل الصوت المتفرد – الذي لا يشبهه صوت – ونقر "الطارق" الذي يأتي خفيفاً ليعلو ويعلو يُفضيان معاً إلى ذلك النداء المتدفق من الخارج أيضاً باتجاه الداخل بحيث تتحول الذات – ثالثة – في

نص "المأخوذ" إلى ذات مسحورة بنداء خفي بوصفها ذاتاً ساكنة عبر تشكلاتها المفعولية التي هيمنت على استهلال الخطاب، ولتعطي انطباعاً بأنها مستسلمة كلياً لذلك النداء. بعد هذا التصوير تنتقل الحركة باتجاه الخارج – الباب – باعتباره أفقاً موارباً بين الداخل والخارج تسعى الذات إلى تجاوزه باتجاه الأفق المفتوح:

مسحوراً بنداء لا يفهمه/ مُنْتَزعاً من مملكة الأفراح الأرضية/ مغترباً حتى عن نفسه/
يخطو نحو الباب/ ...../ ...../ يخطو نحو الباب المفتوح/
فيحدق في الظلمة/ وتحدقُ فيه/ ويصيخُ إلى همس لا يسمعه في الكون سواه/
وبلا رفة جفنٍ/ يخطو... (105)

إن البنية المقطعية لهذا النص، والتي أخذت شكلاً إخبارياً في المقطع الأول سرعان ما تنتقل إلى المشهدية في المقطعين الثاني والثالث، واللذين يُعدان تصويراً لواقع الذات لحظة الاستجابة لذلك الصوت أو الطارق أو النداء بوصفها تفريعات لبنية دلالية واحدة انشطرت بفعل الوعي الحاد بدور الذات في استشراف مصير العالم. وكأنه في ذلك كُله يحاول عبر الاتكاء على جملة القول – يخطو نحو الباب – بوصفها جملة حالية، تصوير واقع الذات وهي تلحق بذلك النداء؛ لأنه في لحظة المغادرة باتجاه الأفق المفتوح، كأنه يلحق ذلك الصوت الذي كان يطعن قلب الليل عبر فعل التحديق في الظلمة، غير أن المفارقة – هنا – تكمن بأنه في هذا النص يلتقي ذلك المجهول من دون أن يلمسه، فمثلما يحدقُ هو فيه – عبر الظلمة – يحدقُ الآخر فيه عبر عيون الظلمة ذاتها – تحدقُ فيه – وعلّ الاستعارة المكنية في هذا التركيب قد جاءت بشكل عفوي واضح دون أن يسعى الشاعر إلى فذلكة البلاغة في تأثيث القول على الإطلاق. لكن لحظة/ يحدق/ تحدق/ بكونهما لحظتين آنيتين تحصلان للذات في لحظة التخطي – نحو الباب/ المنفتح هذه المرّة على أفق العالم/ يصيخ "المأخوذ" إلى همس لا يسمعه في الكون سواه/ والذي يعادل تماماً حضور الصوت الذي/ لا يلتفت إليه أحدٌ/ لا يتساءل عنه أحدٌ/ فلماذا وحدك، يا هذا الشاعر/ تسهرُ ليلياً/ تنتظر الصوت الغامض/. فطبيعة النداء الذي يدفع الذات كي تخطو باتجاه الخارج/ الأفق تصور حالة الانتقال من الداخل إلى الخارج، وكأن الذي حصل يشبه تماماً في هذه النصوص:

معادلة: (الخارج) إلى (الداخل)

يوازي: (الداخل) إلى (الخارج)

وبالتالي فإن "الطارق" يقود الذات إلى القيام بفعل موازٍ لفعل النقر/ وبلا رفة جفن يخطو.../ لتتخلى الذات عن حضورها لصالح حضور النص كلياً باتجاه الأفق، ولكنه أفق آخر غير مدرك بالمفهوم المألوف. إنه أفق الحقيقة التي يمثلها الموت بوصفه ذلك المجهول الذي طالما خشيته الذات، وبقيت تطلق أسئلتها الوجودية، للكشف عن ماهيته وجوهره.

هذه البنية الفكرية الموجهة للنصوص تحيل بشكل مؤكد إلى الركيزة الفلسفية التي انطلق منها البريكان في تشكيل تجربته الشعرية، وتوصيف صورة العالم الذي سعت هذه النصوص بوصفها تفريعات أو تفريقات لتشكيل بنية كبرى دالة على ذلك الموقف ازاء العالم. وربّما الإمساك باللحظة الشعورية لحظة الإحساس بالحدث قاد إلى تشكيل النص جمالياً في هذه القصائد التي اتخذ الشاعر فيها من تقنية السرد منهجاً بنائياً بوصف دخوله ركيزة أساسية في ذلك البناء.

وتجيء قصيدة "التصحر" حلقة من حلقات هذه الزمرة التي ترتبط – خارجياً – برباط واهٍ مع مثيلاتها من النصوص، لكنها في حقيقة الأمر ترتبط بوشيجة بنائية وعقلية عميقة مع تلك النصوص. فإذا ما عاينا النص من حيث ما أفضت إليه الدلالة الكلية، سنجد أن المؤثر الخارجي الذي أسهم في التحول الداخلي للذات في قصائد الطارق والصوت والمأخوذ، وقد اتضح بشكل مدهش بوصفه نتيجة لكل ما تقدم في قصيدة "التصحّر". فالنص، وإن بدا في دلالته السطحية تصويراً لحالة مرضية سببها التصحّر الجغرافي للبيئة، فإنه في دلالته العميقة يكشف لنا عن تصحّر الذات الإنسانية داخلياً بفعل كل تلك العوامل التي عززت من كينونتها الجديدة، بوصفها ذاتاً مستلبة، بحيث تحولت إلى ذات عاجزة عن مواجهة العالم؛ ولم يأتِ عجزها من انكفائها باعتبارها ذاتاً منعزلة، بقدر ما تأتّى من شعورها بالإحباط واليأس الشديدين، بسبب انتصار الواقع المادي على كل ما هو روحي. لذا تعين على الذات أن تتوارى خلف هذا الحضور، لتستكشف حقيقة ما يجري، وتشير إلى ذلك الكم الهائل من الخراب الذي يتسلل إلى الذات.

إن "الدوار" بوصفه مرضاً عضوياً، ليس هو المقصود بالنص، بل "التصحّر" الذي قادنا إليه "التصحير" في حقيقة الأمر، والذي تأتّى نتيجة التجاوز على الطبيعة بوصفها معادلاً للإنساني بوجوده الفيزيقي.

