I

أدونيس

الحوارات الكاملة

1960 - 1980

غسان كنفاني
الياس سحاب
بلال الحسن
أديب صعب
روبير غانم
رياض فاخوري
عالية ممدوح
منير العكش
أحمد أبو مطر
حميدة نعنع
طلال رحمة
نهلة كامل
وليد شميط
بول شاوول
مصطفى زين
هاشم قاسم
وديع سعادة
نسيم خوري
محمد العبدالله
حسن داود
جاك الأسود
أحمد الحبيشي
فاطمة المانع
سميرة الحاج
فاطمة الحاج
دلندا خالد

بدايات

علي مولا

منتدى مكتبة الاسكندرية www.alexandra.ahlamontada.com

أدونيس

الحوارات الكاملة I

أدونيس

الحوارات الكاملة

الجزء الأول

1960 - 1980

أدونيس

الحوارات الكاملة

1960 - 1980

الجزء الأول

أعدّها للنشر: أسامة إسبر

الطبعة الثانية: 2010

جميع الحقوق محفوظة

بدايات للنشر والتوزيع

سوريا ـ جبلة ـ مجمّع الروضة التجاري

هاتف: 807826 -41 – 00963

موبايل: 515761 - 933 -00963

دمشق: ص ب: 30833

لوحة الغلاف لأدونيس

حول القيمة العالمية لتراثنا الشعري

أول حديث لأدونيس... بعد انسحابه من مجلة «شعر»

أول ما فكرنا بالتوجه بالحديث إلى الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) كان في ذهننا مسألتان نود الاستفسار عنهما، أولاهما قضية انفصاله عن جماعة مجلة «شعر» وانسحابه من رئاسة تحرير المجلة، وهو الخبر الذي كانت «الحوادث» أول من أشار إليه، والذي أكده الشاعر نفسه في حديث أدلى به لزميلة يومية. أما المسألة الثانية فقد كانت الاستفسار عن العمل الكبير الذي كان قد بدأه الشاعر بجمع آثار الشعر العربي القديم، بطريقة علمية، وهو مشروع ضخم كل ما يتعلق فيه كان مجهولاً: الجهة التي تموله، أغراضه، أسماء جميع القائمين على تنفيذه.

وقبل أن نتوجه إلى أدونيس بالزيارة بيومين فقط، طالعتنا الزاوية الأدبية في جريدة النهار، وهي الزاوية التي يشرف عليها أنسي الحاج (أحد أفراد مجموعة «شعر») بشبه إعلان عما أسمته بـ«ديوان العرب»، وهو نفس العمل الذي كان من المفروض أن أدونيس يقوم به، يضاف إلى ذلك أن شبه الإعلان هذا أشار إلى أسماء جميع العاملين في «ديوان العرب»، فإذا بلائحة تضم جميع أفراد مجموعة «شعر»

دون اسم أدونيس، عضو المجموعة السابق، والشخص الذي بدأ الحديث عن الديوان منذ سنة ونيف، مقترناً باسمه، واسمه فقط.

واتضح لنا أن هناك شبه ارتباط بين قصة الديوان، وقصة انسحاب أدونيس من مجموعة «شعر»..

ولا بد لي من الاعتراف هنا بأن الحديث ما إن بدأ بيني وبين أدونيس حتى طغى جلال العمل الكبير الذي يضطلع منفرداً بإنجازه، على أي تساؤل مسبق كنا نحاول الحصول على توضيح له، بما في ذلك قصة استقالته من رئاسة تحرير «شعر».

قلنا لأدونيس:

❖ **كيف نشأت عندك فكرة إعادة جمع التراث الشعري العربي؟**

❖❖ بعث في نفسي فكرة القيام بهذه العملية أمران:

أولاً ـ تلك الإشاعات والأحكام المرتجلة التي يطلقها أدباء الجيل الطالع بكل خفة واستهتار، من أن الشعر العربي بسيط وثانوي، بالنسبة للتراث الشعري الإنساني. وكان الأدباء التقليديون يجابهون هذا الرأي بشكل تعصبي وهم لا يقلون جهلاً عن الأدباء الشباب، بالقيمة الفنية الحقيقية لتراثنا الشعري، مما أبقى تلك القيمة الحقيقية، حتى الآن، ضائعة بين جهل الشباب وتعصب الشيوخ.

ثانياً ـ تلك الطريقة الخاطئة التي أدخلها المستشرقون على أساليب تقييم الشعر العربي القديم والتي كانت تنظر إلى الشعر كجزء من تراثنا السياسي والاجتماعي، بدلاً من النظر إليه من زاويته الصحيحة، كجزء من تراثنا الفني، وبقيت تعتمل في نفسي فكرة ضرورة القيام بعملية

تنقيب جديدة في كنوز الشعر العربي، تليها عملية توضيب فني يخضع لأدق المقاييس والموازين الفنية الخالصة، لا سيما وأنني كنت دائماً على ثقة من أن الشعر العربي ـ وكله غنائي ـ يوازي أرقى مستويات الشعر الغنائي عند أعرق الأمم حضارة وفناً وأدباً.

وكانت عملية التنقيب هذه تحتاج إلى إنسان ممول، يستطيع أن يعوض مادياً عن الوقت الطويل الذي سيصرفه الباحث في هذه العملية الضخمة.. وبقيت الفكرة في رأسي، حتى تبناها الناشر الأستاذ شريف الأنصاري، صاحب المكتبة العصرية، فبدأت التنفيذ فوراً.

❖ قبل أن نبدأ البحث في تفاصيل هذا العمل الضخم، أود أن أستفسر عن عدم استعانتك بأي باحث آخر، وإصرارك على الاضطلاع بالمهمة منفرداً؟

❖❖ السبب في ذلك بسيط، وهو أن العملية ستخضع إلى الحس الشخصي في التقييم، رغم وجود المقاييس العلمية الثابتة كما أن عملاً كهذا يتطلب ممن يتصدى له أن يكون مشبعاً بروح الشعر العربي، مؤمناً بعبقرية اللغة العربية ومطلعاً في نفس الوقت على التيارات الأدبية العالمية بشكل ناضج، حتى يدرك تماماً حقيقة منزلة الشعر العربي في التراث الإنساني.

كل هذه الأشياء، مع حرصي على أن يخرج هذا العمل الكبير المضني، بشكل فني متجانس في كل أجزائه، دفعتني إلى تحمل مسؤولية هذا العمل وحدي..

وقد لا تصدقني إذا قلت لك، أنه رغم إيماني المسبق بالقيمة العالمية المطمورة لتراثنا الشعري، فقد اكتشفت من خلال أبحاثي أنني شخصياً كنت أجهل حقيقة الأبعاد الفنية لتراثنا الشعري، فقد عثرت على قصائد، مجهولة مطمورة، بل إني عثرت على أسماء لشعراء مجهولين، يفوقون في شاعريتهم عدداً لا بأس به من الشعراء الذين تتصدر أسماؤهم تاريخنا الأدبي الذي يدرس في المدارس والجامعات.

بل إني أستطيع أن أجزم بكل هدوء وثقة أن أروع ما في الشعر العربي من قيم فنية، ما زال مطموراً حتى الآن ومجهولاً للعامة والخاصة.

❖وسألنا الشاعر أدونيس عن الطريقة التي قسم بها أجزاء الديوان الكبير فقال:

❖❖ لقد اتبعت في ذلك الحقبات التاريخية التقليدية، التي يقسم تاريخ الأدب عادة بالنسبة لها. وبذلك سيصدر الديوان في ثلاثة أجزاء على الشكل التالي:

المجلد الأول: يغطي فترة الجاهلية وصدر الإسلام، التي تنتهي تقريباً بعام 750 ميلادي.

المجلد الثاني: يغطي المرحلة التالية حتى السنة الألف ميلادية أي أن هذا المجلد يتوقف عند المتنبي.

المجلد الثالث: يغطي الفترة التالية حتى سنة 1914، مروراً بالعهد الأندلسي، الذي يشكل الجزء الأهم من هذا المجلد، باعتبار أن المشرق العربي كان يعيش في تلك الفترة مرحلة الانحطاط.

❖ وما هي المقاييس الفنية التي طبقتها في عملية اختيار وتبويب القطع الشعرية في كل مجلد على حدة؟

❖❖ الحقيقة هي أنني رغم تمسكي بكل المقاييس الفنية المعروفة مدرسياً، إلا أن عملي رغم ذلك بقي عمل شاعر، أكثر مما هو عمل بحاثة جاف، فقد أدخلت إلى جانب المقاييس الفنية المعروفة، حسي الشخصي، ونظرتي الجمالية الشخصية، وهذا في رأيي ما لم يكن بإمكاني، ولا بإمكان أي باحث غيري، التخلص منه.

انطلاقاً من هذا الواقع، أخضعت عملية «الغربلة» التي قمت بها لمقياس القيمة الفنية المجردة للقطع الشعرية التي بين يدي، متجاوزاً بذلك المكان والزمان والظروف الاجتماعية التي قيلت فيها القصيدة، فإذا ما قرأت وصفاً شعرياً من امرئ القيس لحادثة عابرة، فقد كنت أبحث عن المدى الذي استطاع أن يرتفع به امرؤ القيس بالحادثة العابرة، إلى

مستوى القيمة الفنية الإنسانية الخالدة التي تتجاوز كل حدود الزمان والمكان.

وبكلمة أخرى، فقد كنت أمحص القطعة الشعرية بصفتها تعبيراً عن تجربة إنسانية، وليس بصفتها وثيقة اجتماعية أو تاريخية.

من هنا انصب اهتمامي على شخصية الشاعر وهمومه الإنسانية وليس على العصبية القبلية التي كان ينطق باسمها، فتلك العصبية القبلية عارض زمني زائل، أما الخالد فهي القيمة الفنية الإنسانية المجردة للقطة التي نقرأها اليوم، نحن أبناء النصف الثاني من القرن العشرين.

❖ قلنا لأدونيس وقد أخذنا بجلال العمل الكبير الذي يقوم به: نحن نعتقد أن عملاً كهذا سوف يكون حدثاً أدبياً ضخماً في تاريخ الأدب العربي وتاريخ الآداب العالمية ؟؟؟

❖❖ ما أستطيع قوله عن عملي هذا أنه أول موسوعة شعرية من نوعها في العصر الحديث، تسبقها موسوعة أبو تمام العظيمة المعروفة بديوان «الحماسة».

❖وانتقلنا بالشاعر إلى قصة انسلاخه عن جماعة «شعر» واستقالته من رئاسة تحريرها، وقيام جماعة شعر بعملية جمع للشعر العربي القديم، في نفس الوقت الذي يقوم فيه أدونيس بنفس العملية فقال:

❖❖ أنا أرحب بكل محاولة تبذل لجمع الشعر العربي القديم بعد إخضاعه للمقاييس العلمية الدقيقة ولا يمكنني أن أعتبر تجربتي نهاية المطاف، أما من جهة استقالتي من رئاسة تحرير مجلة «شعر» فأرجوك أن تعفيني من الكلام، لأنني لا أحب أن أسيء لأحد، وكل ما يمكنني قوله هو أن مجلة «شعر» كانت بالنسبة لي مرحلة، وقد انتهت هذه المرحلة.

❖ من الناحية الفنية؟

❖❖ من كل النواحي..

وآثرنا عدم إحراج أدونيس بالحديث عن المشاكل الشخصية، وانتقلنا إلى أدونيس الشاعر فسألناه:

❖ ما رأيك في الأزمة التي يجتازها الشعر العربي حالياً، والتي تجعل المتذوق للشعر العربي يكاد يبلغ المستحيل قبل أن يعثر على قصيدة يتلذذ بقراءتها؟

❖❖ الشعر في عصرنا هذا يعيش في أزمة في جميع أنحاء العالم وأرجوك أن تصدقني إذا قلت لك أن غيرنا ليس أحسن منا، وذلك يرجع لعملية التحول الجذري التي تجتازها البشرية حالياً، والتي تجتازها القيم الروحية التقليدية بشكل خاص.

ولكن تبقى للأزمة عندنا بعض المميزات الخاصة:

وأهمها استخفاف معظم الذين يكتبون الشعر بعملية المعاناة في الصياغة الفنية للصورة الشعرية، فالمواهب عندنا كثيرة، والحمد لله، ولكن الشعر الجيد قليل رغم ذلك.

ثم نحن يا صاحبي نفتقد إلى شيء من التواضع الفني، فما أن يجهد شاعر ناشئ نفسه في قصيدتين ناجحتين، حتى يظن أنه قد بلغ نهاية المطاف، وأن عليه أن يستريح.

وإليك هذه الحادثة التي توضح لك ما أرمي إليه بكلمة "تواضع":

أثناء مروري بباريس قمت بزيارة الشاعر الفرنسي الكبير بيار جان جوف وهو كبير في قيمته وفي سنه (70 عاماً). وبعد حديث مطول عن الشعر، قرأ لي الشاعر الكبير إحدى قصائده الجديدة، وما أن أبديت إعجابي بالقصيدة فور انتهائها حتى تهللت أسارير الشاعر الكبير وأصيب بدهشة غريبة وسألني ـ كأي ناشئ مبتدئ ـ حقاً أعجبتك؟ وكأنه لم يصدق أن ما قلته لم يكن مجاملة.

ولم أعلق على الحادثة فمدلولها أكبر من أن يعلق عليه، وانتقلت إلى سؤال أخير:

❖ لقد قرأنا لك قصائد نثرية، فما رأيك بهذه التجربة في الأدب العربي؟

❖❖ أحب أولاً أن أوضح أن كلمة «قصيدة نثرية» ليست سوى اصطلاح أريد التعبير به عن نوع من الأدب ليس هو بالنثر العادي كما أنه ليس بالشعر، بل هو في قالب نثري وروح شعرية، فكانت من هنا تسمية «قصيدة نثرية».. ولكن هذا لا يمكن أن يعني أن القصيدة النثرية هي شعر، وأنها قد حلت بالتالي محل القصيدة الشعرية، فالشعر شعر والنثر نثر..

وخرجنا من عند الشاعر أدونيس وفي رأسنا الأجوبة على معظم تساؤلاتنا، والاعتذار عن إيضاح بعض التساؤلات الأخرى، واللهفة على سماع الجديد من الشعر الجيد، الذي افتقده متذوقو الشعر في الفترة الأخيرة.. وبقيت ترن في أذني عبارة أدونيس:

«صحيح أننا نعيش في أزمة شعرية، ولكن الشاعر الذي لديه ما يقوله، فهو قائله حتماً دون انتظار انفراج الأزمة».

الياس سحاب

مجلة الحوادث ـ 1960

من لا تراث له لا جذور له

❖ نعرف أنك منهمك في إعداد «ديوان الشعر العربي»، فمتى يصدر الكتاب الثاني، وما هي الفترة التي يتناولها؟

❖❖ سيصدر الكتاب الثاني هذا الأسبوع وهو يتناول الفترة الواقعة بين سنة 750 و1050 ميلادية. ويضم مختارات لمئة وثلاثة شعراء. ويقع في 540 صفحة من القطع الكبير. وقد قدمت له، كالكتاب الأول، بمقدمة طويلة.

❖ كان لهذا العمل صدى كبير في الأوساط الثقافية العربية، فما هو شعورك؟

❖ ❖ صحيح أن الشعراء والكتاب العرب امتدحوا هذا العمل كثيراً، لكني أظن أنهم لم يدركوا أهميته تماماً، خصوصاً من حيث أنه إعادة نظر جذرية في فهم الشعر العربي وتقييمه، ومن حيث أنه بالتالي، بداية اتجاه جديد في النظر إلى الشعر العربي يقلب جميع المقاييس والأسس النقدية القديمة والتي ما تزال حية مسيطرة حتى اليوم في كتب جامعاتنا ومدارسنا. وأعتقد أنها هي التي أفسدت الذائقة الشعرية العربية، وباعدت بين أجيالنا الطالعة وتراثنا الشعري.

❖ أنت إذن تدعو إلى الارتباط بالتراث؟

❖ ❖ طبعاً. من لا تراث له لا جذور له. ومن لا جذور له، غصن يابس. غير أن الارتباط بالتراث يأخذ، لدى بعض الأدباء العرب حتى عند أشخاص لا يعتبرون أنفسهم تقليديين، معنى الخضوع للماضي، وإعادته، والتمسك بحرفيته. وهذا في رأيي، يشوه تراثنا من جهة، وهو، من جهة ثانية، يناقض الروح العربية التي هي بطبيعتها، وكما أفهمها، قائمة على الإبداع والتخطي لأنها، في جوهرها، فرادة وحرية.

إن مثل هذا الخضوع هو، إذن، عاجز أن يضيف شيئاً يمكن أن يغني تراثنا، سواء من حيث المضمون أم من حيث الشكل. وتاريخنا الأدبي الحديث دليل ساطع. فهو ليس إلا اجتراراً أو تنويعاً آخر بعبارات جديدة. فشعراؤنا القدامى أفضل من شعرائنا في ما نسميه عصر النهضة، ونقادنا القدامى خير من نقادنا النهضويين. والسبب عائد إلى سيطرة روح الخضوع للماضي والتمسك بحرفيته. فمعنى هذه الروح، في مستوى الكتابة، هو ما يلي: «المثل الأدبي الأعلى موجود في الماضي»، ويستحيل الإتيان بأحسن منه. إذن «يبلغ ذروة الإجادة من يبلغ ذروة التقليد».

وماذا تكون النتيجة؟ يموت الإبداع ويموت الأدب، وتصبح الثقافة مستنقعاً من الأشكال الكلامية التي لا تخبئ غير الفراغ. وتكون النتيجة أيضاً أننا نقتل تراثنا من حيث لا ندري، أو ندري.

وإذن كل ارتباط بالتراث يجب أن يتضمن الإضافة والتخطي. وهذا يعني أن الشاعر الذي هو، بطبيعة وجوده يتنشق تراثه كالهواء، جارياً في دمه، هو أيضاً بطبيعة وجوده رافض وثائر. أي يستحيل إذا كان شاعراً بالفعل أن يقلد الذين سبقوه. تصور لو أن الشعراء العرب كلهم مقلدون أو تلامذة لامرئ القيس مثلاً، أو المتنبي، ولو أن الفلاسفة العرب كلهم مقلدون أو تلامذة للغزالي أو ابن سينا. ماذا كان حدث للفكر العربي؟ الهزال و الموت لا شك.

هكذا يتضح أن أكثر الشعراء ارتباطاً بتراثه هو أكثرهم تمرداً عليه، وأكثرهم احتراماً له هو أقلهم خضوعاً له. إن تراث شعب ما، هو طاقات عديدة تتفجر غنية متنوعة في مختلف الاتجاهات، وليس نفقاً واحداً أبضوء واحد.

❖ إذن لا يجوز للشاعر أن يرفض تراثه؟

❖ ❖ لا يستطيع أن يرفضه، حتى لو شاء ذلك. الشاعر مملوء بتراثه كما هو مملوء بدمه. وكل ما يستطيع أن يفعله هو أن يرفض أشكالاً معينة

وقيماً معينة في هذا التراث. وهذا الرفض من شروط التقدم ليس في الثقافة فحسب، وإنما في السياسة والاجتماع والأخلاق أيضاً.

❖ في ضوء ما ذكرت، كيف تنظر إلى الشعر العربي الحاضر وإلى الثقافة العربية إجمالاً؟

❖ ❖ التجربة الشعرية العربية المعاصرة أغنى التجارب الثقافية العربية وأهمها وأكثرها حيوية وإبداعاً. تأتي بعدها التجربة الروائية والقصصية ثم يأتي النقد. الفلسفة؟ ليس عندنا حركة فلسفية عربية معاصرة.

❖ هل التجربة الثقافية العربية إجمالاً في مستوى التجربة السياسية ـ الاقتصادية التي تتمثل، على الوجه الأخص، فيما يمكن أن نسميه «الظاهرة الناصرية»؟

❖❖ كلا. وهي دون مستوى هذه التجربة بكثير. على عكس ما قد يظن البعض. إن ما نسميه «الظاهرة الناصرية» هو، على الصعيد السياسي ـ الاقتصادي، أعظم ظاهرة في تاريخ العرب منذ أكثر من ألف سنة. ومن الطبيعي أن تكون لهذه الظاهرة انعكاساتها في قضايا الفكر والثقافة.

وأزمة الثقافة العربية هي في كونها ليست على مستوى هذه الظاهرة. فهذه الظاهرة ثورية، والثقافة العربية الحاضرة تقليدية بشكل عام، وهي حرية، وهذه الثقافة تدور في مدارات محصورة إن لم تكن مفيدة. والظاهرة الناصرية مشاركة عربية أصيلة فعالة في مصير العالم، بينما ثقافتنا الحاضرة خائفة، ملجومة، واقفة على هامش العالم.

❖ هذا حكم مخيف على الثقافة العربية كيف تجد له مستندات في الواقع؟

❖ ❖ حكم مخيف، لكنه حقيقي، والحقيقة مخيفة، أحياناً. أما ما يؤكده في الواقع فأوجزه فيما يلي:

أولاً: إن جميع المجلات الأدبية العربية ذات التأثير في الحياة الثقافية، لا تقوم على تنوع الآراء والمواقف فيما بينها، وإنما تقوم على تنوع التعبير عن اتجاه واحد. وهذا الاتجاه، فوق ذلك، ذو طابع سياسي في التحليل الأخير، أكثر مما هو ذو طابع ثقافي. وهو، لأنه سياسي، كيفي، متغير، سطحي، لذلك يبدو ملحقاً بالتيارات السياسية تابعاً لها. وفي هذا قتل للثقافة وللسياسة معاً. للثقافة، لأن موقفاً كهذا يفقرها ويقلصها ويؤدي بها أخيراً إلى التكرار، والببغائية، والعقم، وانعدام الإبداع. وللسياسة، لأن السياسة العربية، في مظهرها الناصري على الأقل، تمثل جهداً خلاقاً حراً، وهي من هذه الزاوية تحتاج إلى ثقافة خلاقة حرة ـ تدعمها، وتنقدها، وتفيد منها، وتخطط لها، وتستضيء بها وتضيئها، وتسيران معاً جنباً إلى جنب. والواقع أن السياسة العربية الآن تنمو وحيدة في معزل عن الثقافة العربية، غير قادرة أن تفيد منها، لأنها تابعة ضحلة. بينما الثقافة في الشعوب الحية هي قاعدة السياسة.

هكذا لا نستطيع أن نقرأ اليوم في البلاد العربية التي تعد مئة مليون نسمة والتي هي ذات تراث من أغنى تراثات العالم، كتاباً عربياً واحداً ذا قيمة إنسانية جديدة، يمكن أن تشارك، شأن السياسة، في مصير الثقافات في العالم.

ثانياً: الحركة الثقافة العربية ضائعة مخنوقة بين فئتين: فئة مرتزقة تتبنى الشعارات و«تخلق» أعداء ثقافيين لكي يظل باب الارتزاق مفتوحاً. وفئة ثانية رجعية مرتزقة تحارب النور أنى وجدته بحجة الحفاظ على «القيم القديمة».

هكذا تسيطر في المجلات والصحف العربية الاتهامات والشتائم. ويسيطر أشباه الأدباء وأدعياء الثقافة.

وهذا كله لا يعود في النتيجة على الثقافة العربية إلا بالجمود والعقم.

طبعاً، هناك الفئة الثالثة المنفتحة، المحبة، الغنية بروحها وفكرها والتي نأمل، ويأمل العرب المخلصون جميعاً، أن تزداد نمواً وسيادة وسيطرة. فهي أمل الثقافة العربية في الوقت الحاضر، على الأقل.

❖ وماذا تقترح للخروج من هذه الحالة؟

❖ ❖ الحرية، الحرية، الحرية. العرب الآن في مرحلة انتقال. وفي مراحل الانتقال يشتد الصراح بين القيم القديمة والقيم الجديدة. ولا بد من أن يتوفر جو الحرية الكاملة للأطراف التي تمارس هذا الصراع وتعيشه. وإلا انتقلت القيم القديمة مع فترة الانتقال وظلت حية فاعلة.

هناك قيم ثقافية بالية يجب أن تزول كما زالت قيمنا السياسية البالية. هناك آفاق جديدة يجب أن ننفتح عليها في الثقافة كما انفتحنا عليها في السياسة.

هناك نظرة ثقافية جامدة يجب أن تنتهي لتنشأ محلها نظرة جديدة حية، تماماً كما تلاشت النظرة السياسية العربية الجامدة، وحلت محلها نظرة جديدة حية.

لو سئلت أن أضع في هذه المرحلة تعريفاً للعروبة لقلت: العروبة نبوة، وكل عربي اليوم يجب أن يحيا على مستوى النبوة. والنبوة لا تستطيع إلا أن تكون حرية، وإلا فقدت معناها.

والنبوة شجاعة، وصدق، وإيمان بالحقيقة أكثر من الموت.

ولا خوف من الحرية.

المثقف العربي الحقيقي في هذه المرحلة هو الذي يهدم في المجتمع العربي على صعيد الثقافة، ما يهدمه عبد الناصر في هذا المجتمع، على صعيد السياسة.

❖ تحدثنا عن أشياء كثيرة ما عدا الشعر. ماذا تريد أن تقول للقارئ العربي في شعرك؟

❖ ❖ لا أعرف. لا أعرف أن أتحدث عن شعري. ربما كنت أحاول أن أقول للقارئ العربي أن يهدم العالم الميت في حياتنا وتراثنا، ويستقبل عالماً جديداً. شرح هذا الأمر يطول. الأفضل ألا نخوض فيه. كي نتحاشى التبسيط الذي يخنق كل شيء..

لكن أحب أن أقول كلمة على هامش السؤال هي أن من الواجب على القارئ العربي أن ينظر إلى الشعر كتعبير فني قائم بذاته، وأن يعتبره نبوة ورؤيا، وألا يخلطه بغيره من أساليب التعبير الأخرى، وألا يحكم عليه بغير روح الرؤيا والنبوة، وبغير روح الشعر.

❖ أخيراً ما موقفك السياسي؟

❖ ❖ إنني يساري بقدر ما يتمثل في اليسار الإيمان بالإنسان، وبحريته، وبكرامته، وبأنه سيد مصيره ونفسه. ومن نافل الكلام القول بأن الاستعمار بجميع أشكاله، السياسية والاجتماعية والفكرية، مناف لكرامة الإنسان، وسيادته، ومناف في المقام الأول، لجوهره كإنسان.

وفي هذا المستوى، يمكن التأكيد أن كل شاعر أصيل يساري بالطبع والضرورة.

مجلة «الحرية» ـ بيروت 1964

تخلف الشكل والمضمون في الشعر الحديث

في نطاق التحولات التي طرأت على الشعر العربي الحديث، لا زالت كثير من القضايا المتعلقة بهذا الشعر مجال نقاش يتناول في كل لحظة قضايا هذا الشعر الأساسية. ذلك أن أوائل الذين حملوا لواءه، أصروا في حمى الدفاع عن أنفسهم على أنهم يحملون مفاهيم جديدة للشكل والمضمون على السواء.

وكان لا بد من فترة زمنية كافية، يتاح فيها لهؤلاء الشعراء أن يعبروا عما يعتبرونه جديداً، بالأسلوب الذي يروق لهم، بحيث يمكن بعد انقضاء هذه الفترة أو خلالها، أن نقوم بعملية جرد نستكشف فيها حقيقة ما قدموه من أمور «جديدة»، لنرى من خلال ذلك مقدرة هذا المفهوم الشعري على تطوير نفسه، على خلق مبرر وجوده، على صياغة قانون مرحلته.

في الحديث عن هذه القضايا قال الشاعر «أدونيس» أن نتاج الشعر العربي المعاصر لا يقل أهمية عن أي نتاج شعري في العالم. وقد استطاع هذا الشعر أن يغني نفسه ويتطور باستمرار، مكتسباً قيماً جديدة. ولكن هذه النظرة الإجمالية لا تكفي، ومن الضروري أن نتناول قضايا شعرنا

الأساسية والتفصيلية لنرى مقدار الرحلة التي قطعها في الإجابة عنها. وفي الدراسة الدقيقة نصل إلى رأي قد يبدو غريباً لكنه واقعي. فرغم أن شعرنا الحديث اعتبر تطوير الشكل من موضوعاته الأساسية إلا أن هذا الشكل لم يكن تطويراً بالمعنى الصحيح، ولا زال الشكل في القصيدة المعاصرة رغم التحرر الذي حققه مقيداً ضمن حدود عديدة، ولم يستشرف بعد الآفاق التي يمكن أن يرودها.

إن في تراثنا ما يسمح لنا بأن نطور الشكل الشعري تطويراً لانهائياً وبشكل مستمر. وإذا كنا نخاف من شيء في هذا الصدد فإننا نخاف في الدرجة الأولى من تقليدية جديدة تعود بنا إلى شكلية أشد وطأة من الشكلية القديمة. وأشير هنا إلى أن بعض الشعراء الجدد يكتبون ضمن إيقاع أو إيقاعين على الأكثر دواوينهم كلها. ومن يدرس مثل هذه الدواوين، ويقارنها بدواوين عربية قديمة يجد أن في الدواوين الجديدة، رتابة وشكلية أكثر مما يرى في الدواوين القديمة. وذلك يعود إلى أن تطوير الشكل الشعري لا يجوز أن يقتصر على اللعب بالتفعيلة وحسب وإنما يجب أن يتجاوز ذلك إلى تفجير الإطار الشكلي المعروف من الأساس. وهذا لا يستقيم إلا للشعراء الذين يعيشون في تجربة جديدة تمام الجدة.

حتى أن بعضاً من الشعراء الجدد لا يزال أقل جرأة ومغامرة في التجربة الشكلية من كثير من شعرائنا السابقين.

ومن هنا يمكن القول بأن استمرار هذا النمط في التعبير سيقود إلى شكلية في الشعر الحديث أشد خطراً من شكلية الشعر القديم. ولا أستطيع أن أرى طريقاً للتخلص من هذه المتاهة إلا في توجه الشاعر الحديث نحو الإيقاع الحرّ تماماً.. إلا في رفض الشاعر لعروض الشكل الواحد في القصيدة.. إلا في عمله لأن يخلق لكل قصيدة شكلها الخاص، وإيقاعها الخاص.

هذه مهمة صعبة بالطبع، ولكن الشاعر لا يكون شاعراً عظيماً إلا إذا ابتكر طريقته الخاصة وشكله الخاص. وليس من الممكن أن يحدث تطور

في الشعر إلا إذا تغير شكل التعبير. من هذه الزاوية جوهر الفن في النهاية هو الشكل، ولكن الشكل ليس له معنى إلا إذا كان ينقل تجربة ومضموناً. إن اعتبار الشكل جوهر الفن، لا يعني الشكلية مطلقاً، إنه يعني فقط أنه لا وجود لتجربة جديدة بدون شكل جديد.

وفي المضمون أيضاً:

أما من ناحية المضمون فإنني أميل إلى رأي مشابه، فإذا نظرنا إلى تراثنا الصوفي بشكل عام وإلى بعض الكتابات الصوفية بشكل خاص مثل كتابات (النفري) نجد أن معظم شعرائنا الجدد متخلفون، تخلفاً واضحاً على صعيد المغامرة الشعرية. فالصوفي كان يعبر بحرية كاملة عن شعوره وأفكاره ومواقفه مضموناً وشكلاً. ولم يكن يتردد في قول ما يؤمن به حتى فيما يتصل بالله وبالمعاني الإنسانية الخيرة. بينما نرى أن معظم شعرائنا يترددون في هذا كله. إما مسايرة وإما عجزاً. وهكذا يتضح لنا أن شعرنا الجديد ما تزال تنقصه الهزات الروحية الكبرى على الصعيدين الاجتماعي العام والشخصي الخاص لأن مثل هذه الهزات الفنية الحرة هي وحدها التي تخلق قيماً فنية جديدة وأشكالاً فنية جديدة، ورؤيا شعرية جديدة.

عودة للتراث

ومن أهم ينابيع هذه الهزات الروحية المتجذر في تراثنا العربي. لكن بروح حديثة تكشف عن جوانبه الفنية وتحرره من نظرتين، تخفيان أصالته.

النظرة الأولى هي المتعصبة الجاهلة، التي لا ترى منه إلا النماذج البيانية، والنظرة المتمدينة المتعصبة الجاهلة هي أيضاً لأنها مريضة بمرض الانسحار بكل ما هو أجنبي.

عندئذ يتضح لنا أن تراثنا غني عميق متعدد الجوانب والقوى والطاقات إلى درجة التناقض أحياناً، وهذا التجذر لا يعني إطلاقاً تقديس

الماضي بحد ذاته. بل انطلاقاً من الماضي إلى الحاضر والمستقبل. إذ دون هذا الانطلاق، يكون الشاعر مقتلعاً. لكن دون التجذر في الحاضر و المستقبل. يكون أيضاً أشبه بنبتة ميتة. فليس هناك من شاعر جديد كبير إذا لم يكن مجذراً في أصوله التراثية الكلاسيكية.

إن ما نطمح إليه بهذا المعنى هو الحداثة الكلاسيكية. وشاعرنا الكبير هو الذي يسمح لنا شعره بتسميته شاعراً حديثاً كلاسيكياً.

بين المضمون والموضوع

لكن من الواجب هنا أن نميز في الشعر الجديد بين المضمون والموضوع لأن كثيرين لا يميزون بينهما. فالمضمون شيء، والموضوع شيء آخر.

الشعر يعطيك المضمون بصورة إيحائية بشكل غير مباشر. شعر الموضوع طريقة قديمة انتهت. الشعر تجربة، والشاعر لا يجرب بموضوع، بل هو يلتقط المشاعر المتناقضة والمتباعدة ويصوغها، وينفر الشعر الأصيل من الموضوعات، لأن الشعر الذي لا يعكس شخصية صاحبه لا معنى له. فأنا لا أريد أن أقرأ أفكار الشاعر، أريد أن أقرأ شخصيته ومشاعره وهمومه، وبذلك يعطيني تجربته الشعرية التي هي في الدرجة الأولى تجربة شخصية.

فالشعر يستمد قوته وجماله من شخصية مبدعة وعمق تجربته، وموهبته واتساع رؤياه، لا من الموضوع مهما كان جليلاً أو عظيماً. بهذا المعنى يمكن القول ليس هناك شعر، بل هناك شعراء. فأنا لا أتصور تجزيء الإبداع الشعري إلى جزأين: شاعر يتأمل، وموضوع أمامه يدرسه. وإنما التجربة تعيش في لحظة حضور كياني، تكون فيها الذات والعالم وحدة تامة. والشاعر الذي تظل بينه وبين العالم مسافة حينما يكتب شعراً، لا يعود شاعراً، بل يصير وصّافاً يصور المشاهد والأفكار. وهكذا تنتهي الثنائية المصطنعة في تفسير الوعي إلى مراتب. فالحدس الشعري

هو أيضاً وحدة تتضمن كيان الشاعر كله، بكل ما فيه من طاقات شعورية ولا شعورية.

عملية التقييم

هذا الفهم للشعر يجعل عملية التقييم بالطبع عملية صعبة، لا حكم فيها إلا للموهبة الشعرية أو النقدية، بدون مقاييس نهائية، جاهزة على الإطلاق، لأنه لا وجود للمقاييس المسبقة إذا أردنا شعراً نامياً متخطياً. هناك الخبرة فقط التي تميز بين الجيد والرديء في الشعر، وهي المقياس الوحيد..

إذن أول ما أطالب الشاعر به حين أقرأ ديواناً أن لا يذكرني بأي شيء مما جاء قبله لا بأفكاره ولا بأسلوبه. أطالبه أن يكون صاحب تعبير جديد خاص به، أطالبه بإضافات للآفاق الشعرية والقيم الفنية التي وصلنا إليها. أخيراً أطالبه بروح المخاطرة وبقوة التخطي المتطلعة للمستقبل. وبقدر ما أرى فيه هذه الأشياء أقدره كشاعر. إذ أن قيمته كشاعر تكمن في الجديد الذي يخلقه.

تيارات

وحسب هذا المفهوم لا أستطيع أن أتحدث حتى الآن عن تيارات واضحة في الشعر العربي الحديث. بعض الشعراء عندهم مواقف واتجاهات في طور النمو. لم تنضج هذه الاتجاهات نهائياً، ولا زالت عرضة للتطور، وللدخول في آفاق جديدة، ولكن هذا لا يعني أبداً أنها قليلة الأهمية، بل يعني أن دائرة التعبير الشعري الحديث لم تكتمل بعد. الشاعر الحقيقي يعيش في تطور دائم ويحتاج لمرحلة طويلة قبل أن يوضح اتجاهه. وربما تكون المرحلة التي يحتاجها الشاعر عندنا لتوضيح اتجاهه مرحلة طويلة وسبب ذلك كما أعتقد اعتبارات عديدة، ربما كانت سياسية أو اجتماعية، تحول دونه ودون أن يسير مع هواه الشعري كما يشاء. وهو

أمام هذه القيود لا يزال مشدوداً إلى التقاليد بشكل أو آخر، بحيث يقوده ذلك في النهاية إلى أن يتقلص ضمن حدود الشكل بدلاً من أن يوسع أبعاد شعره الروحية.

لغة فريدة

ولكن هذا التحليل لا يمنعني في النهاية من التفاؤل، خاصة أن الشاعر العربي يتعامل مع لغة فريدة. لغة طبيعية، غريزية، إيقاعية، ملتصقة بالأرض. فإذا ما التقى الشعور الإنساني مع طاقات هذه اللغة ينبثق مزيج غريب، ويصبح لكل كلمة جو خاص، وتتفتح القدرة لتوليد استعمالات جديدة للكلمة وآفاق جديدة للشعر.

مقابلة أدبية، أعدها: بلال الحسن

مجلة «الحرية» ـ العدد 263 ـ الاثنين 7 حزيران 1965

الشعر هيام كوني

❖ كيف نبدأ بالكلام عن شعرك؟

❖❖ أخشى أن يصعب الكلام على الشعر، عندنا، شيئاً فشيئاً، أكثر ما عندنا مُسيّر بالفائدة العملية، خاضع لمنطقها، بارد لكثرة ما هو مدروس، موضوع تحت منظار المصلحة المباشرة، والسلوك المقيد. بينما الشعر هيام صوفي، مجاني، في مدن يسيرها السحر و الحلم وقانون الروح وأبعادها.

❖ مع ذلك يبقى من يحب هذا الهيام لأنه، على الأقل، يسهل عليهم رؤية الواقع.

❖ ❖ الواقع؟ صحيح. لأن الشعر وحده قادر على أن يملأ بالطفولة والعشب. هذا دور الشعر: يهدر كالطوفان، حاملاً بين كلماته الخصب والحياة، مأخوذاً بالواقع، حالماً بما وراءه، مبدعاً واقعاً سحرياً، يتشابك فيه الحجر و الجناح، الماء والنار، الهذيان والمنطق، في نوع من الواقعية السحرية، من الجنون العاقل.. بهذا وحده نقدر أيضاً أن نحاصر هذا «السديم الشعوري» الكائن في أعماق كل منا.. أن نقبض عليه، ونوضحه.. يجب أن نقبض على الحقيقة الكامنة في أعمق أعماق النفس.

❖ الشعر، بهذا المعنى، كفاح دائم.

❖ ❖ كفاح دائم.. للقبض أخيراً على الأشياء الهاربة.. على القارئ، على الآخر، على الأرض، على وطن لا نشعر فيه أننا نموت وحسب، بل نحيا، نحيا..

❖ متى يكون كتاب ما غريباً على القارئ؟

❖ ❖ حين يكون خارج المعالم والمقاييس الأدبية المشتركة، الشائعة. حين يكون شخصياً، جديداً ـ خارج التقليد والمنهجية الاصطلاحية، خارج الانسجامية وركود العادة. حين ينبع من المستقبل أكثر مما ينبع من الماضي.

❖ خارج كل موضوع؟

❖ ❖ وخارج كل موضوع. الموضوع وجود خارج النفس. يجب أن يتخلص الشعر العربي الحديث من الموضوعات البرانية، ويدخل في دوار كوني.. في فضاء الأعماق.. في هيام إنساني بمستوى الكون كله.

❖ قراء مثل هذا الشعر قليلون.

❖ ❖ طبعاً. من مآسي الشاعر الحديث أن عليه أن يخلق شعره وقارئه. أن يملأ الفراغ. أن يشيع الأبد في هذه اللحظات الهاربة، أن يمسك بالدقائق ويثبت.. يثبت ضد العابر، الموقت، كل شيء عندنا موقت. الشعور بالبداية الدائمة هو الشعور المسيطر. دائماً نبدأ من جديد. بلا استمرار، بلا تتابع، بلا تراكم والشعور بالقفز الدائم. الشعور بأن الحياة سلسلة من الأوضاع والحالات الوقتية، بلا ترابط، ولا تلاحم. كل شيء محتمل. كل شيء يمكن أن يفاجئك في أية لحظة. الشعور بأنك موجود في التاريخ، في الزمان، لا على الأرض.. هذا كله يخلق شعوراً بالفراغ. كيف نملأ هذا الفراغ؟ هكذا يجب أن نخلق كل شي: الشعر، القارئ، المحيط ـ كل شيء.

❖ هل تفترض القارئ حين تكتب؟ هل تفترض الآخرين؟

❖ ❖ الآخرون موجودون في نفسي، مسبقاً. لا أفترضهم. حين أكتب لنفسي بصدق أشعر كأني أكتب لهم.

❖ الآخرون هم إخوتك، أحباؤك الحيارى، التائقون لامتلاك الوجود.

❖ ❖ نعم.. نعم..

❖ ألا يقتضي افتراض الآخرين الصفة الخطابية؟

❖ ❖ افتراض الآخر، إذا كان هناك مسافة بين الشاعر وبينه، يفترض الخطابية لاجتلابه. يفترض النبرة التعليمية والأخلاقية، المنفعية، هذا يفسد صفاء التجربة الشعرية.

❖ هذا كلام بعيد جداً عن الاهتمام السائد. الالتزام مثلاً.

❖ ❖ الالتزام؟ الشعر الملتزم، كما عرفناه في السنوات العشر الأخيرة، كان ضد الشعر ولم يفد القضية التي كتب من أجلها. بل ربما ضرها وأفقدها الكثير من الحرارة الداخلية، بالكلام، الكلام الكثير، المكرر.

الشعر الملتزم، بهذا المعنى، لا يمكن أن يكون ثورياً.. لأنه استجابة مباشرة لأحداث مباشرة. والأحداث الثورية تتطلب السرعة، والمباشرة، والآنية، والخطابية. وكل شعر يستجيب لها، يكون مثلها انتقالياً وآنياً وخطابياً.. الشعر الثوري يكتب قبل الثورة وبعدها: لأن طبيعة الشعر هي أن يرى أو ينبئ، أن يرى ويتخطى.

❖ هل يعني هذا أن للشعر مفهوماً واحداً؟

❖ ❖ لا. يعني أنني أفهمه بهذا المعنى. هكذا أنظر إلى رسالة الشاعر. يمكن أن يكون هناك شعر خارج هذا المفهوم. فالشعر أشبه بالسحر الذي يفلت من جميع القواعد.

❖ الإفلات من جميع القواعد يذكرني بالملاحظة التي أبداها الشاعر الإنكليزي ستيفن سبندر في مؤتمر الشعر العربي الحديث (روما 1961)، إذ تساءل إلى أي الأسس يستند نقد الشعر الحديث عندما نجرد الشعر من جميع القواعد.

❖ ❖ أعني الإفلات من القواعد المسبقة، والخضوع لقواعد ضمنية داخلية. القواعد تولد مع التجربة ذاتها، تولد مع حركة الشعور والإبداع ذاتها، بحيث أن الحضور الشعري يكون من القوة والكثافة الكفيلتين بإحلاله محل القواعد. الشاعر لا يكتب والقواعد أمامه. إذا كان هناك قاعدة فإنما تكون مصهورة في نفس الشاعر. القاعدة تأتي بعد القصيدة. النقد نشأ بعد الشعر لا قبله. القواعد دائماً تلي الإبداع.

❖ لكن البعض يتهم الشعر الحديث بأنه لم ينشأ تلقائياً، إنما سبقه النقد إلى النيل من الأصول القديمة والتشريع لأدب جديد.

❖ هذا خطأ. أولاً لأن الشعر لا قواعد له، لا هنا ولا في العالم. ثانياً، القواعد لا تنتج شعراً من أي نوع كان. وفي الشعر الحديث شعراء كبار. القواعد تذكرنا بالنظامين في عصور الانحطاط. وفي كل عصر نظامون، مقلدون. يمكن أن يقال أن هناك اتجاهاً عاماً مهد لشعراء حركة الشعر الحديث. هذا الاتجاه العام وليد تطور العلم، وليد القلق و التمزق الذي يحياه الإنسان المعاصر، وليد الهوة التي انفتحت فيما يتعلق بالمستقبل وجهل هذا المستقبل. لكن هذا ليس قاعدة، إنما هو حركة.

❖ في جوابك من مفهوم الشعر ذكرت «رسالة الشاعر». من يفرض هذه الرسالة؟

❖ ❖ يفرضها صدقه الخاص وتجربته الخاصة. صدقه مع نفسه في الدرجة الأولى. لكن صدقه مع نفسه يمكن أن يتلاقى مع صدق التاريخ، صدق الوطن، صدق الشعب، ويتم الاندماج بينه وبينها، دون أن يكون الطرف الآخر موضوعاً خارجياً، لأن الأساس الأول هو الشاعر. وإذا لم يكن الشاعر صادقاً لا يفيد الشعر ولا يفيد الوطن أو القضية التي يخدمها. أنا أفضل للوطن شاعراً صادقاً مع نفسه على شاعر يكذب على نفسه من أجل موضوعات برانية، وهي موضوعات سقط فيها بعض الملتزمين. هذا ينفي موقف الشاعر الإنساني: الانفتاح والمحبة. بالعكس، قد يكون الالتزام ضد الغايات الإنسانية التي يتجه إليها كل شاعر عظيم في النتيجة. الشاعر لا يمكن أن يحقد أو يكره أو يدافع عن بقاء الفقر والاستغلال، لا يمكن أن يقبل بإذلال الإنسان واستغلاله.

❖ هل أنت ملتزم؟

❖ ❖ دائماً أنا ملتزم. كنت ملتزماً وما أزال. إنما بالمعنى الذي أتحدث عنه: الالتزام الإنساني العميق، الحر، خارج المذهبيات والإيديولوجيات. الشعر فوق هذا. يعني أنها تغنينا عنه. ولذلك فإن كل تبعية للإيديولوجيا تنفي الشعر. الشعر هو، بذاته، إيديولوجيا، بامتياز. الإيديولوجيا تشتق من الشعر. الشعر قبل كل نظرية.

❖ لكن الشعر يتفاعل مع العصر. والإيديولوجيا ظاهرة بارزة من ظواهر العصر.

❖ ❖ طبعاً. بهذا المعنى، الشعر يتفاعل مع كل شيء. إلا أن التفاعل لا يعني الالتزام، الشعر يتأثر بكل شيء حوله ويتقاطع مع عدة اتجاهات لكنه يظل دائماً موازياً لهذه الاتجاهات لا منصهراً بها.

❖ ألا تؤمن بأن الشعر تعبير عن موقف في الحياة؟

❖ ❖ بالنتيجة، الشعر يصدر عن موقف في الحياة. لكن هذا الموقف ليس مخططاً من قبل. يمكن أن يكون حدساً، يمكن أن يكون رؤيا، ذائباً، في كيان الشاعر، وهو دائماً حي، ونامٍ، ومتطور. ولا يكتمل الموقف الحقيقي للشاعر إلا بعدما ينقطع عن الكتابة ويموت.. حينئذ يكتمل موقفه. أقول هذا لأشير إلى أن الشاعر ليس مترجم أفكار سابقة وناطقاً باسم قضايا اجتماعية أو حضارية. لا أعرف كيف نفسر هذا الاتجاه الذي يجعل من الشاعر قوة ثانوية في العالم في حين أن الشاعر قوة أولى. قوة خلاقة. وليست الحضارة كلها إلا حصيلة ذروات الإبداع الإنساني، وبين أعلى الذروات وأغناها وأصفاها الإبداع الشعري. فإذا كان الأمر هكذا، فكيف يقذف بالشاعر في المجرى؟

❖ نحس في شعرك جو الفاجعة، لماذا؟

❖ ❖ لأن الشعور بالفاجعة طاغ في نفسي. الأفق مسكون بأجنحة الكتابة. الكتابة ترفرف هنا، على الأرض، وفي القلوب.. تجربة الكارثة تدفع التجربة الإنسانية إلى أطرافها القصوى، حيث تبدأ أطراف جديدة ثانية. الجدة نفسها تأتي في ثوب الكآبة، طالعة من أنقاض القديم. الشعور بالتجديد شعور بالموت بقدر ما هو شعور بامتلاك الحياة.

❖ في التجديد، إذن، معنى النهاية؟

❖ ❖ نهاية شيء وبداية شيء آخر. حياة تولد لتشيع حياة تموت. هذه هي الفاجعة. الإحساس بالفاجعة ينشأ عند الشاعر أو الفنان من إحساسه بالفراغ حوله. الفراغ فاجعة. لذلك يحاول أن يملأ هذا الفراغ. وأحياناً يبالغ كثيراً ليوهم نفسه أنه ملأ هذا الفراغ. يجب أن نفهم المبالغة

عند المتنبي، مثلاً، من هذه الزاوية. فهي إيهام لنفسه وللآخرين، بأنه «مالئ الدنيا».

❖ هذا يفسر لنا عنوان مجموعتك الأخيرة «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»

❖ ❖ ربما. أن نملأ الفراغ يعني أن نعيش سلسلة من التحولات، أن يصير الماء ناراً والنار عشباً. اسم الكتاب يعكس الجو السائد فيه، الذي هو جو صوفي سحري. ويعكس تلك الصيرورة التاريخية وتلاقي المتناقضات: الموت والحياة، المحدودية واللانهائية، الليل والنهار، القبر والقيامة، الصليب والبعث.

❖ وكيف تفسر هذا الفراغ؟

❖ ❖ لنا قدمان، واحدة في البحر وأخرى في الصحراء. الفراغ كامن في هذا الصراع بين الصحراء والبحر. إننا في الصحراء لحظة نكون راقدين في أحضان الموج. للصحراء حضور حتى على الشاطئ والصحراء فراغ، وسراب أيضاً.. من هنا حضور الفراغ، وحضور السراب. والصحراء تكون بين الحجر والشوك، في فسحة من الأرض، وتكون أيضاً بين الرأس والقلب، في فسحة من الشعر والحياة.

❖ قصيدتك الفراغ (1954) هل هي تعبير عن الشعور نفسه؟

❖ ❖ تقريباً. وإن كنت أرى أنني أستطيع الآن أن أعبر بشكل آخر. إنما كانت «الفراغ» في وقتها تجربة مهمة، خصوصاً من الناحية التعبيرية والشكل الشعري.

❖ هل ينحصر التجديد في الشكل إذن؟

❖ ❖ قصدت بالشكل البعد الآخر. والبعد يتضمن الشكل والمضمون.

❖ لا أرى للواقع، بالمعنى المادي الملموس، حضوراً مباشراً في شعرك.

❖ ❖ لا وجود للواقع إلا حين يصير جزءاً من الشعور. الواقع ذائب في شعري، حاضر فيه إلى درجة أننا لا نستطيع أن نقبض عليه لأنه شائع،

سائل كالهواء والضوء والماء.. الشعور يلتقط أشياء الواقع، ويمنحها الوجود حين يذيبها في عالم تصوراته.

❖ هذا يحير القارئ.

❖ ❖ هذا ما أحاوله في الشعر. أخرج القارئ من «بلده» النفسي والروحي إلى «بلد» غريب آخر، حيث يضيع هائماً على وجهه.. بين أشجار وآلهة وأعمدة ومشاهد ومشاعر لم يألفها.. حيث الحب غير الحب، والموت شيء آخر.

❖ قلت أن شعرك يحير القارئ، لكن أريد أن أستدرك فهو في الواقع يحيره ضمن عالم أليف وإن بدا غريباً. وهذا ما تشير إليه في إحدى قصائدك بقولك «وسوف أبقى غامضاً أليفاً»، لكن مع هذا يبقى الشكل في شعرك غريباً. ما رأيك؟

❖ ❖ وماذا يمنع أن يكون غريباً؟ الحدس الشعري دائماً بداية، التعبير عن هذا الحدس يجب أن يكون هو أيضاً بداية. وكل بداية غرابة.

❖ هل تصبح هذه البداية عادة؟

❖ ❖ أقول بداية بمعنى التكرار وعدم التعود على شكل ما. لكن حينما تصبح هذه البداية تعوداً تصير لا شعرية.

❖ ألا تظن أن هناك مسافة كبيرة بين القارئ وهذا الشكل الشعري الجديد؟

❖ ❖ ليس لأن هذا الشكل صعب، فهو أسهل من الأشكال المعروفة. بل لأن معظم القراء يسيرون وينامون بقوة التقليد الساحقة، بقوة العادة.. بقوة الراحة التي تريد أن تظل راحة. هذا يمنعهم من الفهم، من المشاركة، من التمييز.

❖ كيف يجب أن يكون الشكل، في رأيك، ليكون شعرياً؟

❖ ❖ كل شكل تكون فيه اللغة قيمة بذاتها، وسيلة وغاية في آن واحد.. هو شكل شعري. وكل شكل تكون فيه اللغة أداة لا غير، تنقل

وتشرح فكرة ما، شيئاً ما .. هو شكل نثري. هكذا يقدم الشكل الشعري حالة، جواً. ويقدم الشكل النثري معنى محدداً، واضحاً.

❖ والأوزان؟

❖ ❖ هذا لا يعني أنني ضد الوزن. بل على العكس. إن الإيقاع، بشكل أو آخر، هو أمر جوهري في الشعر. والإيقاع يمكن أن ينتج بواسطة التفعيلة أو من تركيب فني خاص دون تفعيلة.

❖ كيف تفسر نشوء هذا الشكل الجديد في القصيدتين الطويلتين: «تحولات العاشق» و«أقاليم النهار والليل»؟

❖ لم ينشأ هذا الشكل من العدم. لم أخترعه من لا شيء. كل جديد موجود قبلاً، كبذرة، كنواة.. ولا نفعل نحن أكثر من التنبه إليه، وتطويره، وجعله أكثر حضوراً.

❖ موجود أين؟

❖ ❖ في كتابات الصوفيين. عند «النفري» خصوصاً. اقرأ كتابه «المواقف» لترى أن الأسلوب الشعري الحديث، عند أكثر الشعراء العرب مغامرة وجرأة، هو أقل استقصاء ومغامرة وخروجاً على جميع القواعد، منه عند «النفري».

❖ ما هي الصوفية؟

❖ ❖ هي هذا الذي سميته "الهيام الكوني". هذا السحر الذي يلين العالم ويجعله أليفاً حاضراً بين يدي الإنسان.. الصوفية؟ لا أعرف..

❖ ما هو موقفك من التراث؟

❖ أنا مجذر في هذه البلاد، في مجمل تاريخ هذه البلاد، منذ أقدم العصور حتى الآن. لكن هذا التجذر لا يشلني، وإنما يضيئني. إن كنت غصناً في شجرة، فأنا أشعر أن الآفاق جميعاً ملكي. لذلك أفهم الارتباط بالتراث فهماً خلاقاً. إنه ارتباط إضافة وتجاوز.. لا ارتباط تقليد وانغلاق وتحجر.. ذلك أن التراث ليس خيطاً بلون واحد.. بل هو حزمة من الأشعة كثيرة.. هو نبع ينفجر في جميع الاتجاهات.

❖ يقول بعض الشعراء والنقاد المحدثين أن الشعر الحديث يجب أن يستقي موضوعاته من الأسطورة فقط وما عدا هذا ليس شعراً.

❖ ❖ هذا خطأ. قد يكون مصدر الموضوع الشعري أسطورة، وقد لا يكون. المهم أن ينبع من الذات. ولكي تكون الأسطورة صحيحة يجب أن تنطبق على تجربة الشاعر الشخصية. هكذا يتمثلها الشاعر وتصير جزءاً من كيانه وشخصيته. وكلما كانت الأسطورة موضوعاً كانت لا شعرية. لا معنى أن يأخذ أحدهم أسطورة ما ويشرح معناها ببيت شعري أو بيتين، أو يسردها، مقتصراً على الوصف الخارجي. يجب أن تتحد الأسطورة بروحية الشاعر.

الأسطورة في شعري ليست موضوعاً. هي متلاحمة وذائبة في تجربتي الشخصية.

❖ بعض كلماتك يتكرر، لماذا؟

❖ ❖ لأنها مفاتيح تعكس شيئاً داخلياً في نفسي، شيئاً لا شعورياً.

❖ هل تقصد بهذا أن الشعر ينشأ من اللاوعي؟

❖ ❖ لا أؤمن بتقسيم الوعي الإنساني إلى طبقات. إنما الشاعر هو حضور كياني واحد شامل، بكل طاقاته. إلا أنني أؤمن بأن الشاعر لا يقدر أن يكتب الشعر في أية لحظة يشاء، وإنما هناك لحظات معينة تأتي فجأة بما يشبه الإشراق. ما اسم هذه اللحظات؟ امنحها الاسم الذي تشاء

❖ بما أن الشعر تخط، هل يمكن أن تنظر إلى الشعر الذي كتبته بعين الناقد؟

❖ ليس كلياً. أتخطى لا يعني أن أتخلى عن شخصيتي لأكتسب شخصية غيرها. التخطي هو هذه التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل...

❖ هل لأدونيس الشاعر أن يحدثنا عن أدونيس الشخص؟

❖ ❖ أدونيس الشخص هو أدونيس الشاعر. من لا يفهم أدونيس الشخص لا يفهم أدونيس الشاعر. بالنسبة إليّ ما أشعر أنه مكنوز في نفسي، أشعر أنني لم أقل شيئاً بعد، لم أكتب شيئاً بعد.

إعداد: أديب صعب

ملحق جريدة «الجريدة» سنة 1965

الصوفية العربية

الأسئلة التي تقدمت بها مندوبات «الجيل الصاعد»
إلى الأستاذ الشاعر أدونيس شاعر التحولات والهجرة..

فاطمة المانع:

❖ أستاذ أدونيس: لم كان الشعراء في الجاهلية ومن نهج نهجهم من بعد، يستهلون قصائدهم بالغزل بخلاف غرض القصيدة؟

❖❖ هذا الجواب وإن كان من اختصاص دارسي الأدب ومؤرخيه فإنني أرى السبب في ذلك عائداً إلى أن الحب بالنسبة للشاعر الجاهلي كان بمثابة البوابة التي يدخل منها إلى العالم، ولذلك كان في مغامراته ورحلاته ومواقفه لا يستطيع أن يبدأ قصائده إلا وأن يطرق هذه البوابة.

سميرة الحاج:

❖ وبالنسبة لمن نهج نهجهم؟

❖❖ أما الذين تابعوهم فكانوا مقلدين.

فاطمة عبد ربه:

❖وهل يعتبر الذين لم يبدؤوا قصائدهم بالغزل شاذين عن تلك السنة؟

❖❖ شاذين من حيث الشكل فقط.

فاطمة المانع:

❖❖ لماذا يفوق عدد الشعراء من الرجال عدد الشواعر من النساء لا سيما في عصرنا هذا.

وهنا استدار إلينا مستغرباً وأجاب:

❖❖ هذا السؤال يجب أن نطرحه نحن الرجال مستغربين. وإنما إن كنت تعنين من السؤال نحن العرب فقط، فعندنا شاعرات أهم بكثير من الشاعرات القدامى ومنهم ثلاثة، نازك الملائكة، فدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي. هؤلاء شاعرات عربيات أفضل من أية شاعرة عربية قديمة باستثناء الخنساء.

فعلقت **فاطمة عبد ربه** بقولها:

❖ ما قصدناه بسؤالنا ليست المقارنة بين شاعرات اليوم والأمس، بل السبب الذي تراه حائلاً دون وجود شاعرات يماثل عدد الشعراء في عصرنا.

❖❖ أنا لا أضع أي فرق بين الرجل والمرأة من حيث المواهب الفكرية فأنا أعتقد أن عند المرأة مواهب فكرية كالرجل، إنما قد يكون لظروف المرأة الاجتماعية لأنها لم تتحرر لتشعر باستقلالها التام وعدم الاستقلال هذا يجعلها عنصراً ثانوياً ملحقاً بقضايا الرجل والعائلة والبيت.. والسؤال يتحدى المرأة العربية لكي تنال هذا الاستقلال التام ولكي تشعر تماماً أنها نصف المجتمع وأن المجتمع العربي مجتمع ناقص يعيش بنصفه فقط إلى أن تنال المرأة حريتها حينئذ سيكون عندنا عدد الشاعرات كبيراً إنشاء الله.

وسألت **فاطمة عبد ربه** ثانية:

❖ من هم أساتذتك الذين تأثرت بأدبهم وانضويت تحت رايتهم؟

❖❖ لم أتأثر بأشخاص، إنما تأثرت بثلاثة اتجاهات يمثلها أشخاص كبار: الاتجاه الأول الصوفية العربية.

فاستفسرت **فاطمة** :

❖ماذا تعني بالصوفية العربية؟

❖❖ الصوفية العربية كما أفهمها شعرياً هي هذا النسم المبثوث في العالم وفي الأشياء بحيث يصبح العالم كله شفافاً ولا يعود هناك حواجز بين الشخص والآخر، بين الذات والموضوع، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي. والاتجاه الثاني هو الذي يمثله الفيلسوف اليوناني هيراقليطس، حيث يقول أن العالم قائم على نوع من جدل التحول وأنه لا يوجد هناك حقائق مطلقة ثابتة وإنما هناك تحول مستمر، وله كلمة مشهورة جداً تعبر عن فكرته هي: نحن لا نعبر النهر مرتين، لأننا إذا عبرناه في المرة الأولى وعدنا لنعبره نراه متغيراً. وفلسفته هي أساس أسس التغيير.

والاتجاه الثالث وهو الذي يمثله «نيتشه» في الدرجة الأولى.

فاستفسرت **فاطمة**:

❖ ماذا تمثل نظرية نيتشه؟

❖❖ المهم في موقف نيتشه هو إعادة النظر في التراث الأوروبي الحضاري - وخلق نموذج لحضارة جديدة تعود إلى الأصول اليونانية.

دلندا خالد:

❖ ما هي فلسفتك في الحياة؟

فأخذ يجوب الغرفة بسرعة ثم أطرق ثم أجاب:

❖❖ فلسفتي في الحياة أن أحيلها إلى شعر أي أن أجعلها جمالاً وحرية وإنسانية.

وهكذا تمت مقابلتنا لشاعر التحولات والهجرة. فودعناه شاكرات.

وحيث أن الوقت لم يتسع لديه لسماع شيء من شعره أخذنا من ديوانه الأخير هذه الأغنية لمجلتنا:

«أغنية»

لو دعوت الرياح وأوهمتها
لو حلمت
أن لي عالماً لا يحدد بالأرض،
بل بالرياح
أن لي راية في الضياء ومملكة
في الجناح
لو دعوت الرياح
وسرقت مفاتيحها وانهزمت
غير أن الرياح
دخلت في الصباح
حينما لفني النعاس وعانقتها
وحلمت.

مجلة: الجيل الصاعد

ثانوية خالد بن الوليد، 1966

حول الشعر والسياسة والصوفية والمستقبل والثورة

آخر كتاب صدر لأدونيس هو «المسرح والمرايا»، وهو خامس كتبه الشعرية: «قصائد أولى» و«أوراق في الريح»، و«أغاني مهيار الدمشقي»، و«كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، وثامنها مع «ديوان الشعر العربي» (مختارات من الشعر العربي) صدرت في ثلاثة أجزاء، تبدأ من فترة الجاهلية وتنتهي بالحرب العالمية الأولى.

و«المسرح والمرايا» يضم عشر قصائد، كل قصيدة تضم عدداً من المقاطع الشعرية التي يغلب عليها الجو الشعري المسرحي. والقصائد هي: جنازة امرأة، لون الماء، الزمان المكسور، مرايا وأحلام حول الزمان المكسور، الرأس والنهر، السماء الثامنة، الممثل المستور، مرايا الممثل المستور، مرآة الطريق وتاريخ الغصون، وجه البحر.

في «المسرح والمرايا» يقوم الشاعر الكبير برحلة شعرية شيقة، سفر من نوع غريب عبر القصائد وأناشيدها يتخطى الزمان والمكان يحطم الحواجز والحدود، ويستقر في أودية من الحلم والرغبة، في

جـزر مـلأى بكنـوز الـريح والـضباب والغيبوبة والفرح.

شعر أدونيس في «المسرح والمرايا» هو مغامرة مع المستقبل، رؤيا على المستقبل المغلق يحاول تفتيقه بكلماته المليئة بالضوء والأشياء الحادة التي تنفتح كالحقيقة على عوالم مسكونة بالغيب والأمل.

إنه في «المسرح» يغير في المضمون والشكل. يتصاعد المضمون عنده نحو جعله لحظات ذهول وعمق، وتتكاتف الرؤيا لديه ويتآلف معها ويضعها على المسرح ويحاورها، ولا يتركها بعيدة، رمزية إلى حد الإغلاق.

ويغير في الشكل، حيث لا تعود الشكلية الشعرية جموداً على خط معين، بل تصبح منسجمة في تطورها وإبداعها مع القصيدة ككل ـ كوحدة ـ مع الشعر ككل ـ كوحدة.

شعره في «المسرح والمرايا» مسكون بهموم المستقبل، إنه شعر ثورة. إنه الشعر الذي لم يثقله الفكر والتأمل والفلسفة على حساب الشعر. لقد ظل شعراً، وتجانس مع الفكر، انسجما، كونا وحدة من التناغم و الإيقاع والرؤى، وهذا شيء صعب جداً، إذ نجد شاعراً آخر مثلاً يضمن قصائده فكراً وتأملاً فينقص من قيمة الشعر كإبداع، وهذا ما لا نلاحظه عند أدونيس. وهذه ميزة من

ميزاته العديدة. أي شيء يغني هذا الشاعر: أحد الرواد البارزين للشعر العربي الحديث؟ في هذا الحديث معه، أضواء على الشعر والشاعر من خلال أسئلة وأجوبة عديدة.

❖ بأي معنى تنظر إلى صلة الشعر بالسياسة؟

❖ ❖ أولاً: بمعنى أن الشاعر مواطن في دولة ومتضامن مع الإنسان. فالإنسان بالنسبة إليه ليس شيئاً كبقية الأشياء، بل كائن آخر يتحاور معه ويتواصل.

ثانياً: بمعنى أن الشعر ليس شكلاً أدبياً وفنياً وحسب، وإنما هو شكل من أشكال الحياة والوجود.

ثالثاً: بمعنى أن الشعر اتجاه يمكن أن يخلق به الشاعر واقعه في التاريخ. فالشعر جزء من الثقافة، والثقافة هي في آن فكر وعمل، نظر وتطبيق، أي تنفيذ وسياسة.

رابعاً: بمعنى أن الشعر هو، جوهرياً، ثورة، أعني إبداع مجتمع جديد حقاً.

❖ لكنك تنتقد دائماً، على ما أعلم، كثيراً من الشعر العربي الجديد لأنه ممتزج بالسياسة؟

❖ ❖ لا أنتقد لأنه سياسي، بل لأنه انعكاس سريع سطحي عن الواقع، ولأنه يفهم السياسة فهماً خاطئاً. فهو في الواقع حزبي ـ أي منخرط في اتجاه سياسي معين ينفي الاتجاهات الأخرى. ولذلك فإن زاوية الرؤية عنده ضيقة ومحدودة، وإذا ضاقت الرؤية تضيق الرؤيا.

السياسة التي أعنيها هي الانهماك بالإنسان كإنسان. لا كحزبي أو نصير، هي هذا الهجس بمصير الإنسان والعالم. الالتزام، من هذه الشرفة، كلمة ضيقة. أستبدلها بكلمة بلبال. الشاعر لا يلتزم العالم. العالم بلبال الشاعر. الكون كله بلبال الشاعر. الشعر هاجس كوني.

