مسرحيته "الأيام المخمورة" يعرض حاليا في دمشق

المخرج باسم قهار: أعيد إنتاج لغة النص المسرحي بصريا على الخشبة

ابراهيم حاج عبدي
دمشق

لا يتردد المخرج المسرحي العراقي باسم قهار في القول ان المسرح هو عالم لا يستطيع مواصلة الحياة بدونه، فهو يعشق المسرح إلى حد الهوس، مانحا إياه كل جهده واهتمامه، فاستطاع أن يكرس نفسه واحداً من المسرحيين البارزين، ومنح لاسمه حضورا لا يمكن تجاهله. نال قهار شهادة البكالوريوس في الإخراج المسرحي من أكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد العام ١٩٨٩م، كما نال بكالوريوس معادلة من جامعة سدني في استراليا العام ١٩٩٨م. وخلال تجربته المسرحية، التي تمتد لأكثر من عقدين، قدم قهار العديد من الأعمال المسرحية بدأها في بغداد بمسرحية "أغنية التم" عن نص لأنطون تشيخوف العام ١٩٨٥م، ثم "العنقاء" عن نص لكريستوفر واي العام ١٩٨٧م، و"العميان" لموريس ميترلينك العام ١٩٨٨م. وبعد تخرجه في الأكاديمية المذكورة قدم كذلك في بغداد مسرحية "في انتظار غودو" لصموئيل بيكيت، ثم "ماكبث" لشكسبير العام ١٩٩٢، وفي نفس العام قدم "الخال فانيا" لتشيخوف، بالاشتراك مع المسرحي العراقي صلاح القصب. وقدم العديد من الأعمال المسرحية في دمشق مثل "العربانة" عن نص لمظفر النواب العام ١٩٩٤م، و"كهرب"، إخراجاً وتأليفاً، العام ٢٠٠١م، و"أرابيا"، إخراجاً وتأليفاً، قبل عامين، و"قُبلة" عن نص لموريس ألبرت قبل عام، وفي بيروت انجز بعض المسرحيات مثل "أنثى القمر" عن نص ليوجين اونيل، كما قدم عروضا مسرحية باللغة الإنكليزية في سدني مثل "الخادمات" لجان جينيه، و"الحارس" لهارولد بنتر، و"جزيرة الماعز" للإيطالي ايكو بيتي وسواها، وأقام العديد من ورش العمل المسرحية في كل من دمشق وبيروت وسدني، كما شارك كممثل في بعض المسلسلات التلفزيونية.

في مسرحيته الأخيرة "الأيام المخمورة" لسعد الله ونوس التي تعرض الآن في دمشق، يسعى قهار إلى تكريس مفاهيمه ورؤاه المسرحية، فهو يعتبر المسرح، في النهاية، "مشهدية بصرية"، لا جملا وحوارات، وهو تعامل مع نص ونوس على هذا الأساس. وهو يقول بان ليس هناك نص مقدس فكل النصوص يجب أن تخضع لرؤية المخرج ولحلوله البصرية على الخشبة. حول مسرحيته الأخيرة هذه، وبعض القضايا المسرحية الأخرى، حاورته "المدى" التي حضرت العرض واستفسرت عن بعض الجوانب في المسرحية. هنا نص الحوار:

❖لماذا اخترت "الأيام المخمورة". ما الذي جذبك إلى هذا النص؟

– سعد الله ونوس لا يشكل بالنسبة لي قاعدة، كما أن "الأيام المخمورة" لا تشكل استثناء. عندما أقرأ نصا جيدا اعتبره نصا جديدا حتى ولو كتب منذ ألف عام. وعندما دعيت لإخراج نص لسعد الله ونوس فضلت "الأيام المخمورة" على نصوصه الأخرى، لأن هذا النص يقترب من فهمي، وشكل إجراءاتي على الخشبة أو ما اسميه "المشهدية البصرية". الأمر الثاني هو أن ونوس يطرح تعريفات ومفاهيم تقليدية لعناوين اجتماعية، بالدرجة الأساس، لكنه يفتح فضاء على التقاطع معها، أو الاختلاف معها، أو دحضها أحيانا. وأنا سعيت للاقتراب من هذه المفاهيم وخلخلتها، وإعادة تعريفها، أو نقدها والإطاحة بها، كمفاهيم العار والفضيحة، والخيانة والشرف...لقد منحني النص قدرة على نقد العار الاجتماعي والأخلاقي في مجتمعاتنا، وعلى خلخلة مفهوم الفضيحة لأنني فهمت وتعلمت أن الشرف يرتبط بالجنس، وعلي كفرد أو كفنان معاصر أن انقض هذا المفهوم، لذلك سميت الخيانة في هذه العائلة، التي تشكل روح النص وتمفصلاته، سميتها "نقدا ذاتيا".