فهذا التصحر الذي يمتد من الخارج العام باتجاه الداخل الخاص، هو تصحر روحي شكّل غطاءً حال دون الروح ومسعاها للاقتراب من تلك العوالم الفسيحة، بغية تحقيق ذلك الحضور.

الدوار الخفيف/ واختلال العلاقة بين النظر/ والتعرف/ تلك علاماته/

لم يكن مرضاً واضحاً، / هو ظاهرة غامضة/ تفترس الآدميين في خفية/
وتغلفهم بالتراب.(106)

التصحّر النصّي يقود إلى تغيير بيئي عبر رزمة من الجمل ذات الدلالات الموحية بافتراض أن تلك التعينات بحضورها اللساني ؛ تسعى إلى تأكيد حصول الشيء. وهذا ما دعا إلى :

الطيورُ تهاجرُ في غير أوقاتِها/ الصقور تحدق ساكنةً/ صفحة الموج مغبرةٌ/ السواحلُ مقفرةٌ/

وهياكل من سفن غابرة/ طمرتها الرمال.(107)

كُلّ هذا تَم بلغة إبلاغ محكمة تشتغل فيها المقصدية بشكل واضح في اختيار اللفظ الدال بمحمولات دلالية عدّة بحيث يشعر المتلقي فيه بأنه ازاء لغة محكمة البناء متقنة، ترشح عنها دلالات متزاحمة تشارك في تكوين الدلالة الكلية للنص :

الطيور تضيع مساراتها/ وتخر على الأرض يابسةً/ وصقور المجاعات تربض ساكنةً/ وتحدقُ/

المدن الشاحبة/ تتقدم نحو القفار/ تتراجع ثانية/ وتلملم أطرافها الخضر/ يحدث ذلك في ثانية/

أو عصور/ الحدائق تطمرها الريح/ غير أعالي شجيراتها/ الجداول تغرى/
خنادق حرب تحجر فيها الزمن(108)

إن الوعي يبلغ أعلى درجة من درجاته في التعبير حين يتصحر كل شيء، إلا ذؤابات الشجر، وقد يعتقد قارئ ما، أن هذه المسألة قد جاءت عرضاً، وعن عفو خاطر في لحظة التخلّق الشعري، لكنها في الحقيقة ليست كذلك ؛ لأنها تحققت بمقصدية عالية، الغاية منها الإشارة إلى العلوي بوصفه امتداداً للمطلق، والإبقاء على تلك الخضرة مقترنة بهذا العلوي إنما هو إشارة إلى السمو، والرفعة، والمثال معاً ؛ لأن هذه جميعاً تتوازى بشكل لافت مع الأدنى، والواقعي — الحياتي، بوصفه صورة لكل ذلك التصحّر الذي سعى الإنسان إلى امتداده في الطبيعة. وهذا ما جعل هذه القصيدة تبدو واحدة من أكثر القصائد قدرة على تمثيل حالة سائدة في راهننا الآني، تمكّن الشاعر من خلالها، ومن دون ضجيج، من إدانة فكرة تجفيف المسطحات المائية في حينه، وقد جاء ذلك كُلّه بشكل فني بارع لم يستطع أحد أن يلتفت إليه باستثناء الشاعر نفسه والقراءة التي تسعى إلى الكشف عن هذا الكامن خلف البنية السطحية بوصفها بنية إحالة إلى ما هو أعمق، بوصفها

صرخة احتجاج عالية من دون ضجيج.

وتمثل قصيدة "أفق من ذئاب" واحدة من حلقات انتظار المصير، التي اعتمد البريكان فيها البنية السردية، وعناصرها المتعددة للتعبير عن الحدث، لينطلق لنا بسرد حالة الترقب التي تسود المكان بشخوصه وأشتاته المتعددة بطريقة لم تترك جزئيةً إلا وقد رصدتها بعين رائية، بحيث تنقل لنا المشهدية توصيفاً للقرية بأثر الحافز الخارجي ما يحصل في الداخل..

..... خارج القرية (الذئاب) _____ داخل القرية (الناس والأشياء)

لتشكل هذه الحالة من التوتر بين ما هو خارج وبين ما هو داخل شحنة عالية تساهم في تكريس شعرية الموضوع. فالقرية التي تنام في العراء/ تترقب عواء الذئاب كُلّ ليلة حتى يطبق ذلك العواء على الأفق كُلّه، ليتسلل العواء كما الغبار في قصيدة "التصحّر" إلى مفاصل الحياة كلها. فهو يندس في ضحكات الناس ورقصاتهم وأهازيجهم وحكاياتهم وذكرياتهم. يندس في أسرّة الأزواج ليكون في عناق الزوج وزوجه، وبين هدهدة الأم لوليدها، وبين التلاميذ والكتب المدرسية. إنها صورة لحالةٍ من تفشي ذلك "الصوت" بشكل كُلّي بحيث يجعل من كُلّ هذه الأشياء واقعة في دائرة توتره، ماثل بحضورهم في عالم اليقظة، متمكنٌ من الحضور بفعل التسلل إلى عالم أحلامهم حينما يخلدون إلى النوم، وهم تحت ذلك الهاجس ليلتحم مع أحلامهم حتى مطلع الفجر. إنها كينونة تامة مطبقة على المشهد على شكل صوت يتسلل إلى الأعماق ليجعل من الذات ذاتاً متوترةً، سواء أكان ذلك في الحلم أم اليقظة معاً بانتظار

المصير المجهول:

الذئابُ ستهجم لكن متى؟/ أوّلَ الليل؟/ منتصف الليل؟/
عند الهزيع الأخير؟/ أوان احمرار الشفق(109)

فهذه الاحتمالية التي تعززها بنية الاستفهام المنفتحة، والتي تشير إلى ما يشبهها في نصوص أُخَر للبريكان، تُعد تقنية أسلوبية برع الشاعر في التعبير عنها بحيث يتحول التساؤل المخيف إلى حضور معادل لحضور الذئاب المفترض، والذي سوف يطبق على – الأفق – بأجمعه، ليقترب شيئاً فشيئاً بوصفه فضاءً مطلقاً لذلك الحضور، غير أنّ المفارقة تأتي حينما يبلغ شعور الناس ذروته بذلك الهجوم بفعل انقطاع الحدث، حيث تختفي الذئاب في وضوح النهار! وكأنها حالة من الإستمرار الدوري التعاقبي لحالة الترقب التي تبقى منفتحة على كُل التساؤلات التي أشرنا إليها من قبل:

أفق من ذئاب/ أفق من حشود ظلامية غامضة/ يتحرك، يدنو، يضيف قليلاً قليلاً/

(وثانيةً يختفي/ في وضوح النهار)[110].