❖ هل تعني أن الشعر لا يجوز أن يعكس الواقع؟

❖ ❖ أعني أن الشعر كالشاعر جزء لا يتجزأ من الواقع. لكن الشعر، فيما يعاني الواقع، لا يعكسه، بل يخلقه، أي يبدع به صورة جديدة، كانت الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي. أي أن الشعر لا ينحصر فيما هو كائن، وإنم يتجاوزه إلى ما يكون، أو إلى ما لم يتحقق بعد. بهذا المعنى نقول أن الشعر لا يفسر الواقع ولا يصفه، وإنما يغيره، أي يخلق واقعاً آخر.

❖ أعتقد أننا نقترب من «المسرح والمرايا» مجموعتك الشعرية الأخيرة، فكيف تفسر اعتمادك فيها على الماضي، أعني على التاريخ العربي؟

❖ ❖ الاعتماد هنا لا يعني عودة الانكفاء والتقلص. وإنما يعني عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربي. عودة فهم جديد لأحداث هذا التاريخ في ضوء الحاضر الذي نعيشه، والمستقبل الذي نتطلع إليه. هكذا تفرغ أحداثه من تاريخيتها العادية، من وقتيتها، لتصبح رموزاً. فالشعر في «المسرح والمرايا» متصل بواقعنا الخارجي في الماضي والحاضر، لكنه في الوقت نفسه ينفصل عنه تطلعاً إلى واقع آخر أبهى وأكمل. إنه يخلق التاريخ الآخر، الإنسان الآخر. فهو شعر يتجه إلى المستقبل، فيما ينبثق من الماضي. لكن قيمته الأولى تكمن في اتجاهه نحو المستقبل، لا في انبثاقه عن الماضي. غير أن معرفة الماضي هي التي تتيح له أن يتجاوزه إلى المستقبل. فمن لا يعرف الماضي لا يعرف المستقبل، لا يعرف الحاضر كذلك.

إن الشعر الذي لا يكون مسكوناً بالمستقبل لا قيمة له. والمستقبل لا يسكن الفراغ، لا يسكن الشعر المقتلع، الغائب الهائم، دون أصول أو تاريخ. فالشعر يرى نفسه، يتحقق، يكتمل في التاريخ.. هذا يعني أن الإبداع الشعري لا يكتمل إلا بالإبداع التاريخي. فالتغيير إنساني شامل لا فني وحسب.

❖ المستقبل إذن، يعني التغير، الثورة؟

❖ ❖ تماماً. أي أن الشعر المتجه إلى المستقبل هو بالضرورة شعر ثورة. أي شعر يرفض ويغير. وهو نقيض الشعر الذي يقبل الواقع كما هو، فيصبح انعكاساً له: يصبح وثيقة أو ظاهرة اجتماعية عادية كبقية الظواهر.

إن الإبداع الشعري هو هذا التوتر الرافض، المغير، بين الواقع والممكن، الماضي والمستقبل، الحياة كوضع مفروض أو جامد، والحياة كحرية وحركة.. وبهذا المعنى يمكن القول أن الشعر ثورة دائمة.

❖ الارتباط بالتراث، بالتاريخ يطرح السؤال التالي: هل ينبثق الشكل الشعري من الماضي أم من المستقبل؟

❖ ❖ حين يولد الشكل من الماضي وحسب، يولد ميتاً، لأنه يكون نسخاً. الشكل الشعري هو الشكل الحي: المتأصل، لكن الحر حتى ليبدو أنه آت من المستقبل. إنه التأصل في الماضي لكن بحرية المستقبل ولانهائيته. الشكل الخاص بشاعر ما، بشعر ما، لا يوجد إلا حين يحقق في آن معاً: التأصل والحرية، القاعدة والحركة، التراث والتجاوز.

الشاعر الجديد حقاً لا يهدم الأصول، بل يهدم ما بني جهلاً أو خطأً على الأصول. إنه يكشف الأصول، يعيد بناءها. الانطلاق مما بني على الأصول انطلاق تقليدي، غير شعري، يحبس الدفعة الشعرية في معتقل شكلي. مهمة الشعر هي التحرر من هذا المعتقل، هي تحطيم المعتقل.

❖ هل ترى أن ما حققه الشعر العربي الجديد، من هذه الناحية، كافياً؟

❖ ❖ حقق أشياء كثيرة لكنها غير كافية. بل أخشى أن يسقط في شكلية ثانية قد تكون أكثر جموداً من الشكلية التي ثار عليها. أعني أنه بحاجة إلى أن يصبح شكلاً واحداً، يسير في خط واحد رفيع كالخيط. هذا من جهة، من جهة ثانية، أصبح المقلدون أكثر عدداً من الأصيلين بأضعاف. ثمة شعراء يمكن اعتبار دواوينهم قصيدة واحدة، بشكل واحد، بإيقاع واحد، بتركيب واحد، بنسق واحد، بأفق واحد. هذا مما يجمد حركة التجدد، مما يوحي أن السهولة بدأت تهددنا. خصوصاً أن المقلدين

يزدادون وأن حضورهم على المسرح شبه غامر، وذلك بوساطة وسائل الإعلام. من هذه الناحية، تبدو الصحافة الأدبية وبعض دور النشر قبراً للشعر. إنها نوع من التشويه والتمييع والتزييف بحيث يختلط كل شيء بكل شيء، ويمتزج الرديء بالجيد، والمقلد بالمبدع، وتضيع المقاييس.

❖ هل أستطيع أن أعرف من هم في رأيك الشعراء المبدعون اليوم؟

❖❖ أولاً ـ إنني أؤمن بوجود شعراء عرب مبدعين. ثانياً ـ إن العارفين بالشعر يعرفونهم واحداً واحداً. ثالثاً ـ لا أظن أن من الصحيح أن يقيم شاعر شاعراً آخر من جيله، بل الصحيح هو أن يفسره. المبدعون عائلة واحدة يمكن أن يفهم بعضهم البعض الآخر. لكن التقييم يجب، على الأرجح، أن يترك للناقد، للقارئ البصير. لهذا لن يفيد شيئاً تعدادهم. إنني شخصياً أفرح بنتاج هؤلاء المبدعين، فرحي بنتاجي ذاته.

❖ وهل رأيك في نتاجهم كرأيك في نتاجك؟

❖ ❖ أظلمهم كثيراً إن كنت أرى إلى شعرهم كما أرى إلى شعري.

❖ وكيف ترى إلى شعرك؟

❖❖ لا أعرف. أنا أجهل الناس بشعري. أعرف أن القصيدة التي أطمح إلى كتابتها لم أكتبها بعد. فأنا أشعر كأنني أجيء من المستقبل. كأنني لم أبدأ بعد.

❖ أعود لأستجلي رأيك في بعض نواحي الشكل الشعري. يمزج البعض أحياناً بين الشكل والشكلية فكيف نميز بينهما؟

❖❖لا شعر بلا شكل. لكن الشكلية تقتل الشعر. لأن الشكلية انصراف إلى اللغة كأداة خارجية قائمة بذاتها. أي إلى اللفظية البيانية البديعية. الشعر الذي يعنى، قبل كل شيء، عامداً وعن وعي كامل، بالألفاظ والتراكيب، لا يكون أميناً لما يشتعل في ذاته، بل يصبح أميناً للغة. هذا يقوده إلى الانفصال من الحياة، عن الشعر.. يقوده إلى الشكلية.. الشعر هو أن نقاوم الشكلية، وهو، من هذه الناحية، أن نقاوم اللغة. الشعر العربي تخلف أو انحط منذ أن أصبح أسير الشكلية.

فالانحطاط يعني أن الشعر تحول إلى شكل معلق بالألفاظ قائم عليها. مثل هذا الشكل إيهام لا حقيقة. إنه عادة من نسق ما، تركيب ما، إنه بناء فوق الفراغ.

الانحطاط هو أن يصبح الشعر نسخاً مزركشة عن القصائد القديمة التي حولها النسخ والاجترار إلى أشياء. والواقع أن ما نسميه في تاريخنا الشعري عصر الانحطاط، لم يكن إلا إطاراً فارغاً، دهليزاً كبيراً مليئاً بالأصداء، وليس فيه غير الأنقاض.

وهكذا بدا أن الشعر انتهى. لكن ما نسميه عصر النهضة اكتفى بأن جمل هذه النهاية ونثر فوقها الزهور الاصطناعية الصفراء. كان لا بد للشعر كي يبعث ثانية من تلك الطفولة الطائشة، غير الناضجة، لكن الساحرة: جبران خليل جبران.

❖ إذن لا ينحصر التجديد في الشكل؟!

❖ ❖ إما أن يكون التجديد شاملاً كلياً وإما أنه لا يكون. فالتجديد الشعري هو تجديد مفهوم الشعر ومعناه، لا شكله وحسب. ومن هنا كانت قيمة القصيدة لا ترتبط بالشكل وحده، لا ترتبط بنظامها الخارجي وحده، وإنما ترتبط بما تكشف عنه من الأبعاد الإنسانية والتعبيرية.

❖ أحب أن توضح نقطة ثانية تتعلق بالشكل كيف تنظر إلى الصلة بين الشكل والوزن؟

❖ ❖ شكل موسيقي قد يكون حتى الآن أنجح الأشكال. لكنه ليس الشكل الوحيد. إنه ظاهرة خاصة من ظواهر الإيقاع. هذا يعني أن هناك مجالاً واسعاً لأشكال موسيقية جديدة، أي لأوزان شعرية جديدة.

❖ أنت تفرق بين الوزن والإيقاع؟

❖ ❖ الإيقاع تناوب منتظم. الإيقاع الشعري هو تناوب المقاطع في تنسيق منتظم. الإيقاع إذن حركة والوزن شكل من أشكالها. وليس للوزن التقليدي إلا تآلفاً إيقاعياً معيناً. ومما يميز الشعر الجديد عن الشعر

القديم هو أن الجديد يحاول أن يخلق تآلفات وتناوبات إيقاعية جديدة. وفي ذلك يحاول الشعراء الجدد أن يطوروا مفهوم الشعر من الناحية الوزنية: فالشعر تآلف إيقاعي لا وزني.

بقيت الأوزان في الشعر العربي حية، متحركة، صحيحة إلى أن حاول النقاد أن يجعلوا منها قواعد نهائية. يخضعون لها اللغة الشعرية، ومقياساً يميزون به الشعر عن النثر. وكانوا بموقفهم هذا يستعيضون بالجزء الذي هو الوزن عن الإيقاع الذي هو الكل. من هنا جمود الأوزان، وتحولها إلى قوالب. ومن هنا، بالتالي، جمود الشعر.

الوزن علم، أما الإيقاع ففطرة. أعرف أشخاصاً كثيرين يحسون بإيقاع القصيدة دون أن يعرفوا وزنها، أو يفهموا قانون التفاصيل أو الوحدات الإيقاعية فيها.

ولأن الوزن علم يمكن تجاوزه كماض إلى "علم" آخر أكثر صحة ـ إلى الإيقاع الذي هو، بطبيعته، حركة مستمرة، وهذا ما يسعى إليه الشاعر العربي الجديد، إذ يترك الوزن التقليدي "العلمي" ويستخدم توزيعاً دورياً، متناوباً، متآلفاً للتفاعيل أو للوحدات الإيقاعية.

❖ من هذه الناحية ومن ناحية المضمون كذلك، يوصف شعرك عادة بأنه شعر يتساءل ويكشف لكن إلى أين سيصل؟

❖ ❖ كأنك تشير إلى رأي القائلين أن نتيجة الشعر الذي يتساءل ويكشف هي الصمت، ويعنون بذلك فشله، بشكل أو آخر في الوصول إلى أجوبة عما يتساءل حوله أو يحاول أن يكشفه. ويأخذون مثلاً على ذلك رامبو.

غير أنهم ينسون أن شاعر التساؤل والكشف لا يتطلع إلى أهداف محددة واضحة يحاول تحقيقها. وحين لا يحققها يفشل. إن أهدافه هي في التساؤل والكشف. هي في التطلع إلى الممكن الذي يظل ممكناً. إن هدفه هو المستقبل الذي يظل مستقبلاً.

❖ لكن، أليس في هذا التطلع نوع من الغربة؟

❖ ❖ لكنها غربة مضيئة وفعالة لأنها تقيم عازلاً قوياً في وجه العادة والمفاهيم والأطر العقلية المشتركة الجامدة. بهذا تخرج الأشياء من سياقها الأليف، وتتيح للإنسان أن يحيا في اليقظة الدائمة. تتيح له أن يكتشف الأمل الدائم في الأشياء والعالم.

الغربة هنا هي تجاوز الماضي وإنسانه القديم، والحياة في المستقبل وإنسانه الآتي.

❖ كيف يمكن إذن فهم الصلة بين الشعر والواقع؟

❖ ❖ الشعر جزء لا يتجزأ من الواقع، لكنه لا يحيا به بل بالصورة التي يكونها عنه. الشاعر يصهر الواقع في حساسيته ورؤياه. يحوله إلى إيقاع. يعيد كل شيء فيه إلى فرادته الخاصة، فيما يصل كل شيء بكل شيء.

الشاعر يرى من الواقع بعده الداخلي لا الظاهري. هكذا يجرده من تفككه وفوضاه بحيث يبدو كأنه لا يعود موجوداً إلا بداخله المضيء، بإيقاعه وشفافيته. الشاعر، بكلام آخر، يخلخل مظاهر الواقع ويشيع فيه الحلم والخيال، لكي يولد منه واقع آخر أكثر غنى وإنسانية. وهو إذن لا ينفصل بل يستحيل أن ينفصل عن الواقع، وإنما يرفض شكلاً من أشكاله.

التعبير عن حالة أو لحظة من الواقع تعبيراً مباشراً يعزل هذه الحالة أو اللحظة ويراها بحد ذاتها، هو، فنياً، أبعد شيء عن الواقع. فالتعبير، مثلاً، عن حركة ثورة قائمة لا يقدم إلا شهادة عن وضع طارئ. ولكي ينجح الشاعر في التعبير عن الثورة لا بد له من تحقيق تركيب شعري بين الثابت والمتحرك، بين الثورة كحركة أصلية في الحياة، والثورة كحركة زمنية.

❖ قلت أن الشعر جزء لا يتجزأ من الواقع فكيف توفق بين هذا القول وما في شعرك من صوفية، أو على الأقل، من تأثر بالصوفية؟

❖ ❖ قبل أن أجيبك أحب أن أوضح أن الصوفية كما أفهمها تتناقض جوهرياً مع الصوفية كما يشاع عنها، وكما يفهمها الباحثون التقليديون.

أحب ثانياً أن أقول أن الجواب ليس سهلاً، وأنه لن يكون، في أية حال، محيطاً أو كافياً.

الجواب موجزه في النقاط التالية:

1 ـ ليست الصوفية انفصالاً عن الواقع، وليست نقيضاً للواقع. بل على العكس، إن الصوفية تجربة حياتية لا تجريدية. إنها تجربة الإنسان المليء بالواقع. المتصوف، تحديداً، نقيض النظري. الحلاج نقيض سقراط. سقراط يفضل العقل ونظامه على الحياة. يحاكم الحياة بنظام عقلاني. الحلاج لا يرى العقل إلا من حيث هو حياة وتجربة. فهو يحاكم العقل بالحياة والتجربة.

2 ـ في الصوفية نزعة مأساوية، أي تراجيدية، تتم في جدل الفرد والشخص، المخلوق والخالق، الحاضر والغائب، الواقع وما وراء الواقع، الموت والحياة. الصوفية تمحو الفرد في الشخص، وتذيب الشخص في كأس شخصي ـ لا شخصي، أي كائن يتجاوز الشخص، لكنه هو نفسه الشخص.

3 ـ الحياة التي يؤكدها الصوفي ليست الحياة في ظاهر العالم، بل في جوهره. فهو ينفي الحياة ويؤكدها في آن، أو ينفي الواقع ويؤكده في آن. ينفيه بشكله اليومي، الفاسد، العاجز، ويؤكده بشكله الجوهري الحي. الصوفي هو ديونيزوس وأبولون في آن: ديونيزوس من حيث أنه قوة اتجاه إلى الموت، وأبولون من حيث أن اتجاه هذا مرتبط أساسياً باكتشاف جسد العالم وجمال هذا الجسد.

4 ـ الصوفي إذن لا ينفي الحياة لأنها باطلة، عدمية، غبية، وإنما ينفيها لأنها تحجب الحياة الحقيقية. غير أنها كحجاب جزء لا يتجزأ من الحياة الحقيقية، ومن الحقيقة نفسها. إنها صورة الحقيقة. لذلك لا ينفيها، بل يتجاوزها.

ولست أجد في هذا كله إلا الثورة ـ أي تغيير الواقع وتجاوزه، فيما تحيا فيه وتحتضنه.

الشعر هنا والتصوف والثورة واحد: محاولة اكتشاف الجانب الآخر من العالم، الوجه الآخر من الأشياء والحياة. وبعبارة ثانية، الاتجاه نحو المستقبل.

❖ إن تأثرك بالصوفية يقترن دائماً بفكر السفر. فالسفر من الكلمات ـ المفاتيح في شعرك، فماذا يمثل بالنسبة إليك؟

❖ ❖ حين نسافر ندخل في نهر الحركة. يزول عن الجسم غشاء المكان الذي كان يغمره. يكتشف الجسم أنه، هو كذلك، فضاء آخر. فالسفر يعطي للجسد بعداً وجودياً آخر، يشيع فيه الوجود كله، ما يكون، ما يحتمل أن يكون وما لا يحتمل ذلك أن الجسد إذ يسافر يتقدم في المفاجئ، اللانهائي.

والجسم في السفر نفس ذائبة. ولعل في هذا ما يوضح أن الإنسان يزداد في السفر فهماً لنفسه، فكأن السفر شفافية تصلنا بأعماق أنفسنا، وتصلنا بأبعاد العالم. ففي السفر تتلاشى المسافات، ونشعر بأن كل شيء قريب. السفر اقتراب. يوحدنا بالعالم، يؤكد اليقين بالعالم.

❖ إن كان السفر مفاجأة، فهو خطر؟

❖ ❖ صحيح. فهناك صلة بين السفر والموت. بل إنني أتساءل: هل السفر كحركة خالصة، نوع من الموت؟ هل السفر كاتجاه، كانتقال، كدخول في بعد آخر ـ اتجاه وانتقال إلى مملكة الموت، ودخول فيها؟ لكن ماذا يعني الموت آنذاك؟ يعني معانقة حضور كان من هنيهة غيباً. فالسفر فوهة، لكنها إذ تتصل بالهاوية تتصل بالشمس.

الحب، بهذا المعنى، سفر. الشعر سفر. نحن، بهذا المعنى، أحياء بقدر ما نسافر، أي بقدر ما نموت!!!!

أجرى الحوار: روبير غانم

ملحق جريدة "الأنوار" الأحد 18 شباط 1968

حول مهرجان جبران

العقلية التي خططت لإقامة مهرجان جبران خليل جبران تقليدية، لأنها تنظر إلى جبران وأدبه، بروح الماضي وتنطلق من مفهوم إعلامي خاطئ، سواء في الإذاعات، أو في أجهزة التلفزيون، أو في الصحف، أوفي النشرات التي توزعها عنه على الناس، فتصوره لنا لافتة سياحية لبلاده لا شاعراً ثورياً رائداً حضن حركات التحرر في الوطن العربي ودعا إليها. وتنشر «الكفاح» هنا لقاء أجرته مع الشاعر أدونيس حول هذا المهرجان:

❖ ما هو رأيك في مهرجان جبران؟

❖❖ مبدئياً، جيد. والذين فكروا وخططوا ونفذوا، جديرون بالشكر. إن الاحتفال بعظمائنا يجب أن يكون أمراً طبيعياً.

لكن، إذا كنت مؤيداً لفكرة المهرجان، من الناحية المبدئية، فإن لي على طريقة إقامته، وطريقة فهمه لجبران بضع ملاحظات.

❖ نرجو أن تعددها لنا.

❖❖ أولى هذه الملاحظات أن المهرجان يقام بطريقة تقليدية، حتى أن طابعه السياحي السطحي ليغلب على طابعه الثقافي العميق. وكان جبران بعيداً، في فكره وفي حياته على السواء، عن الطرق والمؤسسات التقليدية.

وفي نتاجه وسلوكه ما يشير بوضوح كامل إلى إصراره على رفض التقليد، بشتى مستوياته وأشكاله.

❖ لكن هذه الطريقة قد تكون أفضل من غيرها لتعريف جبران إلى الناس.

❖❖ ليست المسألة فيما يتعلق بجبران، خصوصاً، مسألة تعريف، وإنما هي مسألة فهم وتقييم. ثم إن مثل هذه الطرق الاحتفالية تعمل على "إماتة" جبران أكثر مما تعمل على "إحيائه". ذلك أنها "تذوبه" في نهر القيم والمفاهيم التي بليت و التي كان هو نفسه بين أوائل الذين ثاروا عليها.

❖ قلت أن لك بضع ملاحظات.

❖❖ والملاحظة الثانية هي أنه كان من الواجب أن ينظم المهرجان من زاوية التركيز على معنى الحداثة في نتاج جبران، ودوره في نشوئها وترسيخها، وقيمة هذا الدور، وصلته فيما نسميه عصر النهضة ـ الذي لم يكن كما أرى، إلا شكلاً من أشكال الانحطاط الثقافي العربي. والحداثة الجبرانية لا تقتصر على كونه أديباً. فالواقع أنه كان رجل فكر، كذلك بالإضافة إلى كونه رساماً.

ولي ملاحظة ثالثة هي أنه لا يجوز، في المرحلة الثورية العربية الراهنة، أن نقيم مهرجاناً لجبران وننسى ما في نتاجه وحياته من الأفكار والممارسات الثورية. فقد كان على القائمين بالمهرجان أن يربطوا بين نتاج جبران واللحظة التاريخية التي نعيشها. وفي نتاج جبران وحياته ما يضيئنا كثيراً، من هذه الناحية.

إن آراءه ومواقفه من حركات التحرر العربي، منذ الحرب العالمية الأولى، وكرهه العنيد للسيطرة العثمانية، بشكل خاص، ونبذه الطرق الدبلوماسية والمؤتمرات في الوصول إلى الاستقلال والحرية، وتوكيده على ضرورة الثورة.. إن هذا كله ينبوع غني للدراسة والتأمل، إذا أهملناه في ظروفنا العربية الراهنة، لا يمكن أن نوصف إلا بأننا لا نفهم جبران الفهم الحق.

إن احتفالاً يجري خارج هذا الإطار إنما هو احتفال جماعات تقف إلى جهة الموت لا جهة الحياة، جهة الماضي لا جهة المستقبل.

وهكذا لم يكون هذا المهرجان أكثر من نار تندلع في كومة من القش. ومما يدعو إلى التساؤل حقاً هو كيف أن هذه الأمور غابت عن أذهان أصدقاء يشاركون في المهرجان، هم ممن أثق بفكرهم النير ثقة كبيرة.

أجرى الحوار: رياض فاخوري

جريدة «الكفاح» السبت 23 أيار 1970

أشعر أنني لم أقل شيئاً بعد

أدونيس مسكون بالشعر، والحب، والثورة.. حصاه مضيء وشواطئه نيوءة، جلده شفاف، وشعاعه يتحول إلى مهرجان..

فوزي كريم يقول عنه: «إنه رائع كالخبز»

سمير صايغ كاتب معروف، يقول عنه: «إن عمري مشطور: الشطر الأول ما قبل ميلاد معرفتي بأدونيس، والآخر أعنونه بعد معرفتي به». لقد اختلطت عليّ تعاريف عدة. وكانت جميعها تخضني خضاً.

ياسين رفاعية الذي أخذني إليه، قال لي في الطريق: إن منارته مشتعلة على الدوام، لا تتهيبي من ملاقاته، فهو رجل غير متعب.كانت المسافة بيننا قد تقلصت وكانت دعوة إلى عرس للطفولة، والثورة، والشعر.. وعندما قرأت له الأسئلة كان ينتفض بشكل ودي، ويقف قائلاً: إنها تحتاج إلى ردود كافية. سأكتب لك الأجوبة في يوم كذا.. إن كلامه ينبت كالزهر في بطن الينابيع. وشعره موقد رصاص، وإن أي وصف آخر يكاد يحوله إلى وثن. وهو لا يريد التحول إلى وثن حتى لو

كـان هـذا الـوثن معبـوداً، وعلـى يديـه القيامة.

❖ هل تضمن الشعر بعد الهزيمة موقفاً كشوفياً ينبئ عن ولادة جديدة للشاعر، و الشعر في نفس الوقت وإذا ما تم هذا، فهل يجوز لنا أن نسمي الشعراء، بالزعماء الجدد، ومن هم في رأيك هؤلاء الشعراء وكيف ترى شعرهم من وجهة نظر ثورية، وفنية؟

❖ ❖ بعد الهزيمة تسلح عدد من الشعراء العرب بشيء من الشجاعة (لا شعر بلا شجاعة) ففضبوا، وصرخوا، وانتقدوا. هذه بادرة تكون صحية فيما إذا تعمقت وصارت أكثر جذرية، من جهة، وفيما إذا استمرت من جهة ثانية. هل تعتقدين أنها مستمرة، أم أنها بدأت تتلاشى؟

إن كانت المسألة مسألة نبوءة فكل شيء في حياتنا ينبئ بولادة جديدة. ذلك أن كل شيء في حياتنا ليس هزيمة وحسب، بل موت شامل. لكن المهم أن نعترف بهذا الموت. هل تعترفين به؟ من يجرؤ على الاعتراف؟ هذا هو السؤال. أنا أؤمن أن في حياتنا ينابيع كثيرة، لكن من أين لها أن تتفجر وتغمرنا، وأنقاض تاريخنا وحياتنا وثقافتنا وعاداتنا تسورها وتسد عليها المنافذ؟ كيف نجرف هذه الأنقاض؟ متى نبدأ؟ إن كل شيء يدل على أن اهتمامنا يتركز في غسل "الكرسي" و"المكتب" و"المرتبة" ـ أما غسل الحياة والعقل، أي جرف الأنقاض، فما نزال نرجئه. كلنا يرزح تحت هذه الأنقاض، وإن اختلفت الأسباب. وإذا عرفت أن هناك شعراء، معظم الشعراء ـ يمتطون صهوة الثورة، لا يجرؤون أن ينشروا عُشر ما يرددونه في مجالسهم الخاصة، فهل تريدين أن أقول لك من هم "الزعماء الشعريون الجدد؟ إنهم، إما في الساحة التي تقلب الفكر العربي وتجرف الأنقاض عن الينابيع الصاعدة، وإما في ساحة الثورة الفلسطينية، وإما أنهم لم "يولدوا" بعد وسوف يجيئون. إنني أراهم، وفي بغداد، على الأخص.

❖ ما يميز شعرك صوته الخاص، الحارق، القاسي وهذه حقيقة ـ متى صرت شاعراً مميزاً ذا نفس فاصل لمدرسة ولدت حديثاً ـ كيف تفسر شعرك من هذه الزاوية ومدرستك جاءت امتداداً للسياب، أم ماذا؟

❖ ❖ حين "أقرأ" تقاطيع العالم الحديث فأدرك بعض ما تقول وأستشف بعض ما تخبئ ثم أنظر إلى حياتنا العربية بواقعها وممكناتها، أشعر أنني لم أقل شيئاً بعد، وأن الشعر العربي كله ما يزال تسلية، ما يزال سلعة للاستهلاك. أطمح إلى شعر "منتج" لا "مستهلك". ونحن بعيدون عن ذلك ما دامت أغنية ذات مضمون تافه لأم كلثوم (التي أعجب بحنجرتها الصوانية) تحرك العرب كلهم من المحيط إلى الخليج، وتجعل منهم "مستهلكين"، "سعداء"، "قانعين". أطمح إلى جمهور شعري تقلب القصيدة كيانه كله: "تعريه" ولا تكسوه، "تجيعه" ولا "تشبعه"، "تسأله" ولا تجيبه. أطمح إلى الشعر الكبير الذي يهاجم ويقتحم كجيش عظيم. لا نستطيع أن نكون في مجتمع كمجتمعنا شعراء كباراً إن أبسط بدهيات الممارسة الشعرية "ينكرها" حتى الشعراء الذين يضعون أنفسهم في الصف "الثوري" الأول. هل يجري في دمنا ذاته نحن العرب، كره المستقبل؟ هل في قدرنا ذاته أن لا نعرف من الزمن غير الماضي؟ أن نرفض كل مجهول، كل مغامرة، أن نجعل من الإنسان وتراً مشدوداً بين حائطين من الأمر والنهي: "افعل هذا" "لا تفعل ذلك". أن نقف من المستقبل كما قال أحد قادتنا الأوائل عن البحر «الداخل إليه مفقود، والخارج منه موجود». هل حقاً نحن العرب كذلك؟ إن الحرب التي يجب أن نشعلها، إلى جانب حروبنا الأخرى هي الحرب التي تؤكد على شيء واحد: الإنسان وتفتحه اللانهائي الحر أكثر أهمية من كل شيء.

أطمح في شعري إلى أن أكون أبداً هذا اللهب المضيء، المشعل الحرائق.

هل أنا امتداد للسياب؟ لا أظن. تتلاقى بعض همومنا وقصائدنا، وتتقاطع. لكن كل منا يصدر عن شيء متميز، ويتجه نحو شيء متميز.

❖ تأخذ بعض الجهات الرسمية العربية على «مواقف» خوضها في موضوعات دينية، وهذا هو السبب في منعها من دخول بعض البلدان العربية فهل لك إيضاح حول هذه المسألة؟

❖ ❖ لو كنت مسؤولاً دينياً، لاستمعت بانفتاح كامل إلى جميع الأصوات الملحدة، بل لشجعت الخائفين الصامتين على الجهر بإلحادهم. إن شعباً لا يعرف الإلحاد لا يعرف الإيمان. يكون فيه الإيمان خضوعاً من

خارج، لا قناعة من داخل، يكون الإيمان فيه مستنقعاً. إن الإيمان تساؤل وبحث وشك ـ إنه حوار مستمر مع الطرف الآخر. الإلحاد. إن الإيمان لا يعرض بسلطة أو نظام. إن الإيمان ليس قهراً ولا تغلباً. إنه ينبع ويتفجر وينبجس.

كيف لا تعالج «مواقف» مشكلات الدين؟ أي موضوع لا يدخل فيه الدين؟ اللغة؟ الشعر؟ المرأة؟ الإنسان؟ الحرية؟ الفلسفة؟ الاقتصاد؟ ليس هناك أي موضوع في الحياة العربية إلا وللدين علاقة به ـ لذلك أقول وأكرر أن البنية الحضارية العربية هي في جوهرها، بنية دينية. كيف نحدث التغيير إذا لم نغير هذه البنية إذا لم نبحث ما في داخلها، إذا لم نبحث ما تقوم عليه؟

كان لينين يقول إن أعداء الشيوعية ثلاثة: الأمية والغطرسة والرشوة. هذه كذلك أعداؤنا اليوم. لكن يأتي قبلها الزيف: أن نظهر في مظهر ليس لنا. نقول مثلاً نحن "اشتراكيون" في حين أن بنية نظامنا الاقتصادية والاجتماعية ما تزال إقطاعية. نقول نحن "ثوريون" في حين أن بنية عقلنا وحياتنا غارقة في مستنقع القرون الوسطى. ثم نصدق أنفسنا ونقيم "بناء" فوقياً نسكن فيه، ونسلك ونفكر ونحكم على أساس أننا اشتراكيون وثوريون. تصوري أنك في بناية شاهقة، تطلين فجأة من النافذة وترين أن المبنى بدءاً من الطابق العاشر قائم في الهواء. لا أذكر من ابتكر هذه الصورة. لكن هذه صورة حياتنا اليوم: بلا أساس، وهي لذلك، بلا مستقبل.

«مواقف» بدء من الأساس. نرفض أن نكون عبيد الماضي، سواء كان روحياً أو ثقافياً أو اجتماعياً. إن طفلاً ينبض بين يديك، أكثر أهمية من تاريخ القبور كلها. نرفض أن تحكمنا القبور. ولا يحكمنا الآن غيرها: هل أنت كامرأة داخلة في نسيج الحياة العربية اليومية بصورة إيجابية مثلاً؟ أين هي المرأة العربية؟ إنها حيث يصنفها الماضي، أي غير موجودة فعلياً. نصف المجتمع العربي إذن، غير موجود. لماذا؟ كيف نقبل بذلك ونحن "اشتراكيون" و"ثوار"؟ طالعي الكتب العربية واسمعي الإذاعات من المحيط إلى الخليج. ماذا تلاحظين؟ ما تزال توجهنا عقلية تنبع من مصادر

الماضي: وهي بنية عاجزة بذاتها، لن تجيب عن أية مشكلة يجابهها المجتمع العربي في مواجهاته المصيرية الراهنة. أي أنها إبداعياً انتهت، لكنها سلطوياً ما تزال مستمرة. كيف نقبل بهذه العقلية، بهذه الثقافة ونحن "اشتراكيون" و"ثوار"؟ يكفي أن تراجعي البرامج التعليمية العربية، لا في الجامعات وحسب، بل في المدارس الابتدائية والتكميلية. إن جامعاتنا ومدارسنا العربية ما تزال كما كانت بؤراً لثقافة الرجعة والانحطاط، ثقافة الجمع والحفظ والتصنيف والشرح لا ثقافة التساؤل والبحث والإبداع. أين تقف «مواقف»؟ إنها في جهة الهجوم والنقض والبحث والتغير في مناخ الحرية. إنها في جهة الثورة الدائمة. لكن سؤالك يستفهم عن لافتة تصنفها ضمن هذه الإيديولوجية الثورية أو تلك، ضمن هذا النظام "الثوري" أو ذاك. لا يكفي أن نتبنى الاشتراكية، بل المهم أن يكون عندنا اشتراكية عربية. وليس المهم أن نتبنى الماركسية، بل المهم أن نبتكر تطبيقها العربي. لذلك قبل أن ترفع «مواقف» راية، تريد أن تكتشف الأرض التي نسير عليها. لذلك تبدأ بتلمس طريقها عبر الأنقاض. وتنذر نفسها لاستقبال الفؤوس والمعاول والمناجل التي "تستأصل" و"تكنس" و"تفتح". ترفض أن تشرب من نهر ليس فوقه غير الجثث الطافية. تريد أولاً أن تدل على هذه الجثث وأن تشارك في حرقها. فلا تستدعي إليها إلا من يحملون المشاعل. وهي لذلك تجد نفسها، من الخطوة الأولى في حرب، لأن كل شيء في المجتمع العربي مقنن محرم، حتى بات كل فرد في المجتمع العربي شرطياً، وكل بيت سجناً، وكل كتاب في الثقافة العربية السائدة قبراً. هكذا كان دور الثوري الأول الملح هو الهدم قبل البناء، لأن بناء قبل الهدم لن يكون إلا ركاماً فوق ركام. لذلك يتوجب عليه أن يقاوم أي ضغط من أي نوع كان. أن يشجع أي تغير في التفكير، في النظرة، في السلوك، في المناهج، في القواعد التي تقف حائلاً دون انتشار الأفكار المجددة ودون انتصارها. و«مواقف» متواضعة تدرك أن المجتمع العربي ما يزال في البداية من مرحلة تحرره، وما يزال بعيداً عن الدخول في مرحلة الثورة. تدرك، بتعبير آخر، أن الفكر الثوري العربي الحقيقي لن يولد إلا انطلاقاً من زلزلة العالم العربي القديم. إن «لمواقف» طعم الزلزلة.

إن «مواقف» تطمح إلى أن تشارك في هذه الزلزلة. تريد «مواقف» أن تسهم في إخراج التراث العربي، من خصوصيته المغلقة، وفتحه على جميع الأبواب التي يفتحها الفكر الحديث. تريد أن تضعه وجهاً لوجه مع مقتضيات العقل.

هذا لا يعني فرض الفكر من خارج، بل استثارة هذا الفكر والثورات الكبرى في العالم قدمت الدليل على أن فرض الفكر من خارج يرتد على الثورة نفسها. غاية الثورة الإنسان لا النظام، الحقيقة لا المذهب. وهي حين تمارس الفرض تمارس في الوقت ذاته، الانتحار.

إن الثوري العربي في هذه المرحلة، هو الذي ينضج الثورة من القاعدة، شعبياً، ومن الأعماق إنسانياً، ولا يتم ذلك إلا بالحرية. الحرية، هي، بذاتها، الضمان. الفكر يغلب بفكر أكثر صحة وعمقاً، ولا يغلب بالقمع و السجن، الظلامية تقهر بالدخول إليها بضوء ساطع يستأصلها، ولا تقهر بإهمالها أو نسيانها. ثم إننا نريد لنظرتنا الثورية أن تنبثق من حياتنا ذاتها، ولكي تنبثق من حياتنا ذاتها، لا بد من أن تشارك فيها حياتنا كلها بمختلف قواها.

إن مجلة «مواقف» تريد أن تلعب هذا الدور التحولي، فيما تريد أن تتجاوز الماضي. وهي لذلك تهيئ مناخاً من التجابه بين الماضي والمستقبل لغاية واحدة: أن يجيء المستقبل بريئاً من الماضي، جديداً حقاً. إذ لا يصح أن أرفض الماضي إلا بعد أن أخوض فيه، والخوض فيه يتضمن شيئين: الأول أن أسمع لبقاياه، والثاني أن أنقذه وأحلله. دون ذلك يكون موقفي قفزاً، بكلام آخر: لا يمكن أن يكون الإنسان العربي جديداً ما لم يقتل فيه الإنسان العتيق. والثوري العربي ما يزال يخضع لهذا الإنسان العتيق، أو يسايره، أو يتجاهله متوهماً أنه بذلك يبني الثورة. لكنه سيكتشف أنه لم يبن غير الورم و المرض.

إن مجلة «مواقف» تقف مع لهب الثورة ـ وفي بدايات هذا اللهب تتقابل الأغصان الخضراء والأغصان اليابسة، يتقابل المستقبل والماضي، علماً أن الماضي ليس إلا الوقود والرماد والموقد ـ وأن المستقبل هو هذا اللهب الصاعد أبداً.

❖ إلى متى ستستمر «مواقف» في الصدور كل شهر، وهل سبب هذا خاضع لظروف النشر، والطباعة، والمادة، أم لظروف المقالات، والمواد والقصص؟

❖ ❖ ليت لنا القدرة على إصدار «مواقف» شهرياً. أنت تعرفين أن جميع العاملين فيها لا يتقاضون قرشاً واحداً، بل ينفقون عليها مالهم، وما هو أكثر أهمية من المال، وقتهم وجهدهم.

وتعرفين كذلك أن ليس للمجلة مكتب أو مركز تستقبل فيه أصدقاءها، بل "الشارع" هو مكتبها. كيف يمكننا في مثل هذه الظروف أن نصدرها شهرياً؟ هذا عدا أنني أعتقد أن مستوى الإبداع العربي ما يزال حتى الآن دون أن يفي بحاجة مجلة إبداعية تصدر شهرياً.

❖ ذكرتم في إحدى افتتاحيات «مواقف» أنكم ستنشرون أي مادة جيدة مهما كان رأيها مخالفاً لفلسفة المجلة إلا إذا كانت على مستوى إبداعي مميز. هل هذا خاضع للأصوات البكر التي لم تعرف النشر من قبل في مجلات أخرى وتتميز بهذه المميزات، أم أن مواقف خاضعة للأصوات المعروفة؟

❖ ❖ أما من حيث الأصوات الجديدة، فيكفي أن تتصفحي الأعداد الخمسة التي صدرت وسوف تجدين أن أكثر كتابها هم من الأصوات الجديدة. وبينها أسماء نعتبرها كشوفاً أدبية وفكرية ذات أهمية كبيرة. بل إن «مواقف» أنشئت لمثل هذه الأصوات والأسماء لأنها عتبة المستقبل. وهي، بالنسبة للأسماء القديمة أو المعروفة، لا تحتضن منها إلا ما يواكب الحركة التي تفجرها هذه الأصوات والأسماء.

❖ آخر قصيدة لك؟

❖ ❖ قلت لك، لم أكتب، لم أفعل شيئاً، بعد ...

أجرت الحوار:

عالية ممدوح

جريدة «الراصد» بغداد

23 كانون الثاني 1970

إغناء اللهب لا تكويم الرماد

« تحية لجمال عبد الناصر، أول قائد عربي حديث عمل لكي ينهي عصر ملوك الطوائف ويبتدئ العصر الآخر».

بهذا أهدى الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» إلى البطل الخالد. لكن من هم ملوك الطوائف؟ إنهم ملوك آخر مرحلة في تاريخ الأندلس. كانوا نهاية الحكم العربي هناك. والقصيدة التي ضمنها الشاعر مجموعته «وقت بين الرماد والورد» من منشورات «مواقف»، بالإضافة إلى قصيدة ثانية طويلة مماثلة بعنوان «هذا هو اسمي»، هي قصيدة لا تتحدث عن هؤلاء وإنما تتحدث عن أشباههم في التاريخ العربي المعاصر.

إن أدونيس الذي هو صعود شعري مستمر، وتجدد مستمر، ابتداء بأول مجموعة شعرية صدرت له في بيروت بعنوان «قصائد أولى»، إلى آخر مجموعة شعرية حديثة صدرت له كذلك بعنوان «وقت بين الرماد والورد» يجيء اليوم، في شكل قصيدته الجديد، لا ليطرب أو ويغني أو يفرح، بل ليخلخل ويعصف ويبدأ. وبداية الشاعر، هنا، شبكة مسكونة بهموم الكون وفعل ثوري يتسلل من «حصار المذابح» إلى «رفض الآخرين» الذين يقومون بعملية الحصار والذبح سلباً أو إيجاباً. ويريد أن نبدأ:

«من أنين الشوارع من ريحها الخانقة
«من بلاد يصير اسمها مقبرة»

لـم ييـأس الـشاعر بـل انـتفض، صـار «الحلم والعيـون»، ظهـر فـي «كـوخ علـى الأردن» اقتحم الشاعر وارتفع صوته: (وجه يافا طفل، هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل الأرض فـي صـورة عذراء، مـن هنـاك بـرج الـشرق؟ جـاء العـصف الجميـل ولـم يـأت الخراب الجميل، صوت شريد.)

تـرى هـل أن «العـصف الجميـل» فـي شـعر أدونـيس الجديـد هـو هـذا «الخـراب الجميل» أم أنه الوجه الآخر من الشعر؟

إن أدونـيس فـي مجموعتـه «وقـت بـين الرمـاد والـورد» شـكل شـعري جديـد مغـاير للـشكل الـشعري العربـي. لكنـه إذ يحـول القـصيدة الحديثـة مـن مـسارها المـألوف، ويتجاوز بها كل القصائد التي كتبها أو كتبت قبله، يوقعنا في حيرة شعرية مذهلة، بالنسبة للوزن وبالنسبة للمضمون كذلك.

❖ هـل أن أدونـيس الـذي تحـول مـن شـكل إلى شـكل شـعري يعـيش فـي مـستقبل هـذا الـشعر؟ أم أن رؤيـاه المـستقبلية يـستحيل تـصورها، لا بـل يستحيل الكلام عليها من هذه الناحية؟

❖❖ تطرح هنا في تساؤلك عدة مشكلات. سأحاول أن أفصلها دون تسلسل. أولاً، كتبت «وقت بين الرماد والورد» لا لأنني أردت أن أكتبها بشكلها، بل لأنني لم أقدر أن أكتب إلا كما كتبت. ثانياً، لأنني بعد أن كتبت هذه المجموعة اكتشفت أنها تلبي هاجساً يكاد أن يكون غريزياً هو أن أتجاوز نفسي باستمرار. أي أنني أشعر حقاً أنني كمن يموت حين أكرر نفسي. وثالثاً أكتشف في هذا التجاوز المستمر لنفسي تجاوزاً مستمراً لما يحيط بي، وأعتقد أن هذه مهمة الإبداع. فالإبداع هو خلخلة لكل مستقر. هو تأسيس مستمر. رابعاً، الناس، بشكل عام، لا يتحملون أن يحيوا في

خلخلة مستمرة وتأسيس مستمر، بل على العكس، يميلون إلى الركود وإلى القيلولة في ظل ما فعلوا، وبين هؤلاء الناس الشعراء الذين تشير إليهم. إنهم ينصبون خيمة وينامون فيها. والفرق بيني وبينهم هو أنهم ينزوون في هذه الخيمة، وأنني أحاول أن أزرع شجراً جديداً في كل مكان. خامساً، الناس وبينهم الشعراء الذين تشير إليهم يعتبرون الشعر، حتى حين يتطرفون، ترويحاً عن هم، أو بعثاً لذكرى، أو طرباً، أو تزييناً جمالياً. وهذا لا يتم إلا في إطار مغلق ومحدود. أما أنا فأعتبر الشعر بدءاً، وأعتبره اكتشافاً لما لا يعرف، وسفراً في مجهول لا نصل إليه. وهذا لا يتم إلا في إطار مفتوح وغير محدود. ومن هنا كانت القصيدة، كما تقول، شبكة لا تسكنها هموم الفرد، بل شبكة مسكونة بهواجس كونية. سادساً، المسافة التي قد تكون بيني وبين الآخرين ليست مسافة بيني وبينهم بقدر ما هي مسافة بينهم وبين أنفسهم. إنني أعتبرهم مفصولين عن أنفسهم، أعتبرهم ضائعين في تيه يجب أن يخرجوا منه إلى الضوء والرحابة.

❖ وإذ يصير الشاعر محور ذاته ومحور شعره أيضاً، هل يعتبر هذا الدوران دوراناً حول النفس، أم دوراناً حول العالم والإنسان، وانغماساً في قضايا الكون المصيرية؟

❖❖ ليست المسألة دوراناً، بل المسألة مسألة جدل بين الأنا والآخر، بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع. فالشاعر ليس وجوداً سابقاً على الوسط الذي يعيش فيه، بل هو موجود أساساً في وسط سابق عليه. إنه، جوهرياً، خيط في نسيج. فهو ولا يختار الآخر، أي لا يختار الخارج. فالآخر والخارج شرط أول لوجودي. ولهذا لا تعود القصيدة، كما أشرت، تعبيراً عن هم فردي بقدر ما تصبح سياقاً وجودياً. ومن هنا تجب قراءتها وتقييمها بشكل مغاير للقراءة القديمة والتقييم القديم.

❖ لننتقل إلى قصيدتك «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» التي تهديها إلى جمال عبد الناصر. هل أن هذه القصيدة، بحد ذاتها، تتكلم عن عبد الناصر القائد، بصورة مباشرة، أم أنها من صلب الشعر العربي الحديث، ومن موضوعاته التي ترفض المباشرة والتقرير والخطابة؟

❖❖ هذه القصيدة، كما تلاحظ، لا تتحدث عن عبد الناصر مباشرة. فهي إذن، من هذه الناحية، غير القصائد التي تعرفها والتي تمتدحه كما

كان يفعل الشعراء القدامى. لكن هذه القصيدة تثير مشكلات عانى عبد الناصر بعضها بأصالة وفروسية. وقد كتبت هذه القصيدة قبيل موته وشعرت، بعد موته، أن تحيته بها جزء من هذه القصيدة. وهذا شيء مغاير تماماً للموقف التقليدي. هذا عدا أن في هذه التحية وفاء لدين شخصي بيني وبين عبد الناصر لا أريد أن أتاجر به. لذلك لن أذكره.

ثم أن الاستهلاك شيء والجمهور شيء آخر. أنا أؤمن أن القصيدة يجب أن تكون احتفالاً، عيداً. لكن بمعنى أن تخلق القصيدة جمهورها، لا بمعنى أن تلبي رغباتهم المباشرة، كما تلبيها الموضة أو المخازن التجارية. ينبغي، بتعبير آخر، أن لا تصور ما في نفوسهم، بل أن تقذفهم، على العكس، خارج نفوسهم. وحين ألقيت هذه القصيدة، أثبتت أنها تستطيع أن تخلق حتى من الجمهور الذي يعاديها، ظاهراً، جمهوراً يؤخذ بها ويستسلم لها .وهكذا ثبت أن القصائد التي كان يفترض بالجمهور الحاضر أنه يعجب بها لم يعجب بها قدر إعجابه بهذه القصيدة التي، كان يفترض أنه لن يعجب بها، لأنها غريبة وغير مألوفة. وفوجئت أن الجميع اتفقوا على أنها كانت أفضل القصائد التي ألقيت في الملتقى الشعري الأول.

❖ ماذا يعني ذلك؟

❖❖يعني أن جميع ما يثار ضد الشكل التعبيري فيها، وضد الغموض المزعوم، باطل ولا أساس له، وأن الإنسان البسيط العادي إذا تحرر من ظلمة الأشياء والآراء المسبقة وجلس في حضرة الضوء، يصبح هو نفسه ضوءاً.

❖ أي أن أدونيس، هنا الذي يحير النقاد والذي يتجاوز نفسه باستمرار، يأتي في «وقت بين الرماد والورد» وبخاصة في قصيدته «هذا هو اسمي» التي هي «عالمه الجواني» ليرفض كل مقنن ثابت في الشعر ويكتب قصيدته الكونية التي تعانق الإنسان والعالم وترصد حركات الآتي من ناحية المستقبل

إنه الشاعر الرائي الذي يخلخل الثبات والمحدودية، ويخترق ظاهر العالم إلى باطنيته، حيث مدائن للداخل الغنية بالإشراقات والتجليات إنما أدونيس المنفرد في رحلته العائش في فوهة المستقبل، كيف يتصور الشاعر الجديد، بل كيف يحدده بعدما قطع شوطاً كبيراً من التجارب مع القصيدة الحديثة وانتصاراتها الكبرى على يديه؟

❖❖ ليس هناك شاعر إذا لم تكن عنده رؤيا. كل شاعر بلا رؤيا شاعر أشياء صغيرة. وكنت أشرت أن قصيدتي لا تعبر عن هم فردي أو حالة جزئية، اجتماعية أو سياسية، كل قصيدة عندي هي، في آن، إعادة نظر في القول، وفي طريقة القول، وفي العالم كله. وولذلك أسمي القصيدة شبكة، أي أنها تحتضن من زاويتها لحظة نفسية لأمة بكاملها، لحظة تاريخية بكاملها وبجميع تناقضاتها، ولحظة حضارية بكاملها وبجميع تناقضاتها كذلك. فمن يقرأ شعري يجب أن يجسد في نفسه هذه اللحظة الشاملة. أي لا بد أن يفهم الحضارة العربية، والتاريخ العربي، والسياسة العربية، وأن يكون بالإضافة إلى ذلك كله واقفاً على عتبة المستقبل.

❖ أما أدونيس الموغل في غربته وسفره الدائم فكيف يرى، من هذه الناحية، الاتهامات التي تقول أنه غربي أكثر منه شرقي في شعره؟

❖❖ إن معظم الآراء في شعري تستند إلى عوامل غير شعرية: إما إلى جهل كامل بالشعر، وإما إلى عوامل شخصية من حسد وغيرة، وإما إلى أسباب أخرى كلها لا علاقة لها بالشعر. ومثل هؤلاء لا تمكن مناقشتهم أو الرد عليهم. وأنا هنا حين أتحدث لا أتحدث إليهم إطلاقاً، وإنما أتحدث إلى قراء الشعر الحقيقيين. فكل قارئ حقيقي من هؤلاء يقرأ شعري سيلاحظ، بداهة، أن عالم هذا الشعر عربي وأن رموزه وموضوعاته وصيغه كلها تتفجر من ينابيع عربية، دون أن يعني ذلك أنني لم أتأثر بالشعر الموجود في العالم. فالشعر كالهواء ويستحيل إلا أن نتنفس هذا الهواء. فالإنسان كائن يتأثر ويؤثر، يفعل وينفعل. هذا قانون طبيعي، وسيلاحظ هذا القارئ أنني لحظة أنطلق من الينابيع العربية أختلف عن جميع الشعراء الذين تعود عليهم: في هذا معنى التراث الحقيقي.

فالارتباط بالتراث ليس أن تكتب كما كتب امرؤ القيس أو المتنبي أو غيرهما. فهذا ليس ارتباطاً بل اجترار وتكرار. الارتباط بالتراث هو أن ترتبط بالشعلة الحية التي انطلق منها امرؤ القيس والمتنبي. والشعلة الحية ليس لها شكل محدد ونهائي، وإنما تتشكل بحسب شخصية الشاعر وطاقته الإبداعية. وهكذا يكون الارتباط بالتراث ارتباط إضافة واستباق لا اجترار وتقليد. إنه توسيع الشعلة وليس توسيعاً للموقد. إنه إغناء اللهب وليس تكويماً للرماد.

❖ والتراث هنا لغة وإعادة، لكن بماذا يجيب أدونيس على ادعاء يقول، أن لغته الشعرية تعيد كتابة اللغتين القرآنية والإنجيلية لكن بشكل آخر؟

❖❖ أنت بهذا السؤال تضع يدك على التناقض الفاضح والجاهل لدى من نسميهم نقاداً. فمن لحظة كنت بالنسبة إليهم ضد التراث، وكنت غريباً، وأنا الآن قرآني وإنجيلي. هذا من الأدلة على أن من تسميهم نقاداً ليسوا حتى قراء. أقول لك ليتني أستطيع أن تكون لغتي ولو في مستوى شبه قريب من مستوى القرآن والإنجيل. إذن لكنت حينذاك توقفت عن كتابة الشعر.

❖ ويبقى الشكل الأدونيسي حيرة تقض مضاجع الناس والشعراء بخاصة، لأن الشكل الشعري الأدونيسي لم يعد يطابق مقاييس وموازين قواعد الخليل العروضية إنه مغاير ينفجر من ينابيع الكلمة العربية البكر. ذلك أن الأسلوبية الكلاسيكية في عمود القصيدة العربية انتفت هنا وصارت نسيجاً إيقاعياً خاصاً له استقلاليته وموسيقاه الشعرية، يتدفق من ذات الشاعر وحريته المطلقة كيف يرى الشاعر لعبة الشكل الجديدة لديه، بل أين يقف من حيرة الآخرين؟

❖❖ يسعدني أن أحير الناس إلى هذه الدرجة. إن طاقة الشعر العربي بامتياز هي أن يخلخل، هي أن يزرع هذه الحيرة. أعني أن يثير الأسئلة. وينبغي للإجابة عن سؤالك أن نميز بين الشكل والشكلية: للشكلية معنيان. المعنى الأول هو اعتبار اللغة، بحد ذاتها، كمفردات وتراكيب لهذه المفردات. وكثيراً ما تقسم هذه اللغة إلى مفردات تكون بذاتها شعرية

ومفردات تكون بذاتها غير شعرية. والشعر، بحسب هذا المعنى، هو نمط معين من اللعب بالكلام. ولا شك أن هذا اللعب لا يخلو أحياناً من الجمال. فاللعب باللغة نوع من اللعب بالكون. غير أنني لست من هؤلاء اللاعبين. وهذا واضح في شعري.

والمعنى الثاني هو البقاء في أسر شكل واحد لا يتغير. وهذا الشكل الواحد الذي لا يتغير هو نمط الطريقة العربية التقليدية، قديماً وحديثاً، والذي يسقط فيه نمط النقد التقليدي السائد ويدعو إلى الاستمرار فيه. هذا المعنى الثاني، جامد ورتيب وفقير، إلى درجة أنه يصبح بلا شكل. أي نسخة واحدة تتكرر باستمرار. وهذا ضد الشعر وضد الإنسان ذاته وضد الحياة. هذه الشكلية هي نقيض الشكل، الشكل الذي يواكب مضمونه أي تتخذه القصيدة في انبجاسها كما تتخذ الزهرة أو الشجرة أو أية نبتة في الطبيعة شكلها الخاص بها.

انظر إلى شكل الوردة، هل شكلها بسيط. انظر إلى الطبيعة التي نتهمها بأنها بسيطة فما أن تتأملها بعمق حتى تجد أنها لا تكرر نفسها إطلاقاً. خذ مثالاً آخر من غير الطبيعة، من الإنسان نفسه. الحلم مثلاً. هل يكرر الحلم نفسه. لكل حلم شكل. إن الشكل المتكرر هو من صنع العقل الواعي. هو قانون. أنا بهذا المعنى ضد العقل الواعي وضد القانون، أنا مع الحلم، أريد أن تكون القصيدة كذلك حلماً. أريد أن أحرر القارئ من كل قانون وأن أواجهه بأعماقه وأغواره النفسية. لا أن أواجهه بها وحسب بل أن أرميه فيها.

❖ وإذ يستسلم أدونيس كثيراً لأحلامه ويرفض الشكل المتكرر في أساليب تعبيره، فلمن يترك الحب؟

❖❖ الحب كذلك لا يتكرر كالحلم. حين يتكرر يموت، يصبح غزلاً. الغزل هو الأفكار المتداولة. هو العادات والتقاليد والسلوك الشائع. هو التأدب واللياقة والخ...

أريد أيضاً لقصيدتي أن تكون حباً لا غزلاً.

❖ما دام الشاعر يتمنى لقصيدته أن تكون حباً، فكيف يكتب قصيدة الحب؟

❖❖ الحب بالنسبة لي ليس شيئاً منفصلاً ينظر إليه على حدة باستقلال عن غيره. الحب هدير في هذا السيل من الهيام بالكون. لذلك يدخل الحب في كل ما أكتبه. قصيدة «هذا هو اسمي» دليل. كل شعري هو دليل على ذلك.

❖ من «قصائد أولى» إلى «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» إلى «المسرح والمرايا» إلى «وقت بين الرماد والورد» يجيء أدونيس هياماً عشقياً مستمراً، يجيء صاعقة تهد أركان الثبات في الحب، تزلزل الحبيبة لا لتهديمها بل لخلقها من جديد، كالوردة التي تتفتح مع قدوم الربيع وتبث أريجها في سماء العالم.

إن أدونيس في حبه عاشق كبير. يكتب قصيدته العشقية «هذا هو اسمي» بعصب الجنون وأنين النار والثورة، يقول:

«كنت الصحراء حين أسرت الثلج فيك، انشطرت مثلك رملاً وضباباً، قلت جاسدتك أنت الشق المليء بأمواجي، أنا الليل حافياً/ حين أدخلتك في صرتي تناسلت في خطوي طريقاً دخلت في مائي الطفل/ استضيئي تأصلي في متاهي»

ومتاه «أدونيس» هو «خدر مثمر يعرش حول الرأس» وجنون يمشي على جليد ملذاته، لكنه حين يتأصل في شمس حبيبته يأتي صوته صافياً أبيض ويصرخ: انصهرنا.

دم الأحباء كالأهداب يحمي، سمعت نبضك في جلدي (هل أنت غابة؟) سقط الحاجز (هل كنت حاجزاً)؟ سأل النورس خيطاً في البحر يغزله الربان غنى ثلج المسافر شمساً لا يراها (هل أنت شمسي؟) شمسي ريشة تشرب المدى/ سمع الضائع صوتاً (هل أنت صوتي؟) صوتي زمني نبضك الشهي ونهداك سوادي وكل ليل بياضي»

وهكذا كتب أدونيس قصيدة حبه بشكل جديد لم يألفه الشعر العربي لا في الشكل ولا في المضمون، كما كتب في الماضي قصائد أخرى كانت مستقلة بعضها عن بعض ومنفصلة عن موضوعاتها العشقية لكن ما يهمنا من حب أدونيس الشاعر هو عشقه المسكون بأبد الحب!

❖❖ ليس سهلاً أن يكون الإنسان مسكوناً بالحب. الحب طاقة عظيمة، طاقة خلق لا تتوفر لكل الناس. يكاد أن يكون موهبة، وأسعى أن أكون مسكوناً بهذه الطاقة. وليساعدني الشعر.

❖ وعندما يساعده الشعر هل الشعر طريق لاكتشاف هذا الحب؟ أم أن الحب طريق لاكتشاف هذا الشعر؟

❖❖ كل منهما طريق لاكتشاف الآخر. فهما وجهان لعالم واحد. وجهان متداخلان لا نهائيان. الحب شعر والشعر حب.

❖ إذن كيف يوجد الشاعر بينهما؟

❖❖ هما واحد من حيث أن كلاً منهما اكتشاف. الحب اكتشاف النفس والآخر، وكذلك الشعر، هو اكتشاف النفس والآخر. الجوهر واحد لكن الشكل مختلف.

❖ وأدونيس الذي يخلق أعداءه الفنيين كل يوم، ويحاول خلقهم من خلال تجاربه مع الشعر وجدتها. هناك، بالإضافة إلى ذلك، موجة شعرية في العالم العربي تعرف «بالموجة الشعرية الأدونيسية». كيف يعلل أدونيس ذاته هذه الموجة، بل بماذا يجيب عن اتهامات توجه إلى نشره لشعر هذه الموجة في مجلته «مواقف» دون غيرها؟

❖❖ لهذا السؤال جوابان: الأول أنني أعلل انتشار الموجة التي تسميها «الأدونيسية» بأصالتها وفعاليتها وجاذبيتها. أما الشق الثاني: فغير صحيح أنني لا أنشر إلا لكتاب هذه الموجة. وتكفي مراجعة بسيطة للقصائد التي نشرت في الأعداد التي صدرت حتى الآن من «مواقف» للتحقق مما أقوله. وأنا ثانياً، ضد هذه الموجة بقدر ما تكون تقليداً. لكنني معها بقدر ما تختلف عني وإن انطلقت مني.

❖ لكن أي مقياس يتبعه أدونيس في نشره لقصائد هذه الموجة أو غيرها؟

❖❖ المقياس هو أن يكون في القصيدة طموح إلى قول شيء لم يقل، وغلى طريقة في صياغة هذا القول الجديد.

❖ ومقياس النشر لديه يطبقه كذلك على شعراء كبار من جيله. لماذا يرفض أدونيس، من هذه الناحية، أن ينشر لهم؟

❖❖ كبار؟ بأي مقياس. أرفض أن أنشر أية قصيدة لا تضيف شيئاً لا من حيث الرؤيا ولا من حيث التعبير.

❖ يعني كيف يرى الشاعر أدونيس شعرنا العربي، مستقبلياً، وبخاصة شعر الشباب؟

❖❖ يصعب التنبؤ. لكن أتمنى أن ينمو الشعر الطالع في اتجاهين: الأول أن يسلك الشاعر كما لو أن شعره لا يجيء من ذاكرته أو من الماضي وإنما يجيء من المستقبل ومن المجهول.

ثانياً، أن يكون شكل تعبيره غنياً، متجدداً، متغيراً، كالحلم لا يكرر نفسه.

❖ وبعد أن بتر أدونيس هيكل العروض المتوارث، وكتب شعره بصورة تشبه النثر، هل سيكون هذا اتجاهه النهائي في كتابة القصيدة الحديثة، أم أنه سيتطور إلى شكل جديد آخر؟

❖❖ لا يمكن تعريف الشعر أو تحديده بالوزن أو بالنثر شأن النبع: لا يمكن تحديده بمجراه. لذلك لن يكون شعري وزناً ولا نثراً بالمعنى الحصري للكلمة، وإنما سيكون شعراً. سيكون بداية من هذا الحطام: حطام القوالب والأوزان والصور والمعاني والصيغ القديمة. سيكون بمعنى ما عودة إلى ما قبل هذا الشعر، وانطلاقاً من هذا الماقبل، وفي العودة إلى ما قبل، نبوءة بما سيأتي فيما بعد. إن أعلى علو في أغصان الشجرة متصل، جوهرياً، بأعمق عمق في جذورها. ومع ذلك، أي اتصال بين الغصن والجذر؟؟

❖ لكن إذا نظر أدونيس الشاعر حوله فمن يرى من شعراء العربية سواه؟

❖❖ في إطار الطموح الذي أتطلع إليه ويحركني، لا أكاد أرى أحداً.

أجرى الحوار: نبيل فارس*

مجلة «الحوادث»، العدد 744، 13 شباط 1971

---

* نبيل فارس هو الاسم المستعار الذي كان يوقّع به غسان كنفاني في هذه المجلة.

الشعر والزمن

❖ أدونيس، لماذا الشعر؟

❖ ❖ لأشعر أنني موجود، لأمارس هذا الوجود.

❖ ألا ترى قيمة خارج هذه العتبة؟

❖ ❖ أراها من خلال شفافية الشعر. كل شيء ينصهر في الشعر، لأن الشعر ليس طريقة للتعبير فقط، إنه وجود وطريقة وجود. لذلك تجد كل القيم تنصهر فيه. ترى من خلاله الحب.. الموت.. و..

❖ لكن بحثك عن حل لتناقضات الواقع الخارجي، كما هو واضح في ديوانك الجديد، يتنافى مع هذا التصور؟

❖ ❖ بالعكس. أنا أذهب إلى أبعد من التوازن بين الأنا والآخر. الشعر عندي نوع من الوحدة. وحين أبحث عن حل لتناقضات الخارج، فكأني أبحث عن حل لتناقضات الداخل. كأنني أحول العالم إلى شعر.

❖ ماذا تسمي ذلك المتبقي من العالم خارج الشعر.

❖ ❖ لا شيء. ما من بقاء خارج الشعر.

الشعر رئة العالم. ولا تنفس إلا به. الشعر بديهي كالحياة. الشعر لا يوصف ولا يحدد. ومن لا يعرف الشعر أو لا يحسه مباشرة، يستحيل أن تكون لديه أية فكرة عنه، لأن الشعر لا يمكن تعلمه، ولا يمكن تعليمه.

الفوضى الكونية

❖ ألا تحس أحياناً بأنك خرجت من برزخ الشعر، ودخلت برزخاً لم يُسمّ بعد؟

❖ ❖ أحسن أن هناك أغواراً، أنا عاجز عن الوصول إليها بالكلام. وأحس أن هناك شيئاً أمامي، المجهول، المستقبل، أنا إزاءهما محدود. بل أشعر أن هذا في شيء غريزي. نعم أخشى أحياناً أن تتحول هذه الغريزة إلى عادة، لأنها حين تتحول إلى عادة تأخذ طابع القصد، وهذا ما لا أريده.

كل ما يتعارف عليه الناس، يصبح بالنسبة إلي مقنناً، أي خارج الشعر. وخروجي عليه هو بالنسبة إلي دخول في الشعر في حين يرونه خروجاً على ما اعتادوه.

❖ هل دخل هذا الخروج في الشكل؟ الشكل أول ما يصدم المستجيب لديوانك، كيف نشأ؟

❖ ❖ أحسست ذات مرة أنني لم أعد قادراً أن أكتب، لأنني شعرت أن هناك إيقاعاً يتقولب في جمل، وفي صيغ، وأنني منذ أكتب، أقع في هذا القالب.

أنا أنفر من القالب نفوري من القبر. القالب قبر. عفوياً أحاول أن أخرج كمن يخرج من قبر. قصائدي الجديدة شكل من أشكال هذا الخروج.

❖ ألا تحس أن حركة الشكل، إذا استمرت بهذا الاندفاع ستنتهي إلى سكون مطلق، كأن يستنفدها التاريخ، أو يحيلها إلى نثر؟

❖ ❖ النثر ليس نهاية مطاف. كأن تقول: إن الوزن أو الإيقاع مرحلة، والنثر مرحلة أبعد، أبداً. الشكل يستنفد كل تاريخ، وأنا أرى أن التاريخ سيعجز أن يحيط بالشكل. التاريخ نص، والشكل تنفس. الفرق بين الشكل والتاريخ هو الفرق بين الماء ومجرى الماء. الشكل ليس خطوطاً، أو كلمات منسقة بتطبيق ما.

الشكل هو في ذاته مضمون. والشعر بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة. القصيدة يجب أن تكون فوضى طبيعية. أنت إذا أخذت جزءاً من الطبيعة، تجد الشوكة إلى جانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء، إلى جانب العشب. بل إنك كثيراً ما ترى الحصى و العشب يعترضان مجرى الماء. والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى نسق.

ومن هنا، الشكل لا نهاية له. إنه غياب القانون. إنه الفوضى الكونية. إنه زمن ما قبل العالم.

