تَحوّلاتُ الأُرجُوان

ذهولُ العاشقِ أمامَ بهجةِ الوهم

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/6/2642)

عبيد، محمد صابر

تحولات الارجوان/ ذهول العاشق أمام بهجة الوهم/ محمد صابر عبيد:-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/6/2642).

الواصفات:/ الادب العربي// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-118-3

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب ، 520946 عمّان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

تَحوّلاتُ الأُرجُوان

ذهولُ العاشقِ أمامَ بهجةِ الوهم

((حواراتي))

محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى

2016 م- 1437 هـ

عندما عاد الفنانُ إلى بيته،

وقفَ أمام تمثال الفتاة،

وقبّله منحنياً على السّرير،

خُيّل إليه أنّه يشعر بحرارة جسمها.

قرّبَ إليه من جديدٍ فمه،

فيما كانت يداه تتلمّسان الصّدر،

وفي هذه الملامسة، تأثّر العاج،

فقد صلابته، منثنياً تحت الأصابع،

مستسلماً: كمثل شمع هيميتّوس (Hymettus)

مسترخياً في الشمس،

تشكّله الأصابع، متّخذاً أشكالاً كثيرة التّنوّع،

جاهزاً دائماً لتشكّلاتٍ أخرى.

التحوّلات، أوفيد، نقلها إلى العربية أدونيس: 592

المحتويات

- المقدّمة.....9

المجموعة الحوارية الأولى

1 - المنهج... طائر لا وطن له...! حوار: شادي صلاح في القاهرة، مجلة (أسرتي) الكويتية 1990.....15

2 - الناقد الدكتور محمد صابر عبيد: شعري أسراب عصافير يطلقها طفل مشاكس مراهق، حوار: زياد أبو لبن/عمّان، جريدة (الرأي) الأردنية 1999/9/3.....19

3 ـ الناقد العراقي محمد صابر عبيد: أنا شاعر أمارس النقد بهاجس الشاعر، حوار: جهاد هديب/عمّان (الدستور) الأردنية 1999/1/19.....24

4 - أسئلة أمام الناقد محمد صابر عبيد، حوار: ناظم السعود جريدة (الزمن) العراقية 2000/4/18...29

5 ـ لقاء مع الأستاذ الناقد محمد صابر عبيد، حوار: علي القميش: علي الديري البحرين، جريدة (الأيام) البحرينية، مجلة (دروب) البحرينية، 2001.....35

6 ـ ينبغي استيلاد نظرية نقدية عربية حاوره: ناظم السعود جريدة (الجمهورية) العراقية في 2002/2/24.....55

7 - إشكاليات قصيدة النثر حوار أجراه الشاعر الكبير عز الدين المناصرة، نُشر في كتابه((إشكاليات قصيدة النثر ـ نصّ مفتوح عابر للأنواع ـ)) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.....65

8 - الناقد العراقي محمد صابر عبيد: المشهد الثقافيّ العربيّ غيّب الحالة العراقية حوار: أنس الأموي: دمشق جريدة الكفاح العربي (اللبنانية) 2003/11/13.....77

المجموعة الحوارية الثانية

1 - شعر الأنثى.. خجول! حوار: د. فيصل القصيري، مجلة (دبي الثقافية)، العدد 11 نيسان 2006...87

2 ـ محمد صابر عبد الناقد والشاعر والأكاديميّ المتميّز حوار: غنام محمد خضر مجلة (أفكار) الأردنية : 2006.....96

3 - محمد صابر عبيد: لا ثقافة في العراق حالياً ! حوار: إسماعيل البو يحياوي: المغرب موقع قاب قوسين الإليكترونيّ، 2011.....104

4 - أ. د. محمد صابر عبيد- الرواية العربية تعيش وضعاً مزدهراً. الجوائز الأدبية عندنا قليلة، ولا تقارن بحجم الإبداع العربيّ ـ (مجلة الرواية)، حوار: صبحي فحماوي/عمّان 2011.....110

5 - لقاء مع الشاعر - الناقد الدكتور محمد صابر عبيد، حوار: طلال حسن جريدة (الزمان الدوليّ)، ألف ياء بتاريخ 2012/3/29.....116

6 - وجهاً لوجه: محمد صابر عبيد/ رعد فاضل حوار: رعد فاضل، مجلة (أفكار) الأردنية: 2012.....125
7 - حوار العبيديّ، مجلة (الحياة الثقافية) التونسية.....141
8 - حوار د. محمود خليف، مجلة (شرفات).....153
9 - حوار مع الناقد العراقيّ د. محمد صابر عبيد، حاوره: حوّاس محمود.....170

المجموعة الحوارية الثالثة

- خمس مواجهات حوارية مع محمد صابر عبيد: حاوره الدكتور أحمد شهاب، نشرت الحوارات في صحف الدستور (الأردنية) و (الاتحاد) العراقية، ونشرت في كتاب (أحلام حارس الهواء)، منشورات دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013.....177

المقدّمة

ماذا عساي أنْ أقولَ، أو أنْ أقدّمَ لكتابٍ يحتوي منتخبات من حواراتي، وقد أخبرتُ مُحاوريّ بكلّ ما طلبوه منّي داخل فضاء أسئلتهم المتنوّعة، ربّما يطيبُ لي أنْ أتحدّثَ عن العنوان الذي اجترحتُهُ كي يضمّ هذه الحوارات تحتَ جناحيه الملوّنين، وهو ((تَحوّلاتُ الأُرجُوان))، ولعلّ المدى الدلاليّ الشاسع لمفهوم ((تَحوّلاتُ)) معروف نسبياً ويدخل في صميم النشاط الأدبيّ والفعالية الثقافية، فالأدب والثقافة من دون تحوّلاتٍ مستمرّة ليسا سوى كيانين ميّتين، فالحياة في التحوّل، والتحوّل جوهر الحياة وهويتّها الدائمة، ولا حياة بلا تحوّل، والجمعُ هنا مقصودٌ من أجل مضاعفة زخم فكرة التحوّل وفتح دلالاتها على أفضية أوسع لا تقف عند حدود المعنى المباشر العام للتحوّل، وهو ما يناسب على نحوٍ ما تحوّلاتي الشخصية التي أرجو أن تتمظهر كما أشتهي في ما يتبدّى من حواراتي.

أمّا ((الأُرجُوان)) فهو دالٌّ شاسعٌ أيضاً على الرغم من مرجعيّته (النباتيّة) في الأصل، وحتى هذه المرجعيّة تزخر بالدلالات الظاهرة والباطنة، فالأرجوانُ نباتٌ شديدُ الحُمرةِ لوناً، حَسَنُ المنظر مَظهراً، يتفتّحُ زهرُهُ باكراً في الربيع قبل بروز أوراقه الخضر الأنيقة، بتفرّدٍ استباقيّ عجيبٍ لا يحظى به أيّ نبات زهريّ آخر، فيما يمكن أن يكون صفةً باطنةً ذات سحرٍ نوعيٍّ في تشكيل دلالات لا تُخفي بُعدها المجازيّ الرمزيّ، على النحو الذي صار فيه لوناً ملكياً وإمبراطوريّاً تحت سلطة الأُرجُوان الملكيّ، والأُرجُوان الإمبراطوريّ، بكلّ ما يتمتّع به في هذا المقام من خصبٍ وثراءٍ وقيمةٍ على المستويات المقترحة والمحتملة كافة.

العنوان الثاني ((ذهولُ العاشقِ أمامَ بهجةِ الوهم)) لا ينأى كثيراً عن طبيعة الجوّ الدلاليّ والقيميّ الذي يرسمه الأُرجُوان وتحوّلاته بقوّة وتمكّن واقتدار، فالعاشقُ إنْ لم يتحرّك عشقُهُ في فضاء الذهول فإنّ عشقَه ناقصٌ، والذهولُ أقصى حالات العشقِ لدى العشّاق الباهرين المنتمين، والتعالق السيميائيّ بين ندى الذهول وعرق العاشق لا يحتاج إلى إثبات، لأنّ الذهولَ قميصُ العاشقِ، يتفاعل فيه ندى الذهول مع عرق العاشق كي ينتجَ ذلك الخجلِ الرطبِ وقد تزيّن به وجهُ العاشق من أجل أن يكون لائقاً بعشقه وجديراً به.

لا تكتفي الجملة ولا تغتني ولا تشبع ولا ترتوي بهذا التكوين البضّ الضارب في عُشبِ المعنى، بل يمتدّ في توسيع مكانيّ متقدّم ((أمام))، يقترح تكويناً آخرَ يحفّزُ التكوينَ الأوّلَ (ذهولُ العاشقِ) على مزيدٍ من تجلّي الماء وبيان الصورة، ليعبُرَ إلى ((بهجةِ الوهم)) بوصفها تشكيلاً موازياً، يضع (بهجة) مقابلاً لـ (ذهول)، و (الوهم) مقابلاً لـ (العاشق)، يا لها من موازاة ومن مقابلة، فالذهولُ بهجةٌ والبهجةُ ذهولٌ، وما بين العاشق والوهم شِعرٌ كثيرُ وسردُ أكثر، تُرى كيف يمكن للعاشق أن يمارس عشقه

بحريّة وأمل من دون نعمةِ الوهم، وكيف يمكن للوهم أن يتحلّى بشعريته من دون حضورٍ عشقيّ يتعدّى المسافات إلى ما وراء غيمِ الأمل، وما بين هذه العناصر الأربعة المتضافرة ((ذهول/العاشق/بهجة /الأمل)) تمضي حواراتي نحو أعلى قدرٍ من البوح والاعتراف والألم، من أوّل حوار أُجري معي على ضفاف النيل في الزمالك القاهريّة صيف عام 1990، وحتى آخر حوار أجراه معي الدكتور الشاعر الجميل أحمد شهاب وهو يعدّ أطروحة دكتوراه عن مغامراتي النقديّة، كلّ إجاباتي تقطّر ذهولاً وعشقاً وبهجةً ووهماً كما أظنّ.

استعرتُ من (أوفيد) في كتابه (التحوّلات) أحدَ مقاطعه الهائلة وهو يعيد إنتاج الأساطير اليونانية والرومانية بإعلاء شأن الحياة وتمجيد الأهواء، وفيه معنى أسطوريّ ملحميّ عميق لفكرة التحوّل وتمثيلاته التي لا تنتهي عند حدّ، حيث يحضر الفنانُ، والحبّ، والوهم، والرغبة، وأفق التحوّل الدائم من تشكيل إلى آخر.

في هذا المقطع المنتخب تتجسّد أسطورة (بجماليون)، الصانع للتمثال، المذهول بصناعته، الموهوم برؤيته، الملتذّ ببهجته، المُنتظرُ لأملٍ كاذبٍ لن يأتي أبداً، لكنّ أوفيد لا يستسلم لجنون الأسطورة شعرياً، بل يباغتها بأملٍ جديدٍ في التحوّل داخل سياق تشكّلات أخرى محتملة هي جاهزة باستمرار للمثول بين يدي الحكاية:

((عندما عاد الفنان إلى بيته،/وقف أمام تمثال الفتاة،/وقبّله منحنياً على السّرير،/خُيّل إليه أنّه يشعر بحرارة جسمها./قرّب إليه من جديدٍ فمه،/فيما كانت يداه تتلمّسان الصّدر،/وفي هذه الملامسة، تأثر العاج،/فقد صلابته، منثنياً تحت الأصابع،/مستسلماً: كمثل شمع هيميتّوس (Hymettus)/مسترخياً في الشمس،/تشكّله الأصابع، متّخذاً أشكالاً كثيرة التّنوّع،/جاهزاً دائماً لتشكّلاتٍ أخرى.)).

الشعر لا يكتفي بإعادة إنتاج الأسطورة، بل يفتحها برحابةٍ شعريّة على احتمالات أكثر ثراءً وغنىً، ويقدّمها بنسخةٍ ثانيةٍ تعيد تمثيل الأصل، وتُلوّحُهُ بإضافةٍ أخرى، لذا أقترحُ على صديقي القارئ وهو يتورّط في قراءة حواراتي أنْ لا ينسى كلمات أوفيد، وأنْ يرى فيها ذاتي الشاعرة، الساردة، الناقدة (الأرجوانيّة المتحوّلة)، فرصةً للكشفِ والمكاشفةِ والاعترافِ واللعبِ والعبثِ والجدِّ، وأنْ يغفرَ لي لهوي وجنوني وشطحاتي فهي على الأغلب غير مقصودة، وأنْ يتلمّس بما تيسّر له من الحبّ طفولة حديثي عن نفسي وتجربتي وأهوائي، وأنْ لا يقسو عليها مهما شعرَ بالضيقِ والملَلِ والكآبةِ، حتى ينتهي من قراءة أحلامي كلّها، بعد ذلك لن ألومَهُ إذا ما ألقى كتاب ((حواراتي)) بعيداً عن اهتمامه ورعايته، لكنني سألومه قطعاً إنْ لم تعجبه كلمات أوفيد.

المجموعة الحواريّة الأولى

1 ـ المنهج... طائر لا وطن له...! حوار: شادي صلاح في القاهرة، مجلة (أسرتي) الكويتية 1990

2 ـ الناقد الدكتور محمد صابر عبيد: شعري أسراب عصافير يطلقها طفل مشاكس مراهق، حوار: زياد أبو لبن/عمّان، جريدة (الرأي) الأردنية 1999/9/3

3 ـ الناقد العراقي محمد صابر عبيد: أنا شاعر أمارس النقد بهاجس الشاعر، حوار: جهاد هديب/عمّان، جريدة (الدستور) الأردنية 1999/1/19

4 ـ أسئلة أمام الناقد محمد صابر عبيد، حوار: ناظم السعود جريدة (الزمن) العراقية 2000/4/18

5 ـ لقاء مع الأستاذ الناقد محمد صابر عبيد، حوار: علي القميش: علي الديري البحرين، جريدة (الأيام) البحرينية، مجلة (دروب) البحرينية، 2001

6 ـ ينبغي استيلاد نظرية نقدية عربية حاوره: ناظم السعود جريدة (الجمهورية) العراقية في 2002/2/24

7 ـ إشكاليات قصيدة النثر حوار أجراه الشاعر الكبير عز الدين المناصرة، نُشر الحوار في كتابه ((إشكاليات قصيدة النثر ـ نص مفتوح عابر للأنواع ـ)) المؤسسة العربية للدراساتوالنشر، بيروت، ط1، 2002.

8 ـ الناقد العراقي محمد صابر عبيد: المشهد الثقافيّ العربيّ غيّب الحالة العراقية حوار: أنس الأموي: دمشق جريدة (الكفاح العربيّ) اللبنانية 2003/11/13

المنهجُ... طائرٌ لا وطن له...!

حاوره: شادي صلاح في القاهرة
مجلة (أسرتي)، الكويت 1990

●أولاً: تناولت في دراستك للماجستير موضوع المدينة في شعر حجازي فلماذا المدينة بالذات؟

●موضوع المدينة يكاد يكون من الموضوعات الحالية الأثيرة لدى شعراء الحداثة العرب، فمنذ أن افتتحت كوكبة من الشعراء المعاصرين فجراً جديداً للقصيدة العربية أخذ هذا الموضوع يشغل اهتمام الكثيرين منهم، ولاسيما أولئك الذين قدموا من الريف إلى المدينة، ولكنّ أحمد عبد المعطي حجازي حاول أن يكرّس جزءاً كبيراً من تجربته لهذه الموضوعة ابتداءً من ديوانه الأول المتميّز "مدينة بلا قلب"، ولم يكن تعامله مع المدينة تغريبياً بل إنه حاول التفاعل مع معطياتها بالقدر الذي تسمح به قدراته "الريفية"، وفي تقديري إنّ حجازي هو أول شاعر عربيّ معاصر جعل من المدينة موضوعاً شعرياً، وتميّزه في هذا المجال يكمن في أنّ تعامله مع المدينة كان عقلياً ممغنطاً بالعاطفة...!

●إذن كيف بدأت "المدينة العربية" وإلى أين انتهت عند حجازي؟

●من الشعراء العرب الذين تناولوا المدينة، الشاعر العراقيّ بدر شاكر السياب مثلاً، ولكننا لو حاولنا فحص علاقته الشعرية بالمدينة لرأينا أنها لم تكن لديه سوى "مبغى" كبير فهي مجمّع لكلّ السلبيات والمساوئ والانحرافات وهي أيضاً – وما زلنا عند السّياب- موضوع استنزاف إنسانيّ بشريّ للشخص القادم إليها..

أما حجازي فقد مرّت علاقته بالمدينة بمراحل عديدة:

المرحلة الأولى منها كانت مرحلة الاصطدام المباشر، بكلّ قسوتها وضراوتها وعدم تآلفها مع الغريب الوافد إليها. وكان حجازي في هذه المرحلة يعيش حلم الريف في المدينة بمعنى أنه كان يتمنى إسباغ قوانينه الريفية على المدينة.

في المرحلة الثانية تحوّل هذا الاقتران إلى تآلف مرحليّ إلى أن وصل إلى درجة وصفها فيه بكلمة "مدينتي"، بمعنى أنه يعترف بانتمائه إليها بشكل ما ومن ثمّ انعدمت شكواه- من قسوة المدينة.

أما في المرحلة الثالثة التي انتقل فيها حجازي إلى المدينة الغربية فثمة "مدينة" هنا تتنفس أيضاً في شعر حجازي، حيث أصبحت الذكريات القديمة للمدن القديمة هي الهدف الشعريّ ذاته، وهذه المدن القديمة التي هي المدن العربية بل الوطن العربي بأجمعه تحوّل في منظور حجازي الجديد والمتأثر بالقسوة المدينية الغربية- إلى قرية كبيرة في مقابل هذه المدينة الغربية صماء المشاعر...!!

● هل المدلول هو الذي لفت انتباهك لدى الشاعر الذي اختصصته بدراستك وهو حجازي.. أم أنّ هناك ما يستحق التوقف عنده..؟

● هناك بالطبع ما يستحق ذلك وإلّا كانت الدراسة غير متكاملة، فالحقيقة التي جذبت انتباهي وتوهّجت فيه هي أنّ لغة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لغة صافية خالصة والسبب في ذلك – كما يبدو لي- هو ثقافته التراثية أولاً، فقد بدأ حجازي في تكوين شخصيته الثقافية انطلاقاً من القرآن الكريم وكتب التراث أولاً، فنشأ في لغته الشعرية صفاء خاصّ مع أنه حاول في بعض قصائده أن يطوّع اللغة اليومية- مع الحفاظ على القدر المطلوب من الفصاحة- وأن يجعل منها لغة شعرية محمّلة بالإيحاء، وربما يكون السبب الثاني في صفاء هذه اللغة هو أنّ حجازي شاعر قوميّ صرف، وهذه المسألة تدفع دائماً إلى الاحتفاء بالخصائص القومية وفي مقدمتها فصاحة البيان.

● "صفاء اللغة" تعبير يحتاج إلى توضيح.. ما المقصود بهذا التعبير؟

● المقصود بصفاء اللغة هو الفصاحة في المقام الأول بمعنى عدم الوقوع فيما يدعى مصطلحاً باللحن أي الخطأ اللغويّ، وعدم استخدام المفردات والتراكيب العامّية، وهذا الموضوع لا يحسب لحجازي دائماً إذ ربما اكتفى بلعب دور المحافظ على قيم اللغة وأصالتها ولم يكن مغامراً كزميله صلاح عبد الصبور في محاولة اكتشاف مفردات يومية تصلح لأن تكون شعرية، وقد حاول حجازي استخدام العامّية في شعره ولكنها في رأيي محاولات خجولة.

● إذن كيف تعاملت مع النصوص الشعرية هنا بمعنى منهجية النص ذاته؟

● كان تعاملي مع النصوص في سياق منهج خاصّ يقوم على الإفادة من معطيات البنيوية والتفكيكية وغيرها، لأنني أعتقد بأنّ استخدام منهج بعينه لا يمكنه فحص النصّ فحصاً متكاملاً، والمناهج الحديثة ما هي إلّا وسائل يقوّي بها الناقد آليّاته، على أنّ وصف ناقد معيّن بأنه ناقد بنيويّ أمر يثير الكثير من الالتباس، لأنّ البنيوية مثلاً تقوم في جزء من فعالياتها النقدية على اللغة وكشف جمالياتها والنصّ الإبداعيّ كما هو معروف ليس لغة فحسب.

وفئة قليلة من النقاد في العراق هم الذين حاولوا استثمار منجزات المناهج الحديثة وتثقيف آليّات عملهم النقديّ بها، بالشكل الذي تقدّم، ومن هنا نشأ منهج جديد أفاد من كلّ المعطيات الحديثة واستثمرها بما يمكن تسميته بـ "منهج النصّ" أو "المنهج النصيّ" وهو منهج لا يعنى بأيّة أفكار خارجية من شأنها أن تعوق عملية "الحفر" داخل النصّ.

● هل ترى أنّ الحركة النقدية الشابة في العراق استطاعت أن تضع يدها على مشروع جديد تستطيع تبنيه...؟

●بالفعل استطاعت مجموعة من النقاد الشباب المهتمين بالمعرفة النقدية الحديثة أن يشكّلوا مجموعة نقدية جديدة وأن يطرحوا فيها مشروعهم المسمى بـ "المشروع النقديّ الجديد في العراق" إيماناً منهم بأنّ إشكاليات النقد الكبيرة لا يمكن لها أن تستجيب لمعالجة فردية عزلاء. وأنّ العمل النقديّ الحديث في العالم يقوم – في معظمه- على نظام الجماعات، وأياً كانت هذه الدعوة ومهما كانت مستويات انجازها إلّا أنها مهمة في تكريس تقاليد علمية تنهض على الجدية والدقة بعيداً عن عبارات الإنشاء وإطلاق الأحكام الجاهزة.

ويمكن لهذا المشروع وما يتمخض عنه من مشاريع جماعية للعمل النقديّ أن يفتح آفاقاً جديدة لمستقبل النقد العراقيّ الحديث، ويطمح هؤلاء النقاد وغيرهم إلى إحداث نوع من الاستقرار في مصطلحاتهم النقدية لأنّ عدم التحديد في المصطلح يؤدي إلى غموض المعالجة النقدية وهم في ذلك يعتمدون على الإفادة القائمة على الحوار، والتفاعل مع كلّ معطيات المناهج الحديثة بوصفها نتاجاً عقلياً ليس حكراً على فئة دون أخرى... فالمنهج طائر لا وطن له، لأنّ له كلّ الأوطان..!!

الناقد الدكتور محمد صابر عبيد

شعري أسراب عصافير يطلقها طفل مشاكس مراهق

حوار: زياد أبو لبن/عمّان/جريدة الرأي الأردنية، 1999/9/3

يعدّ الشاعر محمد صابر عبيد من العراق أحد الشعراء الشباب الذين يصرّون على التجريب، وهو ناقد أثبت حضوراً في دراساته حول قصيدة النثر. مقدماً عدداً من الأبحاث والدراسات في هذا المجال. في لقائنا تحدثنا مع د. عبيد الذي يعمل أستاذاً في جامعة تكريت كلية التربية للبنات وتحدّث في قضايا النقد والشعر.

• ثارت وتثور بين الفينة والأخرى مشكلة النقد البنيويّ (التحليل الداخليّ للنصّ) بين مؤيد ومعارض، ثمة تيار نقديّ يمارس النقد التحليليّ (البنيويّ) منذ فترة في العالم العربي، ونلاحظ أنّ ثمة صعوبة في تلقّي هذا المنهج، هل منشأ هذه الصعوبة يرجع للمنهج نفسه أم لعدم التمهيد له ووجود مقدمات نقدية لذلك في ثقافتنا!

• أحسب أنّ الثورة المنهجية التي أحدثتها البنيوية وما بعدها، فتحت أفقاً جديداً للتفكير والرؤية والمعالجة، وفرضت هذه المناهج في الفترة المتأخرة مصطلحاتها وطرائق عملها وهيمنت بفضائها على الواقع النقديّ العربيّ، مزيحة كلّ المناهج التقليدية التي فقدت صلاحيتها النظرية ولم تعد صالحة لمواجهة النصّ.

لم يعد الأمر يشكّل مشكلة بقدر ما يثير إشكالية، وعن الصعوبات التي تقف في وجه ممارسات حقل التطبيق للمنهج، أعتقد أنها طبيعية جداً، لأنّ المسألة تتعلّق باستراتيجيات القراءة والتلقي والتواصل الأدبيّ. من الطبيعي أنّ مستوى التداولية بين قارئنا العربيّ ومقاربات هذا المنهج وتطبيقاته ما زالت تحظى بقدر كبير من سوء التفاهم، بعد أن تعوّدت ماكنته القرائية على هضم متاحٍ معرفيٍّ محدود جداً ونمطيٍّ قدّمته المناهج التقليدية، وجاءت المعرفة النوعية الجديدة لتهدّد تحصيناته الهشة وتعدها بالفيضان، فمن الطبيعيّ أن يتحرّك باتجاه مضادّ للدفاع عن نموذجه القرائيّ.

لذا فإنّ الصعوبة ليست في المنهج نفسه بل في أخلاقيات التعامل والحداثة، ما تمخض عنه من مشكلات في ميادين المعرفة المتنوعة.

وأعتقد أنّ ثقافتنا العربية الآن احتوت هذه المعرفة المنهجية الحديثة، وأخذت مجالها فيها، وتصدّر المشهد النقديّ العربيّ مجموعة مبشّرة من النقاد العرب، قطعت أشواطاً مهمة في هذا السبيل، وهي كما نرى في طريقها نحو توسيع قاعدة التلقي بما ينسجم مع خطورة الدور الحضاريّ الذي تلعبه المناهج الحديثة.

• للنقد وظيفة، هذا ما نعتقده، تقويمية، تقييمية، الخ، هل تعتقد بأنّ دراسة النصّ داخلياً والكشف عن العلاقات التي تنتظم العلاقات في النصّ كافية لأداء

الوظيفة التي يجب أن يضطلع بها النقد، أم أنّ ذلك يشبه القفزة في الفراغ، من داخل النصّ كبنية إلى خارجه كتقييم؟

● للنقد وظائف تاريخية وحضارية كبيرة خارج الفكرة التبسيطية لقوس التقويم والتقييم، ولا تنمو هذه الوظائف بشكلها الصحيّ والصحيح إلّا من خلال التوغّل في أعماق النصّ واقتحامه، وصولاً إلى ما يسميه هارتمان رقصة المعنى Dance of Meaning، إذ إنّ الكشف عن العلاقات والأنساق والمنظومات في النصّ يعدّ وظيفة الوظائف، فوظيفة الناقد الأدبيّ تتأسس باشتغاله على لغة النصّ، وتحليل معطياتها ومستويات عملها، بوصف أنّ العمل الأدبيّ لغة أولاً، لغة ثانية لها قوانين فعل أخرى وفِقهٍ آخر، ونحسب أنّ مطالبة الناقد بتوسيع حقل عمله ليتجاوز حدود اللغة من شأنه أن يعرّض أدبية النقد للتشتت والثرثرة من جهة، ويداخل على حقول معرفية مجاورة كعلم نفس الأدب وعلم اجتماع الأدب وغيرهما من جهة أخرى، مما يسهم في تداخل الخنادق وضياع حدود التخصص.

إنّ النقد ليس حكماً على النص ّبالجودة أو الرداءة فما أسهل ذلك وما أيسره، بل هو فحص ومعاينة وكشف لطبقات النصّ عبر مجهر تأويليّ ينتزع أسرار النصّ وخفاياه ويظهر جماليات اللعب فيه، إذ إنّ هذا اللعب هو جوهر العمل الإبداعيّ، ومن ثمّ فإننا كلما توغلنا في عوالم النصّ وفضاءاته، تكشّفت لنا خصائص نوعية أخرى تقودنا إلى مكامن شعرية النصّ.

حياة النصّ في بنيته الألسنية المكتفية بذاتها، وكلّ ما هو خارج النصّ هو خارج تماماً، وأيّ محاولة لاستدعائه إلى فضاء الداخل إنما هي محاولة عقيمة خاسرة تشوّش على فعل آليّات العمل وتصادر مساحات كبيرة من حقله.

●بصراحة أين تموقعون الإبداع العراقيّ؛ رواية، قصة، شعر، ضمن الإبداع العربيّ؟

●يختلف موقع الإبداع العراقيّ ضمن الإبداع العربيّ باختلاف الجنس الأدبيّ، في الشعر لا يختلف اثنان على خطورة الشعر العراقيّ الحديث، ابتداء من فجر الحداثة الشعرية العربية الذي افتتحه كوكبة من الشعراء العراقيين السياب والبياتي ونازك الملائكة، وانتهاء بقصيدة النثر الحديثة في العراق بخصوصيتها العراقية المحضّ، مروراً بجيل الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وكلها أجيال عاصفة مغامرة مجرّبة، أسهمت وما زالت في صناعة شعرية القصيدة العربية. وما زال الشاعر العربيّ حتى الآن لا يحسم إلّا عراقياً، فضلاً عن أنّ أهمّ الحركات الشعرية التي تحدث خارج الوطن يقودها شعراء عراقيون.

وفي مجال القصة القصيرة في العراق فإنّ القاص محمد خضير والقاص الراحل محمود جنداري وعبد الرحمن مجيد الربيعي ولطفية الدليمي وجليل القيسي وأحمد

خلف وعبد الستار ناصر وغيرهم، يقفون في مقدمة القصاصين العرب ومن خلفهم جيل ستينيّ مضطرب بالتجريب وأجيال لاحقة لا تهدأ ولا يقرّ لها قرار، إنها بخير وأعتقد أنني مطمئن بتفاؤل كبير.

وربما تحدد مشكلة الإبداع العراقيّ في جنس الرواية، إذ إنها ما زالت حتى الآن لم تتمكن من إرساء تقاليد سرد روائية متميزة على الرغم من المحاولات الجريئة لعبد الرحمن مجيد الربيعي وعبد الخالق الركابي وغيرهما، الرواية العراقية لم تحسن حتى الآن تقديم نفسها كما يجب أسوة بأخواتها في أقطار عربية أخرى.