فهي حلقة من تكرار الحدث، وتكرار انتظار الذات لذلك المصير الذي تبقى الإجابة عنه منفتحة انفتاح الدلالة التي يفضي إليها ذلك التلميح الذي يجعل من المتلقي مطلاً على أكبر قدر من التأويلات النصية في قراءات متعددة.

## الزمرة الثالثة:معادلات الوجود الإنساني المستلب

قد تكون فكرة التماهي بين عالم الحيوان، وبين عالم الإنسان فكرة قديمة قدم الشعر العربي نفسه، ولعلّ قصيدة الشنفرى الأزدي في اتخاذ الذئب معادلاً رمزياً للذات الإنسانية واحدة من أبرز هذه القصائد في هذا المنحى، والتي لحقها عدد كبير من الشعراء العرب باتخاذ هذه الفكرة موجهاً لنصوصهم، سواء أكان في التوجه ذاته أم بالإفادة من هذه التقنية عبر توظيف القصص الديني، والتي شكل حضورها معادلاً موازياً لحضور الذات الإنسانية، توازيه تارةً بحدّة، وتتضاد معه إلى درجة التقاطع تارة أخرى، وهذا ما يبلغه الخطاب الشعري.

غير أن الفارق في تجربة البريكان، أنه استحضر هذه الحيوات بوصفها معادلات ترمز إلى الوجود الإنساني المُستَلب، وهذا ما أعطى هذه التجربة فرادة وتميزاً قياساً لما سبقها. فقصائد رحلة القرد[111]، الأسد في السيرك[112]، متاهة الفراشة[113]، تعد نماذج متقدمة في اتخاذ هذه الحيوات معادلاً موازياً للحضور الإنساني في انتظار المصير.

فرحلة القرد – في جوهرها – إنما هي رحلة الإنسان، وتحديداً الإنسان المستلب. واللافت في هذه القصيدة أنها تحيل – بوصفها بنية فكرية – إلى نصوص متقدمة للشاعر نفسه، وأحسبُ أبرزها قصيدة (هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة)[114]، إذ تتخذ القصيدتان من تقنية السرد منحى بنائياً، يعتمد المشهدية البصرية مدخلاً للتوصيف، لكنه سرعان ما ينعطف إلى استبطان إحساس الذات المستلبة في تلك اللحظة الزمنية التي تتخذ في هذا النص من – القرد – معادلاً للهم الإنساني العام.

فالقرد في وجوده الخاص – في قفصه – ينطلق عبر الحلم – وكأنه ذات إنسانية واعية – باتجاه عالم الغابات النائي، ليكون المتخيل بديلاً عن الواقع القائم في اللحظة الزمنية الراهنة. وهذا الإحساس يوازي تماماً بنية المتخيل عند الإنسان في طريقه إلى الأشغال الشاقة، لأن كليهما يشتغل على بنية التعويض للإفلات من اللحظة الراهنة. الفارق أن المنحى البنائي للنص الجديد قد أخذ بُعداً ذهنياً أكثر من سابقه، إذ اشتغل الشاعر على بنية الحضور والغياب بوصفهما بنية واحدة على الرغم من

اعتماده لغة غاية في البساطة، بعيدة عن التعقيد، وهذا المنحى يمثل حداثة أسلوبية انشغلت بالمضمون الفكري كثيراً.

اللافت في رحلة القرد أن دلالات التراكيب، دلالات حوارية تقدم شيئاً، وتخفي أشياء أُخر، وهذا هو جوهر النص الذي سعى البريكان دوماً إلى تجسيده فنياً بحيث تشي التراكيب باتساع دلالي يكرس مسألة الوجود والعدم، ومصير الإنسان وهواجسه، فالنص صرخة احتجاج ضد عالمنا الذي يمتهن القرد – الإنسان.

داخل القفص الخشبي/ في مؤخرة الشاحنة/ يقبع القرد. يبدو عليه الهدوء/
يتفحص ما حوله/ تنطوي تحته الأرض مسرعة/ تتباعد عنه المناظر/
تنطلق الشاحنة/ في الطريق الذي يتلوى ولا ينتهي/ وهي تهتز[115].

إن بنية السكون المتحرك المعتمد على اللغة الخاصة بوصفها مهيمنة النص[116]، هي سمة هذا الجزء، فتحديد الإخبار عبر الدلالة المكانية يصور تماماً تلك اللحظة التي يبدأ فيها القرد بمعاينة ما حوله، وكأنه ذات تستشرفُ أفقها بحثاً عن خلاصها المفقود، وهذا لا يتحقق إلا عبر بنية الاستذكار التي تتخذ من استذكار القرد معادلاً موازياً لاستذكار الإنسان لمآله في اللحظة المشابهة – زمنياً – بحيث تتحرك بنية الاستذكار بشكل متضاد مع حركة الزمن المقترنة بالفعل/ تنطلق/ في إشارة للحركة إلى الأمام، في حين تتشبث الذات الساكنة حسب بنية الوصف الخارجي بما هو ماضٍ، وكأن الحركة بتضاد تام يقوم على: الخلف ←تنطلق ← الأمام. وهذا التناقض بين الاتجاهين هو الذي يعطي النص تأثيره الواضح.

ونحسب أن بنية التحول في هذا النص تحيل أيضاً إلى ما سبق أن وقفنا عليه في نصوص الزمرة الثانية، وأعني بنية التحول من الخارج إلى الداخل، والذي قاد إلى استبطان جوهر الحيوات الذي سرعان ما بدأ بالتكشف على أنه معادل رمزي يريد أن يقول الشاعر من خلاله، ومن خلال تمثل إرهاصاته الوجودية والنفسية أشياء كثيرة.

يضطربُ القرد/ لكنه يستعيد الهدوء/ ويواصل تحديقه[117].

واللافت أن الاستلاب الذي تعاني منه هذه المعادلات الرمزية، تجعل من الأشياء – بدلالاتها المتعددة، تبدو محايدة تماماً، وغير فاعلة، بحيث تمر الذات على تلك الموجودات لتصور لنا تعيناتها الشاخصة من دون أن تشترك معها بشيء إطلاقاً:

المزارع خضراء صفراء غبراء/ تحت ضياء النهار/ النخيل، الصخور، النساء،

الصغار، /

البيوت، القبور، التلال، الوهاد، / القرى، المدن[118].