❖ لكن في شعرك عملاً تنسيقياً واضحاً، متى يحين دوره؟

❖ ❖ حين أقرأ ما كتبت يتدخل شيء من القسر، كأن تدخل حديقة فترفع نبتة زائدة، أو تضيف ما تراه مناسباً. والخطأ يحدث هنا. وهذا ما أشرت إليه حين قلت: إنني أكافح ضد هذه الإرادة.

❖ ألا ترى معي أن الشعر، إذا استمر في هذا الخط، سينتهي إلى رسم حركة الطبيعة؟

❖ ❖ يمكن. على أن لا يكون بمعنى جامد. إن خصائص ما قبل العالم توحي ضرورة بخصائص ما بعد العالم. الشعر هو هذا العالم المقبل الذي يشبه كل شيء في العالم الماضي، وفي اللحظة نفسها، يختلف عنه اختلافاً كلياً.

❖ لماذا حاصرت الوقت بين لا نهايتي الحياة والموت، أي بين الورد والرماد؟

❖ ❖ حين يخيل إلينا أن كل شيء انتهى، يوحي لنا الشعر أن كل شيء يبدأ، ولعل هذه هي قوة الشعر. وبهذا المعنى لا يمكن أن يكون وسيلة، أي زمنياً.

الوسيلة مرتبطة بمكانتها، والفائدة مرتبطة بالظرف، وكلاهما يموت. والشعر حين يكون وسيلة للسياسة، أو للحب، هو شعر لا قيمة له. الشعر نفسه سياسة وحب.

❖ بهذا المعنى، أعتقد أن اهتمامك في ديوانك الجديد «وقت بين الرماد والورد» بتناقضات الواقع السياسية والإيديولوجية والاجتماعية يدخله ضمن شعر الوسيلة

❖ ❖ القصيدة الوسيلة هي التي تتحدث عن زمن منسجم متناغم. أما القصيدة التي تعكس زمناً متناقضاً فليست قصيدة وسائلية. القصيدة الغزلية وسيلة. والحب حين يتحول إلى غزل ينتهي حباً وشعراً. لذلك أرى أن أسوأ ما يسيء إلى الشعر العربي أن نسميه غزلياً، بمعنى أن شعر الغزل ليس شعراً.

❖ **والجنس؟**

❖ ❖ الجنس في جوهره عودة إلى الوحدة. الإنسان منفصل، وهو يتوق إلى الاتصال، سواء مع المرأة، أو مع الأرض. الجنس هو الاتصال، هو الوحدة. ومن هنا يتحد الموت بالجنس.

❖ **كيف يتم فعل الجنس مع الطبيعة؟**

❖ ❖ الجنس هو الاتصال. وهو أعمق نوع من أنواع الاتصال، لأن الرجل يجد في المرأة نبعه، ولا يجد موضوعاً غريباً عنه، إنه يجد جزءه الآخر، الجزء الضائع.

والجنس اكتشاف. حين يغرق الرجل في جسد المرأة، فهو في الواقع يكتشف. هذا الاكتشاف هو ما يمنحه الطمأنينة والوحدة، هو ما يشعره بأنه موجود.

بهذا المعنى، الغوص في أسرار الطبيعة، اكتشافها، فتح ثقوب في عتمتها، تحويلها إلى شفافية، هو أيضاً جنس. ولذا كان زواج الإنسان بالأرض موتاً. مع أنني أميل كثيراً إلى أن أوصي بأن أحرق بعد الموت، وأن لا أدفن في الأرض، ولعل ذلك عائد إلى أنني أريد أن أتواصل ـ إذا ما نثرت ـ مع أكبر حيز من جسد الأرض.

❖ **وفي الحياة، كيف تنثر؟ كيف تجد ما ينثرك ويغيبك؟**

❖ ❖ في فعل الجنس. حين أنام مع امرأة. وفي فعل الشعر.

❖ **كنت أتصور أنك تنتمي إلى الاحتمال، وأن مصادر حلمك اخترقت جدار الفعل المدرك**

❖ ❖ نعم. الشعر عندي دفع في اتجاه الآتي. لذلك فالقصيدة الحقيقية هي القصيدة التي لا تكتب.

❖ **هل تجد حلاً في الأداء خارج اللغة؟**

❖ ❖ مشكلة اللغة صعبة جداً. لأنها مستقلة تماماً عن البنية التي أسميها بنية فوقية. بمعنى أن التعبيرات الأكثر جراءة، في أي مجتمع، لا تستطيع أن تغير اللغة.

مثال آخر مستمد من كلام ستالين عن اللغة: الثورة الاشتراكية خلقت بنية فوقية تطابق القاعدة الاشتراكية، لكن اللغة الروسية بقيت بعد الثورة، كما كانت قبلها، فكأن اللغة مستقلة تمام الاستقلال عن البنية الفوقية. بمعنى أننا لا نستطيع أن نبتكر لغة أو نميت لغة.

ماذا يفعل الشاعر؟ كل لغة تمثل ماضياً. نحن نتكلم بلغة ـ ماضي. حين تقول: لغة، تقول: ماضياً. كيف توفق؟ هذه مشكلة الشاعر. هذه أهم المشكلات التي أعيشها، لدرجة أنه يخطر لي أن لا أكتب.

لكي أحل هذه المشكلة، أستعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي. مثلاً، أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ـ ماضي. بل أكثر، إنني أجدها في شكل ماض.

أول ما أعمَله، أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي. ثانياً، أبدل علاقاتها بجاراتها. ثالثاً، أغير جذرياً النسق الموضوعة فيه كقصيدة. وبهذه الأفعال الثلاثة، يخيل إلي أنه يمكن أن أبتكر لغة جديدة.

❖ **وهذا ما يعيق الاستجابة لشعرك؟**

❖ ❖ نعم. هذا ما يفصلني في الواقع عن الاستجابة لدى من لا يستطيع أن يتلقى خارج ماضيه. ولذا فإن على من يريد أن يفهمني أن يفهم هذه الأفعال الثلاثة التي أقوم بها. ومع ذلك فإن هذا لا يكفي لذلك..

القصيدة عندي صارت نوعاً من السياق. في الماضي كانت توجد فكرة معاشة، عبر عنها بشكل مباشر. القصيدة الجديدة سياق شخصي تاريخي يعني قطعة من اللحظة الشخصية التاريخية التي نعيشها، أي قطعة جدلية بين الإنسان وغيره، بين الفرد والتاريخ. إنها سياق.

القصيدة القديمة مرتبطة وتقيّم بمصدرها وينابيعها. أما القصيدة الجديدة فتتجاوز ينابيعها أو مصادرها. القصيدة الجديدة هي أكثر بكثير من مصادرها المباشرة وغير المباشرة.

❖ كيف جاءت هذه الزيادة هل تعود إلى فعل العلاقة بين الذات والموضوع؟

❖ ❖ تعود إلى وعي الخارج. أي إلى أهمية الآخر بالنسبة إلى الذات والطاقة على موضعة عالمه الداخلي، وتذويب الخارج فيه. وهذا يعود مداه إلى الذات وقدرتها.

لذلك تجد شعراء تحت الشعر أو قبله. أي يمتصهم العالم الخارجي، وآخرين يمتصون العالم الخارجي ويكونون بعد الشعر. وبهذا المعنى لا يمكن أن تقول أن هناك شعراً، بل هناك شعراء، أي أن هناك شاعراً ومريدين. والشعر لذلك لا يدرس إلا من خلال شاعر معين.

معنى المعنى

❖ في فعلك الشعري ظواهر تسيطر عليها علاقات باطنية هل تدخل الباطنية في مصادرك، وتعتبر جذراً في حلمك؟

❖ ❖ طبعاً. يجب أن نميز بين الباطنية كحركة تاريخية، والباطنية كموقف من العالم. بالمعنى الأول، لا علاقة لي بها إطلاقاً. بالمعنى الثاني، الباطنية تهتم بما تسميه «الحقيقة» مقابل ما تسميه «الشريعة»، أي بلغة شعرية، تهتم بما يتجاوز العادي. وبهذا المعنى، أنا متأثر بالباطنية.

والباطنية هنا تلتقي مع الصوفية. وتلتقي كذلك مع السوريالية. وأنا أعتقد أن على الشعراء السورياليين العرب أن يعودوا إلى هذه المصادر التي هي ـ دون شك ـ أكثر غنى من المصادر الغربية. والباطنية بهذا المعنى أيضاً، بحث لا ينتهي عن حقيقة متحركة لا تنتهي. لذا فهي شعرية خالصة.

❖ لكن الباطنية تراجعت شعراً وحركة عن الخارج، واستغرقت في الاستبطان، ومحاورة الآخرين من خلال عقد الخوف والخوف المعادي

❖ ❖ كشعر، تعتقد الباطنية أن العالم معنى وصورة، وأن غاية الإنسان ليست الوقوف على حدود الصورة، أي عند حدود الخارج، بل تجاوز الصورة إلى المعنى.

فإذا كانت تعامل الله بهذا الشكل، فكيف بالوجود؟ الوجود بالنسبة إليها هو هذا المعنى المستتر الخفي. هو هذا المجهول. هو هذا الذي يأتي باستمرار من المستقبل. وهذا هو الشعر.

❖ كيف وجدت الصيغة الباطنية لاستغراقك في مشكلات المجال؟

❖ ❖ وجدته في تحويله إلى معنى. أي أنني أريد أن أحيل الكون إلى معنى.

❖ ما معنى المعنى؟

❖ ❖ هو شيء، إذا فقدته، تشعر أنك تنزلق في هاوية من الرمل لا قرار لها. هو نوع من الأساس، نوع من الصخر، وإن كان يحلو لي أحياناً أن أسمي الصخرة موجة.

المعنى حركة، بعد غير محدود. هو الماء، النهر الذي لا تعبره مرتين، كما يقول هيراقليطس. ومن هنا أهمية الصورة، أي العالم الخارجي.

لذلك فالمعنى لا يعرف، أو لا معنى له إلا بالصورة. أعتقد هنا أن الباطنية ثورة عظيمة في الفكر الإسلامي من هذه الناحية.

❖ برغم كل ما..؟

❖ ❖ أنا أميز، كما أشرت، بين الباطنية كفرقة، والباطنية كموقف أساسي من العالم. وأنا ضد المعنى الأول. بالعكس، الباطنية بالمعنى الثاني ضد الباطنية بالمعنى الأول.

❖ أريد أن تحدثني عن علاقتك بالخصيبي، والمنتجب العاني، والمكزون، وغيرهم من شعراء النصيرية

❖ ❖ الخصيبي، كشاعر، لا أهمية له. المنتجب، كذلك، شاعر ثانوي. المكزون.. شاعر، بمعنى أنه أول شاعر عربي حاول أن يعبر عن الإيديولوجيا التي يؤمن بها شعرياً. لقد وضع إيديولوجيته شعراً. وهذه ظاهرة مهمة جداً في تاريخ الشعر العربي.

❖ بهذا المعنى، أجد ابن الفارض أكثر أهمية؟

❖ ❖ إيديولوجية ابن الفارض عامة، وغير محددة. بمعنى أن ابن الفارض، كشاعر، هو شاعر عائم ضمن التراث الإسلامي. لكن المكزون، شاعر عضوي.

ابن الفارض، وابن عربي يعتبران شاعرين عائمين ضمن التراث الإسلامي. المكزون هو نموذج أولي للمثقف العربي الحديث، أي أن المثقف العربي الحديث هو الذي يكون مثقفاً عضوياً، لا عائماً.

❖ المكزون لم يكن عضوياً، بالمعنى الذي ذهبت إليه، ولو كان كذلك لما حاكى ابن الفارض في كثير من قصائده، ولا سيما في تائيته الكبرى المسماة بنظم السلوك، فكيف يكون المكزون مقلداً وعضوياً في آن؟ ثم إن مبادئ الشاعرين

تصب في قناة واحدة في النهاية وهذا يعني أنهما، إما عائمان معاً ضمن التراث الإسلامي، أو منفيان منه معاً كما أرجح.

❖ ❖ المكزون لم يحاك ابن الفارض، إنما حاول أن يخلق عالماً يثبت فيه أنه، شعرياً، مهم كعالم ابن الفارض وغيره. المسألة ليست محاكاة بقدر ما هي توكيد على قضية معينة، وأهميتها. وإذا كانت المبادئ الأولى واحدة بالنسبة للشاعرين، فإن غاية كل منهما مختلفة تماماً.

❖ هذا التفريق جاء من المفسرين الباطنية والتصوف بالنسبة للإسلام يختلفان بالدرجة لا بالأصول.

❖ ❖ لا. ليس من التفسير، إنما من الارتباط. بمعنى أنك لا تنظر إلى المكزون إلا عضوياً، أي أنه شاعر في خط جماعة.

❖ ثم ما قيمة هذا الشعر الإيديولوجي وأنت ترفض أن يكون الشعر وسيلة؟

❖ ❖ لا أتحدث عن القيمة، وإنما أصف وأشخص. لقد حول المكزون الإيديولوجية إلى معاناة شخصية، أي أنه صهر العالم الخارجي في ذاته. المكزون ليس كبيراً من الناحية الشعرية الخالصة. الشعر عنده كتابة موفقة لشرح عقيدته.

العالم عدد ونغم

❖ هل تحس بأن هناك حركة جدلية بين عالمك الباطن وبين تطور الشكل لديك؟

❖ ❖ كل شكل يصبح ظاهراً، يجمد بمعنى ما، لأنه يتخذ جسداً، ويدخل في إطار ما تحقق، أي في الثابت. أما الباطن فإمكان واحتمال. إنه يظل بمعنى آخر مجهولاً. فإذا قلنا: أن الظاهر هو الماضي من حيث هو الشيء المتحقق، فمن الممكن أن نقول: أن الباطن هو المستقبل.

❖ إذن، بإمكان الشكل أن يتحول إلى موضوع خالص؟ أعني، هل يمكن أن يولد عندك ما يسمى بالشكل الـ (قبل ـ شعري)؟ ثم ألا تعتقد أن ظاهرة

الوعي بتحدي الشكل، الملاحظة في ديوانك الجديد تشكل طغياناً خارجياً على توصيل قصيدتك، إن لم تسقها في ما لا يريده عالمك الباطن؟

❖ ❖ يمكن أن يكون الشكل موضوعاً شعرياً .. في اللوحة. اللوحة أولاً، بل جوهرياً، شكل. في الشعر لم نتوصل حتى الآن إلى جعل الشكل موضوعاً شعرياً. لكن لم لا، إذا استطاع الشاعر أن يجعل من القصيدة وحدة زمنية ـ مكانية؟ لا شك أن ثمة خطراً، يجب أن نشير إليه، وهو أن الذين يعنون بالشكل يسقطون في الشكلية، إذا لم تكن طاقتهم الإبداعية الباطنية طاقة هائلة. والشكلية انهيار، بل انحطاط.

أما إذا كنت تعتقد أن ظاهرة الوعي بتحدي الشكل عندي، تشكل طغياناً خارجياً على توصيل قصائدي، فأنا أرى العكس. إن شكل قصائدي الجديدة هو هرب من الذهنية. إذ ما هي الذهنية أخيراً؟ إنها الشكل المسبق، أو الجاهز. فحين تخرج من الشكل المسبق الجاهز، فكأنك تخرج من الذهنية. لكن ربما أحسست بما يجعلك تشعر أن ثمة طغياناً خارجياً، وذلك آت، على الأرجح، مما أسميه ظاهرة القسر في القصيدتين الأخيرتين.

ظاهرة القسر هذه جزء طبيعي من الشكل. إذ لا يمكن الحصول على شكل فني دون قسر. الشكل العربي التقليدي لم يعد قسراً. صار قالباً مستعداً لاستقبال كل شيء، لذلك لا يعاني الشاعر إزاءه أية مشكلة. إنه باب مفتوح، يدخله كل من يعرف السير. لكن منذ أن تحاول أن تفتح باباً جديداً، تجد نفسك مضطراً إلى تشكيله، أي إلى أن تقسر حركته. وإذا كان القسر ذهنية، فليس هناك شكل في العالم غير ذهني، حتى الموسيقى، حتى ضوء الشمس، حتى الينبوع.. كل هذه تخضع لنوع من القسر الداخلي.

❖ لكن قصيدة النثر تخلصت من هذه العقدة، أي أنها حين نفت الوعي بتحدي الشكل سلباً أو ايجاباً ـ ألغت الذهنية، وصارت تتحرك في انمياع لانهائي، لا سيطرة للوعي عليه

❖ ❖ قصيدة النثر قائمة على نوع من التحليل، أي أن الذهنية جزء أساسي من قصيدة النثر. والذي يكتب قصيدة نثر، يتحول كفاحه إلى نوع آخر، أي إلى إخفاء هذه الذهنية الملازمة جوهرياً لقصيدته.
الكتابة النثرية ـ ضمن التعبير العربي ـ ردة فعل مقصودة وعنيفة ضد الانفعال السريع، والعاطفية. هي عملية إدخال العقل في اللعبة الشعرية. ولعل أهميتها تكمن ـ ضمن إطار الشعر العربي ـ في هذا الشيء، أي في الذهنية.
العالم شيئان ـ على حد تعبير الفيثاغوريين ـ عدد ونغم. أي أن للعالم وجهاً كمياً هو العدد، ووجهاً كيفياً هو النغم. النثر عدد ولعل الكفاح العميق لقصيدة النثر هو أن تتحول إلى نغم. غير أن الشعر موجود في العدد والنغم، أو فيما وراء العدد والنغم.

التوحيد بين الحلاج وأرسطو

❖ يقال: إن العربي كان لا يستطيع وصف الزمن، وإنما كان يعيشه فقط. وهذا ما طبع العربية بالذاتية ومن ثم صارت القصيدة العربية فعلاً ملتصقاً بالذات ما الدور الذي لعبه العصر من جهة، وحركتك في اللغة والشعر من جهة ثانية، في تغيير مفهوم الزمن للقصيدة العربية؟

❖ ❖ أحب أولاً أن أشير إلى أن الفرق بين نظرة العربي إلى الزمان، ونظرة الأوروبي، نابع من الفرق بين نظرة كل منهما إلى العالم. الأوروبي مرتبط بالكون، العربي مرتبط بمبدع هذا الكون. إنه مرتبط بالخالق لا بالمخلوق، بالموجد لا بالموجود. والزمن بالنسبة للأوروبي هو الإطار الذي يتم فيه الفعل، وهو بالنسبة إلى العربي: الفعل. لذلك ترى الزمن عند الأوروبي سببياً وعند العربي إرادة وقدرة. الزمن إذن بالنسبة إلى الأوروبي أبدي متواصل مترابط، وبالنسبة للعربي لحظات، فهو متقطع وغير مترابط.
لذلك كان الشعر بالنسبة إلى العربي، هو أن تعيش لحظتك، وكان بالنسبة للأوروبي أن تعلل هذه اللحظة. ما نطمح إليه هو أن نوحد بين الإرادة والسببية، وإن كان ذلك شبه مستحيل.

إذا استطعنا أن نحقق هذه الوحدة الجدلية بين الإنسان والشيء، نكون بالفعل قد أحدثنا الثورة الحقيقية في الحساسية الشعرية المعاصرة، لأن الحساسية الشعرية المعاصرة، إما أنها تحت الشيء، وإما أنها فوقه. الحساسية الشعرية العربية مهيأة لأن تضع الذات في مستوى الشيء، وأن تحقق الجدلية بينهما. إذا استطعنا أن نوحد بين الإنسان بمعناه الفطري والطبيعة بالمعنى المادي، نقوم بالثورة الحقيقية. لكن ليس للشيء قيمة بالنسبة إلينا، إنه ما زال زخرفاً، أو زينة. إنه خط في نسيج الأنا.

❖ ألهذا طالبت في إحدى ندوات «مواقف» بشعر شيئي صرف؟ وهل تتصور قيمة شعرية خارج الأنا؟

❖ ❖ أنت لا تستطيع أن تنظر إلى الشيء إلا من خلال الأنا، لكن بالمقابل، حين لا ترى الأنا إلا نفسها، تصبح خالية من المعنى. الأنا يجب أن ترى نفسها من خلال ما يغايرها، ومن هنا أهمية الشيء.

❖ نعود إلى الزمان. الحقيقة أنني لاحظت خلافاً لما ذهبت إليه بالنسبة لعلاقة شعرائنا بالمكان أو بالشيء أن هناك موجة كبيرة من الشعراء تتجه بالشعر إلى المكان المكان اللوني المتجلي بالصورة الزخرفية بشكل خاص وبدلاً من أن تمضي بالشعر نحو توأمه الزمني ـ الموسيقا (أي التطرف في استغلال الزمن العربي) في محاولة لاستشفاف جوهر تعبيرها، أغرقت نفسها في الاتجاه الآخر المكاني أي أن الولوع بالصورة، هو في النهاية ولوع بالشيء، وبالتالي ولوع بالمكان.

❖ ❖ يستحيل أن تفهم الزمان إلا من خلال المكان. فالزمان كما عرفه اليونان والفلاسفة العرب هو مقدار الحركة، أو مقياس الحركة. الزمان جوهرياً مكاني، وبالمعنى اليوناني رياضي، أو موضوعي. لكن الزمان بالمعنى العربي هو جوهرياً لا مكاني أي شخصي ذاتي. إذا استطعنا، كما قلت، العودة إلى المكان، لا بالمعنى الزخرفي، نكون قد قمنا بثورة حقيقية في الحساسية الشعرية، لكن الزخرفية ليست ضد الزمان وحسب، بل

هي ضد المكان أيضاً. إنها قبح المكان. لذلك أفضل أن نقرب الشعر إلى الموسيقا، أو النغم بالمعنى الفيثاغوري، لأن الكلمة بحد ذاتها مكان، من حيث أنها استقرار، أي ماض ثابت.

❖ الكلمة مكان؟ كل الذين اشتغلوا باللغات، اصطلحوا على أنها زمان، باعتبار أنه تصويت تستغرق حركته حيزاً زمنياً.

❖ ❖ الشعر العظيم هو الذي يفرغ الكلمة من مكانيتها، ويملؤها بالزمن. والشعر أخيراً هو ما يفلت من الكلمة. هو ما يرشح منها ويهرب. أي هو، بمعنى آخر: ما يفلت من المكان. وبهذا المعنى أقول: إن الكلمة مكان زماني. ليس هناك مكان وزمان منفصلان. هناك مكان ـ زماني، وزمان ـ مكاني.

❖ لنبسط الأمور أكثر. أنا معك أننا نستطيع أن نرى القصيدة سطحاً كأي لوحة لكن هذه المساحة لا معنى لها زماناً ولا مكاناً. ثم إن ظاهرة الاستجابة للمنجزات الفنية تتم في حد منفصل: إما زماني، أو مكاني إذ لا يمكن أن نعطي المنحوتة صفة زمانية، كما لا نستطيع أن نمنح القطعة الموسيقية صفة مكانية، فضلاً عن المزج بينهما.

❖ ❖ على العكس مما تقول. للمنحوتة بعد زماني. وهي كزمان تقيم، لا كمكان. وكذلك، القطعة الموسيقية. إن زمنية الموسيقا نابعة من مكانيتها. نحن الآن نسمع «البولونيز». إن البولونيز بالنسبة إلي هي أولاً مكان، وهي ثانياً، هذا التلألؤ الذي يفلت من حدود المكان. إن أهمية الشعراء الأوروبيين الكبار، جوته، هولدرلين، رامبو، سان جون بيرس، تكمن في تحويل المكان إلى زمان، في التوحيد بين الحلاج وأرسطو.

❖ لماذا الحلاج لا أوغسطين، أو توما الإكويني مثلاً؟

❖ ❖ أوغسطين، توما، جميع من اشتغل في النبوات، هم في النهاية عرب. إن تبني الإسلام للمسيح ظاهرة عظيمة جداً، لم تدرس كما ينبغي، و يجب أن تدرس من جديد. إلا أن الإيمان بالمسيح ظاهرة هائلة في القرآن، لكنها لم تدرس.

❖ بل قتلها العلماء المسلمون بحثاً. القاضي عبد الجبار المعتزلي في كتابه «تثبيت دلائل النبوة» ابن تيمية في «الجواب الصحيح لمن بدل دين المسيح» وأخيراً عبد الرحمن الباجه جي في كتابه «الفارق بين المخلوق والخالق»

❖ ❖ أنا أقصد، أنه كلما أراد شاعر أوروبي أن يكون عظيماً، يحاول أن يكون عربياً، أعني أن يكون نبياً. الشعر الأوروبي يجب أن يدرس من هذه الزاوية. بالمقابل، حين قلت بشعر الأشياء، قلت: إن العربي يجب أن يكون إلى جانب نبوته أرسطوطاليسياً.

أن تكون الأرض سماء ثانية

❖ ذكرني هذا التوفيق بالإسبرانتو. الحقيقة أن القضية مستحيلة فنحن حين نريد أن نوحد مفردات العالم مثلاً، في سبيل توحيد لغته، ننسى أن لكل أسرة اجتماعية أسلوباً في التعبير، سرعان ما يحل هذه المفردة فيه، ويشحنها بدلالات ستختلف بالضرورة من أسرة اجتماعية إلى أخرى.

وكما أرى هذا التوفيق اللغوي مستحيلاً، أرى استحالته أكبر في الطبائع، أي بمزج الأرسطوطاليسية بظاهرة النبوات بحسب تعريفك لهما، وإن كنت لا أرى صعوبة في التوفيق بينهما إذا اعتبرنا أرسطو عقلاً والنبوة وحياً.

❖ ما أقوله شيء، وما تقوله عن لغة الإسبرانتو والعقل والنقل، شيء آخر. هذه اللغة ـ الإسبرانتو ـ كالجنين الميت. ثم إن الاستحالة لا تعني أبداً أن لا يحاول الإنسان ذلك، ولا تعني أيضاً إدانة أو حكماً سلبياً على الأشياء، فليس المهم أن نحقق فعلاً الوحدة بين الحلاج وأرسطو. بل المهم المحاولة ذاتها. إن أرسطو بذاته كالحلاج بذاته نقطة في الطريق في اتجاه المجهول. ومحاولة التأليف بينهما هي محاولة لمضاعفة العدة في مجابهة هذا المجهول.

❖ إذا اعتبرنا التراث العربي ذاكرة فإلى أي مدى يقوم بينك وبين هذه الذاكرة حركة جدلية؟

❖ ❖ إلى الحد الذي تفيدني هذه الذاكرة في فهم الحاضر ومواجهة المستقبل. أما ما تجاوزه التاريخ فقد أصبح قيمة تاريخية تعني المؤرخ

وحده. جدلي مع الذاكرة في نطاق ما يجاوز التاريخ ولا يستنفده الزمن. خذ مثلاً: الشعر الذي كتب في المدح وفي الهجاء استنفده الزمن، فهو قيمة تاريخية، بمعنى أنه يفيد المؤرخ في فهم الظروف الاجتماعية والسياسية الراهنة آنذاك.

فعل معاكس: الشعر الذي كتبه أبو نواس، وبخاصة الذي عبر فيه عن تجربته الشخصية، شعر لم يستنفده الزمن، لأنه يكشف عن حقائق نفسية ويضيء أعماقاً، ويفتح دروباً وأبواباً.

آخذ مثلاً آخر: الشعر السياسي العربي، أصبح جزءاً من الصراع الاجتماعي السياسي، لا جزءاً من الشعر، بينما شعر الصعلكة جزء من الشعر.

❖ هذا بالنسبة للذاكرة الشعرية هل لك موقف مشابه مع الذاكرة الحضارية؟

❖ ❖ لا يمكن رفض الماضي ككل. هذا عبث. حين أقول: إنني أرفض الماضي، أعني، وهذا ما أريد أن يكون واضحاً، أنني أرفض الجوانب التي تعجز عن الحضور، وعن مواكبة المستقبل، كما مثلت سابقاً.

وهذا الرفض يعني أن العربي الذي كاد أن يسيطر على العالم في القديم، يستطيع أن يسيطر عليه اليوم بشكل آخر، لكنه لن يسيطر بالخضوع إلى الماضي، أو إلى أشكاله، بل بانطلاقه من اللهب الذي انطلق منه أسلافه.

❖ ما هو الشكل الآخر الذي يمكن أن يقوم؟ وما هو اللهب الذي انطلق منه السلف؟

❖ ❖ الشكل الآخر، هو الشكل المنبثق عن سيطرة الإنسان على لحظته الراهنة. العربي ما يزال يعيش في اللحظة الماضية، ومن هنا تمسكه بالماضي وبأشكاله جميعاً. بهذا المعنى: رفض الماضي هو إحياء لأعمق ما فيه، هو تأكيد على الإنسان وقدراته.

واللهب هو هذه الطاقة الخفية التي حركت تاريخنا، وألهمت صانعيه الكبار. وهذا اللهب هو في جوهره هاجس الارتقاء بالإنسان. هاجس أن تكون الأرض سماء ثانية.

بهذا المعنى يمكن تقسيم ماضينا العربي إلى مستويين. مستوى الحساسية الدينية، ومستوى الحساسية الفنية، إذا صح التعبير. واللهب العربي هو

حاصل هاتين الحساسيتين. غير أن الحساسية الدينية خمدت في أشكال سياسية واجتماعية، في الدولة ومؤسساتها.

كان الدين صلة بين الإنسان والله، فتحول إلى صلة بين الإنسان والدولة. الدين صار جزءاً من مؤسسات الدولة، وبذلك خمد.

❖ هذا الدين الذي يقتصر على الصلة بين الله والإنسان فقط ينطبق على المسيحية الأولى فقط، ولا ينطبق على الإسلام الإسلام لم يتم بناؤه إلا في دولة الهجرة الإسلام لم يجد روما تتبناه على هواها. إنه هو الذي أسس روما نفسه.

❖ ❖ لكن الدولة الإسلامية الأولى كانت تجسيداً لهذه الصلة بين الله والإنسان. كان الخليفة يشعر ويتصرف على أساس أنه واحد من كل. كان عمر يقول بصدقه الكبير (من رأى منكم في اعوجاجاً فليقومه) أي بقي الدين بمعنى ما شخصياً، لكن حين تحول إلى مؤسسة انطفأ. انطفأ من خلال الأشخاص الذين حولوه إلى مؤسسة.

بدل أن يضيء الدين الزمن، أصبح الزمن قيمة للدين. صار عاملاً بين العوامل، لكن الفن إلى حد ما نجا من هذا. ومن هنا استمر فعله.

لقد أعطانا الأسلاف الأول مواقف رائعة في السيطرة على الزمن، وبتعبير ثوري معاصر: في السيطرة على اللحظة الراهنة. مثلاً: حين يقول الغزالي: «النصوص المتناهية لا تستوعب الوقائع غير المتناهية» أجد فيه تقديساً لامتناهياً لجدارة الإنسان وقدرته على تجديد فكره وحياته.

أما نحن اليوم فقد استعبدتنا النصوص. لنقتد على الأقل، حتى في هذه الأمور، بأسلافنا. ثم إنني، شخصياً، حين أرفض التقليد، يكون بين من يكون في ذاكرتي الغزالي نفسه.

❖ هل ترى للنظرية التي طرحها الإسلام من خلال النبوة والقرآن فعلاً عصرياً؟

❖ ❖ ظاهرة النبوة بحد ذاتها عصرية. لكن المسألة هي في فهم هذه الظاهرة. وأنا شخصياً، ضد فهمها السائد في المجتمع العربي اليوم. إن هذا الفهم المشوه يقيم سداً بينها وبين العصر. إنه يقتل النبوة.

ليس هناك ثورة عربية

❖ منذ 25 سنة، ونحن نسمع عن فكر ثوري، وعن ثائرين، وحركات ثورية، لكننا لم نستطع أن نرى إلى الآن فعلاً ثورياً، خارج المشافهة اللغوية وخارج الانقضاض على السلطة. كيف تضع نفسك ثائراً بينهم؟

❖ ❖ ليس هناك ثورة عربية. وإذا اتفقنا على ذلك تكون اعتراضاتك صحيحة. كل ما حدث حتى الآن هو تغير شكلي في السلطة. ولا شك أنه كان لهذا التغير، إذا نظر إليه من ضمن التطور التاريخي، حسنات. فقد سارع في إنهاء قوى تعيق التقدم. يمكن أن نقول أن هذا التغير هو أقل سوءاً من الثبات الماضي. لأن هذا التغير يعطي أملاً في التغير الحقيقي.

❖ ماذا تقصد بالتغير الحقيقي؟

❖ ❖ الثورة العربية التي أطمح إليها هي عملية تحويل المجتمع من وضع إلى وضع آخر في جميع مستوياته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية. هذا التحويل أمر صعب. لكن المهم هو أن نسير في اتجاهه.

❖ كلنا متفقون على أن الواقع سيئ، وأنه لا بد من ثورة. لكننا مختلفون في تحديد مفهوم هذه الثورة، أي تحديد ما نثور عليه، وتحديد ما نثور لأجله. ما هي العقبات التي تصادف الثورة بمعناها الذي يمكن أن نتفق عليه؟

❖ ❖ لا يمكن أن يحقق التغير إلا أولئك الذين تغيروا بالفعل. معظم الذين يسمون أنفسهم ثواراً، لم يتغيروا في الواقع. أعني أن نظام العلاقات الاجتماعية في المجتمع العربي والنظام الثقافي والاقتصادي، هذه كلها مستمدة من أشكال ماضية، ربما كانت صالحة في وقتها، غير أنها لم تعد صالحة الآن.

الثورة هي أن تستمد هذه النظم من اللحظة الراهنة، أي أن تجعل الإنسان سيداً لمصيره وحياته، لا خاضعاً لمصائر وحياة سابقة.

حين أسس معاوية مثلاً الدولة الأموية، أسسها بروح العصر الذي كان يعيش فيه، وحين أنشأ المأمون المؤسسات الثقافية، وأطلق النهضة الفكرية العربية آنذاك، فعل ذلك بروح عصره أيضاً.

نحن اليوم بالمقابل، بدل أن نفعل ما فعله معاوية والمأمون مثلاً، نكتفي بأن نقلد ما فعله معاوية والمأمون.

❖ لماذا تصر على الماضي كعقبة، وأنت تبحث عن نظام اللحظة الراهنة، بينما هناك عقبة أهم، وهي العيش في واقع الآخرين، في اللحظة الراهنة لغيرنا، أي استعارة هويات الآخرين؟

❖ ❖ الإنسان العربي المعاصر يقلد حضارته القديمة، ويقلد حضارة غيره الحديثة. ولذلك يخسر الماضي ويخسر الحاضر. بل إن تقليده للحضارة الحديثة أشد خطورة من تقليد الماضي.

على العكس، إن تجذره في ماضيه يجعله على الأقل يحتفظ بشخصيته وهويته.

❖ إذن كيف توفق بين مفهومك هذا وبين نقل الشكل الماركسي إلى المجتمع العربي؟

❖ ❖ أنا أعتبر الماركسية منهجاً لا حلاً. إنها ليست حلاً. إنها تقدم لي منهجاً في التفكير، الحل يجب أن يبنى على الواقع الذي نعيشه. الماركسية، كمنهج، واحدة في كوبا و روسيا والصين، لكن الحلول مختلفة.

لذلك على المفكرين العرب أن يدرسوا واقعهم، وهذا ما لم يفعلوه حتى الآن. إن دراسة الواقع لا تعني دراسة الواقع الراهن وحسب، وإنما تعني كذلك دراسة الماضي.

❖ هذا يقودنا إلى معرفة حدود تخلفنا واستشفاف المفهوم العلمي للتقدم ما هو تحديدك أنت لهذين الحدين؟

❖ ❖ أصبح هناك مقياس للتقدم والتخلف هو المجتمع الأميركي، والمجتمع السوفياتي. التقدم يعني أن الإنسان المتقدم هو الذي يكتب تاريخ الإنسان اقتصادياً، كما يكتبه صناعياً وثقافياً. أي أننا، إذا قلنا: إن الإنسان يسير في طريق مجهولة، فإن المتقدم هو الذي لا يكون في طليعة هذا الطريق وحسب، وإنما هو الذي يفتحها ويرسمها، ويفرضها على الآخرين.

العربي مضطر في مثل هذه الحالة أن يقيس نفسه بغيره. أنا شخصياً أرفض أن أقيس نفسي بغيري، لكننا كمجتمع، مضطرون. ومن هنا: إن

مقياس التقدم والتخلف مقياس اجتماعي. إن هناك عرباً أفراداً أكثر تقدماً من أي أفراد في أي مجتمع من المجتمعين الأميركي والروسي. ولعل هذا التقدم على المستوى الفردي هو الذي يضاعف من غضب هؤلاء الأفراد ومن جنونهم.

بين النظرية والممارسة

❖ ما هو دور العمل الفدائي في تحويل مفهوم التقدم من لغة إلى فعل؟

❖ ❖ أهمية العمل الفدائي تقاس من ضمن الواقع التاريخي العربي. الأفراد في الواقع التاريخي غير موجودين. الشعب نفسه غير موجود. وأقصد من الوجود هنا، الفعالية، السيادة الحرة على المصير.

الموجود هو الدولة، هو المؤسسات، هو الأرقام الدائرة في فلك الدولة والمؤسسات.

التاريخ العربي بعد الخلفاء الراشدين هو تاريخ القصور، تاريخ الأمراء. الشعب العربي لم يكن موجوداً كشعب، كطاقة فعالة. أهمية العمل الفدائي إذن تنطلق من تذكيرنا أن هناك أفراداً يموتون لا في سبيل عرش، أو قائد، بل في سبيل وطن وأرض. هذا من جهة.

وأهميته من جهة ثانية، أن العربي غارق في الكلام. وهذا الغرق دليل انحسار وعجز طبعاً. العمل الفدائي تذكير بدور العمل وأهميته. توكيد على فشل الكلام. العمل الفدائي ممارسة حقيقية في تاريخ لم يعرف الممارسة منذ ألف سنة تقريباً.

أهميته ثالثاً في أنه يعكس القاعدة. العربي يفكر أولاً، ثم يباشر العمل. نحن في مرحلة نحتاج فيها إلى أن ينطلق فكرنا من عملنا. والعمل الفدائي يهيئ الوسيلة لذلك.

وهكذا يهيئ العمل الفدائي إمكان التفاعل والجدل بين النظرية والممارسة، بين القول والعمل.

طبعاً لم أشر إلى الجوانب الأخرى التي لا تقل أهمية: الكفاح ضد الاستعمار، توكيد الشخصية القومية... الخ.

قلت مرة في مجلة «مواقف»: أن الخطأ الأساسي في العمل الفدائي هو أنه لم يستطع أن يفرز نفسه كطليعة متميزة عن الإطار حوله. الإطار الذي

حوله، وهذا ما أثبتته التجارب، أقوى منه، بل استطاع أن يبتلعه. أصبحت المقاومة نظاماً آخر. هنا يكمن مأزقها الراهن.

❖ هل تحس أن هناك منافسة بين المقاومة وشعرها؟

❖ ❖ لا تمكن المقارنة بين العمل والكلام. لا يتفاضلان، بل يتواكبان. إنهما جناحا عصفور واحد. مهما عظم الكلام يبقى العمل، من ناحية الفعالية المادية، أكثر عظمة. إن آلاف القصائد الكبرى لا تستطيع أن ترد رصاصة واحدة. لكن شهيداً واحداً قد يغير مجرى التاريخ. كل ما أطمح إليه هو أن أكون قادراً، في شعري، على أن أواكب في عالم الكلمة ذلك العمل الذي أشير إليه.

كذلك ليست المسألة أن أصور ذلك العمل أو أمتدحه، أو حتى أفسره، وإنما المسألة هي أن أواكبه. إن الشعر الثوري هو مواكبة للعمل الثوري، وهو ليس وصفه ولا امتداحه، ولا تفسيره. لذلك لا أحس بتنافس بل بتكامل. أنا أعتقد أن المقاومة لن يكون لها هذا المعنى العظيم بدون الثقافة العظيمة التي ألمحت إليها.

❖ لكن شعر المقاومة شيء آخر، إنه لم يستطع حتى الآن غير أن يعطي هزيمتنا صيغاً جمالية، أن يحيل فعل المقاومة إلى لغة ندبد لهذا أحسست بالمنافسة وسألتك عنها. إنني في الحقيقة أخاف على المقاومة مما يسمى بشعر المقاومة، لاسيما وأن هناك صحفاً ودور نشر تتاجر بعواطف الجماهير، وتوهمهم أن كل ما يقال في الأرض المحتلة هو شعر من الدرجة الأولى، شعر فوق النقد؟

❖ ❖ من هذه الناحية، ما يسمى بشعر المقاومة، لم يكن شعراً يواكب المقاومة. بل كان شعراً يتفيأ بها، ويستظل بظلالها. اتخذ من المقاومة ممدوحاً، وأخذ يعدد صفاته، شأن الشعراء في الماضي، إزاء الخلفاء، أو العروش.

إن شعر المقاومة الحقيقي هو الذي يخلق جبهة في الحاضر والمستقبل تواكب جبهة المقاومة في اللحظة الراهنة. يخلق جبهة إبداع باللغة، تواكب جبهة الإبداع بالعمل.

منير العكش

مواقف، عدد

13ـ 14/ 2/

1971

لغة التعقيل ولغة التخييل

❖ في مسار تطوير الشعر العربي المعاصر تركز كل الأضواء على ما قدمت وستقدم من محاولات رائدة أنت كشاعر اسمه (أدونيس). أين تجد نفسك اليوم مما كنت عليه في (قصائد أولى 1957)؟

❖ ❖ بين «قصائد أولى» «1957» و«قبر من أجل نيويورك» 1971 وحدة تجربة: تنوع الشكل أو طريقة التعبير لكن الرؤيا واحدة. لا أقصد هنا أن أفصل بين شكل التجربة ومحتواها، ذلك الفصل التقليدي الذي ما يزال شائعاً، وإنما أقصد أن أشير إلى ازدهار التجربة. أستغرب مثلاً كيف لا يجد القارئ بذور «قبر من أجل نيويورك» في قصيدة «أقاليم النهار والليل» المنشورة في «التحولات» 1965، وفي قصيدة «تحولات العاشق» المنشورة في المجموعة ذاتها. بل أستغرب كيف لا يجد بذورها في قصيدة «مرثية الأيام الحاضرة»، التي نشرت بعنوان «وحده اليأس» في «أوراق في الريح» سنة 1958 وقصيدة «مرثية القرن الأول» التي نشرت في «أغاني مهيار الدمشقي» سنة 1961. أتساءل أحياناً: هل هناك قارئ واحد قرأ شعري بشكل دقيق شامل؟ هذا التساؤل الذي يخفي كثيراً من الشك يكشف في الوقت ذاته عن القصور والعجز في النقد الشعري العربي المعاصر.

غير أن الفرق بين طريقة التعبير في «قصائد أولى» وطريقة التعبير في «قبر من أجل نيويورك» ينير مسألة الأسلوب بحسب المصطلح القديم.

والذين ينظرون إلى هذا الفرق من وجهة نظر المصطلح القديم يرون في هذا الفرق نوعاً من التغير لا يطمئنون إليه. فقد مرر في وعيهم أن الشاعر يجب أن يستقر على أسلوب واحد. ويفهمون هنا بالأسلوب نظاماً شكلياً خارجياً معيناً ثابتاً بحسب تعليم معين أو قاعدة معينة. وقد صار واضحاً أن مثل هذه النظرة لم تعد خارج فهم الشعر كتجربة كلية وحسب، وإنما أصبحت كذلك خارج فهم الشكل كطريقة تعبير. ذلك أنها تعتبر الأسلوب تالياً للكتابة، يجيء بعدها. والحال أن الأسلوب يبدأ قبل الكتابة ويستمر عبرها إلى ما يتجاوزها. قبلها: لأنه في دخيلة الشاعر، في كيانه

كله، في حساسيته وفكره. وهو يتجاوزها لأن الأسلوب ليس في نظم الكلمات، بحد ذاته، وإنما هو في ما نسميه نبرة الشاعر أو لهجته أو طابعه. فالشرط في الأسلوب هو أن يكون علامة شخص. وهو لا يفهم إلا على أساس اقترانه بهذا الشخص. وبهذا المعنى نقول: الأسلوب هو التفرد لكن شريطة أن يتضمن هذا التفرد الكثرة، أي تنوع العناصر. فالشاعر من حيث هو شخص إنساني مركب لا بسيط. والمركب كثرة اتجاهات. من هنا نفهم كيف يتغير تذوق الشاعر وتتغير نظرته وتتسع رؤياه ويتنوع، تبعاً لذلك، تعبيره.

لكن يكمن وراء هذا التغير عنصر ثابت أو مركز ينتظم حوله التغير بحيث لا تبدو التغيرات اقتلاعاً بل تبدو ازدهارات متتابعة لمركز ثابت واحد. فالأسلوب (الشكل، طريقة التعبير) هو من هذه الشرفة كالحلم: ليس له بداية. وما ليس له بداية لا ينتهي، وأشك في إمكان تحديده.

بغير هذا الفهم للشكل يقع الشاعر حتماً في الرتابة. اقرأ المجموعات الشعرية التي تصدر الآن، وزناً، نثراً: أليست، من حيث الصياغة والبناء، جملة شعرية واحدة تتكرر باستمرار؟

المنفتح اللانهائي، هذا هو مجالي الذي تحركت فيه بدءاً من «قصائد أولى»، والذي أتحرك فيه بعد «قبر من أجل نيويورك»، رفضاً للمغلق وللنهائي. كيف يستطيع الإنسان المنتهي بطبيعته أن يعيش دون أن يتجه دائماً نحو ما لا ينتهي؟

❖ أغلب ما قدمت من محاولات كانت تطرح سؤالاً بالغ الأهمية، وهو: لمن يكتب هذا الشاعر؟ ويقصدون قضية الغموض في شعرك. كيف تفهم العلاقة بين الشاعر وجمهوره ضمن إطار قضية الغموض المطروحة؟

❖ ❖ لا نستطيع أن نوضح «قضية الغموض» ما لم نحدد الجمهور. فمن هو الجمهور؟ هل هو كل من يقرأ؟ أم هو بعض من هذا الكل؟ الشعر فاعلية إبداعية خاصة، فمن الطبيعي إذن أن يكون له جمهور يمتاز بمقدرة على الفهم والتلقي في مستوى هذه الفاعلية. إذا لم يكن هناك اتفاق على هذه البداهة، لا يؤدي بحث «قضية الغموض» إلا إلى مزيد من

الغموض. فجمهور الشعر هو الأشخاص الذين يعنون حقيقة بالشعر كتعبير فريد عن الإنسان فيتجاوبون معه (من حيث استعدادهم الأصلي) ويقرؤونه (من حيث الممارسة المستمرة).

هذا من حيث المبدأ. أما من حيث تطبيق هذا المبدأ على «الجمهور العربي» فماذا تلاحظ؟

1 ـ المجتمع الذي أعيش فيه كشاعر لا يمكن أن يوصف في أحسن الحالات، من جهة التقدم والتغير، إلا بأنه مجتمع منشق على نفسه: هناك تململات لتثوير هذا المجتمع تتجلى في أفراد لا في منظمات أو مؤسسات. وهي إذن تململات نظرية. وهناك الجمهور الكبير الذي تكبت رغبته العميقة في التغير المنظمات والمؤسسات القائمة بالإضافة إلى الموروثات في شتى أشكالها. ولذلك فإن السائد هو «القائم» و«الموروث»، أي هو ما لا تمكن الثورة إلا بتجاوزه، إن لم يكن بالخلاص منه. والشاعر بطبيعته كمبدع، يتحرك في اتجاه الثورة، بينما المنظمات والمؤسسات تتحرك في اتجاه المحافظة على «الموروث» و«القائم» وكذلك الجمهور الكبير. هذا الجمهور يظل خاضعاً لقيم الماضي وثقافته، وطرائق الفهم والتذوق الماضية ما لم تتغير مؤسساته الثقافية وتتغير حياته ذاتها بمختلف بناها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

2 ـ هذا «الجمهور» إذن يتمسك بثقافة يرفضها المبدع. فثمة انفصال بين المبدع العربي والجمهور العربي، منذ البداية. هذا المبدع يصدر عن الثورة وهذا الجمهور يصدر عن المحافظة. (أنا هنا أشخص الأمر الراهن ولا أحلل. لعلماء الاجتماع والسياسة أن يحللوا أسباب هذا الأمر الراهن.) الشاعر المبدع إذن يكتب بلغة لم يألفها هذا الجمهور (لأن مفرداتها أفرغت من محتواها وسياقها القديمين) ويعبر عن تجربة لم يألفها هذا الجمهور (لأنها تجربة تستوحي المستقبل لا الماضي).

3 ـ الشاعر العربي المبدع إذن «يقتلع» الجمهور العربي من موضعه الثقافي. لا يعبر عما في نفس هذا الجمهور، بل إنه على العكس يقذفه خارج نفسه. لكنه فيما يقذفه يشير إلى حياته الحقيقية الضائعة في ركام «الموروث» التقليدي «الماضوي».

4 ـ إذا أضفنا إلى ذلك أن الأنظمة العربية تحرص على إبقاء هذا الجمهور كما هو، فتركز الطاقات والموارد على استمرارها هي كأنظمة لا على تثوير حياة الجمهور وعقله (بالقضاء على الأمية، بتأسيس مؤسسات تربوية وتعليمية ثورية، بإلغاء الملكية وعلاقات الإنتاج، بإقامة أسس الثقافة الثورية... الخ) أدركنا معنى هذا الانفصال بين المبدع العربي والجمهور العربي وأدركنا بالتالي أنه انفصال ضروري طبيعي لكنه مؤقت. وأدركنا من ثم أن غموض الشاعر المبدع طبيعي هو الآخر، وضروري لكنه غموض نسبي، فمنذ أن تتهدم البنية العقلية ـ التعبيرية القديمة في القارئ يبدو له هذا الشعر «الغامض» واضحاً شديد الوضوح.

5 ـ لهذه الأسباب كلها لا أجد من هذه الناحية معنى لقضية الغموض أو الوضوح. فالشعر الواضح لا يعني بالضرورة أنه شعر جيد. كذلك الشعر الغامض لا يعني بالضرورة أنه ليس شعراً عظيماً.

❖ أن يكتب الشاعر معناه أن يحرث في هذه الأرض التي يعيش عليها. في رأيك هل مارست هذا (الحرث)، وعلى أية مستويات؟

❖ ❖ في الجواب السابق ما يضيء جوابي عن هذا السؤال. فأن «تحرث» هو أن تمارس تغيراً. وماذا يغير الشاعر إذا وصف ما عليه الجمهور وعبر عن بنيته الثقافية القديمة؟ ماذا يغير إذا خاطب جمهوراً لا يقرأ إلا «بفكر محافظ»؟ وإذا كان ما يقدمه للجمهور ليس إلا مجانسة لفكر هذا الجمهور؟ إن من يغير هو الذي يقدم بديلاً في الرؤيا والتعبير عما ألفه الجمهور أو ورثه واعتاد عليه. بهذا وحده يخلخل الشاعر الرؤيا القديمة والتعبير القديم ويحرك الجمهور للبحث في اتجاه المستقبل، أي في اتجاه ثقافة جديدة تواكب الحياة الجديدة.

ولكي ألقي ضوءاً على ما أقوم به من «حراثة» أرض الشعر العربي، أميز بين لغتين: اللغة الأولى أسميها لغة التعقيل، وهي اللغة التقليدية التي تواجه جمهوراً تقليدياً. واللغة الثانية أسميها لغة التخييل وهي اللغة الحديثة التي تخاطب جمهوراً حديثاً. والعدد هنا فيما يتصل بالجمهور لا

يهم بل النوع هو المهم. التعبير في لغة التعقيل يختلف عنه في لغة التخييل. كذلك يختلف المدلول هنا عن المدلول هناك، حتى حين يعبران عن شيء واحد. إن لغة التعقيل توضح، تسرد الأفكار، تقص وتعرض، بشكل واضح محدد. بينما لغة التخييل تضع القارئ في مجال غير المحدد بعد، في مجال الممكن والمحتمل. المعنى هناك لا يتجاوز اللفظ. والمعنى هنا يطفح ويتجاوز الألفاظ. الاختلاف هنا والائتلاف هناك. الكلمات هناك إشارات لأشياء حاضرة استنفدت، وهي هنا إشارات لأشياء غائبة ممكنة غنية.

لغة التعقيل سطحية ولغة التخييل عميقة. الأولى لغة نظام ثابت و الثانية لغة حركة لأنها دائماً هذا الخروج على النظام الثابت بحثاً عن نظام أكمل. اللغة الأولى تبحث فيما تكون، واللغة الثانية عودة دائمة إلى الهباء الذي سيتكون منه ما يتكون. الأولى تنظم وتنسق، والثانية تهدم، وتقلب النظام القائم وعلاقاته المعروفة.

ومن خصائص لغة التخييل أنها:

1 ـ امتداد لخالقها، 2 ـ لغات كثيرة في لغة واحدة، 3 ـ ذات مدلول رمزي غير مباشر، 4 ـ علاقات تماثل إيحائية بين الدال والمدلول، لا علاقات منطقية. إخراج اللغة من مستوى العادة إلى مستوى السحر: تلك هي لغة التخييل. السحر هو ما يدفع إلى العمل. العقل هو ما يدفع إلى التردد. السحر التحام بالواقع بالشيء. والعقل تحليل ـ فانفصال. لغة التعقيل فصل: تفصل بين الإنسان والكون، بين الواقع والغيب، ولغة التخييل وصل: تمحو كل تعارض بين الإنسان والكون وتوحد بين الواقع والغيب. وهذا يؤدي إلى القول أن الشعر ليس للشعر، وليس لخدمة قضية. ليس لعباً مجانياً، وليس وسيلة منفعية. فالفن يبحث عن مستوى الجوهر. إنه لا يمثل الحياة، إنه الحياة نفسها.

شعر المستقبل هو الشعر الذي يقدر أكثر من غيره أن يرينا الماضي و الحاضر في مستوى الهباء واللاشيء. بهذا المعنى يبدو كل شعر واضح،

شعراً ميتاً. فالشعر لا يتضح إلا حين يموت. هكذا أكتب، وهكذا «أحرث» كما تعبر.

❖ علق كثير من النقاد على قصيدتك الأخيرة (قبر من أجل نيويورك) باعتبارها (مرحلة إيجابية جداً) في شعرك وقالوا إنك استفدت فيها من زيارتك الأخيرة لنيويورك ما رأيك؟

❖ ❖ أكيد أنني استفدت كثيراً من رحلتي إلى نيويورك. فما كنت أراه ظناً، رأيته عياناً. وحين «رأيت» القوة التي تحاول أن تقضي على قوة شعبي، اتضحت لي معان وأبعاد كثيرة في شطرنج السياسة العربية. وتيقنت بشكل أثبت من عقم «الثورية» العربية التي تحارب الصعود إلى القمر بفتح السجون وإطفاء كل شعاع يسطع في الظلام العربي الغامر. إن «قبر من أجل نيويورك» هي كذلك قبر من أجل الحياة العربية الجامدة المهترئة. من أجل كل ما يعيق انطلاق الإنسان العربي والثورة العربية الحقيقية، بدءاً بالبيت وانتهاء بالدولة.

❖ كيف تفهم العلاقة بين الشعر العربي والثورة العربية في مختلف المجالات؟

❖ ❖ لا أعتبر أولاً أن هناك «ثورة عربية» على أي مستوى. أعتبر أن هناك تململات غامضة في اتجاه التغير ولا أقول الثورة. وبما أن السؤال يفترض وجود «ثورة» أعتقد أنها غير موجودة، لا يكون ثمة، بالنسبة إلي، ما يدعو إلى الجواب.

غير أنني سأحاول أن ألقي، لمناسبة السؤال، ضوءاً على العلاقة بين الشعر و الثورة كما أفهم هذه العلاقة. هناك مستويات للشعر الثوري أوجزها فيما يلي:

1 ـ الشعر الذي يكتب في مجتمع يمارس الثورة، يكتبه شعراء يشاركون فيها وهو ما أسميه شعر المشاركة في الثورة. وهذا غير قائم في المجتمع العربي.

2 ـ الشعر الذي يستلهم الأمثلة الثورية في الخارج ويتأثر بها وبآفاق الوعي التي تولدها دون أن يكون مرتبطاً بها ارتباطاً عضوياً، وهو ما أسميه شعر التعاطف الثوري. وهو موجود في المجتمع العربي غير أنني في التحليل الأخير لا أؤمن بقيمته الفنية.

3 ـ الشعر العربي الذي يصدر عن وعي بالحياة العربية واقعاً ومصيراً وعن وعي الثورة، فيراها ويمهد لها بأن يتحول هو نفسه إلى ثورة في إطار اللغة والفكر والتعبير. فلكي يكون الشعر ثورياً في المجتمع لا بد من أن يكون هو نفسه ثورياً في التعبير الشعري، أي لا بد من أن يثور على أدواته التقليدية. وهذا ما أسميه شعر الرؤيا الثورية.

هذا النوع الأخير هو ما أحاول أن أكتبه وتحاول أن تكتبه كوكبة قليلة من الشعراء العرب وبخاصة الشبان. هذا الشعر ينمو ويتحرك في ثلاثة اتجاهات:

1 ـ التقدم في أبعاد ما أنجزه الإنسان العربي.

2 ـ التغلغل في آفاق ما يطمح إليه الإنسان العربي.

3 ـ الانغراس في ما يعانيه الإنسان العربي.

هكذا تتوحد أبعاد الزمن: الماضي والحاضر والمستقبل في حركة الإبداع. بهذه الإبداعية يحاول الشعر العربي خلق ملحمة عربية جديدة، جذرياً. فيكون الشاعر بطل هذه الملحمة بقدر ما يكون الإنسان العربي ككل، بطلها. أي أن البطل هنا ليس البطل التقليدي الواحد الوحيد، وإنما البطل هو كل فرد عربي. ويكتب الشاعر عبرها تاريخه الخاص الجديد كما يكتب تاريخ الإنسان العربي الخاص، الجديد.

هذا الشعر يهدم المكان الشعري القديم إن صح التعبير. أي يهدم كل شعر في مستوى السطح، شعر الوصف والتمجيد والسرد والغزل. شعر «الهجاء» وشعر «المدح».. الخ. وهو يهدم كذلك العقلانية القديمة. أي يهدم شعر الحكمة والأمثال والتقرير والخطابة والارتجال والعفوية المجانية.. الخ. ويهدم إلى ذلك الشعر الأحادي البعد، أعني الذي يصدر عن خلفية اجتماعية وحسب أو خلفية سيكولوجية ـ انفعالية وحسب أو خلفية تذكرية وحسب. يهدم هذا كله من أجل إقامة شعر في مستوى الحياة العربية ككيان شامل، مستوى الإنسان العربي ككل لا يتجزأ، عقلاً وقلباً، واقعاً وغيباً.

القصيدة الثورية تفعل فعل العصيان أو الاضطراب. إنها إضراب عنفي لزحزحة الموروث التقليدي الذي يحاصر عقول الناس ويلجمها. فالشعر الثوري لا يمكن أن يكون فعلاً مباشراً في الواقع، وإنما هو فعل غير مباشر. أوضح ذلك:

1 ـ حين يكتب الشاعر قصيدة يكتبها بلغة موجودة قبله سابقة عليه. هذا يعني أن قصيدته تدخل في نظام قراءة وإيصال سابق عليها. وحين يقرؤها القارئ يقرأ أولاً هذا النظام، أي أنه لا يقرأ معنى القصيدة أو دلالتها وإنما يقرأ الكلمات والجمل والتراكيب، يقرأ العلاقات فيما بين الكلمات وصيغها التعبيرية. غير أن المهم في القصيدة هو ما يتجاوز ذلك النظام، هو ما يخلخله ويقيم نظاماً آخر. والقارئ الذي يدرك هذا التجاوز هو الذي تجاوز نفسه و«موروثه» ومثل هذا القارئ نادر في المجتمع العربي.

2 ـ ثمة انفصال بدئي بين اللغة كرمز والواقع كمادة. وليس هناك أية علاقة تشابه بينهما. فالكلمة أو الجملة لا تشبه شجرة ولا نهراً ولا إنساناً وهي لا تشبه الثمرة ولا الحركة ولا الحزن أو الفرح أو الغضب. فليس هناك تشابه بين اللغة كدال والواقع كمدلول. فالشعر من هذه الناحية هو أصلياً غير واقعي؛ ذلك أنه لا يستطيع أن يعكس الواقع إلا عبر اللغة المنفصلة أصلياً عن الواقع، ذلك أن علاقتها به اصطلاحية لا طبيعية. فالشاعر «بعيد» عن الواقع لأنه يستخدم لغة هي بذاتها «بعيدة» عن الواقع. إن واقعه المباشر هو اللغة لا الواقع المادي. (على النقيض مثلاً من الرسام، فثمة تشابه «مادي» لا رمزي بين اللوحة والواقع؛ ذلك أن مادة اللوحة «مادية» لا رمزية).

3 ـ المجتمع العربي مجتمع مغترب على جميع المستويات. والشعر في مجتمع مغترب لا يمكن إلا أن يكون مغترباً، وإلا كان كاذباً مزيفاً.

الشعر من هذه الناحية لا يحرر المجتمع، وإن حرر صاحبه. حتى حين يكون أداة للتحرر كأية خطبة أو مقالة سياسية تفسيرية يظل عاجزاً عن

القيام بأي دور فعال مباشر. لكنه يستطيع أن يقوم بدور فعال غير مباشر إذا تحول إلى عصيان في قلعة التراث، أي إلى قوة لطرح الأسئلة على المجتمع المغترب. فهو إذ يطرح الأسئلة يصبح العلامة الأولى في النطاق النظري على الظلام الهائل الذي يعيش فيه هذا المجتمع. وفي هذه الحالة يكون الشعر غائصاً في مشكلاته وأبعاده. لكنه في الوقت نفسه يتجاوز الأجوبة الجاهزة، التراثية أو الإيديولوجية. خارج طرح الأسئلة، خارج الرفض الذي يبحث عن قبول آخر. لا يوجد الآن شعر عربي ذو قيمة، فكل شعر غير شعر الرفض، السؤال، ليس إلا نوعاً من الفطريات. السؤال الذي أعنيه هنا ليس من طبيعة فلسفية وإنما هو نوع من إعادة النظر جذرياً في الموروث السائد مما يؤدي إلى التخلص من «المعاني» و«الأشكال» التي لم يعد فيها أي عرق لشجرة المستقبل. وليس من مهمة الشعر في كل حال أن يقدم الأجوبة. ولعل خاصيته وفرادته في قوته المستمرة على طرح الأسئلة. إن مهمة الشعر العربي الجديد هي أن يطرح الأسئلة على عالمه العربي الذي يحتاج هو نفسه إلى أجوبة. وكم تبدو هذه المهمة حاسمة إذا أدركنا أن هذا العالم يرفض أن يطرح الأسئلة بل إنه يقيم أنظمة متنوعة لمنع الأسئلة. ومن هنا نفوره من هذا الشعر الذي يفضحه.

غير أن الشاعر لا يقدر أن يكتب شعراً ـ سؤالاً يفضح ويخلخل إلا إذا كتب كما لو أنه الكاتب الأول الذي يهرب من عالم الأجوبة ـ أي الذي رفض النظام السابق للتعبير والإيصال ورفض الوضوح العقلي الذي يغلق أبواب الممكن، ودخل في التخييل الذي يغلق أبواب المستحيل: فكتابة الشعر هي دائماً بداية ـ بداية من السديم والهباء. الشكل السابق لا يصلح للوجود اللاحق. وما لم يوجد بعد ليس له شكل. فالمستقبل هو إذن أن تبتكر الأشكال. من هذا الابتكار تتبع الأسئلة. بتعبير آخر: الفجوة التي يحدثها الشاعر بين ما يكتبه الآن وما كتب قبله هي البؤرة التي تتبع منها الأسئلة. إنها بمثابة الهواء القليل لكن النقي الذي يهب على عالم يختنق. ذلك أنها تخلخل الموجود (من حيث أنها تشير إلى ما هو أجمل وأغنى ولم

يوجد بعد، لكن الممكن) وتطرح سؤالاً (من حيث أنها ترفض الجواب السابق ـ القائم ـ الجاهز). وهي في الحالتين تحرك الشوق للبحث. وهكذا لا يغير الشعر العالم تغييراً مادياً وليس هذا من طبيعته ولا من مهمته وإنما يمنح للعالم قليلاً من النور، قليلاً من الهواء النقي يساعده على التنفس ـ التغير، فيما يسير على دروب الظلام والاختناق. بهذا المعنى يجب أن يكون الشاعر، والكاتب بعامة، نقيضاً للحاكم والموظف: الحاكم ـ الموظف يدافع عما «بناه»، عن المؤسسة. أما الشاعر ـ الكاتب فيجب أن يذكر دائماً أن ما بني ليس كافياً، وأن البناء الحقيقي آت. لذلك يجب أن يشير إلى ضرورة التجاوز. عالم الأول عالم «قبول»، بينما عالم الثاني عالم تجاوز. مدار الأول: ما بني. مدار الثاني: المتغير. يجب تغيير الحياة ومؤسساتها: هذا قانون الثاني. يجب المحافظة: هذا قانون الأول. والحقيقة ألا تناقض هناك، بل تكامل. ودور الحاكم الحكيم هو أن يبقى الشاعر ـ الكاتب يمارس مهمته هذه، وهذا هو بخاصة دور الحاكم الثوري. لكنه بدل أن يفعل ذلك يحوله، في الوضع الراهن، إلى «موظف» يمجده: يقتل الكتابة ـ الثقافة ـ الإنسان، ويحيي الوظيفة ـ المؤسسة ـ الجثة.

❖ أخيراً، ما هو الدور والملامح التي تتصورها لـ (مواقف) في الأعوام القادمة؟

❖ تتحرك (مواقف) في اتجاهين: اتجاه يناقض نظرة معينة إلى الثقافة بعامة نعتبرها نظرة خاطئة واتجاه يناقض جواً معيناً يحتقر الثقافة. وهي لذلك تريد أن تنقض ما استنفدته الحياة، وما يزال مع ذلك سائداً. هذا من جهة. وتريد من جهة ثانية أن ترسخ الفاعلية الإبداعية كفاعلية حرة مستقلة عليا.

لكننا نعاني في (مواقف) على صعيد آخر، شيئاً من «التناقض»: فالمجلة كل مجلة هي من حيث أنها مؤسسة عمل اجتماعي لا فكري. ونحن نناضل لكي نقتل المؤسسة في المجلة من أجل أن نحيي الفكر ـ من

أجل حركة الإبداع. وهذا يطرح علينا صعوبات مالية وإدارية كثيرة. فنحن نتعامل بلا مال ولا إدارة مع عالم مالي ـ إداري. ومن هنا تبدو المجلة في عالم مباشر كأنها ضوء غير مباشر. من هنا كذلك هشاشتها: نشعر دائماً أنها ستتوقف بين لحظة ولحظة.

أضيف إلى هذا المظهر «التناقضي» أن مهمة المجلة في الوعي التقليدي هي أن تقدم أجوبة عن الأسئلة التي يطرحها العالم الذي نعيش فيه: أي أن يكون لها رأي محدد ونظرة محددة، أن يكون لها «دين» معين. هكذا يبرر هذا الوعي التقليدي المجلة «الملتزمة» ولا يبرر المجلة غير الملتزمة.. بل إن (مواقف) ترهق هذا الوعي.. لأنها تقدم له مزيداً من الأسئلة.

إن (مواقف) مجال للبحث، البحث الذي يظل بحثاً:

1 ـ لتجاوز الموروث السائد.

2 ـ لرؤية المجتمع العربي وتطوره عبر وعي نقدي.

هكذا لا تريد (مواقف) أن تمارس السحر: أن تنحصر ضمن «دين»، أن توالي مسبقاً، أن تؤمن قبل أن تفكر وتبحث، أن تسلم قبل أن تشك وتتساءل، أن تدخل في خيطية الفكر العربي. (الحركة الثقافية العربية تتجاوز وتتصارع وينفي بعضها بعضاً. كل يتحدث وظهره إلى الآخر. هذه حركة «قبائلية» من نوع آخر. القبائلية القديمة أنقى وأصفى. الجديدة تقول الضوء وتفعل الظلام. (مواقف) عارية وصريحة كوجه الحجر وهي، في عريها وصراحتها، تعمل على تحطيم السحر، تحطيم البنية الفوقية للمجتمع العربي، الشرط الأساسي لكي يكون تحطيم البنية التحتية صحيحاً وفعالاً. دون ذلك ستظل الخيمة قمراً ولو تحولت إلى مصنع أو معمل أوطائرة.