●أنت تكتب الشعر، ما علاقة المبدع واشتغاله بالنصّ، وهل ينعكس كلّ منهما على الآخر، وما الفائدة التي يجنيها الناقد- الشاعر من ذلك؟

- إنّ ثنائية الشاعر- الناقد ليست جديدة، على الرغم من أنها تنطوي على إشكالية ومفارقة أحياناً، إلّا أنه قدر تعلّق الأمر بتجربتي ففي الشعر يمكنني وصفها بأسراب من العصافير الملوّنة يطلقها طفل مشاكس مراهق في فضاء من الضباب الأليف، وهو يقبل على الحياة بلذّة وعشق لا تنضب، يحطم القوالب ولا ينصاع لسلطة التقاليد مهما كانت الخسائر، مولع بالتقاط الفراشات وصيد الأيائل الشرسة، كثير الأخطاء، يلعب باللغة كما يشاء، ومشغول دائماً بترتيب المكعبات.

أما نقدي فهو منهجيّ صارم يفيد من معطيات المناهج الحديثة، ويسخّرها لخدمة ذائقة مدربة خبيرة ومشاكسة في الوقت عينه، أعمل على النصوص باحتفاء بالغ وحبّ وقدسية لا مجال إلى الإخلال بحدودها، وأتوغّل فيها بروح اقتحامية شعرية لأفكّك منظومتها وحقول عملها، وأدعمها بلغة قوية تتناسب وأسلوبية التحليل والكشف، وتتماهى مع التوصّلات النقدية لجمالياتها وشعرياتها.

فلا أدري منْ ينقذ منْ في هذه الثنائية العجيبة؟ وكيف يتّصل طرفاها اتصالاً سرياً، أجدني في أكثر الأحيان عاجزاً عن فهم لغزها وفكّ شفراتها المعقدة.

●إضافة إلى ما يسمى قصيدة النثر، هناك مفاهيم من مثل "النصّ" الكتابة، أتعتقد أحياناً أنّ الكاتب يحقّق فيها حرية، وينتج شعرية مغايرة رغم عدم تقيده بمفاهيم من مثل القصيدة، العروض، الخ، لقد تراجع مفهوم الشعرية السابق واشتراطاته غير المعقولة أحياناً، ولكن ألا تعتقد أنّ حمى التجريب، وحمى إنتاج كتابة شعرية دون اسم ودون تحديد نقديّ قد يدخل الشعر نفسه في الفوضى، ويميعه كمفهوم، وما هو رأيك تحديداً في مفهوم الشعرية، وفي المفاهيم الأخرى المقاربة من مثل "النص"، "الكتابة"؟

- الشعرية مصطلح حداثيّ يختبر بوساطته مدى انتماء الكلام إلى حقل الأدب، إنّ الذي يجعل الكلام أدبياً هو التصرّف الفريد البارع في اللغة، ووظيفة

الشعرية بوصفها آليّة اختبار هو الكشف عن نظام الفرادة والبراعة في لغة النصّ، وما يتمخّض عنه من أنساق وبنى ورؤى وتمظهرات فنية أخرى. واستناداً إلى هذه المقاربة فإنّ مسألة إطلاق تسميات متنوعة لتحديد الأجناس، ليست ذات أهمية كبيرة قياساً إلى طبيعة المكتوب.

شاع في ثقافتنا الأدبية في السنوات الأخيرة تسميات النصّ/الكتابة الجديدة لمعالجة أكثر من طراز كتابيّ داخل قصيدة النثر، وأحسب أنّ قصيدة النثر بوصفه اصطلاحاً أجناسياً لشكل كتابيّ تتعدّد أساليبه، يمكن في تقديري أن يعوض تماماً عن سلسلة التسميات الأخرى، فالمغايرة في الكتابة لا في التسمية.

قصيدة النثر أكثر الطُرُز الشعرية استجابة للحساسية الجديدة، التي صنعتها ظروف بالغة التعدّد والتعقيد. إنها أكثر الأنواع الشعرية حرية، ومن ثمّ إبداعاً، بعد أن أثبتت تمظهرات المشهد الشعريّ العربيّ الراهن تخلّف القصيدة العمودية وقصيدة الشعر الحر عن مواكبة هذه الحساسية، فبقيت تلوك نموذجها وتعيد إنتاجه باستمرار في تقديس عجيب لسلطة العروض الخليليّ. ولا أدري كيف استسلمت الذائقة العربية كلّ هذه القرون لهذه السلطة الوزنية الظالمة.

الشعر نفسه تجريب مستمرّ، ومتى توقّف التجريب انتحر الشعر، لذا فأنا مع المحاولة والمغامرة والتجريب، وإذا كانت الفوضى المنتجة آليّة تغييب، فإنها ستشتغل حتماً على النماذج الطارئة الضعيفة المتوسلة، وترفع قبعتها إجلالاً واحتراماً للنصّ الجيد.

الناقد العراقيّ محمد صابر عبيد

أنا شاعر أمارس النقد بهاجس الشاعر

في دورتها لهذا العام (1998) فاز الشاعر والناقد العراقيّ د. محمد صابر عبيد بجائزة النقد ضمن جائزة الشارقة للإبداع الشبابيّ التي تمنحها وزارة الإعلام والثقافة في إمارة الشارقة.

حاوره: جهاد هديب/عمّان/الدستور الأردنية: 1999/1/19

●من الملاحظ أنّ الملمح الأساسيّ في نقدك للشعر هو اعتماد المنهج الحديث في النقد ومشاكلته... ما الذي يضيفه الناقد د. محمد صابر عبيد لو أخذنا بعين الاعتبار محاولة الإغلاق المعرفيّ على العراق ومثقفيه بسبب ظروف الحصار؟

- إنّ نقد الشعر بالدرجة الأساس يأخذ جلّ اهتمامي لأسباب كثيرة ذاتية وموضوعية، فأنا شاعر أولاً ومتخصّص أكاديمياً في هذا النشاط، وأجده مساحتي الحرّة المفضلة، فالشعر كتابة وقراءة وفحصاً وما ينطوي عليه ذلك من لذّات هائلة في البحث والكشف، هو الذي يمنح حياتي معنى ويأخذ بيدي نحو مواصلة هذه اللعبة المحكومة بالصبر والجلد والإدهاش والتمرّد والصعلكة. وأزعم أنّ لي منهجاً خاصاً في مقاربة النصّ الشعريّ، ينهض أولاً على الحبّ والافتتان، فأنا أعوّل على ذائقتي كثيراً في انتخاب النصّ الجيّد، بعد أن اشتغلت طويلاً على تمرين هذه الذائقة وتثقيفها وشحنها بكلّ ما هو متاح من خبرة الحياة والمعرفة، على النحو الذي تشكّلت فيه تشكلاً ناضجاً وحيوياً وفعالاً بما يتيح لها فرصة التمييز الدقيق والانتخاب الصائب. بعدها ينتقل العمل إلى المختبر النقديّ وهو يتوسّل بالمنهجيات النقدية الحديثة وكشوفاتها المدهشة، وقد دُعّمت ما أمكن بكلّ مصادر المعرفة المجاورة والبعيدة، إذ إنّ أيّ كشف جديد في مجال التقدّم الطبيّ أو علوم الاتصال مثلاً يحرجني كناقد ويدعوني إلى تحديث أدواتي بما يناسب ذلك، لذا أجدني دوماً في قلق دائم وخوف مستمرّ. اقتحم النصّ وأتوغل في متاهاته، أحفّزه وأثيره وأعطيه الكثير كي يستجيب، أُعنى كثيراً بلغتي النقدية واشتغل على تطويرها بعناية بالغة، ساعياً في ذلك إلى تحريض النصّ على الحياة أكثر وإيصاله إلى درجة الرقص، فهو السبيل الوحيد لإقناعه بقبول اللعبة لأنه مراوغ متمنّع مضلّل، يمنحك عشرات القنوات التي لا توصل إليه، فذكاء الناقد يجب أن يكون خطيراً كي يصبح جديراً بمتابعة اللعبة النقدية وهو يراهن على أقلّ الاحتمالات نجاحاً.

الحصار ممارسة ميدانية قاسية لاستراتيجية حصار يعيشها إنساننا المعاصر، إنّ نزوعي الفطريّ إلى التحدي والمشاكسة قادني نحو مقارعة بدائية الحصار بحضارة الرؤية وإذلاله بالصبر والحبّ والقراءة والعزلة ومفردات شخصية أخرى

لا أصرّح بها، ساعدتني في هزيمة هذا الديناصور الأعمى المدعو بالحصار والعمل بمعزل عنه، بحيث أشعر أني قادر على استدعاء ما أشتهي من أبعد نقطة في العالم في أيّة لحظة، ولا يعنيني إذا لم يكن هذا الأمر سوى حلم أو وهم، وربما يأتي فوزي بجائزة عربية في مجال النقد الأدبيّ نتيجة طبيعية لهذا الإحساس الحرّ المتدفّق بالأشياء، فالصوت العاشق المعني كثيراً بهمّه وجرحه وحساسيته وعقله ومنهجه يصل بسهولة.

●الساحة الثقافية العراقية تكاد تخلو من الرموز التي أسست للنقد ومناهجه الحديثة في العراق.. كيف يبدو المشهد النقديّ الآن؟

- لا شكّ في أنّ فكرة الرموز وما تنطوي عليه من استراتيجيات انتشار وتأثير لم تعد تناسب العصر، فهي قيد من القيود التي استمرأتها ثقافتنا العربية، إنها كما تبدو لي فكرة أيديولوجية وليست معرفية وإبداعية. ثم أين هذا الذي تدعوه تأسيساً للنقد العراقيّ تركته لنا الرموز. المشهد النقديّ العراقيّ كما أراهُ تشكّل حديثاً أو هو في طريقه إلى ذلك، وهو جزء من المشهد النقديّ العربيّ الحافل راهناً بالكثير من الاتجاهات والمناهج والمقترحات والطروحات- تلاؤما وتفاعلاً وتقاطعاً-. دعني بهذه المناسبة أسجل تفاؤلي بمستقبل هذه الضوضاء النقدية العربية، وسيكون للنقد العراقيّ إسهاماً طيباً في إرساء دعائم نظرية "نقد عربية حديثة".

●لكنّ لهذا السؤال شقاً آخر فقد غابت أصوات شعرية كبيرة عن أرض العراق واغتربت.. فهل ظهرت أصوات جديدة التعامل مع منجزها الشعريّ يحتاج تجديداً وتحديثاً في المنهج النقديّ؟ وهل هناك توازٍ في تطور الشعر والنظر إليه (النقد) معاً؟

- العراق منجم شعريّ لا ينضب، وهذا قدر تاريخيّ وحضاريّ لا مناص منه، فما غاب صوت حتى ولد صوت آخر، واغتراب بعض شعراء العراق لا يعني غيابهم، إنهم يغتربون بعراقيتهم ويسافرون بها ولا يكتبون إلّا بها أيضاً، ولا يستطيعون إنتاج شيء مهم خارج ذلك. وثمّة جيل جديد يظهر الآن في العراق يكتب شعراؤه قصيدة عراقية جديدة، والقليل الذي سيتبقى منهم كفيل بإعادة العافية إلى ضمير الشعر العراقيّ، والنقد المعنيّ بالمتابعة الجدية والدقيقة يجدّد نفسه باستمرار ويتفاعل مع النصّ الشعريّ الحديث، ويتحاور معه تحاوراً حضارياً يرتفع أحدهما بالآخر إلى مراتب جيدة في سلّم المعرفة الحديثة.

●يقال إنّ النقاد شعراء فاشلون وأنت أصدرت مجموعة شعرية بعد خبرة طويلة في النقد فهل تود أن تعكس الآية.. النقاد الفاشلون هم شعراء؟ وكيف ينظر الناقد محمد صابر عبيد إلى الشاعر الذي يسكنه؟

- أجد أنّ هذه المقولة بدائية ومتخلّفة، وهي مقولة أيديولوجية وليست فنية، فالنقاد شعراء ممتازون وهم يقدّمون شعرهم الجيد بنقدهم الجيد، وأحسب أنّ الشاعر الحقيقيّ هو الوحيد الذي يفهم الشاعر الناجح في الناقد الناجح. وعلى صعيد تجربتي الشخصية فأنا شاعر أولاً، ولم أمارس النقد طوال مسيرتي إلّا بهاجس الشاعر، فهو يعينني على تلمّس مناطق شعرية غامضة وباطنية وسرية في النصّ، لا يمكن الوصول إليها قطعاً من دون ذلك، ولا أفصل بين محمد صابر عبيد الشاعر والناقد، أجدهما صورة واحدة لا تتجزأ ولا يتحرّك أحدهما بمعزل عن الآخر، ولا يتوقف الأمر لديّ عند هذا الحدّ فنشاطي في الحياة بكلّ مستوياته وفعالياته لا يتقدّم خطوة واحدة بغير هذه الثنائية المتّحدة جدلياً، والرهان كما أرى على جوهر المنتج شعراً ونقداً وقدرته على التأثير في المشهد.

● هل تمتلك تصوراً ما حول المشهد الشعريّ العربيّ بشكل عام؟

- المشهد الشعريّ العربيّ الآن مشهد شائك ومدهش ومعقّد وعصيّ على الوصف والتحديد لفرط سعته وتشتته. إنّ أعداد الشعراء في تزايد مرعب، تُرى إلى أين تمضي هذه الجيوش الهائلة من الشعراء، ولماذا هذا الإصرار الغريب؟ لا أشك أبداً في أنّ انسياقهم المسحور إلى مستنقع الضوء كفيل بإحداثِ أكبر مجزرة حرق سيشهدها التاريخ الشعريّ الحديث، فقدر العصور هو احتمال عدد قليل من الشعراء لا يتجاوز أصابع اليد، لأنّ الشعر هو ضمير العصر، وإذا ما وجد نفسه في يوم ما أكثر مما ينبغي فإنه سيتعرّض للسرطان، ولكن لا بأس بهذا الماراثون الذي يبدأ بالمئات وينتهي بالآحاد. ومع رسمي لهذه الصورة التي تبدو مأساوية ومفجعة فأنا من المتفائلين دائماً بمستقبل الشعر العربيّ، لأننا نراهن على وجودنا به كثيراً، أمنح الفرصة للجميع على نحو عادل ومتوازن وستزهر الحرية شعراء الدهشة والحلم.

● نحن في عتبة ألفية ثالثة.. كيف ينظر د. محمد صابر عبيد إلى الأزمة الروحية في الثقافة العربية بمعناها المعرفيّ؟ السؤال أيضاً يأخذها إلى هذا الحصار.. فهل يأخذ تعبيراً ما عن هذه الأزمة؟

- لم يعد الحصار بمعناه التقانيّ الميدانيّ يعني شيئاً بعدما وجدنا أنفسنا ونحن على أعتاب الألفية الثالثة محاصرين في ألسنتنا وأصابعنا وإحساساتنا، فالثقافة العربية الراهنة- بما أجده من طروحات ومقاربات الطوفان المعرفيّ الحديث الذي داهمنا حتى حلوقنا- تتعرض للتبسيط والتهميش، لأنها تعتمد سبلاً هشّة في الدفاع عن النموذج والتحسّب للأخر بوصفه عدواً محتملاً لا صديقاً ممكناً. تتأتى ما دعوته في سؤالك بالأزمة الروحية في الثقافة العربية من وهم التصدّي لعصر تهيمن مفرداته حتى على إيقاعنا البصريّ والسمعيّ والذوقيّ، وبهذا المنطق فإننا هنا في العراق ربما نستعين بخبرتنا ((الحصاريّة)) لنكون أكثر قدرة على تمثّل الحصار التقانيّ

والتكنولوجيّ والاتصاليّ العام، وهو يحيط بثقافتنا الراهنة من كلّ جانب، أدعو مثقفينا العرب إلى مزيد من التأمّل والهدوء والواقعية في مناقشة الحصارات المتنوعة الكثيرة التي تتعرض لها ثقافتنا، فالخيارات أمامنا محدودة ويجب أن لا نضيع وقتاً كثيراً في التنظير الفارغ وأن لا نتلبث طويلاً في أسر الأوهام والأحلام الكاذبة.

●أخيراً ما الذي يعنيه لك الحصول على جائزة في النقد؟

- يعني لي ذلك الكثير، فأنا بطبيعتي خجول ولا أستطيع استغلال ما هو متاح من فرص لإيصال صوتي، وأنا واثق من أنّ الزمن كفيل بذلك، أسهمت الجائزة في ذلك إسهاماً معقولاً وضاعفت من مسؤوليتي في أن مساحة وجودي الإبداعيّ اتّسعت، وعليّ أن أتعامل مع مساحات جديدة مضافة. وساعدني مبلغ الجائزة في الحصول على منزل متواضع يخصّني لأوّل مرّة في حياتي، أجد الأمر مسلّياً وآمل في الحصول على جوائز أخرى.

أسئلة أمام الناقد محمد صابر عبيد

حوار: ناظم السعود، جريدة (الزمن): 2000/4/18

●ماذا يمثّل الشعر لك، إذ يبدو أنك لا تكترث إلّا بالشعر ونقده؟

ج/ الشعر ليس ديوان العرب حسب بل هو ضميرهم النقيّ وتاريخهم الحيّ، ولعي بالشعر ومشاغله يمتدّ إلى زمن بعيد في حياتي، ربما قبل أن أولد، فثمة جذور شعرية في عائلتي الأميّة غذّت هذا الولع وألهبته، وأذكر أنني كتبت أول رسالة حبّ وأنا في المرحلة الابتدائية، وأعدّها القصيدة الأولى في حياتي، لكنّ شعري يرتبط بالتجربة الحياتية المتفرّدة، لذا فأنا مقلّ في كتابة الشعر ولست شاعراً محترفاً،

ويقودني توقي إلى طائري الشعريّ الغائب أحياناً نحو كتابة نصوص نثرية تحرث في ظلاله، فالشعر ليس سوى مغناطيس جاذب ولا حيلة لي إلّا في الانجذاب إليه بكلّ حبّ، وقد قلت في فصل من فصول مذكراتي الخاصّة جداً إنّ هذا الانشغال الملعون الذي استهدفني مبكراً قتل فيّ عالمَ فيزياء فذاً، وأجدني سعيداً ومأخوذاً بذلك على النحو الذي لا يتسرّب إليه أيّ احتمال بالندم، أما أنني لا أكترث سوى بالشعر ونقده فهذا ليس دقيقاً، لأنّ الأدب والمعرفة على نحو عام بكلّ حقولهما ومساحاتهما الثرّة يشكلان قارّتي المدهشة التي أنغمر بفضاءاتها غاباتها اللذيذة القاسية بكلّ جرأة الكشف والاقتحام واللذة.

●من خلال دراساتك ونقودك الكثيرة التي نشرتها عن الشعر العراقيّ الحديث، هل ثمة (خطوط أفقية وعمودية) استطعت تأشيرها وتجد أنها مهيمنة على الخريطة الشعرية أكثر من سواها؟ وما المؤثرات والقوى الشعرية التي تفرض سطوتها على المشهد الشعريّ؟

ج/ المشهد الشعريّ العراقيّ مشهد حافل وملتهب أفقياً وعمودياً منذ أقدم العصور، فالعراق منجم الشعر العربيّ وكنزه الدفين، وسيبقى الشاعر العربيّ أينما كان حالماً باعتراف عراقيّ بشعريته وشاعريته، فالشاعر العربيّ كما أقول دائماً لا يحسم إلّا عراقياً، ومن هنا يأتي سبب اهتمامي بفحص المشهد الشعريّ العراقيّ، وتكريس معظم دراساتي لتحليله ونقده رموزاً وظواهر، وعلى الرغم من إيماني بوحدة الشعر العربيّ إلّا أنني أميل إلى اعتبار الشعر العراقيّ يمتاز بخصوصيات تميّزه لاعتبارات كثيرة لا حصر لها، ولا يمكن في هذا الحوار الخوض فيها، وربما يكون كتابي ((المتخيّل الشعريّ ـ أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث)) الذي سيصدر قريباً مدعاة لتأمّل بعضها، وأطمح أن تجيب دراساتي القادمة عما يتبقى من أسئلة في هذا الصدد.

●تظهر قصيدة النثر عراقياً وعربياً وكأنها محور رئيس في الانشغالات النقدية لك، فهل ترى أنّ هذه القصيدة (الإشكالية) قد حسمت أمرها ولم يعد لها ثمة ما يعوق انتسابها إلى بقية الفنون الشعرية؟

ج/ لا أعرف تحديداً ما هو المقصود بالحسم، إذ طالما أنها توصف كونها إشكالية فهي غير قابلة للحسم، وفي كلّ الأحوال ليس ثمّة ما يعيق انتسابها إلى بقية الفنون الشعرية، فهي آخر مرحلة في تطوّر هذه الفنون، والرهان ـ كما أرى ـ ليس على الشكل بكيانه المجرّد بل على قدرة الشاعر على شعرنة الشكل، فعلى الرغم من هيمنة قصيدة النثر على المشهد الشعريّ العربيّ الراهن قد يأتي شاعر قصيدة عمودية مجيد يقنعك بشعرية قصيدته أكثر من عشرين شاعر قصيدة نثر غير مجيدين، مع الأخذ بنظر الاعتبار أنّ الشكل العموديّ شكل مغادر، ومع ذلك أجد أنّ

قصيدة النثر عراقياً وعربياً قطعت وتقطع أشواطاً كبيرة في تحقيق شخصيتها وتكريس نموذجها.

●اتصالاً مع السؤال السابق هناك من يرى أنّ قصيدة النثر تحوّلت من (هامش شعريّ) و (شكل مطرود) قبل منتصف الثمانينيات إلى (مركز شعريّ) و (قوة مهيمنة) على بقية الأشكال الشعرية حالياً، فهل تتفق مع هذه المقولة؟

ج/ من الذي وصفها بهامش شعريّ أو شكل مطرود، ومن الذي وصفها في ما بعد بأنّها مركز شعريّ وقوة مهيمنة؟ إنها ليست سوى أوصاف إيديولوجية لا علاقة لها بالفنّ الشعريّ كونه ممارسة إبداعية خالصة لا يمتّ إلى هذه المفردات بصلة تذكر.

ظهرت قصيدة النثر العربية ـ كما أعرف ـ منتصف الخمسينيات على يد شعراء عمالقة مثل الماغوط وأدونيس ويوسف الخال وتوفيق صائغ وجبرا إبراهيم جبرا، وامتدت خيوطها في العراق عند جماعة كركوك في العراق، وجرّبها الكثيرون منذ ذلك الوقت حتى ولدت ولادة جديدة على مسرح الشعر العربيّ في عموم الوطن العربيّ تقريباً.

●أحقاً هناك مرجعية تراثية لقصيدة النثر العربية؟ وما هي إسهامة المثاقفة الأوربية في إشاعة وتوكيد هذا القول الشعريّ؟

ج/ أنا لا أُعنى كثيراً بهذه المسألة، إذ إنّ مسالة التأثير والتأثر أضحت اليوم من ضرورات العصر وموجباته وحتمياته، والبحث غير المجدي عن أصالة مثل هذه الأشياء، وانتمائها ليس سوى خرافة، كما أنّ الرهان لا يلبث عندها طويلاً، فلدى الباحث المهتمّ الكثير من الأدلة والبراهين التي تسعفه في توكيد المرجعية التراثية لقصيدة النثر العربية، ولديه في الوقت عينه ما يدحض ذلك تماماً، وينطبق الأمر على صلتها بالمعطى الغربيّ كونها نموذجاً قادماً إلينا من ثقافات أخرى، إنها بين هذا وذاك نموذج راهن يهيمن على العقل الشعريّ العربيّ الآن، ويحظى بأهمية كبيرة، وعلينا أن نتدخّل في النصّ لا في ظلّه.

●في دراسة نقدية نشرت لك قبل فترة قصيرة ذكرت فيها أنّ (النصّ النسويّ الشعريّ الحديث في العراق ينطوي على كشوفات مثيرة على أكثر من صعيد...) ما الذي يسوغ هذه التخريجة النقدية المهمة؟ وما الذي أخّر احتفاءك النقديّ بهذا النصّ؟

ج/ النسق الأنثويّ في الكتابة الأدبية العراقية والعربية (شعراً وسرداً) كرّس تقاليد جديدة مثيرة حقاً، فصوت الأنثى فيها بدا صافياً وأصيلاً ومتألقاً وحراً خارج هيمنة الصوت الذكوريّ المتمركز على ذاته منذ عصور سحيقة خلت، وبدأت الأنثى المبدعة تحتفي بأنوثتها وجمالياتها جسدها وخصوصية أحاسيسها، حتى تمكّنت من فرض لغة أنثوية وصورة أنثوية داخل خطاب أنثويّ، وأتمنى أن تتاح لي فرصة

الوقوف عند هذه الظاهرة عراقياً على الأقلّ في مجال الشعر والسرد لمعاينتها واستخلاص حساسيتها الفنية وجمالياتها التعبيرية.

●أنت ترى أنّ (مشكل التعبير) و(مشكل الشعر) يمثّلان ثنائية حادة أمام الكتابة الشعرية الجديدة ويضعها في (مأزق حقيقيّ) ألا ترى أنّ مقولتك هذه بحاجة إلى إضاءة أكثر لتبيان حقيقة هذه الثنائية وخطورة هذا المأزق؟

ج/ التعبير يصبح مشكلاً عندما يطمح أن يتحوّل إلى شعر، وهذه المقولة ليست جديدة، كما أنها ليست معقّدة، فالكتابة الشعرية الجديدة تطمح إلى بعث الأشياء شعرياً وفي مقدمتها اللغة والواقع. استمرّ الشعر العربيّ طويلاً وهو يزهو بفحولته ونأيه عن الهوامش والمهملات والتفاصيل، إنّه شعر المتن والمفردات السامية، لكنّ طفله العاق قصيدة النثر الحديثة قوّضت هذا التاريخ، وجعلت من الزهو الكلاسيكيّ بالفحولة أمراً مخجلاً، ووضعت الهوامش والمهملات والتفاصيل بإزاء المتن الذي انحسر إلى أضيق مساحة ممكنة، وأصبح الشعر الحقيقيّ هو قدرة الشاعر على الانتقال بالواقعيّ والعاديّ إلى أعلى مراتب الشعر بعد ضخّه بقوة الشعر وحساسيته المتفردة.

●إنّ غياب المنهج النقديّ الواضح هو من أبرز الإشكالات التي يعانيها النقد العراقيّ، وحتى العربيّ، فهل يمكن القول إنّ ثمة منهجاً نقدياً محدداً تستند إليه أو تنهل منه أو حتى تشاكسه في كتاباتك؟

ج/ المناهج النقدية دائماً كثيرة ومتاحة وهي تقدّم مقترحاتها وفلسفاتها لقراءة النصّ الإبداعيّ، مستندة عادة إلى رؤية أو مجموعة رؤيات حسب اشتراطات العصر ومتطلباته، لكنها مهما تبلورت ونضجت فإنها لا تسعف ناقداً غير موهوب، إنها ضرورية جداً للناقد الموهوب، إذ يمكنك في الاطلاع التفصيليّ على المناهج أن تكون أستاذاً فيها، بارعاً في معاينة مشكلاتها، لكنها لا تنجح في أن تقدّمك ناقداً. أظنّ أن لي منهجاً خاصاً في قراءة النصّ الإبداعيّ قراءة ميكروسكوبية، تتيح لي فرصة تأمّل حيواته الداخلية وميكانزماته ونسيجه الداخليّ، وأسعى مجتهداً أن يظلّ النصّ بين يدي حياً متدفقاً معطاء، ويهمني الكشف عن جمالياته ومواطن تفرده وخصوصيته، واعتمد لغة خاصة في الكتابة النقدية لها أسلوبية تعبير عالية، اشتغل كثيراً على الاهتمام بها وتهذيبها والارتفاع بطاقاتها التعبيرية، وأجد أنّ المناهج النقدية الحديثة تقدّم لي الكثير في هذا المجال، لذا فأنا لا أتوقّف عن النهل من أيّ معطى جديد أحسب أنه يضيف إلى فضائي النقديّ جديداً.

●سألت مرة أستاذنا الناقد الراحل علي جواد الطاهر عن سبب عدم ظهور نظرية نقدية (حديثة) حتى الآن فأحال الأمر إلى الإشكاليات التي تحاصر الناقد العربيّ وتمنعه من التوصل إلى هذه النظرية فكيف تفسرّ أنت غياب مثل هذه النظرية حتى الآن؟

ج/ أعتقد أنّ القول في نظرية نقد عربية حديثة أمر فيه الكثير من اللبس والغموض، إذ الأحرى بنا أولاً أن نتحدّث عن ناقد عربيّ أو نقاد عرب، ونتفق على مواصفات معيّنة تحدّد التسميات، ومن بعد يمكن التفكير في النظرية، إذ ما زالت الجهود النقدية العربية عند الناقد العربيّ تخضع- كما أرى- لموجهات أيديولوجيا منهجية أكثر من قدرتها على الإنتاج الحرّ للمنهج، بكلّ ما يتمخّض عنه ذلك من حروب وصراعات وسوء فهم ودفاع بدائيّ عن النماذج، فكيف يمكن التفكير بنظرية؟ وإذا ما استبعدنا الحكم غير الضروريّ بإنتاج نظرية نقد عربيّة، فإنني أنظر بقدر كبير من الإعجاب إلى تجارب نقدية مهمة في الوطن العربيّ، بإمكانها تقديم الكثير مما يدفع الآخر إلى احترام العقل النقديّ العربيّ والشخصية النقدية العربية.

●كان فوزك بجائزة النقد في مسابقة (الشارقة) للإبداع العربيّ حدثاً ثقافياً بارزاً فهل تخبرني عن دلالة هذا الفوز؟ وعن أي كتاب لك جاء هذا الفوز؟

ج/ ربما اعترض قليلاً على وصفك لفوزي بالجائزة كونه (حدثاً بارزاً)، أتمنى عليك تخفيف ذلك بما يناسب تواضعي وخوفي من الأضواء، وحرصي على أن أتعامل مع الأشياء بمعقولية أكبر وواقعية أشدّ، لكنني لا أستطيع كتمان فرحي بها وسعادتي، لما انطوت عليه من دلالات ذاتية وموضوعية أجابت على بعض أسئلتي إلى نفسي، وفتحت لي آفاقاً جديدة وشدّت من أزري وعزيمتي، أمّا عن الكتاب الذي حقق لي الفوز بهذه الجائزة فهو (السيرة الذاتية الشعرية- قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية).