لم يغرني في هذا النص أي شكل من أشكال اللغة. أنا لا احب اللغة، ولا انتمي إليها على الخشبة. اللغة عائق، ولذلك أغرقتها بالبصريات والأجساد، والأضواء. أنا اشتغل على بعض الكلام لا على الكلام. اشتغل على ما يمنحه الكلام من قدرة على تتابع الحدث والموقف، ولا احتفي باللغة في أي نص. ولذلك في "الأيام المخمورة" كان عملي أشبه بعمل الأركيولوجي الذي ينقب في الجبال ويزيل أكوام الأتربة والترسبات بحثا عن حجر صغير كتب عليه اسم أو نقش أو صورة، وأنا بدوري نقبت في هذا النص بحثا عن جمرة الدراما.

❖ولكن لا يوجد نص مسرحي بدون لغة، فلماذا تقلل من شأنها إلى هذا الحد؟

– لان هذه النصوص تجعل من المسرح كائنات لغوية، وتحيل الممثل إلى ناطق باسم اللغة، فيتحول الممثل إلى صوت إذاعي ينشد ما أراده المؤلف أو النص. إن ما أريده من تكسير اللغة وإعادة إنتاجها بصريا على الخشبة، هو الاحتفاء البصري تمثيلا، وموقفا، وسلوكا، وحركة، وحتى نحتا. هنا اللغة جزء وليست هدفا أو غرضا نهائيا. ولهذا فاللغة تعين ولا تشكل بؤرة العمل. اللغة هي عنصر كما الضوء وكما الستائر..لذلك كانت أرواح الممثلين فوق الخشبة لا تلهث لقول اللغة إلا بالقدر الذي تعينهم فيه هذه اللغة على إظهار حبهم، وأشكالهم، وحركة عيونهم، وتعاملهم مع الضوء، وإيماءاتهم..فتتحول اللغة، والحال كذلك، إلى قصيدة بصرية.

❖إذا كانت اللغة هامشية إلى هذا الحد لديك، فأين تكمن قوة أي نص مسرحي؟

– لا تكمن في اللغة كهدف، بمعنى أن القصيدة وأشكال الإبداع الأخرى كالرواية والقصة القصيرة تذهب إلى الاحتفاء باللغة. النص المسرحي ليس فضاء لمحاولات لغوية، ولا حفرا في اللغة، ولا تفجيرا لها. قوة اللغة في أي نص مسرحي هي عندما تتيح هذه اللغة كثافة درامية من مواقف وسجالات وتداعيات، وما تمنحه من صور ومن استخراجات بصرية ومرئية، ومن فضاء تصادمي ابعد من صدام اللغة والكلام. وأود أن أشير هنا إلى أن أحد أهم مشاكل المسرح العربي تكمن في أننا أمة نص، وأمة قول. النص لا يزال مستعمرة للغة. أنا أحاول في عروضي أن أحرر العرض من سطوة وطغيان الكلام، لأن المسرح هو بصر، قبل كل شيء آخر، وأي محاولة لتأكيد اللغة في عرض مسرحي هو إنعاش للإذاعة على الخشبة.

❖وفق هذه الرؤية، كيف تعاملت مع نص "الأيام المخمورة"، وهي من النصوص التي يصعب تحويلها إلى عرض مسرحي؟

– الشخصيات التي كنت أقرأها كانت أشبه بكائنات لغوية لا تعرف سوى أن تتحدث، وتثرثر وتذهب في التداعيات والحكايات. شعرت بان هناك هدرا في الكلام، وتبذيرا لغويا. كان علي أن أقوم بما اسميه فنيا "إعادة تدوين فوق الخشبة" لهزم هذه اللغة، وإلا سأفشل أو سأقول أناشيد لغوية لست بحاجة لقولها. اسمي هذه الإجراءات على الخشبة إجراءات جراحية للنص. ليس ثمة نص مقدس على الإطلاق، ومفهوم موت المؤلف قائم بالنسبة لي. النص الحي والجديد هو النص الذي يمنحك القدرة على تفجيره وإعادة قراءته، وإعطائه زمنا، وجغرافيا، وبيئة مضافة. النص المغلق نص ميت، يتيم وفقير ولا يعدو كونه كلمات باهتة أسيرة غلافين. في نص "الأيام المخمورة" اقترحت حلولا بصرية، واستطعت الوصول إلى أعماق النص عبر تلك الحلول.