إن الذي برّز دلالات الأشياء، هو نصيّة التضاد، وتلك البنية الثنائية التي انشغل النص في إبرازها بغية الكشف عن بنية الحضور والغياب التي أشرنا إليها منذ البدء. فقد مهدت تلك البنية للمشهدية الحلمية المتخيلة التي بدأ القرد بالدخول إليها، حيث الغابة وأراجيحها النائية، ليواصل القرد – الإنسان – ترقبه لكل ما يحيط به وما يمر به عبر رحلة الشاحنة التي ما تزال منطلقة باتجاه معاكس تماماً للاتجاه الذي تنشد إليه الذات المستبطنة في أحلامها؛ ليطل التحول الأبرز في النص، والذي يشكل ثيمته الأساسية، ألا وهو وقوع القرد – الإنسان، فريسةً للعالم المادي البعيد عن كل ما هو روحي وإنساني تماماً، حيث لا وجود للعواطف التي شعرنا بها مع تلك الذات وهي تعيش حلمها الباطني، ليستحيل القرد – الإنسان – مادةً لهذا الواقع الراهن، ولتتأكد غربة الذات واغترابها معاً، وانفصالها عن واقعها "الوجودي" بوصفه واقعاً قاهراً:

تتوالى المناظر مدهشة متسارعة/ تتغير ألوانها:/ رحلة القرد تبدو كشيء من السحر لا ينتهي/

أنه يتفحص ما حوله/ كل ما يستطيع/ أن يحدق[119].

لتبدأ بعد ذلك لحظة الافتراق بين عالمين أو وجودين برع البريكان في تجسيدهما بوصفهما وجودين متضادين لا يلتقيان:

لا يعرف القرد شيئاً عن المختبر/ غرفة الأجهزة والمجاهر والمبضع الدموي/
حيث تصنع من مخه الأبيض المستدير/ عينات التجارب./ من فجوات القفص/
ينظر القرد. يُلقي على كل شيء/ نظرة ساكنة[120].

فالنظرة الساكنة تجسيد لحالة الاستلاب الوجودي والفكري التي تعيشها الذات، وكأن حضورها لا يعدو أن يكون حضوراً ترقبياً بانتظار المصير المجهول. إنها صرخة احتجاج عالية، وتساؤل عما يؤول إليه حاضرنا في عالمنا الإنساني هذا.

وتمضي قصيدة "الأسد في السيرك" في الاتجاه نفسه، إذ يروي البريكان حكاية أخرى من حكايات المعادل الرمزي، وبالأسلوبية ذاتها التي تعتمد السرد في البناء والإخبار على حساب الفاعلية في البنية اللسانية للنص الذي يجسد قصة الإنسان في حاضره بكونه ذاتاً مستلبة تماماً يتحول حضورها على مسرح الحياة إلى حضور موازٍ لحضور الأسد في السيرك. إننا ازاء بنية تحول مكاني

شديدة الوضوح تفصح عنها البنية اللسانية التي تكشف عن بنية غائبة تكمن وراء هذا الوضوح حيث عالمنا اللامعقول، والذي تستحيل به الذات الإنسانية إلى مجرد ذات مستلبة عديمة الإرادة تشبه الواقع الآني لأسد السيرك الذي استحال بفعل ذلك العالم نفسه إلى وجود آخر مغاير تماماً لوجوده الحقيقي.

الموسيقى تصدحُ/ الجمهور يصفق لدخول ملك السيرك/ الأطفال يمطون الأعناق/
ليروا دائرة الضوء/ الخيول تدور/ الأفيال تهرول/ الفتيات يوزعن البسمات(121).

الملاحظ أن شبكة التعينات في النص تحيل إلى هذا الرصف المتتالي من الأسماء/ الموسيقى/ الجمهور/ الأطفال/ الخيول/ الأفيال/ الفتيات/، بصيغها الجمعية لتعطي إشارة واضحة إلى ذلك الضجيج الذي يحيط بالذات في وجودها الفعلي الذي استحال فيه السيرك مساوياً للغابة. السيرك ≠ الغابة ، غير أن هذا التساوي يكون مع انتفاء صفة الملوكية عن صاحبها في المكان الجديد، لتعكس توصيفاً دقيقاً لذلك المشهد الذي امتاز بالاضطراب أكثر من امتيازه بشيء آخر. حيث يمهد مثل هذا التوصيف لبدء الاستعراض/ الاستعراض الأكبر بدأً/ وسط ضجيج الألوان/. إنها لحظة البدء والانفصال في الوقت نفسه، فقد تكون تلك اللحظة التي امتدت لتتحول إلى لحظات حادة ساكنة تشبه إلى حد بعيد تلك النظرة الساكنة التي حدّق بها "القرد" في عالمه الجديد تماماً، لتبدأ بعد ذلك رحلة من طراز آخر، فإذا كانت رحلة القرد قد بدأت هناك في غرفة الأجهزة، فإنها بدأت هنا لحظة البدء بالانصياع إلى قرقعة السوط، وبالتالي فإن اللحظتين تتوازيان بالمسار ذاته، لكنها في هذا الوقت تكون لحظة انكشاف وليس لحظة استشراف ؛ إذ يكشف الأسد عن أنيابٍ صدئة، ويطأطئُ هامته، ويقفز كالقرد تماماً، والذي أخذ في النص السابق حضوراً ساكناً أكثر منه متحركاً، ليدحرج نفسه بين كرات ضخمة، وليقفز ويحط، ويؤرجح نفسه. إنها أفعال تخصُ عالماً آخر غير عالم الأسود بكل تأكيد، لتنتهي الرحلة بصورة واضحة الملامح لاستسلامٍ طاغٍ.

يتمدد فوق الأرض/ يفتح فاه على آخره/ يستقبل رأس مروضه/ ويعانقه،/ ويقومان معاً/
تصفيق/ يتلقى الأسد المتعب وخز عصا/ يدخل في قفصه/ يُرمى بقشور اللب/
ويحدق في الجمهور طويلاً/ يُحمل، يطرح خلف الحلبة/ ويصيخ إلى الأصداء..(122)

فأيُّ أصداء هذه التي يصيخ إليها غير أصداء ذلك العالم المليء بالعبودية والقهر والاضطهاد، وفعل الانقياد إلى كُل ما يمثله ذلك العالم.