●مرة قال لي الشاعر يوسف الصائغ، ضمن حوار منشور، أن ليس هناك من شاعر في الأجيال القادمة.. فهل توافقه كناقد وكشاعر على مقولته هذه؟

ج/ ربما نختلف أنا وصديقي الشاعر يوسف الصائغ في توصيف مفهوم الشاعر الكبير وتحديده، وما هي المعايير التي يمكن اعتمادها لتحقّق هذا الوصف في شاعر معيّن، وأجد أنّ عصرنا الشعريّ هذا حافل بالشعراء الكبار، والصائغ أحدهم، وربما يتقاطع تشاؤمي مع تفاؤله في ظهور هذا الشاعر في الأجيال القادمة، لأنّ العصر القادم هو عصر القصائد الكبيرة وليس الشعراء الكبار.

●أخيراً... هل أنت متفاءل في ما يظهر من جديد باسم الشعر العراقيّ؟ وهل يشهد المستقبل نهوضاً أم نكوصاً لهذا الأدب؟

ج/ لا يسعني إلّا أنّ أتفاءل بالشعر العراقيّ، ففي محرابه صقلتُ شخصيتي وما زلت وتعلمتُ الكثير وما زلت، وإذا كان لي أن أنظر إلى مستقبله وأنا جزء منه فلا أستطيع أن أكون إلّا منحازاً إليه، انحياز القارئ المدرك المتأمّل المشارك، وليس انحيازاً عصبياً لا ينهض على ركائز، الشعر العراقيّ بحدّ ذاته مستقبلاً ونهضة،

وسيبقى كذلك طالما تجد لغة تضمّ في قفص ضلوعها المفتوح على هواء العالم وخضرة أشجاره ودفء بحاره لغة ثانية يسمونها الشعر.

لقاء مع الأستاذ الناقد محمد صابر عبيد

علي القميش:
علي الديري، جريدة (الأيام) البحرينية، مجلة (دروب) البحرينية
البحرين 2001

- السلطة كانت ولا تزال معوقاً أساسياً وخطيراً من معوقات إعادة الاعتبار للعقل العربيّ.
- اهتز النظام الفحوليّ في الثقافة العربية وبدأت المرأة تعمل على إعادة إنتاج أنوثتها ولاسيما على الصعيد الإبداعيّ.
- أعتقد بأنّ قصيدة النثر في جانبها الثقافيّ واحدة من النماذج المهمة التي تحاول إعادةالاعتبار إلى الهامش ومغادرة المركز.
- العمل النقديّ ليس عملاً جماهيرياً كما أنّ النصّ الإبداعيّ الآن أصبح نصاً غير جماهيريّ.

علي القميش: أين خطابنا العربيّ من هذه التحولات التي تحدث على صعيد الخطابات الثقافية الأخرى؟، كما هل يمكننا أن نزعم بأننا نمتلك خطاباً ثقافياً مؤسساً؟ ولماذا يقع خطابنا دائماً في سياق الهامش بالنسبة للخطابات الأخرى؟ ولماذا تحكمنا علاقة امتثال ومطابقة للخطاب الغربيّ؟ ما هي مساحة الجدل القائم في ثقافتنا بين النقد الثقافيّ والنقد النصوصيّ؟ ربما كانت هذه الأسئلة كفيلة بأن تشظي بعضها وتشطر البعض الآخر ليأخذ الحوار طريقه نحو الكشف والمكاشفة ربما. على ضفاف تلك الأسئلة كانت لنا هذه الوقفة مع الأستاذ والناقد والباحث العراقيّ محمد صابر عبيد.

علي القميش: كيف يمكن أن ترى صوت الأنثى الكاتبة، فالأنوثة ليست إنتاجاً بيولوجياً أو طبيعياً وليست مسلّمة أو بداهة، بل إنتاج ثقافيّ وتاريخيّ كما يعتقد البعض؟.

محمد صابر عبيد: ثمة مشروع أعمل فيه على النصّ الأنثويّ في الشعر والقصة والرواية، حيث وجدت أنّ ثمة مسألة خطيرة جداً ومهمّة جداً، يجب إعادة الاهتمام بها، وهذه المسألة تتركّز في سؤال مهمّ جداً هو، كيف يمكن أن نرى صوت الأنثى الكاتبة؟ التي تنتمي إلى أنثويتها حصراً، لا شكّ في أنّ هناك مفارقات كثيرة في هذا المجال، وربما هناك إشكالية، وهذه الإشكالية على ما أعتقد تتركز في أنّ الثقافة العربية ثقافة ذكورة، ولو أننا عدنا إلى الشعر العربيّ لوجدنا أنّ كلّ النماذج التي عرفناها منذ الشعر الجاهليّ، وإلى ما قبل الحداثة أي في الأربعينيات ومطلع الخمسينيات هي ذكورية، على اعتبار أنّ الشعر العربيّ أكثر النماذج الإبداعية قرباً إلى صورة ذلك الإنسان العربيّ ثقافياً. ومن ثمّ فهذه الذكورة لم تسقط إلّا بعد ثورة

الحداثة الشعرية على يد الرواد من شعراء العراق أو آخرين ممن ساندوهم في هذه الثورة، لأول مرة نجد في شعر نازك الملائكة هذا الصوت الأنثويّ الخاصّ الذي نفتقده على طيلة المسيرة الشعرية العربية.

وحتى الميراث النقديّ العربيّ لو أننا عدنا لقراءته لنقف في باحة وصف الشعر العربيّ، فإننا سنجد أنّ الأوصاف كلها تنحو نحواً فحولياً ذكورياً، الألفاظ الجزلة وما ينتظم في هذه السلسلة من أوصاف وألفاظ. كذلك هو حال الشاعرات اللاتي ظهرن في تاريخ الشعرية العربية، إن لم تكن هذه الشاعرة منتمية إلى هذا الفضاء الذكوريّ فإنه لن يكون لها أن تكون شاعرة في هذا الوسط، الخنساء مثلاً.. أوقفت كلّ شعرها على رجلين وكأنّ الشعر منطقة خاصة بالذكور ولا علاقة للنساء بهذه المنطقة، جاءت نازك الملائكة وأحدثت هذه الثورة، ولأوّل مرّة مثلاً نرى في شعر السياب ـ وغيره من الشعراء ـ، شاعراً مهزوماً بسيطاً، ضعيفاً يحبُّ ولا يُحبّ على عكس ما وجدناه في الشعرية العربية كلها، هذا الموضوع من الناحية الثقافية يطرح سؤالاً ثقافياً وفكرياً بالغ الأهمية وأعتقد بأنه جدير بأن نقف عليه، ولهذا اشتغلت على مجموعة من النصوص في داخل هذا النسق الأنثويّ وآمل أن أصل إلى إتمام كتاب كامل يناقش هذه المسألة تطبيقياً.

القميش: ذكرت مصطلح الفحولة، ما هو مفهوم الفحولة في دراستك هذه؟.

محمد صابر عبيد: مفهوم الفحولة العربية، في الحقيقة ذُكر هذا المفهوم أو فُسّر في مسار المصطلحات العربية النقدية في الميراث النقديّ العربيّ بالقصديّة الآتية، وهي أن يكون للذكر فعل الهيمنة ومركزية القوة، كما أنه مركز الاستقطاب، والآخر الذي هو الأنثى يدور في فلك هذه المركزية الذكورية. من ثمّ يكون ذلك الآخر بمثابة الظلّ وبشكل دائم للمركز الفحوليّ أو الذكوريّ، لا شكّ في أنّ ذلك كان منعكساً من خلال الواقع المجتمعيّ الذي عاشه العرب منذ فترة طويلة وحتى الآن، وعلى الدوام العلاقة الاجتماعية العربية علاقة ذكورية يكون فيها ذلك الذكر المركز والأنثى تدور في فلكه وتكون تابعة له، تفتقر إلى أبسط ملامح الشخصية فهي تنتظر ما يخلعه عليها ذلك الذكر من سمات ومن خصوصيات وتقبل بها باستكانة وخضوع واستسلام، هذه المعادلة في المنظور الإنسانيّ ليست صحيحة، طبعاً بفعل العامل الثقافيّ والتطوّر والمتغيرات الكبيرة التي حصلت اهتزّت هذه القاعدة، ومن ثمّ اهتزّ النظام الفحوليّ في الثقافة العربية وبدأت المرأة تعمل على إعادة إنتاج أنوثتها ولاسيما على الصعيد الإبداعيّ، وعلى نحو جديد وبرؤية جديدة تضاهي رؤية الرجل. ومن وجهة نظري أعتقد بأنّ هذا المصطلح قد اختفى، وما تبقى منه، هذا إذا كان هناك ما تبقى فإنه يجب أن يختفي أيضاً، ذلك لأنه أصبح هناك معادل ثقافيّ موضوعيّ، مقابل للذكورة أنوثة، وكلّ قطب من هذين القطبين يأخذ حصته من الحياة

ويأخذ حصته من الإبداع ويأخذ حصته من المشاركة في أيّ فعل حضاريّ في المجتمع.

القميش: كأنك تقودنا نحو ذاكرة الإشكالات، إشكالات التحوّل التي أفرزتها الأنساق الثقافية في الخطاب العربيّ وهي ما تتعلق بفعل الغياب – غياب الخطاب الكلياتيّ والبزوغ – بزوغ خطاب المهمشين بحسب الدكتور كمال أبو ديب/وكذلك فعل الانقلاب بين المتن والهامش / بين الذكورة والأنوثة /...الخ، كيف تنظر إلى هذه الإشكالات وكيف يمكنك أن تتعامل معها؟.

محمد صابر عبيد: هذه الإشكالات بدأت تظهر الآن، وإذا كنا نتكلم عن الشعر العربيّ كنموذج لأيّ فعل ثقافيّ آخر عربيّ، فإننا نجد أنّ لدينا في الشعر العربيّ على مستوى الأشكال تراث هائل استمر ربما أكثر من ألف وأربعمائة سنة ونحن نتعامل مع شكل واحد مع انزياحات بسيطة ظهرت في الأندلس أو في مكان آخر، لكنّ النظام الوحيد والشكل الوحيد للقصيدة العربية هو الشكل العموديّ التقليديّ، والتفاعل مع هذا الشكل له تقاليده وله أعرافه وله قوانين تكرّست عبر مئات السنين، حتى الذائقة العربية تمرّنت بشكل يبدو مقفلاً على التعامل مع هذا النوع من الشكل فقط، ولهذا فإنّ الاهتزاز الذي حصل في نهاية الأربعينيات على أثر حركة الحداثة أو ثورة الحداثة هزّت الكثير من هذه القيم، على الرغم من أنّ النظرية العروضية هي الطاغية على هذا الفهم، – هناك ربما فهم خاطئ – وهو أنّ ثورة الحداثة هي ثورة على العروض أو ثورة على الموسيقى أو على القافية، ربما كان هذا الحد الأدنى من الثورة، وأعتقد بأنّ الثورة بالدرجة الأولى كانت ثورة على اللغة ثم على المستوى الإيقاعيّ ثم على المستوى الثقافيّ أيضاً، ذلك لأنّ نظرية العروض العربية حقيقة لم تهتزّ من جراء هذه الثورة وإنما اهتزّت منذ زمن بعيد، فعندما نعود إلى المحطات الشعرية العربية فإننا سنجد بأنّ النظرية العروضية قد اهتزّت ربما منذ القرن العاشر في دفاع الصولي الشهير عن شعرية أبي تمام، لكنني أظنّ بأنّ الثورة الشعرية الحديثة قد هزّت كيان القصيدة العمودية إيقاعياً ولغوياً وثقافياً، ذلك على الرغم من أنّ معظم الدراسات التي تناولت هذه المسألة قد تناولت الجانب الإيقاعيّ بالدرجة الأساس ولم تتناول الجانب اللغويّ إلاّ في حدود معينة، أمّا الجانب الثقافيّ فقد كانت مساحة التناول فيه محدودة بشكل ضيّق جداً.

قصيدة التفعيلة أو القصيدة الحرّة نقلت الحضور الشعريّ نقلة نوعية على صعيد التلقي سواء كان ذلك على مستوى التلقي العام أو على مستوى الشاعر، نقلته من حقل إلى حقل جديد من التعامل. بمعنى أنّ الشعر بدأ يفتقد هذه النظرة الشمولية أو الكلية وبدأ يتجاوز أشياءه إلى أشياء جديدة كانت في السابق لا تعدّ في سياق الشعرية، كما أنها كانت مهملة في التفكير الثقافيّ الشعريّ العربيّ، هذا التحوّل الذي

حصل نزولاً أو هبوطاً من المتن إلى ضفاف الهامش، لكنه فتح السبيل إلى أن يكون هناك هامش ينبغي الاحتفاء به أو مراجعته أو ما يسمّى في التعبير الاصطلاحيّ المسكوت عنه.

ومن دون شكّ في أنّ ثمة فصلاً واسعاً جداً غير مدروس من المسكوت عنه، وربما كان ذلك السكوت ناتجاً عن أسباب متنوعة سواء كانت سياسية أو دينية أو ثقافية، ثمة عوامل متنوعة جعلت هذا الحقل من الثقافة العربية حقلاً مهملاً.

المتن بطبيعته مهيمن ومسيطر على كلّ المستويات، لنعد إلى موضوع المتن والهامش، قصيدة التفعيلة فتحت آفاقاً نحو إلفات النظر إلى أنّ ثمة منطقة أخرى لا يُلتفت إليها عادةً، منطقة غير محسوبة، ربما كان ذلك لكوننا متمركزين حول المتن دائماً والمتن بطبيعته مهيمن ومسيطر على كلّ المستويات. فقصيدة التفعيلة فتحت الآفاق نحو تلمّس هذا الشيء الجديد ولكنها بقيت في نظري تعمل على الضفاف، لفتت الانتباه وأشارت ونبّهت وحرّضت أيضاً، قصيدة النثر في رأيي هي التي تقدّمت خطوة أوسع وأعمق إلى منطقة الهامش وبدأت تعمل على كلّ المفردات التي كانت تبدو هامشية ومهمة ومباشرة ولا تصلح للشعر لتقوم بإعادة إنتاجها. وفي الحقيقة هناك نماذج كثيرة وربما هذا جزء من مشروعي أيضاً، إذ إنّه لدي مشروع معروف هنا في العراق لمراجعة قصيدة النثر الحديثة في العراق، كما أنّ عنوان المشروع معروف أيضاً لدى بعض الأدباء باسم (اللؤلؤة السوداء)، وقد نشرت أجزاء من هذا المشروع تحت هذا العنوان أيضاً.

وجدت في سياق هذه الدراسات بأنّ قصيدة النثر هي التي استطاعت أن تفيد من منجز قصيدة التفعيلة عندما فتحت الأفق نحو الهامش، وأكاد أقول بأنّ النماذج الجيدة من قصيدة النثر الحديثة هي في العراق، وأنا أتحدث عن تجربة العراق لأنني قريب منها. وفي الحقيقة أنا لا أعرف تماماً ما يعمل الشعراء الآخرون في باقي الأقطار العربية الأخرى، شعراء العراق بدأوا يهجرون المتن هجرة شبه كاملة على النحو الذي أجد فيه بأنّ الهامش الآن ربّما تحوّل إلى متن، فيما بدأ المتن السابق بكلّ ما له من تاريخ يتحوّل إلى هامش، لكنّ الفرق بين المتنين والهامشين، هو أنّ الهامش الآن الذي كان متناً سابقاً هو هامش معروف ومكتشف بالمقابل الهامش الذي تكتشفه قصيدة النثر الآن هو هامش جديد وفي السبيل إلى اكتشافه.

قصيدة النثر في جانبها الثقافيّ واحدة من النماذج المهمة التي تحاول إعادة الاعتبار إلى الهامش ومغادرة المركز وربما تطرح مقولتها بأنّ المتن استُنفد، وذلك يعني بأنه لم تعد ثمة ممكنات تصلح لمزيد من الإبداع، لأنّ عامل التكرار وعامل إعادة الإنتاج وصلا إلى مرحلة من الاستهلاك بحيث لم يعد يستطيع هذا المتن أن يقدم شيئاً، في حين إنّ هذا الهامش المفتوح الغنيّ الثريّ بدأ يعطي نفسه بطريقة إبداعية أخرى، وهي مهمة جداً لأننا دائماً نتحدث عن أزمات، هذا الحديث عن

الأزمات في السنوات الأخيرة ربما كان نابعاً من أنّ المتن لم يعد قادراً على إعطاء شيء، فمن ثمّ يكون الإشراف على الهامش وما يتصل به من مفردات هو السبيل ربما لإنقاذ النموذج العربيّ الإبداعيّ من استهلاكه ومما وصل إليه ربما من طريق مسدود.

القميش: من هذه النقطة نجد أنّ الخطاب العربيّ بانهزاميته أمام الخطاب الغربيّ من خلال فعل الانسياق والمطابقة والمماثلة الكلية بوصف الخطاب الغربيّ (متناً) والخطاب العربيّ (هامشاً)، هل يمكن أن يتحوّل ذلك (الهامش) الذي هو الخطاب العربيّ إلى (متن) والعكس بالنسبة للخطاب الغربي؟

محمد صابر عبيد: في الحقيقة هذه المسألة مسألة إشكالية، فكما تعرفون بأنّ نظرية التمركز الغربيّ نظرية ليست جديدة، فعندما يعتقد الغربيون بأنّ تراثهم يمتدّ إلى الإغريق نجد أنّ الثقافة الإغريقية أساساً هي ثقافة تمركز ويتّصل هذا المشروع، مشروع التمركز الغربيّ منذ الإغريق قبل الميلاد وربما حتى هيغل إلى أن ظهر مشروع (دريدا) في التفكيك ونقد هذه المركزية الغربية، وبعده عمّق هذه المسألة (هابرماس)، هذا المشروع قائم. مشروع الخطاب الغربي ّمشروع يسير قُدُماً في كلّ المستويات، وهو مشروع مقصود جداً، ويتصل الآن باعتقادهم بأنّ الإمكانات التي لديهم هي أفضل وأمثل وأكثر تقدماً مما نمتلك نحن العرب، ومن ثمّ علينا أن نلحق بهم وطبعاً ما فكرة العولمة الآن في رأيي إلّا إعادة إنتاج للمركزية الغربية بمنطق جديد، منطق تشتغل فيه السلطة والقوة المباشرة بشكل أعمق وأكبر، وإذا كان مشروع المركزية الغربية بالدرجة الأساس مشروعاً فكرياً يعتمد على الإقناع بالفكر والسلطة بالفكر، فالعولمة تمارس هذا وتزيد عليه السلطة بالقوة. وما هذه الحصارات التي نعيشها في مختلف الأقطار العربية المعلنة وغير المعلنة إلّا جزء من هذا المشروع.

ومن ثمّ سؤالك مهمّ وخطير، وهو هل بوسعنا من خلال هذه المفردات البسيطة عبر اهتمامنا بالهامش في سياق الشعر أو في سياق كلّ نماذج الخطاب العربيّ أن نعيد الاعتبار للهامش على النحو الذي يصبح فيه متناً، أظنّ بأنّ مناقشة المسألة على صعيد الخطاب العربيّ العام فيها الكثير من الصعوبات ولا تؤخذ بهذه السهولة، فإذا كنا نستطيع أن نحقق هذا في الشعر فقد لا نستطيع أن نحققه على مستوى الخطاب العربيّ عموماً، كالجانب الثقافيّ أو الفكريّ وحتى التقانيّ، لكن لا بأس أن تكون هذه المسألة فاتحة لإعادة الاعتبار للخطاب العربيّ وعلاقته بالخطاب الغربيّ، الخطاب الغربيّ كما قلت تحول إلى خطاب العولمة وهذا الخطاب تقوده الثقافة الأمريكية الحديثة أو المعاصرة وهو الآن يُفرض بالقوة، ولو كان وعينا هذا في مقابل الخطاب الغربيّ بمركزيته الغربية لربما كان الأمر بالنسبة لدينا أسهل، لكن الآن على ما نرى قد أخذ منحى آخر أعمق وأوسع أيضاً، ولكنني أجد أنه لا سبيل

أمامنا إلّا أن نعمل على مشاريعنا الثقافية بشكل منتظم ومتجدّد، إذ إنّ مشروع العولمة هذا لن يستمر طويلاً لأنّ الوعي الذي يحكم الثقافات الأخرى غير الثقافة العربية وغير الثقافة الغربية وما يتمركز حولها من ثقافات الأمم الأخرى بدأت تطرح الكثير من الأسئلة، وبدأ يعاد النظر لها في الكثير من الأمور، والعولمة الآن بدأت تثار حولها الكثير من الاعتراضات والنقاشات، فإذا كان مشروع العولمة هذا قبل عشر سنوات سهلاً بالنسبة لقادة المشروع فإنهم الآن يواجهون صعوبات كبيرة، ومن واجبنا أن نفعّل هذه الصعوبات ونزيد من حجم المعيقات والمصدات أمام العولمة، ولكن في سياق الفعل الثقافيّ والإبداعيّ وعن طريق مضاعفة وعي الإنسان العربيّ في فهم وتكتيك هذا المشروع أولاً،، والعمل على مشروع ثقافيّ عربيّ يؤكد صفة حضارية للخطاب العربيّ، ذلك لأنّ الخطاب العربيّ يُتّهم دائماً بأنه خطاب متخلّف، لذا عليه أن يلحق بالخطاب الغربيّ، لا سبيل أمامنا سوى مراجعة وضع الخطاب العربيّ في مختلف مستوياته والاندفاع به إلى منطقة ومستوى يكون فيها قادراً على مضاهاة النموذج الغربيّ في خطابه.

الديري: لم تلتفت ثقافتنا إلى الهامش إلّا حين التفتت ثقافة الآخر إليه، فهل هناك مفارقات بين التفاتة ثقافتنا والتفاتة ثقافة الآخر؟.

محمد صابر عبيد: إنّ مسألة الإفادة من التجارب الأخرى أمر لا مشاحة فيه، لكن في حقيقة الأمر هو أنّ المتن الغربيّ كان متناً على طول السنوات السابقة، متناً منتجاً، ونحن تفاعلنا مع منتج ذلك المتن بأشكال مختلفة وعلى مستويات مختلفة، فالتفاتة الخطاب الغربيّ إلى الهامش مؤخراً ربما كانت سبباً في التفاتتنا نحن للهامش لكن نحن أيضاً لدينا مشروع، لقد تحدثنا عن مسألة الشعرية العربية وكيف انتقل الشاعر من حالة التمركز حول المتن في الشعر العموديّ ثم قصيدة التفعيلة التي كانت واسطة بين المتن والهامش في قصيدة النثر، نحن لدينا مشروع ولكن ربما كانت الشرارة التي دعتنا إلى الالتفات إلى الهامش هو ما حصل في الثقافة الغربية، ولا بأس في ذلك. لكنّ السؤال يتركّز في ماذا يجب أن نفعل الآن؟ هم ربما حسموا المسألة أو ربما هم في طريقهم إلى ذلك، كما أنهم لا يعانون سوى من مشكلة واحدة، هي مشكلة علاقة المتن بالهامش، أما نحن فلدينا مشكلتان، الأولى تتركز في علاقة متننا بهامشنا والثانية متعلقة بعلاقتنا بما يعتقده الخطاب الغربيّ في أننا مازلنا هامشاً يدور في فلك الثقافة الغربية، أي في انتقالنا من المتن إلى الهامش عربياً في ضوء الخطاب العربيّ وعلاقة الخطاب العربيّ بالخطاب الغربيّ.

الديري: هل الهامش الذي أعاد الخطاب الغربيّ الاعتبار إليه هو هامشنا، وهل تلك الإعادة لاعتبارنا بوصفنا هامشاً؟.

محمد صابر عبيد: لا طبعاً، لأنّ الخطاب الغربيّ أو الثقافة الغربية أساساً تأسس تأسيساً مختلفاً عن الثقافة العربية تماماً، فالثقافة الغربية كما قلت قبل قليل هي على

طول مسيرتها هذه كانت تعتمد مرجعيات فلسفية مأخوذة عن الإغريق ووصولاً إلى هيغل، ومن الملاحظ أنه حتى ذلك الصراع الذي كان يحدث، كان بين ثقافة غربية وثقافة شرقية، خطاب شرقيّ وخطاب غربيّ، وعندما وجد الغرب بأنّ الثقافة اليابانية والثقافة الصينية والهندية إلى حدّ ما قادرة على أن تصنع شيئاً جديداً قاموا بتحويل ذلك الصراع من الشمال إلى الجنوب وعملوا على ضمّ منجزات اليابان والصين إليهم. هذه أيضاً مرحلة أخرى للتمركز ولجعل العقل الشرقيّ والعقل العربيّ بالذات مجرّد هامش يدور في فلك العقل الغربيّ، ليتّضح بأنّ متنهم مؤسس بطريقة مختلفة وأنّ هامشهم مؤسس بطريقة مختلفة أيضاً، لكنّ الذي يهمنا هنا هو الإشارة التي قُدّمت إلينا في تحوّلهم من المتن إلى الهامش، فهامشنا يختلف عن هامشهم وكذلك هو متننا لكنّ السياقات واحدة والتفاصيل والبنى مختلفة تماماً.

الديري: هل مطالبتنا للخطاب الغربيّ بالالتفات إلى الهامش وإعادة الاعتبار إليه مطالبة أخلاقية أم معرفية؟

محمد صابر عبيد: إننا يجب ألا نطالب بشيء بل يجب أن نعمل على تطوير مشروعنا الثقافيّ والحضاريّ، على النحو الذي يمكننا أن نصل به إلى منطقة يستطيع فيها أن يضاهي الخطاب الغربيّ.

الديري: إذن الإدانة التي ندين بها الغرب هل هي إدانة أخلاقية أم معرفية؟.

محمد صابر عبيد: الإدانتان معاً، بمعنى أنّ المعرفة الغربية كما نعرف معرفة مؤسسة تأسيساً صحيحاً إذ إنّ لديها رؤية واضحة، كما إنّ لديها مناهج واضحة أيضاً، فخطابها تأسس تأسيساً واضحاً كما قلت، وفي مقابل ذلك إنّ خطابنا تأسس تأسيساً مرتبكاً، بمعنى أنّ هذه المفارقة في صالحهم. المحاججة أو الاعتراض بحسب ما أرى يجب ألّا تكون أخلاقية، يعني هم (وأرجو ألا أكون كوزموبولوتياً في هذه النظرة) ربما من حقهم أن يكون خطابهم مهيمناً، فطالما كان خطابهم قد تأسس تأسيساً صحيحاً في مقابل خطاب تأسس تأسيساً مرتبكاً فإنّ من حقهم أن يأخذوا مساحة أكبر. نحن الآن عندما نحاول أن نعيد إنتاج خطابنا العربيّ المعاصر برؤية حديثة وبمعرفة حديثة على النحو الذي نستطيع به أن نضاهي الخطاب الغربيّ فإنه سيكون من حقنا أيضاً أن نحتلّ مساحة أكبر، إذ إنه ليس هناك من يعطينا أو يعطيهم الدور أو المساحة. الخطاب بنفسه عندما يتأسس تأسيساً صحيحاً فإنّه ومن دون أيّ اعتبار سيحتلّ هذه المساحة أو تلك وأعتقد بأنها نظرية من نظريات الحياة، بمعنى أن تكون فاعلاً بمستوى إمكاناتك التي ستتيح لك أن تكون في مساحتك الملائمة والعادلة.

القميش: هذا الخطاب الذي تتكلّم عنه، كيف يمكن تكوينه؟! فكما هو معروف بأنّ الخطاب العربيّ يعاني حالة ضمور خطيرة في مكوناته الثقافية، بما يجعله عاجزاً عن التفاعل الإيجابيّ مع الثقافات الأخرى وهو أمر جعل من خطابنا يندرج في علاقات ولاء وامتثال للخطاب الغربيّ.

محمد صابر عبيد: ربما يكون ذلك الأمر على درجة كبيرة من الخطورة التي يجب الالتفات إليها، فالثقافة العربية من أجل أن تكوّن خطابها العربيّ الموحّد فإنها تحتاج إلى مشروع، فالمشكلة تكمن في أننا لا ننطلق من مشاريع، فنحن ننطلق عادة من خلال الجهود الفردية وهذه الجهود متباينة وتقع في مناطق متباعدة، قد تجد فيها خطوط تماس والتقاء وقد لا تجد أحياناً. الثقافة الغربية بخطابها المؤسس قد نشأت بفعل وجود مشاريع مشتركة سواء كان ذلك على المستوى الأدبيّ مثلاً أو على المستوى النقديّ الفلسفيّ، فهم يعملون بنظام المجموعات، لكنك عندما تتفحص الثقافة العربية فإنك تجد ـ حتى الآن ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين ـ بأنه ليس لدينا مؤسسة ثقافية خاصّة تعمل على المصطلحات، بينما الآخر المتمثّل في الغرب تحديداً قد أفرد لكلّ جانب من جوانب المعرفة مؤسسة متخصصة بالعمل عليها بشكل مستمرّ، سواء كان ذلك على الصعيد الثقافيّ أو المعرفيّ، حيث تنتخب مجموعة من المفكرين والنقاد والمشتغلين في هذا الحقل أو ذاك ليضعوا معجماً مصطلحياً ما، هذا المصطلح من وجهة نظري شيء أساسيّ إذ إنه جذر المعرفة. نحن حتى الآن في أيّ قطر عربيّ وفي أيّ مركز دراسات عربيّ لا يوجد مثل هذا النوع من التوجّه، نحن بحاجة ماسة إلى عمل جماعيّ في مختلف المناطق الثقافية والمعرفية التي نعتقد بأنها يمكن أن تؤسس للخطاب العربيّ، ويمكن من خلالها أن نعيد إنتاج ذلك الخطاب على نحو مختلف، وربما كان ذلك بحاجة إلى إيمان ويحتاج إلى عمل جاد دؤوب ويحتاج إلى إمكانات، وأعتقد على الصعيد الشخصيّ بأنّ هذه الإمكانات موجودة ولكنها تحتاج إلى تنظيم وتحتاج إلى دعم.