❖"الأيام المخمورة" تتحدث عن قضايا اجتماعية بالأساس، وأنت كمسرحي عراقي ألا ترى بأن على الفنون، في هذه المرحلة العصيبة، أن تناقش الحدث السياسي الساخن؟

– العرض الذي قدمته قبل "الأيام المخمورة" كان عرض "آرابيا"، وكان يعبر عن روح الأزمة العراقية، وعن العنف في العراق، ولكني تأزمت كثيرا بعد العرض. الأزمة العراقية متحركة بكل الاتجاهات، وهي أزمة كبيرة، والأزمات الكبرى بحاجة إلى مساحة زمنية للتأمل. هذا لا يمنع من أن أتحدث عن وطني، وعن العنف فيه، وعن نزيف الدم غير المتوقف..لأنني لا أستطيع أن أتجرد من ذاكرتي، ولا من انتمائي، ولا من هويتي..مع ذلك شعرت بعد عرض "آرابيا" بأن ما أقوله هو انحيازات ومواقف تشكل ردا على ما يجري وليس هذا هو هدف الفن والجمال. إن الأعمال الفنية الكبرى عاشت لأنها تأملت، وأعادت التفكير بالأزمات الإنسانية الكبرى الشبيهة بأزمة العراق، بعد زمن من حدوثها، فإما نقضتها أو اقتربت منها أو أطاحت بها. بالنسبة لي اعتقد بأنه يجب أن نطفئ النيران ثم نحصي الضحايا، وبعدها نفكر وننتج وننحاز ونرفض أو نقبل بالخيال وحده في عرض مسرحي غير قادر على التعبير ولا يشكل انعكاسا كاملا لأزمة متورمة مثل العراق. أما "الأيام المخمورة" فهي نص اقتربت مفاتيحه مما أفكر، ولو كان ونوس حيا لاقترحت عليه أن يسمي النص باسم "العائلة" لما لهذه التسمية من دفء وحميمية في الذاكرة والروح، وقد يقول أحدهم بان تسمية العائلة أطلقت على أعمال فنية كثيرة، فارد: ليس المهم ما تقول، المهم كيف تقول.

❖لماذا لجأت، في "الأيام المخمورة"، إلى الستائر المتعددة في شكل يمكن تسميته بلعبة الخفاء والتجلي؟

– لنأخذ تعريفا للستارة من المفهوم المتداول يوميا. الستارة هي وسيلة حجب بالدرجة الأولى. حجب الذات عن الآخر أو العكس، أو حجب الضوء عن المكان أو العكس، ولكنك عندما تختار ستارة فأنت تفكر في لونها، وليس فقط في تصميمها، ونوع قماشها. هناك عشرون مكانا في النص يتوزع بين المقهى والبيت والميناء والمعمل والنادي الليلي..فيجب كسر كل هذا بالخيال. الستارة في هذا العرض تلعب وظائف عدة: تخفي أو تؤطر أو تحيل أو تحجب أو تخفي أو تمنح المكان جوا أشبه بضوء القمر...تعاملت مع هذه الستائر لأحيل كل ما يجري إلى حالة من حالات المفاجأة، ولأكسر توقع المتلقي تماما، فأدخلته في لعبة توقعات وكسر توقعات، وهذه جدلية بيني وبينه في عرض مسرحي من ساعة ونصف. حققت بهذه الستائر اكثر من ٢٥ مكانا، وحركت الستائر اكثر من أربع وتسعين حركة، واقتربت من مشهدية بصرية متحركة. فكان للستائر جانب سينوغرافي جمالي، ولكنها محملة، في الآن ذاته، بكل الإحالات البيئية والجغرافية وحتى السيكولوجية للشخصيات. في كثير من الحالات كان الممثل يحاط بالستائر، وهذه الستائر تختلف بحسب الموقف النفسي فتعمل على محاصرته في لحظات القلق، وعندما تشعر الشخصية بالفرح كانت الستائر شفافة وبيضاء ومفتوحة على أفق واسع. ليس المهم المفردة المسرحية المستخدمة، ولكن المهم كيف تعطي لهذه المفردة وظيفة ودلالة ومعنى وتأويلا...في هذا العرض كان علي أن اعرف كيف أوظف الستارة لتكون كائنا له وجود وكبرياء...

❖المعروف أنك توظف كل مفردة مسرحية بوصفها كائنا دراميا. أليس كذلك؟

– نعم. أنا أرى ان اللون والضوء، والموسيقا، والمؤثر الصوتي..وكل ما هو مرئي ومسموع على الخشبة هي كائنات تلتقي مع بعضها وتتناسل لإنتاج عمل فني جمالي. سيكون من خيبتي أن اسمع أحدا يقول بان الموسيقا كانت جميلة بذاتها. هذا يعني أنها لم تكن جميلة في العرض. ليس الضوء للإنارة، وليست الموسيقا لتجميل المشهد..كل هذه العناصر كائنات درامية. الضوء لا يغسل الظلام فحسب، بل يرتجف. يتحدد. يصنع الظلال. يرتبك. يهاجم. يتراجع...وكذلك الموسيقا هي ليست باغراوند لممثل يقول اللغة. الموسيقا بطل روحي فيه الرفض والخيال والقبول. في أي عرض، قدمته، وسأقدمه لن اسمح بظهور أي عنصر سياحي.