إن الاستقطاب الدلالي المتمثل بالعلاقة اللا إنسانية بين قرقعة السوط والأسد المروض (الإنسان)، وما تمثله هذه العلاقة من إيحاء بعيد لحالة الاضطهاد والاستلاب قد انعكست بشكل صريح وواضح لكشف الواقع الذي تعيشه الذات في عالمها الراهن. لذا لم يعد (الملك – الأسد) – الإنسان سواء أكان في الغابة أم في الحضور العياني في الحياة، لم يعد ملكاً في غابته أو إنساناً في عالمه، بقدر ما تحول إلى دمية للتسلية لينتهي وجوده المتعدد بحسب التعالق الذي تحيل إليه الجملة بمواضعها المتعددة إلى وجود يوازي وجود القرد، وهو يلقي على كُل شيء نظرة ساكنة، ذاتها النظرة:

انتهى الاحتفال/ ...../ ...../ الأسد/ هادئ في القفص/
تتوازى ظلال الحديد على جسمه/ يتخايل بين الظلال/ شبحاً غامضاً لإله القبائل/
وجهاً مضيئاً لليل الطبول/ ملكاً للسهوب وللغابة الصامتة/ يتحسس موت مخالبه/
وتفتت أنيابه/ ويحدقُ متحداً بالظلام[123].

ها هو بانتظار المصير بفعل التحول من الخارج إلى الداخل، حيث انتهاء الاحتفال يقود إلى الهدوء والعودة إلى الداخل ثانيةً عبر طاقة الحلم التي تتسع لتشكل عالماً موازياً للعالم الآني ثنائي القطب ومتضادة في الوقت نفسه، تطل من خلاله صور شتى لعوالم قصيّة، لكنه في تلك اللحظة يتحسس موت مخالبه، وتفتت أنيابه، ليحدق متحداً بالظلام بوصفه أفقاً مفتوحاً على اللامحدود، تماهت معه الذات بوصفه مخلصاً من هذا الوجود للالتحام بالعدم.

وتأتي قصيدة "متاهة الفراشة" أكثر من سابقتيها التصاقاً بالأفق، فهي تجربة فيها من الجدّة ما يجعلها ذات منحى متفرد في تجربة البريكان الشعرية.

يزدحم النص – كغيره من نصوص البريكان – بالأفكار التي تُعنى بمصير العالم، وقد أسهمت تقنية السرد بصيغها التي مرّ ذكرها في تكثيف البناء الشعري، وأخذ الإخبار في توصيف المشهد الدور ذاته الذي طالعنا في قصيدتي رحلة القرد وأسد السيرك، غير أن الاختلاف في هذا النص هو السعي باتجاه المتاهة. فإذا كانت رحلة القرد تتحكم بها قوة خارجية قاهرة، وكما هو حال أسد السيرك، فإن الفراشة بكل ما تنفتح عليه من دلالات جمالية وإنسانية مرهفة تسعى بذاتها إلى متاهتها بوصفها معادلاً رمزياً لعالم الصخب، والقيم المادية، الذي تنجذب إليه تلك الفراشة تاركة عالمها الحقيقي، وما ينطوي عليه من قيم البراءة والجمال، وبالتالي فإننا نلاحظ أنّ متاهة الفراشة تستحيل هي الأخرى إلى معادل رمزي لمتاهة الإنسان في عالمنا الراهن – عالم المدينة الذي رسمه

الشاعر عبر مجموعة من الجمل التي مالت بها اللغة إلى العلمية التقريرية أكثر من ميلها إلى لغة الحدث الأدبي بعد أن كان قد صوّر لنا مقابلاً ضدياً بحضوره الشعري لهذا العالم الذي نراه تحديداً في هذا المقطع :

الفراشة لا تستطيع القراءة/ رفّت بكل رشاقتها/ دخلت وهي تُرقص/
وانطلقت في رحاب المكان...(124)

فالمكان الذي سعت الفراشة للانطلاق في رحابه لم يكن مكاناً حلمياً تسعى إليه كي تدركه لتقيم عالمها الخاص به بقدر ما كان عالماً آخر كُل الذي جذبها إليه كتلة الضوء الخادعة التي انجذبت نحوها لتسقط هناك وسط هاوية معتمة تفضي إلى انزلاقات لا قعر لها، حيث خيوط الدخان التي تشبه أبراج الصلب، وبخار الصهاريج التي خفت إليه الفراشة :

والتقطت مدخلاً دائرياً/ فخفّت إليه/ إذا نفق من حديد/ يؤدي إلى نفق من حديد/
وأحست بزاوية الميل/ فانزلقت/ واستقرت على حامل/ عتلات مهاجمة/ وكوابس دوارة/
وأصابع من معدن/ فحزام سريع(125).

نلاحظ أن البناء اللساني للنص – في هذا المقطع – يأخذ صفة الفعلية والحركة أكثر من أي صفة أخرى، وهذه "الفعلية" فرضتها طبيعة الهاوية التي سقطت بها الفراشة، فهي تحاول – بما تمتلكه من وعي وقدرة – البحث عن مخرج لها من تلك الهاوية، لتسهم التراكيب/ التقطت/ فخفت/ أحست/ انزلقت/ استقرت/ بتعيناتها النصية في رسم توصيف دقيق متحرك للراهن الذي تعيشه الفراشة وسط تلك المتاهة. غير أنّ التحول الذي طرأ يبدأ تماماً بعد نهاية هذا المقطع، حيث أنها حال استقرارها على /حامل عتلات مهاجمة/ وكوابيس دوارة/ وأصابع من معدن/ فحزام سريع/ لتسقط فجأة، وليتم التحول الذي مهد له الشاعر بتقنيات متفردة اختلط فيها العلمي بالأدبي بشكل بارز وصولاً إلى لحظة التحول التي أسهمت الضمائر بالتعبير عنها بعدولها اللافت من الكلام بضمير الرفع الخاص بالفراشة (هي) والذي لم يستقل بالنطق، إلى ضمير الرفع (هو) بوصفه دالاً على الفاعل الذي يكون له دور واضح في ذلك التحول، لكنه في حقيقة الأمر تحول خاطف أملته طبيعة الانتقال من واقع إلى آخر، وكأن السطر الشعري /جرّها فجأة/ اشتغل على تحوّل دلالي بارز لما سيؤول إليه حال الفراشة في تلك الرحلة، أو على ذلك المسرح؛ قياساً للنصين المتقدمين، ليعود إلى ضمير الرفع الخاص بالفراشة (هي) الذي يبدأ بالبزوغ ثانية بوصفه معبراً عن

معاناتها في لحظة الانزلاق الخطير.