ثم إن لـ (مواقف) وجهاً «عملياً»: إن مئات القصائد والقصص والدراسات لا تنشر في البلدان العربية: إما لأنها «جريئة» تراثياً أو

سياسياً، وإما لأن كتابها لا يوالون الأنظمة القائمة. هكذا تفرض على العربي بعد الأمية الطبيعية أمية من نوع آخر، مصنوعة: منع الكتابة والقراءة. و (مواقف) هي الحرية مقابل ذلك السجن. إن (مواقف) فخورة بأنها تقدم للعربي البرهان العملي على أنه لم يعد قادراً على القول: أكتب شيئاً عظيماً ولا أجد من ينشره أو لا أجد من يجرؤ على نشره. ومن هنا كانت (مواقف) مخيفة بالنسبة إلى أجهزة القمع ومنع القراءة والكتابة التي تزداد رسوخاً في البلدان العربية. وهي لذلك تحاربها وتهرب منها كما تهرف الخفافيش من النور.

أحمد أبو مطر

السياسة ـ 1971/11/4

الشعر و الثورة والتراث

إن أدونيس ولا شك علامة فارقة على طريق أدبنا الحديث لم يسبق له مثيل في تاريخنا من قبل، اللهم إلا إذا ذكرنا أبا تمام ومدرسته في الشعر، تلك المدرسة التي جاءت كنتيجة للحضارة التي شيدها العباسيون في بغداد. وعندما فكرت أن أقدم أدونيس للقارئ العربي، كنت متهيبة، خائفة أن لا أستطيع كشف الساحة الفنية والفكرية لدى هذا الشاعر. ففي شخصيته ارتجاج التجربة الإنسانية الحديثة بكل ما فيها من التعقيد والتناقض والشكل والصدق. كما أن لشخصيته أيضاً جذوراً بعيدة في أرض الصوفية حيث الوحدة مع الكون واستقطابه و الاستمرار فيه، حيث الحساسية اللامتناهية التي تمتد لتخترق قشرة العالم وتلمس قلبه. عند أدونيس يبطل التعارض بين العالم والآلهة ويعبر الكون واحداً.. يعبر حلماً.. ليلاً.. نهراً من العناق والتواصل يمتلئ فيه الفراغ وتبطل الجسور.

إن أدونيس دق أبواب الأدب العالمي بقوة وجرأة، والدليل على ذلك أنه من بين الشعراء العرب القلائل الذين ترجمت أشعارهم إلى الإنكليزية والفرنسية والإسبانية، وقد نال في العام الماضي جائزة «الندوة العالمية للشعر» عن مجموعة قصائد كانت قد ترجمت له إلى الإنكليزية تحت عنوان «دم أدونيس». ومن أشهر الشعراء العالميين الذين فازوا بهذه الجائزة من قبل الشاعر الروسي «إيفتشينكو».

ولكن كل ما أخاف منه أن يمسخ هذا الجيل من الشعراء بشخصية أدونيس.

❖ قال برتولد برشت مرة: «تحمل القصائد العظيمة قيمة الوثيقة»، فهل يصح هذا القول بالنسبة لشعرك، وكيف؟

❖ ❖ لا أظن أن بريشت يعني هنا بالوثيقة دلالتها العامة الحقوقية بخاصة. فمثل هذه الدلالة مستحيلة في الشعر. إنه على الأرجح، يعني بها قوة الإضاءة الذاتية والموضوعية. بهذا المعنى يمكن أن أقول أن بعض ما ألمح إليه في شعري هو هذه الإضاءة: تعرية الإنسان العربي الراهن في الواقع العربي الراهن، من أجل أن يعرف ذاته ومن أجل أن ينخرط من ثم في حركة استقبال العالم واستباقه.

❖ هناك حركة بدات في الأربعينات لتجديد الشعر شكلياً، فهل استطاعت هذه الحركة أن تحقق مضموناً شعرياً جديداً؟

❖ ❖ يثير هذا السؤال أموراً كثيرة:

1 ـ ليس في الشعر ـ الحقيقي ـ تجديد شكلي وحسب: أعني أنه لا انفصال فيه بين شكل التعبير والرؤيا التي يحملها هذا الشكل.

2 ـ ليس «المضمون» شيئاً موجوداً، بشكل مسبق جاهز، يأخذه الشاعر و«يضعه» في شعره.

3 ـ القصيدة هي وحدة بدئية؛ هي هذا المركب البنائي الذي ينصهر فيه «الشكل» و«المضمون» في دفعة الإبداع. ومن هذه الناحية، يصح القول أن «شكل» القصيدة هو «مضمونها»، وأن «مضمونها» هو كذلك «شكلها».

4 ـ أدى عدم الوضوح والدقة في هذا التمييز إلى خلط كثير من الدراسات النقدية التي تناولت حركة الشعر العربي الحديث. من مظاهر هذا الخلط اعتبار «التجديد الشكلي» امتيازاً أخذ بعضهم يتنافس في السبق إليه، وفي التماس البراهين على أولية هذا السبق. ومن مظاهره نشوء أحكام و«مفهومات» حول معنى التجديد قاصرة وخاطئة.

5 ـ من هنا كان هذا «التجديد الشكلي» نوعاً آخر من صناعة التفعيلة لا يخرج، في جوهره، عن الصناعة التقليدية. ذلك أنه صدر عن العقلية التقليدية التي تفصل بين ما سمته «المبنى» (الشكل) وما سمته «المعنى» (المضمون) وهذه صناعة لذاتها، وكل صناعة لذاتها هي، في الشعر، شكل من أشكال الانحطاط.

6 ـ التجديد كلٌ لا يتجزأ. وكل كلام عليه عن هذا الشاعر أو ذاك يفترض الكلام حول ثلاث قضايا: مدى الجدة في رؤياه، مدى تغير مفهوم الشعر في نتاجه عما كان سائداً قبله، مدى تأثيره في الكتابة الشعرية.

7 ـ إذا اتضح لنا هذا كله أدركنا أن ما سمي «بالتجديد الشكلي» لم يكن تجديداً حتى في «الشكل»، وإنما كان استطراداً لما قبله. وأدركنا بالتالي، مدى القصور في معظم الدراسات النقدية التي كتبت حول ذلك، بل مدى عقمها.

❖ تعتبر الواقعية الاشتراكية تعبيراً عن وجهة نظر رئيسية لدى أي إنسان يعيش في أي مجتمع، فهل تعتبر نفسك مثلاً واقعياً اشتراكياً، أم لا؟

❖ ❖ أرى في هذا السؤال تعميماً، بل مغالطة؛ من حيث أنه ينطلق من اعتبار «الواقعية الاشتراكية» مسلمة قائمة في العالم كله. وفي الواقع ما يناقض هذا الاعتبار.

أرى كذلك أن الإجابة عن هذا السؤال تتطلب الخوض في مسائل تاريخية وإيديولوجية وسياسية تتصل على الأخص، بثورة أكتوبر الاشتراكية السوفييتية، وذلك لتحديد مدلول «الواقعية الاشتراكية»، إذ دون ذلك لا أستطيع أن أجيب عن القسم الثاني من السؤال، المتعلق بموقفي منها. ومثل هذا الخوض قد لا يكون مناسباً في مثل هذا الحديث، غير أن هذا السؤال يتيح لي فرصة لإيضاح بعض النقاط:

1 ـ ترتبط «الواقعية الاشتراكية» بظاهرة تاريخية محددة، هي الثورة الاشتراكية السوفييتية وترتبط قضاياها الفنية بقضايا هذه الثورة.

2 ـ تغير مفهومها، منذ نشوئها حتى اليوم، تبعاً للفترة الزمنية ـ السياسية، وتبعاً للشارح ـ المنظر أو الشاعر. فهو مثلاً في عقد لينين ـ لوناتشارسكي، غيره في عهد ستالين ـ جدانوف، وغيره في العهد الحالي. وهو عند مايكوفسكي أو غوركي غيره عند شولوخوف، وعند تفاردوفسكي غيره عند فوزنيسنسكي.

3 ـ هذا التغير في المفهوم دليل حيوية، ودليل حركة، لكنه في الوقت نفسه، يشير إلى أن المفهوم الشعري ليس مسألة رياضية ثابتة وإلى أن الإنسان يتجاوز دائماً الصيغة المذهبية، وأن الصيغة المذهبية تابعة للإبداع، وأن الشاعر أوسع منها، وأن قيمة نتاجه في مدى غناه الإبداعي، لا في مدى مطابقته للمعايير المذهبية.

4 ـ بناء على ما تقدم، لا أجد في المجتمع العربي اتجاهاً شعرياً اسمه «الواقعية الاشتراكية» ولا أجد شاعراً أستطيع أن أسميه واقعياً اشتراكياً. صحيح أن هناك من حاول ويحاول استلهام هذا الاتجاه، لكن نتائج ذلك هي حتى الآن مما أساء إلى الواقعية وإلى الاشتراكية معاً.

5 ـ «الواقعية الاشتراكية» بالنسبة إلى الشاعر العربي هي التي تنشأ بدءاً من الواقع العربي، بدءاً من معاناته، وفهمه، وبدءاً من ممارسة الاشتراكية والتحويل الثوري الجذري الشامل، الذي تتطلبه في مختلف العلاقات الإنسانية، وعلى جميع المستويات.

❖ تتهم بأنك في أعمالك الأخيرة قد انحرفت عن الشعر إلى ما هو شيء آخر ليس بالفلسفة ولا المنطق، فما هو رأيكم بذلك؟

❖ ❖ أتهم؟ هل البحث عن «شيء آخر» جريمة؟ «الشيء الآخر» أعني الشيء الذي لا سابق له، الشيء الذي يخرق الألفة والعادة، كان وسيبقى دائماً، جوهر كل شعر عظيم. إن ما أطمح إليه، وهذا يردنا إلى السؤال الثاني، ليس أن أتجاوز طرائق التعبير الشعري المعروفة إلى طرائق غير معروفة، وحسب، وإنما أطمح كذلك إلى أن أغير مفهوم الشعر ذاته، كما

توارثناه. ولهذا فأنا مسكون بالبحث عن «الشيء الآخر» بل إنني لا أجد ما أسكن فيه إلا «الشيء الآخر».

❖ هل يمكن لفنان ما يكون إنتاجه منطلقاً من الشعور بالاستلاب ونتيجة له، أن يتخلص في الوقت نفسه من هذا الشعور ويجتاز؟

❖ ❖ «كل موجود في ذاته فذاته له، وكل موجود في آلة فذاته لغيره»، هذا أقدم تعريف للاستلاب أو الاغتراب. ولعله أن يكون أعمق التعريفات.

المجتمع العربي في وضعه الراهن، مستلب مغترب على جميع المستويات، والشاعر العربي هو الآخر يعيش بالضرورة في حالة استلاب: إنه موجود في آلة اقتصادية ـ اجتماعية ـ ثقافية، تغرّبه عن ذاته ويكمن جهده الإبداعي في ممارسة استرداد ذاته في العودة إلى «الوجود فيها». ومن هنا كان كل شعر عظيم ثورياً، بالطبيعة والضرورة. بل إن الشعر العظيم هو الشعر ـ الثورة.

وهكذا ينطلق الشاعر العربي طبيعياً من حالة الاستلاب. لكن بعض الشعراء العرب ضاعوا ويضيعون في وهم التحركات والإنجازات الصغيرة، ولذلك يسقطون في التفاؤلية الوهمية للالتقاء بالذات، ويصبح شعرهم نوعاً من الامتداح والتبشير. وهم في هذا يضيفون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشد خطورة، هي حالة المتوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب. ومثل هذه الحالة تنقلب إلى كذب شامل: على الذات، وعلى الواقع وعلى الثورة جميعاً.. ولا أبالغ إذا قلت أن هذه الحالة هي في أساس التفتت والضياع السائدين.

أكاد أن أنسى ضرورة الإشارة إلى أن تعريف الاستلاب، الذي أثبته في بداية الجواب هو «للمعلم الثاني»؛ الفارابي.

❖ ماذا تذكر من تجاربك الشعرية الأولى؟ موضوعاتها؟ أشكالها؟

❖ ❖ لا أذكر شيئاً. كان هناك «تناقض» بين ذاكرتي وذكرياتي، ذكرياتي تموت، وذاكرتي تحيا.

❖ يقول لوناتشارسكي: «إن لينين لم يجعل أبداً من عطفه ونفوره الجماليين فكرة للتوجيه والقيادة» وفي هذا تأكيد لرأي ماركس الذي كان يناهض الحد من حرية الإبداع لأسباب سياسية فما هو رأيك بعلاقة الشاعر الثوري بالنظام القائم؟

❖ ❖ إذا كان المقصود من عبارة «النظام القائم» نظاماً غير ثوري، فليس للشاعر الثوري أية علاقة به غير الرفض الكامل. أما إذا كان المقصود نظاماً ثورياً، فإن علاقة الشاعر الثوري به هي كالعلاقة بين ما تم أو أمكن إنجازه، وما يجب إنجازه. أو هي كالعلاقة بين «الواقع» و«الممكن». النظام يعنى بما حقق لذلك، يعني بالخطة، والمرحلة، ويعنى بامتداح ما حقق والدفاع عنه. أما الشاعر فيعنى بما لم يتحقق، لذلك يتجاوز الراهن إلى المستقبل، ويرى أن ما أنجزه ليس شيئاً إذا قاسه بما يتطلع إلى إنجازه. ومن هنا شعوره الدائم بأنه على الرغم من كل ما كتب، لم يكتب شيئاً.

من هنا كان أحد المعايير الأساسية لثورية أي نظام ثوري يكمن في تفهمه لمعنى الاستباق في الإبداع الشعري الثوري. لأن في هذا التفهم دليلاً على الاستباق في إبداع الحياة جملة، ودليلاً على أن هذا النظام هو الآخر خلاق مستبق.

دون ذلك، يكبت الشاعر أو يتحول إلى آلة. وليس في ذلك ما يفيد النظام ولا الثورة ولا الشعر. وفي التجارب الثورية في النصف الأول من هذا القرن وفي يومنا، ما يوضح ذلك، وما يؤكده.

❖ في الدراسة التي ألقيتها في الندوة التي عقدت في موسكو بين وفد اتحاد الكتاب اللبنانيين ووفد اتحاد الكتاب السوفيات، قلت عن العلاقة بين الشاعر والشعب: «ولا أعرف كيف يمكن أن يتوجه شاعر ثوري إلى جمهور كجمهورنا العربي يجهل القراءة والكتابة، بالإضافة إلى أنه جمهور محشو بتقاليد ثقافية ودينية مغلقة تناقض الثورة كما أن الجمهور الذي من الممكن أن يتوجه إليه الشاعر العربي الذي يتكون من فئات البورجوازية الصغيرة التقدمية، فهل تعتبر نفسك شاعراً ثورياً حسب هذا المفهوم، علماً بأنه حتى البورجوازية الصغيرة من الطلاب والمعلمين والمثقفين لا يفهمون شعرك؟

❖ ❖ هل أستنتج من هذا السؤال أنه ما من عربي اليوم يفهم شعري؟ إن كان هذا ما تذهبين إليه، فإن الأمر الواقع يناقضه.

لكن شعري صعب دون شك على القارئ العربي الحالي. وتكمن صعوبته على وجه التحديد في أنه شعر يستلب القارئ العربي الحالي من استلابه. والفرق، من هذه الناحية، بين شعري وشعر أبناء جيلي، هو أن شعر هؤلاء يبقي القراء داخل نفوسهم، أعني أنه يجاري استلابهم، أما شعري فيقتلع القراء ويقذف بهم خارج نفوسهم، أعني أنه يعاكس استلابهم. بتعبير آخر: إن هؤلاء يعبرون عن أفكار ومشاعر يفرزها الاستلاب بلغة مشحونة بهذه الإفرازات الاستلابية، بينما أحاول أن أفرغ اللغة من شحنتها هذه وأضع القارئ أمام هاوية لا يرى فيها عادة أو تقليداً، أو أي إفراز استلابي، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصلية. ولكثرة ما هو القارئ العربي مستلب، تعود أن لا يرى في نفسه ذاته، بل غيره. والشعر الثوري هو خرق هذه العادة وتحطيمها، لا غناؤها أو وصفها أو الصدور عنها.

طبيعي، إذن، أن يتغير في الشعر الثوري معنى الجمهور، وأن يتغير كذلك معنى فهم الشعر. فإذا كانت الثورة تعني تغيراً شاملاً في العلاقات الإنسانية، فإن فهم النتاج الشعري الثوري يفترض تغيراً شاملاً في مفاهيم من يريدون أن يفهموه، وفي مقاييسهم وأذواقهم. ولئن كان من الصحيح أن الجمهور الثوري يخلق الشاعر الثوري، فإن من الصحيح كذلك أن الشعر الثوري يتطلب قارئاً ثار على استلاباته، أي على مفهوماته الموروثة، وأنه، هو كذلك، «يخلق» بهذا المعنى، قارئه الثوري.

ولهذا فإن مسألة الجمهور في مجتمع كالمجتمع العربي يمر في مرحلة التململ للخروج من سجون استلاباته، ليست مسألة كمية، بل نوعية. كما أن مسألة فهم الشعر في مثل هذا المجتمع ليست مسألة غناء أو تطريب، هجو أو مدح، ترفيه أو تسلية، وإنما هي مسألة اكتشاف المعنى العميق لوضعه الإنساني الحضاري ولتطلعاته الكبرى.

❖ مما لا شك فيه أن عمالقة كباراً من الشعراء العرب قد مروا منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن مثل بدوي الجبل وعمر أبو ريشة والأخطل

وغيرهم، فإلى أي مدى استطاع هؤلاء أن يعطوا مفهوماً جديداً للشعر العربي؟

❖ ❖ هؤلاء شعراء الشعر الذي انتهى. وهم شعراء النهاية، الكبار. أعني ليس في شعرهم ما يمكن أن يكون بداية، لا من حيث المفهوم، ولا من حيث التعبير.

❖ حدثني بشيء من التفصيل عن تجربتك الشعرية مع الشكل الجديد للشعر وموقفك وتوقعاتك بالنسبة لتطور هذه الأشكال.

❖ ❖ تجربتي مع الشكل هي نفسها تجربتي مع الشعر، مع الإبداع، مع الحياة. فحين يتوقف تطور الشكل، يتوقف الشعر والإبداع، وتتوقف الحياة. الشكل، هو الشعر، هو هذه الحركة التي لا تتوقف ولا تنتهي. إنه يولد باستمرار. وما ولد منه، ليس إلا نقطة في طريق لا نهاية لها. فالشكل ليس قالباً يتركه السلف للخلف، إنه لا يعطي، ولا يورث. إنه ابتكار محض.

❖ في شعرك تستخدم الأسطورة والإشارات التاريخية بكثرة، مما يجعله متناً يحتاج إلى شروح، فهل هذا اتجاه عفوي لديك أم أنه استجابة لضرورات فنية وفكرية؟

❖ ❖ كيف أجيبك؟ هذا الاستخدام هو في آن عفوي واستجابة لضرورات فنية ـ فكرية: لم تعد القصيدة خيطاً يتكئ على جدران العالم. وإنما أصبحت شبكة تصطاد العالم. وفي هذا ترتاد كل شيء وتحتضن كل شيء.

❖ قلت في مقدمة مختارات من شعر بدر شاكر السياب: «هناك نرجسية فالعودة إلى النهر نرجسية وثنية عودة إلى عذابات عديدة» وتقول في مكان آخر: «إن الحنين للرجوع إلى رحم الأم إنما هو حنين تآلف أخيراً بينه وبين الآخر، بين الروح والعالم، بين السماء والأرض، بين الجلي والمجهول، بين الزمان والأبدية، وهو عودة إلى الحضور الكوني، وتأليف بين الطبيعة والتاريخ يتغلغل في حساسية معينة في تجربة شخصية» فهل تعتبر أن الاتصال بالمنابع ليس رجوعاً إلى الوراء؟

❖❖ على العكس، كثيراً ما تكون الحداثة في العودة إلى الينابيع. وكثيراً ما يكون الانجراف بموج التاريخ مناقضاً للحداثة. لم تبدأ الحداثة في الغرب، مثلاً، إلا باكتشاف المبدعين فيه ينابيع الإبداع في الماضي. الفنون السومرية ـ البابلية ـ المصرية ـ اليونانية، التصوير الإسلامي، الخط العربي، الفن الإفريقي، الفن المكسيكي القديم، الأنكا ... الخ. لكن لهذه العودة شروطاً هي أن تتم بروح الحاضر ـ المستقبل. فننظر إلى الماضي لا في ضوئه هو، بل في ضوء هذا الحاضر ـ المستقبل. ثم إن هذه العودة غالباً ما تكون إلى الينابيع المجهولة أو التي أسيء فهمها، أو حوريت وأهملت، لسبب أو آخر ـ كما هي الحال ـ مثلاً، في تراثنا بالنسبة إلى التصوف. إن لدى شخص شبه مجهول ـ كالنفري ـ مثلاً، شعراً أعتبره أنا شخصياً، جزءاً من الشعر العظيم، في جميع الشعوب وفي مختلف العصور.

❖ قال المستشرق جاك بيرك عنك: عندما بدأت تغني الذات في وجه العالم كالسياب، ولقد وجد السياب حسب رأي بيرك خلاصه من خلال اتصاله بالكون والأرض وربيع الأرض اتصالاً كونياً. بينما أنت بعملية ديالكتيكية واعية فجرت التعارض بين الشاعر والكون، بين الذاتية والطبيعة، فهل هذا صحيح؟ وفي أي من أعمالك بدا ذلك واضحاً؟

❖ ❖ أظن أن ذلك صحيح. وهو يبدو حتى في «قصائد أولى» أولى مجموعاتي الشعرية.

❖ في «أغاني مهيار الدمشقي» الخراب يحمل إعادة الخلق، فوفق أي منظور تم ذلك؟

❖ ❖ وفقاً للمنظور التالي: كما أنه لا يمكن بناء عقلية جديدة إلا بتهديم بنية العقلية القديمة، كذلك لا يمكن خلق عالم جديد إلا بتهديم العالم القديم. كل محاولة لوضع ـ الخمر الجديدة ـ في ـ الزق القديم ـ تؤدي إلى خسارة القديم و الجديد معاً.

❖ تتهم بالغموض اللامنطقي في بعض الأحيان مما يبعدك عن القراء، فما هو ردك على ذلك؟

❖ ❖ أذكرك بجوابي عن السؤال الثامن.

❖ اتهمت السياب بأنه بقي في مرحلة متوسطة بين عهدين من الشعر ولم يقم بخطوة التحول الكبرى التي تخلق لغة ثانية، الشعر. فهل تعتبر نفسك أنك استطعت أن تفعل ذلك؟ ومن غيرك من الشعراء يشاركك ذلك؟

❖ ❖ ما أستطيع أن أؤكده، هو أن ما حققته في اللغة الشعرية، والبناء الشعري وصل إلى مستوى لا سابق لمثله. ولا يوجد في النتاج الراهن ما يضاهيه. ويكاد أن يصبح من غير الممكن كتابة الشعر إلا بدءاً منه ومن الآفاق التي يفتحها. أقول ذلك، دون تواضع كاذب. غير أن الحكم له أو الحكم عليه فمسألة ليست من شأني.

هذا لا يعني نفياً لأدوار الشعراء الآخرين في تطوير التعبير الشعري. إنني على العكس، أعترف بهذه الأدوار وأقدرها. وكل متتبع لحركة الشعر العربي، تتبعاً حقيقياً يعرف أصحابها ويعرف مكانة كل منهم ودوره. على أنني أريد أن أؤكد، بعكس ما يشيع حالياً، أن ثمة مفاجآت مذهلة تتهيأ في نتاج الشعراء الشباب الذين ليس لهم اسم حتى الآن.

❖ هناك مفهوم الجمال والقيم الجمالية بدرجات متفاوتة في الجذرية، وهناك التجديد والحدود التي ينبغي أن يقف عندها التجديد، ودور الشاعر ومسألة الغموض والعلاقة بين الشاعر والقارئ؟

❖ ❖ هذا السؤال يثير، بشكل أو آخر، عدداً من القضايا التي أجبت عنها، مباشرة أو مداورة، لذلك لا أجد ضرورة للإجابة عنه. غير أنني أريد أن أقف قليلاً عند مسألة الغموض والوضوح، فهذه مسألة نسبية: ما كان غامضاً في فترة زمنية سابقة أصبح واضحاً في فترة لاحقة، وما هو غامض، بالنسبة إلى قارئ، واضح بالنسبة إلى آخر.

وحين قال أبو تمام مقولته المشهور، في شكل سؤال: «ولم لا تفهم ما يقال؟» رداً على من سأله: «لماذا لا تقول ما يفهم؟» كان يشير إلى مسألة أساسية هي أن الوضوح والغموض ليس في «الشيء» بل في «الذهن» ليسا في القصيدة، بل في القارئ.

وهكذا يكون الواضح هو ما لا يحمله القارئ أية دلالة تضيف أو تفتح أفقاً جديداً. بينما الغامض هو ما يستثير القارئ ويجعله يتجاوز تلقي الأجوبة إلى طرح الأسئلة. وما هي القوة الوحيدة التي يمتاز بها الإنسان؟ إنها طرح الأسئلة.

أجرت الحوار: حميدة نعنع

جريدة «الثورة» دمشق 6/ 11/ 1971

البنية الفوقية والبنية التحتية

❖ هل ثمة ما يبرر استعادة التراث؟ كيف نستعيده وبأي منهج؟

❖ ❖ لنتفق أولاً على مدلول استعادة. فأنا أعني بهذه اللفظة، حين أستعملها، أخذ الموروث كما هو، وتكراره. وطبيعي أن الاستعادة مهما كانت أمينة لا يمكن أن تكون نسخة تطابق الأصل. فلا بد من أن يكون فيها شيء من الاختلاف. وهكذا تكون الاستعادة نوعاً من الترميم، والتزيين. لكنها تظل في الحالين حفظاً وتكراراً.

الاستعادة، بهذا المعنى، رجوع إلى الماضي. ويتضمن هذا الرجوع الإيمان بأن ما نعود إليه أفضل مما نحن فيه الآن. وما سنكون فيه غداً. يتضمن، بالتالي، الإيمان بأن ما أنجزه السابقون خير مما ينجزه أو يمكن أن ينجزه اللاحقون. ويتضمن أخيراً الإيمان بأن نموذج الكمال، إن كان ثمة كمال، موجود في الماضي.

هذا الموقف الاستعادي للتراث، ما زال سائداً، وأنا أرفضه. إن جوهر الإنسان هو الاتجاه نحو المستقبل. دوره هو أن يغير ويبتكر، لا أن يحفظ ويكرر.

قد يتخذ هذا الموقف شكلاً انتقائياً، فيوهم بأنه يأخذ من الموروث ما يراه صالحاً ويطرح ما عداه. غير أن كل انتقاء إنما هو توفيق وتلفيق، أي جمع بين أفكار وأعمال لا تصدر عن نظرة واحدة، بل تصدر عن نظرات متباينة وقد تكون متناقضة. والجامع أو الموفق، بهذا المعنى ينقل ويلائم، وليس له أي دور إبداعي. وهو، إذن، كالمستعيد، يرى نموذج الكمال فيما تحقق، أي فيما مضى لا فيما يأتي.

وأنا أرفض كذلك هذا الموقف الانتقائي.

❖ هل توافق على اعتبار ما هو عقلاني في التراث، نتاجاً للبورجوازية المبكرة التجارية، وما هو غيبي سلفي نتاجاً للإقطاعية التي سادت بأشكال مختلفة؟

❖ ❖ أود أن أشير إلى ظاهرة غريبة في التاريخ العربي، هي أن البنية الفوقية (الثقافة)، والبنية التحتية (الاقتصاد) تسيران في خطين،

متوازيين، حتى أن كلاً من هذين الخطين يتحرك ويتطور في شبه استقلال عن الآخر. طبعاً لا يخلو التاريخ العربي من أحداث وأفكار تدل على التأثير الفعّال للبنية التحتية، غير أن الغلبة ظلت للبنية الفوقية. بكلمة أخرى، بقي التأثير الحاسم للموقف الإيديولوجي الإقطاعي. ومن هنا استمر الفكر العربي مثالياً غيبياً، حتى حين كان يتمرد على المثالية الغيبية التقليدية، كما حدث في القرنين الثالث والرابع الهجريين، بخاصة.

الأسباب كثيرة. أكتفي بأن أذكر ما يبدو لي أنه أكثرها أهمية. وهو أن العرب وجدوا أنفسهم، منذ ظهور الإسلام، وجهاً لوجه مع عدو يحاربهم على مستويين: إيديولوجي وقومي. ومن هنا امتزج، في وعي العربي، كونه إنساناً يحمل ثقافة معينة (اللغة والدين) بكونه عربياً. واستقر في وعيه أن الكيان العربي قائم على أساس ثلاثي في مظهره، لكنه واحد في جوهره: الجنس، واللغة، والدين. وهكذا بدا له، في صراعه مع العدو، أن أي مساس بأي من هذه الأطراف الثلاثة، إنما هو مساس بها جميعاً، أي أنه مساس بكيانه القومي ذاته. حتى أن أية دعوة لأي تغيير، أو لأية نظرة جديدة، أخذ يرى فيها شكلاً من أشكال المساس، تهدد كيانه ذاته.

وبما أن القاعدة المادية (الأرض، الاقتصاد، علاقات الإنتاج... الخ) لم تدخل، بدئياً، في نظرة العربي للحياة والعالم، ولم يعتبرها بعداً جوهرياً من أبعاد الإنسان، فقد أخذ يزداد تمسكاً بمثاليته الغيبية، تبعاً لصعوبة المشكلات التي يواجهها. ومن هنا نفهم كيف كان يسمي الأرض التي يفتحها وما ينتج عنها «فيئاً» أفاءه الله عليه. أو يسميها «بستاناً لقريش». فكأن القاعدة المادية ليست أكثر من وسيلة لتزيين الحياة، أي أنها شيء «زائد». ونفهم، بالتالي، أن الحركات الثورية (والأصح أن نسميها بالحركات التمردية) التي حدثت كثورة المختار والثورات القرمطية وثورة الزنج، تمثيلاً لا حصراً، لم تكن إلا توكيداً للقاعدة المادية وتثبيتاً لها، إزاء المثالية الغيبية. ومن الغريب (والمؤسف) أن مثل هذه الثورات أدى إلى

مزيد من التمسك بهذه المثالية. وعلى الصعيد العملي، صار كل إنسان غير عربي بالنسب، عدواً للعربي بالقوة إن لم يكن بالفعل، وصار كل عربي كذلك عدواً بالقوة، إذا لم يكن موالياً بالفعل، للنظام القائم باعتباره رمزاً لوحدة الكيان العربي.

وهكذا «فسد» الصراع الاجتماعي، الثقافي، واستحال إمكان قيام حركة جدلية بين «الحياة» و«الفكر». بين البنية التحتية والبنية الفوقية. ذلك أن كل ما لا يصدر عن وحدة الجنس ـ اللغة ـ الدين، بمفهومها المثالي الغيبي، اعتبر «دخيلاً»، «مفسداً»، «مهدماً».

وهكذا سارت البنية التحتية والبنية الفوقية في خطين متوازيين، كما قلت وكان «الشيطان» دائماً في الجهة الأولى، و«الملاك» دائماً في الجهة الثانية: كانت «السماء» (العربية) دائماً سيدة «الأرض» (الأعجمية) ومثالها، ومعيارها في كل شيء، وعلى جميع المستويات.

❖ إذن تعتقد أن تأسيس عصر جديد، يفترض الانفصال كلياً عن الماضي، وأن التفكيك والتفتيت هما قاعدة كل إبداع

❖ ❖ إن الموقف من التراث إما أن يكون شاملاً وجذرياً، وإما أنه لا يكون. ومثل هذا الموقف ثوري بالضرورة. والثورة انقلاب كلي: هدم النظام «القديم» ببناه التحتية والفوقية، وإقامة نظام آخر «جديد».

غير أن «قانون التطور اللامتساوي» يتيح لنا القول بأن هناك تفاوتاً في مسار التطور الذي يتبعه كل من البنية التحتية والبنية الفوقية، وأن التطور في هذه البنية الأخيرة يسبقه التطور في الأولى، من حيث أنه يمهد له، ويكون طليعته، دون أن يعني ذلك الانفصال أو انعدام التفاعل الجدلي بينهما. وبما أن الثقافة، والفنية منها بشكل خاص، هي مدار اهتمامي المباشر، فسأقصر كلامي عليها. فما دور المثقف العربي المعاصر، إزاء تراثه؟ وأعني بالمثقف هنا، حصراً، من يتخذ الثورة موقفاً له.

أولاً: يجب أن ينطلق القيام بهذا الدور من موقف ثوري جذري شامل. وهذا يعني أنه لا يمكن أن يكون دور استعادة ولا دور انتقاء.

ثانياً: يجب أن نميز بين ثقافة النظام، في التراث العربي، وثقافة التمرد. الأولى هي التي حضنها النظام وشجعها، فدخلت في المؤسسات، وفي العادات، وسادت. والثانية هي التي رفضها النظام وحاربها، فبقيت خارج المؤسسات والعادات، هامشية منبوذة. الأولى «تحافظ» و«تدافع» والثانية «تغير» و«تهجم».

ثالثاً: يجب أن نميز بين النموذج الذي كان يمثله المثقف المرتبط بالنظام، والنموذج الذي كان يمثله المثقف غير المرتبط. كان الأول يشعر أنه «مهدد» بشيء «دخيل»، هو ما يمكن أن نسميه اليوم بالتطور التاريخي، ولهذا كان يدافع عن القيم القديمة ونظامها الذي يشعر أنه مندرج فيه، وأنه جزء لا يتجزأ منه، ضد قيم جديدة تحاول أن تحل مكانها. وهكذا كان يحارب عصراً يشعر أنه إذا جاء لن يكون له مكان فيه. ومن هنا خوفه من المستقبل، أي من «الجديد»، واطمئنانه إلى الماضي، أي إلى «القديم».

أما نموذج المثقف غير المرتبط بالنظام، أو بالأحرى الثائر عليه، فهو الذي انتقل من المؤخرة إلى المقدمة. أي أنه لا يستبق التاريخ وحسب، وإنما يعجل كذلك في مسيرته. ولقد فشل هذا المثقف، لكن فشله لم يكن نهائياً، بل كان مؤقتاً، وهو يمثل، بالنسبة إلى عصره، وبالنسبة إلى المثقف الثوري اليوم، الشرارة الأولى في لهب المستقبل.

رابعاً: يجب علينا كمثقفين ثوريين أن نعلن، انطلاقاً من ذلك، أن ثقافة النظام، أو، إذا شئت، الثقافة القديمة، قد انتهت: أعني يجب أن تنتهي بأسسها، وقيمها، وأبعادها جميعاً.

❖ ما الذي يفصلكم عن العدمية إذن؟

❖ ❖ بما أن هذه الثقافة لا تزال سائدة حتى اليوم، فإن إعلان نهايتها يتطابق مع نوع العدمية. غير أن هذه، في المنظور الثوري، ليست عدمية النهاية، وإنما هي وجودية البدء. أو بتعبير أدق: إن هذه العدمية ليست إلا كنساً لرماد القديم، من أجل أن تشتعل نار الجديد.

إن هـذا الـدور لا يمكـن أن يكـون كيفيـاً أو اعتباطيـاً، وإنمـا يجـب أن يستند إلى ثورية جذرية، من جهة، وإلى معرفة بالتراث جذرية وشاملة، من جهة ثانية.

أود الآن أن أخصص جانباً مهماً في هذه المشكلة الثقافية العامة، هو الشعر، وأقف عنده قليلاً. فضمن المنظور الذي تقدم، أرى أن الشعر العربي المعاصر، ومعظم النتاج الذي يسمى «حديثاً»، إنما هو شعر «قديم». ذلك أنه ما زال، في بنيته، ظلاً لبنية الخطابة، هذا عدا أنه ما زال يدور في المجرى الشعري القديم، من حيث النظرة إلى طبيعة اللغة الشعرية، بشكل خاص.

وبهذا المعنى قلت مرة إن الثقافة العربية ككل لا تزال الشفوية ــ الخطابية، كمنهج وموقف، غالبة عليها. وقلت إن ثقافتنا لم تدخل بعد ككل، في عصر الكتابة. وبهذا المعنى دعوت إلى تأسيس كتابة جديدة. ذلك أن الفرق بين الشفوية ـ الخطابية والكتابة، إنما هو فرق في الدرجة وفي النوع معاً.

إن الشعر العربي القديم جزء من النظام الثقافي العربي القديم، لا بمحتواه وحسب، وإنما بشكله أيضاً. وطبقاً لقانون التطور اللامتساوي، والذي يقضي بإمكان تطور جانب من الكل الإيديولوجي باستقلال عن التطور العام، فقد «تطور» الشعر العربي. لكن من التطور ما يكون سطحياً ومنه ما يكون عميقاً، بحسب الحالة ومدى جذريتها، وهكذا فإن تطور الشعر العربي بقي سطحياً. وبهذا المعنى قلت إن معظم ما نسميه اليوم شعراً «حديثاً» ليس إلا تنويعاً على القديم.

إن الدعوة إلى تأسيس كتابة جديدة، إنما هي كذلك دعوة إلى تثوير الكتابة الشعرية، جذرياً. ومعنى هذه الثورة الشعرية أن المسألة في «تجديد» الشعر ليست في تغيير «شكله» وحسب، أو بتغيير «محتواه» وحسب، وإنما أيضاً، وقبل ذلك، في تغيير معناه بالذات، وبالتالي في تغيير النظرة إليه وطريقة فهمه.

صحيح أن هناك تفاوتاً بين هذا الشعر المتقدم والواقع المادي ـ الثقافي للقارئ العربي المعاصر. لكن هذا التفاوت أمر يقره قانون التطور

اللامتساوي. وقد يكون هذا التفاوت شديداً فيؤدي إلى إحداث انفصال بين الشاعر والجمهور، ويسارع البعض فيلقي تبعة ذلك على الشاعر المتقدم. والواقع أن التبعة، إن كانت المسألة مسألة تبعة، لا تقع على الشاعر وإنما تقع على القوى الثورية التي لا تقف، فيما يتصل بها، الموقف «الريادي» الاستباقي، الذي يقفه الشاعر المتقدم، فيما يتصل به. والمشكلة، بهذا المعنى، هي إذن مشكلة التفاوت بين الطليعة الثورية السياسية والطليعة الثورية الشعرية، أكثر مما هي مشكلة «الجمهور» و«الشاعر».

❖ ولكن هذا الاتجاه، يؤدي إلى الفصل بين ما هو واقع فعلاً وما هو مطلوب كواقع جديد. كيف تحصرون نتائج مثل هذا الاتجاه إلى التبشير، بثقافة منفصلة تماماً عن الجماهير؟

❖ ❖ من هذه النتائج ما هو ثقافي عام يتصل بطبيعة الموقف، ككل، ومنها ما هو فني خاص يتصل بطبيعة الكتابة الشعرية.

أشير، من الناحية الأولى، إلى أمرين:

الأول: هو أن شاعر أو كاتب الكتابة الجديدة ينطلق من أساس نظري هو أن الحاضر لا يبرر بالماضي، وبالأحرى لا يبرر به المستقبل، بل على العكس، إن الحاضر والمستقبل هما اللذان يبرران الماضي. وهذا يعني أن التغيير أو التجديد أو الثورة شأن لا يتم قياساً على الماضي، أو تقليداً له، أو عودة إليه. وإنما يتم إنشاء وإبداعاً بمقتضى ما يفرضه الحاضر، وما يستدعيه المستقبل. وهذا الموقف يغاير تماماً الموقف القديم، فقد كانت الدعوة إلى التغيير، ولا تزال، تتم دائماً بالمناداة للعودة إلى الأصول في الماضي. والتغيير بهذا المعنى تقويم لاعوجاج طارئ، ورد عن انحراف حادث. وهذا يعني أيضاً أن دعاة هذا التغيير لا يطرحون مسألة إيجاد عالم أفضل، على الإنسان أن يكافح من أجل تحقيقه. وإنما يطرحون مسألة الكفاح ضد الذين شوهوا الأصول، وانحرفوا عن العالم الأفضل

الموجود فيها. والثورة، في هذا المنظور، رجعة لعالم أصلي كامل متحقق في الماضي، وليست إبداعاً لعالم جديد، لم يكن. ويعني هذا أخيراً أن كل ما يمكن أن يحلم به العربي أو يطمح إليه موجود في تراثه، وما عليه إلا أن يتعمق فيه لكي يتجلى له. والمسألة، إذن، ليست في تجاوز الموروث، بل في استعادته، وليست في التغيير بل في التفسير.

الأمر الثاني، هو التمييز الدقيق بين معنى الفن ومعنى العلم، والعقل العربي خلط ويخلط بين المعنيين، بحيث أن الفن صار وعياً علمياً، وصار الوعي العلمي هو نفسه وعياً شعرياً.

لكن، إذا كان الوعي انعكاساً للواقع، فإن الانعكاس العلمي يقدم صورة عن الواقع مطابقة له، لأنها ذهنية، عقلية. أما الانعكاس الفني فيقدم عنه صورة مختلفة، لأنها انفعالية تخيلية. ولم يميز النقد العربي القديم إلا عن إدراك أعاد التخيل إنتاجه. فالفن تمثل ثانٍ للواقع: لا يقبله كما هو، شأن العلم، وإنما يعيد خلقه. العلم، بهذا المعنى يفسر، أما الفن فيغير. كل فن عظيم هو، في هذا المنظور، ثوري بالطبع والضرورة. العلم يضع الإنسان وجهاً لوجه مع الواقع كما هو، أما الفن فيضعه وجهاً لوجه مع صورة عن الواقع هي الواقع وغيره في آن. وهذه الصورة وليدة التفاعل الجدلي بين الذات والموضوع، بين الفنان والعالم. وهكذا فإن الذات في الفن (الانفعال، التخيل، الرؤيا ... الخ) عنصر من العناصر المكونة للشيء الذي يتخذه الفن موضوعاً له.

أما النتائج من الناحية الثانية التي تتصل بطبيعة الكتابة الشعرية، فأوجزها بما يلي:

أولاً: تجاوز الشفوية - الخطابية التي كانت وما زالت جوهر أدبنا العربي، شعراً ونثراً.

ثانياً: تجاوز مفهوم الشعر، وطبيعة النظر إليه، من حيث دوره ودلالته، وما يتصل بهذا كله، وبخاصة اللغة الشعرية.

ثالثاً: نهاية القصيدة وبداية الشعر، بحيث تصبح القصيدة كتابة ليست وزناً بالضرورة، وليست لا وزناً بالضرورة، وإنما تصبح نسقاً متموجاً، يمكن أن تمتزج فيها وتتصهر مختلف الأشكال الكتابية الممكنة.

رابعاً: القصيدة، بناء على ذلك، شكل مفتوح، أي لا نهائي. التجربة أو الفكرة لا تتحين إلا في لا نهاية من الحركية ترفض كل شكل ينغلق أو ينتهي. فلا نهاية المحتوى تفترض لا نهاية الشكل.

خامساً: تحديد جديد لمعنى الشعر، بالنسبة إلى التجربة العربية بما هي الآن وبما تطمح له فيما بعد الآن، وتحديد جديد لمعنى نقد الشعر. فإن نشوء شعر جديد يفترض نشوء نقد جديد.
ونشوء ثقافة جديدة يفترض نقد الموروث وتفكيكه.

طلال رحمة

البلاغ، العدد 48، كانون الأول 1973

ثورية الشعر هي في بنيته الفنية

❖ رحلتك الراهنة هل هي رحلة من الخارج إلى الداخل؟

❖ ❖ هل هناك انفصال بين الخارج والداخل؟ مهما أوغلنا في الداخل، فإن هذا الإدخال شكل من أشكال السفر في الخارج والعكس صحيح. الداخل والخارج وجهان لعملة واحدة.

❖ الذين رافقوا رحيلك الشعري يدركون مدى تأثيرك في غيرك فما رأيك بالتأثير الأدونيسي في الشعر العربي؟

❖ ❖ مبدئياً كل شاعر، من هوميروس إلى بدر شاكر السياب، تأثر بغيره ويتأثر، فليست المسألة هنا. المسألة هي أن يتمثل الشاعر تأثراته ويحيلها إلى طبيعة تجربته الخاصة به ويضفي عليها نبرته الخصوصية.

فيما يتعلق بالتأثير الأدونيسي تحدث كثيرون عن جوانبه السيئة. لكن هذا خطأ الذين تأثروا دون تمثل وليس خطأ أدونيس. أما عن جوانب هذا التأثير الجيدة بل الطبيعية، فقلما تحدث عنها الذين يدعون الحرص على الشعر العربي. فلقد جسدت التجربة الأدونيسية، أقول هذا دون تواضع كاذب، ممارسة شعرية جديدة، وابتكرت لهذه الممارسة لغة جديدة. هي من الجدة، أي من الكشف عن تناقضات الحاضر ومأساويته لكن بنبرة من التجاوز واستشراف المستقبل بحيث أنهما أعطيتا لهذه المرحلة التاريخية صورتها الإبداعية الشعرية الأولى، لذلك يستحيل عدم التأثر بالتجربة الأدونيسية. إنها أشبه بالهواء: لا مفر منه. وهذا هو الواقع الشعري العربي يؤكد ذلك. لكن الأساسي في هذا الصدد هو أن هناك مؤثرات لا تتكرر ولا تقلد بل تؤخذ من هذا الهواء بشكل شخصي خلاق بحيث تجيء نتيجة الأخذ مغايرة متميزة وهذا النوع من التأثر إيجابي، وهو، في مرحلتنا الراهنة، طبيعي وضروري.

❖ هل رسوخ شخصيتك الشعرية حصيلة لموهبتك الشعرية القومية وإبداعك اللغوي والخيالي أكثر منه حصيلة لفكر تقدمي؟

❖ ❖ الشعر هو، في الدرجة الأولى طريقة تعبير. أعني ليس للمضمون بذاته وإن كان أكثر أهمية في التقويم الفني التقدمي. فأن يتبنى الشاعر مواقف أو أفكاراً تقدمية لا يؤدي بالضرورة أن يكون شعره الذي ينقلها شعراً تقدمياً.

❖ لكن هناك قصيدة تقدمية.

❖ ❖ نعم.

❖ كيف تحددها؟

❖ ❖ التقدمية هي في طريقة التعبير بالذات. هي، تعبير آخر في البنية الفنية. قد تحمل مقالة ما أفكاراً تقدمية تفضلها، بسبب ذلك، على مقالة تحمل أفكاراً غير تقدمية، ومعيار التفضيل هنا هو المضمون التقدمي. لكن ما يكون المعيار حين نقارن بين مقالة تحمل فكرة تقدمية وقصيدة تحمل الفكرة ذاتها؟ لن تكون التقدمية بالطبع، كما كان في الحالة الأولى وإنما ستلجأ (هذا إذا صحت المقارنة) إلى معيار آخر هو طريقة التعبير. وهكذا لكي نميز هذه القصيدة من هذه المقالة لا بد من أن تكون للقصيدة خصوصية فنية وإلا كانت مقالة ثانية أو تنويعاً على المقالة الأولى. والشعر إذاً، لا يقوم إلا بخصوصيته الفنية.

❖ هل يعني ذلك أن الخصوصية الفنية بلا مضمون؟

❖ ❖ طبعاً لا. وإنما يعني أن ما هو شعري في القصيدة ليس من مادة القول. لا أريد هنا أن أكرر بدهية الوحدة بين الشكل و«المضمون»، وإنما أريد توكيد أن «عمل» الشاعر في كتابة القصيدة لا يُعنى بالفكرة من حيث هي فكرة، وإنما يُعنى بإبداع طريقة جديدة في تعبيره عن معاناته إياها.

وأريد التأكيد تبعاً لذلك أن الشاعر لا ينطلق في كتابة القصيدة من فكرة أو من موضوع. وإنما ينطلق من حالة هي دائماً حالة هيام، أي أنها غير منطقية، غير عقلية، غير فكرية.

مـرة ثانيـة إذاً ليـست تقدميـة الـشعر في مجـرد احتوائـه علـى أفكـار تقدمية، على العكس، هناك شعر عربي يحمل أفكاراً تقدمية، لكنه فنياً متهافت وتقليدي ومثل هذا الشعر لا يصح أن نسميه شعراً. الشعر يكون تقـدمياً، ثوريـاً بخـصوصيته الفنيـة، أو لا يكـون أبـداً، فـلا يمكـن للـشعر الرديء أن يكون ثورياً.

❖ كيف تحدد من هذا المنظور مدى ثورية الشعر العربي الجديد؟

❖ ❖ الـشعر العربـي الجديـد لـيس واحـداً وإنمـا هـو حركـة متفاوتـة وأحيانـاً متناقضة. غـير أنـه (كتجربـة تاريخيـة) يعـيش في طمـوح الثـورة ويمارس هـذا الطمـوح. لـذلك مـن الـصعب ومـن عـدم الدقـة الكـلام عليـه، ككل. الأفضل في جميـع الحـالات الكـلام عـن شـاعر معـين، لا عـن الـشعر ككل.

مع ذلك أقول رأيي تقريبياً وعلى وجه الإجمال: الشعر العربي الجديد مـا يـزال يعـيش في المرحلـة السلبية إن جـازت التـسمية مـن الثـورة: يفكك الـشكل القـديم، يغـير نـسق الأجـزاء، يعـدل أو يغـير النـسب، يخلـق تـوترات وأبعاداً جديدة في التغيير. لكن الثورة الحقيقية هي في تجاوز هـذه المرحلة ولأنـه لم يحقـق هـذا التجـاوز، أخـذ يـدخل في النظـام الفـني الـسائد، والموروث. وأخذ هذا النظام يبتلعه أو يدجنه. وهكذا يكاد أن يتراجع شيئاً فشيئاً حتى عن المرحلة السلبية ويسقط في البنية الشكلية القديمة، أولية الطرب، الهدمية المباشرة، الانخراطية والمؤسسية... الخ. هـذا كمـا أشـرت حكم عـام علـى الـشعر الجديـد الغالـب أو الـسائد ضـمن حركـة التجديـد. لكن هناك دائماً شعر عصي على التدجين والتصنيف وهذا هو مجد هـذه الحركة التجديدية لأنه هو الشعر.

❖ كيف تتجلى إذن ثورية الشعر؟

❖ ❖ ثوريـة الـشعر هـي أولاً في بنيتـه الفنيـة، أعـني أن الـشعر لا يكـون ثورياً إلا بشرط أولي أن يكون هو نفسه كمهنة، كممارسـة لغويـة ـ جماليـة،

في حالة ثورة لكي يظل في حال القدرة على أن يفلت من الشباك التي تنصب له دائماً لاصطياده وإدخاله في النظام وتدجينه. وكل ثورة مهنية تفترض الانفصال عن التقليد، أي تفترض ابتكار صيغ أو أشكال أو أنماط جديدة. ثورية الشعر، إذاً، هي في كونه انتهاكاً دائماً، خرقاً دائماً، وعظمة القصيدة تقاس بمدى طاقتها الخرقية أو الانتهاكية ومدى استعصائها على التأطير المدرسي أو التمدرسي. في هذا، كما أرى، يبدأ الشعر بأن يكون ثورياً.

❖ لكن ألا يؤدي ذلك إلى الشكلية؟

❖ ❖ «الشكلية» نقيض الشعر، شأن «المضمونية». للمناسبة، هناك سوء فهم، الشكل غير الشكلية، الفن شكل أولاً.

الحضارة نفسها شكل، أما الشكلية فهي جمود الشكل، أي جمود الإبداع. ليس الشكلي بتعبير آخر من يبتكر الأشكال. الشكلي هو من يستخدم شكلاً جاهزاً، من يتبنى شكلاً مصنوعاً قبله، من يتعلق بشكل أصبح قالباً ونمطاً.

❖ موقفك ضد الشكلية واضح، فبأي معنى أنت ضد المضمونية؟

❖ ❖ معنى أن القصيدة لا تتضمن، لا تحوي «أفكاراً» أو «مذهباً» أو «عقيدة»... الخ. فالقصيدة ليست غلافاً ولا إناء. القصيدة فضاء.

❖ هل يمكن للشعر بهذا المعنى أن يكون شعبياً؟

❖❖ هذا هو الشعر الشعبي، بامتياز، إذا فهمنا الشعب بمعناه الحقيقي. فالشعب هو ينبوع الإبداع، لأنه من جهة الطبيعة، وهو ينبوع الحركة، لأنه صانع التاريخ، وهو ينبوع الرؤيا لأنه المستقبل. المفهوم السائد عن الشعب إنما هو مفهوم انتقاصي يفرم الشعب في شريحة معينة. ويرى أنه قاصر وجاهل ومحدود. وأصحاب هذا المفهوم ينصبون أنفسهم عليه معلمين ومنقذين. وعلى هذا فإن الشعر حين يكون محكوماً بالنظام، حين يستخدم للتسويغ والتمجيد والتمويه، حين يعيد إنتاج الواقع كما هو معروف أو متفق عليه أو مستحسن، حين يتطابق مع نسق التنظيم

والتقويم الذي يؤسسه نظام فإن هذا الشعر ليس شعبياً وإن فهمه الشعب.

الشعب هو ما لا يمكن تدجينه، هو من الوجود التاريخي، الحالة البركانية أو الطوفانية، هو الهذيان الخلاق حيث اللعب نفسه عمل وحيث العمل شعر. الشعب جموح. والشعر الشعبي، أي الثوري جموح هو أيضاً.

الشعر الذي يزخر بكثافة الرغبة و الشهوة والابتكار، بهاجس الجمال بمقاومة الأعراف و الإكراهات والإلزامات، هو الشعر الشعبي.

من هنا نفهم كيف أن الثورة في الشعر تتضمن الثورة في طرق التذوق والفهم. لا يعود المتذوق مستهلكاً (يتلقى سلبياً) بل يصبح منتجاً، أي يصبح خلاقاً آخر.

والشعب يدرك بحسه الجموحي أن مسألة الثورة تغير شامل اقتصادي واجتماعي وفني. ومن لا يدرك ذلك من «المعلمين» «المنقذين» لن يدرك إطلاقاً معنى الثورة ولا معنى الشعر.

❖ أنت هنا تنهي عالماً كاملاً من القيم الشعرية، أي من كتابة الشعر وفهمه وتذوقه فهل هناك ما يسوغ هذه النهاية، أو كيف تفسرها؟

❖ ❖ أولاً نشأت حالة حضارية أصبح الشاعر العربي فيها بحاجة إلى وسائل أكثر من الوزن التقليدي ليعبر عن هذه الحالة وعن نفسه، وأصبح، حتى حين يكتب بالوزن، لا يكتب إلا بدءاً من تفكيكه وإعادة بنائه من جديد.

ثانياً، اللغة الشعرية القديمة بتراكيبها وتداعياتها، بعوالمها وإيحاءاتها، أصبحت مؤسسة، أنماطاً لا تستجيب لحدث الإبداع، اليوم.

ثالثاً، نشأ وضع ذاتي . موضوعي يفرض لغة شعرية تتحرك خارج سلطة الموروث والمألوف، خارج سلطة القاعدة والنموذج في مناخ إبداع يتجاوز نفسه باستمرار.

رابعاً، ونتيجة لهذا كله انتهى التحديد القديم للشعر وتغير دوره ومكانه تبعاً لذلك.

❖ إلى أي حد تعتبر اللغة الشعرية اليوم هي غير اللغة الشعرية القديمة وقبل ذلك كيف تحدد هذه الشعرية الجديدة؟

❖ ❖ هناك شعر تتمثل فيه إلى حد كبير اللغة الشعرية الجديدة المغايرة، ومع أنه الأقل انتشاراً، فهو الأكثر إشعاعاً وفعالية. غير أن اللغة الشعرية السائدة ما تزال قديمة، أي أنها أقرب إلى لغة العلم منها إلى لغة الشعر. والتمييز بين لغة العلم ولغة الشعر معروف أوجزه بما يلي: اللغة العلمية مطابقة دقيقة بين الدال والمدلول وهي لذلك مباشرة وواضحة. أما اللغة الشعرية فمليئة، كثيرة الإشارات وليست فيها مطابقة دقيقة. إنها لغة تضمينات وإيحاءات وهي لا تكتفي بمجرد وصف الشيء أو التعبير عنه، وهي كلام خاص بشاعر معين. وهي ليست يقينية كلغة العلم، بل احتمالية؛ أي أنها ليست إقناعية، بل تخييلية، وهي، لذلك لا تعكس الواقع، بل تعيد ابتكاره. ومن هنا كانت تحريرية: تحطم علاقات السيطرة والمحرمات والعوائق التي تشل الحساسية وطاقة الخلق والخيال وتقيم علاقات جديدة مع الأفكار والأشياء، وممارسات جديدة، ومعارف جديدة. إنها باختصار، تحرر المحسوس والخيالي معاً، اللذين يخنقهما العلم، أي العقلانية والتقنية.

❖ كيف تحدد انطلاقاً من هذا كله، علاقة الشعر القديم بالشعر الجديد؟

❖ ❖ الشعر الجديد ليس أو لا يجوز أن يكون ابناً للشعر القديم، وإنما أقصى ما يمكن أن يكون مواطناً لهذا الشعر حتماً. الابن يختلف عن الأب، فبالأحرى أن يختلف المواطن عن المواطن. الأساس في الإبداع الشعري هو الاختلاف لا الائتلاف، ويعني الاختلاف أنه ليس هناك معنى جاهز، ولا شكل جاهز، ولا معيار جاهز.

وإذاً، على الصعيد الإبداعي الخالص، لا يكون الشاعر الجديد جديداً حقاً إلا بقدر ما يختلف عن الشاعر الذي يعيش معه في عصر واحد، وفي مدينة واحدة، أي بقدر ما يتقدم باتجاه إبداع آخر، مغاير... فبالأحرى إذاً أن يختلف عن الشاعر القديم.

وهكذا تكون اللغة العربية الواحدة، هي وحدها ما يقيم العلاقة بين الشعر الجديد والشعر القديم، وهي علاقة لا تعني بالضرورة أن الشعر الجديد مؤتلف أو منسجم مع الشعر القديم، وإنما قد تعني على العكس والتضاد والتجاوز.

❖ هناك نزاع على السبق في كتابة القصيدة الجديدة الأولى. فما رأيك؟

❖ ❖ إن مجرد السبق ليس مهماً، فأن يكون نتاج ما نموذجاً أولياً في سلسلة نتاج مغاير لما سبقه متولداً عن أسباب واحدة (رفض القديم، أو ابتكار تنويعات شكلية لم يعرفها القديم) لا يعني بالضرورة أنه جديد. فمجرد السبق التاريخي أو الأولية الزمنية ليست تأسيساً، وهذا تؤكده التجربة الراهنة. فالقصيدة ـ النموذج التي قيل أنها أمست للشعر الجديد ليست جديدة وإنما هي تقليدية.

❖ ما رأيك إذن بآراء نازك الملائكة حول الشعر الحديث؟

❖ ❖ الشعر الحر، بالنسبة إلى السيدة نازك الملائكة، إنما هو في التحليل الأخير، مسألة عروضية. وإذا كانت مشكلة الشعر عروضية منسجمة مع منطلقاتها، لكن الشعر الجديد أوسع وأغنى من أن يكون قضية عروضية. حتى فهمها للإبداع العربي موضع نقاش. فهو في رأيي فهم خاطئ. أو بتعبير أدق، فهم محدود وقاصر.

❖ أين يكمن هذا القصور؟

❖ ❖ يكمن كما أرى، في أن آراءها قياسية، والقياس تماثل وتشابه، مع تنويع لكن ضمن القاعدة الموروثة. وهو إذاً، تقليد.

لذلك يجب أن نرفض القياسية ليحل التوليد محل التقليد، أي ليحل الاشتقاق محل الاتساع. الاشتقاق أو التوليد انطلاق من الجذر لا من الأغصان التي أنتجتها، من النسغ لا من الثمرة. الوزن الخليلي ثمرة، أي هو شكل إيقاعي. اللغة العربية أوسع من أن تتخذ إيقاعياً في الأوزان الخليلية فهذه ليست إلا إمكانية إيقاعية وهي ناجحة، دون شك. لكن هذا لا يعني انتفاء إمكانيات أخرى قد تكون أكثر نجاحاً. إن انحياز الشعر العربي إلى القياسية الوزنية حوله إلى ما يشبه الرداء المغطى برقع

مصنوعة من نسيجه ذاته. من خيوطه ذاتها. فالشعر العربي القديم رداء مرقع بنفسه.

التجربة الشعرية الجديدة تجربة في التجاوز، في الإضافة، في تفجير النسغ (اللغة ذاتها)، في ابتكار أردية تشكلات أخرى. القياسية شعرياً، تستند إلى مقياسية أخلاقية اجتماعية، علم يتوافق مع مجتمع «الأمة» التي لا تقبل التناقض أو الصراع. أما الاشتقاقية فتستند إلى القول أن الأمة طبقات، أي أنها صراع وتناقض وليس جوهراً واحدياً.

لذلك ليس للأمة علم واحد، أو إمكان واحد للفهم والتعبير، وإنما هناك إمكانات عديدة تتنوع بحسب الصراع وبحسب المراحل التاريخية. ومن هنا كان الشعر فن تفجير اللغة، أي تفجير الأشكال، وليس فن الاستمرار في ترسيخ قاعدة أو شكل ما، أو في التنويع عليهما. الشعر هو خلق الاحتمال لا خلق اليقين.

لكن هذا يؤدي، على مستوى المؤسسة إلى الخلخلة الدائمة. هكذا تكافح المؤسسة لكي تقيم القاعدة الثابتة، وتقيم قواعد التقويم الثابتة. ومن هنا كان الشعر لا مؤسسياً، أي حرباً دائمة على القياسية وعلى المؤسسية.

❖ لي سؤال حول مجلة «مواقف» فهي متهمة بأنها تتبنى بعض التجارب الشعرية الشكلية

❖ ❖ وهل هذا التبني تهمة؟ وماذا تعنين بالشكلية. إن «مواقف» لم تنشر أية تجربة شكلية، وإنما نشرت وتنشر نصوصاً، تعتبرها محاولات مهمة لابتكار أشكال تعبيرية جديدة.

وهذه ليست شكلية، وإنما هي، على العكس، تحطيم للشكلية.

❖ وهي متهمة ايضاً بأنها تنشر احياناً ابحاثاً لمفكرين غربيين موفقة بينها وبين الفكر التقدمي مما يخلق صعوبة في تجديد الاتجاه أو الموقف.

❖ ❖ الاتهام دائماً، للمناسبة، لم يبق شيء إلا اتهمت به مواقف. ونحن لم نفاجأ لأننا نعرف المناخ الموبوء الذي يعيش فيه المثقف العربي.

لكن لا بهدف التوفيق، وإنما نشرناها لأنها تخدم الاتجاه التقدمي العربي العام: فهي إما أنها نقد صارم للثقافة الغربية، وإما أنها مشاركات في تحليل بعض المشكلات التي يجابهها المثقفون التقدميون. وباستثناء ذلك لم تنشر أية مقالة لأي مفكر غربي. إن بعض من يتهموننا لا يقرؤون مواقف، وبعضهم يدعم اتهامه باسم المجلة نفسه، ويقول إليكم الدليل: إنها مواقف، لا موقف! شيء مضحك، ولست أريد هنا أن أقف عند المجلات ذات الموقف الواحد والتي تتهمنا، والتي هي كشكول من المواقف المتعارضة التلفيقية، فلهذا حديث آخر.

أجرت الحوار: نهلة كاملة

الثورة ـ 1975/4/25

حول الثقافة السائدة

❖ في كلامك عن الثقافة تنطلق دائماً مما تسميه بالثقافة السائدة فما تحديدك لها؟

❖ ❖ أعني بالثقافة السائدة مجموعة الأفكار والأساليب التي لا تزال راسخة وفعالة في المؤسسات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع العربي. هذه الثقافة السائدة استمرار للماضي على جميع المستويات، بمعنى أنه لم تنشأ بنية جديدة للعائلة مثلاً أو المدرسة أو مناهج وطرق التعليم أو صلة الإنسان بالإنسان أو صلته بالدولة. فنحن لا نزال نستعيد ثقافة الماضي. لا نزال نعيش في الثقافة التي نشأت في بلاط الخلافة، ورسختها، بمظاهرها السلبية، على الأخص، فترة الاستعمار التركي. وثقافتنا كذلك، نحن الذين نعيش في عصر الحداثة، إنما هي أكثر من ثقافة قديمة، إنها ثقافة مهترئة.

ومنذ القرن العاشر، حيث أخذت بدايات الانحطاط ترتسم، لم يفعل العرب غير العودة إلى هذه الوسائل والقيم. وما سمي بعصر النهضة لم يكن إلا نهوضاً إلى الوراء، نهوضاً لاستعادة شيء مفقود، يوصف بأنه كامل ولا يعوض. لم تكن النهضة انطلاقاً من الجذور بقصد إعطائها بعداً جديداً، وإنما كانت تكراراً يعيد المحفوظات، كانت إلقاء، بلهجة ثانية، لخطاب واحد.

❖ من نظرتك إلى الثقافة العربية السائدة نفهم أن هناك خللاً فيما يتصل بالعلاقة بين هذه الثقافة والمجتمع العربي ما هو تأثير هذا الخلل على الإنسان العربي؟

❖ ❖ الثقافة مبدأ تنظيم، أي مصدر قواعد. وليست القواعد إلا ديمومة لتنظيم ما. غير أن التنظيم لا يكون حياً وفعالاً إلا إذا كان استجابة لشروط الحياة والإنسان. لكن إذا تغيرت الشروط فلا بد أن تتغير، تبعاً لذلك، الثقافة. وهذا ما تعانيه الثقافة العربية. فالعرب يجابهون ويعيشون

شروطاً تختلف جذرياً عن الشروط القديمة، لكن استجابتهم لا تزال هي إياها كما كانت قديماً. وليس العلم والتكنولوجيا بالنسبة لهم إلا وسائل للاستخدام اليومي. فهي لا تدخل في الفكر العربي كنظرة ولا تشكل جزءاً حياً فيه أو هاجساً أولياً. وبما أن الثقافة هي الوجه الثاني للطبيعة، وبما أن الثقافة - القاعدة كما أسسها العرب قديماً لم تعد تستجيب للشروط الإنسانية العربية الراهنة، فإن العربي المعاصر يكاد أن يعيش بلا ثقافة وبلا طبيعة. إنه يشبه رقماً. إنه يعيش في مستوى الأشياء. ولهذا فإن فعله الغالب هو أن يقبل، أن يأخذ، أن يتكيف. إنه مجموعة من ردود الأفعال. ومن يفقد الثقافة يفقد هويته. ومن يفقد الطبيعة يفقد الحرية.

❖ هذا يقودنا إلى الحديث عن التراث وأنت لك في التراث آراء غالباً ما تكون موضع نقد شديد. والبعض يدافع عن التراث في معرض القول عنك إنك تريد أن تهدمه.

❖ ❖ ماذا يفعل للتراث هؤلاء الذين يدافعون عنه؟ إن كانت المسألة مسألة مباهاة فما من عربي معاصر يقدر أن يقول أنه كشف عن الجوانب المضيئة الحية في التراث العربي، كما فعلت أنا، أو أنه درسه كما درسته، أو حاول أن يفهمه ككل، في ضوء العصر الحاضر، كما حاولت. و«ديوان الشعر العربي» في أجزائه الثلاثة و«مقدمة للشعر العربي» و«الثابت والمتحول» بأجزائه الثلاثة خير شاهد. ثم لا بد لمن يريد أن يدافع عن شيء أن يدرسه ويفهمه.