❖ وأنت تقدم هذه الأعمال خارج وطنك العراق، وتحقق هذه النجاحات بعيدا عنه، ما الشعور الذي ينتابك؟

– لا أخفيك انه وفي كل عرض مسرحي، وخصوصا في ليلة الافتتاح، أتخيل وجود أصدقاء طفولتي وأساتذتي وزملائي وعائلتي وكل الناس الذين احبهم، والذين ينزفون الآن قلقا وخوفا في العراق. أتخيلهم في الصفوف الأولى. وهذا هاجس يعذبني في كل عرض. مع هذا أقول أن المسرح، كجمال، لا ينتمي إلى المكان، ولا إلى الجغرافيا، ولا إلى اللغة. هو مثل الخيال لا يمكن سجنه أو تأطيره بمكان، لأنه فكرة. تعذبني مخيلتي أحيانا. اشعر بأنني رازح تحت قسوتها فهي اكبر مني لذلك الهث خلفها، وفي أحيان أخرى أحاول لجمها. الفن والجمال هما خيال، ولكن ماذا اصنع بجزء من مخيلتي في حمام الدم هذا الذي يجري في العراق.

❖ ماذا تتذكر من سنوات المسرح العراقي حين كنت طالبا، وكيف تنظر إليه الآن؟

– أنا جزء من المسرح العراقي، وأواصل المنجز الذي حققه مبدعون عراقيون. لكن شكل هذه المواصلة لا يتمثل في الوفاء للآباء، لأنه في الفن يجب أن يصبح الابن عاقا ليواصل ما حقق من قبله. لا يدهشني إلا أستاذي صلاح القصب. انه متجدد، ولمخيلته يقظة النار وفتوة الماء. هذا الرجل، الذي لا أستطيع أن أراه إلا خيالا وفي الأحلام، هو أب النسبة لي. أنا أواصل جنونه وأحلامه وجماله..أما أساتذتي الآخرين فأنا احبهم، ولكني توقفت عن التعلم منهم لأنهم توقفوا عن تعليم أنفسهم. كان المسرح العراقي في الستينيات والسبعينيات مزدهرا. عقل الفنان العراقي اكبر من عقل السياسي العراقي.

انظر إلى المنجز المسرحي العراقي حتى سنة ١٩٩٠ ستجد تنوعا، وجمالا، ومدارس، وتعددية وانفتاحا على مختلف الرؤى والأفكار والتيارات والأشكال. كانت هناك مغامرة ومغايرة قائمة. تمرد. غضب ورفض وتحريض...والاهم كان هناك الجمال. المسرح في العراق، كما الشعر والفن التشكيلي، لا يموت بل يتجدد في كل يوم. الشعر والفن التشكيلي والمسرح في العراق هو التاريخ الحقيقي لنا.

الآن في هذه الظروف الصعبة، لا يمكن الحديث عن مسرح عراقي. هناك محاولات واجتهادات فردية. إزاء هذا العنف، وهذا الألم، وهذا الخوف، وهذا القتل...لن أطالب أي فنان عراقي بان ينجز شيئا عظيما. المسرح، كما جميع الفنون، لا يزدهر إلا في مناخ الأمن والسلم، والاستقرار، والهدوء...فأين العراق من كل هذا الآن؟!

❖ أنت عملت في المسرح، وفي التلفزيون كذلك. بين المسرح والتلفزيون أية فوارق وجدت؟

– لا اعترف بالتلفزيون، ولم تحتفظ ذاكرتي ولا يومياتي، ولا أي البوم صور لي بصورة عن دور تلفزيوني مثلته. أنا أعمل في التلفزيون لأدفع عن نفسي تهمة "العطل" فقط. في التلفزيون هناك شيء سياحي. أما في المسرح هناك فكر وجمال وألم. أنا أضع حريتي في المسرح، كشفي الكامل، وصدامي الكامل مع الحياة، وفهمي للحياة. لذلك عندما أبدأ ببروفات عرض مسرحي جديد أولد مثل طفل، وعند العرض الأول أموت في انتظار عرض مسرحي آخر. المسرح بالنسبة لي هو الحياة بكل صخبها وبهائها وقسوتها وبشاعتها وبؤسها وجمالها...