تلوّت على نفسها

وعمياء كانت

لقد عادت الفراشة إلى لحظة العمي الأول، حيث العجز عن فعل القراءة يكشف عن فعل العمى الذي كانت تعانيه الفراشة في السطر الثاني من النص دون التصريح به/ الفراشة لا تستطيع القراءة/ لأنها عمياء كانت/.

لقد تحقق ذلك بلُحْمة سرية بارعة، وهذا ما يؤكد حاسية التناصية في شعر البريكان، وعلينا أن ندرك أن العمى – في النص – ليس بالضرورة أن يكون حسياً عضوياً بقدر ما هو عمى بصيرة جعل من هذا المعادل الرمزي يتجه باتجاه متاهته الخاصة. وهذا الافتراض يؤكده انطلاق السؤال الوجودي الأكبر لاحقاً، والذي تتماهى فيه الذات الإنسانية، باعتبارها معنية بمصير العالم مع باطن الفراشة، وهي في رحلتها نحو موتها المؤكد./ أكان دماً ما تفصّد من جسمها؟/

إن الانفتاح الدلالي على احتمالية لا حدّ لها هو الذي يعنيه السؤال بوصفه انفتاحاً على أفق من الاحتمالات، لتبقى الإجابات منفتحة هي الأخرى مثلما هو حال أسئلتها حين تبرز لنا صور استبطان الفراشة لواقعها الآني في خضم تلك المتاهة:

رأت نفسها في الهواء/ بنصف جناحٍ/ ونصف جسد/ ولم تستطع أن تحرك أطرافها/ ولم ترتعش غير ظل ارتعاشه/ وكانت هناك/ على الأرض تزحف،/ نصف فراشة(126)

فرحلتها الجديدة بعد فعل التحول، رحلة أرضية في مقابل رحلتها العلوية الأولى التي كانت تحلّق بها حيث مهرجان المصابيح، مما جعل من هذا النص نصاً مفتوحاً وغير منغلق كما هو حال بعض نصوص الشاعر الأُخر. فمتاهة الفراشة هي متاهة الإنسان نفسه في عالمنا المعاصر بفعل التحول الذي تفرضه طبيعة العالم اليوم. لقد تحقق ذلك على الرغم من أن البساطة التعبيرية التي اقتربت – في هذا النص – من ضفاف النثرية، في بعض مقاطعها، كانت لا تشي بذلك العمق الذي يكمن وراء البنية السطحية للنص التي رسمت لنا توصيفاً مرئياً خارجياً أسهم في إيهام المتلقي للوهلة الأولى. فما لاحظناه من نمو تدريجي للدلالات المتعددة عبر محمولاتها اللسانية قد أسهم في تعميق الدلالة الكبرى للنص. وهذه خاصية امتاز بها شعر البريكان الذي كثيراً ما تقوم القصيدة به على عدّة بؤر صغيرة، غاية في الصغر، لكنها تفضي إلى بؤرة مركزية أكبر بحيث تكون عملية النمو عملية

تقطيرية – تشبه – إن جاز لنا القول، تجمع قطرات صغيرة في قطرة واحدة أكبر، شديدة الوضوح.

فلحظة انتظار المصير هي لحظة الانفتاح على التساؤلات الكونية الكبرى للإجابة عن ماهية العالم، والتي كثيراً ما لاحظنا في نصوص البريكان أنها أسئلة منفتحة على فضاءٍ من الاحتمالات، لتأتي الأجوبة بالاتجاه ذاته بوصفها إجابات أكثر انفتاحاً هي الأخرى. وازدحام الأفكار في هذه النصوص باعتبارها تعبيراً عن رؤى الشاعر، ومنظوره الفكري، انعكس في شعرية عميقة انطوت عليها تلك البنى السطحية التي طالعتنا في هذه النصوص، بوصفها نصوصاً احتجاجية – دون صراخ – على كُل ما يتعرض له إنساننا اليوم، وهو مستلب الإرادة بانتظار مصيره. لقد جاء ذلك كله بلغة محكمة البناء ابتعدت كثيراً عن الانبهار بالأنماط الشكلية التي سادت الشعرية العربية.

وعَلّ شعور الذات العميق باغترابها عن عالمها الوجودي، هو الذي دفعها إلى اتخاذ مجموعة من هذه الحيوات معادلات رمزية دالة، سعت النصية الشعرية عبرها إلى تصوير تلك الانعكاسات، والتصدعات بين الإنسان – بكونه الفاعل – وبين العالم الوجودي الذي يمثل عمق تلك الذات في حضورها الآني. وقد تحقق ذلك كُله بفعل الوعي بوصفه موجهاً لجميع المنطلقات التي تؤسس الذات الشاعرة خطاباتها النصية من خلاله، سواء أكانت فلسفية أم نفسية – اجتماعية، بكونه هو الذي يدفع الذات للبحث عن إجابات لتساؤلاتها الوجودية الكبرى في سبيل انعتاقها، وتحقيق حريتها.

## الخاتمة:

مما تقدم نستطيع القول: إن المتابع لخريطة الشعر العربي الحديث يدرك تماماً هذه الروح المختلفة عما كان سائداً في المسيرة الشعرية سواء أكان ما يتعلق بالدافعية الشعرية المشوبة بروح الرومانسية أم تلك المسيرة التي حفلت بتكريس الأيديولوجي عبر الأداء الفني؛ بصرف النظر عما إذا كان ذلك الأداء ينظر بعين التنميط الشكلاني أم بعين الانبهار البلاغي، إذ تمتعت تجربة محمود البريكان بذلك الأداء الصافي بسببٍ من الوعي الشعري الخالص الذي ابتعد عن الانفعالي والآني، والذي قدم بمهارة فائقة الإتقان نصوصاً تتوافر على قدر عالٍ من الحداثة الأسلوبية.