ومما يدعو للرثاء أن كثيراً ممن يزعمون الدفاع عن التراث لم يقرؤوا شاعراً عربياً واحداً قراءة كاملة، أو ناقداً أو فيلسوفاً أو مؤرخاً أو فقيهاً. ومع ذلك لا يخجلون من الكلام عن التراث، كما لو أنهم يتكلمون على إعلان في جريدة أو شريط سينمائي.

❖ حين تقول التراث، فماذا تعني بهذا القول؟ أو كيف تحدد التراث؟

❖ ❖ التراث ليس الكتب والمحفوظات والإنجازات التي نرثها عن الماضي. وإنما هو القوى الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل. وما يهمنا من التراث اليوم في ضوء اتجاه المجتمع العربي نحو التغيير يكمن في العناصر التراثية التي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل. هكذا يجب في

الشعر والثقافة بعامة أن نفهم التراث بمعناه الكياني لا التاريخي أو الماضوي. فالماضي بالمعنى التاريخي مضى، لكنه بالمعنى الكياني ليس بالضرورة ماضياً وإنما يستمر في الحاضر، وهو ليس الماضي كله بل بعض أجزائه التي تتحول باستمرار وتتغير. وبهذا المعنى يمكن القول إن فكر شخص ما أو حركة ما، مع أن هذا الفكر انتهى منذ قرون، ما زال حاضراً. مثلاً أبو ذر الغفاري. مثل آخر: الحركة القرمطية. الأول بشر بالاشتراكية بكل ما تتضمنه من احترام للإنسان ومساواة وعدالة وعدم تمييز أو عنصرية. وناوأ السلطة القائمة آنذاك دفاعاً عن هذه الأفكار. وعاش بسبب ذلك منفياً. وهو لذلك قوة حية يجب أن نتحد بها. إنه من الغنى بحيث أنه يتحول في المرحلة الراهنة، بحياته وفعله وفكره، إلى رمز وطاقة، أي إلى ما يضيء التجربة العربية الحاضرة ويساعد كذلك على فهم المستقبل.

كذلك الحركة القرمطية التي أنشأت نظاماً اشتراكياً سمته بنظام الألفة والذي لا يملك فيه أحد إلا سلاحه، وما تبقى فهو ملك مشترك. وهو نظام متقدم حتى بالنسبة إلى الأنظمة الاشتراكية الراهنة. كان ذلك في نهاية القرن الثالث الهجري أي في نهاية القرن التاسع الميلادي. كل ماض أي كل تراث لا يختزن مثل هذه الطاقة عن الإضاءة والتحول، لا تكون له أية قيمة ويجب أن نرفضه. فالعودة إلى التراث تعني العودة إلى العناصر الثورية فيه.

❖ على الصعيد الشعري الخالص، ماذا تعني هذه العودة؟

❖ ❖ تعني أن يخلق الشاعر من العناصر التراثية ما لم يكن ممكناً، وأن يحقق بها ما كان بمثابة حنين وترقب، وأن يفتتح بها أبعاداً لم تكن تخطر ببال أحد فيما مضى، وأن يوحي بدءاً منها، بتفجيرات تختزن هي نفسها تفجرات أغنى.

❖ كيف يمكن، شعرياً، الخروج من هذا التقليد السائد؟

❖ ❖ التقليد اتصال، أو بتعبير آخر، أدى الحرص على عدم الانفصال عن الماضي، إلى التقليد، وإلى تمجيده وتنظيره. كل تجديد، إذن، هو بالضرورة انفصال. فاللاحق لا يمكن أن يكون جديداً أو حديثاً إلا إذا ناقض ما قبله

وتجاوزه. فالحديث لا ينشأ إلا كانفصال أو كتغاير. ولذلك فإن مقياس الحداثة، أعني الثورية في الشعر هو في هذا التغاير.

❖ كيف تحدد، ضمن هذا المنظور، الشعر الثوري؟

❖ ❖ إذا كانت الثورة تغييراً شاملاً لبنية المجتمع، فإن الشعر الثوري هو بالضرورة صورة، بل هو الصورة العليا لهذا التغيير. ويعني ذلك أننا كما نتخلص في الثورة السياسية والاقتصادية والاجتماعية من البنى القديمة، فإن علينا في الشعر والثقافة بعامة أن نتخلص كذلك من أشكال التعبير القديمة. وكما أن علينا أن نخلق ممارسة اقتصادية واجتماعية وسياسية جديدة، فإن علينا في الشعر أن نخلق حساسية جديدة وتذوقاً جديداً وفهماً جديداً. ومعنى ذلك في الشعر أن نتجاوز طرائق التعبير القديمة ومقاييس النقد القديمة وأن نتجاوز كذلك الموقف القديم من الشعر. وأوجز ذلك في النقاط الآتية:

1 ـ تجاوز الشفوية الخطابية.

2 ـ تجاوز الأنواع الأدبية التقليدية.

3 ـ تأسيس نوع جديد من التعبير بحيث تصبح القصيدة مثلاً كتابة جديدة ليست وزناً بالضرورة وليست لا وزناً بالضرورة. تصبح إيقاعاً وزنياً نثرياً أو نثرياً وزنياً يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها.

4 ـ وهكذا تصبح القصيدة شكلاً مفتوحاً.

5 ـ يتضمن هذا كله تجاوزاً لمفهوم الشعر كما ورثناه وتحديداً جديداً للشعر. الثورية الشعرية الحديثة لا تكمن إذن في مجرد تجاوز الأشكال الشعرية القديمة وإنما تكمن في تغيير معنى الشعر ذاته.

❖ هذا التغيير يؤدي إلى الانفصال عن العقلية السائدة أي عن مجموع الجماهير التي تسلك وتفكر بموجب هذه العقلية. وكل موقف ثوري يجب أن يعنى بهذه الجماهير لنقلها من هذه العقلية إلى العقلية الثورية

❖ ❖ صحيح. والشاعر الثوري هنا يواجه ما يشبه المأزق: إما أن نجعل من الفن وسيلة إعلامية وتبشيرية للمشاركة في تربية الجماهير وتثقيفها، وإما أن نبدع فناً بمنظار ثوري خالص. من الناحية الأولى نخسر الفن وهذا ما تؤكده التجارب المعاصرة، ومن الناحية الثانية يخسر الفنان أو

المبدع صلته التبشيرية الإعلامية بهذه الجماهير. لكن هذا الانفصال ضروري ولا يمكن أن نتفاداه، خصوصاً في مراحل الانتقال، إذا أردنا أن نبدع حقيقة فناً ثورياً أصيلاً.

هنا أحب أن أشير إلى ثلاثة أمور: الأول هو أن هذا المأزق نتيجة نظرة خاطئة تريد أن توجد تعادلاً بين العمل السياسي والعمل الشعري. والعمل السياسي مشروط بظروف معينة، ذاتية وموضوعية، وخاضع لمنهجية تكتيكية واستراتيجية، فكيف يصح أن نطالب بعمل شعري مشروط بمثل هذه الأوضاع والظروف والمستويات؟ إن مثل هذا العمل لن يكون أكثر من نسيج براق من الألفاظ والشعارات.

والأمر الثاني هو أن العلاقة بالشعر والفن عامة مسألة طاقة أو قدرة على الاستجابة والتذوق والمشاركة الفنية. لهذا، هناك استحالة ذاتية وموضوعية، في أن يكون الشعر جماهيرياً كما يكون التلفزيون أو السينما، مثلاً. فالشعر والموسيقى والفنون التشكيلية هي، على مستوى الصناعة الجمالية، شكل آخر للعلم. ونحن نقبل لا جماهيرية العلم، مع أنه أشد التصاقاً بتطوير الجماهير وتطوير حياتها، فلماذا لا نقبل كذلك، لا جماهيرية الفن؟

والأمر الثالث هو أن الفاعلية الفنية لا تتطور بالضرورة وفقاً لشكل التطور في الفاعليات الأخرى. فلتطور الفن شكله الخاص. هناك إذن، تطور غير متساو، أي هناك فروق بين تطور الإنتاج أو السياسة في المجتمع العربي وتطور الشعر. هذا الفرق أو الاختلاف أو التفاوت بين التطور الثقافي، بعامة، والتطور الاقتصادي ـ الاجتماعي، يتضمن إمكان الانفصال بين الفنان والجماهير وهو إمكان تؤكده الماركسية ذاتها.

❖ إن مسألة إيصال الفن أو الشعر إلى الجمهور المتلقي مسألة بالغة الأهمية، فهل يجوز تخطيها بالقول إن الفجوة بين المبدع والمتلقي مؤقتة وبأن الفنان يتجاوزها عبر أشكال أخرى في التعبير، غير فنه؟

❖ ❖ كل موقف ثوري جذري يضع المبدع أمام هذه المفارقة: الجماهير العربية عدا أنها في أغلبيتها أمية، فهي ذات ثقافة تقليدية. هذا من جهة،

والمبدع، من جهة ثانية، بطبيعته لا تقليدي. المفارقة تتجلى في أنه إذا كتب لكي يفهمه من يمكن أن يفهمه من هذه الجماهير فلا بد من أن يقف موقفاً تقليدياً. أما إذا كتب من منطلق إبداعي خالص فلا بد من أن تحدث فجوة أو انفصال بينه وبين هذه الجماهير. لكن هذه الهوة مؤقتة إذا كان المجتمع فعلاً يثور. ولذلك فإن المسؤولية هنا ليست مسؤولية المبدع بل مسؤولية النظام في تطوير هذه الجماهير ثقافياً وتأمين العلم للجميع. فقبل أن تطالب الشاعر بأن يخاطب هذه الجماهير يجب أن تطالب الدولة بأن تؤمن لها العمل والخبز و المدرسة. هذا من ناحية عامة. من ناحية خاصة تغيرت علاقة المبدع بالمتلقي تغيراً أساسياً عما كانت عليه في الماضي. فلم يعد المبدع مجرد مغن أو منشد وإنما أصبح خلاّقاً يغامر ويكتشف. وإذن لم تعد القصيدة رسالة فوقية تلقى على الجمهور من أعلى وكأنها خطاب أو عظة وإنما أصبحت تفاعلاً ومشاركة. ولهذا فكما أن المبدع يغير بفكره فإنه لا يستطيع أن يتفاعل إلا مع المتلقي الذي يمارس هو كذلك التغيير إما بعمله وإما بفكره. إذن يجب أن يلتقيا معاً في الثورة لكي يتكاملا. ولذلك لم يعد الدور التقليدي مقبولاً. إن المتلقي هو كذلك مبدع آخر. ومن ناحية أخص لا يمكن أن نفترض أن الجماهير كلها تعجب بالشعر. فإن بينها جماعات كثيرة لا يهمها الشعر، وحتى حين تكون ثورية قد لا يهمها حتى الشعر الثوري. في جميع الحالات هناك جمهور معين للشعر وللفن بعامة.

❖ ألا يتفق ما تقوله حول «جمهور معين للشعر والفن بعامة» مع مفهوم برجوازي يقول بأن الفن للنخبة؟

❖ ❖ لا أؤمن بمفهوم النخبة، بالمعنى البورجوازي. لكنني أؤمن كما يقول ماركس بأن الإنسان لا يمكن أن يستمتع بالفن إلا إذا كان ذا ثقافة فنية. وإذن أنا أشدد على أن يكون الجمهور الذي يطالب بالشعر أو الفن ذا ثقافة شعرية أو فنية، لكي يصبح تذوقه عملية إبداعية تواكب تطلعاته، لا عملية استهلاكية.

❖ كيف تحدد، في هذا المنظور، أهمية الشعر، من الناحية التاريخية؟

❖ ❖ أولاً، يكون الشعر تاريخياً بقدر ما يؤسس رؤيا جديدة وأصولاً جديدة في طرق التعبير، إذ في ذلك تكمن قدرته على التغيير. ومن هنا يتحول إلى قوى إيديولوجية تشارك في خلخلة البنى الثابتة. فهو، إذ يؤسس فهماً مغايراً، وحساسية مغايرة، ومبادئ كتابية مغايرة، يعجل في التسارع التاريخي. وهكذا يكون الشعر عضوياً، أي جزءاً من بنية التاريخ، وجزءاً من صيرورته. كل شعر آخر يكون لا عضوياً، أي منفصلاً عن الصيرورة التاريخية، يكون كيفياً، مجانياً، هامشياً.

❖ وماذا يصبح معنى الالتزام الثوري بالنسبة إلى الشاعر؟

❖ ❖ ليس الشاعر الثوري هو بالضرورة، من «يمدح» الثورة، أو «يضع» الأعمال الثورية في قصيدة. الشاعر الثوري، حقاً، هو من يكشف بشعره عن أن الثورة هي ذاتها شعر. هو من يكشف عن الأساس الشعري للأشياء والعالم. والالتزام، إذن، التزام قضية أو فكرة، لا يضمن أبداً الشعر. الشاعر الثوري هو الذي يتجاوز مجرد الالتزام ليؤكد الطبيعة الشعرية لكل شيء في العالم، وليؤكد أن تغيير العالم هاجسه وبلباله.

❖ المشكلة كما تطرحها تزداد حدة حين نصل إلى الحداثة في الإبداع وعلاقة الجمهور بالحداثة وتفاعله معها. كيف تحدد العلاقة بين الحداثة والجمهور؟

❖ ❖ إذا كانت الحداثة في الإبداع تتطلب الحداثة في التذوق والفهم، فإن الصلة بين الشاعر والجمهور مشكلة أساسية من مشكلات الحداثة. وقد أثيرت هذه المشكلة، للمرة الأولى في الشعر العربي، حول شعر أبي تمام. هذه إشارة لا يمكن إلا أن تتكرر في صدد الكلام على الحداثة. فقد لوحظ أنه يكتب شعراً لا يفهم، وهذا يعني أنه انفصل من جهة عن مستوى الفهم السائد آنذاك. ومن جهة ثانية، عن مستوى التذوق السائد. وهذا الانفصال المزدوج كان نتيجة انفصاله عن التقليد السائد في كتابة الشعر. والتقليد السائد في كتابة الشعر آنذاك هو أن يقول الشاعر ما يفهمه الجميع. وهو ما يعبر عنه سؤال أحدهم لأبي تمام: «لماذا لا تقول ما يفهم؟». إذا كان هذا السؤال يمثل التقليد أو القدم، فإن جواب أبي تمام يمثل الحداثة أو الجدة: «لم لا تفهمون ما يقال؟» هذا الجواب يعكس

المسألة. فهي في أساسها اتهام للشاعر وشعره بالغموض، أي بصعوبة الفهم. بتعبير آخر: إنها اتهام للشاعر بأنه يكلف القارئ جهداً لم يألفه، جهداً يعذب القارئ ويرهقه، في حين أنه اعتاد أن يسمع الشعر ويفهمه مباشرة كما يفهم أغنية أو كلاماً عادياً. وجواب أبي تمام يؤكد أن الغموض ليس في الشعر وإنما في القارئ الذي ألف طريقة معينة في الفهم والتذوق، وشكلاً معيناً في التعبير، ثم يفاجأ بشكل جديد: وإذاك يختلط عليه الأمر، لا تعود الطريقة المألوفة تفيده، ولا بد له لكي يفهم الشكل التعبيري الجديد من أن يغير طريقته القديمة، فيصدم، ويتهم الشعر، أي الآخر، بدل أن يتهم نفسه.

❖ إنك ترى أن مقياس الشعر الثوري ليس في جماهيريته أو عدمها.

❖ ❖ طبعاً. فمن الأمور البدهية أن قيمة الشعر أو الفن لا تقاس بمدى انتشاره. ولذلك فإن المسألة الشعرية ليست في الجماهيرية، بل في الإبداع: ما الرؤيا التي يقدمها هذا الشاعر، وكيف يعبر عنها، تلك هي المسألة.

وأحب هنا أن أذكر بما أشار إليه غرامشي وهو أن الجمهور العامل يفعل تطبيقياً دون أن يكون له وعي نظري واضح بعمله الذي هو مع ذلك معرفة للعالم، من حيث أنه يغير العالم. وإذا صح هذا على عمل الجمهور ذاته، فبالأحرى أن يصح على الشعر، فلا الفهم ولا الانتشار أو الجماهيرية يمكن أن تكون مقاييس للثورية.

❖ كيف تحدد العلاقة بين الحداثة والثورة في المجتمع العربي اليوم؟

❖ ❖ هناك تغيرات كمية، شكلية طرأت على المجتمع العربي، لكنها لم تتحول بعد إلى تغيرات نوعية. ومن هنا فإن بعض الجمهور قد يكون حديثاً بحياته وأشكالها الخارجية، إلا أنه ما زال قديماً بعقله وطرق تفكيره. وإذا استخدمنا اللغة الفلسفية نقول إن الجمهور العربي يعيش حالة استلاب أو اغتراب، من جميع النواحي، الاقتصادية والاجتماعية

والثقافية. ويقدم لنا الفارابي أقدم تعريف فلسفي للاغتراب، ولعله أن يكون أعمق التعريفات. يقول: «كل موجود في ذاته فذاته له، وكل موجود في آلة، فذاته لغيره». وكل شيء في المجتمع العربي يشير إلى أن الجمهور العربي مستلب أو مغترب يعيش خارج ذاته. إنه موجود في آلة اقتصادية. اجتماعية. ثقافية تغرّبه عن ذاته. ومن هنا كان الجهد المبدع لكل من الجمهور العربي والشاعر العربي كامناً في ممارسة استرداد الذات، في العودة إلى الوجود فيها. ومن هنا تتلاقى الحداثة والثورة، فكل جمهور عربي حديث لا بد أن يكون ثورياً، وكل شعر عربي حديث لا بد أن يكون ثورياً، ولكن ليس بالمعنى السياسي الجزئي المباشر، وإنما بالمعنى الحضاري الشامل.

❖ ماذا تقصد بالمعنى الحضاري الشامل؟

❖ ❖ لا بد من التمييز بين نوعين من الحداثة: الأولى ظاهرية، سياسية، بالمعنى المباشر اليومي، والثانية عميقة، بمعنى بناء الإنسان وحياته بناء كاملاً وكلياً. شعراء الحداثة، بالمعنى الأول، يضيعون في وهم التحركات والإنجازات الصغيرة. لذلك يسقطون في التفاؤلية السطحية للالتقاء بالذات ويصبح شعرهم نوعاً من الامتداح والتبشير. وهم في هذا يضيفون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشد خطورة، هي حالة التوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب. ومثل هذه الحالة تنقلب إلى كذب شامل: على الذات وعلى الواقع وعلى المستقبل.

أما شعراء الحداثة، بالمعنى الثاني، فإن شعرهم يستلب القارئ العربي من استلابه. ومن هنا صعوبته المؤقتة، وانفصاله المؤقت عن الجمهور. فالفرق بين الشعر الحديث بهذا المعنى، والشعر الحديث بالمعنى الأول، هو أن هذا الأخير يبقي القراء داخل نفوسهم، ضمن استلابهم، وهو يجاري هذه الاستلابات. أما الشعر الحديث، بالمعنى الثاني، فيقتلع القراء ويقذف بهم خارج نفوسهم، أي أنه يعاكس استلابهم. وفي حين يعبر شعراء الحداثة

السطحية المباشرة عن أفكار ومشاعر يفرزها الاغتراب، بلغة مشحونة بهذه الإفرازات الاغترابية، فإن شعراء الحداثة العميقة يفرغون اللغة من شحنتها هذه ويضعون القارئ أمام هاوية لا يرى فيها عادة أو تقليداً أو أي إفراز استلابي، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصيلة. ولكثرة ما هو القارئ العربي مستلب تعوَّد أن لا يرى في نفسه ذاته، بل غيره: والشعر الحديث الحقيقي الثوري هو خرق هذه العادة وتحطيمها، لا غناؤها أو وصفها أو الصدور عنها. طبيعي، إذن، أن يتغير في الشعر الحديث معنى الجمهور، وأن يتغير كذلك معنى فهم الشعر. ولهذا فإن مسألة الجمهور في مجتمع كالمجتمع العربي يمر في مرحلة التململ للخروج من سجون استلاباته ليست مسألة كمية، بل نوعية. كما أن مسألة فهم الشعر في مثل هذا المجتمع ليست مسألة غناء أو تطريب، هجو أو مدح، ترفيه أو تسلية، وإنما هي مسألة اكتشاف المعنى العميق لوضعه الإنساني الحضاري ولتطلعاته الكبرى.

❖ إنك هنا تأخذ على الأغلبية الساحقة من المثقفين والفنانين والشعراء ظاهرة الامتداح والتبشير في كتابتهم وتأخذ عليهم انصرافهم إلى الأمور الآنية الراهنة على حساب ما سميته «اكتشاف المعنى العميق لوضع الإنسان الحضاري ولتطلعاته الكبرى»، وبالتالي انصرافهم إلى «الثقافة الوظيفية»؟

❖ ❖ لكنني أقول الواقع. فإن الطابع الغالب للثقافة التي رافقت التغير السياسي في المجتمع العربي في الربع القرن الأخير، كانت ثقافة تبشيرية بإنجازات النظام أو بقيمه التي يستند إليها، أي أنها كانت ثقافة وظيفية. وبهذا المعنى لم تكن ثقافة ثورية.

❖ تحدثت في افتتاحية مجلة «مواقف» (العدد الأخير)، عن «مناخ فكري» يمكنه أن يلعب الدور التغييري، هل يستطيع هذا «المناخ» القيام بهذا الدور بمعزل عن التنظيم السياسي؟

❖ ❖ يمكن أن تؤخذ على القول بهذا المناخ مآخذ كثيرة بل يمكن الاستغناء عنه. وأكون أنا أول من يستغني عنه حين ينشأ تنظيم ثوري بالمعنى الجذري الشامل. فأنا عمقياً من جهة التنظيم. لأن التغيير أخيراً لا يمكن

أن يتم إلا بتنظيم ثوري سياسي. لكن ما دام هذا التنظيم غائباً، فإن وجود مجلة مثل «مواقف» أمر في غاية الأهمية والضرورة. فهي تخلق المناخ الحر للبحث حيث يستطيع العربي أن يقول ما يشاء دون أن يشعر أن هناك سلطة من أي نوع كانت تحده أو تراقبه.

❖ هناك، مع ذلك من يرفض اتجاه «مواقف»، أي من يرفض هذا المناخ الذي تخلقه

❖ ❖ طبعاً. وهؤلاء كثيرون. وهذا مما يزيدني يقيناً بصحة «مواقف». إن عدم قبول «مواقف» ظاهرة مرضية قد تكون، ضمن الظروف التاريخية الاجتماعية التي نعيشها، ظاهرة طبيعية. إن قبولها كلياً يعني زوال الأسباب التي دعت إلى نشوئها. وسأكون أول السعداء حين تزول هذه الأسباب، وحينذاك نبحث عن صيغة أخرى لمجلة أخرى.

❖ مع ذلك، أيضاً، يؤخذ عليك، وبخاصة في مجال الشعر، أنك «أفسدت» الشعراء الشبان يقال، مثلاً، إنه كان لقصيدتيك «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و«هذا هو اسمي» تأثير حاسم على شكل القصيدة العربية الجديدة، وعلى اللغة الشعرية، وطريقة الكتابة الشعرية، بشكل عام، على هؤلاء الشبان في البلاد العربية كلها. وفسر بعض النقاد هذا التأثير بأنه مرض.

❖ ❖ لكنه ليس مرضاً من جهتي، وإنما هو مرض من جهة الذين تأثروا وكان تأثرهم اجتراراً ونقلاً. ليس غريباً أن يتأثر الشعراء الشبان بمن سبقوهم، بل إن هذا أمر طبيعي يحدث في المجتمعات كلها وفي العصور كلها. غير أن الخطأ هنا هو في أن معظم هؤلاء الشبان تلقفوا لغتي الشعرية وطريقة كتابتي كأنها ثمرة يستهلكونه. وبينهم من أخذ يستهلكها بنوع من العلو والمبالغة وكأنه يريد أن «يزايد» عليّ... فتجاوز حدّ صنع النماذج المطابقة إلى صنع النماذج المضخمة. وهذا مما أدى إلى النمطية. وكل نمطية مرض... لكنه مرض الناقل لا مرض المبدع.

كان يجدر بهؤلاء الشعراء، وبينهم من يملك موهبة شعرية حقيقية، أن يخلقوا مسافة بينهم وبين تجربتي الشعرية، وأن يوجهوا تأثرهم في المعنى الذي يؤكد تفردهم واستقلاليتهم، وأن يطوروا، بالتالي، وفقاً لتفجراتهم ما حققته أنا، لا أن يكتفوا بتبنّيه وممارسته بمنطق التكيف، كأن يحذفون هنا شيئاً، ويضيفون هناك شيئاً، أو يعدلون هنالك شيئاً، مع بقائهم ضمن الدفعة التي خلقتها تجربتي، وضمن إطارها.

والخطورة في ذلك أن هذا التقليد يخلق لدى المقلد حالة استيهامية يتخيل فيها أنه تجاوز غيره، وأوصل التعبير الشعري إلى أقصاه... ما يدفعه إلى التوهم أنه لا يكون موجوداً إلا إذا نفى غيره. ونفى على الأخص الشخص الذي يقلده. ومن هنا نفهم كيف أن الأكثر تقليداً ونقلاً لي هم الأكثر تهجماً علي.

إن ما صنعه وما يصنعه هؤلاء ليس أكثر من «دمية». وكما أن الدمية لا يمكن أن تصبح امرأة حقيقية مهما «شابهت» المرأة أو تشبهت بها، فإن مصنوعاتهم لا يصح أن تسمى شعراً مهما كانت بارعة في الإيحاء بأن بينها وبين الشعر تشابهاً.

أن يبدع الشاعر قصيدة، أعظم المهمات وأخطرها. إذ ليس أعظم ولا أخطر من أن يخلق الإنسان صورة للوجود تتجسد في قصيدة.

هنا أيضاً، في صميم الحداثة، نصطدم بعقلية التقليد. إن بين شكسبير ومالارميه، مثلاً، وهما على طرفي نقيض في الكتابة الشعرية، تشابهاً وأشياء مشتركة أكثر مما بين شكسبير ومقلديه أو مالارميه ومقلديه. فالمشترك بين المبدعين ليس ما يجمع بينهم تقليدياً، بل هو ما يجمع بينهم إبداعياً. والمشترك إذن يكمن في الكشف والإضاءة، أي فيما يفرق، ظاهرياً بين المبدعين، وفيما يفلت من التحديد.

❖ تنقلنا هنا إلى النقد الشعري، إلى دوره ومهماته، فهو يبدو، في ضوء كلامك، شبه غائب

❖ ❖ شبه غائب، مع أن الصحافة الأدبية تمتلئ به. ويمكن أن نوجز أسباب هذا الغياب، أي علل النقد، في النقاط التالية:

أولاً: مازال النقد خاضعاً، بشكل عام، للمقاييس النقدية القديمة. فهو يحاكم تجربة جديدة بتجارب قديمة. أي أنه ينقد الشاعر الجديد بمعايير كتب الشاعر ما كتبه انطلاقاً من رفضه هذه المعايير.

ثانياً: ما زال النقد خاضعاً لآلية العلاقة الشخصية، صداقة أو عداوة، سلباً أو إيجاباً. «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً»: هذا القانون القبلي هو نفسه لا يزال يوجه النقد السائد. ويعمق هذا القانون ويرسخه الوضع السياسي العربي وما يؤدي إليه من التزلف والمداهنة، طمعاً أو خوفاً. فهناك، مثلاً، شعراء لا يسمح بالكتابة عنهم إلا إذا كانت شتيمة أو تجريحاً.

ثالثاً: انعدام الثقافة. فلكي ننقد قصيدة لا يكفي أن تكون لنا ثقافة شعرية جمالية واسعة وحسب، وإنما يجب أن تكون لنا ثقافة عامة عميقة وشاملة. والحال أن معظم الذين ينقدون الشعر لا يمتلكون أياً من هاتين الثقافتين. ولهذا ليس النقد السائد إلا شكلاً متجدداً للمديح والهجاء القديمين.

رابعاً: النقد السائد أسير المضمونية، أي أنه ينقد «الأفكار» و«الموضوعات» ويهمل طريقة التعبير. ونقد الشعر هو، جوهرياً، نقد للبنية التعبيرية، وهو، عبر ذلك، نقد لما تنقله هذه البنية. فالمضمون، إذا صح الكلام عليه منفصلاً، هو ما ينبثق عضوياً من بنية التعبير، كما تنبثق رائحة الزهرة عضوياً من بنيتها.

أخلص إلى القول إن على الناقد الحديث أن يمتلك ثقافة تضاهي، على الأقل، ثقافة الشاعر الذي ينقده. وعليه أن لا يجابه القصيدة بأفكار ومعايير مسبقة. عليه أن لا يجابهها من حيث أنها واقعية أو سريالية، مفيدة أو ثورية، إلى آخر هذه التصنيفات اللاشعرية. وإنما عليه أن يجابهها من حيث أنها نص لغوي ـ جمالي. حينذاك يدرك أن القصيدة لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انبجست منها. يدرك أنها فعل يتجاوز

اللغة نفسها، فبالأحرى، يتجاوز الشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها، سواء كانت لغوية أو اجتماعية... الخ، لا تكون شعراً. القصيدة الحقيقية، القصيدة ـ الشعرية هي هذه العناصر وشيء آخر. والمهم، الجوهري، فيها هو هذا الشيء الآخر.

يتجلى لنا هذا الشيء الآخر في كون القصيدة هبوطاً خارقاً في الواقع من أجل الكشف عن دلالات تتجاوز هذا الواقع.

والقصيدة، بهذا المعنى، بؤرة احتمالات، إمكان يستمد قيمته وغناه من طاقته على الاستشراف، على الإيحاء بأن الواقع هو لكي يعاد بناؤه باستمرار. القصيدة نص، امتداد لا ينتهي، يولد دلالات بشكل دائم. هكذا تحل الدلالة محل «المضمون» ويحل التشوف محل التذكر، أي لا تعود الكلمة اصطلاحاً محدداً يقابل شيئاً محدداً، وإنما تصبح دلالة، أي مجموعة احتمالات. فالقصيدة جرح، نبع في جسد الواقع يتدفق أبداً. وهي، لذلك، تتجاوز مجراها. القصيدة، بهذا المعنى، قرينة العمل لا وصيفته. حدث ـ رمز، لا مادة استهلاكية. وكل قصيدة عظيمة بهذا المعنى يجب أن تكون نصاً ـ حداً، حيث يتقدم مبدعها، بوساطتها، موغلاً في اتجاه الواقع، أي في اتجاه نفسه واتجاه استقصاء القدرات التعبيرية، لغة وشكلاً. ومن هنا ليست اللغة التي يبتكرها الشاعر أو طريقة تعبيره أسلوباً أدبياً بقدر ما هي سلاح. ومن هنا كذلك ليس المهم أن يكتب الشاعر قصيدة جديدة ناجحة، بل المهم أن يحدد معنى الشعر وآفاقه في كل قصيدة يكتبها .وينتج عن ذلك أن القصيدة بقدر ما تؤكد خصوصيتها كنتاج فني خالص، تتطلب طريقة فنية ـ جمالية في تلقيها أو الاستجابة لها أو نقدها. فمثل هذه القصيدة التي ابتكرت جسدها، تبتكر، بالضرورة، قارئها وناقدها.

في هذا يكمن دور النقد، وتكمن مهماته

وليد شميط

الأسبوع العربي 20 أيار 1977

حول تجربة لبنان والتغيير الثقافي الجذري الشامل

❖ قد يتيح وضعك كشخص اختار أن يعيش نهائياً في لبنان، المسافة الضرورية بين النظرية والواقع، للتأمل في وضع لبنان ولفهمه، في ضوء التجربة التي خاضها. فكيف تنظر إلى هذا الوضع؟

❖ ❖ أشعر، في ما يتعلق بوضعي أولاً، أنني أعيش في نوع من الأرض الداخلية. وأشعر، على هذه الأرض، أنني لا أستطيع أن أنخرط، نظرياً أو عملياً، إلا في ما يبدو لي أنه الحقيقة، وأنه اليقين الكامل. ذلك أنني لا أقدر أن أتغاضى عما لا يقبله العقل أو القلب. فالغاية، مهما تكن عظيمة، لا تسوغ الوسيلة. إن الوسيلة الدنيئة لا يمكن أن تخدم غاية شريفة.

في هذا المناخ العقلي ـ النفسي الذي يهيمن على حياتي، اليوم، أقول: لا يمكن لشخص مثلي أن يكون لبنانياً ولا يمكنه أيضاً إلا أن يكون لبنانياً. ذلك مأزق كياني يكشف من جهة عن مدى جاذبية الظاهرة اللبنانية في الخريطة العربية الراهنة، كبيت ثقافي على حدة، ولكن ضمن البستان الثقافي العربي الفسيح، وعن مدى تأصلها في العقل والقلب. ويكشف، من جهة ثانية، عن مدى المخاطرة التي يكابدها هذا البيت حتى ليبدو أنه عائش أبداً في الأزمة الحاسمة: أزمة الوجود والمصير.

وهذه المخاطرة مزية وليست نقصاً: فأعمق ما في لبنان أنه وعد دائم، ومشروع دائم. لا يصح الكلام، في رأيي، على وضع لبنان، وبخاصة اليوم إذا أهملنا هذا المنظور.

❖ هل للبنان، إذاً، وضع لا مخرج له، أو لا حلّ له؟

❖ ❖ نعم، إذا أصررنا على الوصول إلى هذا المخرج أو هذا الحل في ضوء الماضي. ألم تكن محاولتنا لتغيير الحاضر، في ضوء الماضي، تحاصرنا دائماً في لعبة لا تنتهي؟ أليست «التغيرات» التي حدثت حتى الآن، تثبيتاً لما كان ثابتاً؟ ألم يقدنا ما حدث إلى «الوضع» (القديم) ذاته، الذي يمكن وصفه، تناقضياً، بأنه يستقر ويثبت ويستمر، بمقدار ما نحاول «تغييره»؟

❖ ما السبب في ذلك؟

❖ ❖ ربما كان ذلك عائداً إلى مفهوم التغيير الذي نمارسه. فنحن لا نزال ننظر إلى التغيير من مستوى سياسي. صحيح أن السياسة هي الحقل المباشر للصراع، لكنها ليست إلاّ بعداً من أبعاد كثيرة. التغيير إما أن يكون ثورياً، لا بالمعنى العنفي والمادي بل بالمعنى الثقافي الجذري الشامل، وإما أنه لا يكون إلا نوعاً من التحريك الذي يتيح للبنى القائمة أن تزداد استقراراً وتماسكاً.

والتغيير الثقافي الجذري والشامل، يعني تغيير بنية الجماعات، وهذا يفترض أن نطرح مشكلاتنا بصيغ جديدة، ضمن سياق جديد. أي أنه يفترض الوعي أولاً. فلا يمكن أن يكون التغيير الثوري تحريراً، إلا إذا كانت الجماعات التي تقوم به قد تغيرّت هي نفسها، وتحررت. فوجود الجماعات التي تعيش هذا الوعي، أي المتحررة جذرياً، أمر ضروري يجب أن يسبق عملية التغيير الثوري. دون ذلك لا يكون التغيير إلا تحريكاً للمستنقع، يقذف إلى السطح بمزيد من القشور والوحل. ولن يؤدي هذا التغيير كذلك إلا إلى أشكال أخرى من العنف والقمع. ولا يعود التغيير وعداً بالحرية والخبز والشعر وإنما يصبح على العكس وعداً بالعبودية والإرهاب والسجن.

❖ هل يعني هذا أنك ضد النضال الثوري في لبنان؟

❖ ❖ يعني أمراً واحداً هو أن النضال الثوري لا يمكن أن تقوم به إلا جماعات ثورية. والجماعة الثورية هي التي تحررت، في شكل كامل وجذري. تأمل في الصراع الذي خاضه لبنان: الجماعات التي خاضته وأعطته طابعه الأخير لم تكن منقسمة اقتصادياً أو اجتماعياً، وإنما كانت منقسمة دينياً. هكذا نرى أنها ازدادت تماسكاً وجموداً. وتكاد أن تصدر، في ممارساتها الفكرية والعملية عن نوع من العنصرية أو العرقية.

إنني ضد النضال الذي يتم في هذا المدار، مهما أعطيت له من التسميات، ومهما كانت التمويهات التي تغدق عليه.

❖ لكن يبقى من المهم أن نحدد وسائل النضال ومضامينه، وأن نحدد المناخ الذي يمكن أن ينمو فيه أي عمل فاعل في الواقع، في اتجاه المستقبل.

❖ ❖ يبدو لي أن الأولوية، من الناحية الأولى، يجب أن تكون للعمل على إبداع أشكال جديدة للتنظيم والممارسة. بعد ذلك يمكن تحديد وسائل النضال ومضامينه.

في أي حال يبدو لي أن هذه الوسائل يجب أن تكون ثقافية بالمعنى الشامل لهذه الكلمة، ومن دون اللجوء إلى العنف المادي المسلح. يجب على العكس، أن تمارس العنف الفكري: أعني أن تعيد النظر في كل شيء موروث أو راهن، إعادة نقد وتمثل وتجاوز. وهذا يعني، بالتالي، أن النضال يجب أن يتم في مناخ ديموقراطي.

❖ العنف المادي نتيجة لا سبب، نتيجة عجز عن تأسيس الجماعات تأسيساً جذرياً وطليعياً كي تعي واقعها وتعمل على تطويره ونظن أنه كذلك نتيجة عجز في المضمون وفي الممارسة على السواء.

❖ ❖ صحيح. وبهذا المعنى يمكن القول إن العنف الذي حدث كان، في الدرجة الأولى، عنفاً ضد لبنان ـ الوعد، أي ضد المستقبل. ثم إن الإنسان لا يلجأ إلى العنف المادي الوحشي إلا حين يشعر أنه فرغ من الإنسان فيه، أي من الطاقة الخلاقة التي هي دائماً طاقة اتجاه إلى الآخر، اتجاه تفاعل وحوار وحب، أي أنها طاقة ديموقراطية.

❖ كيف تنظر، في هذا الإطار، إلى العلمنة؟

❖ ❖ إنها خطوة أساسية، وطبيعية، لكن، لا يجوز أن نتصور أنها ستحل مشكلاتنا. فلا بد من أن يواكبها التحرر من الثقافة السهلة السائدة، الموروثة، فهذه الثقافة تنطلق من ماضوية غيبية (رومنطيقية، أحياناً، حتى السذاجة)، وهذه الماضوية نزعة تكرر الماضي في نسق واحد، وصورة واحدة، ومدار واحد، وسياق واحد، بحيث يفقد الحركة والحيوية ويتحول إلى دمية، وبحيث يتحول الحاضر إلى متحف من الزخارف والحلي والثياب التي تخلع على هذه الدمية. وهكذا بدل أن يكون الماضي في

خدمة الإنسان يصبح الإنسان على العكس، خادماً للماضي. ويتضمن ذلك، ضمن التركيب اللبناني، النظر إلى الإنسان في لبنان، لا من حيث هو إنسان مواطن، بل من حيث هو منتمٍ دينياً أو عائلياً أو اجتماعياً.

وهكذا لا بد من أن ترافق العلمنة إعادة نظر شاملة وجذرية في الموروث الديني ـ الثقافي، بحيث يصاغ حل المشكلة اللبنانية لا بروح الماضي بل بروح نقده وتجاوزه، أي بروح المستقبل.

❖ كيف تتصور في هذا المناخ قيام حركة ثقافية لبنانية جديدة؟

❖ ❖ يجب أن نفهم أولاً هذه الثقافة الراهنة من أجل أن نهدمها ونتخطاها. فهذه الثقافة إما أنها مجموعة من الصياغات والمعتقدات الجاهزة وإما أنها مجموعة من الصياغات والقوالب التي تزين بذهب «الأمجاد» القديمة، ثم يعرضها أصحابها، ويجلسون إزاءها، يتمرأون فيها. ويعني ذلك، بتعبير آخر، أننا في لبنان نعيش على مستوى المؤسسة الثقافية السائدة، بين قطبين: ثقافة الماضي الكامل، وثقافة الخطيئة. نحن إذن مطوقون بسندان «العودة» إلى تاريخ ما، من جهة، وبمطرقة «التوبة» (أي العودة إلى الأصل)، من جهة ثانية. إنها ثقافة اجترار وقبول. الإنسان، عندنا، كطاقة تتميز، بين الكائنات كلها، بالقوة العظمى، قوة طرح الأسئلة، غير موجود. وإذا كان الله في الحضارة الغربية هو الذي مات، كما يصرخ نيتشه، فإن الذي يموت عندنا، ليس الله، بل الإنسان بنفسه.

الثقافة الحية لا تنشأ إلا بقوة الأسئلة الجديدة، الحرة التي نطرحها على الذات والآخر والعالم. تلزمنا إذاً ثقافة مضادة، بل ضدية لهذه الثقافة السائدة، التي يمكن أن نصفها بأنها الثقافة ـ الثكنة. ولا يمكن أن تنشأ إلا خارج الأطر والبنى القائمة في الأطراف وعلى الهوامش. فأن تكون اليوم، في لبنان، خلاّقاً، هو أن تكون هامشياً.

ولكن من الضروري، أن ترتبط هذه الثقافة بممارسة سياسية ديموقراطية تطمح إلى تغيير الواقع. فإذا كان صحيحاً القول: لا يكون التحرر الجماعي من دون تحرر فردي، فمن الصحيح القول أيضاً: لا يكون التحرر الفردي، من دون تحرر جماعي.

ولهذا فإن المهمة الأولى أمام القوى الحية في لبنان هي أن تجد أشكالاً جديدة من التنظيم، والانخراط والعمل، خصوصاً أن شروطنا الاجتماعية والسياسية الراهنة تضعنا أمام هذا الخيار: إما التنظيم الديموقراطي الذي يرتفع بالإنسان، كرامة ومستقبلاً ومصيراً، فوق كل شيء، وإما البربرية.

بول شاوول

النهار العربي والدولي 4 حزيران 1977

الحضارة العربية ماتت

❖ هناك وجهة نظر تقول أن العربي يعيش حالة «اغتراب» بمعنى أنه يتأرجح بين واقعه الحضاري والثقافي وبين ثقافة مغايرة ومناقضة لهذا الواقع هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالعربي يتعرض لعملية قهر واستلاب اقتصادي، اجتماعي وسياسي، فكأن فقدان الهوية الحضارية قد أصبح هوية هذا الإنسان كيف ترى إلى هذه المسألة؟

❖ ❖ يجب أولاً تحديد مفهوم الاغتراب لأن هذا المصطلح غير واضح بالأساس وكل يرى إليه من زاويته، فالنظرة الدينية للاغتراب ترى أن الإنسان مغترب إزاء قوى الطبيعة والله. أما المفهوم الماركسي فيرى أن الإنسان مغترب إزاء الآلة...

شخصياً أميل إلى استبدال كلمة «اغتراب» بكلمة انسحاق على الصعيدين الثقافي والاقتصادي. وهنا لا بد من تسجيل ملاحظة أساسية وهي أن المجتمع الصناعي مغترب إزاء القوة المالية العربية.

❖ شاعر يكتب على نمط القصيدة الفرنسية «وقصيدته هذه» لم تأت نتيجة معاناة مجتمعية، هذا نوع من «التغريب» أليس كذلك؟

❖ ❖ هذا تقليد لا تغريب.

فالكتابة الشعرية على النمط الأوروبي ليست اغتراباً لأنه ليس للقصيدة الفرنسية طابع واحد أو شكل واحد. فالشعر ليس مؤسسة بل هو مظهر لتجربة معينة ولا يمكن لأي شاعر أن يقلد أشكال شاعر آخر.. وكل تقليد بهذا المعنى هو إسقاط للشعر إن لم يكن الشكل الشعري مظهراً لتجربة أصيلة.

❖ العربي الذي يعيش في مجتمع بدوي وانتقل، مخالفاً كل نواميس التطور الاجتماعي، إلى عصر الاستهلاك هذا الإنسان المغترب إزاء الآلة الأوروبية كثقافة واردة

❖ ❖ هذه من جملة تناقضات العالم الثالث إجمالاً. من جهة فرضت علينا الحضارة الغربية، فالغزو الاستعماري حمل معه إنتاجه ونحن بالنسبة له مجرد سوق استهلاكية. وهنا مفارقة بين واقعنا الحضاري

والحضارة الاستعمارية. من جهة أخرى تكشف أن سرعة التطور في الأدوات أكبر بكثير من سرعة التطور في البنية العقلية. فاستخدامك للراديو والتلفزيون عملية آلية بحتة، غير أن اكتشافك لمستوى الابتكار عملية طويلة ومعقدة.

❖ هل تعتقد أن هدف الاستعمار بتحويلنا إلى سوق لاستهلاك بضائعه، لم يترافق مع تصدير ثقافي جعلنا نقبل مثل هذا التحول؟

❖ ❖ لا شك بأن ذلك صحيح.

❖ ألا تعتقد أن هذا «تغريباً»؟

❖ ❖ إذا كنت تود استخدام مصطلح «التغريب» فلا مانع، فالاستعمار يغرب بهذا المعنى.

والحضارة أدوات يمكننا استخدامها غير مغتربين وغير مستلبين. خير مثال على ذلك اليابان، فاليابانى يستخدم الأدوات المتطورة دون أن يكون مغترباً، فهو قد كيّف الآلة مع معطياته الحضارية دون أن يتنازل عن تراثه، بينما نحن في العالم العربي نفتقد ذلك. والفكر العربي انقسم فيما سمي «عصر النهضة» إلى:

1 ـ فكر يتبنى الحضارة الغربية تبنياً كاملاً ويرفض الماضي والتراث.

2 ـ فكر رفض الحضارة الغربية وتساهل في استخدام المنجزات المدنية، فالإسلام يجيز كل ما من شأنه تحسين الحياة.

3 ـ فكر انتقائي، لا معنى له.

هذا كله خطأ، المشكلة هي في أن نطرح على أنفسنا السؤال الأساسي من نحن: ما هو موقفنا الحضاري والثقافي؟ ما هي الثقافة العربية الراهنة، ما هي أسسها؟

هل نستطيع تحديد أسس هذه الثقافة بالنسبة للماضي أم للحاضر أم للمستقبل؟ أم بالقياس مع الثقافة الغربية؟ نحن الآن نتكلم بمصطلحات غربية.

❖ لقد طرح أنطون سعادة هذا السؤال: «من نحن» على نفسه فأجاب عليه في إنشائه حزباً سياسياً تعرفه جيداً.

❖ ❖ إجابة أنطون سعادة على هذا السؤال كانت إجابة ثقافية وقومية.

قومياً كما طرحها أنطون سعادة تخلق إشكالات. فعندما قال نحن سوريون معنى ذلك أن هناك انفصالاً عن تسمية الوجود العربي. فنسمي هذا الانفصال خصوصية سورية ضمن هذا الوجود. لأن هذا الطرح السوري، في وضع الهيمنة الدينية، خلق مشكلات نعرفها جميعاً، وقد ذهب الحزب ضحيتها لأنها ممتزجة بالسياسة. في رأيي أن السؤال الأساسي «من نحن» يجب أن يبقى على المستوى الثقافي. وهذا ما فعله أنطون سعادة أولاً. فكان أول من طالب بالعودة إلى الجذور والأصالة. غير أن تسييس السؤال و الإجابة عليه في ما بعد إجابة سياسية فقط أعادنا إلى مشكلة الأقليات الدينية والمسائل السياسية المذهبية والطائفية.

❖ فلنحدد اكثر. تكلمت قبلاً على المستوى المادي والإقتصادي ولاحظت أن «البنية التحتية» في العالم العربي متخطية بكثير «البنية الفوقية» أليست هذه المسألة في حد ذاتها عملية «تغريب»؟

❖ ❖ تغريب العربي عن نفسه موجود وعلى جميع المستويات ليس مادياً فقط، بل ثقافياً. لكن هذه نظرة من الخارج. فلو عكسنا المسألة لوجدنا أن أميركا وأوروبا مستلبتان أيضاً إزاء الطاقة المالية العربية. وقد أحدثت هذه الطاقة خللاً في التوازن المالي في العالم ولأول مرة في التاريخ يكون هناك قوة مالية أكبر بكثير من القوة الصناعية.

❖ لنعد إلى الموضوع السياسي، ما هي مشكلات الثقافة العربية؟

❖ ❖ الموضوع كما يبدو لي أساسه من العصر العباسي حيث اتسعت ميادين الحياة بالقياس إلى الحياة الإسلامية السابقة، لذلك نشأت مشكلات جديدة فرأى المفكرون آنذاك أن ما يرثونه من فكر لا يستطيع حل هذه المشكلات ولا بد من روافد أخرى، من هذه الروافد مثلاً:

1 ـ خلق لغة شعرية جديدة مختلفة عن الشعر الجاهلي.

2 ـ اتجاه نحو الفلسفة اليونانية.

وكان جوهر المشكلة هو كيف يمكن التوفيق بين الدين والفلسفة. وتوصل العرب إلى أن الدين عقل والفلسفة عقل. فإذاً الدين والعقل شيئان لا يختلفان. عملياً كان ذلك حلاً تبسيطياً وبقيت المشكلة مطروحة.

والحقيقة أن ابن رشد كان ميالاً إلى تغليب العقل، باعتبار أن العقل لا يمكن أن يحكم بأمور الدين حكماً محسوساً، وبما أن عالم الدين غير محسوس فنترك الغيب للدين وكل ما يتعلق بالطبيعة للعقل.

المشكلة هنا تجددت وأصبحت أكثر تعقيداً، فالمجتمع العربي جوبه بحضارة وجميع أدواته الفكرية غير صالحة لمجابهة هذه المسألة.

فالعربي يرث ثقافة معينة لا يستطيع بواسطتها حل المشكلات التي تطرحها عليه الحضارة الحديثة. فماذا يفعل؟

تعلم لغة أجنبية، سافر إلى الخارج، وجاء الخارج إليه على شكل إرساليات وبعثات. وهكذا وجد المثقف نفسه في حالة حصار فمن جهة هو مضطر للإيمان بالدين، ومن جهة أخرى وجد نفسه يبتعد شيئاً فشيئاً عن الحلول الدينية. وزاد في البعد أنه أصبح يفكر بأدوات الثقافة الغربية متكلماً لغاتها. واللغة ثقافة كاملة.

❖ أليس هذا هو الاغتراب؟

❖ ❖ بالمعنى الاصطلاحي هذا ليس اغتراباً بل انسجام واقتلاع، فالمثقف في هذه الحالة قد أصبح مقتلعاً من جذوره وهويته.

❖ ذكرت أن الدين الإسلامي هو مؤسسة اجتماعية حقوقية سياسية وهو من الموروث والسؤال لا توجد أدوات فكرية تحليلية من داخل هذا الموروث؟

❖ ❖ لا يمكن إنتاج فكر بقرار، فالرغبة في وجود فكر عربي شيء ووجود هذا الفكر شيء آخر. أما لماذا لا يوجد فكر عربي فأنا لا أستطيع تفسير ذلك، وكل ما أستطيع قوله هو وجود واقع محدد هو أن الفكر العربي لم يتطور وهذا ما نعرفه موضوعياً.

❖ قامت حركات فلاحية من داخل النظام ضده

❖ ❖ أنا لا أعتقد.

❖ إذا اعتبرنا هذه المسألة صحيحة فلا نستطيع ربط الظاهرة هذه بوجود حركات هامشية كالقرمطية التي لم تحدد سبب هامشيتها وكأنها نشأت بدون جذور ولا منطلقات اجتماعية ودينية . عقائدية نود تحديد الإطار الاجتماعي والسياسي والفكري والثقافي الذي حكم نشوء هذه الظاهرة، فلو كان الدين كما تقول قالباً متماسكاً لا يفسح مجالاً للصراع فلا داعي أبداً لظهور حركات كالحركة القرمطية؟

❖ ❖ هل تعرف ما هو التأويل؟ التأويل يأخذ النصوص ويفسرها حسب الحالة والحاجة. وفي النظام الرسمي الديني التأويل غير مسموح به، وقد امتلكت الحركات الهامشية تأويل هذا واستخدمته كسلاح نظري تبرر بواسطته وضعها وظروفها ولم تستطع هذه الحركات أن تغير، بهذا المعنى ظل القرامطة هامشيين ومنبوذين.

❖ الفكر الثقافي السياسي الرسمي للنظام هو اتجاه في الدين ولا نستطيع القول أنه الدين.

❖ ❖ لا فصل بين الدين والنظام.

❖ لو انتصر القرامطة لشكلوا نظاماً دينياً وأريد أن أفترض افتراضاً معاكساً، فعدم انتصار القرامطة لا يعني أبداً أنهم خارج الدين من حيث ثقافتهم وفكرهم.

❖ ❖ الاتجاه الرسمي هو الخط الديني، هو تفسير الدين الإسلامي. الدين كممارسة مرتبطة بالسلطة، أنت تتكلم عن الدين كظاهرة اجتماعية سياسية وثقافية، فالدين كما مورس على مستوى النظام والمؤسسات هو المعتقد الديني المذهبي السائد. وكل من يخرج على ذلك كان يسمى إما شعوبياً وإما كافراً وإما زنديقاً.

❖ هل الدين بمعناه السياسي الثقافي الحقوقي أقرب إلى الاتجاه الديني المذهبي السائد أم إلى الاتجاه القرمطي؟

❖❖ أقرب إلى الاتجاه المذهبي.

❖ يبدو وكأن الحركات الهامشية كما تكلمت عليها كانت مبدعة لخروجها على النظام الديني السائد وكذلك كان إبداع أبي نواس وابن الرومي وغيرهما من الشعوبيين وقد شكل هؤلاء إضاءات في التاريخ العربي لم

تتواصل، فهل تعتقد أن «النظام» هو السبب الرئيسي في عدم التواصل الإبداعي هذا، أم أن الأدوات المعرفية المستوردة هي التي حالت دون الإجابة على مشكلاتنا؟

❖ ❖ السبب يعود إلى العاملين معاً: العامل الديني والعامل المعرفي المستورد. وهنا تكمن أزمة الماركسية في المجتمع العربي لأن الفكر الماركسي عندنا يؤخذ كما تؤخذ الحقائق الدينية، بينما يجب أن يفهم كمنهج لدراسة واقع معين ولكي تدرس واقعاً يجب أن تدرسه بعناصره وبأدواته وبموضوعاته.

فالماركسية لم تدرس الواقع العربي إلا على مستوى سطحي لم تتعداه إلى العمق الحضاري. وما الأشخاص الذين ذكرتهم كأبي نواس وابن الرومي وابن خلدون سوى إضاءات وشرارات هامشية وأصوات منعزلة لا تطبع التراث العربي بخط فكري، كما أن بعض من نتغنى بهم كالمعتزلة هم في رأيي حركة رجعية عمقياً رغم قولها بالعقل. فبدل أن يدافع المعتزلة عن الدين بالإيمان، دافعوا عنه بعقلنة الغيب وتبرير البعد الغيبي عن طريق استخدام العقل. وهذا في رأيي تخلف.

❖ بعد الحرب اللبنانية هناك محاولات لقراءة التاريخ العربي ماركسياً. من هذه المحاولات محاولة وجيه كوثراني وبعض الكتابات التي نشرت في إحدى الصحف اليومية والتي تمثلت بأن أشهر صاحبها إسلامه إلى جانب مسيحيته تأكيداً لوحدة المصير المشترك

❖ ❖ كتاب كوثراني بحث على المستوى السياسي فقط وليس على المستوى الإيديولوجي الحضاري. ولو كنت رئيساً لتحرير الصحيفة المشار إليها لما سمحت بنشر هذه الشعارات.

❖ هناك وجهات نظر عدة في تقويم العقل وتحديده فماذا تقصد باستخدام العقل؟

❖ ❖ المقصود هنا هو العقل المنهجي المنطقي، البحث بالمعنى الديكارتي كمنهج للبحث قائم على المنطق والأصول.

❖ هل نستطيع أن نضع اتجاهاً لهذا العقل وتحدد بعض مواصفاته

❖ ❖ الفلسفة العقلية تخضع كل الظواهر للتجربة والمنطق وضمن هذا الفهم للعقل هناك الكثير من الاتجاهات حيث حدد كل فيلسوف

العقل ضمن مفهوم خاص به. فأرسطو مثلاً يربطه بالعقل الكلي الإلهي. وهيدغر وهيغل وماركس يختلفون في تحديد العقل واتجاهاته وليس هذا مهماً، فالمهم العقل كمنهج.

❖ أنت تأخذ أداة فكرية من خارج التراث لتفسير الواقع الناتج عنه

❖ ❖ نستطيع أن نأخذ من التراث ابن خلدون والرازي وابن الراوندي، ومن المعروف على الصعيد الحضاري العام أن الحضارة العربية غير عقلية.

الجواب العربي على مشكلات العالم جواب إيديولوجي بحت. بينما أجوبة الحضارة اليونانية عقلية وعلمية والمعروف أن الحضارة الأوروبية هي امتداد لليونانية. كما نستطيع القول أن الجواب الذي قدمته الحضارة العربية قد مات، والحضارة العربية بمعنى ما، ماتت واستنفدت طاقتها كموروث، والتمسك بها كالتمسك بجثة.

لماذا نخاف أن نقول أنها ماتت. الحضارة إنتاج الإنسان وهو يستطيع خلق بديل جديد لها.

❖ تقول أنه باستطاعتنا الاستفادة من الرازي والراوندي وابن خلدون وفي نفس الوقت ترى أن الحضارة العربية ماتت، فكيف توفق بين الأمرين؟

❖ ❖ ما قدمه الراوندي والرازي قد لا يعنينا بشيء رغم كونه ظاهرة تاريخية فذة. أنا أعتقد أن الحضارة العربية ماتت ويجب أن تموت «إذا ما كان فيها نبض» باتجاه إنشاء حضارة جديدة لأن الإنسان هو المهم.

❖ ما هي ملامح الحضارة الجديدة التي تقول بها؟

❖ ❖ ملامحها هي ملامح هذا الإنسان وأنا أعتقد بالإنسان وليس بمنجزاته.

❖ الإنسان كمفكر وكمبدع هو نتاج مجتمعي، نتاج هذا التراث الطويل، فكيف يمكن أن نكون ضد هذا التاريخ وضد هذا التراث وننطلق منه في نفس الوقت؟

❖ ❖ أكبر دليل على أن هذا التاريخ قد مات هو أنه علّم أوروبا ومع ذلك لا دور له الآن. فتاريخنا مات عملياً، ولو كان حياً لاختلف موقفنا منه.

كذلك قيمنا الحضارية استنفدت. ماتت وانتهت. ونحن الآن نعيش على قيم أخرى. وكما يطلع من الأنقاض شيء حي بالصراع، سوف يطلع من رماد هذا التاريخ حركات مهمة وخطيرة وقد تؤدي إلى فشل مريع أو إلى تقدم هائل.

فالثورة كالبياض، أي نقطة في البياض تشوهه أو هي كالسير على حد السيف، شعرة إلى الجحيم وشعرة إلى الجنة. لذلك يجب أن يكون الصراع عميقاً جداً ونقياً جداً وإلا فإنه لا يخدم إلا القوى القديمة.

❖ القوة المالية التي تكلمنا عليها في بداية الحديث قد طغت ولأول مرة في التاريخ على القوة الصناعية، فكيف نستطيع التوفيق بين هذه القوة المالية وحجمها وبين الحضارة ـ الجثة؟

❖ ❖ هذا أكبر دليل على أن الحضارة جثة هامدة. فالثروة هبطت على العربي من الفراغ ولم يعمل لإنتاجها، لذلك فهي لا تؤثر فيه إنها رديف. فالمال أكبر من العربي وهو يحكمه، وبالمعنى العميق للكلمة، وهذا دليل على أن الحضارة العربية جثة وأكثر من جثة.

❖ هذه الجثة لم تدفن بعد ولأسباب مختلفة وهي ما زالت حية فاعلة فينا. ما هو السبيل لدفنها؟ هل هو بجلب أدوات من خارجها، أم بأدوات تستخرج من داخل هذه الجثة؟ وكيف السبيل لاستخراجها؟

❖ ❖ بالوعي والتنظيم. ليس هناك غير الثورة وغير الوعي. والحركات النموذجية موجودة في الموروث وهي أنقى ما في المجتمع العربي منذ القديم حتى اليوم رغم أخطائها.

❖ إذن لقد أصبحت الجثة هذه هي البداية والنهاية؟

❖ ❖ وعي ذلك شرط ضروري لكل تجديد.

❖ تقصد أن «المجتمع معرفة، والمعرفة قوة»؟

❖ ❖ تماماً. يجب وعي أن قيمنا ماتت لأن الوعي هو الذي يعطي أدوات التغيير.

❖ الثورة التي تقترحها أو المقترحة من ذاتها ما هي ملامحها ومواصفاتها الثقافية؟

❖ ❖ الثقافة لا تنشأ إلا بالممارسة خلال الثورة، ويجب أن لا تكون الثقافة مرتبطة بالسياسة على المستوى المباشر. وإذا ارتبطت، معنى ذلك أن الثقافة صارت تعليمات وشعارات ولا ثقافة دون نقد مستمر وإعادة نظر مستمرة وإبداع مستمر أياً كانت الأوضاع.

أجرى الحوار: مصطفى زين و هاشم قاسم

مجلة «الديار» 28 آب 1977

مفهوم التجديد الشعري

❖ في «مفرد بصيغة الجمع» تبرز لغتك الشعرية أنت تنشد التجديد، وتريد خلق لغة شعرية جديدة وخاصة ما هو مفهوم التجديد الشعري في نظرك؟

❖❖ اللغة الشعرية نتيجة لموقف وليست سبباً. وليست اللغة الشعرية صيغة أو مفردات، وإنما هي مقاربة باللغة للعالم. لذلك قبل الكلام على هذه المقاربة لا بد من الكلام على الموقف. ويمكن تلخيص الموقف بأنه ثورة شعرية بالمعنى الشامل والجذري. وقد يبدو متناقضاً أن نتكلم على ثورة شعرية في مجتمع لم يحقق بعد ثورته الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية. غير أن هذا أمر واقع يضيئه من الناحية النظرية مبدأ التفاوت في البنى. أي التفاوت في التطور والتغيير. ولا تتمثل هذه الثورة كما يشيع حتى الآن في مجرد الخروج على التفعيلة الخليلية ولا في مجرد الكتابة بالنثر أيضاً. وإنما تتمثل في تغيير مفهوم الشعر كما ورثناه وتغيير النظرة إليه وتغيير الطرق الموروثة لمقاربة العالم شعرياً. هذا هو أعمق ما في الثورة الشعرية العربية اليوم. إن كثيرين ممن اكتفوا بالخروج على التفعيلة الخليلية يكتبون شعراً أكثر تخلفاً من أدنى نتاج شعري قديم. كذلك تجد بالمقابل كثيرين ممن يكتبون نثراً ينطلقون من مفهومات تقليدية وينقلون رؤيا تقليدية. ضمن هذا الإطار يصح الكلام على اللغة الشعرية. فمثل هذه الثورة تقتضي بالضرورة لغة شعرية جديدة. وطبيعي أن دراسة هذه اللغة لا يمكن تحديدها بصيغ جاهزة أو وصفات، وإنما تدرس ميدانياً، فهي تختلف من شاعر إلى شاعر وربما اختلفت من قصيدة إلى قصيدة. ذلك أنها لغة تتحرك في أفق متغير باستمرار. وهي تفلت من كل تحديد نهائي، وهذا الإفلات خاصة أساسية من خواصها. وإذا صح أن ندرس

اللغة الشعرية وفقاً لمبادئ علم جمال القاعدة أو علم جمال الثبات، فإن اللغة الجديدة لا نستطيع أن ندرسها إلا وفقاً لعلم جمال المتحول. أو علم جمال التغير.

❖ لكي نحدد أكثر، أعطنا مثلاً تبسيطياً للأفق الذي تسير فيه هذه اللغة الشعرية

❖ ❖ سأعطيك مثلاً يوضح بعض الفروقات الكبرى بين هذه اللغة واللغة القديمة. إنه الفرق بين المحتمل واليقيني. اللغة الشعرية القديمة هي لغة اليقيني ولذلك هي لغة الأفكار الواضحة، المباشرة، العينية، العقلية. وهي بالإضافة إلى ذلك لغة الوضوح السطحي والحكمة. مثلاً يقول زهير بن أبي سلمى:

ومن لا يصانع في أمور كثيرة

يضرس بأنياب ويوطأ بميسم

ويقول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم..... وهكذا.. فهذا كلام ليس فيه من الشعر إلا الوزن. أعني أنه ليس شعراً. ذلك أنه لا ينقل تجربة الشاعر، وإنما ينقل أفكاراً عامة جاهزة وشائعة. والشاعر هنا مجرد وسيط وكل قارئ يعرف هذه الأفكار كما يعرفها الشاعر. وهو ليس بحاجة إليه لكي يعرفها. بينما بالمقابل إذا قرأنا مثل هذا البيت لشاعر عربي اسمه الشريف العقيلي:

ضاقت عليّ نواحيها فما قدرت

على الإناخة في ساحاتها القبل

فالشاعر هنا لا ينقل لنا أفكاراً، شائعة عن الحب وتجربة القبلة والحنين إلى الحبيبة، مما هو شائع في الشعر العربي القديم والحديث. وإنما ينقل إلينا حالة ـ صورة. وهذه الحالة ـ الصورة لا يعرفها القارئ

قبل هذا الشاعر. لذلك حين يقرأها يشعر بأن أفقاً يتفتح أمامه، ويشعر أن عالمه يزداد غنىً، بخلاف الأمر حينما يقرأ النموذج السابق. ضمن الأفق الثاني تسير اللغة الشعرية الجديدة.

❖ كما في هذين المثالين، نلاحظ أن الرموز الصورية، واستعمال الأحرف المفردة، كثيرة في ديوانك الجديد «مفرد بصيغة الجمع»، مثلا: المربع والمثلث وشارة اللانهاية والأسهم و: دال،تاء، واو، نون، سين، ألف الخ هل هي عناصر ضرورية للغة شعرية جديدة؟

❖ ❖ كما تقتضي الثورة الشعرية لغة شعرية جديدة، فإن اللغة الشعرية تعني فيما تعني كتابة جديدة. وتقوم هذه الكتابة على مختلف عناصر الخط، كلمات وأشكالاً خطية. فالمثلث والمربع وشارة اللانهاية والحروف المفردة والأسهم، هذه كلها امتدادات للكلمات، وترسيمات تعطي للكلمة بعض أبعادها الحسية أحياناً، وأحياناً تشير إلى ما لا تقدر الكلمة أن تلتقط. وهكذا يجب أن ننظر إلى البياض، مثلاً، في الصفحة، وإلى الفراغات، حتى نسق الأسطر يلعب دوره في هذا المجال. وفي هذا ما يخرجنا من عالم السماع الذي يقوم عليه الجمال التقليدي، أي عالم الخطابة، إلى عالم التأمل والانخراط في النص، كأننا ننخرط في شبكة، أي إلى عالم الكتابة. أضيف إلى ذلك أن لاستخدام بعض الحروف قيمة صوتية لا تتوفر في كلمة أو كلمتين. وفيها، إلى ذلك، استدعاء سحري ورمزي يتعلق بخصائص الحروف.

❖ «نمحو وجهينا . نكتشف وجهينا» «نلتقي . نفترق» «للحب منفى الحب» «لم يعد يرى . أعني بدأ الآن يرى» الخ كيف تفسر هذا التضاد، أو التناقض، الوافر في شعرك؟

❖ ❖ هذا التضاد، أو التناقض، الذي تشير إليه هو على العكس علامة الوحدة. فعلى مستوى الواقع ليس الإنسان ما هو بل ما يكون. وإذن الإنسان ليس الرغبة التي تحققت وإنما هو الرغبة التي تحركه إلى

ما هو أبعد. فكأنما في صميم الإنسان حركة تنفيه بقدر ما تثبته، وبقدر ما تنفيه تثبته. وعلى مستوى النظر ليس هناك تجربة غنية إلا التجربة المتناقضة. إنها التجربة العظيمة في جميع المجالات وعلى جميع المستويات. هي تلك اللحظة التي يتعانق فيها الموت والحياة. حينما يعيش الإنسان أعلى أشكال النشوة يكون في الواقع في أقرب لحظاته إلى الموت.