محاولة أولية للتعرّف على محمود البريكان

١-٣
صلاح نيازي

وُلدَ محمود البريكان عام ١٩٣١ بمدينة الزبير لأبوين نجديين. كان والده تاجر أقمشة، ومعروفاً بثرائه. امتلك بيتين فخمين واحداً بالبصرة وآخر بالزبير. لمحمود ستة أخوة، وترتيبه الثاني بينهم، بعد الأخت الكبرى خاتون، وكانت أول معلمة زبيرية بالزبير.

أُعجب محمود في صباه، بجدّه لأمّه، واسمه"أحمد الخال". كانت له مكتبة بيتية كبيرة تضم بالإضافة إلى المراجع، المجلاّت والدوريات. إلى ذلك كان عضواً في مكتبة الزبير الأهلية. تعرّف محمود في الغالب، أوّل ما تعرّف، على الكتاب عن طريق جدّه. طالما تردّد على هذه المكتبة، وطالما استشهد بأقوال جدّه.

لا نعرف إلاّ النزر عن سنوات دراسة محمود بالبصرة، ما عدا ما ذكره محمود عبد الوهاب عنه، يوم كانا في الصفّ الثاني المتوسط. قال:" انتزع المدرّس عن قصد مسبق، دفتراً بغلاف أنيق من بين مجموعة دفاتر الإنشاء التي بين يديه، ونادى:

ـــ محمود داود البريكان

"نهض من مقعده في الزاوية اليسرى من الصفّ، طالب معتدل القامة، يتدثر بمعطف خفيف. مشى نحو المدرس إزاء السبورة. ناوله المدرّس الدفتر، وطلب منه أن يقرأ الإنشاء الذي كتبه. فجأة أصبح الصفّ مكاناً آخر، وارتعشت في وجوهنا كلماتُ محمود وصورُه وجمله كأنها تتواثب تحت جلودنا"...

قد نقرأ فيما ذكر أعلاه نبوغاً صغيراً مبكراً، ولكن مما يلفت النظر، ما ورد في وصف دفتر الإنشاء بأنّه ذو "غلاف أنيق". هل كان البريكان يهتمّ بالشكل اهتمامه بالمضمون وربما أكثر؟ سنرى ذلك فيما بعد.

ما بين عام ١٩٥٠-١٩٥١، أُصيبت تجارة الوالد بنكسة، هل لهذه الحادثة أثرٌ في شعره؟

هل كانت منعطفاً نفسياً في حياته، بحيث جعلته ينكبّ على الكتاب؟

ما علاقة الأبن بالأب؟ هل كان الأب ذا سطوة مستبدة داخل البيت، بحيث أصبح القصر ـــ على فخامته- سجناً من نوع ما؟ ولماذا ألحّ البريكان على تصوير السجناء، وهو لم يدخل سجناً؟ يقول رشيد ياسين:"شغلت مسألةُ السجن، والأهوال التي يلاقيها المسجونون فكرَ البريكان إلى الحدّ الذي جعله يعود إليها ليعالجها في شعره مرّة بعد مرّة حتّى بدا وكأنّ الأمر من الاستحواذ المضني.ومن يقرأ قصائد البريكان حول هذا الموضوع والمنولوجات الدرامية الفريدة التي كتبها على ألسنة بعض السجناء يصعب عليه أنْ يُصدّق أنّ هذا الشاعر لم يدخل السجن، وأنّ هذا الوصفَ الدقيقَ الموجع لمعاناة السجين وأحاسيسه وأفكاره، إنّما هو نتاجُ قدرة فائقة على استبطان مشاعر الآخرين وتمثّلها"...

للبريكان، لا شكّ،"قدرة فائقة" على استبطان المخلوقات الحيّة، وقد تطوّرت في سنوات النضج الثقافي، إلى استبطان الجمادات. لكنْ هل كان البريكان يصورُ سجناً وسجناء، أم بيئة مغلقة، وحصاراً نفسياً، وإحباطاً؟

المعروف أنّ البريكان درس القانون في كلية الحقوق، لمدّة سنتين، على غير رغبة منه. انصبّ همّه على دراسة الفلسفة، ولكنّه أذعن إلى مشيئة والده، في البداية، ثمّ ترك الدراسة.يبدو أنّ كشف علاقة محمود بأبيه ضرورية في أية دراسة أكاديمية، لأنها تلقي ضوءاً جديداً على معظم المفهومات الغامضة التي تشيع في قصائده المهمّة.