فالمتأمل في شعر البريكان، عبر اللسانيات النصية، يجده قد زهد بالتقنيات التقليدية، وتمكن من النفاذ إلى أعماق الأشياء بلُحْمة بنائية مناسبة امتزجت فيها عناصر البناء من ألفاظ وموسيقى وسرد بشكل لافت عبر بنية التماسك، والتي تجلت عبر اتساق تام تمثله الدوال المحملة بمدلولات عدة، مما يُعد من المؤكد القول: بأن المرجعية المضمونية أو الإبلاغية التي يسعى النص إلى إيصالها

قد بلغت درجة عالية من درجات الإحكام تحديداً وقد مثلت الخاصية اللسانية للملفوظات – بوصفها دوالاً – انسجاماً تاماً قاد إلى تخلّق الدلالة العامة للنص الشعري.

فاللغة عند البريكان – على بساطاتها – تتخلق بشكل لافت باستيفائها لكل مقومات الفكرة الموجهة عبر خاصيات التركيب والتشكيل الجمالي، على الرغم من أنها تبدو لنا مألوفة، والسبب في ذلك يعود إلى فعل المواربة الذي قصد إليه البريكان، مما جعل لغته تمارس خاصيتي الحضور والغياب معاً. فالجملة الشعرية لديه تقول شيئاً عبر دلالتها السطحية، وتخفي أو تكتم شيئاً آخر تُرجئه بمقصدية فكرية عالية. فهي لغة الاستبطان بامتياز على الرغم من سطحيتها الدلالية في النص، وهذه الفجوة بين هذين المتضادين – الحضور والغياب – هو الذي يخلق ذلك التوتر الشعري الذي امتاز به نص البريكان بوصفه نصاً متفرداً.

لقد تمكن البريكان من كسر القاعدة التي تقول بأن القصيدة الشعرية تعبير غير عادي عن عالمٍ عادي حسب عبارة جان كوهن، بعد أن منح الشاعر – عبر هذه العملية – هوية الشعرية للغة العادية التي تعبر عن أفكار غير عادية البتة، وهذا هو ما أشار إليه آخر فلاسفة التأويل هانز جورج غادامير، بوصفه تلك اللغة بأنها "ليست شعرية" تتوخى كتابة "قصيدة حقيقية". وأحسب هذا سر من أسرار كونية البريكان؛ لأنه بقي محافظاً على حضوره باستقلال تام بين اتجاهين خطيرين وقع فيهما، أو بأحدهما، كثير من شعراء العربية، أما الشكلية المطلقة التي انجذب إليها عدد منهم، أو الواقعية الفجة التي أحالت القصيدة إلى توصيف دقيق يرسم الواقع بشكل حرفي.

## هوامش البحث:

(1) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر، مصر، الطبعة الثانية، 1971م. الصوت القديم الجديد، د. عبدالله الغذامي، دار الأرض، الرياض، الطبعة الثانية، 1991م.

(2) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، الطبعة الأولى 1962م، الفصل الخاص بالبند ص195 – 211. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط2، 1394هـ – 1974م، الطبعة الأولى 1970م، ص181 وما بعدها.

(3) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 2007م. دير الملاك، د. محسن إطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م.

(4) أساليب الشعرية المعاصرة، دكتور صلاح فضل، دار قباء للنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص9.

(5) ينظر: الشعرية المفقودة، جمع وتحرير حسن ناظم، منشورات دار الجمل، ألمانيا، 2010م.

(6) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، 1997م، 227/2، 231/2، 249/2، 300/2، 454/2، وغيرها.

(7) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1989، 453/2، 457/2، 509/2، 543/2، 563/2، وغيرها.

(8) ينظر: الشعرية المفقودة، حسن ناظم، المقدمة.

(9، 10) أساليب الشعرية المعاصرة، دكتور صلاح فضل، ص9.

(11) م.ن، ص10. وينظر تقسيم الدكتور عبدالعزيز المقالح في كتابة ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص30 – 31، ص55، ص57، ص59، ص64، ص67.

(12) ينظر: محمود البريكان دراسة ومختارات، عبدالرحمن طهمازي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989م. الإبلاغ الشعري المحكم، قراءة في شعر محمود البريكان، د. فهد محسن فرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001م. البذرة والفأس، قراءات حرة في شعر محمود البريكان، رياض عبدالواحد، مكتبة العلياء للطباعة، البصرة، 2001م. محمود البريكان، دراسة ومختارات، أسامة عبدالرزاق الشحماني، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2004م.

(13) ينظر: محمود البريكان، دراسة ومختارات، أسامة عبدالرزاق الشحماني، ص5 – 6.

(14) ينظر: اللغة والإبداع الأدبي، د. محمد العبد، مكتبة دار المعرفة، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية، 2007م، ص14.

(15) علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985م، ص34.

(16) ينظر: البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، ص79.

([17]) الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1985م، ص23.

([18]) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص137.

قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص77.

([19]) ينظر: دلائل الإعجاز، تأليف الشيخ الإمام أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1424هـ – 2004م، ص44.

([20]) علم اللغة العام، فردنيان دي سوسير، ص122. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص137.، اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة د. يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص41، ص215.، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دكتور صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1998م، الطبعة الأولى، 1978م، ص133–194.، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م، ص164–259.

([21]) مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، 1963م، ص19.

([22]، 23) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص38.

([24]) ينظر: شعرية النوع الأدبي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ص83 – 122، وتنظر مصادره كذلك.

([25]) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ت محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1986، ص191.

([26]) حوار مع محمود البريكان، حسين عبداللطيف، مجلة المثقف العربي، ع2، آذار، 1970م. وقد أُعيد نشره في مجلة أسفار، بغداد، ع12، 1992م.

([27]) ينظر: مقال "شعر البريكان: هواجس انتظار المصير"، سعيد الغانمي، ضمن كتاب الشعرية المفقودة.

([28]) محمود البريكان، دراسة ومختارات، أسامة عبدالرزاق الشحماني، ص10.

([29]) بلاغة البساطة والتعبير، د. عبدالعزيز المقالح، الملحق الثقافي لجريدة الثورة اليمنية، الاثنين 28 ربيع آخر 1423هـ – 28 يوليو 2002م، العدد 13753، ص16.

([30]) مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، السنة الثامنة والعشرون، العدد 3–4/1993م.

([31]) ينظر: محمود البريكان، دراسة ومختارات، عبدالرحمن طهمازي.، الشعراء يركبون الموجة، مقدمة وقصائد لمحمود البريكان، كاظم نعمة التميمي، مجلة الأقلام، العدد 11 – 12/1989م.، عوالم متداخلة قصائد

1970 – 1992م، مجلة الأقلام، العدد 3 – 4، 1993م.، قصائد للبريكان، مجلة الأقلام، العدد 1 – 2 – 3، 1994م.