التجربة الجنسية تضيء ذلك لمن يعرفها حقاً. فالحياة شكل من تراجع الموت، والموت شكل من تراجع الحياة. وبهذا المعنى كل تجربة عظيمة لا يمكن إلا أن تكون تناقضية ومأساوية.

❖ تقول: «نعقد صلحاً مع الصعاليك ننشئ سلطة الإبادة» وأيضاً: «سلاماً للفساد الخالق/ الأليف كأنه الهواء المؤسس كأنه البدء» و«أنا المتوثن والهدم عبادتي» إلى ما هناك من دعوة إلى الهدم والعنف كيف يمكن لشاعر خلاق أن يطلب الإبادة وأن يتخذ العنف طريقاً. أليس هذا نقيض الشعر والخلق؟

❖ ❖ حين تعيش في عالم لا يواجهك فيه على جميع المستويات غير القمع أو القيد فإن الفوضى تصبح الشريعة الإنسانية بامتياز، يصبح الشر خيراً، والفساد صلاحاً، والعنف سلاماً.

❖ أحد الشعراء الفلسطينيين اتهمك قائلاً: «يأتي أدونيس ويثير قضايا بعيدة كلياً عن وقوف الشعر في وجه المؤامرة الدائمة، وهذه هي مؤامرته على الشعر أساسا» نطرح هذا السؤال لتوضيح الأمر.

❖ ❖ لا أعرف أن أتكلم بلغة المؤامرة فهذه أتركها لغيري. فليتسلوا بها ولينعموا. ثانياً، ليست هناك قضايا بعيدة عن الشعر، جميع القضايا شعرية، وما أهدف إليه، وأحرص عليه أيضاً، هو العمل على أن تظل للشعر خصوصيته وأن نتكلم على الشعر، سواء كان سياسياً أو غير سياسي، بلغة الشعر وحده. إن أحد وجوه أزمة الحركة الشعرية العربية الجديدة هو الكلام على الشعر بلغة من خارج الشعر. وهذا يؤدي إلى قتل

الشعر وإلى عدم خدمة السياسة في الوقت نفسه. السياسة العظيمة هي رؤيا ثقافية عظيمة. وهي بهذا المعنى جزء من الشعر. وكل إلحاق للشعر بالممارسة السياسية اليومية لا يكشف فقط عن جهل بالشعر والسياسة معاً وإنما يكشف عما هو أخطر. عن شكل من أشكال الموت الحضاري. وعن شكل من أشكال موت الإنسان.

❖ يقال أيضاً أنك «كنت هارباً وها أنت عائد الآن إلى الكاميرا من جديد»

❖ ❖ من المؤسف أن الذين يقولون هذا القول ينسون الألف باء.. ليست الثورة شكلاً محدداً ولا مكاناً محدداً ولا تعبيراً محدداً، وليست كذلك وقتاً محدداً. وأكثر من ذلك ليست شعاراً محدداً. الثورة حركة كاملة وجذرية، وما لا تقدر أن تمارسه هنا يمكن أن تمارسه هناك. وما لا تقدر أن تفعله في هذه اللحظة تفعله في لحظة تالية. وما لا تقدر أن تعيشه في مستوى معين ومجال معين يمكن أن تعيشه في مجال آخر ومستوى آخر. إن من أهم معوقات الحركة الثورية هو أن تتحول الثورة إلى ثوب مفصل تفصيلاً خاصاً على جسد خاص، وهو أن تصبح خيطية البعد. وهو أن تتحول إلى ستار يختفي وراءه بعضهم لينفثوا أحقادهم أو ليتسلقوا على حساب غيرهم. كل ما أستطيع أن أقوله في هذا الصدد هو: أرجو من هؤلاء الذين يقولون هذا القول أن ينظروا في أنفسهم قبل أن يحاكموا الآخرين. وإذا كان من شيء يجب أن تتطهر منه الحركة الثورية في تعاملها فهو هذه العقلية الاتهامية المجانية التي لا تسيء أخيراً، إلا إلى الثورة نفسها. إن الثورة هي أيضاً، وفي الدرجة الأولى، حركة من الارتفاع بالإنسان وحركة تفجير لطاقاته الخلاقة. أما تحويل الثورة إلى حركة من الاتهامات والشتائم فأمر يتحول إلى سلاح في يد أعدائه. عدا أنه يقزمها ويخرجها شيئاً فشيئاً من حلبة التاريخ. أما الكاميرا فلم أسع في حياتي

إليها، بل كثيراً ما رفضتها وهي تسعى إليّ، لكن ما ذنبي إذا كان لي حضور لا يمكن أن يقوى على طمسه أي شيء. إنني، أخيراً، لا أتهم أحداً ولا أحقد على أحد، ذلك لأنني لست في موقف المدافع ولا يمكن أن أقف هذا الموقف لأنني أرفض أن يعلمني في هذا المجال أي إنسان أي شيء.

❖ وقال عنك صلاح عبد الصبور انك «تخلط بين الشاعر والكاهن والزعيم السياسي».

❖ ❖ نعم. أنا شاعر وكاهن وسياسي. لكن بالمعنى الذي يرى إليه الشعر. وكما أن الشعر منفتح على كل شيء، فإن الشاعر هو أيضاً منفتح على كل شيء. فالقصيدة ليست مجرد صور أو مشاعر أو تخيلات أو لغة. وإنما هي حضارة كاملة في مستواها وفي إطار منظورها. القصيدة هي كون مصغر.

أجرى الحوار: وديع سعادة

مجلة «الأسبوع العربي»، بيروت 29 آب 1977

السياسة والثقافة

بين أدونيس وحركة الحداثة الشعرية علاقة رحميّة خلاقة ومجددة منذ الخمسينات. فقد ارتبطت هذه الحركة بشعره وأضحى الكلام على الشعر الحديث يعني بشكل ما الكلام على أدونيس. مر الشاعر الكبير في باريس، التقيناه أكثر من مرة. أجرينا معه هذا الحوار..

❖ من المعروف أن الحرب اللبنانية رغم شراستها لم تكن أول الحروب والخضات أو الثورات التي عرفناها في التاريخ العربي لكن المفكر العربي، أو الفنان كان يأتي دوماً متأخراً على هذه الحروب فقط من أجل تفسيرها والكشف عن أسبابها ونتائجها. من هنا نرى وجوب إعادة النظر بالمفكر العربي أصلاً، الذي يستأنس في فعل تفسير الأحداث لا في جهد استشرافها. إلى أي مدى كنت، كشاعر، تستشرف ما حصل في الحرب اللبنانية؟ وأين يلمس القارئ الرؤيا المستقبلية السياسية في شعرك؟

❖ ❖ قد أوافقك فيما يتعلق بمجيء المفكر أو الفنان متأخراً على مستوى التحليل السياسي. فأنا أعتقد أن السياسة العربية جملة وتفصيلاً لا ترتكز إلى أصول ثقافية وليس عند السياسيين أي بعد ثقافي. ولا بد لكل سياسة عظيمة من أن ترتكز على ثقافة عظيمة. وبما أن الثقافة العظيمة لدى السياسيين غائبة، فإن السياسة العظيمة هي بالضرورة غائبة. يمكن أن أوافقك أيضاً على مستوى التحليل الفكري، لكني أختلف معك على المستويين الفني، والشعري بشكل خاص. فهناك شعراء استشرفوا باستمرار ما يحدث في الحياة العربية.

والحرب اللبنانية الأخيرة ليست إلا نوعاً من الانفجار الكبير في وضع مهيأ. فهي موجودة أو كامنة بالقوة. ولا أريد هنا أن أتواضع كما لا أريد

أن أفتخر أن ما وصل إليه لبنان وبعض البلدان العربية رأيته في قصائد كثيرة لي، خصوصاً، في «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف». و«هذا هو اسمي». فأنا شخصياً على الرغم من هول هذه الحرب ومن الدمار النفسي في الدرجة الأولى والدمار المادي في الدرجة الثانية، لم تفاجئني كثيراً، أو لم تفاجئني على الإطلاق، باستثناء بعض الأحداث التفصيلية اللاإنسانية، ولذلك لم تهزني بالمعنى الشعري أبداً، من حيث هي حدث تاريخي خاص.

❖ نستطيع القول أن ما يهزنا فعلاً في هذه الحرب أن لا هوية لها، وهذه مشكلة معقدة لكل مراقب مهتم أو باحث هل هذه المرحلة هي «المرحلة الضبابية، التي تختلط فيها الأشياء والمقاييس لتعبر فيما بعد عن البداية التي نتوقعها، أم أنها سلسلة من سلاسل النسيان التي اعتدنا عليها في العالم العربي، وبمعنى أوضح، كيف تنبئ هذه المرحلة عن ولادة المستقبل؟

❖ ❖ أنا أميل إلى أن تكون نوعاً من تعميق الحالة التي نعيش فيها، لا نوعاً من تخطي هذه الحالة. لذلك أشك بأنها ستكون عنصراً مغيراً. قد تكون، على العكس، عنصراً آخر من عناصر تثبيت الثابت. وهي على هذا المستوى بخلاف جميع الحروب التي حصلت تقريباً. لكن أنا أتمنى كما قلت لك قبل بدء حوارنا، لو أن مسألة الحرب اللبنانية تعالج بشكل أكثر دقة وأكثر شمولاً وتفصيلاً وإحاطة. وفي رأيي أن الكلام عليها عرضاً غير جائز. لذلك أعتذر عن الكلام.

❖ الكلام على الشعر لا يتباين والكلام على هذه الحرب، لأنها كما قلنا شارفت الجنون وطغى عليها مناخ الهدم فالباحث في شعرك من «قصائد أولى» حتى «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» يكتشف أنك كنت تبحث عن شيء ما أسميه نوعاً من «الحداثة» حيث كانت الرؤيا الشعرية ناشطة في المرحلة المتأخرة نشعر أن الحوار أو التفاعل بين الذاكرة والرؤيا يشتد بحيث أن ذاكرتك تظهر أنشط من الرؤيا؟

❖ ❖ السؤال متشعب جداً ومقدمة السؤال قد تغاير نهايته. هذا المأخذ على المرحلة المتأخرة من شعري يجب أن يستند إلى قراءة حقيقية، فهل تريد أن تقول أن قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» تستند إلى ذاكرة؟

(«مفرد بصيغة الجمع» تعبر عن مرحلة متطورة ومعقدة جداً في الشعر الحديث وتسمى وفقاً لمذاهب علم الألسنية وخاصة في دراسات الناقد الفرنسي جان بيار ريشار بالنص غير المقروء لهذا سأفرد لها سؤالاً خاصاً)!

إذا كان هناك شاعر يلغي الذاكرة من الشعر، والإبداع الشعري، فأعتقد أنه أنا. ليس في شعري أي أثر للذاكرة بالمعنى الثقافي، لا على مستوى الذاكرة تراثياً ولا على مستوى الذاكرة الشخصية. وأنا أتساءل مثلاً أين تجد هذه الذاكرة؟ في أية قصيدة أو في أي نص؟ وأتمنى أن يدلني أحد على ذلك. ولعل الغموض الذي يتهم به شعري بعض القراء عائد في الأساس إلى انعدام الذاكرة في هذا الشعر.

❖ عدم التنقيط الذي يغني أشكال قراءة النص الواحد، الفواصل الجديدة التي تجعل القراءة أكثر بطئاً، المساحات البيضاء في القصيدة أو الفراغات التي غالباً ما ما تكون ذات دلالات واسعة الخ وبشكل عام نحصر هذه الملاحظات في لعبة الشكل الفني للقصيدة فالأشكال التي تستعملها في «هذا هو اسمي» و«قبر من أجل نيويورك» الخ غير مألوفة في تاريخ الشعر العربي، ولا نشهدها إلا في الشعر الغربي الحديث وخاصة الفرنسي منه.

❖ ❖ على العكس. الكتابة الشعرية هي صراع دائم ضد «الثقافة» أو الذاكرة كما سميتها باعتبار أنها مستودع للجاهز والمعروف والشائع. لذلك فهي تتجه بشكل عام نحو الماضي. وكل إبداع هو في صراع مستمر مع الماضي. إذن، هو في صراع مستمر مع الذاكرة وهو نقيضها وضدها. وفي كل ما أكتبه شعراً ونثراً يلاحقني هاجس تحطيم الذاكرة. هذا من ناحية. من ناحية أخرى، الشكل الشعري ليس ذاكرة لأن كل شكل جديد

هو نتيجة رؤيا جديدة، والشاعر لا يمكنه أن يستعين بذاكرته أبداً لاتخاذ شكل جديد باعتبار أن الشكل ليس وجوداً جائزاً أو ليس وجوداً في المطلق وإنما هو تابع لتعبير معين أو لتجربة معينة.

وبما أن التجربة تنبجس باستمرار، فالشكل يجب أن يكون باستمرار ضد الذاكرة إلا إذا كان شكلاً تقليدياً كأن تكتب اليوم كما يكتب امرؤ القيس وبالشكل نفسه. أما في «وقت بين الرماد والورد» فالشكل ينفي الذاكرة بتاتاً، ثقافية كانت أم تراثية.

ثم إنني أود أن أشير هنا إلى المبالغة في نظرتنا السائدة للتأثر بالشعر الفرنسي. إن في هذه النظرة خطأ كبير. عدا أنها تصدر عن موقف استلابي مبهور، إزاء الثقافة الغربية. ليس الشعر الفرنسي الراهن، أو الأميركي الراهن، أكثر أهمية وغنى من الشعر العربي الراهن. وإذا كان شعرنا العربي يتأثر بالتجارب الشعرية الحالية في العالم، فإن أصحاب هذه التجارب يتأثرون هم أيضاً بإبداعاتنا العربية. أن نكتب بالنثر، اليوم، لا يعني أننا نقلد. ولو صح ذلك لكانت كتابتنا بالوزن، بحسب هذا المنظور، تقليداً أيضاً. التقليد هو ألاّ يكون لدى المقلد شيء يقوله. لا على مستوى التجربة ولا على مستوى التعبير. فأين نجد مثل هذا التقليد؟

ليت واحداً يقول لنا، في بحث جدي، أين الشكل المحدد، مثلاً، في أية قصيدة فرنسية أو أميركية، كتبت على منواله «قبر من أجل نيويورك» أو «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» أو «هذا هو اسمي» أو «مفرد بصيغة الجمع».

إن الناقد الحقيقي، شأن الشاعر الحقيقي، يعرف أن الشكل الفني لا يؤخذ ولا يستعار، لسبب فني بسيط هو أن الشكل ليس شيئاً موجوداً وجوداً مستقلاً. فشكل القصيدة هو القصيدة نفسها: وتلك هي خاصية من أهم الخاصيات التي تميز الكتابة الشعرية الجديدة عن الكتابة الشعرية القديمة. ومعنى ذلك أن أخذ الشكل هو أخذ للقصيدة كلها. فهل صحيح أن الشعر العربي اليوم ليس إلا أخذاً للشعر الفرنسي؟ إن من يقول هذا القول لا يعرف الشعر العربي ولا الشعر الفرنسي: إنه، باختصار، لا يعرف الشعر.

❖ أستطيع أن أستنتج أنك لم تتأثر بأحد. وأن كل نتاجك الشعري جاء وليد رؤيا صافية؟

❖ ❖ على العكس، تأثرت.

❖ بمن؟

❖ ❖ ما من أحد إلا ويتأثر. لكن هناك تأثراً اتباعياً، وآخر تحولياً تفاعلياً.

أرسطو تأثر بأفلاطون، وماركس تأثر بهيغل... الخ. الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس. المهم أن يتأثر أحدنا ليحوّل ما تأثر به ويصبح جزءاً من شخصيته. لم أتأثر بشاعر بعينه بل باتجاهات ومواقف ورؤى عامة. مثلاً تأثرت بالحركة السريالية كنظرة، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية. تأثرت بها أولاً ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي فعدت إلى التصوف. تأثرت بالفيلسوف اليوناني هيراقليطس ونظرته القائمة على الصيرورة والتطور المستمرين.

تأثرت بالماركسية ونيتشه من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي. تأثرت أيضاً بأبي تمام وأبي نواس من حيث فهم اللغة الشعرية. وتأثرت أيضاً بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث، الأميركي والفرنسي، على الأخص.

❖ سأحاول إعطاء السؤال نفسه حجماً حضارياً إذ اذكر قولاً لجبران خليل جبران حول التأثر والتفاعل بين الشرق والغرب فهو يقول ما معناه أن الغرب تأثر بالشرق وما حصله من هذا التأثر هضمه وحوله ليصبح جزءاً متحولاً من كيانه، بينما الشرق تأثر بالغرب وابتلع ما أخذه بلعاً. ويشبه شرقنا العظيم يومها بشيخ هرم سقطت أضراسه أو بطفل لم تنبت أضراسه بعد!

هل يصح قول جبران على هذا العصر أم أننا بلغنا مرحلة من التطور الذي يفرض تفاعلاً حضارياً جديداً؟

❖ ❖ إذا أردنا أن نأخذ الشرق بحالته الراهنة على المستوى الزمني، فكلام جبران صحيح. أما إذا أردنا أن نفهم الشرق بمعنى أوسع وأعمق، فأنا لا أجد فرقاً نوعياً بين الشرق والغرب بالمعنى النوعي للكلمة. يبقى

أن هنـاك ظروفـاً متفاوتـة أتاحـت للغـرب أن يحـدث ثوريتـه العقليـة والصناعية ويتغير، بينما لم يتح لشرقنا مثل هذه الظروف. واليابان دليل: شعب مشرقي لكنه حضارياً غربي. إذن ليس هناك أي فرق نوعي بين الشعوب. لا نوعية للشعب الفرنسي، أو الإنكليزي تجعله يتقدم على الشعب العربي إطلاقاً. هكذا لا أجد على المستوى العام أي فرق بين الشرق والغرب.

أى أنه يجب إعادة النظر في هذا التقسيم شرق - غرب، فهو تقسيم سهل وكيفي وغير صحيح ولا يقوم على أي أساس حضاري أو فكري. يجب خلط الأوراق من جديد ودراسة الشرق والغرب على مستوى واحد تماماً.

❖ إذن أنت متفائل بمستقبل هذا الشرق العربي؟

❖ ❖ طبعاً أنا متفائل. لكن لا بد من نضال هائل وطويل. مثل هذا النضال لم نخضه مع الأسف حتى الآن بل لم نبدأ به حتى الآن. وجميع النضالات القائمة في المشرق العربي هي نضالات ضمن دائرة العناصر الثابتة في تاريخنا ونحن بحاجة إلى نضالات من نوع جديد يتجاوز هذه العناصر.

❖ نعود إلى جو الشعر، ذكرت في إحدى مقابلاتك القديمة في مجلة «الأسبوع العربي» أنك لا تستطيع أن تكتب الشعر إلا باستحضار حالة من حالات الجنون وفي إحدى جلساتنا على شرفة منزلك في بيروت قلت لي إنك تستطيع أن تكتب قصيدة في أي زمان ومكان ونحن نعرف أن الشعراء يصورون للقارئ دوماً أن عملية الخلق الشعري كالولادة، معقدة وسهلة في آن واحد وأنها تتطلب مناخاً نفسياً يصل حتى الجنون كيف تفسر هذا؟ هناك نوع من التناقض.

❖ ❖ حين قلت إنني لا أستطيع الكتابة إلا في حالات الجنون، لم أكن أعني الجنون العادي المعروف، وإنما التخلص من الحالة التي يفرضها التعقل على الإنسان بحيث أنه يوجه حواسه ومشاعره باتجاه التعقل والحكمة والرصانة والعادة والتقليد ... الخ. فالجنون إذن هو هذه الحالة من الخروج عن كل ما هو عقلي بالمعنى التقليدي. بهذا المعنى يعتبر الجنون أهم حالة من حالات الإبداع الحقيقية التي يبدع فيها الشاعر.

لكن حين قلت إنني أستطيع أن أكتب قصيدة متى شئت، كنت أربط ذلك بأن الكتابة الشعرية الشائعة، تقليدية، وبأنها لا تحتاج إلا إلى معرفة عدد من المفردات. فالشكل الشعري، أعني القالب جاهز، ولذلك يقدر أي شخص يملك قدراً من التجربة والاختبار أن يكتب قصيدة متى شاء. وأنا الآن أستطيع أن أكتب لك أي قصيدة. خذ قلماً وأعطيك أي قصيدة بالشكل التقليدي. وبهذا المعنى ليس هناك أي تناقض بين القولين.

❖ نعود إلى الفكرة الأولى وهي أن إبداع الشعر لا يمكن أن يتم إلا في مناخ يكون فيه الشاعر منفصلاً عن العالم الخارجي من الناحية المادية ومن ناحية الأفكار أيضاً. حالة الانفصال هذه نسميها «جنوناً» لأنها في نظر «العاقلين» نوع من الانفصال عنهم.

لكن نتيجة هذه الحالة الانفصالية كانت شعراً مغرقاً في النثرية نثريتك هذه أعتبرها فتحاً في كتابة الشعر سهل للآخرين عملية الكتابة الشعرية وأعلن عصر الانحراف نحو النثرية بل عمل وعزز عصر الشفاهية وأبعد العرب المفكرين عن دخول عصر الكتابة كل هذا عرفه الغرب وترده الناقدة الفرنسية سوزان برنار إلى نوع من الحرية المطلقة التي وصلت حد الفوضى بحيث أن الناقد الأدبي أصبح يختلط عليه الجيد من الرديء في الوقت الذي تغيب فيه المقاييس الأدبية المحدثة فماذا تقول؟ لقد أسأت للشعر بقدر ما أحسنت إليه؟

❖ ❖ لكن هل يسيء الإنسان إذا أبدع؟

❖ لا أعتقد!

❖ ❖ أنا صحيح خلق حولي جو من التقليد، لكن أنت تعرف والجميع يعرفون وهذا مفترض من المعنيين بالشعر أن بين النبي والساحر فرقاً ضئيلاً: شعرة إلى اليسار أو شعرة إلى اليمين يصبح فيها النبي ساحراً والساحر نبياً في نظر من لا يدرك الفرق العميق بين النبوة والسحر. لكن لا بد من إيصال التعبير إلى أقصاه. فكثير من الناس يدعون الألوهية أو النبوية، وهذا تقليد بسيط وعادي، لكن قلما يدعي الناس أنهم فلاسفة أو يقلدون فيزيائياً أو كيميائياً. الناس يقلدون النبي أو الله أو المبدعين الكبار وهذه مسألة معروفة تاريخياً.

لكن خذ عقداً مزوراً وآخر صحيحاً إلى أي صائغ وسترى أنه سيقول لك بمجرد لمسه أن هذا عقد مزور وهذا عقد صحيح. فالمسألة خطأ المقلد لا المبدع من جهة، وخطأ الناقد من جهة أخرى.

وإذا كانت هناك أدونيسية كما يقولون فتقليدها سيذهب جفاء. وبالعكس، يساء لي في هذا التقليد أكثر مما يساء إلى أي أحد لأن هؤلاء المقلدين يأخذون كلماتي وصيغي وعباراتي وأفكاري ويأخذون حتى الصور ثم يعيدون تركيب هذا في نسق آخر بحيث أن لغتي تصبح شائعة في شعر المقلدين وهذا يسيء إلي وإلى الشعر.

والناقد العربي في هذه الحالة صحفي لا يبحث إلا عن تعبئة الفراغات، تدفعه حاجة الاستهلاك الصحفي التي تدفع الكثيرين إلى نشر ما هبّ ودبّ.

من جهة أخرى، ليس هناك تمييز دقيق عند القراء بين ما هو جيد وما هو رديء، بين ما هو أصيل وما هو تقليد. لذلك تختلط الأشياء والقيم.

من ناحية ثالثة، ما زالت العلاقات في المجتمع العربي قائمة على الانحيازات الشخصية، والتقييم عائد إلى مدى الارتباط الشخصي. فأنت تحب شاعراً فتمجده وتكره شاعراً آخر فتنفي عنه كل شاعرية. وأكثر من ذلك هناك أشخاص يختلقون شعراً، أو «يفبركون» شعراء لكي يحاربوا بهم.

شيء آخر هو أن في حياة الناس استسهالاً كثيراً. إن أي شخص نشر قصيدة أو مجموعة شعرية يسمّونه شاعراً. بينما السؤال الأساسي الذي يجب أن يسبق هذا كله هو: هل هذا الذي نقرؤه شعر أم لا؟ لكن ما من أحد يسأل هذا السؤال الذي يخلق فعل التردد الضروري قبل نشر الشعر أو نقده.

والواقع أننا نقع اليوم في تقليدية بالنسبة للشعر الحديث أقسى بكثير من تقليدية الشعر الجاهلي. فكما كان الشعر الجاهلي قصيدة واحدة وكانت بقية القصائد تنويعاً على هذه القصيدة، فإن الشعر الحديث يكاد أن يصل اليوم إلى هذه المرحلة. هناك قصيدة حديثة والباقي تنويع على

هذه القصيدة وتقليد لها. هذه الأمور كلها تحتاج إلى ناقد كبير كي يكشفها.

❖ لقد قرأت قسماً من قصيدتك «مفرد بصيغة الجمع» قبل نشرها في مجلة «مواقف» والتي صدرت مؤخراً في ديوان كبير. ولقد لفتني مقطع من هذه القصيدة عمدت إلى دراسته في العام الماضي بالتعاون مع المستشرق الفرنسي أندريه ميكيل تقول في المقطع:

«أيتها الأبجدية البائسة

يا قصبات تسعاً وعشرين

كيف أتجرجر وراءك

وماذا أستطيع أن أحملك بعد»

هذا المقطع يصور لنا نوعاً من الصراع العميق بين أدونيس والحرف العربي بحيث أن اللغة العربية لم تعد تلبي حاجتك إلى الخلق، وبالأحرى إلى الحداثة المطلقة وهذه تبشر إن صحت بالمرحلة اللاحقة التي تميل نحو البياض أو نحو الصمت، حيث يبلغ التعبير أقصى مداه، هل توافق على هذا التوقع بأنك متجه نحو الصمت وإن لا فبأي لغة ستكتب؟

❖ ❖ في كل إبداع شعري صراع مع اللغة. الإبداع، بالأحرى، هو هذا الصراع من حيث أنه قتل دائم للغة، من أجل إحيائها الدائم. هكذا تبدو اللغة، في نتاج كل شاعر عظيم، كأنها تولد من جديد.

ومن طبيعة الإبداع الشعري أن يوصل الشاعر طريقة تعبيره إلى أقصاها. وفي هذه الحالات القصوى يشعر أن كل ما سيكتبه لن يكون إلا تنويعاً أو تكراراً. وهنا تنشأ ثلاث حالات. إما أن يصمت، وإما أن يبحث عن طرق أخرى للتعبير، وإما أن يفقد حسه النقدي، ويفقد بعد الرؤيا، فيكرر هذه الحالات القصوى، أي ينتهي، كمبدع.

لكن مسافة الإبداع التي اجتازتها، حتى اليوم، الكتابة العربية الحديثة لا تتيح لأي شاعر أن يقع في الحالتين الأوليين. ذلك أنها لا تزال مسافة ناشئة، فنحن لم نقل شيئاً، بعد.

هل تراني وقعت أو أقع، في الحالة الثالثة؟ إنني أعطي وقتاً، أو مزيداً من الوقت، للذين يرهقهم حضوري الشعري، من أجل مزيد من القراءة والتأمل.

❖ لو حاولنا أن نحصر النشاط الفكري والإبداع البشري في دوائر ثلاث: دائرة الهدم، ودائرة الاستقرار والتوفيق، ودائرة البناء، وهذا جائز وصحيح، نرى أن توقك لحداثة مطلقة تتجاوز اللغة يجعلك تتحرك دوماً في دائرة الهدم يصعب عليك قبول مناخ الجمود، وعند وصولك دائرة البناء يصعب عليك أيضاً الانطلاق: لغة تخدعك، واستحالة البدء من الصفر يدفعانك إلى معاودة الخطى لتعميق فعل الهدم، ومن هنا أفسر مظاهر الرفض في نتاجك: رفض الأشكال، السلطة، التقاليد، التراث والتبعية هل توافق على هذا التفسير؟

❖ ❖ لست هداماً رافضاً وحسب بين هدامين رافضين. إنني أطمح أيضاً إلى أن أكون الهدام الرافض، وأن يكون شعري تجسيداً للرفض والهدم. هذا طموح كل شاعر عظيم. حتى حين يكون الواقع جميلاً، على افتراض ذلك، يكون الشعر منهمكاً في رفضه، أي في التطلع إلى جمال أكمل وأبهى. فالشعر دائماً هو هذا القلق الذي يلغم الطمأنينة. وهنا تكمن بنائية الشعر. فالبناء، شعرياً، هو أن يفجر الشعر صبوة الإنسان إلى ما هو أبعد وأكمل. ورغبته في ما هو أعمق وأغنى. بتعبير آخر: أن تكون في الشعر بنّاء هو أن تكون رافضاً وهداماً.

❖ ما ذكرته في السؤال السابق ينطبق على موقفك من التراث العربي لكنك زئبقي في رأيي في هذا الموقف فطوراً يراك الباحث ترفض التراث جملة وتفصيلاً، وطوراً تقترب من التراث قربك من الإبداع فهل لك أن توضح بشكل علمي موقفك الكامل من التراث العربي؟

❖ ❖ مرة أخرى: القارئ العربي اليوم لا يقرأ النص الذي أمامه، بقدر ما يقرأ كاتب النص. أي يقرأ علاقاته معه، ووضعه في الحياة السائدة. ومن هنا يحدث الخطأ الذي يشوه النص. وهو الخطأ نفسه الذي حدث فيما يتصل بكتاباتي عن التراث. ما من عربي معاصر أو قديم احتضن الشعر العربي، مثلاً، كما احتضنته. فكيف يقال عني، إذن، أنني أرفض التراث؟ إنني أميز، في التراث، بين مستويين: مستوى النظام الذي ساد أو

الثقافة التي سادت، ومستوى المحاولات التي قامت لتجاوز هذا النظام أو هذه الثقافة. المستوى الأول أسميه اتباعياً، بشكل عام. والمستوى الثاني أسميه إبداعياً، بشكل عام أيضاً، إذ أن فيه جوانب اتباعية كثيرة.

وتبعاً لذلك أقول إن ثقافة المستوى الأول لم تعد تجيب عن أية مشكلة تطرحها اليوم، ولم تعد تفيدنا في إضاءة الحاضر، أو فهم المستقبل. بينما ثقافة المستوى الثاني لا تزال تتضمن بعض العناصر التي يمكن أن نفيد منها، في تجربتنا الحضارية الحديثة.

وانطلاقاً من ذلك أرفض ثقافة المستوى الأول. وهذا يعني، بشكل واضح، أنني لا أرفض التراث جملة وتفصيلاً، كما يشاع. بل إن قراءة عنوان الكتاب الذي تثار حوله، بشكل خاص، هذه المشكلة، كافية لدحضها. فهذا العنوان هو: «الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب». أي أنني أبحث في الإبداع عند العرب، وأتبناه، وأدافع عنه. فكيف يقال، بعد ذلك، إنني أرفض التراث؟

أريد أن أؤكد هنا أنني لا أدافع وإنما أوضح. كذلك أريد أن أؤكد أن الثقافة العربية التي سادت، على مستوى النظام وبناه ومؤسساته، والتي لا تزال سائدة بتفريعاتها وتنويعاتها، إنما هي ثقافة لا بد من أن نرفضها وأن نتجاوزها، من أجل تأسيس ثقافة جديدة تكون في مستوى ما نطمح إليه، وفي المستوى الذي يؤهلنا للمشاركة في إبداع المستقبل البشري.

نسيم خوري

المستقبل 12 تشرين ثاني 1977

ليس شعري هدية يتلقفها القارئ بسهولة

❖ قرأنا قصيدتين نشرتا في أثناء الحرب الأهلية اللبنانية: «قصيدة مهيار الدمشقي في أحوال ثمود» و«قصيدة بابل»، وقد رأى بعضهم أنك عدت إلى الغنائية التي عهدناها في أعمالك الأولى. ما رأيك؟

❖ ❖ لا عودة. بل تعميق وتوسيع. آخر نقطة في الأفق الذي يفتتحه الشاعر ويجتازه مرتبطة بأول نقطة منه وهي في الوقت نفسه، غيرها. أما الغنائية، وهي عندي ملحمية أكثر مما هي ذاتية، على النقيض مما يقول بعضهم، فإن شعري في جميع مراحله مشحون بها. لكن درجة التوتر فيها تختلف من مجموعة إلى أخرى، وربما اختلفت أحياناً من قصيدة إلى أخرى. لهذا قد تخفى على بعض القراء، لفترة ما، كما حدث، مثلاً بالنسبة إلى «أغاني مهيار الدمشقي». فحينما صدر سنة 1961، قال بعض النقاد والقراء عنه أنه معقد، «فلسفي»، ونفوا عنه الغنائية. واليوم، بعد ست عشرة سنة، يقال عنه أنه واضح، وغنائي. ومن طبيعة اللغة الشعرية، أنها اللهب الذي تتحول اللغة دونه، على مستوى الشعر، إلى رماد. خصوصاً أن اللغة الشعرية العربية تنوء تحت أثقال الرماد. منذ أكثر من ألف سنة. فلا بد من أن يكون الشاعر طوفاناً من الجمر اللغوي، لكي يقدر أن يكتب شيئاً جديداً.

خصوصاً، أيضاً، أن العلاقة بين العبارة وما تعبر عنه، يصح أن نصفها بقول النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، وهو قول يعني أن على الشاعر أن يبتكر العبارة التي تتسع اتساع الرؤية. وبما أن العبارة تتبع متحولاً قد تعجز عن متابعته، فيما إذا كان من طبيعة غنية فذة، فلا بد من اغتصاب اللغة، بأشكال مختلفة، أي من تفجيرها بحيث تكون قادرة على تحيين هذا التحول في بناء يلائمه، ويكون في مستواه.

يجب أن أشير هنا إلى أن بعض الذين يمارسون الكتابة الشعرية، ممن لا يصدرون عن تجربة أو رؤيا فريدة خاصة بهم، ولا يفهمون هذا البعد الإبداعي من العلاقة بين العبارة وما تعبر عنه، قد تتحول اللغة عندهم

إلى نوع من التورم. وفي هذه الحالة لا يصح أن نقول عن هذه اللغة بأنها شعرية، ذلك أنها تكون حشداً ألفاظياً، تراكمياً. أي أنها تكون معجماً مرصوصاً كالحجارة التي قد تكون براقة أحياناً، لكنها لا تكشف عن أي بعد شعري، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. وهذا ما يمكن أن يدركه القارئ الحقيقي للشعر، فيميز بسهولة بين اللغة ـ التفجر، واللغة ـ التورم.

❖ القصيدة العربية المتداولة تسمع وتقرأ. أما «مفرد بصيغة الجمع» فيبدو لي أنها تقرأ أكثر مما تسمع. وهذا يعود، في بعض منه، إلى كتابتها الجديدة من حيث الرموز والأشكال الهندسية، والأعداد، والإشارات الخطية التي تتخللها. أين تضع محاولاتك هذه من الذوق الشعري العام والسائد، وكيف ترى إلى هذه التجربة الكتابية؟

❖ ❖ أعيش، كتابة وتذوقاً، في مناخ يناقض ما هو سائد وعام. فأنا نقيض التيار. ليس هناك قارئ، جاهز، سلفاً، أتوجه إليه. إنني على العكس، أحاول، كما أخلق القصيدة، أن أخلق قارئها. إن جمهوري يتوالد شأن قصائدي. فكما أنني أحاول أن أخرج الشعر من سباته، أحاول كذلك أن أخرج القارئ من سباته. ليس شعري هدية يتلقفها القارئ بسهولة، وإنما هو منجم يجب أن يهبط فيه ويكتشف عبره، قدرته الخاصة في الكشف، وطاقته على المشاركة في الإبداع.

ثم أن يكتب الشاعر قصيدة هو أن يغير أيضاً مجموعة من المقاربات والمفهومات والعلاقات. فالقصيدة العظيمة تغير أيضاً شروط القراءة، بالإضافة إلى أنها تغير شروط الكتابة والنسيج الكتابي في «مفرد بصيغة الجمع» محاولة لإخراج القارئ الغربي من دائرة الأذن والسماع، دائرة الخطابة، إلى عالم التمعن والتأمل والبحث، عالم الكتابة. هكذا لا يعود العالم يتجلى للقارئ كخيط صوتي، وإنما يتجلى كنسيج أو نص تتداخل فيه، شبكياً، الكلمات، والإشارات، و الرموز، والخطوط، والأشياء، والتخيلات، والصور.

❖ تنم هذه القصيدة عن اتجاهين:

الأول يتميز بتمزق وتشتت وتصارع وتضاد. ويمكن أن يقال عن ذلك كله بأنه فعل تعبير حر يرسم للإنسان نمطاً أو منحى.

والثاني يتبلور بشكل هندسي معماري جديد، وبهيكلية جديدة مرتبطة بحضارة العصر (الحركات، الفواصل، الرموز، الأشكال، المعادلات، المداخلات الخ).

ما رأيك؟

❖ ❖ أنت هنا تصف ولا تسأل.

❖ التمحور حول الذات دعامة أساسية تدور عليها «مفرد بصيغة الجمع» لتؤكده كظاهرة فريدة، أو حالة استثنائية، أو جواب فرد على سؤال الجمع فالتركيز على التواريخ 1930، 1933، 1940، 1950، 1973، 1975 يدل، كما يبدو، على محطات رئيسة في حياة أدونيس ومراحله المختلفة.

كيف ترى إلى ذلك؟

❖ ❖ صحيح أن هناك تمحوراً حول الذات لكن ليس من أجل التقوقع فيها، بل من أجل تعميق الهجوم على الموضوع، أعني على العالم وعلى الأشياء. ومن أجل مزيد من فهم العالم والأشياء. إنها ذات بصيغة الموضوع: أي موضوع بصيغة الذات. وهذا واضح جداً في الأقسام الأربعة التي تتدرج فيها القصيدة. ثم إن هذه التواريخ ليست إلا رمزاً للتمثيل، لا للحصر. فهناك تواريخ في حياتي، لم أذكرها، أكثر أهمية أو على الأقل، لا تقل أهمية عن هذه التواريخ المذكورة.

❖ بالإضافة للتواريخ التي أشرت إليها، يقول أدونيس إن هناك تواريخ مهمة لم أذكرها. ما هذه التواريخ المحركة للقاعدة الداخلية الشعورية والفكرية، وأين يضعها أدونيس كمفاصل ومحركات في نتاجه الشعري؟

❖ ❖ هذا ما سأجيب عنه في قصائد مقبلة. ولا أحب أن أذكرها الآن، أو أن تتموضع كتواريخ.

❖ تنمو هذه القصيدة في إطار الرمز الفردي . الملحمي أي الجماعي، فما رأيك؟

❖ ❖ أنت هنا أيضاً تصف ولا تسأل. وربما كان هذا الوصف صحيحاً، من بعض النواحي.

❖ تقترب اللغة عندك من اللغة في «أدب الدعاء» عند الشيعة، بغنائيتها وتركيباتها وإيحاءاتها. كيف تفسر ذلك؟

❖ ❖ هذا لا يبدو في لغتي ككل. بل في بعض الصيغ والعبارات، وأحياناً، في بعض المقاطع. وذلك من أجل إضفاء مناخ طقوسي على النفس الملحمي، الغنائي المسيطر. وهنا، أفيد أيضاً، من لغة الأساطير القديمة، السورية، وغيرها. وأفيد كذلك من اللغة القرآنية، ومن اللغة الصوفية.

❖ بدءاً من «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، انتهى، في شعرك صوت الوعظ والخطابة، واتجهت إلى التضمين والترميز وإعطاء اللغة الشعرية زخماً إبداعياً يتحرك في أبعاد كونية متعددة الاتجاهات، ما العوامل التي أدت إلى ذلك؟

❖ ❖ إنها عوامل النمو والنضج في الممارسة الشعرية، وفي فهم الحياة والإنسان والعالم.

لكن، أين «الوعظ والخطابة» في «أغاني مهيار الدمشقي» أو في «أوراق في الريح»؟ أو حتى في «قصائد أولى»؟

صحيح أن هناك شيئاً من النفس الخطابي في قصيدة «قالت الأرض»، وأعتقد أنه لم يضرها كثيراً، فهي قصيدة ما تزال، في معظمها، تحتفظ بقيمتها، ذلك أن الغلبة فيها للشاعرية، لا للخطابة.

أما «الوعظ» فما أظن أنني أعرفه، لا شعراً، ولا نثراً. لا في كتابتي، ولا في حياتي اليومية.

❖ مررت في مراحل متعددة، من حيث اللغة الشعرية، من حالة التأصيل التراثي، إلى حالة الكسر والتفتيت وفتح اللغة على العالم وهذا طبعاً أدى إلى أن تمر قصائدك في حالات متعددة: القصيدة التي تعتمد نظام البيت، القصيدة التي تعتمد المقطع، ثم مرحلة المعمار القصيدي الكامل.

في ضوء ذلك، ما علاقة قصيدتك تاريخياً بالنتاج الشعري العربي الموروث والسائد؟ وما علاقتها ببنية القصيدة الأوروبية الحديثة؟

❖ ❖ فيما يتعلق بالشعر الموروث، أشعر أن هناك روابط فنية عميقة بين كتابتي الشعرية والمنحى الشعري الذي بدأ، بامرئ القيس وذي الرمة،

واكتمل مع أبي تمام، وتفرع بعده، خصوصاً عند الشريف الرضي. وهو المنحى الذي يؤكد على اللغة ـ الصورة، ويؤكد على الذات، وعلى الإبداع.

كما أشعر أن هناك صلات فنية بيني وبين أبي نواس والمتنبي: الأول في توكيده على خرق السائد، والثاني في مأساويته التي تلبس الفرح والهجوم، وفي إحساسه بالتفرد والغربة.

أما فيما يتعلق بالشعر السائد، فإن علاقتي به إنما هي علاقة الهدم والتجاوز.

أخيراً، لا أرى أن هناك ما يمكن أن نسميه «قصيدة أوروبية حديثة»، وليس هناك بالتالي «بنية» لهذه القصيدة. هناك قصائد، متنوعة، متناقضة، وهناك بحث متنوع خصب، والمرحلة الراهنة، في أوروبا، هي إجمالاً مرحلة بحث وتجريب. وإذا كان ثمة من علاقة بين قصيدتي وهذه المرحلة، فمن الممكن القول أنها علاقة البحث والتجريب.

❖ أحب الآن أن أسألك عن النقد. هناك وجهة نظر تقول أن مجلة «شعر» طرحت تجربة نقدية جديدة، مستلهمة التجربة النقدية الأوروبية والأميركية وبعد توقف هذه المجلة، توقف نوع هذا النقد. فكيف تقوم النقد في مجلة «شعر»؟

❖ ❖ خلقت مجلة «شعر» مناخاً خاصاً لمقاربة القصيدة وقراءتها، وتقويمها، بشكل جديد. غير أنها لم تؤسس نظرية نقدية متكاملة. وفي هذا المناخ نشرت المجلة دراسات، أعتبرها بين أهم الدراسات الشعرية الحديثة، وربما كانت الأكثر أهمية، في مرحلتها.

❖ على الرغم من أن «مواقف» أكدت على دور واحد من أدوار مجلة «شعر» هو احتضان النتاج الشعري الجديد، ونشره، وعلى الرغم من ظهور أعمال نقدية قليلة فيها، فإن النقد استمر في التراجع والانحسار، حتى أنه يكاد أن يزول تقريباً، كعمل إبداعي لماذا؟

❖ ❖ النقد الجديد إجمالاً ليس في مستوى الإبداع الجديد. فما يزال معظم نقاد الشعر يقرؤون القصيدة الحديثة، بمقاييس قديمة. غير أن النقد في «مواقف» كان أكثر حداثة، وأكثر تكاملاً، من النقد في مجلة «شعر».

وقد نشرت «مواقف» دراسات نقدية لكمال أبو ديب، وإلياس خوري، وخالدة سعيد، تمثيلاً لا حصراً، فذة وفريدة في النتاج النقدي العربي، بالإضافة إلى أنها تأسيسية، بالمعنى الكامل لهذه الكلمة. وهي، في هذا المستوى، تضاهي أهم الدراسات النقدية الشعرية في العالم كله.

❖ كيف ترى إلى حركة «الرواد» الشعرية؟

❖ ❖ لا أحب كلمة «رواد» في الشعر. هذه تصنيفات يصطنعها النقد لتبسيط ممارساته وتسهيلها. عدا أنها تصدر عن ذهنية «مدرسية» تقليدية. ولا أجيال في الشعر، كذلك. هناك حركة إبداع، تضمر أحياناً، وتتوهج أحياناً أخرى. هناك، بعبارة أخرى، مبدعون أياً كانت أعمارهم وأجيالهم وأزمنتهم، وهناك مقلدون، نظامون.

فقيمة الشعر لا ترتبط بالزمن الرياضي، سواء كان هذا الزمن عمراً معيناً لشاعر معين، أو كان مرحلة معينة. والمبدع يظل مبدعاً في أي عمر، وفي أية مرحلة.

❖ ترتكز حركة الشعراء الشبان اليوم، إجمالاً، على الإيديولوجيا. كيف تقوم ذلك؟ وهل استطاع هؤلاء التخلص من هيمنة «الرواد»؟ هل قدموا، بمعنى آخر، شيئاً جديداً؟

❖ ❖ فيما يتعلق بالقسم الأول من السؤال، أعتقد أن الشعر الذي يصدر عن الإيديولوجيا لا يمكن إلا أن يكون شعراً رديئاً. ذلك أن الإيديولوجيا توهم، وتعمم ثقافة التمويه. بينما الشعر يخترق، ويكشف، ويضيء. الإيديولوجيا ضباب، والشعر هو الشمس.

أما فيما يتعلق بالقسم الثاني، فلا أشك في أن بين الشبان مواهب كثيرة، ومعظم هذه المواهب في البلاد العربية كلها. قدمتها مجلة «مواقف» مكملة بذلك ما فعلته مجلة «شعر». لكن هذه المواهب لم تقدم بعد شيئاً جديداً بالمعنى الحصري، يمكن أن نقول معه أنه أحدث انقطاعاً تعبيرياً وجمالياً عما سبقه، كما يمكن أن نقول عن جيلنا أنه أحدث هذا الانقطاع. فما يزال هؤلاء الشبان في مرحلة التنويع والتفريع على النتاج الذي سبقهم.

❖ ننتقل الآن إلى سؤال حول قصيدة النثر. هناك من يقول أن الكتابة بالنثر أكثر استجابة للحركة النفسية، واستناداً إلى ذلك يقول هؤلاء أنها أكثر تقدماً من الكتابة بالوزن. فما رأيك؟

❖ ❖ هذا حكم خاطئ على الكتابتين. ولعل الخطأ ناتج في أكثر جوانبه، عن المزج بين الوزن كإيقاع أصلي، والوزن كنمطية، أي بين الوزن كتموج فطري في أعماق النفس، والوزن كتشكل بارد على سطح اللغة، بين الوزن كحركة، والوزن كقاعدة.

ولا أظن أن المسألة هي مسألة أفضلية بين الكتابة بالوزن والكتابة بالنثر، أو مسألة أسبقية. فحين كتبت القصيدة الموزونة الأولى كان شاعرها يؤسس بداية عالم جمالي جديد. لكن هذا العالم أخذ يبهت ويفسد، حين لم يعد الشعراء، لسبب أو آخر، قادرين على البدء من الحركة الأولى، شأن البادئ الأول، وحين أخذوا يكررون فعله، ويقولبونه، ويضعون له قواعد وقوانين، بدل أن يكتبوا الشعر بقوة الدفع في كيانهم، أخذوا يكتبونه بقوة المحاكاة والتقليد.

الشعر الجديد ليس ضد الوزن، وإنما هو ضد النمطية. ولا توجد النمطية في إطار الوزن وحسب، وإنما توجد كذلك في إطار النثر. وأنت، حين تتعمق في كثير من الشعر المكتوب نثراً، سترى أن فيه نمطية قاتلة هي نمطية الجملة الشعرية: ثمة شكل للجملة يتكرر باستمرار، صيغة وإيقاعاً.

هكذا يبدو لي القول بأن الكتابة بالنثر أكثر تقدماً من الكتابة بالوزن، قول سطحي لا أساس له من الشعر. إن قصيدة النثر لا تحمل، من حيث أنها نثر، أية قيمة جمالية أو شعرية. وما يصح هنا يصح كذلك على قصيدة الوزن. فمجرد الكتابة بالوزن لا يتضمن، بالضرورة، الشعر. والمفاضلة بين قصيدة وزن وقصيدة نثر لا تقوم على كون هذه نثراً، وكون هذه وزناً، وإنما تقوم على ما تختزن كلتاهما من الشعر: طاقة الكشف والتجاوز، وغنى البنية التعبيرية.

❖ ما دمنا في صدد الكلام على قصيدة النثر، هل يمكن القول أن لها جذوراً عربية في الخطابة، والقرآن الكريم، ونهج البلاغة، وفي المقامة، والموشحات والشعر الحر؟

❖ ❖ لا أعتقد. يمكن أن يكون هذا دعماً من خارج، أو إطاراً خارجياً، يساعد في إدخال قصيدة النثر، ضمن دائرة القبول والتذوق. فهي نوع من

الحجة لا أكثر. وهي حجة تسوغ للشاعر، إلى حد، أن يكتب بالطريقة التي يرى أنها تلائم تجربته الشخصية.

إن هذه الكتابات نثر خالص من حيث أنها أولاً لا تهدف إلى أي كشف شعري، ومن حيث أنها ثانياً ذات غايات تعليمية، وهي لذلك سردية، عقلية، تنقل فكرة واضحة، ومعنى محدداً.

ومن هنا حين نربط قصيدة النثر بهذه الكتابات ونعتبرها جذوراً لها، فإننا نربط هذه القصيدة بالنثر، لا بالشعر. وقصيدة النثر ليست نثراً، في التحديد، وإنما هي شعر.

كذلك لا تكمن جذور هذه القصيدة في الموشحات أو الشعر الحر. فهذه أشكال طورت التعبير بالوزن، أو نوعت عليه، ولم تكن ذات أهمية مباشرة لكتابة الشعر نثراً.

إن جذور قصيدة النثر، إذا لم يكن بد من البحث عنها، تكمن كما أرى في قصيدة النثر التي عرفتها أوروبا مع برتراند ورامبو وبودلير ولوتريامون وغيرهم، فيما بعد. غير أننا الآن، وبعد أن تعرفنا على الكتابات التي تمت في مناخ التجربة الصوفية العربية، نستطيع أن نلتمس لها مقدمات أو جذوراً من طبيعتها ذاتها، أي من طبيعة شعرية، في هذه الكتابات. فالجذور هنا لا تتمثل في النثر بذاته، بل في طريقة استخدام اللغة، أي في طريقة التعبير. وحين نعرف أن التجربة الكتابية الصوفية محاولة لالتقاط ما يفلت باستمرار، وجهد للتعبير عما لا يعبر عنه، نعرف أن هذه التجربة شعرية بامتياز. ومن هنا كانت الكتابة الصوفية نوعاً من خلق معادل باللغة لا للفكرة أو الموضوع، شأن النثر، بل للحالة أو للرؤيا. فهذه الكتابة هي، جوهرياً، مجازية، أي شعرية: تخلق مطابقات بين الذات واللغة، بين الباطن أو العالم الداخلي، والظاهر أو العالم الخارجي. ومن هنا كانت هذه الكتابة مشحونة بالإيحاءات والصور، وكثيراً ما تختلط فيها السوريالية بالرمزية فإذا كان لنا أن نربط الآن قصيدة النثر بجذور غير جذورها الأوروبية المباشرة، التي عرفناها إما عن طريق الترجمة وإما بلغتها الأصلية، فإن لنا أن نربطها بالكتابات الصوفية: بالنفري، وأبي

حيـان التوحيـدي، والـسهروردي، والجنيـد، وابـن عربـي، وشـطحات الصوفية، وبخاصة شطحات أبي يزيد البسطامي، تمثيلاً لا حصراً.

❖ يقـول بعـضهم أن قـصيدة النثـر نمـت وتطـورت انطلاقـاً مـن معطـى تراثـي حـضاري وهـو مـا لم تؤكـد عليـه فكيـف تـرى إلى كتابـات أمـين نخلـة، الريحاني، جبران ـ الخ، وتأثيرها في ظهور قصيدة النثر وتأكدها؟

كذلك ألا ترى أن ما حاولت نفيه من تأثير القرآن الكريم، التوراة، نشيد الأناشيد، نهج البلاغة، الموشحات الخ، محاولة بالغت فيها لنفي تأثير هذه المعطيات الكتابية التراثية؟

❖ ❖ في كتابـات أمـين نخلـة، النثريـة، بهـاء لغـوي فريـد، أسميـه في مواضع كثيرة، شعراً. وهو، كما أرى، أفضل من شعره الموزون.

أمـا الريحـاني فـإن مـا كتبـه نثـر، أي أنـه مكتـوب بمقاربـة نثريـة، لا شعرية.

لكن جبران شأن آخر: إنه شاعر في كل ما كتبه، وإن كنا قلما نعثر على «قـصيدة» أو «مقطوعـة» في هـذا الـذي كتبـه، تدهـشنا حقـاً، مـن الناحيـة الشعرية الخالصة. قد يبدو هذا الكلام متناقضاً. كلا، فهناك أشخاص يمكن أن أسميهم شعراء، دون أن يكونوا قد كتبوا قصيدة ناجحة واحدة، وهنـاك، بالمقابـل أشـخاص كتبـوا قـصائد ناجحـة كثيرة، ولا أسميهم، مـع ذلك، شعراء.

وجبران شـاعر نثـر، كبير، بـل هـو، في رأيـي، بدايـة الحداثـة الكتابيـة العربية.

غير أن كتاباتهم جميعاً، بالإضافة إلى الكتابات العربية القديمة، كنهج البلاغة وغيره، لم تكتـب عـن وعـي بمـا اصـطلحنا علـى تسميته «بقـصيدة النثر». ومن هنا قلت أنها لم تؤثر فيها، مباشرة.

لكنها، اليوم، تشكل إطاراً، يحضن قصيدة النثر ويدعمها.

❖ يقال عنك أنك شاعر غير جماهيري، فكيف تنظر إلى مسألة «الشعر والجمهور»؟

❖ ❖ أعتـبر هـذا القـول تقويمـاً إيجابيـاً. ذلـك أن الـشعر الـذي يكـون جماهيرياً، في الأوضاع الاجتماعية ـ الثقافية التي تسود المجتمع العربي، لا

يمكن إلا أن يكون متدنياً، وفي مستوى الأشياء والحاجات التي تستهلك يومياً.

إنني أحاول أن أكتب شعراً آخر، أنطلق في كتابته من موقف يرفض تقسيم الناس إلى نخبة وجمهور، ويؤكد على إبداعية الجميع، مبدئياً. موقف يرفض السير في المنطق الذي يؤدي إلى تقسيم العمل، ويؤكد على ضرورة أن يعيد الشعر امتلاك الحياة ككل، بحيث يشارك الجميع في إبداعه، وبحيث يتقاسمه الجميع دون أن يقسمهم إلى منتجين ومستهلكين.

لهذا أكتب الشعر انطلاقاً من موقف يتجاوز المجال الذي حدد، تقليدياً، على أنه هو وحده الشعر. فأرفض، وأهدم، وأنفصل من أجل أن أوسع هذا المجال ـ فضاء، وأشكالاً، وأشياء. ومن هنا أحاول أن أغير، في مفهوم الشعر، ومفهوم القصيدة، بالإضافة إلى تغيير طرق التعبير.

وفي هذا كله، أنطلق من موقف محرض على أن لا يتحول الشعر إلى مادة استهلاكية.

❖ هل يمكن في هذا الضوء، أن تذكر لنا بعض المعايير التي يجب الاستناد إليها في قراءة الشعر الجديد وتقديمه؟

❖ ❖ من حق كل قارئ أو ناقد أن تكون له معاييره الخاصة. لكنني بالمقابل، أميل إلى القول أن قراءة الشعر الجديد، من أجل تقويمه، تكون كيفية وناقصة إذا لم تستند إلى مبادئ أساسية أوجزها فيما يلي:

1. درجة الجدة، أي مدى الاستقلالية والتفرد في النتاج الشعري المعني، فالتاريخ الشعري ـ الفني هو تاريخ التفردات الإبداعية.

2 ـ طريقة التعبير (الأسلوب). أي كيفية الاستسلام للفاعلية الخلاقة. الأسلوب ليس نظاماً من استخدام وسائل التعبير وحسب، وإنما يرسم أيضاً صورة موقف خلاق. فالأسلوب طريقة وجود، وطريقة تعبير في آن.

3 ـ الفرق أو التباين. فالشاعر لا يؤثر في الآخرين لأنه يشبههم، بل لأنه يختلف عنهم. لهذا يجب التمييز لدى الآخرين بين مستويين:

الانفعالي، أي مستوى التشابه، والفعال، أي مستوى التباين. الشاعر الذي يشابه لا يؤثر، أي لا يغير، لأنه يكرر صورة شائعة. لكنه قد يسلي ويعزي. أما الشاعر الذي يختلف، فهو الذي يؤثر، لأنه يحرض الآخر، إذ يقدم له، عن العالم والأشياء، صورة مغايرة لما هو شائع.

4 ـ المأساوية. فالتجربة الشعرية الجديدة، حقاً، تتم في مرحلة انتقال، أي مرحلة التعارض بين القيم: موت قيم معينة، ونشوء قيم أخرى، تقوم، إذن، هذه التجربة في أغنى دلالاتها، على ارتياد المأساوي الناتج عن عدم إمكان المؤالفة بين القديم والجديد.

❖ هذا يقود إلى استيضاح: كيف تفسر قولك إن الثقافة القديمة، التقليدية، ما تزال سائدة على مستوى المؤسسات؟

❖ ❖ أفسره بالقول أن البنية الاقتصادية ـ الاجتماعية في المجتمع العربي، وبخاصة كقوى إنتاجية وكعلاقات إنتاجية، لم تتغير تغيراً جذرياً يؤدي إلى نشوء بنية فوقية جديدة. بتعبير آخر، لم تحدث في هذا المجتمع أية ثورة تخلخل بناء: لم تحدث ثورة دينية، ولا ثورة عقلية، ولا ثورة علمية، ولا ثورة صناعية. فالمجتمع العربي ما يزال، في طابعه الغالب، مجتمعاً قديماً.

❖ سؤالان أطرحهما معاً: هناك وجهة نظر تقول إنك في ردك أو ردة فعلك على المنطق «الجدانوفي» أو «المحزوزب»، وقعت في العدمية، خصوصاً حينما ذكرت أن «الحضارة العربية ماتت» فكيف ترد على ذلك؟ واستطراداً: ما أسباب الهجمات التي تتعرض لها، ولمَ لم ترد عليها؟

❖ ❖ أولاً، إذا كانت المسألة مسألة خيار بين «الجدانوفية» و«العدمية»، فإنني أختار الثانية. لأنها على الأقل، بؤرة بدايات. وانطلاقاً منها تتفتح أبواب كثيرة لاحتمالات كثيرة. بينما الأولى كهف مسدود.

ثم إننا، حضارياً، نعيش مرحلة أو لحظة العدمية: قيمنا القديمة لم تعد فاعلة، أي أنها لم تعد تستجيب للمشكلات التي نواجهها، ولم تعد

تفيدنا في فهم حاضرنا ومواجهة مستقبلنا (وبهذا المعنى نقول: ماتت الحضارة العربية). هذا من جهة. ومن جهة ثانية، لم تنشأ عندنا، بعد، قيم بديلة جديدة، على مستوى النظام والمؤسسات.

غير أن هذه اللحظة هي، في الوقت نفسه، لحظة التحدي، أي لحظ البحث، والتجاوز، والإبداع.

ثانياً: لنسأل، من يقوم بهذه الهجمات؟ ليس بينهم شخص واحد، مبدع، أو يمثل مستوى مهماً، على أي صعيد. ومعظمهم لا يعرف حتى أن يتكلم أو يكتب إلا بما يلتقطه من نتاجي، شعراً ونثراً.

أضيف إلى ذلك أنني في كل لحظة تجيء أكثر نمواً وإبداعاً مني في اللحظة التي تمضي. وهذا أيضاً يتطلب مستوى إبداعياً وأخلاقياً، عالياً جداً، لقبوله.

المسألة إذن ليست مسألة قضايا فكرية أو فنية، بل مسألة أمراض.

كيف تريدني أن أرد على هؤلاء؟

❖ أحب أن أعود إلى مسألة العلاقة بين الشعر والفكر. ففي كلامك على هذه المسألة ما يولد التباساً قد يؤدي ببعضهم إلى فهمك، من هذه الناحية، بشكل خاطئ. لذلك أرجو مزيداً من التوضيح.

❖ ❖ هناك في هذا الصدد، نوعان من الأفكار: الفكرة كمفهوم، أو كشيء مستقل، والفكرة كحركة، أو كفعالية.

الشاعر الذي ينقل أفكاراً من النوع الأول، يكون مفكراً أكثر منه شاعراً. أما النوع الثاني فهو ما يمكن أن نسميه بالفكرة الشعرية التي تمثل الوحدة بين التصور والانفعال.

والفكر الذي نسميه شعرياً أو الذي لا يتعارض مع الشعر، هو الذي يكون متأصلاً في خبرة الشاعر وحياته، نفاذاً ورؤيوياً. دون ذلك، يكون الفكر بياناً وتفسيراً، أو يكون عرضاً لبضاعة فكرية. وفي هذه الحالة نقبله أو نرفضه، من حيث هو فكر، لا من حيث هو شعر. أما في الحالة الثانية فلا نستطيع إلا أن نقبله، فنياً. وهذا ما يفسر إعجابنا بشاعر لا نشاركه آراءه أو أفكاره. فبعضنا يعجب مثلاً، بشاعر ماركسي الاتجاه، دون أن يكون بالضرورة ماركسياً مثله. ويعجب بعضنا، كذلك، بشاعر كاثوليكي الاتجاه، دون أن يكون بالضرورة كاثوليكياً مثله.

ويعني ذلك، من ناحية تطبيقية، أن القصيدة حين تكون فكرة واضحة، مفهومة، وتستخدم الكلمات كأدوات مباشرة من أجل نقصها، إنما تكون قصيدة يضع كاتبها الفكرة في المقام الأول، والشعر في المقام الثاني، وحيث تطغى الفكرة يتلاشى بريق الخاصية الشعرية.

شرط الفكرة، إذن، لكي تكون شعرية أن تتحد مع الألفاظ في كل واحد، بحيث لا نشعر ونحن نقرؤها أنها كانت موجودة سابقاً، كما نشعر إزاء هذا القول مثلا: «الرأي قبل شجاعة الشجعان... الخ»، وإنما نشعر، على العكس، أن الشاعر لا يصوغها صياغة، وإنما يبدعها، في نسيج القصيدة، شيئاً فشيئاً، أي أنها ذائبة كالنسغ في صورها ورموزها.

❖ انطلق تي. إس. إليوت من مناخية الحضارة المسيحية واحتكاك هذه الأخيرة وصراعها بالحضارات الأخرى، فحافظ بذلك على روحية طبعت كل نتاجه الشعري وحتى «أغاني مهيار الدمشقي» طبع شعر أدونيس مناخ أسطوري واحد إذا صح التعبير، لكن هذا المناخ لم يستمر بعد ذلك، إذ أننا نجد قصائد متألقة لكننا لا نجد استمراراً لمناخ المرحلة المشار إليها. وبمعنى أدق، ظهرت التعددية في مناخك الشعري فكيف تفسر ذلك؟

❖ ❖ هذا سؤال يفترض تحديد ما تقصده من عبارة «مناخ واحد» هل نعني به واحدية الموضوع أو الفكرة، أم نعني واحدية الطريقة التعبيرية؟ ثم، كيف نحدد هذه الواحدية، أو هذه الـ«روحية» كما تعبر؟

هذه مسألة تعود إلى طبيعة التجربة والرؤيا عند الشاعر. هناك، مثلاً، شعراء ينطلقون أساساً من موقف إيديولوجي محدد، أي من فكر مسبق، ولا يكون شعرهم، تبعاً لذلك، إلا نوعاً من شرح هذا الموقف، وتفسيره، والتمثيل عليه. وهم، في ذلك، يحققون «مناخاً واحداً»، بحيث ينطبع نتاجهم «بروحية» واحدة. هذه الوحدة التي يحققونها هي وحدة الخيط، إذا صح التعبير: يمشون في طريق، مرسومة سلفاً، ويزينون هذه الطريق بعلامات ما. بل الأصح أن نقول إن هؤلاء لا يحققون وحدة، إنما يمشون ضمن وحدة هي أيضاً، مقررة سلفاً.

فالشاعر الذي يكتب في أفق مذهب معين، تجيء «روحيته الواحدة»، من «روحية» هذا المذهب، أكثر مما تجيء من حركيته الإبداعية.

وأنا، شخصياً، لست من هذا الاتجاه.

إنني لا أنطلق مما هو مسبق، أياً كان، وإنما أنطلق من تأصلي في العالم. وهذا التأصل أشبه بشجرة تمد جذورها في جميع الاتجاهات. والوحدة التي تتحقق هنا ليست وحدة خيطية، وإنما هي وحدة شبكية. ولا تبدو التعددية للقارئ، إلا حين يحاول أن يعزل خيوط الشبكة، بعضها عن بعض. لكنه في هذه الحالة لا يقدر أن يفهم أي خيط، ولا يقدر، بالتالي، أن يفهم الشبكة.

إن عالم الشاعر فضاء، وليس نفقاً. وما أبعد وحدة الفضاء عن وحدة النفق: الأولى تتفجر وتتطاول، باستمرار، والثانية تتقلص وتتقزم، باستمرار.

ثم إن الوحدة الحقيقية، على صعيد الإبداع الشعري، ليست وحدة الماء والماء، وحدة النبع و الجدول، وحدة المسيحية وإليوت. هذه حشو، وتحصيل حاصل، وليست وحدة. الوحدة الحقيقية هي في عناق العناصر المتضادة: الحياة والموت، الماء والنار. إنها الصبوة التي تتلاقى فيها الأطراف، ويبدو فيها العالم، الكثير المتعدد، واحداً.

وتلك هي خصيصة أولى من خصائص الشعر. فليس الشعر عنصراً متفرداً، أو جمعاً تلفيقياً للعناصر، وإنما هو الكيمياء.

❖ إذا كانت الفلسفات الأوروبية والأميركية «الماركسية، الوجودية، الوضعانية، العدمية- الخ» إلى جانب الفلسفات «السياسية والديمقراطية، الشيوعية، الليبرالية» قد دخلت إلى العالم العربي فأوجدت تفسخاً واضحاً في بنيتنا الفكرية والسياسية وفي عدم قدرتها على التناغم مع طبيعة البنى السائدة فكيف تفسر دخول التجارب الشعرية الأوروبية وغيرها، بعناصرها وتشكيلاتها إلى نتاجاتنا الشعرية والتي استطاعت أن تكون بعناصرها من مقومات معمار قصيدتنا الحديثة دون إحداث تفسخ أو تخلخل؟

❖ ❖ هذه ظاهرة صحيحة، يفسرها، كما أرى، انحطاط الثقافة العربية ومؤسساتها، وانحطاط البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وهكذا دخلت هذه الفلسفات إلى عالم شبه فارغ. وحين انتبهنا إلى دخولها، أخذنا ندرك الأزمة: التخلخل، والتفسخ. وأخذنا في صياغة «الأجوبة» المعروفة، أملاً في تجاوز الأزمة.