قبل الانتقال إلى مرحلة تالية، ينبغي ذكر أمر يبدو ذا أهمية خاصّة. فقد كان لمحمود مكتب فخم نسبياً

ومنعزل داخل البيت. في هذا المكتب، عُدّة كاملة من أدوات الخطّ والرسم. كان محمود خطّاطاً ورسّاماً.

نما إلى علمي، إنّه كان ينسخ من كبار الخطّاطين، ويقلّد أو يعيد رسم أشهر اللوحات العالمية الأجنبية.

قيل لي كذلك، إنه في هذا المكتب كان ينعزل عن ضوضاء أخوته الصغار في الطابق الأسفل.

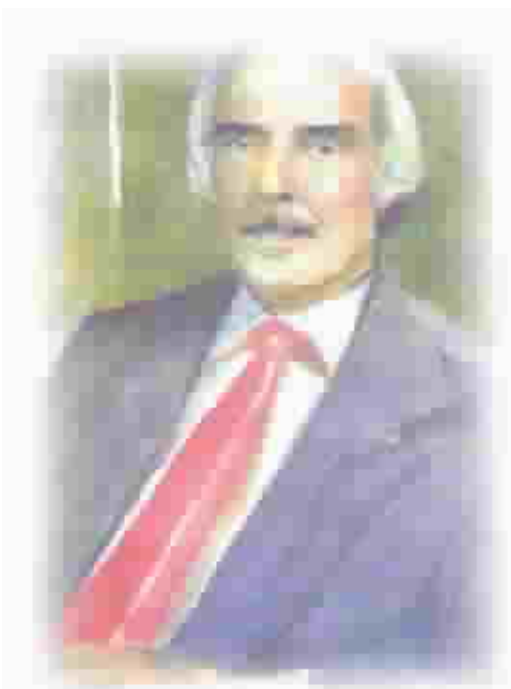
هل كان المكتب يا تُرى صومعة تعلّم فيها محمود الجلَد والتدرب على الاتقان؟ هل تعلّم فيه الصمت الخلاّق وما أكثره في شعره؟ ربما هو الشاعر العراقي الوحيد الذي جعل مادّة الصمت لغة أساسيّة في القصيدة. هل لهذا السبب كان الصخب في شعره لا يعني الضجيج بقدر ما يعني فوضى ناشزة تقطع الانسجام؟

لكن ما ثقافة البريكان؟

ربّما لم يذكر أحدٌ من الذين اعتنوا بالبريكان وشعره، شيئاً عن الكتب الأدبية العربية التي كان مولعاً بها، كما لم يسأله أحد من الذين أجروا معه مقابلات عن ذلك.كل ما أخبرونا به أنه كان مهتماً بالفلسفة، وبالموسيقى الكلاسيكية، وكان معجباً أشدّ الإعجاب بالشاعر الهندي طاغور، الذي يقول عنه:"شاعر حقيقي عميق الروح والذين يظنّون أنّه مجرد وصّاف ينظرون إلى صوره الظاهرة ولا ينفذون إلى روحه".ومن الشعراء الذين أعجب البريكان بهم:" ريلكه يتميز بتعبيره عن قلق الروح، لوركا لشعره نكهة خاصة، وطريقته في استعمال الصور بديعة. تي. أس.إليوت شاعر يعي موقفه، وفي النماذج الجيدة من شعره فنّ خاص. ومسرحيته الشعرية:"مقتل في الكاتدرائية" عمل فريد في ميدان صعب للغاية. بابلو نيرودا وناظم حكمت في أفضل حالاتهما يخلقان شعراً له أبعاده على بساطته الظاهريّة (وإن كانا في بعض حالاتهما يجنحان إلى النثريّة)، وهناك آخرون. الشاعر الاسباني خمينث الذي يلفت النظر بغنائيته في زمن يكاد يودع الغنائية. فروست الحميم الرحب كالسهول. باسترناك المنتفض في ثلوج الوحدة. ييتس باوند، أراغون وغيرهم، وشعراء ما بعد الحرب مثل يفتشنكو. والحقيقة إنني أميل إلى الشعراء الذين يمثلون نوعاً من عظمة الروح الإنسانية، ولا يبهرني التأنّق والاصطناع) "...حوار أجراه حسين عبد اللطيف).

يمكن الاستدلال من التصريحات أعلاه على تنوّع قراءات البريكان الشعرية الأجنبية في مرحلة لاحقة في حياته، ولكنْ ما من ذكر لمكوناته الأولى. بالإضافة فالآراء التي طرحها تلذذية مثيرة ولكن قد يصعب علينا أن ندخلها في أي باب من أبواب النقد. أما جنوح نيرودا وناظم حكمت"في بعض حالاتهما إلى النثريّة"، فلا يمكن أن يصدر رأي كهذا إلاّ ممن يعرف اللغتين الاسبانية والتركية، لأن السبب قد يعود إلى الترجمة..بالإضافة إلى ذلك فليست النثريّة

عيبا بالمطلق، وإنما قد تكون سبباً أساسياً في جودة النص كما عند شيكسبير وأليوت مثلاً.