([32]) جريدة الشعب، الملحق الأسبوعي، 22 حزيران، 1957م، ع3862.

(33) الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان، عبدالرحمن طهمازي، مجلة "شعر 69"، العدد 3، تموز 1969، ص68–79.

([34]، 35) محمود البريكان، دراسة ومختارات، عبدالرحمن طهمازي، تنظر الدراسة التي تقدمت المختارات برمتها.

([36]) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ص65.

([37]) م.ن، ص78.

([38]) مجلة الأقلام، ع3–4، 1993م.

([39]) نشرت قصيدة "حارس الفنار" في مجلة الأقلام، ع4، كانون الأول، 1970م.، ونشرت قصيدة "إنسان المدينة الحجرية" في مجلة الفكر الحي، الصادرة عن المديرية العامة لتربية البصرة، العدد1، 1968.، ونشرت قصيدة "عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة" في مجلة الفكر الحي، العدد2، 1969.

([40]، 41) الذكرى تلاعب النسيان، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، ع3 – 4، 1993.

([42]) محمود البريكان: الوعد الذي لم ينجز، سامي مهدي، مجلة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، العدد الحادي والأربعون، يناير 2005م، ص63.

([43]) صورة البحث عن الغائب في الشعر العربي الحديث، رعد رحمة السيفي، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1993، ص171–177.

([44]) طرق هيدغر، هانز جورج غادامير، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2007م، ص160.

([45]) الشعرية المفقودة، حسن ناظم.

([46]) حوار مع محمود البريكان، حسين عبداللطيف.

([47]) ينظر: نداء الحقيقة، مارتن هيدجر، ترجمة وتقديم د. عبدالغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977م، ص1 – 21.

([48]) م.ن. ص1.

([49]) م.ن. ص2.

([50]) ينظر: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس، ترجمة الدكتور فهد عكام، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1982م، ص71.

([51]) الشعرية المفقودة، حسن ناظم، ص7.

([52]) طرق هيدغر، هانز جورج غادامير، ص164.

([53]) الشعرية المفقودة، حسن ناظم، ص9.

([54]) شواهد، حسين عبداللطيف، مجلة الأقلام، ع3 – 4، 1993، ص109.

([55]) ينظر: شاعر يحاول الإفلات من التاريخ ويخبئ شعره بخزانة مصرف، أحمد فرحات، الكفاح العربي، العدد711، 1978م.، صمت الشاعر محمود البريكان، جهاد فاضل، جريدة الرياض السعودية، في 2003/5/1م.، محمود البريكان: الوعد الذي لم ينجز، سامي مهدي، ص56–71.

([56]) ينظر: الذكرى تلاعب النسيان، حاتم الصكر.

([57]) ينظر: المخيال، هل يمكن وضع نظرية حول الوهمي، بيار كوفمان، ترجمة فريق مركز الإنماء القومي، العرب والفكر العالمي، العدد السادس، ربيع 1989، ص56.

([58]) م.ن. ص56 – 57.

([59]) البؤرة ودوائر الاتصال، الدكتورة نسيمة الغيث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص10.

([60]) في الشعرية، كمال أبو ديب، ص18.

([61]) م.ن. ص19.

([62]) لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ص8.

([63]) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ص24.

([64]) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الدكتور قاسم راضي البريسم، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى، 2000، ص84، وتنظر مصادره كذلك.

([65]) الشعر والتلقي، الدكتور علي جعفر العلاّق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2002م، ص173.

([66]) الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 1998، ص116 – 117.

([67]، 68) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص236.

([69]) في الشعرية، كمال أبو ديب، ص34.

([70]) م.ن، ص38.

([71]) لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2007، ص57.

([72]) مجلة الأقلام، ع3 – 4، 1993م.

([73]، 74) مقال: في الطريق إلى البريكان، علي حاكم صالح، ضمن كتاب الشعرية المفقودة.

([75]) ينظر: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الدكتور قاسم راضي البريسم، ص84.

([76]–78) مجلة الأقلام، ع3 – 4، 1993م.

([79]) ينظر: العزلة والمجتمع، نيقولاي برد يائيف، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص103.

([80]) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص241.

([81]) ينظر: البذرة والفأس، رياض عبدالواحد، ص55.

([82]) لسانيات النص، أحمد مداس، ص35.

([83]) مجلة الأقلام، العدد 3 – 4، 1993م.

([84]) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ص21.

([85]) لسانيات النص، أحمد مداس، ص82.

([86]) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص64.

([87]) م.ن، ص66 – 67.

([88]–90) مجلة الأقلام، العدد 3 – 4، 1993م.

([91]) مجلة الأقلام، العدد 1–2–3، 1994م.

([92]، 93) مجلة الأقلام، العدد 3 – 4، 1993م.

([94]، 95) مجلة الأقلام، العدد 1–2–3، 1994م.

([96]) ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، الطبعة الثانية، 1997، ص78، 92. وينظر كذلك: في غيبوبة الذكرى، دراسات في قصيدة الحداثة، حاتم الصكر، كتاب دبي الثقافي، الإصدار 31، دار صدى للصحافة والنشر، دبي، ديسمبر 2009، ص190.

([97]–99) مجلة الأقلام، ع1–2–3، 1994م.

([100]) ينظر: الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة د. سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص11–16.

([101]) مجلة الأقلام، ع3–4، 1993م.

([102]) ينظر: الذكرى تلاعب النسيان، حاتم الصكر.

([103]) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص229.

([104]، 105) مجلة الأقلام، ع3–4، 1993م.

([106]–108) مجلة الأقلام، ع1–2–3، 1994م.

([109]، 110) مجلة الأقلام، ع11–12، 1993م.

([111]) مجلة الأقلام، ع3–4، 1993م.

([112]) مجلة الأقلام، ع11–12، 1993م.

([113]) مجلة الأقلام، ع3–4، 1993م.

([114]) مجلة الفكر الحي، العدد2، 1969م.

([115]) مجلة الأقلام، ع3–4، 1993م.

([116]) ينظر: السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، بنية اللغة، علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الطبعة الأولى، 1993م، ص9 – 97.

([117]–120) مجلة الأقلام، ع3–4، 1993م.

([121]–123) مجلة الأقلام، ع11–12، 1993م.

([124]–126) مجلة الأقلام، ع3–4، 1993م.