المثقف والسلطة!! ربما تقودنا هذه المسألة إلى معيق أساسيّ وخطير يتمثّل في علاقة المثقف بالسلطة، حتى الآن السلطة معيق مركزيّ من معيقات تشكيل هذا الخطاب، كلّ المثقفين العرب يعملون ضمن دول وهذه الدول فيها أنظمة، وكلّ نظام لديه مشروع سياسيّ أيديولوجيّ يتعلق بطبيعة نظام الحكم، ونظام الحكم أو السلطة بشكل عام سواء أكانت هذه السلطة دينية أو سياسية وعلى مختلف العصور دائماً تحاول أن تجعل من المثقف رهينة لها. وربما كلنا يتذكر عندما حدثت الثورة الروسية الشيوعية، في الخطاب الأول الذي ألقاه لينين كانت هناك إشادة كبيرة جداً بـ (مكسيم غوركي) وقال بأنّ رواية الأم لمكسيم كانت سبباً من أسباب الثورة، كما أنه كان هناك احتفاء كبير به، لكن بعد سنوات تمّ نفي غوركي إلى جزيرة سيبيريا بدعوى أنه لا يستطيع أن يتمثّل أفكار الثورة. السلطة بحاجة دائماً لأن يستجيب المثقف لها وألّا يستجيب لمشروعه الشخصيّ، كما أنه لا يخفى عنكم الوضع العربيّ وما ينطوي عليه من إشكالات لا نحسد عليها، هذه المشكلة كانت وما تزال معيقاً أساسياً وخطيراً من معيقات إعادة الاعتبار للعقل العربيّ ومحاولة تأسيس هذا

الخطاب العربيّ الذي ننشده جميعاً ونناضل فكرياً وثقافياً واجتماعياً من أجل إعادة الاعتبار له.

الديري: أخشى أن يتحول الكلام عن الواقع وإخفاقاته إلى شماعة نعلّق عليها إخفاقات عقلنا وأعني هنا العقل في صورته الفردية لا الجماعية إذ العبقرية الفردية تخترق أحياناً سياق الواقع، وخذ مثلاً نيتشة حينما جاء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بفلسفته (التقويضية) لم يكن يسير في نسق الحضارة الغربية في طريقة إنتاجها وتمثلها وفهمها للحقيقة وللمفهوم وللوجود وللغة، وجاك دريدا أيضاً لم يكن إلا نتوءا بالنسبة لسياق العقل الغربيّ. لماذا لا نجد في ثقافتنا طوال هذه العقود هذه النتوءات الحادة التي تستطيع أن تخترق سياق ما نسميه بالواقع؟.

محمد صابر عبيد: هذا الأمر صعب، لأنك جئت بنيتشه وأعتقد بأنه لا يتكرر، دريدا أيضاً عندما نقد المركزية الغربية في منهجه التفكيكيّ، نقده وهو حرّ تماماً، صحيح أننا نجعل من الواقع شماعة هذا أتفق معك فيه كلياً، ولكن يجب أن يبقى قائماً لأنه فعلاً يختلف عن المثقف الغربيّ. المثقف الغربيّ لديه الحرية الكافية في العمل، نحن مقيّدون بأشياء كثيرة جداً ورغم ذلك أجد بأنّ الكثير من المثقفين العرب يعملون بهذا الاتجاه، وهناك خطوات يمكن أن تكون جادة في هذا السبيل، ولكنني كما قلت قبل قليل وهو أنه من دون وجود جماعات لا وجود لمشروع، وأنا لا أؤمن حقيقة بالمشروع الفرديّ كثيراً، ربما يكون هناك ما يمكن أن نسميه فلتات لكن يجب ألّا نعوّل على المشاريع الفردية بالرغم من أهميتها وبالرغم من أنه يمكن أن تجد في يوم من الأيام مشروعاً فردياً عربياً بمستوى مشروع نيتشه مثلاً، أو غيره من مفكري أو فلاسفة الغرب. ولكن عندما يشتغل العقل العربيّ بتنظيم سيكون نظام الجماعات هو النظام الأمثل لتسريع الوصول إلى نتائج مهمة في طريقنا إلى تشكيل الخطاب العربيّ الحديث.

الديري: هناك مشاريع عربية لها ثقلها المعرفيّ، على الرغم من عدم ملامستنا لتأثيراتها وامتداداتها في سياق ثقافتنا، ويمكن أن نستشهد هنا بمحمد مفتاح بمتابعاته الحثيثة للمفاهيم المعرفية وتشقيقه لها وإعادة إنتاجها مع كشف قوانين تكونها. وهناك أيضاً مشروع المفكر المغربي (طه عبد الرحمن) وهو بالمناسبة مشروع فلسفيّ منطقيّ، استطاع من خلال اطلاعه الموسوعيّ العميق على التراث الإسلاميّ والممارسة الغربية الحديثة والقديمة أيضاً أن يبلور علماً يجعل من الفلسفة موضوعاً سمّاه "فقه الفلسفة" واستطاع عبر هذا العلم أن يبيّن كيف تنتج الفلسفة مفاهيمها ومقولاتها وأدلتها، واستثمر أدوات هذا العلم في نقد عقل الفلسفة الغربية وعقل الفلسفة الإسلامية. وهناك أيضاً مشروع عبدالله الغذامي "النقد الثقافيّ" الذي جعل من النقد ممارسة تتجاوز حدود الجماليات المفارقة "الأدبية" وذلك عن طريق فتح النقد

على الأنساق الثقافية المضمرة. لقد تبلورت جميع هذه المشاريع في نهاية القرن العشرين، وإلى الآن لا شيء يتحرّك في اتجاه التحاور معها أو الإفادة منها. فهل ترى أنها ستعطي ثمارها في سياق ثقافتنا في القرن الحادي والعشرين أم أنها ستبقى مشروعات مجتثة لا تجد لها أرضاً تنمو في أعماقها؟

محمد صابر عبيد: مثلا، لا نجد شيئاً يتحرك؟ يجب أن نسأل هذه المشاريع المهمة، ما الذي استطاعت أن تفعله بصدد الثقافة العربية على كلّ المستويات؟ مشروع محمد مفتاح مثلاً، مشروع مهمّ فعلاً كما قلت، ولكن؟ نحن ننتصر لهذه المشاريع ونقف معها ثقافياً وفكرياً ومعرفياً ولكن السؤال الذي يمكن أن نطرحه بصدد هذه المشاريع، ماذا فعلت حتى الآن؟ وماذا نستطيع أن نستشرف؟ وما الذي ستفعله في الأيام القادمة؟ وهل هذا المشروع متمركز حول ذاته؟ أم أنه مشروع مفتوح على الثقافة العربية، نحن في مجتمع عربيّ عندما نؤسس الخطاب يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أنّ هذا الخطاب ينتمي إلى مجتمع، وهذا المجتمع يختلف بمستوياته الثقافية ويختلف باحتدامه بموضوع الثقافة أو المعرفة، ولذلك فإنه يجب أن نعترف بأنّ المجتمع العربيّ الآن مجتمع يسير في طريق مضادّ لطريق الثقافة، والمفكرون الذين يعملون على هذه المشاريع المهمة هم كمن يغني خارج السرب، ربما هناك سؤال خطير ومهم هو، ما السبيل إلى جعل هذه المشاريع أكثر حيوية وأن تحمل نبضاً خارج إطار المنطقة المعرفية التي يشتغل عليها. هذا السؤال في ظنّي سؤال مهم وخطير وربما هذه المشاريع ليس بإمكانها أن تجيب عليه، في هذا الإشكال الحضاريّ الذي يعيشه المجتمع العربيّ، وربما لا يطمح كثيراً باستيعاب هذه المشاريع وقراءتها قراءة صحيحة.

الديري: هل تشير إلى أنّ النظرية المعرفية في حدّ ذاتها تحتاج إلى شروط ثقافية واجتماعية لكي يتحقق لها الانتشار والفاعلية المنتجة في المجتمع؟

محمد صابر عبيد: من دون شك، النظريات لماذا توضع؟ توضع لكي تنتج في الميدان، كما تعرف بأنّ مستويات النظرية أو مستويات المصطلح بشكل أكثر حصراً مستويات مرتهنة بالبعد النظريّ أولاً، ثم تتحوّل من هذا المستوى إلى مستوى تطبيقيّ ثم مستوى تداوليّ وصولاً إلى إشاعة النظرية إشاعة جماهيرية، وأجد أننا مازلنا عند حدود المستوى الأول وهو المستوى النظريّ. طبعاً هناك محاولة للتحوّل إلى الحقل أو إلى الميدان ولكن الاستجابة صفر، الاستجابة ضعيفة وأنا شخصياً لدي ارتياب في أننا حققنا شيئاً على المستوى النظريّ.

الديري: تعامل الناقد في سياق ثقافتنا على مستوى النظرية أيضاً مازال فيه الكثير من الإشكالات، فهناك مفاهيم معرفية ملتبسة في خطابنا تتعلق بمفهوم النظرية ومفهوم المنهج ومفهوم المفهوم، أعتقد أنّ إعادة إنتاج المعرفة في سياقنا مازالت فيها الكثير من الغمامات والسديميات وهذا ما يجعلنا نطلق أحياناً مصطلح نظرية على

فكرة مفردة غير مؤصلة سواء كانت تراثية أو حداثية، وأحياناً نطلق هذا المصطلح على مجموعة أفكار متقاربة غير محكومة بنسق معرفيّ أو على التقاء زمنيّ يضم مجموعة من الأفراد يشتغلون ضمن موضوع واحد. ألا ترى أنّ لهذا الخلل المعرفيّ أثر في طبيعة المنتج الذي يشكل ما نسميه بعد ذلك واقعاً؟

محمد صابر عبيد: ربما تحدثت قبل قليل بأنّ السبب الأساسيّ في هذا من وجهة نظري هو أنّ مشاريعنا دائماً فردية ومنفصلة عن بعضها البعض، وبطبيعة الحال كلّ مشروع فرديّ منفصل ينتج جهازه المصطلحيّ والمفهوميّ ضمن الإطار الذي يعمل فيه، فضلاً عن ارتكازه على الثقافة التي يستند إليها، فهو دائماً ينطلق من الثقافة التي تعلّم منها وتثقف فيها، وهو يستفيد من هذه الثقافة ليحاول أن يطوّر عربياً أو يكيّف عربياً المصطلحات والنظريات والمفاهيم والتعريفات، وضمن هذا المسلك قد ينشأ الخلاف بحيث أنك عندما تقرأ، ربما حتى داخل المشروع الواحد فإنك تقرأ لتجد أنه يصف وحدة معرفية معينة مثلاً على أنها مصطلح ثم تجد في كتاب آخر يصفها بأنها مفهوم، يوصف هذا أحياناً بأنه خلل، وقد نبالغ في وصف هذه المسألة بالخلل ربما حتى الثقافة الغربية نفسها لا تفصل كثيراً بالشكل القسريّ في هذه المسائل، من ثمّ يدخل هنا فضلاً عن عامل الفردية أو المشاريع المنفردة أيضاً عامل الترجمة وهذا العامل يحتاج إلى حديث طويل وعليه اعتراضات، فلو أنّ هناك مشاريع جماعية على الأقل للعمل على المصطلح مثلاً، لكان الآن المصطلح العربيّ أكثر استقراراً وأكثر قدرة على التداول من قبل الآخر المستهلك للمصطلح، لكن بما أنّ هذه المشاريع ما زالت حتى الآن منفردة ومستقلة فنحن نقرأ شبكة مفاهيم وأجهزة مصطلحات، لكلّ واحد منها قراءة مختلفة وأحياناً متقاطعة ربما، لأنه ينتج المصطلح في ضوء مشروعه الشخصيّ داخل رؤيته الشخصية، ويحاول أن يكيّف المصطلح أو يقوم بضغطه في أحيان أخرى لكي يستجيب لما يريد أن يحقق به مشروع نظريته. بمعنى أنّ متلقي النظرية بمصطلحاتها ومفاهيمها وتعريفاتها لا يستطيع أن يجد موازنة بين مشروع محمد أركون مثلاً ومشروع الغذامي أو بين مشروع الجابري ومشروع طه عبد الرحمن، هذا الخلل متأتٍ أساساً من استقلالية المشاريع الفردية.

القميش: ألا ترى بأن المثقف العربيّ كان ولازال سبباً رئيساً في إحداث ذلك الخلل في تركيبة الخطاب العربيّ وأسس تكوينه؟ بغض النظر عن فردانية العمل في المشاريع، ربما كان ذلك الخلل منتجاً وفق واقع من الجدلية، جدلية العلاقة بين السلطة والمثقف مثلاً، ألا ترى بأنّ المثقف هو من ينتج هذه الأنساق المرتبكة في تكوينها، سواء كان ذلك على الصعيد المفاهيميّ أو على صعيد أنتاج الأنساق السلطوية بأشكالها المتعددة والمختلفة في ثقافتنا؟

محمد صابر عبيد: يجب أن نتفق أولاً على، من هو المثقف؟ يجب أن نضع تحديداً واضحاً لمفردة (مثقف)، المثقف الذي نستخدمه الآن في مقولاتنا الفلسفية

والفكرية والثقافية هو شامل وعائم وغير محدد تماماً، وربما أصبح هناك اتفاق شبه عام على أنّ المثقف غير محدد، وحتى الآن عندما نتحدث ونقول المثقف أو علاقة المثقف بالسلطة فإننا نتساءل، من هو هذا المثقف؟ وكيف ننظر إلى هذا الكيان؟ هل هناك تحديد معيّن لهذه المسألة؟ طبعاً، أقول لك ليس هناك تحديد لذلك فمفهوم المثقف مفهوم عائم ومفتوح أكثر مما ينبغي، وإذا نظرنا إلى المثقف ضمن هذا المنظور فإنني أجد بأنّ ذلك المثقف يسهم كثيراً في تعقيد هذه العلاقة، على النحو الذي يجعل الطريق إلى تأسيس خطاب ثقافيّ عربيّ أبعد مما يجب أن تنظر إليه، لأنّ هذا المثقف بالشكل الذي ننظر إليه الآن غير قادر وغير مهيّأ للارتماء في أحضان مشروع الخطاب العربيّ الحديث لأنه لم يحزم أمره أصلاً. فعندما يخضع ذلك المثقف لضغط السلطة، سواء كانت هذه السلطة دينية أو سياسية أو اجتماعية أو أيّاً كانت، فإنه يعيق هذا المشروع، والحديث الذي تحدثنا فيه قبل قليل بأنه، لماذا لا يستطيع هذا المشروع أن يتحوّل من مستواه النظريّ إلى المستوى التطبيقيّ؟ أقول هنا لأنه ليس هناك مناخ، حتى تستطيع النظرية أو يستطيع المصطلح أو الخطاب بشكل عام أن يتحوّل من المستوى النظريّ إلى المستوى الإجرائيّ الميدانيّ، لا بدّ من وجود وسط، هذا الوسط غير مهيأ لمثل هذا النوع من التفاعل، وذلك سيعيق هذا المشروع كثيراً وربما يعطّله.

الديري: من الممكن أن تكون النظرية أو طبيعة التأسيس النظريّ للمفهوم متعالية على مجريات السياق المعاش، فيتسبب عن ذلك انفصال بين النظرية والموضوع، ولنأخذ مفهوم النقد والناقد في سياق النقد النصوصيّ نموذجاً، إنّ التأسيس النظريّ لهذين المفهومين جعل من عملهما يتركز في ما هو جماليّ ومتعالٍ على السياق الذي يعيش فيه النص والناقد، وقد عبر جادمير عن هذا الانفصال المتعالي بمفهوم التمايز الجماليّ. وبذلك أصبحت مهمة الناقد ليست دنيوية النص حسب تعبير إدوارد سعيد بل جوهرنة النص وذلك بالمساهمة في تعاليه وجعله شيئاً منفصلاً ومتفرداً ومحتفياً بالمطلق ومتعالياته وقد ترتب على ذلك أن أصبحت المفاهيم النظرية للنقد والناقد والنص والجمال مفاهيم مفارقة للسياق الثقافيّ وغير منخرطة فيه. فلا تجد أنّ هذا التأسيس يجيب عن سؤالك المتعلق بعدم تحوّل المشاريع النظرية إلى مشاريع تطبيقية ميدانية في الوسط الذي نعيش فيه؟.

محمد صابر عبيد: ربما تكون هناك مشكلات عديدة في هذا الموضوع، بالنسبة إلى النقد الأدبيّ حصراً، بوصفه فعالية معرفية نوعية، الإبداع معرفة نوعية تختلف عن كلّ أنماط المعرفة الأخرى، هذه المعرفة النوعية بطبيعتها معرفة متعالية. وعندما نطالب هذه المعرفة النوعية المتعالية بأن ترتبط سياقياً بالمجتمع فإنّ في ذلك ظلماً كبيراً لها، أنا طبعاً أميل في حقيقة الأمر إلى النصوصية كثيراً وأميل إلى أنّ العمل الإبداعيّ عمل جماليّ، وأنّ على الناقد الأدبيّ أن يكشف عن المناطق الجمالية

في هذا العمل الإبداعيّ. المناهج السياقية قبل ظهور البنيوية في حقيقة الأمر لم تستطع أن تفعل شيئاً، كانت تعمل على أشياء ربما هي في غير فضاء النقد الأدبيّ، لاحظ بأننا الآن قد نستفيد من مقولات المفكرين الغربيين، هؤلاء المفكرون معظمهم ليسوا نقاداً ربما عدا القليل منهم، فعلى سبيل المثال ميشيل فوكو كان مؤرخاً وفيلسوفاً، لكننا نستفيد من مقولاتهم ونطبقها على النصوص بوصفهم نقاد أدب. بمعنى أنّ عمل النقد الأدبيّ عمل خاصّ، ربما هناك شيء اسمه علم نفس الأدب يشتغل فيه الناقد النفسيّ إن جاز ذلك التعبير على ربط النصّ الأدبي ّبمرجعياته السيكولوجية، كما أنّ هناك علم اجتماع الأدب يشتغل فيه الناقد السوسيولوجيّ على ربط النصّ الأدبيّ بمرجعياته الاجتماعية. أمّا وظيفة الناقد الأدبيّ فهو العمل على الكشف عمّا يكتنزه ذلك النصّ من جماليات، وعلى فكرة هذا الموضوع هو جزء من التأسيس الصحيح للخطاب العربيّ، بمعنى أنه عندما تعمل كلّ وحدة من وحدات الخطاب في حقلها بشكل مركّز جداً ومضاعف فإنها تسهم في تكوين البنية الأساسية لذلك الخطاب.

الديري: إذا كان الناقد يشتغل ضمن منطقة الجمال فقط، فما هو دوره في كشف التلاعبات النسقية – حسب تعبير الغذامي – التي يقوم بها المبدع باسم المجاز؟

محمد صابر عبيد: أنا ربما أتفق معك في هذا الموضوع اتفاقاً مشروطاً، فقضية المجاز في حقيقة الأمر أو ما تتحدث عنه يمكن أن أصفه بالعاهة المجازية، فعندما يصاب المبدع بعاهة مجازية فإنه ينتقل إلى منطقة الإكراه ويحاول أن ينزاح بمهمة المجاز من الجانب الإبداعيّ الفنيّ إلى جانب آخر، ربما يتمركز حول ذاته وقد يتعالى حتى على النصّ في بعض الأحيان، ووظيفة المجاز حتى في الميراث النقديّ العربيّ وظيفة مرتبطة ومحددة بأطر معيّنة، هناك المستوى السيميائيّ وعلاقة الدال بالمدلول وهذه علاقة مشروطة، ففي كلّ نصّ هناك نمط من العلاقة بين الدال والمدلول، هذه العلاقة يجب أن تكون بمستوى معيّن، تكون فيه قادرة على الإنتاج أما إذا كانت هذه المسافة فاصلة، وأنت تسألني كيف يستطيع الناقد أن يكتشف هذه الألاعيب؟ أقول لك إنّ ذلك بإمكانه وبسهولة، ذلك إذا كان ناقداً محترفاً ويعمل في هذه المنطقة بكلّ جهده فإنه يستطيع أن يكشف هذه المسألة، لأنّ وظيفته المجازية الجمالية لا تذهب إلى المقولة النقدية العربية في مسيرة المجاز كلياً إذ نجد أنها مشروطة بحدود معينة، بمعنى أنّ المبدع لا يأخذ حقه في استخدام المجاز كما يشاء على النحو الذي يستطيع فيه أن يمرّر فيه أشياء ربما تسيء للثقافة التي يعمل عليها، أو ربما تعيق أحياناً من إنتاج الخطاب الذي تحدثنا عنه قبل قليل. فهناك نظرة معيّنة فاحصة للناقد تحاول أن تضع حدوداً لعمل المجاز، أما أن يستخدم المبدع هذا المجاز استخدامات شخصية إن صحّ التعبير لإكراهات معيّنة أو لانحرافات معينة فأعتقد بأنّ هذا المبدع يمكن أن نصفه على هذا النحو بأنه مصاب بعاهة مجازية، ولا أرى بأنّ وظائف

الناقد تنحصر في شيء معيّن فهو عندما يكشف عن الجوهر الجماليّ للنصّ بنسق معيّن فإنه يُفصح ربما عن الأساليب الأخرى الموجودة في نصوص أخرى بمعنى استخدام شيء بدلالة شيء آخر.

القميش: عبدالله الغذامي استخدم مصطلح الفحل الشعريّ الذي أسهم في تكوين الطاغية السلطويّ، وكأنما قصد من ذلك الإشارة إلى العلاقة بين الشاعر وبين إنتاج الأنساق السلطوية في الثقافة العربية، وهذا يعود بنا إلى جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة وإشكالية إنتاج الأنساق الثقافية التي تعتمد ثقافة الإلغاء، فما هي رؤيتك في ذلك؟

محمد صابر عبيد: الشاعر في تاريخ الشعر العربيّ هو نموذج للطاغية، بما أنه كان يسحق كلّ نموذج آخر مناهض له ويفرض نموذجه فهو إذاً طاغية، والآن نرى أنه في محاولة إعادة الاعتبار للأنساق الأخرى في سياق إعادة الاعتبار للهامش ما هي إلّا محاولة للتقليل من سلطة الطاغية، ومحاولة لإعادة الاعتبار لديمقراطية الثقافة العربية في العلاقة بين المتن والهامش وكلّ ما يتصل بهما من مفردات أخرى.

القميش: في كيمياء اللعبة التحولية / الانقلابية بين المتن والهامش، ألا يكون الشكل واحداً بحيث يصبح الهامش في تحوّله متناً كالمتن الذي سبقه من حيث المضمون، لكنّ الشكل فقط هو المختلف، وكما هي الحال بالنسبة لتحول خطاب الأقليات إلى خطاب سلطويّ يعتمد فعل الإلغاء كالذي سبقه؟

محمد صابر عبيد: في رأيي يجب ألا يتحوّل إلى نسق سلطويّ وربما يكون هذا هو الإشكال، نحن أمام تحوّل من متن سلطويّ إلى هامش مهمل، ومن أجل ذلك نعمل على إعادة الاعتبار لذلك الهامش ورفعه إلى مستوى إنسانية التفاعل والتعامل على النحو الذي لا يتحوّل فيه إلى سلطة، وإننا عندما نعطيه الفرصة لأن يتحوّل إلى سلطة فإنه سيكون في المسألة نوع من الجدل، بمعنى أنّ المتن يتحوّل إلى هامش ثم بعد ذلك يتحوّل الهامش إلى متن كالمتن السابق، ونبحث مرة أخرى عن هامش، وهكذا نظلّ في عملية دورانية جدلية لا تقود إلى شيء، ولكن يجب أن يكون التبصّر الثقافيّ قادراً على إفهام الهامش ومفردات ذلك الهامش بأنها تقف عند حدود إشاعة وضع الديمقراطية الثقافية إن صح ذلك التعبير، بحيث يصبح كلّ شيء قد أخذ حقه بنوع من الاستقلالية وبنوع من العدالة.

القميش: هل بالإمكان أن تكون هذه الديمقراطية، الأدبية أو الثقافية خالصة من الأنساق السلطوية بمختلف أشكالها وأنماطها؟.

محمد صابر عبيد: يجب أن تكون كذلك، ولكن كيف سننجح في أن نضع هذه الثقافة في هذه الحدود. وعلى فكرة... الديمقراطية الثقافية لا تستطيع أن تصل إلى وجه نموذجيّ في تعبيرها من دون الاستناد إلى ثقافة ديمقراطية عامه وشاملة داخل كلّ صنوف الثقافة في المجتمع، بمعنى أنه ليست هناك ديمقراطية ثقافية منفصلة عن

المجتمع، فنحن لا بدّ أن نبني الديمقراطية في كلّ مفردات المجتمع الأخرى ومن ثمّ سنستطيع أن ننجح في إنشاء الديمقراطية الثقافية.

الديري: أعتقد أنّ الأدبية التي جعلت من الأدب منطقة مقدّسة أوقعتنا في أزمة وأصابتنا بالعمى، فالناقد أصبح متعالياً على سياقه أو واقعه، وأقصد هنا متعالياً بالمعنى المعرفيّ لا الأخلاقيّ، فقد أصبح الناقد غير منخرط في ثقافته وأصبحت قراءته قراءة انعزالية تجزيئية لا تستطيع أن تصل دوالها الجمالية بأنساقها الثقافية. بوصفك ناقداً نصوصياً كما تصرّ كيف ترى هذا المأزق؟

محمد صابر عبيد: ربما هذه المداخلة تطرح أكثر من مسألة، المسألة الأولى أنّ الكلام على هذا النحو كلام عام فيه قدر معيّن من العمومية، هذه العمومية متأتية من أننا لدينا الآن مجموعة من النقاد ممن يعملون على المناهج النصية، وهناك اختلافات بين عمل هؤلاء النقاد، فمنهم من ينتصر للنظرية على حساب النصّ فتجد بأنّ هذه الفاصلة بينه وبين من يقرأ، فاصلة كبيرة تتحوّل إلى فجوة، ولتصبح فعلاً كما قلت قبل قليل بأنها معزولة، لكنّ هناك نقاداً آخرين ينتصرون للنصّ، ويجعلون النظرية خادماً للوصل إلى جوهر النصّ، وللكشف عن إمكاناته الجمالية، هؤلاء أجدهم أكثر قرباً وأجد أنّ هناك أواصر كثيرة تشدّ القارئ بهم وتشدّهم بالقارئ. إذن فالمسألة التي تثيرها المداخلة هي مسألة تباين النقاد النصوصيين في مستويات عملهم وفي طريقة اشتغالهم وفي ما ينتجونه من أعمال، هذا أولاً،، ثانياً، هناك مشكلة أساسية أيضاً، وهي أننا لا بدّ أن نعترف بأنّ المهتمين بهذا الحقل هم النخبة، بمعنى أنّ العمل النقديّ ليس عملاً جماهيرياً كما أنّ النصّ الإبداعيّ الآن أصبح نصاً غير جماهيريّ، طيب من يقرأ الشعر الآن؟ ومن يقرأ الرواية؟ ومن يقرأ القصة؟ ومن يقرأ النقد؟ أعتقد بأننا عندما نفكر بأفق أوسع ونأمل في أن يكون هناك جمهور واسع للأدب بمختلف أشكاله، قد نصل إلى عتبة تفاؤل وهمي، هذا التفاؤل محكوم بالإعدام أساساً. فلطالما كان المشتغلون في هذا الحقل كتاباً وقراء محدودين في مجتمعنا العربيّ، فالحديث عن هذه الفجوة وكأنّ الأمر جماهيريّ ربما يحتاج إلى دقة أكثر، وأعتقد بأنّ النقاد الذين يشتغلون على المناهج النصية، ممن ينتصرون للنصّ، قدّموا ويقدمون إنتاجا مهماً هو الوحيد الذي يمكن أن يسهم في ما نأمل من إنتاج مستقبليّ للخطاب العربيّ الجديد.

الديري: أخيراً.. ألم يصل الناقد النصوصيّ وهو يعمل في منطقة الأدبية المقدسة إلى مرحلة ما يمكن أن نسميه بالعبث المسدود، إذ لا شيء ينفتح على شيء؟

محمد صابر عبيد: لماذا مسدود؟ النصّ منتج دائماً وطريقة عمله تكشف من طبقات هذا النص، ذلك العمل في سياقه العام معرفيّ ولكن في إنتاجه الخاصّ جماليّ، والقارئ المعنيّ بحاجة إلى أن يعرف ماذا ينطوي عليه هذا النصّ من جماليات، فالأدب في اعتباره الأوّل عمل جماليّ يحاول أن يبعث في داخل القارئ

المتعة ويحقق له تواصلاً ونموّاً معرفياً من الداخل، نحن ننسى في خضم الكثير من هذه النقاشات مستوى تحقيق الفتنة، فتنة النصّ في القارئ، لنعترف بأننا نقرأ لنستمتع ولكن ليس المتعة المجردة وإنما هذه المتعة التي تضاعف بداخلنا أشياء كثيرة، فعندما نبحث في النصّ الأدبيّ عن هذه المسألة لربما كان الجانب الجماليّ هو الوحيد الذي يحقق لنا هذه المسألة عند توغّل الناقد في المناطق الجمالية.

ينبغي استيلاد نظرية نقدية عربية

حاوره: ناظم السعود، جريدة (الجمهورية) في 2002/2/24

يضطلع الناقد الأكاديميّ البارز محمد صابر عبيد بأدوار عدة: ثقافية، وتربوية، وفكرية يسمها جميعها بميسمه النقديّ الراكز فتنهمر إبداعاته في أكثر من مجال ولاسيما ما يتصل بالمراجعة التحليلية لمشكلات وجماليات أدبية محلية كانت أو عربية موروثة أو معاصرة وهو ما أهّل ناقدنا لاحتلال مكانة نقدية بارزة بين المشتغلين بهذا المجال وما أقلهم.

ولعلّ الخصيصة الأبرز في اشتغال الدكتور عبيد تبرز في هذا الربط الجدليّ بين الجامعة كمؤسسة تربوية وأكاديمية والحياة الثقافية بتوجّهاتها المختلفة إذ كان هذا الناقد يتصدّى بشكل مثير للإعجاب إلى ما تفرزه المستجدات الأدبية من شعر وسرد ونقد فيخترقها بميسمه النقديّ النافذ ويستكشف ما فيها من تطلّعات أو انزياحات حتى إن غاب الناشطون الأكاديميون عن رفد الساحة ومتابعتها نقدياً وثقافياً.