على أيّة حال، أوّل ما يثير الانتباه في شعر البريكان وكذلك في نثره، عباراته المثقلة برنين سحيق لا يتأتّى إلى أحد إلاّ بعد طول تأمّل وتنقير في الأساليب القديمة، وإلاّ بعد تشبع بها.

يبدو أنّ البريكان، ولا أدري هل كان متديناً أمْ لا، قد استلف من القرآن ثلاثة عناصر أساسية، هي:

١- الظلمات. ٢- النور. ٣- الرياح.

تكرّرت"الظلمات" و"النور" مرات عديدة جداً في شعر البريكان، وفي كل مرّة تقوم بنفس الدور. أي أنها بقيت خاماً لم يصنّع منها شيئاً جديداً. يقول في قصيدة:"عندما يصبح عالمنا حكاية":

"على الظلمات كانت أرضهم تطفو لغير مدى

تعاف الشمس دكنتها ويكره جدبها القمرُ

وعصر النور كان زمانهم، لم تشهدِ"العصُرُ"

من الظلمات ما شهدا"

(لا يفوتنا أنّ الظلمة في القرآن تقوم بمثابة الرحم الذي يولد منه النور، أو الانبعاث عموماً)، أما الرياح فقد تطورت في شعر البريكان من قوة دينية تدميرية مسيّرة، إلى رمز لانفتاح الجهات ومعها انفتاح الحريّة:"أوثر أن أبقى|على جوادي. وأهيم من مهبّ ريح |إلى مهبّ ريح" (من قصيدة عن الحريّة)، وإما أن تكون أمارة من أمارات الخراب الكلّي، كما في قصيدته:

"سقطتْ فنارات العوالمِ دون صوت. الرياحُ هي بعد سيّدة الفراغ. وكلّ متجه مباح"

المعروف بين النقّاد أنّ أسلوب البريكان في بعض قصائده المجودة ذو خصيصة مختلفة عن الشعراء المجايلين له، بغضّ النظر عن أفضليّته على غيره أم لا. من أين جاء هذا الاختلاف؟ من الرسم؟ من الموسيقى؟ من السينما؟

ذكر لي أحد أقرباء محمود المقرّبين، المقيمين بلندن أن كان محمود يبعث إليه برسائل، ربما يحتفظ ببعضها الآن، يطلب فيها كتباً فلسفية باللغة الإنكليزية، وكتباً أخرى عن حياة الرسّامين والموسيقيين العالميين، وضمن القائمة أيضاً أعمال موسيقية، وأوبرات مع نصوصها.

ذكرنا في أوّل هذه المداخلة، أنّ محمود كان رسّاماً يحاكي لوحات عالمية. كيف استفاد البريكان من الرسم في بناء الصورة الشعريّة؟

في قصيدة:"خطّان متوازيان" يقول البريكان:

"يندفع الرصيفْ

إلى المدى، حافته الدكناء صخريّهْ

تعكس أضواء رصاصيهْ

ترسم خطّاً ذاهباً عنيفْ

إلى المدى

يندفع الرصيف

مندفعاً بألف مصباح لها رفيف

وخضرة في جنّة الليل الخرافيّهْ

ترسم خطّاً غامضاً خفيف

إلى المدى

وفوق أرض الشارع الكبير

ظلّ، وإنسان وحيد يسير"

عالج الشاعر هذه القصيدة ـــ كما لا يخفى ـــ كمعالجة لوحة رسم. وهذا سرّ وقوفها بين بين. ما يهمنا هنا لا نجاحها النسبي ولا إحباطها، وإنّما طريقة البريكان في المحاكاة.

من حيث الألوان استخدم الشاعر:"الحافة الدكناء"،"الأضواء الرصاصية"،"المصباح"،"خضرة في جنّة الليل"

"خطّاً غامضاً خفيف"، و"ظلّ".

أمّا التعابير التي تدلّ على أنّ الشاعر تعامل مع القصيدة كلوحة في أتّون التشكل، فهي مثلاً:"يندفع الرصيف، إلى المدى". الرصيف لا يندفع، ولكنّ الخطّ المرسوم على اللوحة هو الذي يمتدّ باندفاع إلى عمق المدى. وما انعكاس الأضواء الرصاصية على حافة الرصيف الداكنة، ما هو إلاّ تفاعل الألوان وتداخلاتها داخل اللوحة. بالإضافة إلى تعبيري:"ترسم خطّاً ذاهباً"، و"ترسم خطّاً غامضاً خفيف".