غير أن الشعر كنشاط هامشي أو كجزء من البنية الفنية ينمو ويتحرك ضمن مبدأ التفاوت في تطور بنى المجتمع. لم يواجه الانحطاط الذي واجهته البنى الأخرى، بخلاف ما يظن معظم الباحثين. فحتى الشعر الذي كتب في المرحلة التي سميت بمرحلة الانحطاط، وسمي هو، تبعاً لذلك، بشعر الانحطاط، لم يكن في الواقع منحطاً. لقد تغيرت فيه طرق التعبير، وتغير أفق الاهتمام، أي أنه بطل أن يكون «جاهلياً». والمفارقة في هذا الصدد هو أن «شعر الانحطاط» هذا، أرقى وأعمق، جمالياً وشعرياً، من الشعر الذي تلاه وسمي «بشعر النهضة». لكن هذا بحث يطول.

أعود إلى جوهر السؤال. تبالغ كثيراً حين تقول أن «التجارب الشعرية الأوروبية والأميركية بعناصرها وتشكيلاتها، دخلت إلى نتاجاتنا الشعرية» أين، وكيف؟

لقد بلغت هذه التجارب، من حيث التعامل مع اللغة، ومقاربة العالم، والتجريبية، وتركيبية القصيدة، وبنيتها، حداً يبدو الشعر العربي الحديث إزاءه، أنه طفل صغير. فهذا الشعر ما يزال، بشكل عام، في مناخ المقاربة الخليلية، إيقاعاً وبناء ولغة. إنه حتى الآن، بشكل عام، دون مستوى المغامرة التي تفترضها التجربة البشرية المدهشة في النصف الثاني من هذا القرن، على الأخص.

بل إنه، حتى الآن، يتردد في مجابهة البداهة الأساسية الأولى في كل تجربة شعرية عظيمة: لا إعادة النظر في مفهومات الشعر السابقة وحسب، بل في معنى الشعر، بالذات، أيضاً.

لكن هذا لا يعني أن هذا الشعر بلا أهمية. وإنما يعني أنه، على الرغم من أهميته التي أعلنتها كثيراً، ما يزال في بدايات المغامرة الخلاقة.

❖ أشكال الثقافة الوطنية وهويتها بعد الحرب اللبنانية مسألة تطرح بإلحاح. كيف ترى إلى ملامح ثقافتنا الوطنية مستقبلاً؟

❖ ❖ ستكون، ضمن الأفق المنظور، بعد الحرب، كما كانت قبلها. ثم ماذا تقصد بعبارة «الثقافة الوطنية»؟ فهذه عبارة عامة، وغامضة.

هل يدخل فيها، مثلاً، البعد التربوي - التعليمي؟ إن كان الجواب بالإيجاب، فأنا أعتقد أن هذا البعد سيبقى كما كان. ذلك أن تغييره مرهون بتغيير البنية الكيانية الشاملة للمجتمع.

هل تدخل فيها، مثلاً، الفلسفة؟

إن كان الجواب بالإيجاب، فردي على السؤال هو أنه لم يكن عندنا، في الماضي القريب، فلسفة. ولا يمكن أن تنشأ فلسفة إلا بدءاً من إعادة طرح الأسئلة الأساسية المتعلقة بالإنسان والله والوجود، طرحاً جذرياً، ضمن أفق الحداثة، حداثة الشكلية الفلسفية. ومثل هذا الطرح لا يمكن أن يتم إلا بدءاً من نقد الموروث، أسئلة وأجوبة، سواء كان دينياً أو فلسفياً.

لكن، متى يبدأ هذا الطرح، ومن يبدؤه؟ وكيف؟ هل نعني بهذه العبارة، كمثل آخر، الجوانب الأدبية الشعرية، وحدها؟

ثم، ماذا نعني بلفظة «وطنية»: وكيف نحدد مدى الوطنية في نص ما، أو في إنتاج ما؟ علماً أن نصاً ما، قد يكون من حيث المظهر المباشر «غير وطني»، لكنه يكون من حيث الدلالة العميقة «وطنياً»، بامتياز.

وهكذا لا تمكن الإجابة عن مسألة ما، إذا لم نحددها تحديداً دقيقاً.

أجرى الحوار: هاشم قاسم

مجلة «فكر»، تشرين الثاني/ كانون الأول 1977

الإبداع سلسلة بدايات لا تنتهي

❖ في قصيدتك «قبر من أجل نيويورك» يبدو رفضك القاطع للعلاقات التي أسفرت عنها الحضارة الرأسمالية في آخر تطورها. في سائر قصائدك التي تتعرض فيها للواقع العربي يبدو رفضك القاطع للعلاقات السابقة على الرأسمالية السائدة في الوطن العربي وتكرر الدعوة إلى نسف هذه العلاقات. أي موقف تقف فيه خارج هذين النمطين من العلاقات؟

❖ ❖ في موقع العلاقات التي تؤسسها الاشتراكية وتتيح، باستمرار، تجاوزها الدائم، بحيث تكون الحرية الشخصية هي القوة الدافعة التي تحركها، وبحيث يكون انعتاق الإنسان، جذرياً، من كل ما يعيق تفتحه الأقصى، مداراً وغاية.

❖ في كتابك زمن الشعر نستطيع الوقوف على حوالي 56 تعريفاً أو ما يشبه التعريف للشعر. حتى تتناقض أحياناً أخرى. هل وصلت بعد هذه التجارب الطويلة إلى مقاربة، أخيرة لمفهوم الشعر - وظيفته - علاقته - بالشاعر؟

❖ ❖ لا يمكن تأسيس علم للشعر، بالمعنى الدقيق لكلمة علم. لا تمكن، بتعبير آخر، مقاربة الشعر، علمياً، يمكن، إلى حد، أن نجعل من نقد الشعر، علماً. والنقد نوع من التنظير. لكن هذا شيء، وفعل الإبداع الشعري، شيء آخر. ففي هذا الفعل تبقى أشياء كثيرة تفلت من «القانون» و«القاعدة» أي من «العلم».

لذلك، ما تسميه تعريفات في «زمن الشعر» ليست تعريفات تحدد الشعر، بما هو، أو كماهية، تحديداً علمياً. ما أحاوله في هذه التعريفات هو أن ألتقط لحظة الشعر، أو الحالة الشعرية التي أكون فيها. وهذه اللحظة - الحالة ليست واحدة، ولا تحصر في عدد معين تقف عنده. لذلك، لها أسماء كثيرة، وهي أسماء تتغير بين لحظة وأخرى.

فعل الإبداع انبثاق يتحرك في بعد الكشف، أي في بعد لا ينتهي، ولذلك، لا يحدد.

من هنا ينتفي التناقض.

إن قلت، ذات يوم، الشعر، كفعل إبداعي، موت، وقلت، في يوم آخر، أنه حياة، فإنك لا تكون متناقضاً. تكون في حالة القبض على ما لا تقدر أن تقبض عليه، «علمياً». فالتناقض هو من جهة «العلم»، لا من جهة الشعر.

كل ما ينتجه الإنسان إنما هو وسيلة تمكنه من اكتشاف نفسه والعالم أكثر فأكثر. ومن السيطرة على المادة والطبيعة والكون أكثر فأكثر. فالغاية دائماً هي الإنسان، وكما أن هناك تفاوتاً بين الوسائل، فإن هناك أيضاً تفاوتاً في دور الوسيلة، ذاته، أو وظيفتها. إذا نظرت مثلاً إلى بعلبك أو تدمر أو الأهرام أو الأكروبول أو المسلة الفرعونية في ساحة الكونكورد باريس، سياحياً، فأنت تعطي لهذه الآثار الفنية وظيفة ما، وإذا نظرت إليها فنياً، فإنك تعطي لها وظيفة أخرى مغايرة. أنت، في النظرة الأولى، تقتل الفن وتطمسه، بعد أن تشوهه. لكنك في النظرة الثانية تعايشه وتتحد معه، من حيث أنك تستعيد الفعل الإبداعي الذي أنتج هذه الآثار. هكذا تكتشف فيها الطاقة الإنسانية التي أبدعتها، وتحرضك على مزيد من تفجير هذه الطاقة، من أجل مزيد من الكشف.

ضمن هذا المنظور تتحدد، كما يخيل إلي، وظيفة الشعر. وأدنى مستويات هذه الوظيفة هو المستوى الاجتماعي - السياسي، المباشر، بالمعنى السائد الشائع. فهذا هو المستوى «السياحي».

وأعلى مستويات هذه الوظيفة هو المستوى الذي يوقظ في الإنسان رغبته الدائمة في تجاوز المعطى الراهن، ويدفعه إلى اكتشاف ما يبقي الحياة لهباً دائماً من الحركة، والتوثب، والتطلع. والشعر، من هذه الناحية، - وأنا لا أعرفه - هو ما يفتح في نفسك الهاوية من أجل أن تعبرها نحو المجهول، أي نحو مزيد من الإيمان بالإنسان على أنه مركز الكون وسيده، والإيمان بطاقته على اقتحام المجهول والسيطرة عليه.

❖ توحي بداياتك الدائمة من الصفر - من البياض، بانطباع مزدوج:

أولا: انطباع بلهجة نبوية تريد الإلغاء والتأسيس وهذا مرتبط بباطنيتك، أي خلفيتك الدينية ثانياً: انطباع بعدمية من الطراز الأوروبي الحديث، هذا التناقض يستتبع تناقضاً ثانياً.

أولاً: النفس النبوي الديني يشير إلى مثالية في التفكير تعتبر أن الفكرة سابقة على الوجود. ثانياً: نظرية في الشعر تعتبر أن الشكل هو الذي يحمل المضمون.

هل هذه التناقضات هي التي تثير دائماً المسألة الأدونيسية، أم ترى لهذه المسألة سبباً آخر؟

❖ ❖ يثير هذا السؤال إشكالات كثيرة لا أريد أن أدخل في تفصيلاتها لأنها تستلزم إيضاحاً طويلاً، عدا أنها تفترض نقاشاً لمعرفة مدى صحتها. لذلك سأكتفي، اليوم، بالكلام على ما يلامس سياق الأسئلة، بشكل مباشر.

المرحلة السماوية من النبوة، متأخرة، كما تعرف. فالنبوة، أساساً، وثنية - طبيعية. وإذا كان للنبوة من دلالة في شعري فهي تتصل بهذه النبوة الأولى: الكلام مع الغيب الكوني، مباشرة، دون وساطة، وبعناصر طبيعية، أي بلغة من داخل الشيء، لا من خارجه.

لا «مثالية» هنا، لا «فكرة» من جهة، سابقة (أو لاحقة) و«وجود» من جهة ثانية، سابق (أو لاحق). أو بتعبير أكثر التصاقاً بالمصطلح العربي، بالمعنى الحصري: ليس هناك «معنى» سابق على «الصورة». وإنما هناك، أصلاً، معنى/ صورة، وصورة/ معنى.

البداية الدائمة من الصفر/ البياض هي إذن توكيد لفعل هذه البداية الأولى، من جهة، وتوكيد، من جهة ثانية، لفعل الإبداع ذاته: كل فعل إبداعي، في هذا المنظور، هو بمثابة شوط يقوم به المبدع في حلبة العالم لاكتشاف مجهولاته في معنى/ صورة. وكل شوط بداية. الإبداع سلسلة أشواط لا تنتهي، سلسلة بدايات. أنت لا تكون مبدعاً حين تستعيد الأجوبة عن الأسئلة التي طرحت، وإنما تكون مبدعاً حين تطرح أسئلتك الخاصة، أي حين تبدأ بداياتك الخاصة. بل ليس لديك ما تقوله، إذا لم تكن لديك أسئلة تطرحها. والسؤال دائماً ابتداء. الشعر، في هذا المنظور، وأنا هنا لا أعرفه أيضاً إنما هو سؤال، وليس جواباً.

هذه المسافة بين طرح الأسئلة وانتظار الأجوبة هي مسافة العدمية. فالعدمية هي غياب الأجوبة. العدمية (الأوروبية) التي أعلنها نيتشه هي انعدام الأجوبة الأوروبية عن الأسئلة الناشئة: هي، بمعنى آخر، انهيار القيم الأوروبية اليهودية ـ المسيحية. العدمية، إذن، إيجابية من حيث أنها لحظة تطلع إلى أجوبة جديدة عن الأسئلة الجديدة.

ما الحضارة العربية في مستوياتها وبناها السائدة؟ إنها حضارة أجوبة. وهي أجوبة قاطعة ونهائية: أعني أنها لا تنفي الأسئلة وحسب، وإنما تفرض أيضاً استعادة الأجوبة ذاتها، تفسيراً في الأعم الأغلب، وتفريعاً في بعض الأحيان. غير أن الوقائع الجديدة تجاوزت هذه الأجوبة. وبما أننا لا نملك أسئلة جديدة فليس لدينا أشياء جديدة نقولها. ومن هنا أخذ بعضنا، بقوة هذه الوقائع، ونهائية الأجوبة التي تحاصرنا، يتلبس أشواط الآخرين: يتلبس أسئلتهم وأجوبتهم في آن. هكذا نعيش، على المستوى الحضاري، في عدمية مزدوجة: انعدام أجوبتنا الخاصة، وتلبس أجوبة الآخرين.

أطمح في شعري إلى تجاوز هذه العدمية: إلى طرح الأسئلة الخاصة بنا، من أجل الوصول إلى الأجوبة الخاصة بنا. ومن هنا أتفق معك في أن شعري يمثل لحظة عدمية عربية: نهاية العالم القديم، وتأسيس عالم جديد. لكنها ليست عدمية العبث، بل عدمية البحث عن عالم جديد، وقيم جديدة.

هل في هذا تناقض؟ في كل حال، ينبغي النظر إلى هذا التناقض، إن صح أنه موجود، من شرفة هذا الذي عرضته.

وفي هذا الإطار ينبغي، على صعيد التعبير، أن نعيد النظر في المفهومات الناشئة عن الأجوبة القديمة. فلم يعد لما نسميه «الشكل» وجود بذاته، ولا لما نسميه «المضمون» وجود بذاته. وإذا جاز لنا أن نستخدمهما، اليوم، فلا بد من أن نفرغهما من دلالتهما القديمة. لم تعد القصيدة مضموناً يضاف إليه الشكل، أو شكلاً يضاف إليه المضمون. وبالأحرى أنها لم تعد مجرد شكل أو مجرد مضمون. القصيدة بنية تعبير، بدئياً: معنى/ صورة، وصورة/ معنى ـ «جسداً» واحداً. وهكذا لا نستطيع أن

نستخرج «معنى» القصيدة أو «مضمونها» كشيء مستقل، محدد، عقلي، واضح، وإنما أصبحت القصيدة أفقاً نسافر فيه: لا «نستوعبه»، بل نكتشف أبعاده. وإذا جاز أن أعطي هنا تشبيهاً، أقول أن علاقة المعنى بصورته، أو المضمون بشكله، هي كعلاقة وجه الورقة الأبيض بوجهها الآخر الأبيض.

وفي هذا ما ينفي إمكان القول بأن بين «المضمون» و«الشكل» علاقة جدلية، لأن هذه العلاقة تردنا إلى المفهوم التقليدي، ولأنها تفترض حدين أو طرفين مستقلين، منفصلين، متباينين.

❖ تتكلم دائماً عن التجديد وعن تغيير اللغة، وعن الحركة وعن خلق الأشكال. هل تستطيع القول بأن شعرك قطع الصلة بالقصيدة المعروفة كلاسيكية أو حديثة أو أنه ما زال يتقاطع معها وأين؟

❖ ❖ يجب هنا أن نميز بين اللغة والكلام. اللغة ملك عام. أما الكلام فملك خاص.

القصيدة المعروفة، سواء كانت كلاسيكية أو حديثة، كلام. كلام معين لشاعر معين. وأعتقد أن شعري لا صلة له بهذا الكلام، أو أنه، على الأقل، جاهد لقطع أية صلة به. فالشاعر الذي ليس له كلام خاص، لا يقدر أن يقول أن لديه شعراً.

ونضال الشاعر الأقصى هو أن يؤسس كلامه الخاص، الأقصى.

❖ تتكلم في قصيدة «مفرد في صيغة الجمع» عن المسافة الدائمة التي تفصل الرجل عن المرأة (العاشقين) حتى في ذروة الالتحام. هذا يعكس عندك ميلاً إلى التوحد بالمرأة. فهل المرأة واحدة عندك أم متعددة؟ ماذا أيضاً عن المرأة والحب؟

❖ ❖ ليس الجسد واحداً، لذلك ليست المرأة واحدة. (كذلك، ليس الرجل، بالنسبة إلى المرأة واحداً). كل جسد قارة، تصغر أو تكبر، في مباشرتنا إياه وبحسب هذه المباشرة. الحوار بين جسد وجسد، واكتشاف رغباته ودفائنه الحميمة، هما غيرهما بين جسدين آخرين. سر الحب/ الجنس هو في أنه غير تكراري. في أنه بداية دائمة. إنه شعر آخر تكتبه المادة/ الطبيعة. وقد يكون الشعر الأسمى. فلعل ما يطمح إليه الشعر الذي تكتبه اللغة هو أن يكون في مستواه، أن يواكبه، بل أن يتحد به.

العاشقان في هذا المنظور، هما أيضاً معنى/ صورة، وصورة/ معنى.

❖ ماذا يقول شاعر كبير مثلك للشعراء الصاعدين؟

❖ ❖ أقول لهم، إن جاز لي أن أتخذ هذا الدور، أن يطرحوا على العالم وأشيائه أسئلتهم الخاصة، لكي يتمكنوا من تأسيس كلامهم الخاص.

❖ هل تستطيع أن تتعايش مع الصهيونية بالشروط التي يجري الحديث عنها في مصر ولماذا؟ ماذا يقول شاعر كبير ومثقف كبير مثلك للشعب العربي في هذا الخيار الحاسم؟

❖ ❖ كلا، قطعياً. لكن، ماذا أقول «للشعب العربي في هذا الخيار الحاسم؟» إذا أردت أن أتجاوز المستوى السياسي المباشر للقول، وهو كما أرى، المستوى الأدنى، فإنني لا أشعر أنني في وضع يمكنني من قول ما أريد قوله حقاً، أي من قول «كلامي الخاص». وما تكون آنذاك، جدوى الكلام الآخر؟

أجرى الحوار: محمد العبدالله

جريدة «السفير» بيروت 8. 1. 1978

الفرق بين المبدع والمقلد

❖ كيف تنظر إلى صدور ديوان بدوي الجبل؟

❖ ❖ أرى أن صدوره حدث شعري كبير. فبدوي الجبل أكبر شاعر كلاسيكي حي، وواحد من كبار شعراء العربية في مختلف عصورها. ولهذا أرى أن مما يليق به أن يتحول هذا الحدث الشعري إلى حدث قومي، أن يكون عيداً للعرب جميعاً.

❖ هل تقويمك هنا نابع من موقعك في الحداثة، أم من موقع كلاسيكي؟

❖ من موقع الشعر. كل شعر عظيم هو، في آن، كلاسيكي وحديث. أي أنه شعر لا يستنفد.

امرؤ القيس، أبو نواس، أبو تمام: هؤلاء شعراء حديثون. جلقامش، هوميروس، سوفوكليس، شكسبير: هؤلاء حديثون أيضاً.

❖ ما الفرق إذن بين الكلاسيكي والحديث؟

❖ ❖ بينهما فروقات كثيرة سواء في نظرة كل منهما إلى العالم، وفي كيفية تعبيره عن هذه النظرة. وهي فروقات تذكرها كتب النقد الشعري، ولا أجد ما يسوغ تعدادها، هنا.

لكن بينهما وحدة عميقة هي وحدة الإبداع. وقيمة الشعر، أخيراً، هي في مستوى إبداعه، أياً كان شكل التعبير.

الكلاسيكية مجموعة من الخصائص نصف بها شعراً ما. والحداثة هي كذلك مجموعة من الخصائص نصف بها شعراً ما. فالكلاسيكية والحداثة صفتان لاحقتان. أي أنهما تقومان بالشعر، ولا يقوم الشعر بهما. هناك نتاج شعري يحقق بعض الخصائص الكلاسيكية، ويمكن وصفه بأنه كلاسيكي، لكن هذا لا يتضمن كونه بالضرورة شعراً عظيماً. وهناك نتاج شعري يحقق بعض خصائص الحداثة، ويمكن وصفه تبعاً لذلك، بأنه حديث، لكن هذا أيضاً لا يتضمن كونه بالضرورة شعراً عظيماً.

❖ أين تكمن قيمة الشعر، إذن؟

❖ ❖ في مستواه الإبداعي.

❖ غير أن عبارة «المستوى الإبداعي»، مع أنها غامضة، تشير إلى رؤيا وإلى شكل فني لهذه الرؤيا، أي إلى «مضمون» و«بنية فنية»، وهما وحدة لا تتجزأ. ومن المعروف أنك كنت من أوائل الذين نظروا للحداثة، أي للخروج من الكلاسيكية فإذا كانت هذه تتيح إبداع الشعر العظيم، فلم الخروج منها أو الخروج عليها؟

❖ ❖ هذا سؤال يسمح لي بجلاء نقاط مهمة ما تزال مثاراً لسوء الفهم، ولسوء التفاهم.

أولاً: لم أقل مرة بالخروج من الكلاسيكية، في مستواها الإبداعي، أو الخروج عليها. فمثل هذه الكلاسيكية هي بمثابة النسغ في شجرة الشعر، أو هي جزء من فضاء الشعر. كيف نخرج من هذا الفضاء؟ كيف نرفض امرؤ القيس، أو أبا نواس، أو أبا تمام، أو جلقامش أو شكسبير؟ إن رفضهم هو رفض لشعريتنا ذاتها.

ثانياً: لم أقل مرة أن الحداثة تلغي الشعرية.

ثالثاً: تبطل الكلاسيكية أن تكون شعرية حين تصبح اكتسابية، أي حين يجرد شاعر ما خصائصها ويتبناها من خارج. وهذا ما ينطبق على الحداثة أيضاً.

رابعاً: تصبح الكلاسيكية اكتسابية، أي مجموعة من الخصائص المجردة، بعاملين: ضعف الطاقة الإبداعية في الشعب، في فترة تاريخية. وفعل التسييس والتعميم الذي يمارسه النظام السائد لبسط هيمنته وترسيخها. هكذا يتحول الشعر إلى نموذج والنموذج إلى قالب وقاعدة، والقالب والقاعدة إلى قوانين وتعاليم. وهكذا يسود التنميط والتقليد، يسود، بتعبير آخر، النظم، ويختبئ الشعر.

وما يصح في الكلاسيكية، يصح أيضاً في الحداثة.

خامساً: حين قلت بتجاوز الماضي الشعري، كنت أميز بين طاقة الإبداع التي انطوى عليها، وقولبة أو نمذجة نتاجها، وفقاً لهيمنة النظام.

وهذه الحركة من التأطير، التي هي حركة من القمع، والتي غلبت على ثقافتنا، في مختلف عصورها وما تزال غالبة، هي ما ناديت وأنادي بتجاوزها، وتهديم بناها.

❖ لكن، عملياً وواقعياً، الم ينته الشعر الكلاسيكي؟

❖ ❖ الشعر لا ينتهي. وإنما تتراجع طريقة تعبير ما، وتنشأ طرق جديدة. إن قولنا: «الشعر الكلاسيكي انتهى» يصدر عن راسب علمي. كأن الكلاسيكية حقيقة علمية أبطلتها حقيقة الحداثة. كما نقول، علمياً: الدولاب حقيقة علمية ألغتها حقيقة الطائرة، أو الصاروخ مثلاً. لو صح ذلك، لما كان للشعر القديم أية قيمة، ولبطل كما بطل المصباح الزيتي الذي حل محله المصباح الكهربائي.

الشعر، الكلاسيكي أو الرومنطيقي... الخ، ليس شيئاً يبلى مع تجدد الأزمنة، وإنما، على العكس يتجدد معها.

إن العلم يؤسس قوانين تجد مصداقيتها في التجربة والبرهان. وحقيقة اليوم قد تكون خطأ الغد. فالحقيقة العلمية موضع لإعادة النظر، باستمرار. ولا شيء من هذا في الشعر، القصيدة العظيمة اليوم لا تلغي القصيدة القديمة، أضف إلى ذلك أن قانون الجاذبية، مثلاً، لو لم يكتشفه نيوتن، لاكتشفه شخص آخر. لكن من المستحيل أن يكتب شخص آخر غير دانتي الكوميديا الإلهية، أو أن يكتب شعر المتنبي غير المتنبي نفسه.

ومعنى ذلك أن الشعر شعر بذاته أولاً، لا بكونه كلاسيكياً أو غير كلاسيكي. وأن الفرد المبدع، في الشعر، هو دائماً بداية. وأن الأعمال الشعرية السابقة ليست بمثابة الحقائق المكتسبة النهائية، بل هي بمثابة لا نهاية له. وأن المبدع اليوم ليس أكثر تقدماً من جلقامش أو سوفوكليس أو امرئ القيس. ذلك أنه لا يصنع قصيدته أو لا يركبها من عناصر قديمة، وإنما يكتبها كأنه يبدعها للمرة الأولى. إن على المبدع، اليوم، أن يفعل كل شيء كما لو أن أحداً لم يسبقه، على النقيض من رجل العلم.

❖ وكيف تحدد في هذا الضوء، موقفك من البحور الخليلية؟

❖ ❖ البحور الخليلية هي بمثابة آلات موسيقية، وتفعيلاتها وحدات إيقاعية. وهي، كما نعلم، استقصاء منظم لإيقاعات موجودة قبلها. إنها نتيجة لا سبب. والخطأ لا يكون في الآلة، بل في من يستخدمها، وفي كيفية استخدامها. لكن في الإمكان ألا نحب إيقاعها، وألا نكتب بها.

ومن جهتي، لم أقل مرة بأن هذه البحور باطلة في ذاتها، مع أنني لا أكتب بها. وإنما نقدت نتاج الشعراء الذين حولوها إلى قوالب وأخذوا يستخدمونها، من خارج، استخداماً آلياً. وهؤلاء، إجمالاً، شعراء الأنظمة والعادات والتقاليد، وهم، إجمالاً، بلا مواهب. ومع أن نتاجهم هو الغالب السائد، فهو الشعر الأدنى والأقل قيمة. بل يمكن إسقاطه من ديوان الشعر العربي، دون أن يخسر الإبداع العربي شيئاً. إن جميع الشعراء العرب المبدعين الكبار الذين كتبوا بهذه البحور أعادوا ابتكارها، شكلياً، أو بنيوياً. إن بنية البحر الطويل، مثلاً، عند امرئ القيس هي غيرها عند أبي نواس، أو أبي تمام أو المتنبي. البحر عندهم نوع من المسافة، لكن كلاً منهم كان يجتازها بحركته الخاصة، بدفعته الإيقاعية الخاصة. والخطأ هو في الشعراء غير المبدعين الذين تأثروا بخطابهم ونسجوا على منوالهم، أي الشعراء الذين تحولت قدرتهم على تنميط التفعيلات، ضماناً وحيداً لقصائدهم.

❖ إذن، ماذا تعني لك حركة الشعر الحديث؟

❖ ❖ أشياء كثيرة. وهي تعني خصوصاً ضمن هذا المنظور، أمرين: الأول، هو الإبداع. أن يكتب الشاعر كأنه يبدع قصيدته للمرة الأولى، بعيداً عن التقليد والتنميط. والثاني، هو التوكيد على أن هناك إمكانات كثيرة لكتابة شعر عربي خارج البحور الخليلية. فهذه البحور لا تستنفد إيقاع اللغة العربية، وهي دون أن تستوعب الشعرية العربية.

إن الحداثة لا تعني إلغاء البحور، بالضرورة. لو أنها تعني ذلك، لكنا بمثابة من يلغي موسيقى بيتهوفن، مثلاً، أو باخ ليحل محلها موسيقى شتوكهاوزن أو الموسيقى الإلكترونية، بعامة، بحجة أن هذه «أحدث». ومثل هذه الحداثة ليست حداثة جاهلين، بالموسيقى إطلاقاً وحسب، وإنما هي

أيضاً حداثة عاجزين عن الإبداع. ولو كانت قيمة الشعر العربي العظيم في بحوره، لكانت مثل هذه الحداثة إلغاء، بالضرورة، لشعر امرئ القيس وذي الرمة وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي، أي إلغاء لما يشكل جانباً أساسياً من الرؤيا الشعرية التي تكشف عن شخصية العرب، والتي تشكل أيضاً جزءاً أساسياً من الرؤيا الشعرية الخلاقة في جميع العصور.

❖ نعود إلى بدوي الجبل تقول أنه شاعر عظيم كيف تجتمع العظمة مع كلاسيكية القول؟

❖ ❖ إن أحد أوجه العظمة يعود إلى الكلاسيكية ذاتها. ذلك أنه لا يستخدمها كقوالب جاهزة. وإنما يعيد ابتكارها. فليس البحر الخليلي هو الذي يوجه طاقته الإبداعية، بل إن هذه الطاقة هي التي توجه البحر الخليلي.

بل أذهب إلى أبعد: لا تتطابق الحداثة مع ذاتها، لا تكون هي هي، إلا إذا أصبحت، ضمن شروطها، كلاسيكية. ذلك أن الكلاسيكية بمعناها الفني الدقيق، هي الاستقصاء الإبداعي الذي اكتمل فنياً.

❖ كيف استطاعت طاقة بدوي الجبل الإبداعية الالتزام بالشكل العمودي؟

❖ ❖ أولاً، ليس البحر شكلاً، وإنما هو جانب واحد من جوانب كثيرة تكون ما نسميه بالشكل.

ثانياً، ليس شعر بدوي الجبل عمودياً. إن مصطلح عمود الشعر، لا مكان له في شعره. تكفي مراجعة بسيطة لهذا المصطلح، لكي يتأكد من ذلك قارئ هذا الشعر.

ثالثاً، ليست أهمية شعر البدوي في بحوره. إن أهميته هي في تشكيل هواجسه وأبعاده الكيانية، بطاقة إبداعية فريدة، وبسيطرة فنية كاملة.

❖ أليس الالتزام بقافية واحدة على مدى القصيدة يحول دون إيصال هذه الهواجس والأبعاد، كما هي فعلاً، بتناقضاتها ويلجمها عن الوصول إلى حدها الأقصى؟

❖ ❖ ربما صح ذلك بالنسبة إلى شعراء، تشعر حين تقرؤهم كأنهم يستخدمون اللغة من خارج استخدام الأدوات. غير أنه لا يصح بالنسبة

إلى الشعراء الذين تشعر حين تقرؤهم أنهم يتنفسون اللغة، كأنها شهيقهم وزفيرهم، كأنها الدم والرئة. وبدوي الجبل في طليعة هؤلاء. لهذا قلما تجد قافية عنده إلا وهي جزء عضوي، لا من حركة البيت وحده وحسب، بل من حركة القصيدة كلها أيضاً.

❖ غير انني أستطيع أن أستخرج من الديوان كثيراً من القوافي التي تفتقد هذه الصلة العضوية

❖ ❖ قلت: «قلما» وبهذا المعنى تستطيع أن تجد الشيء نفسه عند معظم الشعراء غير العرب أيضاً، بدءاً من شكسبير وغوته، وانتهاء ببودلير ورامبو. وفي القصيدة الحديثة، العربية وغير العربية، نجد كثيراً من الافتقاد لهذه الصلة العضوية، لكن على صعيد آخر غير القوافي.

❖ إذا تشابه القديم والحديث، في هذا المجال، فأين يكمن مفهوم الحداثة؟

❖ ❖ في هذه الحركة من الاستقصاء الدائم لفضاء الأعماق وفضاء الأعالي. وهو استقصاء يمكن تحقيقه بأشكال متباينة. ولا بد هنا من التوكيد على أنه لا وجود في الشعر وفي الفن بعامة، لشكل في المطلق، فلكل قصيدة شكلها الخاص بها ولا يتكرر، إبداعياً، وإنما يتكرر تقليداً وتنميطاً.

ولهذا فإن الشكل علامة أولى للتمييز بين المبدع والمقلد. فالفرق بين المبدع والمقلد، في هذا الصدد، هو أن المبدع يبدأ الشكل، أما المقلد فيستخدمه.

أجرى الحوار: محمد العبدالله

جريدة «السفير»، بيروت 29. 10. 1978

إعادة النظر في ثنائية غرب ـ شرق

❖ في قصيدة لك، نشرت في «السفير» صبيحة الثورة الإيرانية تقول: «وجهك يا غرب مات» ماذا تقصد بالغرب هنا؟

❖ ❖ أقصد بالغرب هنا جانبين، الجانب السياسي الاستعماري الإمبريالي، والجانب الآخر جانب نزعة التفوق والمركزية الحضارية.

طبعاً ورود كلمة «غرب» في سياق شعري يعني أكثر بكثير من ورودها في سياق نثري. في السياق الشعري تكون مشحونة بانفعالات وعواطف وتشير إلى أكثر من بعد. وهذه القصيدة لا أنظر إليها من ناحية فنية، وإنما أنظر إليها كشهادة قيلت في إطار «التعاطف الأخلاقي» مع الثورة الإيرانية. وهذه هي المرة الثانية في حياتي الشعرية التي أغلب فيها هذا الإلزام التعاطفي على الإلزام الفني. لقد أردت أن أشهد لهذه الثورة كشاعر عن قصد وعمد، أي أن أشهد لها بأعمق ما لدي وليس لدي أعمق من الشعر. هي إذن شهادة لكن بقالب شعري.

❖ أنت دائماً تقول أن المهم في الشعر ليس القالب وأنت في ما قلت الآن، تحاول أن تنزع هذه القصيدة من شعرك سبب ذلك، هل يرجع إلى انعدام الشعر فيها فناً وأسلوباً، أم إلى عدم رضاك عما احتوته من موقف متسرع؟

❖ ❖ من حيث الموقف لا أزال أتبنى الموقف الذي تكشف عنه هذه الشهادة. أي أنني لا أزال أشهد بحماسة للثورة الإيرانية ضمن حدود إسقاطها الإمبراطورية الشاهنشاهية من جهة، وضمن الطريقة الشعبية النضالية التي حققت هذا الإسقاط، والتي كانت تحركاً ينطلق من الجذور الثقافية الأصلية للشعب دون إسقاطات نظرية غربية، ومن الحاجات والشروط الاجتماعية ـ السياسية التي يعيشها. كل ما عدا ذلك أتحفظ إزاءه.

❖ في مقالة أخرى لك نشرت في غير «السفير» كلام متضارب عن الثورة الإسلامية في إيران ففي النص تقيم الفصل بين ثلاثة مستويات في الإسلام: «الإسلام/ القرآن الكريم، والإسلام كممارسة تاريخية، والإسلام/ المسلمين في واقعنا الراهن» وتقول: «أن المستوى الأول هو الأساس والأصل» هل يعني هذا الكلام أن هناك إسلاماً خارج الممارسة الخلافية والسياسية والاجتماعية للإسلام؟ هل نستطيع أن نعزل المراحل التاريخية الطويلة التي كان فيها القرآن يتمظهر دولة؟

❖ ❖ ما دام هناك نص منزل هو القرآن الكريم، فالإسلام هو هذا القرآن. أما تمظهر الممارسة الإسلامية فيرجع إلى التأويلات والاجتهادات. هناك إذن نص واحد وقراءات عديدة. لكن حتى هذه القراءات لا تزال محدودة، ولا تتجاوز الأربع: قراءة سنية ظاهرية، قراءة شيعية باطنية، قراءة عقلية، وقراءة صوفية، وفي حدود علمي لم يقدم أحد حتى الآن القراءة الحديثة، ولعل هنا تكمن أزمة تكيف المسلمين مع العالم الراهن.

إذن، هناك إسلام النص وإسلام الحركات أو التيارات السياسية - الاجتماعية التي تؤول هذا النص أو تمارسه بمقتضى ظروفها وحاجاتها.

❖ هذه القراءات الأربع، برأيك، انبثقت من نبع واحد هو القرآن وهناك تعارض كبير بين هذه القراءات، هل نستطيع القول، تبعاً لذلك، أن الإسلام مادة قابلة للتشكل والتغير، أم هو منهج صارم وكفى؟ بمعنى آخر، هذه القراءات المتعددة المتضاربة تضع الإسلام في مسارات متعارضة، فحيناً هو محافظ، في القراءة المحافظة وحيناً ثوري وحيناً- أين الإسلام من ضمن هذه التعارضات؟

❖ ❖ بما أن القرآن أنزل للبشر، وبما أن الدين هو، أصلياً، للارتفاع والسمو بهم، فإن فهم القرآن أو الدين هو أساساً، فهم إنساني. ومن هنا أعتقد أن حركة التأويل في الفكر الإسلامي العربي كانت ثورة عظيمة، في

سياق هذا الفكر، لم تدرس كما ينبغي حتى الآن. فالتأويل هو جعل النص تابعاً للعقل، أي إخضاعه بمعنى ما، لما يستجد في الحياة ولما يجابهه البشر من مشكلات، وتفسيره وتطبيقه بمقتضى ذلك. التأويل إذن هو نوع من تحديث النص بشكل مستمر، بحيث يتطابق النص مع الواقع تطابقاً دائماً، بدلاً من الطريقة المحافظة في إخضاع الواقع، مهما تغير وباستمرار، إلى حرفية النص أو ظاهريته. هذا من حيث النظر، أما من حيث التطبيق فإن الاختلاف في القراءات يحدد أهميته، سلباً أو إيجاباً، المستوى السياسي الاجتماعي في الصراع الذي يخوضه المجتمع وتخوضه الطبقات الاجتماعية، وإنه لأمر ذو دلالة كبيرة تحتاج إلى دراسة أن نرى أن القراءة المحافظة للنص الإسلامي هي التي سادت على مستوى النظام وعلى مستوى البنى، بينما القراءات الأخرى هي التي انتشرت في الفئات المعارضة، سياسياً أو عقلياً.

❖ هل أفهم من كلامك أن الإسلام، تبعاً للمستوى السياسي والاجتماعي، ممكن أن يكون ثورياً حيناً وحيناً يدفع إلى الوراء؟

❖ ❖ لا الإسلام بذاته، بل الفهم وطريقة القراءة والممارسة هي التي تثور الحياة أو تبقيها جامدة.

❖ أرجع إلى ما أشرت إليه في سؤال سابق حول الإسلام - الممارسة، أو حول الإسلام - التجربة، تجربة النص برأيي كلامك الأخير، يدفعنا إلى القول بأن العناصر الإيجابية هي في النص، بينما الأنظمة والقوى المهيمنة هي التي تحدث الشرخ. هنا لا زال الفصل قائماً عندك، بين النص وتجلياته في الواقع. من ذلك أستنتج أنك تضع أهمية للمستوى السياسي الاجتماعي حيناً وحينا تنكر هذه الأهمية في إقامتك الفصل بين الممارسة والنص.

❖ ❖ ألاحظ أن هناك مزجاً بين المستويين في هذا السؤال، مستوى التقييم ومستوى النص بذاته، فأنت لا تستطيع أن تحكم لنص أو عليه، تقويمياً استناداً إلى قراءة واحدة. هذا لا يجوز حتى في الشعر نفسه، فكيف بنص منزل. وإذن لا يمكن الحكم على النص الديني استناداً إلى ممارسة معينة. وعلى هذا يمكن القول أن الإسلام غير المسلمين. أما على

المستوى السياسي الاجتماعي الذي تشير إليه، فالحكم للنص أو عليه، تابع لأفق الممارسة.

❖ إذن نستطيع القول أن الإسلام، باستثناء العهد الراشدي، ثوري حين يكون في مرحلة ما قبل السلطة

❖ ❖ هذا ما اتضح تاريخياً. كان الإسلام ثورياً في مرحلة التأسيس، أي مرحلة هدم النظام الجاهلي، وهو ثوري في قيامه ضد السلطة الطاغية، كما حدث في التاريخ الإسلامي، وفي الثورة على المغتصب أو العدو الخارجي، وكما حدث في التاريخ الإسلامي المتأخر، وكما حدث إلى حد ما في العصر الراهن مع عبد الناصر والخميني.

❖ برغم أن هناك اختلافات عميقة بين عبد الناصر والخميني من هذه الزاوية بالتحديد في رأيي، فإنني أسأل سؤالاً حول الخميني: هل أستطيع أن أستنتج أن الخميني، بالإسلام استطاع أن يسقط سلطة، وستتحول سلطته بالضرورة، إلى سلطة شبيهة بالسلطات الإسلامية في التاريخ العربي؟

❖ ❖ أعتقد أن عبد الناصر والخميني من حيث مستوى الرفض للاستعمار والإمبريالية واحد في النوع وإن كان هناك تفاوت في الدرجة. لكن هذا التشابه، في رأيي، ليس مهماً. المهم هو التشابه في الإيجاب، أي في البناء، وهذا لا نقدر أن نحكم عليه. أما الخميني فأعتقد أنه كان ثورياً في حركته التي قادها ونجحت في إسقاط نظام رجعي. ولست من القائلين بأن العامل الديني هو وحده الذي أنجز هذا الإسقاط، وإنما أقول بأنه العامل الحاسم في هذا الإسقاط. وكان بالإضافة إلى ذلك، الإطار والشعار. أما عن بناء السلطة الثورية الجديدة فأنا أعترف بأن ثمة بعض الحيرة إن لم أقل التساؤلات قد أخذت تتردد في ذهني. فإذا صح أن نتخذ من مواقف الثورة الإيرانية، خصوصاً فيما يتعلق بقضايا المرأة، وخصوصاً حرياتها الشخصية، والموسيقى، وفيما يتصل بالأقليات وبالقوى السياسية الطليعية التي تخالف الخميني في طريقة بناء الدولة الجديدة. إذا صح أن نتخذ من هذا الذي أذكره تمثيلاً لا حصراً، مقياساً للحكم على المستقبل، فإنني أميل إلى الظن بأن إقامة السلطة السلطوية الثورية أو النظام الثوري الإسلامي، أمر أخذ في التعثر.

❖ في الكلمة التي ألقيتها لمناسبة تكريم المطران جورج خضر، وردت فقرة أو فقرتان عن الشرق والغرب، من ضمن ثنائية مادية ـ روحية مع تغليب الشرق الروحي، انسجاماً مع «وجهك يا غرب مات»، هل هذا هو التعريف الذي يحكم رؤيتك للشرق والغرب؟

❖ ❖ كلا بالطبع. فيما يتعلق بهذه الكلمة التي قلتها، أشرت وأكرر أن دوري فيها كان تنظيمياً، أي أنني اتخذت كتاب المطران خضر، المهم جداً برأيي، لكن المبعثر، وحاولت أن أنظمه. لذلك لم أقل رأيي في الكتاب. ما قلته كان رأي المطران خضر. أما عن رأيي، فأنا أعتقد أن مقولة الشرق والغرب هي نفسها مقولة استعمارية، ومن الكلام الذي لا معنى له أن يقال أن الغرب مادي والشرق روحي. ثم ليس هناك غرب واحد وشرق واحد، هناك أنواع عديدة من الغرب وأنواع عديدة من الشرق. أنا لا أنظر للعالم بهذا المعنى الجغرافي، إنه معنى من صنع الاستعمار، لكي يحولنا إلى موضوع ومادة له.

من هذه الزاوية أنظر إلى العالم على المستوى الإبداعي الإنساني وليس على المستوى الجغرافي. ففي فترة ما، كان هذا الذي نسميه «شرقاً» هو «غرب الحضارة» وكان ما نسميه «غرباً» هو «شرق التخلف». بل أكثر، إذا خصصنا مثلاً وبحثنا في أعلى إبداعات البشرية، أعني الفن بشكل عام والشعر بشكل خاص، فإن أعمق ما أنتجه هذا الذي نسميه غرباً هو نوع من الثورة عليه، أي هو نوع من تشريق الغرب، والأمثلة كثيرة لا تحصى. في ضوء ذلك لا بد من إعادة النظر في هذه الثنائية غرب ـ شرق.

❖ تكون إدانة مقولة الشرق والغرب باعتبارها مقولة استعمارية، حين تكون قائمة على أرضية تقسيم جغرافي أما حين يكون الفصل بينهما تاريخياً، بمعنى الغرب الرأسمالي والشرق تابع، مثل هذا الانفصال لا يمكن أن يندرج ضمن الخط الاستعماري، بل هو، بالمقابل يطرح ضرورة تجديد بعض المعارف التي تنتجها تجارب خاصة، ويمكن إعادة توظيفها في معركتنا ضد الغرب بما هو إمبريالية ونمط إنتاج رأسمالي

❖ ❖ هذا الغرب الذي تشير إليه تجب محاربته ويجب تحطيمه. ويشاركنا في ذلك بعض الغربيين. فهذا الغرب هو نوع من الانحراف في المسيرة الحضارية، وهذا النوع أيضاً موجود في الشرق. فهناك غرب شرقي كما أن هناك غرباً غربياً.

❖ هل نستطيع القول أن الاتجاه الغالب في إبداع الغرب، هو اتجاه يقوض الغرب؟

❖ ❖ يقوض بعض مفهومات الغرب، ويقوض بناه الاقتصادية - الاجتماعية. لكنه يعطي للغرب بعداً آخر هو بعد المجهول وبعد الحرية. وبهذا المعنى يمكن القول أنه يعيد بناءه ولا يقوضه. ثم إن كلمة غرب عامة جداً كما هي كلمة شرق. فالغرب الأميركي شيء والغرب الأوروبي شيء، ويمكن أن نجد تمايزاً ضمن الغرب الأوروبي نفسه.

❖ نحاول أن نرجع إلى الإبداع، نسأل هل كل إبداع حرية؟

❖ ❖ كل إبداع حرية، ولا إبداع بلا حرية.

❖ معظم المثقفين والمبدعين العرب، شديدو الانخراط في الأنظمة.

❖ ❖ لذلك نرى أن إبداع هؤلاء هزيل جداً، بل لا يصح أن نسميهم مبدعين لأن المبدع خارج النظام أياً كان هذا النظام.

❖ في ضوء ما تقدم، كيف يتجلى لك الإسلام اليوم في ضوء الحركات الإسلامية؟

❖ ❖ هنا يبدو لي أنه ليس لدينا اليوم قراءة حديثة للإسلام في ضوء المشكلات التي نجابهها والأسئلة المطروحة علينا أو التي نطرحها نحن في مستوى القراءة القديمة. فالقراءة القديمة بشكل عام أعمق وأكثر غنى، بل إن الحركات والتيارات الإسلامية لا تظهر غنى الإسلام وحركيته وقابليته لتفهم العصر الراهن، بقدر ما تظهر أنه قوة تقليد وحافظة وارتداد.

❖ هل هذا يشمل الحركات الدينية الحديثة؟

❖ ❖ نعم.

❖ القراءة المجدية للتراث، هل تقصد بذلك القراءات التحليلية المتأخرة للتراث؟

❖ ❖ معظم القراءات الراهنة هي إسقاطات إيديولوجية. والقراءة التي أعنيها لا تتم إلا بحركة نقدية أولاً لمجمل هذا الموروث وإعادة نظر جذرية في جميع أشكاله وتجلياته، ومثل هذا النقد لم يحدث حتى الآن. إذن كل ما كتب حول التراث يترجح بين الانتقائية والإسقاط الإيديولوجي.

❖ الحكم ينفي القراءات الراهنة للإسلام، هو أيضاً محكوم بنظرة ثقافية نخبوية، بمعنى أنها تهمل قراءات للإسلام حصلت في الممارسة، مثلاً المهدية، الوهابية، السنوسية، كانت تلك في الحقيقة حركات من ضمن الإسلام، أو «بروتستانتية الإسلام» في الآن نفسه هل ممكن الكلام عن التغيير من ضمن الممارسة؟

❖ ❖ هذه الحركات هي في أقصى وصف يمكن أن توصف به إصلاحية على المستوى السياسي الاجتماعي، وهي ليست قراءة بالمعنى الذي أقصده، فكرية حضارية. ذلك أن مثل هذه القراءة تتطلب مراجعة نقدية، لا للنتاج الإسلامي والممارسة الإسلامية في التاريخ وحسب، وإنما أيضاً للنتاج الحضاري الآخر. وهذا لم يحدث أبداً بشكل متكامل، وإن كانت هناك بعض البوادر فيما يكتبه محمد أركون وفيما كتبه مالك بن نبي والمودودي.

وأرى أن معظم الذين كتبوا عن الموروث الإسلامي العربي لا يعرفونه المعرفة الكاملة.

❖ هل نستطيع أن نستنتج مما تقدم أن الإسلام الفكري والحضاري، لا يمكن أن يقرأه المسلمون؟

❖ ❖ يمكن أن يقرأه أي إنسان، المسلم وغير المسلم، لكن لا يمكن أن تقرأ وردة الطبيعة بمقاييس وردة من الحديد.

❖ لم أفهم.

❖ ❖ لقراءة الإسلام ولقراءة أي نص، لا بد من الدخول في بنيته وشروطه، لا بشروط من خارجه. لأن الشروط من خارج، إما أن تقلصه وإما أن تحجمه وإما أن تشوهه وقد تحدث الأمور الثلاثة معاً، وهكذا تستطيع أن تعرف سلفاً ماذا يمكن أن تقول الشروط الخارجية.

❖ تقصد أن تتم دراسة الإسلام دون وعي إيديولوجي مسبق؟

❖ ❖ ليس هناك أية قراءة بريئة. كل قراءة، مهما كانت حيادية، هي بمعنى ما إيديولوجية، ما أقصده هو أن القراءة لا يجوز أن تتم بمقاييس إيديولوجية مسبقة، منظوراً إليها كمقاييس نهائية واحدة.

❖ هل بذهنك محاولات معينة قرات التراث على هذا الشكل الإيديولوجي المسبق؟

❖ ❖ معظم القراءات الراهنة هي قراءات إيديولوجية مسبقة، الطيب تيزيني على سبيل المثال، حسين مروة أيضاً، هذا لكي أمثل بالنموذجين الأكثر بروزاً.

❖ كيف تنظر إلى محمد عبده من ضمن هذه القراءات؟

❖ ❖ محمد عبده هو استمرار لقراءة ابن رشد على شيء من التردد والغموض بعامل الظروف التاريخية والسياسية. وخلاصة موقفه هو: كيف أتبنى الحضارة الغربية وأبقى مسلماً. وهو نفسه الموقف الذي صاغه ابن رشد: كيف أتبنى الفلسفة اليونانية وأبقى مسلماً. ولذلك أخالف عبد الله العروي في تفسيره موقف محمد عبده، فمحمد عبده استأنف موقفاً قديماً ولم يستعر موقفاً غربياً.

❖ والأفغاني؟

❖ ❖ الشيء نفسه مع مزيد من الراديكالية والوضوح.

❖ هل كنت متديناً في يوم من الأيام؟

❖ ❖ لقد نشأت وعشت في جو متدين جداً، وعائلة متدينة جداً.

❖ هل نفهم من ذلك أنك، فيما كنت تقرأ التراث الإسلامي، كنت غير مستسلم لروحه بمعنى أنك كنت تقرأه من خارجه؟

❖ ❖ لا بل قرأته من داخل لأنني أعيشه في تربيتي ولأنني، منهجياً، استبعدت المقاييس الإيديولوجية حرصاً على رؤية النصوص بذاتها وفي ذاتها دون فكرة مسبقة. أضف إلى ذلك أن معرفتي بالإسلام ونصوصه تكاد أن تكون معرفة فطرية، فقد ربيت فيه وتنفسته.

❖ هل هذا يعني أن هناك قراءة لا إيديولوجية؟

❖ ❖ نعم. لكن حين تنظر إلى أية قراءة من خارج يمكن أن تؤدلجها، أي تضفي عليها صفة إيديولوجية. والقراءة الإيديولوجية هي القراءة التي تتم دون منظار إيديولوجي محدد. طبعاً هذه عملية صعبة جداً تقتضي من القارئ، أن يتوحد بالنص. فالقراءة الحقيقية إبداعية وليست إيديولوجية.

❖ كلامك الكثير عن الإبداع، برأيي، يؤدي إلى هذه الخلاصة: أي سلخ الإبداع في الشعر مثلاً عن الأفكار السائدة تعتبر الإبداع الشعري وكأنه نوع من الوحي؟

❖ ❖ لا أؤمن بالوحي، فنياً. الفن عمل،معاناة. لكن كل عمل أو كل معاناة نوع من الاختمار تختمر وتنفجر، الإبداع هو هذا التفجر.

❖ رأيي، أنك فيما تكتب الشعر، تستبعد موضوعات عديدة من الحضور في القصيدة، إذ القصيدة، من حيث موضوعها أولاً، هي شكل من الاتفاق الفني في المجتمع كان يكتب الشاعر عن الحب والثورة ولا يكتب عن مناطق في الوعي أكثر تفصيلاً وغرائبية ربما. هل يدحض كلامي هذا كلامك حول الاختمار والتفجر؟

❖ ❖ أنا لا أستبعد بعض الموضوعات، وإنما أستبعد جميع الموضوعات. حين يكتب الشاعر موضوعات يكتب مقالات أو إنشائيات. أنا أكتب حالات. وحتى في الحالات لا أكتب عن الحالة بل أكتبها. وإذا كانت الحالة لا تشمل التفصيلات التي تشير إليها، فهذا راجع إلى الهواجس الداخلية لدى الشاعر. هذه الهواجس تأخذ الأولية وتطغى. وصحيح أن الشاعر مشروط بظروفه الاجتماعية والاقتصادية، لكن سر الإبداع هو كونه ينبجس من هذه الشروط ويخترقها. دون ذلك لا يمكن فهم التغير ولا يكون للحرية معنى.

❖ يشكل التغير إحدى المقولات الأساسية في تنظيرك للشعر. وكذلك شعرك مأخوذ بهذا الهم. هل يعني وقوفك عند مقولتك الثابتة هذه أن الشعر عملية لا تثبت في الزمن ولا تستمر فيه، خصوصاً وأن مقولتك هذه تذكرني بالأزياء.

❖ ❖ أود أن أوضح أولاً قضية تتصل بالسؤال وهي أن علاقة الخلق باللغة كعلاقة الشاعر بالشروط الاجتماعية والاقتصادية. فاللغة ملك عام مشترك للجميع وأنت لا تكون خلاقاً إلا إذا أبدعت لغتك الخاصة ضمن هذه اللغة العامة المشتركة وبوساطتها. كذلك أنت لا تكون مبدعاً إذا خضعت لشروطك الاجتماعية والاقتصادية خضوع النبات أو الحيوان. وإنما تكون مبدعاً حين تخترق هذه الشروط، أو حين تتخيل شروطاً وظروفاً انطلاقاً من شروطك وظروفك وبها. وعلى هذا، فإن التغير هو جوهر الإبداع. لكن هناك تغير أزيائي، وهناك تغير إبداعي. والتغير الأزيائي في الواقع ليس تغيراً وإنما هو إيهام بالتغير، ذلك أن الأزيائية في صميميتها ليست إلا تكراراً أو استعادة، بينما التغير الإبداعي هو دائماً إضافة. الأزيائية تراكم، والإبداعية تجاوز.

❖ اعتقد ان التغير عندك هو هاجس يبحث عن لغته ونقده انا أعتقد أن هذا الهاجس مستمد من كونك شاعراً عربياً يعيش في هذا العصر. انت، فيما تكتب، تحاول ان تثبت أصالة الشاعر العربي الحديث اولاً وأصالتك الخاصة ثانياً. هنا يبدو هاجس التغير استجابة للغرب المتغير وتكفيراً عن قصيدتنا القديمة التي لم تعرف الأشكال المتغيرة. ما رأيك؟

❖ ❖ قد يكون في هذا القول شيء من الصحة. لكنني أظن أن التغير ليس رمز الغرب وحده أو هاجسه وحده. ففي تراثنا وبخاصة الصوفي أن الإنسان مشروع وجود. وهو من حيث هو كذلك رؤيا وحركة وبحث في اتجاه مجهول ما أو لا نهاية ما. فالإنسان إذن، مندفع بطبيعته نحو المستقبل. وهو في اندفاعه يتغير من حال إلى حال. وطبيعي أن يتغير تعبيره أيضاً من حال إلى حال. وجدير بنا أن ندرس في هذا الصدد المسار الصوفي في أحواله ومقاماته نحو المطلق. ربما آنذاك نرى أن التغير مقولة مشرقية، عمقياً. وهي مقولة أكثر غنى وشمولاً منها في الغرب.

❖ لسوء الحظ ان مقولاتنا التي نعتبرها خصائصنا تسقط في حركة المجتمع وتنهار. لقد آمن الصوفيون بالتغير، ومارسوه تغيراً في الأحوال نحو المطلق. أما التغير الفعلي فهو خارج المقولة والإيمان، إنه في نسيج الحياة المعقد وشروطه.

❖ ❖ إذا لم يكن عندنا تطابق بين تغير الذات وتغير الموضوع فهذا عائد إلى خطأ النظام وخطأ المؤسسة. التحركات السياسية ـ الاجتماعية، التي تتطلع إلى التغيير وجدت باستمرار وفي مختلف العصور، لكنها كانت تسقط في الثبات حين تتحول إلى مؤسسات. ومن المؤكد في المجتمع العربي، أن هذا خلل كامن، وعلى علماء الاجتماع والأنتربولوجيا أن يدرسوا لنا أسباب هذا الخلل ويكشفوا لنا عن عوالمه، نحن نلمس مظاهره، نحن، مثلاً، لم نعرف حتى الآن أن نؤسس دولة و أن نرسي مؤسسة على أي مستوى. لكن لماذا؟ ننتظر المختصين لكي يقدموا لنا الجواب.

❖ نستطرد إلى لغة الشعر وعناصره هل برأيك كفت الأوزان القديمة والإيقاعات ونظام البيت الشعري الواحد. هل برأيك كفت تماماً عن الإبداع؟

❖ ❖ لا، من حيث المبدأ. وإذا كنا اليوم لا نكتب بها فليس لأنها بذاتها باطلة، بل لأن الذين كتبوا فيها أوصلوا تشكيلاتها الإيقاعية إلى ذروات بحيث يستحيل الكتابة بها دون الوقوع تحت هيمنتها. وأنا أفسر انحطاط الكتابة الشعرية بعد هذه الذروات لا بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فحسب، وإنما أيضاً، بهذا العامل الفني. فلا يمكن مثلاً أن تكتب لغة المتنبي وإيقاعاته وأشكاله دون أن تقع تحت هيمنته. لذلك لا بد، فنياً، من الانحراف عن مسار هذه الذروات وابتكار أشكال أخرى. ولو صح القول أن الأوزان القديمة باطلة بذاتها، لصح القول تبعاً لذلك أن كل ما كتب وفقاً لها باطل هو أيضاً. فالمسألة لا تطرح على أساس الوزن أو عدمه، وإنما على أساس كيفية رؤية العالم.

❖ لا أحب أن أخوض في الإشكالات الكثيرة التي تطرحها إجابتك هذه، فليس في المجال متسع، ولكن انتخب مما قلت سؤالاً يتعلق بأثر الظروف الاجتماعية والـ الخ هل برأيك تستطيع الدول المتخلفة أن تنتج إبداعاً، بالمعنى الذي تقصده؟

❖ ❖ نعم أعتقد أن في هذا المجتمع شعراً لا يقل بأهميته الإبداعية عن أي شعر في مجتمع غربي متقدم. وهذا أيضاً مما تجب دراسته. فالشعر والفن بعامة، ليس تابعاً بشكل مطلق للظروف الاجتماعية والـ....

الخ. فقد يتناقض معها. يكون متخلفاً أو ثانوياً في شروط متقدمة، وقد يكون على العكس متقدماً في شروط متخلفة.

❖ تبعاً لذلك، هل نستطيع أن نفسر نضوبنا الشعري منذ نهاية العصر العباسي بالمصادفة، حيث لم يولد الشعراء؟

❖ ❖ ما سُمّي بفترة الانحطاط سميّ بعوامل سياسية لا بعوامل فنية. ففي هذه المرحلة تحقق ما يشبه الثورة الشعرية من حيث أن الشعراء أخذوا يخلقون لغة تطابق حياتهم اليومية، أي أنهم أخذوا ينفصلون عن النموذج الجاهلي، وعن الشعر. اللغة و البيان والفصاحة، ويخلقون شعر الحياة اليومية. وأكرر أن هذا في مستوى الثورة الفنية. ولكنها لم تدرس بسبب العوامل السياسية وبسبب سيطرة النمذجة الجاهلية على الفكر العربي.. وتوضيحاً لبعض ما ورد في السؤال السابق أقول: أن الأدب السوفياتي اليوم مثلاً، برغم أن مجتمعه متقدم اقتصادياً واجتماعياً، ليس في مستوى الشعر في المرحلة القيصرية. ليس هناك أحد في مستوى بوشكين في الشعر أو دستويفسكي في الرواية على سبيل المثال لا الحصر.

لو كان الإبداع تابعاً بشكل اضطرادي لتقدم الظروف، لكان من الضروري نشوء شعراء أكثر أهمية وأعمق إبداعاً من بوشكين، وهذا ما يصح قوله بالنسبة إلى مجتمعات أخرى.

❖ لا أقصد بالتطور الاجتماعي المعنى ذاته الذي تقصده أنا أرى مثلاً، تبعاً لتاريخية الفن، أن الأعمال الفنية الكبيرة ظهرت في فترات كان يعاني المجتمع فيها تحوله إما نحو الذروة أو نحو الانكسار. هكذا تكون مقولة تأثير المجتمع في الشعر غير ميكانيكية بل لها قانونها الخاص الذي تقوله لنا التجارب الفنية المختلفة في التاريخ.

❖ ❖ طبعاً هذا سؤال يثير ضرورة تحديد معنى التقدم ومعنى التخلف، وما مقياس كل منهما. نحن الآن نستخدم عبارة التخلف بمقياس غربي خالص، وبمعنى غربي خالص. والتخلف هنا ليس مقولة غربية بالمعنى الحضاري وحسب، بل هو مقولة استعمارية أيضاً. فإذا

أخذنا اليوم مستوى التقدم الغربي نموذجاً ومقياساً فلا شك أن المجتمع العربي مثلاً يكون متخلفاً. لكن، هل يصح فعلاً اتخاذ هذا المقياس. أنا أشك في ذلك. فالمجتمع العربي متخلف لا بالنسبة إلى الغرب، وإنما بالنسبة إلى ما يختزنه من طاقات موضوعية ولا يعرف كيف يستخدمها أو يحال بينه وبين استخدامها. وهناك علماء أنتربولوجيون كليفي شتراوس مثلاً يلغي مقولة التخلف كما تعرف. فمن يركب الطائرة ليس بالتأكيد أكثر إنسانية وتقدمية ممن لا يزال يركب الحمار. ولذلك يجب علينا أن نعيد النظر في تحديد مقولتي التقدم والتخلف.

أجرى الحوار: حسن داود

جريدة «السفير»، بيروت 5. 8. 1979

كل شعر عظيم هو شعر حديث

❖ ماذا لو بدأنا بالخطابة؟ عندي أن الحقيقة النظرية هي حقيقة خطابية. وإذا كان الصدق في البحث يعطيه الموجود، فالصدق في الكلام يضمنه المتلقي ما يجب تحديده هنا هو فقط هوية المتلقي، أو الصفة التي نتوجه إليها فيه: هل نخاطبه سمعاً أو بصراً. الخ، أم نخاطبه وعياً في المطلق هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كيف نحدد بناء على ذلك موقفنا المعرفي؟ هل يجب أن نخاطب الحقيقة إذا أردنا أن نقولها بصدق؟ أريد أن أثير معك هذا الموضوع بالذات: الخطابة في الشعر أو المخاطبة؟

❖ ❖ لست أدري ماذا تعني بالضبط حين تقول خطابة. الخطابة صيغة من صيغ الحوار مع العالم. وهناك مستويات للمخاطبة: مستوى تخاطب فيه من يساويك أو يوازيك، ومستوى تخاطب فيه من تتعلم منه، ومستوى تخاطب فيه من تعلمه. النوعان الأولان صوفيان، لذلك هما شعريان. النوع الأخير تعليمي وقد يخط فيصير دعوياً. الخطابية مثلا هي نزعة المبالغة التعليمية وتفسد الشعر حين تدخله. ولكن «مخاطبات» النفري بالمقابل، شعر خالص.

❖ أود أولاً لو نفهم كيف يكون المخاطب أسمى أو أدنى؟ أعلى مستوى الوجود أم مستوى المعرفة؟

❖ ❖ أعني الاثنين معاً، وأحياناً يكونان واحداً.

❖ ثم، أنت تقول أن الخطابة صيغة من صيغ الحوار مع العالم، هل يجوز أن يكون ثمة صيغة أخرى لهذا الحوار؟

❖ ❖ صيغة تأملية مثلاً.

❖ هناك تناقض بديهي في ذلك: كيف يتكلم الواحد منا في لحظة التأمل؟

❖ ❖ يتكلم متأملاً. ليس ثمة على هذا المستوى انفصال، والكلام الشعري ليس مجرد تعبير عن الكائن، وإنما هو كذلك امتداد شعري لا يعبر عني وإنما يكملني، فهو امتداد لي.

❖ أبدأ بالجزء الأول من جوابك لأسألك: هل تعني أن الكلام هو نقل التأمل؟

❖ ❖ بل التأمل منطوقاً.

❖ نذكر أننا يجب أن نحدد كل شيء بالنسبة إلى مخاطب ما. إن المنطوق الذي هو صورة التأمل، يحتاج إلى بنية علائقية خاصة

❖ ❖ لا مخاطب جوهرياً في عملية الخلق الشعري. وجود المخاطب مرحلة لاحقة، إذا شئت، إنه شأن اجتماعي: حين أكتب شعراً لا أفترض مخاطباً، الإبداع هو أن تضرب في المجهول.

❖ لا يجوز تغييب المخاطب في العمل الشعري بهذه السهولة، فكما أن الساحر الذي لا ينتظر تأثيراً لرقيته هو مشعوذ، فالذي «يتكلم وحده» يكذب بالضرورة

❖ ❖ كل كلام «كذب» في المعنى القصي الأخير، لا لأنه يخون المخاطب، بل لأنه كلما خيل له أنه اكتشف مجهولاً، انبثق أمامه أو أفلت منه مجهول آخر. أي أن الكلام لا يمكن أن يحيط، أي لا يمكن أن «يصدق». العبارة «ضيقة» دائماً كما يقول النفري. بهذا المعنى يمكن أن نقول عن الكلام أنه كذب على مستوى آخر، حين يقبض الكلام على الحقيقة قبضاً أخيراً، على افتراض إمكانه لا يعود له معنى، ولا يعود للإنسان معنى أيضاً. الكلام نوع من التوهم أو الحلم إزاء الحقيقة. الحقيقة لا يمكن اكتشافها.

❖ تقصد أننا لا نقبض إلا على الحقائق؟

❖ ❖ نقبض على صور وتجليات.

❖ ولكن حدودنا الكلام؟

❖ ❖ أجل. ليس ثمة غير الكلام، ولكنه مع ذلك «ضيق». من هنا نفهم كيف أن بعض الشعراء يكفون عن الكتابة لأنهم يشعرون أن آلتهم اللغوية لم تعد قادرة على الإمساك بما في أعماقهم. من جهة ثانية، حين أعرف نفسي تمام المعرفة لا أعود قادراً على كتابة الشعر. ولكن مثل هذه المعرفة أمر مستحيل، لذلك لا يمكن أن يموت الشعر.

الشعر مرتبط عضوياً بمجهول ما . من هنا أزمة الشعر العربي: يدور في المعلوم وينقل لك ما تعرفه.

❖ شعراؤنا تسيّر نتاجهم فكرة.

❖ ❖ بل جملة واحدة.

كتابة الشيء

❖ عودة إلى ما قلته عن «الامتداد»؟

❖ ❖ لا أعبر عن نفسي بالكلام، بل أحاول أن يكون كلامي امتداداً لي.

❖ أحاول أن أحدد الكلمة أو أحصرها: إن امتدادنا في الواقع، ليس قولنا له، ولا سؤالنا إياه، بل جوابنا عليه.

❖ ❖ هو نوع من الاستطالة، لا أقدم أجوبة بل أستبطن. آخذ الشيء وأكتبه.. والكلمة لا تعكس الواقع ولا تعبر عنه، وإنما تحاول أن تكونه، وبما أنها لا تستطيع فهي ازدواج له.

الشعر العربي من القديم حتى اليوم هو إجمالاً الكتابة عن الشيء، ومعنى ذلك أن الشيء بالنسبة إليه موضوع. وشعر الموضوع هو بالضرورة وصفي إنشائي. أما من يكتب الشيء فيحاول أن يستبطنه ويخلق معادلاً له في اللغة. وهذا ما سميته الامتداد أو الاستطالة.