حوارنا هذا انفتح بحجم الضرورة على انشغالات هذا الناقد وتوجّهاته.

● في كتابك الأخير (شعرية القصيدة العربية الحديثة) حصل لي إشكال قرائيّ من خلال المقدمة التي وصفتها إذ وجدتك تعيد تأويل العنوان وتشرحه كمفردات، ولكنك وضعته هكذا (جماليات) أي استبدلت (بالشعرية) مفردة الجماليات التي أبعدت عن العنوان وحضرت في المقدمة فكيف توضح لي هذا الإشكال؟

- إنّ عنوان الكتاب في الأصل هو (جماليات القصيدة العربية الحديثة) ومحاولة الإضاءة التي تقدمت بما في مقدمة الكتاب لتحديد البعد الاصطلاحيّ في مفردات العنوان أتت على (جماليات) بوصفها البعد الخاصّ في (الشعرية)، الذي أتمنى أن تكون دراسات الكتاب قد كشفت عنه على نحو أو أخر، وعلى الرغم من أنّ المستوى المفهوميّ في (جماليات) يمتلك مرجعيات فلسفية معروفة إلّا أنني شئت أن أقيّده في هذه المداخلة النظرية في المقدمة بالشعرية بما تنطوي عليه النصوص المنتخبة - موضوع الكتاب- من قيم وإمكانات وخصوبة على هذا الصعيد.

● تواصلاً مع السؤال السابق وضمن الحديث عن الكشوفات الحديثة للدراسات أراك تشير وبشكل متبصّر إلى ما تسميه (خرافة استقلال الأنواع الأدبية) فهل تعني بذلك أنّ الدراسات الحداثوية كرّست التداخل بين النصوص والفنون الأخرى؟ أم عملت على أن تغيّر من بعضها ومما يجاورها مع الحفاظ على استقلال ما يؤشّر على النوع ويوضّح الجنس؟

- لا شكّ في أنّ التعدّي النصيّ هو من محصلات ما بعد الحداثة، وهي ما يسميها مثلاً أدوار الخراط (الكتابة عبر النوعية)، التي لا تجد حرجاً في التغذّي على مصادر متنوعة تمدّها بالحياة والديمومة والتفرّد والتنوّع، فالنصّ ما بعد الحداثوي

ثورة على القوانين والضوابط وانفتاح على الأسرار. لا قداسة للنوع بعد الآن مثلما لا قداسة لنفيه أو تغييبه أو تدميره أيضاً، ترى هل أتعبتنا تقاليد الأنواع وضوابطها إلى هذا الحدّ؟

أمّا عن قضية تداخل الفنون فهو أمر طبيعيّ كما أنه – بالمناسبة- ليس جديداً، لكن بفعل التطوّر الهائل الذي حصل ويحصل في كلّ ميادين التفكير والرؤية والمنهج بدأت القضية تأخذ حيزاً استثنائياً من مسافة الإبداع.

●يبدو أنّ منهج الكتاب يفرّق ما بين (القصيدة) وبين (الشعر) حتى ليأمل الشاعر أن يتجاوز ذاته الشعرية وصولاً إلى قصيدته المنشودة التي قد ينفق الكثير من الشعراء كلّ أعمارهم الشعرية من دون أن يصلوا إليها، كما تذكر نصاً ما الذي سوغ كلّ هذه المجاهدة للوصول الحاصل لمشكلة اصطلاحية قد تتوالد بسبب التأويل أو الاضطلاع؟

- التفريق بين (الشعر) و(القصيدة) ليس جديداً أيضاً إلّا أنّه لم يحظ بفحصٍ نقديّ كافٍ، وأظنّها مسألة في غاية الأهمية وهي بحاجة إلى بحث مستقلّ خاصّ يستقصي تجلّيات المصطلحين في الميراث النقديّ العربيّ، وفي مقترحات النقد الغربيّ الحديث والنقد الأدبيّ الحديث أيضاً، لأنّ ثمة الكثير من النقّاد والدارسين والباحثين يخلطون بين عمل المصطلحين وما يتمخض عنهما من مفاهيم، وهذا الخلط يفسد الرؤية ويحيل دون وضوح المنهج ويعكس وضعاً نقدياً مرتبكاً لا يقدم براهين صحيحة بالنظر إلى فروضه الأولى.

●طالما أنك ركّزت على (محنة المنهج) فينبغي أن أثير أمامك هنا ما يثار دائماً أمام كلّ ناقد وأعني بها فقدان المنهجية ذات الهوية العربية، حتى بات الناقد يندفع خلف (الوافد المنهجيّ) أكثر من اجتهاده لبلورة مناهج قرائية مستقلة عن الوافدة، أو في الأقلّ يعمل على الموازنة ما بين (الوافد) المهيمن و(الشخصي) المولد ذاتياً.. كيف تنظر كناقد إلى هذه (المحنة) وأسبابها ومتى يكون الخلاص منها؟!

- محنة المنهج هذه محنة قديمة جديدة ويبدو أنّ المنهج سيبقى مرتهناً بمحنته إلى أجل غير مسمّى ولاسيما في نقدنا العربيّ الحديث-، لأننا نفتقر إلى تقاليد التأسيس المنهجيّ النقديّ كما هي الحال في الغرب، فالنقد لدينا مازال نشاطاً فردياً خاصاً، كلّ ناقد قد يعمل داخل مختبره النقديّ لا علاقة حوارية جدلية مع زميله الآخر، ولا توجد لدينا الجماعات النقدية، وهذا ما يعكس مأزق الانفصالات في الفكر العربيّ المعاصر، والبعد عن الالتحام والتفاهم والحوار والاختلاف والجدل.. هل لدينا تراث نقديّ خصب يمكن أن نعتمده أساساً لانطلاقاتنا النقدية الحديثة؟ أحسب أنّ لدينا شيئاً من هذا لكنّ تباين النظرة الموضوعية العلمية والاستقلالية إلى ذلك تجعل حسم مثل هذا الموضوع ليس سهلاً، وبوسعك العودة إلى السجل الحضاريّ والفكريّ عند بعض مفكرينا

ومثقفينا ونقادنا لتلمّس شكل التقاطع والغموض بعيداً أكثر الأحيان عند منطق العقل ومنطق العصر.

● هل علينا أن نغلق الأبواب والنوافذ أمام الوافد المنهجيّ الغربيّ كي نحافظ على أصالتنا بهويتنا؟

- اعتقد أنّ مثل هذا الكلام فات أوانه الآن ولم يعد بوسع من شاء منّا تحقيق ذلك، وأجد شخصياً أن لا بأس بالتواصل والتفاعل تماماً على أن نعرف كيف نفيد من هذا المنجز على النحو الذي يطوّر أدواتنا ويغني رؤيتنا ويخصّب ثقافتنا، ويمدّها بأسباب الحياة والقدرة على التفاهم مع معطيات العصر والتلاؤم معها.

وتبقى المسألة – إذا نحن حدّدنا حديثنا في هذا الشأن بالممارسة النقدية- بالرؤية التي يتبنّاها الناقد والمنهج الذي يعتمده، إنّ المنهج دائماً شخصيّ لأنه ينهض في مقوّم أساس وجوهريّ من مقوماته على ذائقة الناقد – وهو أمر شخصيّ محض-، بمعنى أنني لا أقرّ بوجود ناقد بنيويّ وآخر تفكيكيّ وثالث ثقافيّ، لأنّ الناقد يجب أن يفيد من أيّ معطى متاح يمكن أن يرفد آلته النقدية بما يجعلها أكثر صلاحية للعمل والإنتاج، ولحظة اقتحام النصّ وصولاً إلى دقّة المعنى تموت كلّ المناهج ولا يبقى إلّا وجه الناقد صافياً، وقد أشرق بمنهجه الخاصّ المستمدّ من ذائقته المدرّبة الخبيرة وروحه القرائية الحيّة، وثقافته المتفاعلة مع منطق العصر بأحدث تجلياته ورؤاه.

● في فصول الكتاب وجدتك تميل إلى الاقتراب من منطقة (التطبيق) وتعنى بصورة أقلّ بمسألة تأطير النصوص المقروءة بجهد تنظيريّ يوضح طبيعة القراءة وأسس المنهج المعتمد في التطبيق... ألا ترى أنّ هناك فجوة واضحة تظهر في استئثار التطبيق بجلّ الجهد القرائيّ؟

- المفهوم الأساس للعملية النقدية ينحاز إلى منطقة التطبيق، وفيها يتجلّى منطق النقد وفاعليته الجوهرية لكنّ هذا لا يعني طبعاً إقصاء البعد التنظيريّ في العملية، إلّا أنّ الأمور في هذا الصدد ما زالت تُفهم فهما قاصراً لدى الكثير من المشتغلين في هذا الحقل ممن يعتقدون خطأ أنّ التنظير يجب أن يكون وليد التطبيق ومعطى من معطياته، فالتطبيق هو تجريب الفهم والتحليل والتأويل والكشف على النصوص والظواهر، وعبر سلسلة الاختبارات والمعاينات هذه تتكشف نظم ورؤى وقوانين تنتظم في مشهد يرتفع إلى مصاف التنظير، هكذا تتبدّى لنا مشروعية التفكير بنظرية نقد عربية حديثة، تتكاتف تنظيرات نقادها وتتساند بأكبر قدر من العلمية والفنية، أما ما نجده من دعوات إلى التنظير فأنا لا أستطيع فهم هذه الدعوات إلّا على نحو أكاديميّ، تدفع الدارس إلى استنطاق عدد من المقاولات النقدية التي يجدها مناسبة لمنهجه الأكاديميّ والإفادة من منطلقاتها في درسه النقديّ التحليليّ في ميدان التطبيق، وهي غالباً مأخوذة من مصادر ومضانٍ مختلفة ومتباينة نقلاً حرفياً أو تلخيصاً أو إعادة تركيب للأفكار قد يصلح بعضها لاختبار النصوص – ميدان

الدراسة- وقد لا يصلح البعض الآخر، أما إذا كان المقصود بجهدٍ نظريّ عربيّ مستقلّ غير متأت من تجربة التطبيق فأكاد أجزم أنه غير موجود، وكلّ الجهود المزعومة في هذا المجال حين تصفى وتغربل جيداً لا يبقى فيها للمعنيّ شيئاً، لذا فأنا أصف عملي نظرياً في مقدمة موجزة وأترك الباقي الواسع كله للتطبيق، فهو الوحيد الكفيل بإنتاج النظر النقديّ بعد طول تجربة وأجد أنّ وضع العربة أمام الحصان ما زالت نكتة سمجة لا تضحك المغفلين.

●التخريجة النقدية التي تصل إليها كتقويم لتجربة جبرا الشعرية تكاد تضعف في مواجهة عدد كبير من النقاد والأدباء العرب، الذين لا يرون أنّ لـ "قوة إبداعية تتجاوز خطوط الحياة في المشهد الشعريّ العربيّ الحديث" بل نراهم يؤكدون على فرادة منجزه الإبداعيّ (الروائيّ تحديداً) وإضافاته الأخرى في حقول الترجمة والنقد والتشكيل... هل كان المنجز الشعريّ وحده من قادك إلى مثل تلك التخريجة أم أنّ ثراء الشخصية الإبداعية لجبرا هو من أسهم في التوصيل؟!

- جبرا إبراهيم جبرا ظاهرة إبداعية متفرّدة في أدبنا العربيّ الحديث وله دور رئيس وبارز في صناعة المشهد الثقافيّ العربيّ وتوجيهه، وإذا كانت الحقول الإبداعية التي مارسها في الرواية والترجمة والتشكيل وغيرها حظيت باهتمام الدارسين والنقاد على نحو يستحقه، فإنّ شعره لم يحظ بمثل هذا الاهتمام، ولأنني من المهتمين بتجربة الشعر العربيّ الحديث خاصة فقد أوليت شعر جبرا عنايتي، هذا من الناحية الأكاديمية المنهجية أمّا على المستوى النوعيّ فإنّ تجربة جبرا الشعرية تنطوي على قدر مهم من الخصوصية والتفرّد، ولاسيما حين تعاين في ضوء فلسفته في فهم الشعر شكلاً ووظيفة وربما تظهر لي دراسات أخرى في هذا السبيل تكشف عن أهمية شعر جبرا وقوّته الإبداعية، أمّا إذا كان بعض من النقاد والدارسين لا يرون في شعره مثل هذه الأهمية فلكلّ أسبابه ولكلّ ما يعتقد، وقد تكون براعته المتميزة في الحقول الإبداعية الأخرى التي مارسها ألقت بمثل هذه الظلال على واحته الشعرية.

●في الدراسة النقدية الممتعة التي قدمتها بجزأين لقصيدة الشاعر خليل خوري (وخطير هو البحر) وجدتك حريصاً على نقل آليّات ونقد السرد النثريّ (القصة/ الرواية) وتحويلها إلى المجرى الشعريّ بشكل محايث. إنّ استجلاب (الراوي العليم) و(أرضية سردية) و(الإيهام) و(عين الكاميرا) الخ... هو اجتهاد منك للتناقل قرائياً بين المتون النثرية والشعرية... كيف توصلت إلى هذه الخاصة القرائية؟

- من المظاهر الحيّة التي حرص الشعر العربيّ الحديث على استعارتها من الفنون القولية المجاورة هو السرد، إذا اشتغل الكثير من الشعراء على تطوير نماذجهم عبر الاستعانة بخصوبة السرد وفتنته فاستعاروا آليّاته ومكوّناته وسعوا إلى

تشغيلها شعرياً، وكان ذلك وسيلة مهمة من وسائل حلّ إشكال المأزق الشعريّ، وإذا كانت القصيدة العربية الحرّة (التفعيلة) هي التي فتحت الباب أمام هذا السبيل فإنّ قصيدة النثر وسّعت من حجم الإفادة من قوانين السرد ونظمه وطوّرت وضعاً شعرياً جديداً أبعد كثيراً مما حققته قصيدة التفعيلة.

لذلك فإنّ أيّ قراءة نقدية للشعر العربيّ الحديث لا تنتبه إلى تجلّي إمكانات السرد في الشعر تظلّ قراءة ناقصة، من هنا جاء اهتمامي بقراءة الشعر قراءة سردية في مستوى معيّن من مستويات المنهج العام لقراءتي النقدية.

●تسعى في كتابك (المتخيل الشعريّ) إلى مهمة خطيرة استنباط (الكتابة المختلفة) كي تتصدى لـ (الكتابة الملفقة)، برأيك ما هو حجم المتحقق من هذه الكتابة المختلفة قياساً إلى الشائع من الملفقة وعلى قراءاتك في الكتابة؟ وهل يتحدّد وجود (الكتابة الملفقة) في الزمن المعيش أم ينتج على أزمن ماضية أو قادمة؟

- الكتابة الملفّقة موجودة أبداً مثل وجود الكتابة المختلفة وهي ثنائية لا بدّ منها لاستمرارية الحياة في الكتابة أو الكتابة في الحياة، لكنّ حجم حضور الكتابة الملفّقة وتسيّدها يتوقّف على مستوى حضارة الراهن الثقافيّ في الأمة، وهو على العموم أمر يتعلق بالزمن، شكله وهويته وضرورته، ولا شكّ في أنّ إحدى أهمّ الوظائف الجوهرية للنقد هي العمل على تدعيم الكتابة المختلفة والدفاع عن ألوانها، وهذا بالضرورة كشف لزيف الكتابة الملفّقة وتعريتها، وربما يكون الاشتغال على تحسين ذوق القارئ وتطويره من العوامل الرئيسة التي تقود هذه المهمة إلى فضاء النجاح.

●أنت توجب على النصّ الحديث أن (يفك لغز العالم) أو تحقيق توازن نسبيّ بين (تناقضات العالم) أو (خلق حالة جدوى من دائرة العبث)، أسالك هل بإمكان نصّ أيّ نصّ أن يتصدّى لكلّ هذه الإشكاليات التي قد تعجز عن حلها حتى الثورات الرسالية؟!

- النصّ أساساً رسالة، وهذه الرسالة بما تنطوي عليه من أسرار فإنّ بوسعها اختزال العالم إلى لغة، لعل النصّ لعب أدواراً مهمة كهذه في تواريخ الشعوب، وحين يضيق العالم وينحدر إلى الهاوية فإنه يعود إلى النصوص ويحتكم إليها، ربما ثمة من ينظر إلى هذا القول نظرة طوباوية فانتازية لكنها على أيّة حال هي الحقيقة، حين تصبح الحقيقة ذاتها نصاً فمن يدرك خطورة الكتابة وعمق جدواها في روح الإنسان الحيّ وجسده يعرف تماماً قيمة ما يؤسسه النصّ.

وهل يمكن أن يحلّ المشكلات ويفكّ الألغاز؟ نعم، لكن حين يكون الوسط نصوصياً، يدين بالولاء للنصّ ويؤمن بقداسة المخيلة بوصفها أكثر المناطق البشرية حرية وانطلاقاً وصدقاً.

● يقول أحد الشعراء التسعينيين، ضمن حوار منشور أنّ قصيدتهم تحلق خارج كلّ موروث شعريّ سابق ولاحق أيضاً! ولأنك تابعت القصيدة التسعينية بشكل تفصيليّ، هل تستطيع أن تؤكّد، أو ربما تنفي ما ادعاه ذلك الشاعر الشاب؟!

- لست معنيا بإثبات ما يقول الآخرون أو نفيه، فلكلّ الحقّ في ما يزعم لكنني أودّ أن ألفت انتباه الشاعر الذي تقول إنه صرّح مثل هذا التصريح إلى قضية التناص، التي تؤكد بأنّ أيّ نصّ لاحق ليس سوى مجموعة نصوص مهضومة سابقة، ومن ثمّ فإنّ النصّ المعجزة الذي يأتي من فراغ هو الحلم/الحمل الكاذب لكلّ الأدباء في العالم.

فضلاً عن ذلك فلي أن أنصح أصدقائي الشعراء الجدد- وأعني الجيدين منهم طبعاً- أن يلتفتوا إلى منجزهم الشعريّ وحسب، فهو بيانهم ورهانهم الوحيد، أمّا التصريحات والادعاءات والسجالات الإعلامية فإنّها تضرّ بمشاريعهم الشعرية أكثر مما تنفعها-، دعوا نصوصكم أيها الأصدقاء هي التي تصرح فألسنتها أطول من ألسنتكم وأفواهها أوسع.

● هل لي أن أسالك: كيف تقوم العلاقة القائمة حالياً بين أجيال الأدب العراقية؟ وهل أن ما يجمع بينها هو (الحوار) أم (الصراع)؟

- لا أعتقد أنّ مسألة الأجيال في الأدب العراقيّ واضحة وضوحاً أكاديمياً كافياً، على النحو الذي يمكننا فيه الحديث عن العلاقة القائمة بينها بالدقة والمسؤولية المطلوبتين، وإذا ما راجعنا هذه المسألة تاريخياً سنجد أنها نشأت مع ظهور جيل الستينات، على الرغم من الصفة الزمنية التي تنطوي عليها التسمية إلّا أنّ الظاهرة الستينية ظاهرة فنية بالدرجة الأولى، تمكّنت من أن تحدث تحوّلات خطيرة في تاريخ الأدب العراقيّ الحديث، ومن ضمن منجزاتها تلك المحكومة بتكريس مفهوم الجيل على النحو الذي ظهر به، وتكشف فيما بعد عن قيم وظواهر وحالات، وهو ما فتح أمام الأجيال اللاحقة (زمنياً) الباب واسعاً للتشبه بالجيل الستينيّ، ومن ثم إطلاق تسميات الأجيال السبعينيّ والثمانينيّ والتسعينيّ - حسب العقود الزمنية- وقد يعاني أدباء الألفين أو الألفين وواحد صعوبة النسبة في التسمية، ليذهبوا- ربما- إلى اختراع تسمية جديدة...

طبعاً هذا القول لا ينفي إبداع الأجيال بعد الجيل الستينيّ، كما أنه لا يمنح الستينيين صكّ التفوّق على كلّ من أعقبهم، لكنه شاء أن يؤكد حقيقة تتصل بالمعاينة الدقيقة والصحيحة لتطور الأدب العراقيّ الحديث.

أمّا سؤالك عن الذي يجمع بين هذه الأجيال، هل هو (الحوار) أم (الصراع)، فأحسب أنّ المسألة يجب أن تحتوي الشكلين معاً، الحوار في معناه الحضاريّ الجدليّ المثمر، والصراع بمعناه الخصب الفاعل، لكنني حقيقة لا أتلمّس في العلاقة القائمة

سوى القطيعة – للأسف، الكلّ يتحدث عن فتوحات وكشوفات وهمية لا تتحقق إلّا بتجهيل الآخر وتقويض نتاجه ونسفه، وكأنّ أحلامه الدونكيوشوتية لا يكتب لها التحقّق إلّا على أنقاض جسد الآخر، وربما آن الأوان بعد هذه التجربة القاسية والمعارك (الجيلية) التي لم ينتصر فيها أحد أن نرفع شعار المراجعة والتقويم وإعادة ترتيب البيت الثقافيّ العراقي، بروح عالية من المسؤولية والديمقراطية والنظر إلى الآخر بأكبر قدر من الموضوعية.

●كيف تفسر عدم ظهور نظرية نقدية عربية حتى الآن؟ وهل الأمر منوط بالشخصية النقدية وعدم نضجها؟ أم أنها محبطات الجوّ الثقافيّ العام؟

ربما نحتاج إلى عدد من المؤتمرات والحلقات النقاشية المنظمة، ليكون في مقدرونا مقاربة الطبيعة النقاشية المنظّمة، ليكون في مقدرونا مقاربة حدود مثل هذا السؤال، والتصدّي لفضائه بشجاعة ووعي، لأنّ النظر في موضوع نظرية النقد العربية ما زال يسبّب للنقاد العرب الكثير من الحرج ويجلب لهم الكثير من الاتهامات ولاسيما فيما يتعلّق منها بتبنّي مناهج ونظريات نقد غريبة.

أقول مجدداً إننا لا نملك تقاليد في هذا النشاط الحيويّ الحضاريّ الفعال، ويتشتت معظم جهدنا في الانغماس في المشاريع الفردية واستعمالها ثقافياً بوصفها بديلاً عن المشاريع الجماعية، فضلاً عن النظر إلى المشاريع الفردية الأخرى المجاورة بريبة تبرّر دفاعاً عشائرياً بدائياً عن النموذج، فمشكلة النمذجة والإيماء بالفردية على حساب ما يجب أن يكون جماعياً، عمّق صورة الانفصال في الثقافة النقدية العربية، وجعل توجهنا نحو نظرية نقد عربية محتملة يسير في الاتجاه الخطأ.

أدعو في هذه المناسبة كلّ المؤسسات التي تعنيها هذه القضية الخطيرة، التي تتوقف عليها كما أرى حضارة الأمة، إلى التفاهم حول إعلان إحدى السنوات القريبة القادمة سنة ثقافية عربية، يناقش فيها أدباء الأمة ومفكروها وفلاسفتها وكلّ المعنيين من حقوق المعرفة الأخرى السبل الكفيلة باستيلاد نظرية نقد عربية حديثة، عبر مراجعات علمية للمصطلحات والسعي إلى تنقيتها وتحليل المفاهيم المتمخّضة عنها وإعادة تأهيلها، وعبر مقاربات ذات جهد نظريّ مكيّف عربياً يفحص رؤيتنا النقدية على نحو شموليّ، ويقوّم فاعليتها بصدد المناهج النقدية المشتغلة داخل إطارها، كما يستلزم ذلك استحداث شروط تسمية جديدة لتوصيف النقد والناقد، والتأكيد على كفاءة أدوات الممارسة النقدية وآليّاتها، ومناقشة كلّ ما يتّصل بالموضوع من قريب أو بعيد، عندها يمكننا الحديث عن ذلك بلا حرج وبمعزل عن سهام الاتهام والتخويف.

●كشاعر هل تقول لي ماذا بإمكان الأديب أن يفعل إزاء كلّ هذا الزلزال الذي يلفّ ويقضّ هدوء العالم؟

- العالم يا صديقي مهدّد منذ اللحظة الأولى التي قُيّض له فيها أن يوجد، هو كيان ملغوم بآلاف الأصابع من الديناميت، ونحن نعيش في صخبه بتآلف أسطوريّ غريب مع هذه الحقيقة إلى درجة تبدو لنا وكأنها غير موجودة، لا بل إنّ النشيد الشعريّ الماراثونيّ الذي بدأ من أول كلمة شعر نطقها شاعر قبل ما لا يحصى من السنين، وإلى آخر كلمة يقولها شاعر بعد ما لا يحصى من السنين أيضاً إنما يغنّي لهذا الزلزال الذي ينتظره الجميع بترقب ووجل ورعب، فماذا بوسع الشاعر أن يفعل، طالما أنه لا تجيد آلته تعطيل أصابع الديناميت، ولا تسعفه نبوءته الشعرية في إقناع الزلزال القادم بالتريث. وإذن! لماذا هذا العبث الذي يسمّونه الشعر أو الأدب أو على نحو أعمّ الفن؟ هل من جدوى لوجوده، أقول: نعم، فهو الذي يجعل المسافة المكانية التي تفصلنا عن الديناميت خضراء، مصفحة بالندى وفوّاحة بالعطر ويجعل ما تبقّى لنا من الزمن حتى يحدث الزلزال مليئاً بطعم النساء وفيض أنوثتهن، بالوعود الجميلة المشوبة برعشة الدفء، وهي تشحننا بقوّة الحياة ولذّتها وكبريائها، وعلى النحو الذي يجعل لحظة حدوث الزلزال فيما بعد لا معنى لها. إذ حقق لنا الشعر والأدب والفن الرضا والامتلاء والعنفوان. عندها لا يبتلع الزلزال منا سوى ما تركناه من قشور ومناديل ورقية مستعملة وقناني فارغة وقطع ملابس مهملة.

ألا ترى معي أنّ هدوء العالم ليس في صالح البشر؟ وأنّ وجود الزلزال ضرورة لأنه يساعدنا على اكتشاف الدهشة في ذواتنا؟ وأنّ الشعر بالذات هو طبيعة الطبيعة وسحر السحر؟ ألا ترى معي أنّ الشعر يجعلنا نغتصب الأشجار العادية بشرعية، ونباشر شواطئ البحار بإذن من القضاء، ونقاسم السماء سريرها الأزرق في وضح النهار؟

ألا ترى معي أنّ ما نحمله في جيوبنا وتحت ألسنتنا وفي تضاعيف المسكوت عنه في ضمائرنا من شعر يجعلنا نكفّ عن المطالبة الساذجة بعالم هادئ؟

إشكاليّات قصيدة النثر

حوار أجراه الشاعر الكبير عز الدين المناصرة، نُشر في كتابه ((إشكاليات قصيدة النثر ـ نص مفتوح عابر للأنواع ـ)) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

السؤال الأول:

لم يتم إثبات شرعية قصيدة النثر بوساطة التنظير، إذ عجز التنظير النقديّ عن تحقيق ذلك، بسبب تركيز النقد على ـ قياس قصيدة النثر، على الشعر، لكنّ قصيدة النثر أخذت شرعيتها من خلال طباعة مئات المجموعات المنشورة من نوع قصيدة النثر ومن خلال السيطرة شبه التامة على المجلات الثقافية والملاحق في الصحف، حتى أصبحت (الجنس الأدبيّ السائد) بمستوياته المتعددة سلباً وإيجاباً، حتى أنها تكرّست في الفضائيات وفي قلب المهرجانات الشعرية العربية، لا أحد يجادل حول ـ (شرعية الأمر الواقع) لقصيدة النثر حالياً، لكنّ الجدل يدور حول ظاهرة (الاستنساخ التقليديّ) لنصوص قصيدة النثر إلى درجة الإشباع. فإن كنت تعترف بوجود هذه الظاهرة، فهل تعترف بضرورة غربلتها؟؟؟

الإجابة الأولى

لم تعد قصيدة النثر بوصفها شكلاً شعرياً مكرّساً بحاجة إلى اعتراف، لأنّها فرضت نموذجها وأصبحت واقعاً شعرياً مهيمناً وشاسع الإجراء والحضور والتداول، لكنّ ما سمّي بـ ((ظاهرة الاستنساخ)) بحاجة ماسّة وبالغة الضرورة لغربلة نقدية مسؤولة، فالكثير جداً مما ينشر تحت لافتة هذه القصيدة هو أكثر ما يسيء إليها، ويضع في يد مناوئيها حجة مرافعة مشفوعة بالقرائن الصحيحة ضدّها، وأحسب أنها مسؤولية في غاية الخطورة، وحبّذا لو اضطلعت بها إحدى جامعاتنا أو مؤسساتنا الثقافية في إقامة مؤتمر علميّ ((جاد)) لمناقشتها والسعي إلى خلق وضع خاصّ بها.

السؤال الثاني:

يرى البعض أنّ قصيدة النثر هي (أعلى مراتب النثر) أو أنها (ثورة في النثر). ويرى الرأي الآخر أنها (ليست شعراً) ويرى رأي ثالث أنها (شعر ناقص)، ويرى رأي رابع أنها (خاطرة شعرية) ويرى رأي خامس أنها (دفقة شعرية) جاءت موازية لحركة الشعر الحديث أو الجديد أو التفعيلة وأنها (شعر كامل)، وأرى أنها (جنس ثالث مستقل) يجمع درجات الشاعرية مع درجات النثرية السردية، أي أنها

نصّ عابر للأنواع. ما هي وجهة نظرك، تجاه مسألة التجنيس، سيما أنّ عدم تجنيسها يشكّل عائقاً أمام دراستها والاهتمام بها؟؟

الإجابة الثانية

إنّ قصيدة النثر هي تطوير للقصيدة العربية جاء موازياً لحركة قصيدة التفعيلة في مرحلتها الأولى، ثم تطوّرت تطوراً ضرورياً للشكل في مرحلتها الثانية (ولاسيما بعد أن استنفدت قصيدة التفعيلة كامل مؤونتها الشعرية ولم يعد لديها ما تعطيه)، مستثنياً ـ طبعاً ـ الكثير من النماذج المحسوبة عليها (أي على قصيدة النثر)، إذ يمكن وضع الجيد من هذا المستثنى تحت خانة ((كتابة خاطراتية)).