تحرّكت اللوحة برفيف المصابيح لأنّ برفيفها ستتغيّر الأشكال والظلال، ويسير الإنسان الوحيد.

ازدادت الأبيات غموضاً، والغموض عنصر أساسي في كلّ عمل فني عميق، في جملة:"في جنّة الليل الخرافيّة". هكذا أدخل الشاعر عنصراً تأريخياً بدائياً، فتوسّعت الحيرة، لا سيّما أنّ القصيدة تنتهي بإنسان وحيد يسير. لماذا كان وحيداً؟ من أين جاء؟ وإلى أين ذاهب؟ وهل عنوان القصيدة:"خطّان متوازيان"، يدلّ على طول المسافة، وإلى أنّه لن يصل إلى شيء؟.

ما تقدّم أعلاه مجرد افتراضات، مع ذلك لا بدّ من إضافة افتراض آخر. ما علاقة هذه القصيدة بلوحة الرسّام الهولندي Miendert Hobbema (1638-1709)المعنونة:" الطريق في ميدلهامس" التي وُصفتْ بأنها:"من أكثر اللوحات شهرة في العالم". في هذه اللوحة طريق تصطفّ على جانبيه أشجار عالية نحيفة الجذوع بلا اغصان ولكن رؤوسها متعرّشة بالأوراق الداكنة الخضرة. الطريق يواجه المشاهد بخطّين متوازيين. الخطّان عريضان في البداية ولكنهما يوهمان أنهما يقتربان من بعضهما كلّما ابتعدا وكأنهما سيلتقيان في النهاية، ولكن هيهات. شبّه النقّاد، انحدار اصطفاف الأشجار بانحدار أعمدة التلغراف.

هذه اللوحة معروضة في الNATIONAL GALLERY بلندن، وهي موجودة عادة في دليل المتحف.

الاختلاف بين قصيدة البريكان وهذه اللوحة هو الاختلاف بين ثقافتين أو بيئتين. جعل البريكان الرصيف صخرياً لا تدري من أين يبتدئ ولا أين ينتهي وكأنّه شارع مبلّط في صحراء. ما من مخلوقات لحميّة أو نباتية، ما من وبر أو شعر أو ريش، وحتى ما من سماء، لأنّ البريكان عتّمها بدليل وجود المصابيح. رفيف المصابيح ذاته يذكّر برعب مصابيح هيتشكوك المتحركة في المواقف المفزعة. بهذه المثابة قلّص البريكان المشهد حتى يزيد من وحدة ذلك الإنسان السائر، وكأنّ الدنيا ستطبق عليه.

أمّا لوحة"هوبيما" فمعنية بمادّة الحياة والإخصاب والسموّ الروحي. إنها قبل كلّ شيء، معنية بالنمو. في هذه اللوحة تقف أنت كمُشاهد في وسط شارع ترابي طازج إنْ صحّ التعبير، عليه بقايا نداوة. النداوة بحدّ ذاتها إخصاب من نوع ما، بعكس قصيدة البريكان المعنية بالتقلّص. إلى يمين اللوحة رجل، يشذّب أشجاراً، أقصر من قامته، إنّه بلا شكّ يهيّئها لحياة أفضل، وفي الوقت نفسه يجددها. بعد ذلك، نرى منعطفاً إلى اليمين يقف في بدايته فتى وفتاة في حوارهامس عميق، لأنّ رأسيهما متقاربان وخلفهما بيت. إلى الشمال نرى من بعيد كنيسة، وبها أعطى الرسّام قيمة روحية للمشهد. هذه القيمة الروحية تمثلت بثلاثة عناصر. أوّلاً علو الأشجار الذي دلّ على علوّ السماء، ذلك لأنّ الأشجار المتوازية على الجانبين قريبة من المُشاهد فلا بدّ له في أنْ يرفع رأسه ألى أعلى حتى يراها. وثانياً ما أن يرفع راسه حتى يرى غيوماً بيضا متفرقة عالية جداً، ومعها نوارس شاهقة وصغيرة فوق سمت الرأس تقريباً. لوحة تتغنى بالإخصاب بأعمق هارمونية، وأثرى تواشجاً.

قبل أن ننسى، في الشارع الترابي النديّ يقابلك من بعيد رجل يمشي بتؤدة مع كلبه. الكلب لا ينظر إلى الأمام وإنما هو ملتفت إلى شماله صوب الفتى والفتاة. ولأنهما سيمرّان بك فلا بدّ من أن الطريق الترابي سيمتدّ خلفك أي أنّه طريق مفتوح، وكأنّ الحياة لا نهاية لها.