❖ أطلب تحديداً لذلك او مثالاً عليه.

❖ ❖ لا يهمني مثلاً أن يكتب الشاعر عن الحب، وإنما يهمني أن يكتب الحب.

❖ بما أنك لا تفترض المطابقة، فإنني ما زلت أصر على أن امتداداتك في الواقع هو جواب أو مكان لجواب.

❖ ❖ لا هذا، ولا ذاك. إنه تساؤل يدفع إلى تساؤل.

❖ سأقدم مثلاً: حين أسأل امرأة: «هل تحبينني؟» تكون كلمتي جواباً لرغبتي فيها.

❖ ❖ تكون هنا في انتظار الجواب، لا في الجواب. لكن هذا الجواب لا يجيء شعرياً.

❖ كلمتي موقف أم لا؟

❖ ❖ الجواب بكل بساطة لم يجيء... ثم لماذا الافتراض دائماً بأن هناك مخاطباً؟

❖ هنا التناقض: أسأل، ولا أنتظر الجواب، إذاً أنا كاذب

❖ ❖ بل العالم هو الذي يكذب لا أنت. المفترض هو الجواب دائماً. من لا يجيب هو الذي يكذب وليس السائل.

❖ سأعتبر ذلك انحرافاً في المثالية

❖ ❖ مثالية، مادية، تسميات. مشكلية لا أؤمن بها.

❖ أنت تستعمل أو تدخل الشعر لتعرف، كيف تكون صادقاً إذا لم تنتظر المعرفة؟

❖ ❖ أنتظر دائماً المعرفة. ولكن لا جواب لانتظاري. والأفضل أن لا يكون لأن المعرفة إذا تمت لي، أصبح إلهاً، أي أنسلخ عن نفسي، أي أبطل أن أكون، هذا ما يدفع بعضهم إلى القول أن الشعر لا يجدي. ربما.

❖ إذا فهمتك جيداً، أنت تريد أن تفصل بين «المعرفة الكبيرة، أو المطلق» ومعرفة صغيرة، هي بالنتيجة معارف

❖ ❖ الشعر هو مقاربة للعالم، المقاربة الأكثر كمالاً. والمعارف الصغيرة لا تحد الإنسان.

❖ الشعر إذاً هو فعل احتجاج على محدودية الإنسان

❖ ❖ بمعنى ما.

❖ بهذا المعنى هو موقف وجودي

❖ ❖ أي كياني.

❖ ألا ترى في ذلك تناقضاً؟ موقفك ثابت ومع ذلك لا تستغني عن التساؤل

❖ ❖ لماذا تخاف من التناقض؟ أنا متناقض، إذاً أنا موجود.

(2+2) في الشعر

❖ تتعايش بسهولة مع العالم

❖ ❖ لم يبق في الشعر غير هذا، وإلا اندرج في ما هو مؤسس وانتهى. 2+2 لا تساوي أبداً أربعة في الشعر.

❖ ما أريده منك بالضبط هو أن تتكلم بلغة 2+2 تساوي فيها أربعة وسؤالي: ماذا يؤسس أدونيس؟

❖ ❖ يؤسس البحث والهيام والرفض والتحول والانشقاق والتجاوز، وهذا لا يتأسس. أو لا يمكن أن يدخل في مؤسسة.

❖ لي ملاحظة على هذه الكلمات ما دمت قد ذكرتها. وسأستعين على ذلك بتحليل هايدغر في «الكائن والزمن» لاستلاب الوعي إن الانفصال بين المفهوم وأساسه المادي هو انفصال مطرد بطبيعته ولا يزيده استعماله إلا استغراقاً في عملية الانفصال: الفضول هي عمل النظر الشاغر، والالتباس استلاب للمعرفة، والثرثرة لوظيفة الكلام بالالتباس مثلاً نستسلم لوهم ما هو سهل المنال على أي كان، وما عنه يستطيع أي كان أن يقول كل شيء ولا شيء» وهكذا يغذي الالتباس بدوره سلطة الناس Le on, das man ليحل محل حس الموقف

سؤال أول: إلى أي مدى أنت مسؤول عن لحاق هذا الاستلاب بكلماتك حين يستخدمها مقلدوك أو المتأثرون بك؟

❖ ❖ انفصال هذه الكلمات عن سياقها لست مسؤولاً عنه. المسؤول هو طغيان موهبة التقليد على حياتنا وفكرنا. لم تشع هذه المفردات وحدها بحيث أصبحت كأنها عالقة في الفراغ، وإنما شاعت أيضاً لغتي الشعرية. لغة الشاعر نوع من الورق المرتبط بأغصان وجذور، وعزلها عن هذه جميعاً تبدو معه كأنها ثرثرة، مرة ثانية لست أنا المسؤول عن هذا. أنا أشد الناس أسفاً لذلك.

الأدونيسية

❖ ما أعنيه هو الانفصال عن الواقع وليس عن السياق ثم، وهذا هو السؤال الثاني: لقد تحولت الأدونيسية بفعل ما قدمنا، من موقف إلى موقع، أي من رمية إيديولوجية إلى مؤسسة مغلقة، فما تعليقك على ذلك؟

❖ ❖ هذا التقليد- الاقتطاع للغة أدونيس ليس شيئاً على الصعيد الشعري. وجميع الذين يقلدون ليست لهم أي قيمة شعرية. القارئ الشعري البصير يعرف ذلك تمام المعرفة. لكن ثمة جانب مضحك في

الموضوع هو أن المرض الشائع، مرض الحقد والجهالة والأمية، والمنافسة... الخ، يتيح لبعضهم أن يتخذ أحياناً من هذه الاقتطاعات نماذج يفضلها حتى على جذورها وأغصانها ونسقها.

❖ وبماذا نحكم على أدونيس متى قلد أدونيس؟

❖ ❖ أعطني مثلاً في كل نتاجي على ذلك، أشعر أنني كل آن في حال. لذلك أكاد أن أرفض شعري كله، تطلعاً لما لم أكتبه بعد، فكيف أقلد نفسي؟ في هذا الصدد، ما لم أنشره من شعري، وقد يكون هذا مفاجئاً، أكثر بكثير مما نشرته. المجموعات الشعرية التي أصدرتها حتى الآن سلم واحد، لكن الدرجة اللاحقة فيه لا تشبه السابقة، وإن اشتركت معها في الهاجس العميق.

❖ تقلد نفسك حين تبتعد الكلمة في تنظيرك مثلاً عن أساسها. ومفهوم مثل الإبداع قد يعني أحياناً كما عند مقلديك إذا جاز التعبير كل شيء ولا شيء.

❖ ❖ في التنظير تحدث مثل هذه التنازلات، لأن النثر، إذا رجعت إلى المخاطبة، لا يمكن إلا أن يكون فيه جانب توضيحي. فهو بشكل غير مباشر يحمل شيئاً من التعليم، وكل تعليم يتضمن قسطاً كبيراً من التكرار.

❖ ألم يحصل في الشعر مثل هذا الارتهان؟

❖ ❖ أتمنى أن تدلني عليه لأحذفه. ربما كان هناك تنويعات، والتنويع ليس تكراراً.

❖ التنويع تجربة تابعة، وليس بالتالي أصيلاً. لذلك لا أظن أنه يضيف شيئاً.

❖ ❖ ويكون إضافة وقد يكون تكراراً مضمراً أو مقنعاً، لا يناقش ذلك في المجرد على كل حال. لو كان هناك قراءة ونقاد وناشرون في مستوى الشعر، لكان يستحيل أن يظهر هذا الشعر الذي لا يقول إلا التقليد.

إنها آلة الإعلام الحديث، التي أفسدت اللغة ذاتها وليس الشعر وحده. لا يمكن أن تتصور انحطاطاً أكبر من هذا الانحطاط: أي شيء، مهما كان تافهاً، يمكن أن ينشر اليوم. هذا ليس احتقار للكلام وحده، وإنما هو احتقار للإنسان أيضاً. الصحافة العربية رمز لانهيار روحي قبل أن تكون رمزاً لانهيار ثقافي.

أمام طريق مسدود

❖ ماذا يعني لك قول بعضهم بأنك وصلت إلى طريق مسدود؟

❖ ❖ كل شاعر عظيم هو باستمرار في طريق مسدود. ونضاله دائماً هو أن ينبجس من هذا الطريق المسدود أوسع وأغنى. وهذا معنى أنه يتناقض صميمياً، أي أنه يستيقظ ذات يوم وينحرف عما بناه أو يحطمه، بتجاوزه وفتح مجال آخر.

❖ سأحصر السؤال: هل ترى أن اللغة عقبة معرفية؟

❖ ❖ هناك الشيء أو العالم، وهنا الإنسان (الشاعر) والكلام جسر بينهما. العلاقة القائمة بين هذه الأشياء الثلاثة ليست علاقة سؤال بجواب وإنما هي علاقة هجوم واستقصاء لا ينتهيان. وبهذا المعنى إذاً الكلمة عاجزة وتظل عاجزة ليس لأنها بذاتها عاجزة، بل لأن من طبيعتها أن لا تحيط بما هو لا نهائي. اللغة إذاً عقبة وطريق في آن. إنها عقبة - طريق، فهناك كلام لأن هناك لا نهائياً ما، وحين نفترض أو نتصور أن اللانهائي انتهى فلن يكون للكلام عندها قيمة، بل ينتهي الكلام ذاته.

❖ إنك ترسم صورة من ثلاث صور: العارف والمعروف وبينهما أداة المعرفة في هذه الحال، ألا ترى أن الوساطة قد تفسد؟

❖ ❖ لا تنس أن دائرة العارف قد تغلق دائرة المعروف.. ولكن المسألة باقية: اعرف نفسك تساوي لن تعرف نفسك. أنا أتصور أن الإنسان قبل الأبجدية يمكن أن يكون أعمق معرفة منه بعد الأبجدية، لأن الصلة قبل الأبجدية كانت صلة إشارة وخط وتوحد، أي ملامسة للأشياء. أما بعد الأبجدية فقد أصبح الله هو الكلمة، أي أصبح الله بمعنى ما عقبة من حيث الظن بأنه خاتمة. ومن هنا يتضح غنى التجربة الصوفية التي جعلت من الله نفسه طاقة متحركة وكأنه لا يجيء من الوراء بل يجيء باستمرار من الأمام، أي من المجهول.

❖ تعبر عن حنين إلى «الوعي النفساني» المندمج في الحياة، وأرى أن الوصول إلى هذا الشكل من كمال المعرفة بكمونها، ضريبته الصمت.

❖ ❖ الصمت بأي معنى؟ ليس هناك لغة في المجرد، هناك لغة عارف معين أو مكتشف معين، لذلك دائماً، الشاعر الكبير يحطم العقبة، أي اللغة، بمعنى أنه يحيد بها ويحرفها، ويخلق لغة داخل اللغة. وعلى هذا المستوى يمكن القول: ليس هناك عارف إذا لم تكن له لغته الخاصة. والطريق إلى هذه اللغة الخاصة أشار إليها التصوف العربي ومارسها قبل أن يشير إليها مالارميه مثلاً ويمارسها. وأهمية الشعر هي هنا في تحطيم أداته باستمرار: كأنه يسحقها ويعيد جبلها من جديد.

❖ ليت شعري أي ضمانة يمكن أن تمنحها اللغة الخاصة لعنصر من عناصرها؟ إنما هذه الضمانة، كما في أي معجم رمزي (code) تأتي من السياق لا من الحقيقة.

❖ ❖ مثل الأشياء.

❖ ولكنها لا تفتح طريقاً ولا تجد منفذاً، ليست إلا نظاماً مغلقاً.

❖❖ كل شيء مغلق، هل الزهرة المفتوحة أمامك مفتوحة أم مغلقة؟ إنه انفلات من طبيعة الكائن.

التجربة الصوفية

❖ كأنك تذكر بنظرية الجوهر الفرد عند لايبنتز.

❖ ❖ لعل التجربة الصوفية تضيء الموضوع أكثر. الطريق التي يجتازها المتصوف هي جوهرياً طريق معرفة، أي محاولة معرفة ولكنه يقول أنه لا يعرف الشيء باللغة وإنما يعرف الشيء بالشيء، أي لا يعرف الله إلا بالله. ومعنى ذلك أن المعرفة القصوى إذا كان هناك معرفة قصوى هي الموت، أي هي أن يجلس المتصوف في حضرة الله لكي لا نقول يتحد به، لذلك ليس المهم في هذه الطريقة المعرفة بذاتها، وإنما المهم هو

الطريق. إذاً لا أبحث في المعرفة وإنما أبحث في الطريق إليها. لا أبحث في ما يقوله الشعر أو يحاول أو يقوله، وإنما أبحث في مساره، وفي سيرورته. الشعر على هذا المستوى طريق إلى المعرفة وليس المعرفة.

❖ طريق المعرفة تنبؤية، وكذلك طريق الكلام لذلك نعتمد الحكمة أحياناً أو الأسطورة لنعرف وفهمنا للأسطورة مثلاً هو تطبيقنا لها كشكل هل تعترف بهذا الدور البراغماتي للشعر؟

❖ ❖ كل شيء يمكن استخدامه عملياً أو وظيفياً ليس شعراً وإنما هو في أقصى ما يوصف به كلام سرق الشكل الشعري. الشعر يزيد كمية الأسطورة في العالم، يزيد كمية الأسرار، يزيد غنى العالم لا فقر العالم. وحين أقرأ قصيدة ما أستدل على عظمتها لا بقدر ما تقدم لي من معلومات، وإنما بقدر ما تشير إلى مجهولات.

❖ المجهول هو شكل المعرفة، وهكذا فقط يكون جميلاً.

❖ ❖ هو تحريض على السير في الطريق نحو معرفة ما.

❖ تحريض معين

❖ ❖ بل عام.

❖ إذاً فالشعر واحد.

❖ ❖ من حيث أنه انفجار في عالم راكد.

❖ كل شيء يمكن أن يحرضني

❖ ❖ الأمر يختلف في الشعر لأنه غير منفعي.

❖ ولكن ما النتيجة؟

❖ ❖ عملياً لا شيء.

❖ ولماذا نكتب الشعر؟

أكتب الشعر لأشعر بأنني موجود

❖ ❖ حتى أشعر أولاً أنني موجود وحتى أمارس ثانية هذا الشعور بالوجود. وحتى أحاول أخيراً أن أكون في مستوى هذا الوجود.

❖ ما يهمني هو أن يكون بعداً أساسياً من أبعاد الشخص، من أبعاد الآخر. هل تعني ما تقوله حرفياً بشأن المخاطب؟

❖ ❖ كبعد وجودي، نعم.

❖ رجعنا إذاً إلى تأكيد حضور المخاطب كشرط من شروط صدق الكلمة

❖ ❖ لا أعطي الآخر دوراً ولا أكتب له بالذات. لأن الآخر غائم وأنا لا أكتب لهذا الغائم. على صعيد الكتابة الشعرية بالمعنى المحض، لا يهمني أن أتوجه إليه. بهذا المعنى لا مخاطبة عندي، لأن هذا المفترض مخاطباً ليس إلا أنا. أنا وهو ـ الذات والآخر ضمن سؤال واحد، وأنا لا أجرؤ إزاء هذا المجهول الذي أواجهه أن أقول له: لدي حقيقة أنقلها إليك. فنحن معاً في طريق واحدة وأنه في قبل أن يكون في نفسه. وأنا لا أعلمه: معاً نتعلم.

❖ أنا أسمي المخاطب مخاطباً في الكتابة حين يكون في الليس . بعد. وهكذا يكون المخاطب منفصلاً.

❖ ❖ الأنت والهو، هما جوهرياً: الأنا. وافتراض المخاطب المنفصل يتضمن افتراضاً آخر هو أن المتكلم يعرف كل شيء، بينما المتكلم يبحث ولا يعرف. ثم لا بد كما يبدو من أن نتفق على مدلول المعرفة. هل هناك معرفة حقيقية؟ هذا هو السؤال ، المعرفة الكاملة والأخيرة، حتى في نطاق العلم، غير موجودة، فالأحرى أن لا تكون موجودة في الشعر، المعرفة نوع من التوهم، أحياناً يكون جميلاً وصحيحاً.

❖ يجب أن نضع حداً بين ما هو صحيح، أي مغلق على حقيقته أو تطبيقه، وما هو حقيقي أي مفتوح إلى صحته.

❖ ❖ الحب مثلاً حقيقي لذلك هو وهم. 2+2 =4 معادلة صحيحة، لكنها غير حقيقية.

❖ حقيقية حينما تجد لها، كمعادلة صحيحة، تطبيقها العملي أي حين تغدو علاقة أو فعلاً، فتدخل دورة البراكسيس لا اللوغوس.

❖ ❖ ليس الشعر تطبيقاً ولا مجرد لوغوس، هو الكائن كاملاً.

❖ هل كل زماني حديث؟

❖ ❖ في هذا السؤال ما يتيح إيضاح بعض الالتباسات في الكلام الدائر اليوم حول الحداثة. طبعاً لا حديث غير «الزماني». لكن كل «زمني» هو أيضاً «حديث». والفرق بين «الحديث» هناك، و«الحديث» هنا، هو

الفرق الذي أجده، اصطلاحاً، بين «الزمن» و«الزمان». «الزمن» مرحلة وعبور، «الزمان» كينونة وديمومة.

والالتباس الأول الذي يجب أن نجلوه هو أن كل شعر عظيم هو «حديث» باستمرار، في أي «زمن» كتب. لكن ليس كل شعر «حديث» مهماً أو قيماً، بالضرورة. فما أكثر «الحديث» التافه.

الالتباس الثاني هو أن «الحداثة» ليست مجرد الكتابة «الزمنية» «أشكال» مغايرة، أدب «مضمونات» مغايرة لما سبق في «الزمان»، كما يزعم بعضهم.

الالتباس الثالث هو أن الحداثة الشعرية العربية لا يمكن أن تفهم وتقوم إلا بالقياس إلى الإيقاع الإبداعي العربي، في الزمان الشعري العربي، وضمن الحضارة العربية.

بعد أن نجلو هذه الالتباسات، نسأل: ما الحداثة الشعرية العربية اليوم؟ إنها أولاً سمة، بالضرورة، لكنها ليست، بالضرورة قيمة. تصبح قيمة حين تختزن رؤيا تساؤلية تجاوزية، أو تصدر عنها. ومثل هذه الرؤيا تتجاوز مجرد «الشكل» أو «التشكيل» وتتجاوز مجرد الانفعال الإنشائي. إنها موقف كياني شامل، من الإنسان والعالم، ومن الإنجازات التي نسميها «الحضارة».

إنها، إذن، خاصية انفجارية في حضارة راكدة.

وهي من هنا، تأسيس للمكان، للحلم، وتأسيس للحرية، حرية الحاضر، وحرية المستقبل. وهي إعادة ابتكار للأفق الكتابي.

لا حداثة، خارج ذلك، خارج هذه الرؤيا الشاملة.

أفضل للخروج من هذه الالتباسات أن ننتقل من الكلام على الحداثة إلى الكلام على الكتابة.

ولهذا موضوع آخر...

أجرى الحوار: جاك الأسود

جريدة «الأنباء»، بيروت 6 ايلول 1979

قضايا الشعر والتاريخ العربي الإسلامي

❖ أستاذ أدونيس نرحب بك ترحيباً حاراً في اليمن، ويسرنا أن ننتهز هذه الفرصة الثمينة لكي يكون لك حديث مع قراء مجلة الثقافة الجديدة اليمنية وفي هذا اللقاء سنحاول أن نحاوركم في بعض القضايا التي ارتبطت بآرائكم حول العديد من قضايا الشعر والتاريخ العربي والإسلامي

❖ ❖ شكراً جزيلاً. ويسعدني أن أجيب بكل صراحة على كل ما تود أن تطرحه.

❖ من آرائكم المعروفة ـ أستاذ أدونيس ـ أن الحضارة العربية تعني في وعي الإنسان العربي الثبات وما يترتب عنه من تقليد ونقل وتفسير ومحاكاة، الأمر الذي يطبع الصراع بين المحافظة والتجديد بطابع الضياع وقد قادتكم هذه الآراء إلى استنتاجات أثارت جدلاً واسعاً في أوساط المثقفين العرب مثل اعتباركم الحضارة العربية بأنها تقوم في وعي الإنسان العربي على السلامة وطلب النجاة في حين تعتبرون أن الحضارة الغربية قائمة على المغامرة وطلب المجهول هل يمكن توضيح هذه المسألة آخذاً بعين الاعتبار أن العملية الثورية العربية المعاصرة والتي هي بالضرورة جزء لا يتجزأ من العملية الثورية العالمية تعتبر تأصيلاً حضارياً لنضال الإنسان العربي من أجل الحرية عبر مختلف مراحل التاريخ، ونزوعاً حضارياً لبناء مجتمع الحرية الذي يمد عنقه نحو مستقبل الاشتراكية؟

❖ ❖ شكراً لهذا السؤال المهم لأنه سيتيح لي أن أجلو بعض الالتباسات فيما يتعلق برأيي الوارد في كتابي الثابت والمتحول، فقد فهم إجمالاً كما تشير بأن الحضارة العربية ثابتة أو جامدة. لكنني في الواقع لم أحكم بذلك على الحضارة العربية ككل، وإنما حكمت على الجانب الحضاري أو الثقافي الذي ارتبط بالنظام السياسي العربي، أي نظام الخلافة، وقلت عن هذا النظام الثقافي أنه هو الثابت.

لذلك فإن أحكامي كانت تنطبق فقط على هذا النظام الثقافي السياسي الذي ساد. ناهيك عن أنني كنت دائماً أشير إلى القوى الحية التي تصارع هذا النظام الثقافي السائد والتي تطرح قيماً بديلة وثقافة بديلة وتصوراً حضارياً مغايراً. وعليه فقد سميت الجانب الأول، أي الجانب الثقافي الذي ساد والمتمثل بثقافة الخلافة، سميته الاتباع. أما الجانب الآخر فقد سميته الإبداع. ومن هنا حاولت أن أفهم آلية الاتباع، وأن أفهم بالمقابل العناصر أو الأبعاد الحية في الاتجاه الإبداعي. ولذلك كنت بطبيعة الحال مع الجانب الإبداعي فيما قمت بإدانة الجانب الاتباعي. ولم أتكلم عن الحضارة العربية ككل إلا ضمن هذا المنظور. ضمن الجدل بين الإبداع والاتباع. وللأسف ولأسباب كثيرة أن الجانب الاتباعي هو الذي ساد. وأنا أميل إلى القول أن هذا الجانب ما يزال سائداً حتى اليوم على الرغم من التململات والتفجرات الكثيرة التي تسير باتجاه الإبداع.

❖ في ضوء حديثك هذا، يحضرنا وصفكم لتراث الشعر العربي كأصل ثابت يظل أكثر جدة من أي جديد. حيث تعتبرون ما ينضاف إليه بأنه لا يقوم بعملية الإكمال وإنما يذوب فيه «ذوبان الموج في البحر» كما أتذكر أنكم وصفتموه بذلك من هذا يتضح لنا بأن مفهومكم للثبات يعني الجمود، ويتجاهل الروح الجدلية للثبات، ويتعامل معه بوصفه زمناً وليس باعتباره شكلاً حاضراً لواقع متغير سابق إلى شكل جديد، في إطار الاستمرارية بالتغيرية

❖ ❖ السلطة، أو ثقافة السلطة التي سادت كانت تريد باستمرار أن ترسخ الجذور التي استندت إليها. وككل سلطة محافظة، تريد أن تحافظ على ثقافتها، كانت تحارب،باستمرار كل خروج على هذه الأصول. أو أي اجتهاد أو تأويل لهذه الأصول بحسب مقتضيات التطور التاريخي والتجربة الحياتية. كانت تسمي ذلك انحرافاً أو شعوبية أو هدماً للأصول... الخ. ومثل هذه التهم، كما تعرف، لا تزال قائمة حتى الآن بشكل أو بآخر. فحين أقول أن الشعر العربي ذو أصل ثابت، وأنه لا يمكن التجديد فيه كنت أعني بذلك، كما هو واضح في الكتاب، وجهة نظر

السلطة وثقافتها ونقادها فقط. إذ كان يقابل هذه النظرة نظرة أخرى تجدد وتغير وتبدع. والدليل على ذلك أن الشعر العربي تجدد وخرج على الأصول. كما خرج على النمطية الجاهلية. ونحن نعرف أن الصراع العميق الذي نشأ بدءاً من نهاية العصر الأموي هو صراع بين ما يسمى أصولاً وما تطلع إليه الشعراء واستحدثوه. وقد سميت هذه المرحلة بمرحلة القديم والمحدث. حيث قام المحدث على أمرين أساسيين: الأول هو إلغاء النموذج الجاهلي كنمطية بنائية، أي أن الشعراء المحدثين بدؤوا يكتبون قصائد لا تخلد الشعر الجاهلي كأصل، ولا تبدأ بالحديث على الأطلال والناقة وتقوم بتركيب فكرة فوق فكرة وهكذا إلى نهاية القصيدة، وإنما بدؤوا بكتابة المقطعات التي تتناول غرضاً واحداً أو موضوعاً واحداً. هذا من حيث البناء العام للقصيدة. أما الأمر الثاني فقد تمثل في تغييرهم نمطية الأفكار والموضوعات. فبدل أن يتناولوا أفكاراً عامة، أخذ الشاعر يعبر عن تجربته كشخص يعيش في مناخ مغاير للمناخ الجاهلي. وهذا ما بدأه أبو نواس حيث أحيا موضوعات ما يمكن أن نسميه تجاوزاً بالمدينة، الموضوعات المدينية، أي اللهو العبث والخمرة والخمار وترف الحياة والرغبة في الحياة اليومية. وهذا كله أيضاً كان نوعاً من الخروج. ومن هنا كان يُسمى أبو نواس شعوبياً.

هناك أيضاً خروج آخر على نمطية التعبير الجاهلي. وهو ما مثله أبو تمام الذي غير في نمط العلاقات اللغوية. فقد رأى أبو تمام أن النمط الصياغي المتمثل في صيغ التعبير الجاهلية التي كانت جميلة في وقتها، لم يعد قادراً على التعبير عن التحولات العميقة التي يعانيها ويراها في نفسه وفي الواقع في آن واحد. ولذلك خرج على نمطية التعبير وعلى العلاقات اللغوية وانتقل بالشعر على صعيد الصياغة من السياق الذي يمكن أن نسميه سياقاً خيطياً أو خطياً إلى سياق آخر يمكن أن نسميه سياقاً شبكياً. أي استطاع أن يخلق عالماً من العلاقات المتداخلة والدلائل المتداخلة التي تلم بمجمل الواقع كواقع معقد يتركب لا من الواقع المعزول عن اللغة، وإنما من اللغة والواقع معاً. وبحيث أنه لم يعد هناك انفصال بين الشاعر والواقع. فالواقع يغدو موضوعاً إنشائياً أمام الشاعر. ونتيجة

لذلك ينشأ تداخل حميم وعميق بين الشاعر والواقع. وبالتالي بين اللغة والأشياء.

❖ حديثك عن العلائق بين اللغة والشاعر والواقع يقودنا إلى التوقف قليلاً عند بعض الظواهر الفنية فمن الثابت أن الشعر والقصة شهدا غداة نكسة 5 حزيران 1967 تجريباً في الأشكال التعبيرية وهو التجريب الذي أثار عدداً من الموضوعات التي يطرحها تطور الشعر العربي الجديد خصوصاً فيما يتعلق بالحداثة وعلاقة الشعر بالثورة وصلة الشعر بالجمهور. هل تعتقدون بأن ما اصطلح عليه النقاد والكتاب بالتجريب قد اقترب من مواقع الثورة الثقافية التي تستلزمها معطيات نضال حركة التحرر الوطني العربية؟

❖ ❖ أعتقد، وأنا هنا أتكلم عن المجتمع العربي ككل، بأن من الصعب، كما أظن، أن ينشأ نظام ثوري عربي بالمعنى الجذري العميق للثورة إلا بمفاجأة ثورية وباستثناء تاريخي وحضاري. وفي الوقت ذاته أعتقد بأن مثل هذا الاستثناء يبدو ضعيفاً، وأتمنى أن أكون خاطئاً في تقديري وأن ينشأ مثل هذا الاستثناء بحث نصل ضمن المجتمع العربي إلى نظام ثوري بالمعنى العميق للكلمة.. أتمنى ذلك.

لكن، ما دمت أميل إلى القول أن الثورة العربية هي ثورة واحدة، وأننا حين نتكلم عن هذه الثورة نتكلم عن المجتمع العربي ككل. لأن المجتمع العربي، في الواقع، نسيج متداخل من القيم والعادات والتقاليد حيث يؤثر بعضه في بعضه الآخر. وضمن هذا الإطار أظن أننا لا نزال بعيدين عن تحقيق الثورة بالمعنى العميق للكلمة. فنحن لا نزال نتململ ونتحرك باتجاه الثورة. وقد أحدثنا المنجزات المهمة مثل بعض التأميمات والإصلاحات الزراعية. كما أننا نتوجه في الممارسة إلى تأصيل هذه الخطوات في المجتمع. لكن لم نتمكن بعد من تفكيك البنية العقلية والحضارية الموروثة بشكل عام. لذلك ما نزال إلى حد ما بعيدين عن الثورة. نحن الآن في مرحلة استشراف وتطلع. ونأمل أن يكون هذا الاستشراف والتطلع فعالين وسريعين على الرغم من المعوقات والصعوبات

الكثيرة الداخلية والخارجية. وضمن هذا الحد أرى أن الشعر العربي الحديث ليس مقصراً دون هذه التحركات الاجتماعية المهمة. بل أعتقد أن الشعر العربي الحديث، في مستواه الطليعي، متقدم على مستوى التحركات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ذلك أن ما أحدثه الشعر في مستوى القطع المعرفي والجمالي بالنسبة إلى الشعر العربي القديم، أكبر مما أحدثته التحركات الاقتصادية والاجتماعية في القطع عن البنى الاجتماعية والعائلية والاقتصادية القديمة. بهذا المعنى فقط أقول أن الشعر متقدم على بقية البنى، وبهذا المعنى أقول أن الشعر العربي الحديث كبنية فوقية، والفن بشكل عام، يتقدم البنية التحتية ولا يتبعها. لكن هذا ليس قاعدة، وإنما هو استثناء تابع للظروف الصعبة التي يعانيها المجتمع العربي الذي هو في صميمه مجتمع ثيوقراطي إقطاعي. وفي رأيي أن تحطيم البنية الثيوقراطية الإقطاعية عملية صعبة جداً، وتحتاج إلى نضال طويل ومرير. وهذا لا يحتاج إليه الشاعر. بهذا المعنى فقط أشعر بأن الشاعر متقدم إجمالاً. فالشاعر الثوري متقدم في رؤياه وفي منجزاته على السياسي الثوري. وليس هذا نقداً للسياسي الثوري لأنني أجد له مسوغات كثيرة إذا كان صادقاً في ثوريته. ومع الأسف هناك ثورية زائفة وكاذبة أيضاً في المجتمع العربي.

❖ باعتقادي أن كلامك هذا عام جداً، وعليه نريد أن نركز أكثر في مسألة العلاقة بين الشعر والجمهور، خاصة وأن هذه المسألة حظيت بنقاش واسع في أوساط المثقفين العرب في الآونة الأخيرة.

هل تعتقدون بوجود نمط عام للعلاقة بين الشعر والجمهور مما يعني إمكانية توفر أساليب تعبيرية عالمية؟

❖ ❖ لا. لا أعتقد إطلاقاً. الشعر كيفي وليس كمياً. وقبل أن نتحدث عن الجمهور ينبغي أولاً أن نحدد ما الذي نعنيه بالجمهور؟ هل نعني عينة واحدة متطابقة في وعيها ومفهوماتها. أم نعني قطاعاً عريضاً متنوع الوعي ومتعدد المستويات؟

لذلك لا بد من توضيح ماذا نعني بالجمهور لكي نوضح مشكلة الإيصال. فإذا كنا نقصد الجمهور الثوري فهذا شيء. أما إذا كان المقصود

بذلك هو الجمهور غير الثوري فهذا شيء آخر. وفي اعتقادي أننا لم نصل بعد إلى مرحلة إيجاد جمهور ثوري بالمعنى العميق للكلمة. باعتبار أنني أفهم الجمهور الثوري بأنه الذي انتقل من وعي القديم إلى وعي الجديد حقاً. أي أنه تغير من داخله وأصبحت له ثقافة جديدة وقيماً جديدة وتطورات جديدة. ولا أظن أن مثل هذا الجمهور بالمعنى الواسع قد تكون بعد في المجتمع العربي.

❖ كيف تقيم والحال كذلك الجمهور العربي المثقف؟

❖ ❖ جمهورنا، بشكل عام، ما يزال ذا ثقافة تقليدية. حسناً، ماذا يفعل الشاعر في مثل هذا الوضع؟ إذا اتجه إلى الجمهور التقليدي من الطبيعي أن هذا الجمهور لن يفهمه إلا إذا كتب بأسلوب تقليدي. وإذا اتجه إلى الجمهور الثوري فإن هذا الجمهور الثوري لا يزال ضعيفاً ومحدوداً بالقياس إلى الجمهور التقليدي.

وبما أننا في مرحلة الانتقال الثوري، فإني أعتقد بأن طابع المرحلة التعبيرية الشعرية هو طابع المأزق بشكل عام. مأزق بمعنى أننا كثوريين لا نستطيع إلا أن نتجه إلى المستقبل، وبالتالي لا نستطيع إلا أن نخاطب جمهوراً مستقبلياً أو يتجه هو أيضاً نحو المستقبل. وهذا ـ كما قلت ـ جمهور لا يزال ضعيفاً ومحدوداً. أما إذا حاولنا أن نجعل من الشعر وسيلة لكسب عواطف الجمهور التقليدي ولكسب حماسته، وأن نجعل من الشعر وسيلة إعلامية، فإننا في هذه الحالة نقتل الشعر ولا نكسب الجماهير.

❖ هذا يذكرنا بآرائك التي نشرتها في كتاب «زمن الشعر» حيث أوضحت بأن الجمهور السوفياتي والفرنسي يعيش في مناخ الثورات الاشتراكية والتكنولوجية والثقافية الأمر الذي يجعل الأساليب التعبيرية الجديدة في هذه البلدان تضم الشاعر والجمهور في إطار من الوحدة القائمة على أساس القيم المشتركة والثقافة المشتركة بينما ترون الأمر معكوساً في الأقطار العربية حيث أدى غياب العوامل المذكورة سابقاً إلى نشوء علاقة قائمة على أساس الانفصال بين الشاعر والجمهور، ومن ثم ولادة ظاهرة النخبة اسمح لنا يا أستاذ أدونيس أن نشير إلى أن من ينظر إلى مظاهر التقدم في

البلدان الاشتراكية والرأسمالية ـ التي أشرت إليها ـ كتعبير عن الخبرة الحية لنضال عمال وشغيلة هذه البلدان، سواء في مجرى بناء الاشتراكية المتطورة في البلدان الاشتراكية، أو في مواجهة الأزمة العامة الحالية للنظام الرأسمالي، ضمن إطار حركة الصراع الطبقي في البلدان الرأسمالية المتطورة. ومظاهر هذه الخبرة هي التي تختلف من بلد إلى آخر، فيما تبقى الخبرة ذاتها أساساً متحركاً للعلاقة بين الوعي والناس، مما يستدعي تناول المسألة في ظروف البلدان العربية بعيداً عن زاوية غياب القيم والثقافة المشتركة بين الشاعر والجمهور. لأن غيابها لا ينفي واقع وإمكانية وجود حالة ثورية متصاعدة تعيشها فعلاً الجماهير العربية. حيث نجد من الصعوبة بمكان القطع بأن هناك انفصالاً بين الطليعة الثورية والجماهير العربية، وهي المعادلة التي تقابل القطيعة التي تعتقدون بوجودها بين الشاعر العربي والجمهور العربي، لأن الخبرة الثورية في المنطقة العربية حية ومتصاعدة، وهي تختلف عن البلدان الصناعية المتقدمة في أشكالها ومستوياتها فقط.

كيف تقيمون ـ إذن ـ هذه المسألة في ضوء آرائكم في «زمن الشعر» وما يثار حالياً حول ما يُسمى بأزمة الجمهور في الشعر العربي الحديث؟

❖ ❖ صحيح أن هناك خبرة ثورية على صعيد الجماهير، لكن هذه الخبرة الثورية ـ كما أظن ـ تنحصر في المستوى السياسي أكثر من غيره. وأنت تعرف أن العملية الإبداعية هي عملية ثقافية شاملة ولا تنحصر في المستوى السياسي فقط. إن وجود جمهور واع سياسياً لا يعني بالضرورة أنه يفهم الشعر المتقدم.. فمایاكوفسكي الذي عاصر الثورة الاشتراكية الأولى كان يعاني من أن الجماهير التي قامت بالثورة لم تكن تفهمه. وقد أدى هذا الانفصال بينه وبين جماهير الثورة الاشتراكية ـ وهو جزء منها ـ إلى نهاية مفجعة انتحر فيها.

إن الجماهير التي تمتلك خبرة ثورية سياسية على مستوى المجتمع العربي هي جماهير ضعيفة. وإذا استثنيت النضال الشعبي المسلح في الشطر الجنوبي من اليمن وكذا الجزائر، فأنا لا أجد أن هناك جمهوراً

عربياً قام بثورة شعبية مسلحة لاستلام السلطة، وإنما استلام السلطة كان يتم بانقلابات عسكرية وليس بفعل ونضال جماهيريين يبدآن من القاعدة، وعليه فإن هذا الوعي الثوري القليل لا يضمن بالتالي فهم العملية الإبداعية من قبل حتى هذه الجماهير التي ثارت. لأن فهم الإبداع الفني يستلزم بالضرورة ثقافة فنية كما يقول ماركس وكما نكرر كثيراً في مثل هذه النقاشات.

ولذلك فأنا أعتقد بأن المهمة الأساسية الأولى قبل بحث العلاقة بين الشعر والجماهير هو السؤال: ما ثقافة هذه الجماهير؟ هل الأنظمة التقدمية العربية تناضل من أجل تثقيف جماهيرها؟ هل أصبح الكتاب جزءاً أساسياً وحيوياً من حياة المواطن العربي كما هو الرغيف مثلاً؟ بمعنى أننا إذا لم نصل إلى تثقيف الجمهور العربي وجعل الكتاب جزءاً أساسياً من حياته اليومية، فإن الكلام عن العلاقة بين الجماهير والفن سيظل كلاماً تجريبياً وباطلاً. أعطني جمهوراً مثقفاً وأنا حينذاك سأقول لك لن يكون هناك انفصال بين الجمهور والفن. وفيما عدا هذه النظرة لا توجد سوى أطروحات بعض الأنظمة الرجعية التي تتزيا بالتقدمية وتحاول أن تجعل من الفن وسيلة إعلامية بيدها. ومن الشعراء مداحين لها ولمنجزاتها حيث تطالبهم بوجوب الارتباط بالجماهير. أي جماهير السلطة لا جماهير الثورة

في رأيي أن هذه المسألة معقدة كثيراً.

❖ هل نفهم من ذلك أنه لا يوجد غموض في الشعر العربي الحديث، وإنما المشكلة في «الإيصال»؟

❖ ❖ نحن الآن كما قلت سابقاً في مرحلة انتقال ثوري، وفي كل مراحل الانتقال توجد صعوبات في الإيصال. وعليه فإني أعتقد بوجود غموض طبيعي في الكتابة. لكنني أميل إلى القول أننا بالقدر الذي نغير أو نحاول أن نغير البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، كذلك يجب أن نتيح للشاعر أن يغير من بنية التعبير والبنية الفنية والشكلية إجمالاً. ومثل هذا التغيير يصدم القارئ، كما تصدمه أحياناً التغييرات الأخرى لأنها تخرجه من وضع مألوف إلى وضع آخر لم يألفه. والتآلف مع الحياة

اليومية ومع التغيير الاقتصادي والاجتماعي أسهل بالنسبة إليه من التآلف مع التغير العقلي. لأن التغيير العقلي يزلزل توازنه الداخلي، أما التغيير الخارجي فلا يؤثر عليه من داخله، وإنما يؤثر على عاداته اليومية. وهذا أسهل. وعليه فإن التغيير العميق لا يتم في الواقع بمجرد تغيير السلطة السياسية، أو تغيير البنى الاقتصادية والاجتماعية، بل يتغير الإنسان من داخله.

❖ بمعنى ان يكون هناك إنسان جديد تماماً؟

❖ ❖ نعم، وبهذا المعنى ما كان يقوله تشي جيفارا بالحاجة إلى بناء الإنسان الجديد الذي تغير من داخله وتحطمت بنيته العقلية القديمة وحلت محلها بنية عقلية جديدة. وفي اعتقادي أن ذلك نضال شاق وطويل جداً وليس سهلاً كالتغيير الاقتصادي والاجتماعي والسياسي. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن هناك عاملاً حضارياً عاماً يفعل فعله في وعي الإنسان العربي، فنحن نعرف أن العربي نشأ في مناخ كامل من الوضوح في الإسلام. الإسلام يقول لك كل شيء، كيف تتوضأ، كيف تقوم بواجباتك اليومية والزوجية والعائلية وكيف ستقابل الله في الجنة، إذا كانت هناك جنة، أي أنه يقودك في طريق من الوضوح، وإذا كنت مؤمناً فإن هذه الطريق لا تستدعي أي سؤال. إن الإسلام بذلك عالم من الأجوبة. وأمس كنت أتحدث مع الرفيق الدكتور عبد الكبير الخطيبي وجاءته أفكار جيدة، حيث وصف هذا المناخ من الوضوح بأنه نوع من وثنية الشمس ونوع من عبادة النهار والخوف من الليل والخوف من الأعماق البشرية. أي بمعنى آخر خوف من السؤال. والفن بمعناه العميق ليس جواباً، الفن سؤال، الفن بمعناه العميق ليس وثنية شمسية وإنما هو دخول في ليل الإنسان، دخول في ليل المجهول، وهو بهذا المعنى ماركسي. لأن الماركسية ليست مجرد تحليل للظواهر الخارجية وإنما هي كشف عن العالم الخفي المخبوء تحت سطح الظواهر. والفن بهذا المعنى هو كشف المخبوء تحت سطح الظواهر. ومن هنا ليس الغموض في الشاعر وإنما الغموض في الواقع والقارئ معاً.

❖ الملاحظ في حديثك الآن، وفي معظم آرائك بصفة عامة، أنك دائماً ما تطالب بأن يقوم الشاعر بدور ما يعادل دور السياسي في تغيير بنية المجتمع.

❖ ❖ هذا صحيح.

❖ إذن، أما تعتقدون بأن هذا يوحي بأنكم تعتبرون عالم البنية التعبيرية عالماً خاصاً مجرداً؟

❖ ❖ كلا. هو عالم له خصوصيته وليس خاصاً. بطبيعة الحال إن للتعبير السياسي خصوصيته. وللتعبير الفني خصوصيته أيضاً. لكن اللغة الاجتماعية بالمعنى الواسع هي لغة متداخلة أنا لا أستطيع أن أكتب قصيدة إذا لم أفهم كل شيء في مجتمعي، أن أفهم حياة العامل وأن أفهم السياسة والاقتصاد والاجتماع، وأن أفهم اليأس والأمل، وأعرف الشمس والليل والنهار. يجب أن أعرف كل شيء لكي أكتب قصيدة. ومن هنا تكون لغتي الشعرية منبثقة من هذا الكل الاجتماعي الحضاري. لكنني حين أعبر، فإن تعبيري يكتسب خصوصية فنية، وإلا لما كان هناك فرق بين التعبير الشعري والتعبير السياسي، والتعبير الفكري والتعبير الاقتصادي... الخ.

❖ في محاضرتك أمام طلبة كلية التربية العليا بجامعة عدن، لاحظت أنك بررت الغموض ولم تدافع عنه، حيث أشرت إلى أن كل شاعر يجب أن يكون لديه أكبر قدر من الجمهور القارئ وعبرت عن اعتقادك بأن الشاعر لا يتقصد الغموض لذاته خاصة حين يعرف بأن الغموض يجعل جمهوره قليلاً ومحدوداً. هل يمكن توضيح هذه المسألة في ضوء ما تحدثتم به الآن؟

❖ ❖ الغموض ليس في الشاعر، وإنما في الواقع والقارئ أيضاً. لأن القارئ يفاجأ بصياغة وبناء مغايرين لما ألفاه. ولذلك يسقط غموضه على النص أو على الشاعر. وبدل أن يسأل القارئ نفسه كم شعراً قرأ، وكم مجموعات شعرية لديه، وما هي خبرته الشعرية، وكيف يفهم الشعر؟ بدل أن يطرح على نفسه مثل هذه التساؤلات ويتثقف شعرياً، يستسهل الأمر ويكتفي بالقول أن هذا الشعر غامض.

وفي اعتقادي أن هذا الموقف يعد هروباً، ويكشف حقيقة أن الغموض موجود في القارئ وليس في الشاعر. واسمح لي أن أقول بأن معظم

الأشخاص الذين يرمون الشاعر بالغموض لن نجد في بيوتهم كتاباً شعرياً واحداً، ولو سألتهم عن قراءاتهم في الشعر لوجدت جواباً سلبياً. أنا أعرف ذلك بالخبرة.

❖ يلاحظ، حتى وأنت تتحدث عن القراء - بأنك دائماً ما تطالب الشاعر بأن يتساءل ويطالب الجمهور بأن يتساءل ما صلة هذا التساؤل بمشكلات الواقع العربي، التي أخال أدونيس يتحسسها دائماً وفي ضوء هذا التحسس يندفع إلى التساؤل؟

❖ ❖ هذه مناسبة للكلام عن عمل مهم لرفيقنا الحاضر معنا الدكتور عبد الكبير الخطيبي والذي سيصدر له قريباً عن دار العودة كتاب قيم بعنوان «الجسم العربي الجريح». وفي هذا الكتاب يكشف الدكتور الخطيبي عن بعض الجوانب المهمة التي قلما يتحدث عنها المفكرون العرب. نحن إجمالاً في كتاباتنا لا نتكلم إلا عن الأمور المستنفدة وإما عن قضايا منقولة أو مترجمة. أما القضايا الأساسية التي تشكل محور الحياة العربية الإسلامية فقلما نتطرق إليها. من هذه المشكلات مثلاً: المشكلة الإلهية الميتافيزيقية «مفهوم الله» نحن لا نتحدث عن مفهوم الله، ولا نتحدث عن البنية الدينية العميقة في المجتمع العربي. كما أننا لا نتحدث عن الجنس في الحياة العربية، بتعبير آخر نحن لا نتحدث عن مختلف القضايا والعوالم المكبوتة وراء هذه المفهومات كالرموز والأساطير وكل ما يتصل باللاشعور والعقد الداخلية الأخرى.

فلنأخذ جانباً حيوياً من حياتنا العربية وهو الأبوية. سنجد أننا لا نتحدث عن البنية الأبوية في الفكر العربي. وفي اعتقادي أن ثمة ما هو تحت التحت. وهذا الذي هو «تحت التحت» يؤثر في التحليل الأخير بالذي هو فوق الفوق. وإذا لم نفكك هذا العالم الداخلي ونوضحه بشكل كامل ستظل كتابتنا نوعاً من التجريد والهرب من المشكلات الحقيقية. أي نوعاً من تمويه الواقع لا الكشف عنه. وأتمنى لو يكمل ما أقوله الرفيق الدكتور عبد الكبير الخطيبي.

(تدخل الدكتور عبد الكبير الخطيبي بكلمة قصيرة قائلاً:)

الدكتور الخطيبي: سأقول كلمة بسيطة بناء على طلب أدونيس. وهي أن هناك جانباً مكبوتاً خلف جميع الأشياء. في القول، في الجسم، في العقل... الخ. وأنا كباحث أحاول أن أرى ما وراء المرئي. ما وراء القول المباشر الواعي الذي أتكلم به.

وفي الحقيقة إن الكلام هو واع، وفي نفس الوقت غير واع. ومن خلال هذه الجدلية القائمة بين الوعي واللاوعي نجد أشياء مكبوتة في الجسم العربي والعقل العربي. عندما أتكلم معك، تجد أن هذا الكلام واع. ولكن عندما تتعمق فيه تجده داخل ميدان اللاشعور. وهذه العلاقة الجدلية لا يجري الاهتمام بها في الأبحاث العربية، وإن وجد مثل هذا الاهتمام فهو محدود وغير معمق.

أما بخصوص ما تكلم عنه أدونيس بصدد التحتية والفوقية في العالم العربي، فإن ذلك في رأيي أمر أساسي ومهم. لأننا يجب أن نتحدث عن التحتية الحقيقية للعالم العربي. ما هي هذه التحتية؟ عند الإجابة على هذا السؤال كان لنا حديث قيم ومفيد للغاية مع الأستاذ عبد الفتاح إسماعيل. حيث قلت بأن هذه التحتية هي الأبوية. فنحن بإمكاننا أن نؤمم وسائل الإنتاج. ونقوم بالإصلاح الزراعي، ونعمل على خلق جيل جديد مسلح بالتعليم. ولكننا لا نمس فعلاً صميم العلاقات الأبوية داخل المجتمع. وبهذا المعنى فإن الأبوية غير محصورة في العائلة، بل نجدها في العلاقات بصفة عامة، وفي أعماق البنية الطبقية لا في سطحها.

❖ يبدو أننا بدأنا نبتعد قليلاً عن مناخ الشاعر إلى مناخ البنى الاجتماعية وهذا بدوره يعيدنا إلى مناخ الثورة الاجتماعية التي نعيش مخاضها في البلدان العربية وفي الواقع أجدني مشدوداً إلى دائرة المناقشات التي تفجرت غداة الثورة الإيرانية بصدد عدد من الموضوعات الثورية التي يطرحها تطور الحياة

لقد أثارت كتابات أدونيس الأخيرة في «النهار» حول الثورة الإيرانية الإسلامية اهتماماً ملحوظاً من لدن بعض المفكرين العرب تمثل في

المناقشات التي شهدتها الصفحات الثقافية في بعض الصحف والمجلات العربية وقد وجد البعض في آرائكم المنشورة في «النهار» مناسبة لمناقشة آرائكم التي استمعنا إليها في ندوة أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي التي انعقدت في الكويت عام 1974، والتي أوضحتم فيها جانباً من تحليلكم لما سمي بأزمة التطور الحضاري حيث اعتبرتم أن الإسلام نشأ في عالم ساهمت المسيحية في عملية إكماله ولعبت الدور الحاسم فيه، فيما كان الله يمثل في العالم الغيب و الواقع معاً في إطار من الوحدة بين ما هو إلهي وما هو إنساني وهي الوحدة التي شكلت في رأيكم مبدأ العالم ومحوره، الأمر الذي جعل الحرية تبدو مطلقة ولانهائية لأن من خلالها يتوحد الإنسان بالله بينما ترون الإسلام بأنه جسد عملية الفصل بين الله والإنسان وربط الحياة الدنيوية بمقتضى الدين، ثم جعل السلطة السياسة الدنيوية أساساً يتكون عليه التاريخ عند المسلمين.

هناك من لا يتفق مع آرائكم هذه باعتبار أنها تمثل فصلاً تعسفياً لا تفرقون فيه بين الممارسة السلطوية الدينية والإسلام ذاته، مما يوحي بأن الإسلام في ذاته مسؤول عن الطابع السلطوي للدين بخلاف المسيحية

❖ ❖ من الواضح أنني حين أتحدث عن الإسلام في هذا السياق أقصد تحديداً إسلام الممارسة، أي إسلام السلطة. وفي اعتقادي أنه ليس هناك إسلام في المجرد أو المطلق، ولكن هناك إسلام يفسر ويعاش بموجب هذا التفسير وبما أن الثقافة السائدة في مجتمع ما هي ثقافة السلطة السائدة، كما قلت سابقاً، فإن الإسلام الذي ساد المجتمع العربي هو أيضاً إسلام السلطة. هذا الإسلام هو الذي أقصده وأتحدث عنه، وهو الذي تنطبق عليه جميع الأحكام التي لا أتنكر لها، وإنما على العكس يزداد إيماني بها يوماً بعد يوم. وأنا شخصياً مناقض كلياً لمثل هذا الإسلام. أما فيما يتعلق بما كتبته عن الثورة الإيرانية فمن الممكن أن أشير إلى ثلاث نقاط أساسية:

النقطة الأولى: لقد ناقشت أنور عبد الملك في ما كتبه عن الثورة الإيرانية حيث قال بأنها مجرد إسلام سياسي. وفي رأيي شخصياً أن الثورة الإيرانية ليست إسلاماً سياسياً وحسب، وإنما هي إسلام بكل معنى الكلمة. لأن الثورة الإيرانية لا تقتصر في نضالها على مجرد انتزاع السلطة، وإنما تقدم برنامجاً متكاملاً باسم الإسلام على جميع المستويات. إنه إسلام شامل ومتكامل يقدمونه في إيران كبديل للحضارة الغربية. وهنا يصبح من قبيل الغبن أو التحليل الضعيف أن نقول عنه أنه فقط إسلام سياسي في الوقت الذي يجري تقديمه وتجسيده على أنه إسلام حضاري.

النقطة الثانية: لقد وقفت مع هذه الثورة ضمن مستويين: الأول هو إسقاط النظام الإمبراطوري الشاهنشاهي وهذا عمل عظيم أياً كانت الدوافع والوسائل لإسقاط مثل هذا النظام. ذلك أن مجرد وجود إمبراطور في الربع الأخير من القرن العشرين هو نوع من الإهانة للإنسانية بصفة عامة ولكل إنسان عربي ومسلم بصفة خاصة. وعليه لا بد أن يسقط مثل هذا النظام. أما المستوى الثاني فهو النضال ضد الاستعمار والإمبريالية. وقد كنت واضحاً وصريحاً في تأييدي الكامل للثورة الإيرانية ضمن هذين المستويين. لكن معظم القراء الإخوان لم يقرأوا مقالي الثالث والذي تناولت فيه الثورة الإيرانية من حيث هي ثورة دينية. حيث قلت في هذا المقال الثالث أنني أشك شكاً كاملاً في إمكان قيام ثورة دينية بالمعنى الديني وفي إمكان قيام دولة دينية وكان واضحاً من المقال أنني ضد قيام ثورة دينية وضد قيام دولة دينية. لكن مع الأسف لم يقرأ هذا المقال كما ينبغي. ولذلك قيل عني أنني أصبحت متديناً، وأنني تنكرت لأفكاري في «الثابت والمتحول» وما إلى ذلك من مثل هذه الأقوال التي تسقط من تلقائها بمجرد أن يقرأ المرء مقالي الثالث الموجود والمنشور في «النهار».

❖ ليسمح لنا الأستاذ أدونيس في سياق حديثه هذا أن ننقل له ما لاحظناه في مقالاتكم المشار إليها من استبعاد واضح للتفسير الطبقي للتاريخ العربي والإسلامي حيث ركزتم على أولوية الصراع الإيديولوجي الديني في صنع الأحداث في إيران بينما يلحظ القارئ بوضوح أنكم

استخدمتم في مؤلفكم القيم «الثابت والمتحول» منهج تحليل الظواهر الفكرية من زاوية ارتباطها بالعوامل الاقتصادية والمؤثرات الطبقية والاجتماعية أما تعتقدون أنكم بذلك «تتحولون» أيضاً عن ما سبق أن «ثبتموه» في «الثابت والمتحول»؟

❖ ❖ اسمح لي أنت أيضاً أن أشبه مثل هذه الآراء بمن يتحدث عن غروب الشمس في قصيدة ثم يأتي إليه ناقد أو سائل ويقول له لماذا لم تتحدث عن شروق الشمس، ويتهمه بالتشاؤم لأنه يتحدث فقط عن الغروب، ذلك أنه لكي يكون المرء متفائلاً يجب أن يتحدث عن شروق الشمس. وفي اعتقادي أن هذا يمثل نقلاً للموضوع من مستوى إلى مستوى آخر. فعندما أتحدث عن غروب الشمس ينبغي على القارئ أو الناقد أن يناقشني في النص حول غروب الشمس، لا أن ينقل الموضوع إلى مستوى آخر ويطلب مني أن أتحدث عن شروق الشمس. وعندما لا أتحدث عن شروق الشمس أكون بذلك غير طبقي وغير متفائل.

حين تحدثت عن الثورة الإيرانية ولم أذكر الصراع الطبقي كنت أشير إلى أن العامل الحاسم الذي فجر الثورة لم يكن طبقياً، وهذا واضح لكل من يدرس الثورة الإيرانية، لكن ذلك لا يعني عدم وجود عوامل طبقية. لقد تحدثت عن العامل الحاسم. والدليل على ذلك أن الطابع الغالب للثورة الإيرانية هو طابع الإيديولوجية الدينية وليس الطابع الطبقي. وفي اعتقادي أنه ليس هناك طبقية في أي مجتمع بدون وعي طبقي. وفي إيران لم يتبلور مثل هذا الوعي الطبقي، ولذلك من الصعب أن نفسر الصراع الذي جرى ويجري في إيران بأنه صراع محض. لأن العامل الإيديولوجي في مجتمع متخلف مثل إيران يكون عاملاً حاسماً في ظل غياب الانفراز الطبقي. ومما يؤكد ذلك أن القرآن ما يزال يعد نصاً إيديولوجياً حاسماً حتى لدى فقراء المسلمين. ولذلك لا بد من دراسة الواقع العيني كما هو، وأن نراعي في دراستنا مثل هذه الظواهر دون أن يتملكنا أو يهيمن علينا المفهوم المجرد بحد ذاته، لأن هيمنة المفهوم المجرد على التفكير يشوه الواقع ويشوه الأحكام أيضاً.

❖ إجابتك هذه ستقودنا إلى تأمل بعض ظواهر الصراع ضد سلطة الشاه قبل انتصار الثورة الإيرانية فمن الملاحظ أن الجبهة المعادية للشاه كانت تحت القيادية الدينية للإمام الخميني وقد انخرطت في هذه الجبهة قوى اجتماعية وسياسية معبرة عن مصالح طبقية متباينة ولكنها في إطار الصراع ضد سلطة الشاه والفئات المرتبطة به وذات المصلحة من نظامه الإمبراطوري، أتحدث في جبهة شعبية عريضة وأعتقد أنك تتذكر أنه أثناء الثورة الإيرانية كانت سلطة الشاه تنظم مظاهرات مؤيدة للشاه وقدر عدد المشتركين في إحدى هذه المظاهرات بحوالي خمسين ألف شخص، مقابل المظاهرات الجماهيرية الضخمة التي شاركت فيها مئات الآلاف من المواطنين ضد الشاه وهذا يدل على نشاط بعض الفئات الاجتماعية المرتبطة بالشاه وبنظامه وهو بالضرورة تعبير عن الصراع الطبقي

❖ ❖ دائماً هناك صراع طبقي، وأنا لا أنكر هذا الصراع. لكن في التقسيم الأخير لا بد من التأكيد على العامل الحاسم. ولو كان العامل الطبقي هو العامل الحاسم لكانت الطبقة القائدة والفاعلة في الجبهة المعادية للشاه هي التي سيطرت واستلمت السلطة. بمعنى أن الصراع لو كان طبقياً فعلاً لكانت الطبقة المناوئة لنظام الشاه هي التي سيطرت. والواقع أن السيطرة على السلطة بعد سقوط الشاه ليست سيطرة طبقية بالمعنى الدقيق للكلمة. أنا لا أنكر الصراع الطبقي، ولكن يجب أن نلاحظ هذا التدرج وهذه الفروقات.

❖ من ظواهر الصراع الإيراني أن النضال ضد الشاه ارتبط بالحقد الطبقي للجماهير الإيرانية ضد إمبريالية الولايات المتحدة الأميركية بكل ما تمثله من نهب واستغلال لموارد الشعب الإيراني والشعوب الأخرى. وهذا يؤكد صحة المقولة الثورية التي تؤكد بأن نضال حركة التحرر الوطني في البلدان المستعمرة وشبه المستعمرة هو مظهر للصراع الطبقي العالمي بين قوى العملية الثورية العالمية والإمبريالية العالمية بمعنى أن الرأسمالية العالمية عندما وصلت إلى مرحلة عالية ومتطورة تصدر فيها الرساميل والأسلحة وتستثمر ثروات وقوة عمل الشعوب الأخرى تدخل في صراع طبقي على المستوى العالمي وهي بالضرورة ستلد بعض الفئات الاجتماعية

الطفيلية بل وسترتبط بها بعض القوى الاجتماعية القديمة في البلدان المستعمرة وشبه المستعمرة بحيث يرتبط النضال ضد الإمبريالية بالنضال الطبقي ضد الفئات والقوى المرتبطة بها على المستوى الوطني ولعل ما حدث في إيران يعكس بوضوح الجوهر الطبقي للظاهرة الإيرانية، ويؤكد ارتباط ما حدث في إيران بالصراع الطبقي العالمي الذي أصبح واحداً من أبرز سمات هذا العصر. بدليل أن حقد الجماهير الإيرانية ضد إمبريالية الولايات المتحدة استمر حتى بعد سقوط الشاه

❖ ❖ أنت تأخذ الطبقة بمفهوم واسع وعريض جداً. بينما أنا آخذ الطبقة بمفهومها الماركسي الدقيق. أي طبقة ذات مصلحة واحدة في إطار عمل واحد. وفوق ذلك لا يكفي هذا وحده بل تملك وعياً طبقياً. أنت تأخذ الطبقة بمعناها الشعبي العريض الواسع، جماهير الشعب كلها. أنت متسامح في المفهوم الطبقي. وإذا أردت يمكن التسامح على هذا المستوى. لكن بهذا المعنى ستكون الطبقة مزيجاً هائلاً من المتدينين والمثقفين والعمال وصغار الكسبة. وبهذا المعنى نتسامح كثيراً في مفهوم الطبقة. وحينذاك لا نختلف إذا تسامحنا.

❖ ما دمنا نتحدث عن الثورة الإيرانية وظواهرها، أود أن أشير إلى مسألة مهمة، فمن الملاحظ أنكم سواء في هذا الحديث أو في كتاباتكم المختلفة تخلقون أو خلقتم لدي شخصياً، انطباعاً بأن مفهومكم للثبات ارتبط، بشكل أو بآخر، بآرائكم بصدد أثر الدين الإسلامي في النشاط الفكري عند العرب. وهو الأمر الذي جعلكم تربطون بين الدين وما أسميتموه بمنحى الثبات في التاريخ العربي الإسلامي وتستنتجون بأن العقل لا الدين هو الذي يوحد بين الإنسان والإنسان. الأمر الذي يستدعي تحرير الدولة من الدين وإحلال العقل في قيادة المجتمع. في الواقع أنكم أوضحتم هذه المسألة بجهد علمي كبير في مؤلفكم القيم «الثابت والمتحول» لكن كتاباتكم الأخيرة بصدد دور الإسلام نظرية وممارسة في صنع أحداث الثورة الإيرانية وآراؤكم في هذا الحديث، تدفعنا إلى اعتبارها متناقضة مع آرائكم في الثابت والمتحول. خصوصاً في هذا الجانب بالذات.

❖ ❖ في حركة التاريخ ليست هناك أشياء جامدة. بمعنى أنه يمكن لعامل رجعي في ذاته أن يكون في مرحلة تاريخية عامل تقدم. بمعنى أن القبائلية في مرحلة من المراحل يمكن أن تفيد منها حركة ثورية من أجل القضاء على القبائلية ذاتها.

وحين أتكلم عن الإسلام الإيراني الذي خطا خطوة تقدمية، أتكلم بالمعنى التاريخي النسبي. فهو تقدمي من حيث أنه أسقط الشاه. ومن حيث أنه يحارب الاستعمار والإمبريالية. وبهذا المعنى لا يكون هناك تناقض بين ما أقوله عن الثورة الإيرانية وإسلامها وما أقوله عن الإسلام في كتابي الثابت والمتحول هل يمكن مثلاً أن نضع على مستوى واحد إسلام السعودية وإسلام إيران وإسلام مصر وإسلام باكستان وتركيا. هذا لا يمكن إطلاقاً. وضمن الحدود التي أشرنا إليها لا نقدر إلا أن نقول أن إسلام إيران هو تقدمي كممارسة إسلامية، لكن لا يمكن أن نقول عن إسلام مصر وباكستان مثلاً سوى أنه إسلام رجعي. وعليه فإني أعتقد بأنه ليس هناك إسلام في المطلق. ولكن هناك ممارسة إسلامية. فإذا كانت هذه الممارسة تخدم التقدم فهي عنصر تقدمي مرحلياً أو تاريخياً وإذا كانت تخدم قوى الرجعية فهي بالطبع عنصر رجعي.

❖ قبل أن نختتم هذا اللقاء، نود أن نسألك على الطريقة اليمنية عن رأيك في الأدب اليمني الحديث في ضوء النصوص التي تيسر لك الاطلاع عليها؟

❖ ❖ في الحقيقة لم أطلع على الأدب اليمني الحديث اطلاعاً كافياً يؤهلني للإجابة على هذا السؤال وإعطاء حكم على الأدب اليمني. خصوصاً وأنني لم أقرأ أدب الشبان في اليمن. وكل ما اطلعت عليه من الأدب اليمني هو لشاعرين فقط تيسر لي الاطلاع على أعمالهما وهما عبد الله البردوني وعبد العزيز المقالح. ولقد أعجبت شخصياً بهما وأعجبت كثيراً بالمقالح. أما البردوني فقد كان مفاجأة سارة لي. وأنا آسف

لأنني لم أطلع على بقية الكتابات الأخرى. وآمل أن تكون هذه الفرصة مناسبة لكي أعمق صلاتي خصوصاً بأدب الشبان في شطري اليمن.

❖ ختاماً، نرجو أن تحدثنا عن الانطباعات الأولية التي تراكمت لديك من خلال اطلاعك على بعض مظاهر ومعالم التجربة الثورية والمعالم العامة في بلادنا، وبعض لقاءاتك مع المسؤولين والأدباء والفنانين

❖ ❖ هذا ما سأقوله فيما سأكتبه قريباً جداً. وسأرسله إليك. وسأنشره على كل حال. وهي بشكل عام انطباعات غنية جداً ومفيدة جداً لي بالدرجة الأولى. وبهذا المعنى فهي انطباعات إيجابية جداً.

أجرى الحوار: أحمد الحبيشي

«الثقافة الجديدة»، مارس/ أبريل 1980

الفهرس

الموضوع	المحاور	العام	الصفحة
حول القيمة العالمية لتراثنا الشعري		1960	5
من لا تراث له لا جذور له		1964	13
تخلف الشكل والمضمون في الشعر الحديث		1965	19
الشعر هيام كوني		1965	25
الصوفية العربية		1966	35
	الصاعد		
حول الشعر والسياسة والصوفية والمستقبل		1968	39
حول مهرجان جبران		1970	51
أشعر أنني لم أقل شيئاً بعد		1970	55
إغناء اللهب لا تكويم الرماد		1971	63
الشعر والزمن		1971	73
لغة التعقيل ولغة التخييل		1971	93
الشعر والثورة والتراث		1971	105
البنية الفوقية والبنية التحتية		1973	117
ثورية الشعر في بنيته الفنية		1975	125
حول الثقافة السائدة		1977	135
حول تجربة لبنان والتغيير الثقافي الجذري الشامل		1977	149
	ومصطفى زين		
الحضارة العربية ماتت		1977	155
مفهوم التجديد الشعري		1977	165
السياسة والثقافة		1977	171
ليس شعري هدية يتلقفها القارئ بسهولة		1977	183
الإبداع سلسلة بدايات لا تنتهي		1978	199
الفرق بين المبدع والمقلد		1978	205
إعادة النظر في ثنائية شرق - غرب		1979	211
كل شعر عظيم هو شعر حديث		1979	225
قضايا الشعر والتاريخ العربي الإسلامي		1980	237

علي مولا

ادونيس الحوارات الكاملة 1-3
ادب 3
S.P750
عالم المعرفة
بدايات