السؤال الثالث:

لماذا إصرار كتاب قصيدة النثر إلى درجة المكابرة، على المفاضلة بين الشعر والنثر والالتصاق بلقب شاعر والالتصاق بالجنس القديم (الشعر)، مع أنه قديم ـ بدلاً من البحث عن (خصوصيات جديدة) لقصيدة النثر، يقول محمد الماغوط (أنا أكتب نصوصاً، قِطَعاً، فليسمّها النقاد ما يشاؤون، ولن أغضب إذا قيل إنني لست شاعراً وإنما كاتب نصوص). ما رأيك؟؟

الإجابة الثالثة

يتأتى هذا الإصرار في تقديرنا من حلم الإنسان العربيّ (التقليديّ) في أن يكون شاعراً، وعلى الخصوصية الجديدة أن تنفتح داخل جسد الجنس القديم (الشعر)، ويمكن الانتظام في خندق إصرارهم لكن ليس إلى درجة المكابرة، لأنّ الإبداع يتحقّق في منطقة (الآخر/ المتلقي) ومساحته، وليس بوسع الشاعر ولا بوسع مكابرته وحدها أن تحقق يقينية كافية لما يريد، أما إذا كان الماغوط غير معنيّ بالتجنيس ـ قدر تعلّق الأمر بنموذجه ـ، فلأنّ النقد العربيّ كرّسه رائداً من روّاد قصيدة النثر العربية، هذا أولاً، وثانياً لأنّ الناقد هو من يجب أن يكون معنياً بذلك، بمعنى أنّ النصّ المكتوب هو الذي يقول كلّ شيء في خاتمة المطاف، وإذا ما أخفق في ذلك فلا تستطيع آلاف الادعاءات أن تنقذه من مهاوي الإخفاق، إذن العبرة دائماً بالنصّ المنتج الذي يمكن أن يجري الكلام عليه حصراً.

السؤال الرابع:

هناك ما أسميه (درجات الشاعرية) في قصيدة النثر وهناك (درجات النثرية) فيها أيضاً، لكن الشاعرية بدرجاتها المختلفة، موجودة أيضاً في أنواع أدبية أخرى (السرد الروائي والقصصي والمسرح)ومثلاً. فهل يكفي وجود درجات شاعرية عالية في قصيدة النثر لتكون ـ شعراً كاملاً، مع وجود درجات عالية من النثرية في بعض

نصوص قصيدة النثر مع أن (القصدية) ليست شرطاً، طالما أن هناك (نصاً متحققاً). ما تعليقك؟؟

الإجابة الرابعة

المسألة لا تتعلّق بعنصر الشاعرية ودرجاتها، لأنّ الشاعرية في كونها صفة رومانسية ليست موجودة في كل الأنواع الأدبية حسب، بل حتى في الأنواع غير الأدبية أحياناً، وربما في كلّ شيء ـ بحسب طبيعة تلقي الأشياء والتعامل معها عاطفياً وانفعالياً ـ، لكنّ المسألة تتعلّق بوجود هدف قصدي وسير واضح ومحدد باتجاه تمثّل النوع وإنجازه وتكريسه، أي ما يمكن أن نسميه ((قصيدة الكتابة))، لأن شاعر قصيدة النثر لا يجب أن يكتب كلّ ما يحلو له تاركاً حبل القصيدة على غارب القراءة، ويتيح للآخرين حرية العمل في حقل النصّ وجمع البيانات والإحصاءات لوضع ما يكتب تحت لافتة نوع ما، إنما يجب أن يكون على وعي ودراية وتصميم بأنّ ما يكتبه هو (قصيدة نثر) بالتحديد، لذا فهو يستنفر طاقاته الكتابية ويركّزها في هذا المجال وعلى هذا النحو.

السؤال الخامس:

لقد كانت (ثورة حركة شعر التفعيلة) منذ الخمسينيات، ثورة في المنظور بعد الموشحات، إضافة للثورة في الشكل الشعري. لكن هذه الثورة كانت داخلية، إي أنها انطلقت من داخل الشعر العربي، حيث دمّر نظام الشطرين واستبدل بنظام السطر الشعري (غير الهندسي) أي المفتوح على الندوير الكامل للقصيدة كما دمرت القافية بصفتها قيداً شكلياً. كما تمّ تحديث اللغة والصور الشعرية، إضافة للمنظور الجديد للعالم. صحيح أن الوزن لم يعد شرطاً أساسياً للشعر رغم (متعة الإيقاع والصوت).

لكن لا يوجد ناقد واحد في العالم كله قديمه وحديثه بما فيه النقد الغربي ـ قال بأن (الشعر يساوي الوزن فقط) !! إن للإيقاع متعة صوتية تعتبر مزيّة إضافية إذا ما توافر فيها وهو إيقاع منتظم غير مغلق. لكن إذا ما اعترفنا بوجود إيقاعات في قصيدة النبر لا حصر لها وغير منتظمة تماماً مثل النبر، بوساطة النبر اللغوي العادي، فإن كلّ الأجناس الأدبية وغير الأدبية، تمتلك إيقاعات نبرية غير قابلة للحصر.

صحيح أيضاً أنه يمكن اختصار التفعيلات إلى تفعيلة واحدة أي اعتبارها جذراً، في التقطيع العروضي بحيث نستطيع تقطيع كتب الجغرافيا والتاريخ والزراعة وغيرها، فهذا لا يغيّر من الأمر شيئاً، فهناك فارق إيقاعي جوهري بين تقطيع اسم (امرىء القيس) وبين (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل....)، هو أن التقطيع شكلياً يعود إلى التفعيلة الواحدة. لكنهما مختلفان : هذا اسم وذاك بيت شعر، فالمسألة تتعلّق بالهوية.

وهناك خلط في وصف إيقاعات قصيدة النثر بين الأساليب البلاغية وبين الأساليب الإيقاعية: ما هي مواصفات (الإيقاع الداخلي) في قصيدة النثر بعيداً عن المظهر الشكلي للإيقاع وهو موجود في النثر؟؟

الإجابة الخامسة

المشكلة أنّ سؤالاً بهذه الطريقة لا يتفق مع خصوصية قصيدة النثر وطبيعتها، لأنّ كلّ المواصفات العامة التي يمكن وضعها في هذا السبيل قد يصدق أكثرها على قصيدة التفعيلة أيضاً، ويمكننا القول إنّ إيقاع قصيدة النثر يختلف بين قصيدة نثر وأخرى، إذ بوسع القول أن يكون واضحاً ومتجلياً حين يتصل بقصيدة منتخبة بعينها يمكن أن تخضع للمعاينة والفحص وتعيين الخصائص، فلا مواصفات عامة تنطبق على القصائد كلّها، وهذا يشكّل خصوصية وتفرداً لقصيدة النثر يمكن أن تناسب العصر على نحو ما، فضلاً عن ذلك فإننا نرى أنّ إيقاع قصيدة النثر هو بالدرجة الأولى إحساس بالإيقاع، يتوافر لحظة القراءة حين ينجح الشاعر في خضخضة لغة قصيدته وبعث الإيقاع من داخلها، وقراءة هذه القضية في قصيدة النثر يجب أن يجري بعيداً من الثقافة الإيقاعية التي تمخضّت عنها القصيدة العربية في شكليها السابقين، لأن الأنموذج مختلف ومغاير على أكثر من مستوى.

السؤال السادس:

قصيدة النثر (قديمة ـ جديدة) منذ نصوص الكاهن الكنعاني ـ إيلي ملكو، مروراً بالنفري ومحي الدين بن عربي وحتى آخر كاتب قصيدة نثر سنة 2001 م. فإذا اعترفنا بتعددية أشكال قصيدة النثر، فلماذا يبحث البعض عن (قوانين صارمة) لقصيدة النثر مرة، ولماذا يرى البعض الآخر أن قصيدة النثر (لا حدود لها) مرة أخرى، كيف يستقيم ذلك؟

الإجابة السادسة

لا نجد أنّ تلك النصوص القديمة كانت قصائد نثر على الرغم من جمالها الأخّاذ وسحرها المدهش، غير أنّ هذا لا يمنع من الاعتراف بتعددية الأشكال وتنوّعها في قصيدة النثر، وربما كانت هذه التعددية إحدى أفضل سماتها وسبباً مهماً من أسباب ديمومتها واستمرارها، وننظر إلى من يسعون للبحث عن (قوانين صارمة) أنهم لم يفهموا أحوال قصيدة النثر جيداً، وأنّ بحثهم إنّما هو بحث عن نهايتها في سياق المنهج القسريّ لوضع قوانين صارمة، كما ننظر إلى من يعتقدون أنّ الحرية فيه (غير محدودة) أنّ حماسهم في إطلاق الأمنيات والأحكام بلا حدود لا يناسب قصيدة النثر، وعلى العموم نعتقد ـ نظرياً ـ أنّ كلّ شيء يجب أن يكون محدوداً كي يكون معقولاً.

السؤال السابع:

مهما قيل حول (الهوية المفتوحة) لأي جنس أدبي، فهو في النهاية ـ محدد بمواصفات وخصائص عامة تميّز هويّة هذا الجنس عن ذاك (الرواية غير القصيدة غير النص المسرحي)، ولا أعتقد أن جنساً أدبياً يوغل في الهدم إلى درجة (فقدان الهوية) تحت شعار (تقارب الشعر والنثر مع الفنون) مثلاً. لكن بعض كتاب قصيدة النثر يقولون عكس ذلك. فهل ستصل درجة الحرية في قصيدة النثر إلى درجة (هدم هويتها العامة). ما مستقبل قصيدة النثر لجهة حرية الشكل؟؟

الإجابة السابعة

إنّ موضوع (الهوية المفتوحة) بهذا الإطلاق غير الموضوعيّ وغير العلميّ وغير المنطقيّ بحاجة إلى إعادة نظر، إذ مهما تغذّت الأنواع الأدبية على بعض من عناصر جيرانها، فإنّ شكلها في هيكليته الأجناسية العامة يبقى ماثلاً، وفقدان الهوية بهذا المعنى يعني فقدان الكتابة.

قصيدة النثر لها شكلها وإن كانت أكثر الأنواع الشعرية المعروفة قابلية على الإفادة مما حولها من فنون، لكنّها في نهاية الأمر ـ مهما شرّقت في أرض الفنون الأخرى وغرّبت ـ يجب أن تقنع قارئها بأنّ ما يتلقاه شعراً، هذا هو رهان قصيدة النثر بصرف النظر عما يرتأي لها شاعرها من شكل.

السؤال الثامن:

لماذا ينظر دائماً لقصيدة النثر من زاوية (جدل الحداثة ـ التراث) أو (الأوربة والعوربة) فقط، فلا أحد يعترض على أن قصيدة النثر تمتلك (مرجعية تراثية)، ولا أحد يعترض على أنها تمتلك (مرجعية أورو ـ أمريكية)، إذا تذكّرنا ـ والت ويتمان وبودلير ورامبو... إلخ، ولا أجد يعترض على أن أدونيس هو الذي ترجم المصطلح (قصيدة النثر) عن سوزان برنار واستخدمه أنسي الحاج في نفس العام ـ 1960 م. لكن كتاب قصيدة النثر، نشروا نصوصهم قبل ظهور المصطلح.

الإجابة الثامنة

لا شكّ في أنّهم انطلقوا من (المرجعية الأورو ـ أمريكية) ولم ينطلقوا من مفهوم (الخاطرة الشعرية)، فمشروعهم كما تبدّى فيما بعد كان أكبر من مفهوم الخاطرة، وأعتقد أنّ تفاعلاً منتجاً حصل لديهم بين اطلاعهم على تلك النماذج وحلمهم في كتابة جديدة.

نعتقد أنّ التسمية ((قصيدة نثر)) تكرّست الآن بما يكفي للعزوف عن أيّة مقترحات جديدة في هذا الشأن، ونستغرب كثيراً لمقترحات أدونيس الأخيرة، ونقترح أن نرضخ جميعاً لهذه التسمية ونبحث في أمور أخرى أكثر جدوى.

إنّ توقّع بقاء الشعر (حركة التفعيلة وقصيدة الوزن) في أرض الواقع أمر يحتاج إلى نقاش، إذ ما معنى (البقاء)؟ هل هو مجرد وجود شعراء يمارسون كتابة هذين الشكلين، أم إنّ هذه الممارسة تنطوي على تجديد وتطوير مستمرّين؟ نجد أنّ الشكلين استنفدا إمكاناتهما الفنية تماماً، وهما سيستمران شكلين غير قابلين للتطوير، ومن ثمّ يمكن النظر إلى قصيدة النثر بوصفها الاستمرار الحيويّ والحيّ لألق ديوان العرب وعطائه، ولا داعي لأن نعدّه بإزاء ذلك جنساً ثالثاً جديداً.

على الرغم من أنّ الاستثناء هنا يشمل شعراء آخرين ـ غير الماغوط ـ من شعراء قصيدة النثر العربية الحديثة، إلّا أنّ القول بظاهرة (شعرية الترجمة) صحيح، لكننا من أجل (توطين المرجعية الأسلوبية) يجب الالتفات إلى النماذج المعبّرة تماماً عن جنس الشكل وروحه للاحتكام إليها وتوصيفها، مهما كانت عملية الفرز الآن صعبة ومضنية.

السؤال التاسع:

يهاجم كتاب قصيدة النثر (المنبرية والمهرجانات الشعرية)، مع هذا هناك منذ أوائل التسعينيات (كوتا إلزامية) تفرضها الحكومات لصالح قصيدة النثر، ما تفسير ذلك؟؟

الإجابة التاسعة

لا بأس ـ في تقديرنا ـ من إسهام قصيدة النثر في المهرجانات، على أن يخضع المنبر التقليديّ لتعديلات وتحويرات وإجراءات تناسب واقع هذه القصيدة وطبيعتها وكيفياتها، وبإمكانها الاستجابة لفضائها وتنوّعها وخصوصيتها، وأن يكون شاعرها قادراً على توصيل حساسيتها وروحها بما يمتلك من مهارات إلقاء خاصة.

السؤال العاشر:

غياب الاتساق والانسجام في كثير من نصوص قصيدة النثر. مع ميل واضح إلى (تبريد اللغة) وميل إلى التأمل الفلسفي البارد، (ليس المقصود علاقة الشعر بالفلسفة) ــ ساهم كل ذلك في اتهام قصيدة النثر بتطفيش الجمهور منذ أوائل التسعينيات، ما تعليقك؟؟

الإجابة العاشرة

أيّ جمهور هذا الذي نتحدّث عنه! نحسب أنّ جمهور الشعر عادة هو جمهور النخبة، كما أنه ليس كل طُرُز قصيدة النثر تميل إلى (التأمل الفلسفيّ)، بل على

العكس ثمة نماذج منه تسخر من هذه ذلك وتعدّها من المهيمنات التي يجب أن تغادرها هذه القصيدة، فبرزت ميول مهمة نحو الحياة بكلّ وهجها وتدفقها وعفويتها وطبيعتها وهوامشها وتفاصيليتها وبساطتها، أما قضية الجمهور فهي قضية ترتبط بالبنية الثقافية للإنسان العربيّ الراهن أكثر من أيّ شيء آخر، هل يمكن الاعتقاد أنّ أيّ كتاب يطبع اليوم في أيّ مجال من مجالات الثقافة والإبداع، تصل نسخه المباعة إلى عشرة آلاف نسخة في منطقة يصل نفوسها إلى أكثر من (300) مليون إنسان؟

السؤال الحادي عشر:

انطلقت قصيدة النثر من الدعوة إلى استعمال (اللغة الهامشية والصورة التفاصيلية) للتعبير عن حركة الحياة خصوصاً لدى الطبقات المحرومة كما زعم بعضهم، وأعلنوا رفضهم لفخامة (اللغة النبوية) الوجودية ـ لكن واقع النصوص يقول عكس ذلك. ما صحّة هذه المقولات النقدية؟

الإجابة الحادية عشرة

للغّة الهامشية التفاصيلية شعراؤها مثلما للغة الوجودية النبوية ـ التي عمّقها أدونيس ـ شعراؤها أيضاً، وبما أنها قصيدة التنوّع والإدهاش فمن مصلحتها تماماً أن لا تنضوي تحت أيّ شعر ولا تلتزم كليا بأية مقولة.

السؤال الثاني عشر:

لجأ بعض كتاب قصيدة النثر لممارسة (التنظير النقدي) للتغطية على ضعف النصوص، وكانوا يقولون إن (النص هو الحكم الأول والأخير) ونحن نوافقهم على ذلك، لكن معظمهم يستخدم (السيرة الذاتية) و (كل ما هو خارج النصّ) بأسلوب دعائي بعيداً عن النص، وهو ما كانوا يحرّمونه على غيرهم، هل لهذا علاقة بنظرة (المنفعة) الإعلامية أم له علاقة بركاكة وبرودة وجفاف كثير من النصوص أم بسبب غياب النقاد؟؟

الإجابة الثانية عشرة

إنّ لجوء معظم شعراء قصيدة النثر إلى ممارسة (التنظير النقدي) يقع في أكثر من حقل، فمنهم من يسخّر ذلك خدمة لأسلوبهم الدعائيّ في سبيل الحصول على منفعة إعلامية، ومنهم من يحاول أن يغطي على ضعف نصوصه وبرودتها وجفافها وركّتها، وهذان الأسلوبان مكشوفان ولا يمكن لهما أن يحققا نتائج مهمة.

إلّا أنّ هذا لا يمنع من توافر بعض شعراء قصيدة النثر على وعي نوعيّ استثنائيّ ورؤية نظرية عميقة، تمكّنوا فيها من تحقيق إنجاز نظريّ يسند إنجازهم الإبداعيّ، ويمدّه بأسباب التطوّر والرقي.

السؤال الثالث عشر:

ظهرت قصيدة النثر في دفقتها الأولى في الفترة (1954 - 1967)، ولم تثر أية اعتراضات آذناك باستثناء - (الشبهة السياسية) حول مصادر تمويل المجلات التي روّجت لقصيدة النثر، بينما أثيرت اعتراضات في نفس الفترة (نقدية وفكرية) حول حركة شعر التفعيلة تجاه مسألة هدم الموروث.

ثم تلاشى الاهتمام بقصيدة النثر في الفترة (1967 - 1985)، هل لهذا التلاشي علاقة بصعود (شعر الروح الجماعية) الفلسطيني - اللبناني في هذه الفترة، ثم أعيد الاعتبار لقصيدة النثر بقوة واضحة منذ أوائل التسعينات. هل لهذه العودة القوية علاقة بظهور (ثقافة العولمة) و (ثقافة السلام) الأمريكي، الإسرائيلي، أم أن الأمر يتعلّق بظاهرة (عودة المكبوت)؟؟

الإجابة الثالثة عشرة

لثقافة العولمة وعودة المكبوت علاقة لاحقة لإعادة الاعتبار بقوّة منذ عام 1985 تقريباً لقصيدة النثر، أمّا العلاقة السابقة والأولى فإنها تتعلّق بظروف موضوعية ونوعية في آن، إذ إنّ الفترة التي غابت فيها قصيدة النثر عقب ظهورها بين عامي (1967 - 1985)، هي فترة بلوغ قصيدة التفعيلة أوج مراحل نضجها وألقها بحيث غطّت على ما عداها، فضلاً على هيمنتها على الآلة الثقافية والإعلامية التي وجّهت الثقافة العربية وسيّرتها أكثر من نصف قرن تقريباً، إذ فرضت بها نموذجها فرضاً يكاد يكون إيديولوجياً، على النحو الذي لم تسمح فيه قصيدة النثر أن تتنفّس بحرية.

السؤال الرابع عشر:

يمكن اعتبار النصف الأول من الخمسينيات (بداية لتاريخ مقصود) لقصيدة النثر، فقبل ذلك كانت هناك إرهاصات أوليّة (خواطر أدبية ذات شاعرية). ما هو التاريخ الموجز الحقيقي لقصيدة النثر في القطر الذي تنتمي إليه بعيداً عن لا منهجية (التاريخ بأثر رجعي!)؟

الإجابة الرابعة عشرة

التاريخ الموجز الحقيقيّ لقصيدة النثر في العراق هو مرحلة الستينيات الساخنة، وترتبط نشأتها بجماعة كركوك ((صلاح فائق وسركون بولص وفاضل العزاوي وغيرهم)) من جهة، وترتبط من جهة أخرى بمجلة ((الكلمة)) التي دعمت هذه القصيدة وروّجت لها وأصدرت ملفات خاصة بها، وتجلّت قصيدة النثر العراقية في ظهور مختلف مرة أخرى عند شعراء مرحلة السبعينيات، لدى مجموعة من

شعرائها المميزين هم ((زاهر الجيزاني وخزعل الماجدي وسلام كاظم وغيرهم))، سعوا باجتهاد واضح إلى وضع نموذج مختلف لقصيدة النثر، بوساطة الإبداع النصّي والتنظير النقديّ وتمكّنوا من تحريك الوضع الشعريّ العراقيّ على نحو عميق وواضح.

السؤال الخامس عشر:

مارس النقد المحترف (التقصير) تجاه قراءة (شعراء التفعيلة ـ بعد الروّاد)، فالنقد لم يكتب إلا عن الروّاد، رغم مرور أكثر من أربعين عاماً على بعض (شعراء ـ بعد الرواد). ويشكو كتاب قصيدة النثر من أن النقد أهمل ـ نصوص قصيدة النثر، رغم أنها وصلت إلى مرحلة الإشباع وربما ـ الشيخوخة. هل يعود ذلك إلى أنّ كتّاب قصيدة النثر وضعوا عائقاً أمام الناقد حين أصرّوا على قراءة قصيدة النثر ـ كشعر بالقوّة، أم هي أزمة النقد نفسه الذي صار يميل إلى عقلية (القلعة ـ الثكنة) المغلقة، أعني أن النقد أصبح يتمركز حول نفسه بصياغة نظريات، يكون النص فيها مجرد هامش يؤكّد النظرية نفسها؟؟

الإجابة الخامسة عشرة

لا يمكن لهذه المسألة أن تنضبط على نحو مثاليّ، لا كما يرغب النقاد ولا كما يتمنى الشعراء، فعلى طول حياة الشعرية العربية ومسيرتها ثمة سوء فهم دائم بين الشعراء والنقاد، وأظنّه سيبقى كذلك كحساسية جدلية لا بدّ منها، وربما كان ذلك ـ كما نظنّ ـ وعلى نحو ما في صالحهما معاً.

الناقد دائماً معنيّ بالنصّ الجيّد أو النصّ الذي هو في سبيله إلى أن يكون جيداً بعد التطوير المطلوب، وما إهمال غيرها من النصوص إلّا وجهة نظر نقدية واضحة، فالصمت النقديّ بإزاء نصّ أو ظاهرة يعني قولاً وكلاماً. وعموماً فإنّ الشاعر الكبير لا ينتظر نقداً بالمعنى التسوّليّ دائم الشكوى، لأنّ نصوصه إن عاجلاً أم آجلاً هي الموضوع الرئيس للنقد، أما كتّاب قصيدة النثر (الضعاف) بالذات فإنهم سينتظرون طويلاً حتى يتجاوزا ضعفهم أو يهلكوا دونه.

أما قضية وصف الموضوع بالأزمة (أزمة نقد/أزمة نصوص) فنحسب أنّ ما تثيره القضية من ضجّة فإنّ محتواها إعلاميّ ـ وربما إيديولوجيّ ـ أكثر منه إبداعيّ نوعيّ، ففي كلّ العصور وفي مختلف الثقافات ثمة أحاديث عن أزمات متكررة، ولا يجدي في خضم ذلك لا التحزّب ولا الاتهام ولا غيرهما، لأنني أرى الناقد المحترف يقف باستمرار بإزاء عالم ضاج بالأنواع والألوان والحركات والرؤى والأفكار، وبوسعه أن يقول كلمته، تلك التي ينتظرها الجميع.

الناقد العراقيّ محمد صابر عبيد:

المشهد الثقافيّ العربيّ غيّب الحالة العراقية

حاوره: أنس الأمويّ: دمشق

جريدة (الكفاح العربيّ) بيروت 2003/11/13

●في بدء هذا الحوار.. ماذا تودّ أن تخبر قرّاء "الكفاح العربيّ" عن نشاطاتك وأعمالك الأدبية، خصوصاً أنّ أخبار ونشاطات الأديب والمثقف العراقيّ قليلة نوعاً ما؟

- على المستوى الأكاديميّ أعمل أستاذاً في جامعة تكريت، حيث أدّرس مادة "النقد الأدبيّ الحديث" لطلاب السنة الرابعة، ومادة "نظرية الأدب والنقد الأدبيّ" لطلبة الدراسات العليا في الماجستير والدكتوراه. وقد أصدرت مجموعة من الكتب الأدبية والإبداعية، فالكتاب الأول صدر في الإمارات تحت عنوان "السيرة الذاتية الشعرية- قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية"، وهو الكتاب الفائز بالجائزة الأولى في الشارقة للعام 1998، والكتاب الثاني اسمه "القصيدة العربية الحديثة ببين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية" وقد صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ولدي كتاب آخر صدر في بغداد اسمه "المتخيّل الشعريّ"، كما صدر لي في الأردن كتاب عنوانه "الشعر العراقي الحديث- قراءات ومختارات"، والآن ثلاثة كتب قيد الطباعة، الأول "المغامرة الجمالية للنصّ الشعريّ" والثاني "صوت الشاعر الحديث"، والثالث "تمظهرات التشكّل السيرذاتيّ- قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية"، هذا فضلاً عن مشروعات أخرى قيد الانجاز.

●من خلال سرد لأعمالك الإبداعية لفت انتباهي قلة عدد كتبك المطبوعة، فهل السبب يعود إلى الحالة الثقافية التي كانت سائدة في العراق قبل الاحتلال؟

- لا أعتقد ذلك، فأنا أكاد أكون منفصلاً عن هذه الحالة، كوني متفرغاً تماماً لمشروعي الإبداعيّ، وبالمناسبة أصدرت مجموعتين شعريتين: الأولى عنوانها "أحزان الفراشات الكهربائية"، والثانية بعنوان "يوميات جواد طاعن في العشق"، أما عن قلّة عدد كتبي المطبوعة فأنا أوصف في العراق بأنّني كاتب غزير على عكس ما وصفت، وغزارة الإنتاج تعود لأنني متفرغ بشكل شبه كليّ للعمل. وفعلاً أنا لا أجيد عمل أيّ شيء وبمجرد أن أعود إلى المنزل أبدأ العمل، لأنّ سعادتي الحقيقية هي في عملي الأدبيّ والإبداعيّ.

● وهل تأثر مشروعك هذا بظروف الحرب والاحتلال؟

- ربما من باب الزعم والإدعاء والغرور القول إنني عودت نفسي على ألا أتأثر بأيّ شيء في الخارج، وبالتأكيد ما حدث في العراق هو زلزال، ولكنني وجدت أنه يجب أن أقاوم على طريقتي الخاصة بالاجتهاد والعمل المتواصل المستمر، وأعتقد أنني إلى حدّ ما استطعت أن أحقّق ما كنت أحلم به.

انفلات إعلامي وثقافي:

● قبل الدخول في مضامين كتبك النقدية والإبداعية، كيف تصف الحالة العراقية الآن من الناحية الأدبية والثقافية؟

- على الصعيد الأدبيّ والنقديّ أستطيع القول إنّ الحالة العراقية مغيّبة تماماً، بسبب عدم وجود تواصل بين الأدباء لصعوبة التنقل ومخاطر الطريق، كما أنّ المؤسسة الثقافية التي كانت موجودة انهارت تماماً، وهناك الآن في العراق أكثر من (200) صحيفة بين يومية وأسبوعية، صحف بالجملة تكتب كلّ شيء ومعظمها أو النسبة العالية منها تكتب أشياء مقرفة.

● هل تقصد أنها مسيسة بشكل أو بآخر؟

- قسم منها مرتبط بأحزاب أو بجهات مختلفة، وقسم بأشخاص، حيث يستطيع أيّ تاجر أو رجل أعمال أن يأخذ موافقة ويفتح صحيفة، لكنّ هذه الصحف لا تلتزم بأيّ اعتبار للتقاليد الصحفية، لا على صعيد التخطيط ولا على صعيد المادة والمضمون اللغويّ والفكريّ، وأنا شخصياً لا أطّلع إلّا في الحدود الضيقة على بعض الصحف التي اعتقد أنها تمثل شكلاً من أشكال الحقيقة، أو أعتمد على أسماء المحررين ورئيس التحرير.. لكن على العموم هناك صخب وفوضى ثقافية قد تتمخض في المستقبل عن شيء معيّن.

● لكن هذا الانفلات الإعلامي ألا يبشر بالخير بعد فترة الكبت الطويلة التي عانها المشهد الإعلامي والثقافي العراقي؟

- هذا الانفجار اعتبره من ناحية أخرى طبيعياً، لأنّ الناس تريد أن تتكلم وتصرخ وتقول أيّ شيء، فلا بأس من كّل هذا، لكنني مؤمن بأنّ هذه الأشياء كلّها

ستذوب وتنتهي ويبقى الصالح والحقيقيّ، وأتمنى أن يكون في القريب فسحة أمل تفضي إلى أشياء حقيقية تمثّل الوجه والثقافة والفكر العراقيّ الناصع.

خطوط حمراء:

●وقد سمعنا منذ فترة عن افتتاح مركز صهيوني للدراسات الاستراتيجية ببغداد، فهل لديك معلومات عن موقف المثقف والأديب العراقي من هذا الموضوع؟

- حقيقة ليس لديّ معلومات كافية لكن من الممكن أن أقول لك بأنّ الساحة العراقية الآن مفتوحة على الأصعدة كافة: اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً وسياسياً، ويستطيع الكيان الصهيونيّ أو الولايات المتحدة أو أيّة جهة تمتلك القوة، أن تفعل ما تشاء في العراق، لا أحد يسأل و"الأمريكان" وحدهم من يدقق في الأمور وبوسعهم أن يوقفوا فلان، أو يسمحوا لفلان، والعراق الآن وفي هذه اللحظة ليس أكثر من ولاية أمريكية، فمن الطبيعيّ أن يكون للكيان الصهيونيّ دور ومكان ومؤسسات في العلن أو الخفاء.

●وهل ينسحب هذا الأمر على الجانب الأكاديمي والتعليمي في الجامعات والمدارس؟

- الجامعات تكاد تعمل بشكل شبه طبيعيّ، والطلبة بدأوا في الدوام وقد أكملوا السنة الماضية أيضاً بشكل متعثّر، ورئيس الجامعة يحاول أن يتصرف في ضوء القوانين الأكاديمية المعروفة ضمن كلياته، كذلك العميد ورئيس القسم ولكن هناك دائماً أمريكيّ موجود على رأس السلطة، وهو الذي يمنح المرتبات، وهو الذي يموّل المشروعات ويمنع ما يريد أن يمنع ويسهل عمل ما يريد أن يسهل عمله.

●أي أن هناك خطوط حمراء حتى في هذا المجال؟

- خطوط حمراء في كلّ شيء، لأنّه دائماً مع كلّ مسؤول كبير ومهم، هناك ما يسمى "مستشار أمريكيّ"، وهو في الحقيقة "المتنفذ الأكيد" في هذه المؤسسة. فأساتذة الجامعة عندما يقدمون لرئيس الجامعة مشروعاً لتطوير كليّة معينة، يقدم هذا المشروع إلى "المسؤول الأمريكيّ" الذي ربما يقبل أو يرفض، حتى في أمور المرتبات المالية، نحن لدينا محاضرات إضافية في إشرافنا على طلبة الماجستير والدكتوراه... لم تصرف هذه المكافآت حتى الآن، لأنّ "المسؤول الأمريكيّ" لا يفهم هذه المسألة ولا يوافق على صرفها.

●وبرأيك إلى متى ستستمر حالة التغييب المتعمد للمشهد الثقافي العراقي؟

- أخشى أن تستمرّ مدة أطول مما نتوقع، لأنّ الظروف الآن على المستوى الأمنيّ لا تسمح بنشاط ثقافيّ حقيقيّ، فمن غير الممكن أن يقام مهرجان أو ندوة أو مؤتمر يشترك فيه المثقف العراقيّ بكلّ حرية وحيوية ونشاط، فهناك عقبات كثيرة، وأجد أنه ليس هناك حتى هذه اللحظة ضوء في نهاية هذا النفق، ولكنني آمل ألا

تطول هذه الفترة، وأن توضع حدود لهذه الأشياء، وأن تعاد العافية للثقافة العراقية، ويستطيع الأديب العراقيّ أن يتحرّك ويتواصل ويحاور، ولكنني كما قلت في البداية أجد أنّ الأمر سيطول نسبياً.

● وهل تتوقع نزوحاً كبيراً للأدباء في هذه الفترة وما بعدها؟

- حتى في مسألة النزوح هناك عقبات ومشكلات، فمعظم الدول المجاورة لا تقبل العراقيّ بسهولة. هناك مشكلات دولية وسياسية وأيديولوجية، وليس أمام المواطن العراقيّ سوى أن يجلس في منزله وينتظر، وبالنسبة إلى المثقف والأديب، ربما تكون أمامه فرص بسيطة للمشاركة.

حديقة محمد القيسي السرية:

●وماذا عن مجيئك إلى سوريا ومشاركتك في ندوة أدبية تخصصية؟

- أتيت بدعوة من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة تشرين باللاذقية، وقد شاركت العام الماضي في مؤتمر عن التجربة السورية الحديثة، ودعيت هذا العام للمشاركة في مؤتمر عن "الحداثة وما بعد الحداثة"، وقدمت بحثاً بعنوان "ما بعد السرد"، أتناول فيه تقانات الحكاية الجديدة العربية، واختصّ فيما بعد بالحديث عن قاصّ عراقيّ اسمه "محمد خضير"، وهو قاصّ مهم جداً على الصعيد العربيّ، وله تجارب عديدة في العمل القصصيّ توّجت أخيراً بتجربته التي نشرت قبل سنوات في مجموعة قصصية بعنوان "رؤيا خريف".

فـ" محمد خضير" فضلاً عن كونه قاصاً، فقد أصدر كتاباً في نظرية القصّ اسمه "الحكاية الجديدة"، وهي تقريباً رؤية أو سيرة نظرية لقصصه في "رؤية خريف".. وقد حاولت في بحثي هذا أن أوفق بين السيرة النظرية وبين السيرة القصصية، وكان ميدان عملي في هذا البحث على هذه المسألة، فضلاً عن أنني قدمت نظرياً لما بعد السرد ومقولات ما بعد الحداثة التي تتصل بالفنّ القصصيّ حصراً.

●أشرت إلى كتابك النقدي الجديد عن الشاعر الراحل محمد القيسي، فما الجديد الذي تعتقد أنك أضفته على هذا الصعيد؟

- الراحل محمد القيسي صديق عزيز جداً ليس على الصعيد الفكريّ والشعريّ وعلى صعيد الحساسية المشتركة، واعتقد أنه بفقداني لصديقي الراحل فقدت شيئاً مهماً من روحي، فقد كنا نتراسل باستمرار والتقينا في بغداد وعمان وهنا في دمشق، وكان هناك نوع من التواصل الروحيّ والشعريّ بيني وبينه، قد كتبت مقالات عديدة لمجموعاته الشعرية نشرت في سوريا والأردن، وقد أشرفت قبل ثلاث سنوات على رسالة ماجستير أنجزت عن شعره في جامعة تكريت.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنني وجدت أن الاهتمام ينحصر أكثر بشعره، مع أنّ لديه مجموعة هامة جداً من الكتب السير ذاتية، يتحدّث فيها عن السيرة الذاتية الاجتماعية والثقافية والمكانية والذاتية الشعرية، لذلك اجتهدت أن أنجز كتاباً خاصاً في سيرته الذاتية بمختلف أشكالها، فكان كتابي الجديد "تمظهرت التشكل السير ذاتي- قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية" حيث اشتمل الفصل الأول على قراءة السير الذاتية الشعرية، والفصل الثاني على السيرة الذاتية الثقافية، والفصل الثالث على المكانية، والرابع خصصته لدراسة ما سمّيته "الرواية السير ذاتية" في كتابه "الحديقة السرية"، إذ وضع على غلاف الكتاب تجنيس "رواية"، ولكن عندما تقرأ هذه الرواية تجد أنها سيرة ذاتية، حيث تعمل الرواية إلى سحب السيرة الذاتية إلى منطقتها والسيرة الذاتية تعمل بدورها إلى سحب الرواية إلى منطقتها أيضاً... فسمّيت هذه

الحالة "سيرنة الرواية وروينة السيرة"، وقد أشفعت الكتاب الجديد في نهايته بمعجم لمصطلحات السيرة، فاشتغلت على (40) مصطلحاً في فن السيرة، والكتاب الآن منجز وأفكر بطباعته ربما في بيروت.

أحزان الفراشات الكهربائية:

●من جهة أخرى هل يمكن القول أن أحلامنا يمكن أن تتحول إلى فراشات كهربائية في هذا العصر؟

(باسماً).. هذا السؤال يحيلني على منطقة الشعر، فأنا شخصياً لا أعدّ نفسي شاعراً محترفاً كما أنني في الوقت نفسه لا أجد نفسي ناقداً محترفاً ولا أكاديمياً محترفاً، المسألة كلها عندي هواية ولعب لأنّني أعمل دائماً ما أجده مناسباً لي، لهذا أظنّ أنني أعيش حياتي كلّها بطريقة شعرية وأحاول أن أنظر إلى الأشياء ببساطة ورهافة وشعرية وشفافية.

ومن ثمّ فأنا من الذين يحلمون كثيراً ومن الذين ينفقون أوقاتاً كثيرة من حياتهم في التأمل. ولا أنكر أنّ الشعر بالنسبة لي نافذة مهمة جداً، ولهذا السبب لست مكثراً في كتابة الشعر، وإنما أكتب شعرياً ما أحسّ به، ولو تتابع دراساتي النقدية، تجد أنّ اللغة التي أستخدمها فيها "طاقة الشعر" وربما أكون شاعراً في كلّ شيء حتى في النقد، على الرغم من أنّ النقاد الكبار والمدارس النقدية تشدد على قضية اللغة الصارمة في الكتابة النقدية، ولكنني لا أحفل بهم على الإطلاق وأكتب كما شاء.

ويتابع الناقد الأكاديميّ العراقيّ:

- ولهذا نشأت منطقة أخرى في إبداعيّ ربّما تكون هي منطقة وسطى بين الشعر والنقد، منطقة أسميها "رسائل الحب"، وهي مجموعة التجارب التي أخوضها في حياتي وأنا رجل كثير التجارب والأخطاء.

المجموعة الحواريّة الثانية

1 ـ شعر الأنثى.. خجول! حوار: د. فيصل القصيري دبي الثقافية، العدد 11 نيسان 2006

2 ـ محمد صابر عبيد الناقد والشاعر والأكاديمي المتميّز حوار: غنام محمد خضر مجلة أفكار الأردنية : 2006

3 ـ محمد صابر عبيد: لا ثقافة في العراق حالياً ! حوار: إسماعيل البو يحياوي: المغرب موقع قاب قوسين الإليكتروني، 2011

4 ـ أ. د. محمد صابر عبيد- الرواية العربية تعيش وضعاً مزدهراً.الجوائز الأدبية عندنا قليلة، ولا تقارن بحجم الإبداع العربي ـ مجلة الرواية، حوار: صبحي فحماوي/عمّان 2011

5 ـ لقاء مع الشاعر ـ الناقد الدكتور محمد صابر عبيد، حوار: طلال حسن جريدة الزمان الدوليّة، ألف ياء بتاريخ 2012/3/29

6 ـ وجهاً لوجه: محمد صابر عبيد/ رعد فاضل حوار: رعد فاضل، مجلة أفكار الأردنية: 2012

7 ـ حوار العبيديّ، مجلة الحياة الثقافية التونسية

8 ـ حوار د. محمود خليف، مجلة شرفات

9 ـ حوار مع الناقد العراقيّ د. محمد صابر عبيد، حاوره: حوّاس محمود

شعر الأنثى.. خجول!

حاوره: د. فيصل القصيري

دبي الثقافية، العدد 11 **نيسان** 2006

قليلة هي الحوارات التي أجريت مع الناقد العراقيّ "محمد صابر عبيد"، فهو – كما يقول- لا يطمح إلى أن يقدمه الآخرون إلى الجمهور، ربما لإيمانه بأن النقد عمل إبداعي بإمكانه أن يكرس اسم مبدعه.. كما يرى عبيد أن الناقد المجتهد قد يكون مبدعاً كبيراً إذا استطاع امتلاك المفاتيح التي تسمح باقتحام عالم النص، والوصول إلى أعمق طبقاته، وإذا كان مزوداً بالمصابيح التي تبدد عتمات النص.

وقبل الشروع بالحوار لابد من الإشارة إلى ملامح المشروع النقدي لـ "محمد صابر عبيد" الذي يصفه بأنه مشروع متواصل ومتفاعل مع أحدث الرؤى والنظريات والمناهج النقدية الحديثة، ويقترح فيه كتابة نقدية بالغة الخصوصية تضاهي الكتابة الإبداعية وتعمقها، وترتقي نحو آفاق إدهاشية تمتلك جماليات اللغة، وتعبر عن الرؤى الأكثر حداثة في التشكيل والتعبير.

صدر للناقد، الحاصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث عام 1991، أكثر من ثمانية كتب، منها السيرة الذاتية الشعرية عام 1999، والمتخيل الشعري، وشعرية القصيدة العربية الحديثة، وشعرية الكتب والأمكنة.. وصدر له في الآونة الأخيرة عن اتحاد الكتاب العرب "تمظهرات التشكل السير ذاتي".

إضافة إلى اهتماماته النقدية، فإن لـ "عبيد" اهتمامات شعرية قادته إلى إصدار مجموعتين شعريتين، في بداية حوارنا معه بدأنا بسؤال:

● أنت واحد من النقاد المهمومين بتأسيس نظرية نقدية عربية، وجهودك النقدية جمعيها تصب في هذا الاتجاه، هل تعتقد أن منجزاً كهذا ليس عسيراً على الذهنية العربية، وبالتالي فإن ولادة مثل هذه النظرية أمر ممكن في السنوات القليلة المقبلة؟

- لم تعد فكرة تأسيس نظرية نقدية عربية تمثّل هماً معرفياً لي ولا حلماً يطاردني كما طارد عشرات النقاد العرب؛ فالعالم الثقافيّ الجديد أزال الكثير من الحدود بين الثقافات ورشّح عناصر تفاعل كثيرة فيما بينها، على النحو الذي لم تعد الحاجة فيه قائمة إلى تأسيس نظريات نقدية محليّة تقوم على البحث في الجذور، واستخلاص معرفة مفتعلة توجهها توجيهاً علمياً عنيفاً وقسرياً كي تتماثل لرغباتنا وأحلامنا، فنلوّث أصالتها من جهة ولا ننجح في إرغامها على الاستجابة لتطلعاتنا المعرفية المجموعة من جهة أخرى، ونكون بإزائها كمن رقص على السلم، فلنكفّ يا صديقي عن انتظار الولادات الغيبية ونرفع رؤوسنا قليلاً إلى الأعلى ونمدّ بأبصارنا

نحو الأفق، بعيداً عن التغنّي بالنماذج في طرف من المعادلة والتخلّي عن مركب النقص بإزاء الآخر في الطرف الثاني منها، فقد آن الأوان للانفتاح برحابة على كلّ قارات المعرفة بلا تعصّب أعمى ولا إحساس بالضآلة، ولنؤمن أيضاً بأنّ نظريات النقد الحديثة في العالم أينما ولدت هي طيور لا أوطان لها.

● ظهر لديك ميل واضح إلى تقديم كتب تجمع بين القراءة النقدية والمختارات، وأود الإشارة هنا إلى أول تجربة لك في هذا المجال، وأعني كتابك "الشعر العراقي الحديث- قراءات ومختارات".. ثم جاء كتابك اللاحق "شعرية طائر الضوء" ليعزز هذا التوجه، وإعجابنا بهذا المشروع لا يمنعنا أن نتساءل لماذا يلجأ الناقد إلى هذه العملية التي ربما تنطوي على كثير من الاستسهال؟.. هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما جدوى مثل هذه المختارات أو المنتخبات؟ ثم لماذا يفرض الناقد نصوصاً شعرية معينة على ذوق القارئ في الوقت الذي يقصي نصوصاً أخرى.. والقارئ معاً؟

- المختارات الشعرية عمل يقع في صلب النشاط النقديّ الخلّاق، وتراثنا النقديّ العربيّ مثل تراثات معظم شعوب العالم يشهد على ذلك، فالأمالي والمختارات والمنتخبات التي حفل بها ميراثنا النقديّ تجلّت بوصفها مغامرة نقدية تحكّم بها ذوق فنيّ رفيع، حتى بلغ القول بأحدهم إنّ أبا تمام في مختاراته أشعر منه في شعره، وهذا العمل جزء مهم من مشروعي النقديّ وآمل أن أتواصل معه حتى على صعيد فنون أخرى غير الشعر، مع تأكيد أهمية الدراسة التي تتقدم المختارات بوصفها نشاطاً معادلاً ومحايثاً ومضيئاً للنماذج المنتخبة، فالعملية ليست لجوءاً – كما وصفت- بل انطلاق وانفتاح وشروع.. وهي ليست سهلة أبداً، لأنّ على الناقد الذي يخوض في هذه المغامرة أن يقرأ النصوص قراءة ثانية محرّضاً ذوقه وثقافته ورؤيته ومنهجه بكلّ ما تنطوي عليه من حساسية وبكلّ ما تمتلكه من أدوات، لاختيار النماذج التي تتلاءم مع منهج القراءة ومعيار الانتخاب والمقولة التي يسعى الناقد إلى تكريسها عبر هذا الجهد، فالعمل إذاً ليس مجانياً أو اعتباطياً، وليس فيه أيّ فرض قسريّ على ذوق القارئ؛ إذ بوسع القارئ الذي يجد شيئاً من هذا أن يلقي بالمختارات جانباً ويعود إلى غابة النصوص وينتقي من ثمارها ما يشاء.

● هل تعتقد أن الشعر العربي ما زال غنائياً على الرغم من سعي الشاعر الحديث إلى الإفادة من أصوات الشعر الثلاثة التي حددها اليوت في مقالاته النقدية، على نحو أكثر دقة أعني هل بمقدور الشاعر العربي الحديث أن يتخلص من ترسبات (أناه) وهو يتجه إلى إغناء قصيدته بالمكونات الدرامية والملحمية؟

- الشعر العربيّ كان، وما يزال، وسيبقى غنائياً. والغنائية عنصر أصيل ليس في الشعر العربي فحسب بل في شعر كلّ أمم الأرض، حتى وإن امتلكت بعض الشعوب أنواعاً أخرى من الشعر. أما سعي الشاعر الحديث للإفادة من أصوات

الشعر الثلاثة التي حدّدها إليوت في معرض حديثه عن الشعر المسرحيّ فهو قائم ومشروع ومنتج، وهو ليس حكراً على الشاعر الحديث إذ حتى الشاعر العربيّ القديم كان يطوّر صوته الشعريّ عبر إغنائه بأصوات أخرى، ولا شكّ في أنّ عناصر الدراما كانت حاضرة أبداً في الشعرية العربية على نحو عام، لكنّ الشاعر العربيّ الحديث اشتغل على هذا الموضوع بوعي وعمق ودراية، طوّر فيها كثيراً من نموذجه الشعريّ ونقله إلى مساحات إبداعية أكثر قوة وحضوراً.

●أنت شاعر وناقد معاً، ولكن الشاعر ظل خجولاً ومنزوياً في داخلك، وظهر الناقد فيك ظهوراً جلياً، ألا يمكن أن تجمع بين جمرة الشعر وملقط النقد في الوقت نفسه، أي أن يكون للاثنين عندك حظوة واحدة؟

- شخصيتي بطبيعتها رحبة وديمقراطية مع مكوناتها وعناصرها، وجدت نفسي شاعراً أولاً ففرحت بهذا الاكتشاف وتلبثت طويلاً أراهن على هذا الكائن الشعريّ فيّ- وربما ما زلت- إلّا أنّ هذه المراهنة لم تكن تجارية، ولم يكن من بين أهدافها بلوغ النجومية وتصدّر المشهد الشعريّ العربيّ.

وأعترف بأنّني سعيد لكوني شاعراً أكثر من سعادتي بكوني ناقداً، إذ إنّ طبيعتي الشخصية طبيعة شعرية، وأظنّ أنّني أعيش حياتي كلّها بطريقة شعرية كما سبق أن قلت في مناسبات سابقة.. ولعلّ الملائكة الذين يحفّون بي يدركون ذلك جيداً، فما زلت ذلك الطفل الذي يبحث بلذّة وشراسة عن دُميته التي أضاعها منذ كان في الخامسة، وما زلت ذلك العاشق الخائب المولع بصيد الأيائل الشرسة، وأعترف أيضاً بأنّ الممارسة النقدية التي وجدت نفسي فيها شبه محترف قلّلتْ كثيراً من جموحي الشعريّ، وأيقظت في وعياً مرعباً قرّبني كثيراً – للأسف- من إمكان العثور على دميتي الضائعة التي لا أملّ من مطاردتها ولا أحلم باصطيادها أبداً.

ودعني في مسلسل الاعتراف هذا أن أقرّ لك بأنني شاعر خجول بامتياز ومنزوٍ في داخلي بامتياز أيضاً؛ أمقت النجومية والشهرة التي يصنعها الإعلام وتخلقها السياسة، وأؤمن بأنّ الإبداع الحقيقيّ يعيش خالداً وإن تحالفت عليه قبائل الإعلام وجيوش السياسة، وسأبقى أراهن على هذه الحقيقة في شعري ونقدي. الشعر منزلي الوجدانيّ الأليف، والنقد مدينتي الحضارية المفتوحة على الجهات كلّها، وعلى الرغم من ضوابطها وقوانينها – الصارمة أحياناً- فإنّها تتساهل قليلاً مع زوارها ولا تطالبهم دائماً بجوازات سفرا أصولية.

●لو أتيح لك أن تتفرغ للشعر، فهل تتوقع أن باستطاعتك تقديم شعر مختلف عن السائد شعرياً؟

- الكلام لا يبلغ مصاف الشعر إن لم يكن مختلفاً، وشعري على هذا الأساس مختلف، أما السائد شعرياً فهو الكاسد شعرياً، والشعر يفرض نفسه على الأشياء كلّها حين يعلن عن حضوره ولا ينتظر تفرغاً يمكن أن يتيحه له الشعراء.

●أفهم من إجابتك هذه أن الاختلاف عنصر أصيل في الشعر؟

- نعم، والمختلف الحقيقيّ هو الشاعر الحقيقيّ، وخذ أدونيس ومحمود درويش مثالاً.

●يقول الشاعر العراقي الراحل رعد عبد القادر: "الشعر كل فاعل بصورته وجوهره مضاد للموت"، أما أمل دنقل فيقول: "الشعر عندي بديل عن الانتحار"، إلى أي حد يستطيع الشاعر قهر الموت بالشعر؟

- لا شيء في الحياة يستطيع قهر الموت، فهو الملاذ النهائيّ للأشياء حيث تنعم بالراحة والطمأنينة بعيداً عن الحياة وصخبها، وما عبارة (قدرة الشاعر على قهر الموت بالشعر) سوى عزاء مجازيّ يقصد منه طرافة التعبير أكثر من دلالة المعنى، لكنّ الشعر على أيّة حال أطول عمراً من الشعراء ويتمثّل إخلاصه في أنه يحفظ للشعراء حياة أسمائهم في حيّز معقول بمعيته، وجاءت البنيوية لتحرم الشعراء هذه النعمة الاعتبارية- حتى الأحياء منهم- بمقولتها الشهيرة (موت المؤلف)، تاركة الحياة كلّها للنصوص وهي تحتفل بدوالها بحرية ومتعة خارج بيت الطاعة وسلطة الأبوة.

●قلت في إحدى دراساتك النقدية إن الشاعر العربي لا يحسم إلا عراقياً، هل ما زلت متمسكاً بهذه القناعة؟

- هي ليست قناعة شخصية مجرّدة بل هي حقيقة تعزّزها الذاكرة الشعرية العربية ويسندها التاريخ الشعريّ العربيّ، أعترف بها نزار قباني وأدونيس وكبار الشعراء العرب. وأذكر أنني حضرت أمسية في دمشق العام الماضي للشاعر محمود درويش قال فيها: "كن عراقياً إذا أردت أن تكون شاعراً"، هذا هو قدر الأرض العراقية، أرض السواد، أرض بركانية معدّة لإلقاء حممها الشعرية في أية لحظة، ومعظم إشراقات الحداثة الشعرية وكشوفاتها انبثقت من هذه الأرض المشحونة بالمغاير والمفاجئ والغريب، وإذا ما حاول أحد أن يصنع خريطة ميدانية للشعرية العربية سيشغل العراق- شعراً وشعراء- الجزء الأعظم منها، وما زال الشعراء العرب يسعون إلى تصديق شهادات ميلادهم الشعرية في دوائر الأحوال الشعرية العراقية، حتى وإن كان بالمعنى الرمزيّ للتعبير.

●أصبحت للنقد سلطة تضاهي سلطة النص: ومن هذا المنطلق أنت تسعى إلى كتابة نقدية تضاهي الكتابة الإبداعية، وفي هذه الحال لم يعد النقد تابعاً للنص وإنما

هو محاور ومتفاعل معه.. هل هذا بالضبط ما فعلته في كتابك "صوت الشاعر الحديث"؟

- في كتابي (صوت الشاعر الحديث) وفي معظم كتبي الأخرى اجتهد في انجاز كتابة نقدية خاصّة لا تقيم إقامة دائمة في ظلال المناهج بإجراءاتها الحدية الضاغطة، ولا تتوصل النصوص لكي تمنحها شرعية الولادة، ولا تتكئ على مقولات جاهزة تتعكز عليها للوصول إلى حقول التلقي. النقد الذي يرتضي التبعية للنصّ يظلّ قاصراً، ويكفّ عن كونه نقداً، لأنّ النقد فعالية إبداعية خلاقة مضاهية ومحايثة ومحاورة ومتفاعلة على نحو خصب ومنتج مع النصوص والظواهر الأدبية، وأجدني أتماهى عميقاً مع من قال بأنّ الأمم التي ليس فيها نقاد كبار لا تتوقع منها حضارة كبيرة. إذاً حضارات الأمم تقاس بمستوى حضور نقادها. أطمح إلى أن يرتفع أسلوبي في الكتابة النقدية إلى مستوى إبهار المتلقي وإدهاشه بأسلوبية جديدة تحقق له اللذة والإمتاع من جهة، وتعزّز معرفته النوعية بالموضوع النقديّ – ميدان القراءة - من جهة أخرى.

●لكنكم في هذا الكتاب، أعني (صوت الشاعر الحديث)، تناولتم عشرة أصوات شعرية ذكورية هي لكل من الجواهري والبياتي وحجازي وجبرا ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل وحميد سعيد وإبراهيم نصر الله ورعد عبد القادر، وغاب صوت الأنثى الشاعرة.. لماذا؟ ألا توجد شاعرة عربية حديثة يمثل شعرها متناً أصيلاً وصوتاً فيه خصوصية لافتة؟ هل وقع النقد في فخ الذكورية أم ماذا؟

- أنا من أكثر المهتمين بصوت الأنثى ومن أشدّ المتحمسين له خارج الشعر وداخله، وهو في مجال الشعر يستحق مني كتاباً كاملاً يمكن أن يحمل اسم (الصوت الشعريّ الأنثويّ) خارج خيمة الصوت الذكوريّ الذي هيمن على كتابي (صوت الشاعر الحديث)؛ إذ تعمّدت أن أنقذ اللسان الشعريّ الأنثويّ من تحت مطرقة الذكورية التي ترى في شعر الأنثى خروجاً على العرف الشعريّ العربيّ، حسب مقولة الفرزدق الشهيرة (إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فأذبحوها).. إلّا أنّ الشعرية الأنثوية العربية ما زالت خجولة في طرح صوتها بالجرأة التي يمارسها الصوت الذكوريّ، وما زال الانجاز الشعريّ الأنثويّ الهائل الذي ابتدعته نازك الملائكة مشروعاً قائماً للتطوير والتفعيل، وثمة إنبثاقات وإشراقات أصيلة على هذا الصعيد تناولتها في بعض كتبي ودراساتي، وهي ما زالت قيد التناول- قراءة وبحثاً واكتشافاً- وصولاً إلى كتابي المقبل (الصوت الشعري الأنثوي) الذي أتمنى ألا ينتظر طويلاً.

●يقال أن الناقد عبيد (جريء جداً) في نحت مفردات وتراكيب تبدو غريبة، وربما دخيلة ومقحمة على وسطنا الثقافي نحو: شعرية الجسد، سردته التفاصيل، روينة الواقعة الشعرية، فلمنة المكان، فلسفة العنونة.. وسوى ذلك كيف ترد على هذه التهمة؟

- أولاً الجرأة ليست تميّزاً للناقد بل هي صفة جوهرية وأساسية من صفاته، لا يمكنه تحقيق انجاز مهم وواضح من دون حضورها في شخصيته النقدية، وأكاد أقول الإنسانية أيضاً. ولعل من بدهيات تجلّي هذه الجرأة ميدانياً الوصول إلى عتبة اجتراح المصطلحات وتشكيل المفاهيم، من أجل تعزيز أدواته النقدية وتطويرها وتحديثها باستمرار على النحو الذي يناسب التطور والتحديث الحاصل في مختلف العلوم والمعارف والفنون الأخرى؛ فعلى الناقد أن يشعر بحرج شديد عندما يسمع بتحقيق انجازات استثنائية خارقة في علوم الاتصال وهندسة الوراثة والطب مثلاً، وأن يدفعه ذلك إلى التفكير مجدداً بعدّته النقدية في سبيل تطويرها على نحو ما يستجيب لآفاق وفضاءات تلك الانجازات، وألا يبقى مطمئناً وسعيداً بقارّته الخاصة مهما كانت خضراء ويانعة وصديقة للشمس والقمر. لذا فأنا مسرور بهذه التهمة ومأخوذ بسحرها.. فكيف تطالبني بالردّ عليها؟!

●الكشف عن خفايا مناطق الصمت أو المسكوت عنه في القصيدة هو من مهمات الناقد الحقيقي، أتعتقد معي أن النقد لم يعط هذا الجانب الاهتمام المطلوب؟

- النقد ليس ابناً ضالاً للأدب.. بل هو أعقل أفراد العائلة وأكثرهم اهتماماً بمستقبلها وإعادة حقوقها المستلبة. إنّ مناطق الصمت أو المسكوت عنه أو المغيب والمهمش في الظاهرة الأدبية العربية تشكل تحدّياً حقيقياً للناقد العربيّ، لكنّ الاستجابة المثالية لهذا التحدّي لا تكتسب صيرورتها الإبداعية والتاريخية من دون توافر شروط الحرية، وشرط الحرية هذا ما زال عصياً على معظم النقاد. فإذا كان الشاعر قادراً على اللعب على هذا الشرط بما تمنحه إياه طاقات اللغة والكتابة والأسلوب على التخفّي والتمويع والتنقع، فإنّ الناقد محكوم باللعب تحت الأضواء الكاشفة لا بل تعرية الخفاء والإيهام والأقنعة في النصوص والظواهر، على النحو الذي يتطلب وعياً مركباً يمكّن الناقد من انجاز مهامه الحضارية بأقلّ الخسائر.. وقد أقول لك أعطني حرية حقيقية أعطِك نقداً حقيقياً.

●اختلف النقاد حول حداثة القصيدة العربية، فمن أين تؤرخ لها؟ أمن قصائد أبي تمام وأبي نواس؟... أم من مطولات السياب ومحاولات الملائكة؟

- ليست هناك حداثة واحدة للقصيدة العربية؛ إذ مرّت على طول مسيرتها بسلسلة حداثات. ولعلّ أول قصيدة عربية قيلت تكون قد دشّنت أول حداثة شعرية عربية، وهكذا تعاقبت الحداثات على مرّ العصور. لكنّ المنظور الحداثيّ للقصيدة

العربية في العصر الحديث تغيّر وأخذ شكلاً آخر أثار إشكاليات كثيرة شهدنا معظمها في النصف الثاني من القرن الماضي... وقد سهّل تطور وسائل النشر وتعددها وتنوعها استشراء الصوت الإعلاميّ في الظاهرة الحداثية حتى انشغل بها الجميع، وباتت عنواناً مفضّلاً في الكثير من الحوارات والنقاشات، ورافقتها جملة من الأوهام التي حطت كثيراً من قيمتها الفلسفية والإبداعية وأربكت مفاهيمها ودروسها. أنا شخصياً أنظر إلى الحداثة في سياق المنجز النصيّ وبوساطة الظاهرة الإبداعية والتجربة الفنية، ولا أحفل كثيراً بالمقولات الجاهزة التي يمكن لطالب الثانوية أن يحفظها عن ظهر قلب ويتشدّق بها.. ويرصفها، إذا شئت، على الورق، وأصلاً بها إلى ما بعد الحداثة الثالثة!

●نعود إلى الشعر؛ هذا الشقيق الباذخ للقصة والرواية، والمدلل نقدياً – كما تقول.. هل استطاع النقد أن يجيب عن أسئلته الكثيرة ويحلل إشكالياته المعقدة؟

- وهل استطاع الشعر أن يجيب على أسئلة الحياة؟ أتعتقد يا صديقي أنّ القضية بهذه السهولة؟ إنها حقاً إشكالية بالمعنى الفلسفيّ للمفهوم، فالنقد سيبقى يقترح إجاباته عن أسئلة الحياة، وكلّما كانت الأسئلة عميقة وكثيفة ومركزة وإشكالية اقتضى الأمر بطبيعة الحال إجابات مشابهة.. وكلّما اقتربت هذه الإجابات من جمرة الحلول النهائية اشتعلت الأسئلة بغبار سحريّ شديد الدكنة أعاد سهام الإجابات إلى أكنّتها محرّضاً إياها على جولة صراع جديدة؛ ومن جدل هذا التشكّل الإبداعيّ الخلّاق تولد المعرفة وتتوهّج اللذة.

●أعرف أنك مهتم كثيراً بفن الرسائل بوصفه حقلاً آخر من حقول السرديات، وقد تبادلت الرسائل مع كبار الأدباء العرب، ومن بينهم الشاعر الكبير نزار قباني نأمل أن تحدثنا عن هذا الاهتمام؟

- فنّ الرسائل من الفنون الإبداعية التي تستهويني كثيراً، وهو لا يحظى – للأسف- بالأهمية التي يستحق في المدونة الإبداعية العربية الحديثة.. ولي مراسلات نوعية مع بعض الأدباء العرب من بينهم الراحل الكبير نزار قباني. وقد وضعت بعضاً من رسائله كتقديم لكتابي "رسائل حب بالأزرق الفاتح" الذي آمل أن يصدر قريباً؛ والكتاب مجموعة رسائل تسعى إلى إعادة بريق هذا الفنّ الحسّاس جداً وإلفات

النظر إلى القيم السردية العالية الإبداع التي يتوافر عليها، وتتضمن رسائل الشاعر الكبير نزار قباني لي توصيفاً أعدّه شهادة كبيرة لطريقتي في كتابة الرسائل، فضلاً على ذلك لي مراسلات مع الراحل الكبير محمد القيسي تنطوي على أهمية فنية وجمالية ومعرفية كبيرة أتمنى أن تتاح لي فرصة نشرها مستقبلاً.

محمد صابر عبيد

الناقد والشاعر والأكاديمي المتميّز

حوار أجراه: غنام محمد خضر
مجلة أفكار الأردنية : 2006

استطاع الناقد والشاعر والأكاديمي المتميّز الدكتور محمد صابر عبيد في العقدين الأخيرين أن يكون أحد أهم الأسماء في الساحة الثقافية والأدبية العربية، وسيرته العلمية خير شاهد على حيويته وقدرته وإمكاناته في أكثر من مجال، سنسعى في هذا اللقاء إلى التعرّف على أهم الحلقات المركزية في شغله النقدي والأكاديمي والشعري، ونبدأ معه من إشكالية الكتابة بين الشعر بوصفه إبداعاً والنقد بوصفه عملاً منهجياً منظّماً عبر السؤال الآتي :

س1 : كيف توفّق بين الشعر كحلم والنقد كوعي إجرائي؟ أنت الفائز بجائزة الشعر الثانية في مسابقة (ديوان) هل هي تجربة ممكن أن تستمر؟

ـ الشعر حلمي الأول وربما الأخير ـ لا أدري ـ، وجدت نفسي شاعراً منذ زمن مبكّر وغاية في القِدم، ولم أكن أتصوّر في يوم ما أنني سأصبح ناقداً بالصورة التي أنا عليها الآن، أقصد ما يشبه الاحتراف، إنّها لعبة كانت في أول الأمر مجرد هواية أتقلّب فيها بحرية وعبث ومغامرة بين النصوص، وكان ذلك أيضاً في وقت مبكّر نسبياً ومنذ المرحلة الإعدادية وما أن بلغت الجامعة وصار لي اتصال مختلف بالحالة الأدبية والثقافية حتى وجدت قراءاتي الانطباعية حول بعض النصوص تأخذ طريقها إلى النشر.

وكان ذلك أول الأمر في الزاوية الطلابية في مجلة ((الجامعة)) التي كانت تصدرها جامعة الموصل، ثم في جريدة ((الحدباء)) وهي جريدة موصلية ثقافية عامة فتحت صفحاتها لي، وكانت محطّة مهمّة في حياتي الأدبية أغتنم هذه الفرصة لأقدّم تحيتي لها واعترافي بأنّها عزّزت ثقتي بنفسي وقدّمتني بوصفي كاتباً واعداً، وحين سرت في طريق الدراسات العليا وتفتّح وعيي على ممكنات جديدة لفهم نظرية الأدب والنقد بفضل بعض من أساتذتي الذين لفتوا انتباهي إلى أنني أنطوي على قدرات ليست عادية، تحوّل الأمر إلى قدر أكبر من الاهتمام ولكن من دون أن أفقد حساسية اللعب التي تملكتني منذ اللقاء الأول بعالم ساحر اسمه (الأدب).

وعلى هذا الأساس فأنا لا أضع فاصلاً حادّاً وقوياً بين الشعر والنقد ـ على الأقل ضمن تجربتي ـ التي كانت حصيلة الشعر فيها ثلاثة دواوين، والنقد خمسة عشر كتاباً، فضلاً على كتابين في فنّ الرسائل أعوّل عليهما كثيراً في تقديم صورتي الشعرية والنقدية معاً، وأعمل الآن على نشر دواويني الثلاثة وكتابَي الرسائل في

مجلد واحد اسمّيه ((الأعمال الإبداعية)) يمثل هذه التجربة على نحو يفرحني على الصعيد الشخصيّ، ويجيب على أسئلتي في الكتابة الإبداعية على الصعيد الموضوعيّ.

العمل النقديّ ـ عندي في الأقل ـ لا يصطدم أبداً مع الإبداع الشعريّ، لا بل إنني أعجب من ناقد للشعر يمكن أن ينجح النجاح الكبير الذي يحلم من دون أن يجرّب كتابة الشعر ويعيش لوثته ويحيا عاشقاً ملهوفاً في متاهاته، ومن دون أن يكون هاجس الكتابة الشعرية فاعلاً في حياته وفي كتابته النقدية، الكتابة الشعرية حقل أخضر للكتابة النقدية وسماء زرقاء توفر لها الأمن والوضوح والحرية والإشراق، ومرجعية لا غنى عنها لفهم جنون الشعر والقدرة على قراءته وتأويله وضبطه متلبّساً بالجمال في لحظة إشراق مذهلة.

لذا فأنا لا أعاني من مشكلة بين ما تسميه حلم الشعر والوعي الإجرائيّ للنقد، بل أعيش غبطة لا حدود لها لكوني أجمع بين حلم الوعي الإجرائيّ والوعي الإجرائيّ للحلم، وإذا ما تجرأت الآن واستعدت مسافة عقدين من الزمن هي عمر تجربتي في الكتابة فسأعلن مسرّتي بهذه الثنائية الرائعة، التي لا يمكنني أن أتخلى عنها، وقد قلت في أكثر من مناسبة إنني أعيش حياتي كلها بطريقة شعرية، فالشعر يتشبّث بي على نحو غريب وأسطوريّ ـ إذا شئت ـ، أقرأ وأكتب وأحبّ وأحلم وأنام وآكل وأعبث وألعب وأمارس جنوني وأغتصب طفولتي بطريقة شعرية، وأعرض نقدي بكلّ جرأة وحماسة وثقة على شمس شعريتي بلا خوف أو تحسّب حتى تتشرّب رؤيتي النقدية بدفئها وتغسل جفافها بعطرها الذهبيّ الخلاّب، وإذا لم أجد في نقدي ما يحيل على شعريتي أتنازل عنه فوراً وألحقه بأكداس التقارير الأكاديمية التي كنا نكتبها في الجامعة لغرض الحصول على مزيد من العلامات فقط.

فوزي بجائزة الشعر لم يكن مفاجئاً لي على الرغم من أنه فاجأ الكثيرين وهو يعني لي اعترافاً متأخراً بقدراتي الشعرية، لأنّ الاعتراف بي ناقداً جاء قبل ثمان سنوات من هذا التاريخ حيث فزت عام 1998 بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربيّ عن كتابي الذي صدر في الشارقة عام 1999 بعنوان ((السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة الشعرية لشعراء الحداثة العربية ـ))، وتعزز ذلك بفوز كتابي ((المتخيّل الشعري)) عام 2000 بجائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ثم فوز كتابي ((القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)) بجائزة الدولة التقديرية عام 2002، بعد أن صدر عام 2001 عن منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق.

أمّا عن استمرار التجربة فلا حيلة لي في ذلك والأمر كما تعرف ليس خاضعاً لقرار شخصي، لكنّ الذي أستطيع أن أقوله في هذا المجال إنني لا يمكنني التخلّي عن وجهي ولا عن ولعي بالجمال ولا عن روحي الوثابة التي بوسعها أن تجمع الليل

والنهار في قارورة واحدة، لذا ليس في وسعي أن أتنازل عن عبقرية أصابعي في التجوّل الحرّ في ثراء البنفسج والسطو على لهب الشمعة وقطف الثمار الجهنمية من لدانة الأشجار الباسقة، وشيطنة الروح الطفولية التي تختفي بمكر ودهاء خلف خجلي الذي يوهم قارةً كاملةً بحصافة هيبتي الأكاديمية المفتعلة، سيظلّ الشعر هاجسي الأول حتى وإن توقفتُ عن كتابة الشعر كما هو حاصل لي الآن ومنذ أعوام كثيرة، فأنا لا أكتب الشعر إلّا بعد أن أفيض وينزّ العرق من كلّ شيء فيّ ويبتلّ جسدي الشرس برائحة اللوز المرّ، عندها فقط أدرك أن لا مناص من اللجوء إلى جسد القصيدة واللعب عليه بأقصى درجات الخلاعة والسفاهة والمجون، حتى تهدأ ثورة الكلمات وتستلقي على ظهرها بانشراح وتنام وادعة على أديم الورق فتكون القصيدة.

هكذا تلعب الأقدار لعبتها المجانية ونحن ننساق وراءها تجرّنا الظنون نحو حفلة تنكرية نلتقي فيها بكل خيالاتنا وأوهامنا من دون أن يعرف أحدٌ أحدا، في غياب وحضور جدليّ غريب للمعرفة يكون المنتصر الوحيد فيه هو الكلمات.

س2 : هل تؤمن بالمجايلة الشعرية خاصة وأنها انقطعت بعد عبورنا إلى القرن الحادي والعشرين؟

ـ المجايلة الشعرية قضية مدرسية محض، درج النقاد عليها منذ اشتغالهم على مرحلة الشعراء الروّاد الذين وصفتهم المدوّنة النقدية العربية بالجيل الرائد، وحين قاد الستينيون انقلابهم الشعريّ في محاولة لتمزيق عباءة أسلافهم والخروج على السكّة التي تعلّموا المشي المتعرّج الموسوق عليها، لم يكن أمامهم إلّا التعلّق بالتسمية الجيلية فأطلقوا على أنفسهم بمباركة من نقّادهم (جيل الستينيات)، والحقّ يقال إنّ الانقلاب الستينيّ كان انقلابا ضرورياً نجح تماماً في إنجاز حساسية شعرية جديدة، على الرغم من محايثة هذه الحساسية كثيراً لجيل الرواد لكنّ كوكبة الشعراء الستينيين غذّت الشعرية العربية الحديثة بمزيد من الكثافة والغزارة، ونقلتها إلى مشارف رؤية مغايرة.

وحين جاء السبعينيون بعد ذلك استهوتهم اللعبة وأصدروا بيانهم الجيليّ الذي كان مشروع انقلاب آخر على الجيل الستينيّ والروّاد معاً، وطرحوا تجربتهم معزّزة بمستوى معيّن من التنظير الذي اشتغلوا عليه تمتيناً لأواصر البنية الجيلية التي يدعون إليها، وربّما بلغ بهم الأمر إلى أنّ تجربتهم الشعرية تجبُّ ما قبلها، إذ راحوا يُعرّون تجارب الجيلين السابقين ويقللون من قيمتها الشعرية قياساً بتجاربهم.

وإذا كنت أتعاطف علمياً وأكاديمياً على صعيد التسمية الاصطلاحية مع جيل الرواد وجيل الستينيات، فإنني سأفقد تعاطفي شيئاً فشيئاً مع الحساسية الاصطلاحية للمفهوم فيما يتعلّق بالأجيال اللاحقة، لكنني لا أُلغي أبداً من يعتقد غير ذلك، والسبب في ظنّي أنّ جيل الروّاد كان واضحاً فيما يتعلّق بخصوصية التجربة وأعلام الشعراء، فالروّاد المعروفون هم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب

البياتي وبلند الحيدري، ويضاف إليهم شاذل طاقة، وحين نتوسع قليلا في الفضاء الاصطلاحيّ نضمّ إليهم عراقياً محمود البريكان وسعدي يوسف ويوسف الصائغ ورشدي العامل ولميعة عباس عمارة وعبد الرزاق عبد الواحد، وعربياً أدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وفدوى طوقان وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري ونزار قباني وسليمان العيسى، وكلّ من يمكن أن يندرج في هذه الطبقة ـ عمراً وتجربة ـ.

والستينيون معروفون أيضاً على قاعدة أوسع طبعاً ولاسيّما بعد انتشرت الظاهرة على معظم الأقطار العربية إذ كانت محصورة تقريباً في العراق ومصر وسوريا ولبنان وفلسطين والسودان، فدخلت في نادي الجيل الستينيّ دول المغرب العربيّ ودول الخليج واليمن واتّسعت القاعدة اتساعاً كبيراً، إلّا أنّ فرصة دخول من لا ينتمي إلى الجيل كانت صعبة جداً وتكاد تكون مستحيلة، وهكذا ظلّ هذا الجيل أيضاً يحتفظ بعراقة نسبه الشعريّ ووضوحه وبعده عن التداخل وقوة طرده للطارئين عليه.

هذا الأمر بدأ يتفكّك مع ظهور الجيل السبعينيّ وأصبحت مساحة الجيل قابلة للكثير من الطارئين واختلط النسب الشعريّ وضاعت (الطاسة) ـ كما يقال في المثل الشعبيّ ـ، وتعقّد الأمر أكثر فيما يخصّ الأجيال اللاحقة على الرغم من تشبّث كلّ جيل تشبثّاً مجنوناً بالتسمية، ودفاعه المستميت عن نموذجه، وقتاله الشرس في سبيل تثبيث لونه، لكنّ هذا التشبّث والدفاع والقتال لم يحقق نتائج تذكر، حتى جاءت الألفية الثالثة وتوقّف الشعراء الجدد أولاً أمام إشكال التسمية، فهل هم جيل الألفين وما بعدهم جيل الألفين وواحد مثلا، أعتقد أنّ التسمية تخلو تماماً من أيّة شعرية، وربّما اكتشفوا أنّ اللعبة انتهت وفقدت بريقها وألقها وصحّتها وقوّة تداولها في الفضاء الشعريّ، وحسنا فعلوا إذا كانوا قد تخلّوا عنها ـ كما أظنّ ـ فهي لا تقدّم اليوم ولا تؤخر، والحساسية الجيلية بهذا التدقيق الزمنيّ الحرفيّ ـ إذا شئنا ـ سقطت بعد الستينيين، وعلى الشعراء أن يراهنوا على نار خصوصيتهم الشعرية الفردية بعيداً عن جنة الأجيال.

س3 : التدريس الأكاديمي هل يضيف شيئاً إلى الناقد أم محطة يحتاج المبدع الابتعاد عنها ولو فترة؟

ـ في بداية تطلّعي إلى مستقبل أكاديميّ ـ كان وما زال أحد أحلامي الكبرى في الحياة ـ منتصف الثمانينيات كنت أتراسل مع الشاعر الكبير الراحل نزار قباني، قال لي في إحدى رسائله وهو يُظهر إعجابه بالطريقة التي أكتب فيها رسائلي له على وجه الخصوص ((أرجو أن تستمر لاعباً بارعاً وذكياً وتعرف كيف تخطف الأضواء والأبصار، وأن لا تبقى مسجوناً في دائرة الدراسة الأكاديمية))، لإدراكه بأنّ الأسوار الأكاديمية في الجامعات العربية يمكن أن تخنق الإبداع وتحوّله إلى مسار مهنيّ جافّ ومدرسيّ، لكنني التقطت هذه الفكرة التقاطاً مغايراً واستطعت أن أسخّر المنطق الأكاديميّ لصالح تطلّعي الإبداعيّ، على نحو أفادني كثيراً في دراساتي النقدية، لأنّ الانضباط والدقة والرصانة الأكاديمية مهمة جداً في دعم الدراسة النقدية بمزيد من الاستقرار المنهجيّ والوضوح الرؤيويّ، لكنّ على شرط أن تكون رافداً من روافد العملية النقدية وليس الرافد المهيمن.

إنّ الأساس الأكاديميّ شرط ضروريّ لتوفير أرضية منهجية واعية تتجوهر نظرياً بفعل تراكم معرفيّ يضيء السبيل للحساسية النقدية، ويخصّبها ويثري آليّاتها ويغني كدّها البحثيّ بروح عالية من الدقة المعرفية وشدّة الانتباه والانضباط والحصافة، التي تختبر قوّة الأداء والسلوك النقديّ عند الناقد وتضاعف من قدرته على التوغل في طبقات النصوص والظواهر، وفتح آفاق جديدة للنظر النقدي والحساسية النقدية.

وهذا بطبيعة الحال يفيد الناقد الذي يجمع بين الحساسية النقدية العالية والتأسيس الأكاديميّ الأصيل والمدرك لأهمية هذا التوافق بين المستويين المؤلفين لشخصيته النقدية، فالناقد من دون ظهير أكاديميّ قويّ ورصين يبقى ناقصاً، وفي الوقت نفسه لا يمكن للأكاديمية أن تصنع ناقداً مهما وصل الأكاديميّ من معرفة تخصصية ثرّة بالنقد وعلومه وفنونه، يمكن أن يكون معلّمَ نقد جيداً لكنه لا ينجح قطعاً في أن يكون ناقداً، وربما جرّب الكثير من الأكاديميين الشغل النقديّ في جوهره الإجرائيّ التطبيقيّ خاصّة ولكنهم أخفقوا، والشواهد في المشهد النقديّ والأكاديميّ العربيّ أكثر من أن تحصى.

لذا فأنا سعيد جداً بأنني أكاديميّ أحسب أنني وفقت في تسخير رؤيتي الأكاديمية لحساسيتي النقدية، ولم تتمكن الأكاديمية من أن تسجنني في دائرتها كما خشي عليّ منها صديقي الراحل نزار قباني، وأحسب أيضاً أنه مثلما استطاعت أكاديميتي أن تسند حساسيتي النقدية، تمكّنت هذه الحساسية من أن تطوّر شخصيتي الأكاديمية وتضعها في مسار غير تقليدي، أرجو أن يكون قد انعكس على نحو ما على طلبتي الذين يشاركونني في مشروعي النقديّ الذي يتطوّر بوساطتهم، والذي لا

يمكنني أن أنجزه وحدي بالشكل الذي أتطلّع إليه والصورة التي أحلم بها، لأنه بحاجة إلى جهود مشتركة.

س4: كيف ترى العالم؟ وما هو موقفك منه ومن قضاياه؟ وأين تقف منه؟

ـ العالم فسحة رحبة للحرية، أنظر إليه منذ زمن بعيد على أنه فرصة للمحبة والعطاء والإبداع، يهمّني الإنسان كثيراً في درجة إنسانيته وقدرته على تحمّل مسؤوليتة إذ يكون مسهماً حقيقياً في رقيّ العالم والارتفاع بمستوى ذوقه وإحساسه بالجمال، العالم هو الصداقة حين تتوافر على شروطها الثقافية والفلسفية والجمالية، بحيث تكون أرقى فنون الاختيار وأجدرها بقاءً وديمومة وحياة، على الرغم من أنه ليس لي أصدقاء كثر بسبب التباين في رؤية العالم على هذا النحو.

أقف على مسافة موضوعية ومنطقية وحساسة من قضايا العالم كما أراها، لا تهمّني الأشكال ولا الصور ولا الأبعاد ولا الكلام، بل يهمّني السلوك والخيال والروح والصدق، يهمّني أن أكون مؤثراً وفعّالاً وجميلاً ومقبولاً أنّى كنت، ويهمّني الوقت على نحو كبير جداً فهو العنوان الصغير الملخّص للعالم.

أحبّ الهدوء ولا أحبّ الضجيج والصخب والضوضاء والعنف والتعصّب، لذا أعيش في شبه عزلة سعيداً بعملي وأسرتي ومشروعي في الحياة والمعرفة، أرى أنّ الوحدة ومحاورة الذات باستمرار هو موقف رصين وحيويّ وجماليّ من العالم، لا أكترث كثيراً لما يدور حولي حين لا تكون لي قدرة على التغيير والتأثير من أجل وضع أفضل وحياة أسعد، أنظر دائماً إلى النصف الملآن من القدح ولا أرى النصف الفارغ، أعشق الطبيعة والهواء النظيف والسماء الممتدة بلا حدود والحلم وكلّ ما هو جميل وأصيل وحرّ.

قد أبدو للبعض ممن لم يطّلع على سريرتي معقداً وربما مغروراً، لكنني بسيط جداً وعفويّ ومحبّ، لا أعرف الحقد حتى لمن بالغ في الإساءة إليّ، لديّ استعداد هائل للعفو والغفران والصفح وهذا عنوان آخر من العنوانات الصغيرة لفهم العالم وإدراكه والإحساس به، أعرف حدودي تماماً لذا فأنا أقف على مسافة واضحة وعميقة ومدروسة من العالم في الحياة والحبّ والفكر والإبداع، شخصيتي الشعرية هي الأكثر تمظهراً في سلوكي ورؤيتي وموقفي من العالم والأشياء، وهي تتقدّم على شخصيتي المعرفية والأكاديمية، وأنا أتواطأ مع بروز شخصيتي الشعرية على حساب المعرفية والأكاديمية لأنني أجد نفسي فيها.

محمد صابر عبيد: لا ثقافة في العراق حالياً !

حاوره إسماعيل البو يحياوي: المغرب
موقع قاب قوسين الإليكتروني، 2011

محمد صابر عبيد ناقد أدبي وباحث وشاعر من العراق تحتفظ المكتبة العربية بثلاثين كتابا له. يصف نفسه بأنه ناقد إجرائي بالدرجة الأولى، وأن لديه كاريزما قوية، وتجربته في الحياة تستحق الاهتمام. وينعي تراجع الوضع الثقافي في بلاد الرافدين لدرجة يرى فيها إنه لا ثقافة في العراق.

أما عن القصة القصيرة جدا فيرى أنها تقيم في مضارب القصة القصيرة ومحافل الشعر، وبينما يعرفه القارئ العربي ناقداً وشاعراً وأستاذاً جامعياً، فإن لديه تعريفه الخاص بنفسه:

"محمد صابر عبيد شاب في الخمسين ينحدر من أسرة ريفية بسيطة تسكن في قرية اسمها "زمّار" شمال غرب مدينة الموصل على الحدود السورية التركية، نشأ في بيئة غير متعلمة وحين أدرك مبكراً أنه سيصبح كاتباً كافح كثيراً من أجل أن يفرض نموذجه على المحيط، واستلزم هذا الكفاح غربة طويلة لم يتمكّن من الخلاص منها حتى وهو ينتقل إلى محيط آخر متعلم ومثقف، إذ يبدو أن الغربة لوثة يستعصي على من تطاله الخلاص منها، متزوج من "آمنة" التي لا تأفل شمس حبها في عقله ووجدانه وروحه، ابنه الأكبر "سامر" يدرس في كلية التربية الرياضية ويحلم يوماً ما باللعب في نادي ريال مدريد الاسباني، وابنه الآخر "عبد السلام" يدرس إدارة نظم المعلومات، ويحلم بإكمال دراسته في أمن الشبكات في أميركا، وابنته "خيال" تدرس المحاسبة، وابنته "شام" في الصف الثالث المتوسط، وآخر العنقود "ريبال" في الصف الأول المتوسط. منزله قريب من الجامعة التي يدرّس فيها (جامعة الموصل). مقبل على الحياة بقوّة، مولع بالمرأة، قليل الأصدقاء، ينفق الكثير من وقته في التأمل والتطلّع، لا يجيد سوى القراءة والكتابة والحب، الطفل الذي يسكنه شديد المشاكسة والعبث ولا يقنع بشيء. على الرغم من أنه أصدر حتى الآن أكثر من ثلاثين كتاباً لكنه لا يفعل ذلك إلا وهو يلهو ويحلم، لا يعرف الحقد حتى مع من حاربه وتعمّد إيذاءه وطعنه من الخلف. لا يرتدي الأطقم ولا ربطات العنق ولا الأحذية الفاخرة، يعشق الطبيعة والحرية والوحدة والسفر، يحب السخرية ويلعن الجَدّ، لم تنجح الأكاديمية في التضييق على شخصيته الشعرية، لديه كاريزما تجعل حضوره قوياً ومؤثراً في المكان والزمن. لا يلتفت إلى الوراء أبداً، الكتابة عنده متعة من أجمل متع الدنيا. تجربته في الحياة تستحق الاهتمام. لا يجيد قيادة السيارة. رياضته الوحيدة

المشي، يقضّي معظم وقته في المنزل. بسيط كالماء ومركّب مثل لغز كيميائيّ، حسّيّ بامتياز. لا يحبّ السهر، ينتظر دائماً أشياء جملية يعتقد أنها في طريقها إليه".

في ذاكرة رحلة عبيد على مدى نصف قرن محطات/علامات لا تبلى يصفها كالتالي:

للرحلة ذاكرتها الغيمية الغبارية السرابية، وثمة علامات ومحطات لا تبلى طبعاً. لم تكن طفولتي سعيدة بالمعنى المباشر للكلمة. القرية التي ولدت فيها ونشأت كانت قرية هجينة فسيفسائية، فيها العربيّ والكرديّ والتركمانيّ، المسلم والمسيحيّ، البدويّ والمتحضّر، إذ كان إلى الأعلى من قريتي على مسافة خمسة كيلومترات تقريباً القرية الإنجليزية في حقول نفط عين زالة، وكان معظم رجال القرية يعملون فيها ويتعلّمون الإتيكيت الإنجليزيّ واللغة الإنجليزية، لذا فإنّ نصف المصطلحات التي يستخدمها أبناء القرية هي إنجليزية. هذه القرية الإنجليزية تعيش في ذاكرتي مثل حلم أسطوريّ أخّاذ يرفض أن يغيب، أو حتى يتعرّض لأيّ شكل من أشكال التعديل الثقافيّ أو التشكيليّ، وعلى الرغم من أننا عرفنا في ما بعد في كتب التربية الوطنية وأدبيات الأحزاب القومية أنّ هؤلاء مستعمرين جاءوا لنهب خيراتنا وسلب ثروتنا، إلّا أنني شخصياً لم أتمكّن، ربما لضعف شعوري القوميّ من أن أتدخّل في ذلك الحلم الجميل الذي يعشّش في ذاكرتي حين زرت هذه القرية الإنجليزية أوّل مرّة، ولم أتمكن من إزاحة ذلك العطر الملائكيّ الذي لفحني واستباح حوّاسي حين دخلتها: آس وورود وأزاهير وروائح وأشجار وبيوت ساحرة في شكلها وشوارع نظيفة وأناقة لم أرَ مثلها حتى بعد أن زرت عشرات المدن، يبدو أنها لعبة الذاكرة التي لا تدانيها لعبة على الإطلاق.

ظلّ هذا الحلم يطاردني وأنا أرى قريتي لا تشبه هذه القرية، على الرغم من أنها أخذت منها أشياء طوّرت شكلها بها، لكن شتان بينهما. طفولتي متعبة بما كنت أنطوي عليه من إحساس مبكّر بالوحدة والوحشة وعدم الميل كثيراً إلى اللعب مع أقراني. في سنوات الدراسة الأولى كنت شديد التعلّق بالمدرسة، لذا كنت متفوقاً حتى السادس الابتدائيّ، لكنني بدأت بعد ذلك أتراجع حينما أخذت أهمل دروسي. أصبحت كثير الشرود عندما أخذت أتعرّف على كتب أخرى غير كتب المدرسة، إذ كنا نتداول في سنّ مبكرة نسبياً قصص ألف ليلة وليلة التي كانت تأتينا بكراريس صغيرة، كلّ ليلة في كتيب تقريباً، ولا أدري كيف كنا نحصل عليها، لكنها أخذتني بقوّة وعنف، وغرقت فيها، ومن ثم بالقصص البوليسية التي كان يسحرنا فيها أرسين لوبين وشارلوك هولمز.

في الدراسة المتوسطة بدأت أكتب الشعر هكذا بكلّ جرأة، وألفت انتباه من هم أكبر مني ويتفوقون عليّ في مراحلهم العمرية والدراسية، وعرفت بعد ذلك أنني مختلف، ورحت أتباهى بذلك من دون أن أدرك تماماً ما قيمة هذا على أيّ صعيد.

لم أعش طفولة سعيدة كما لم أعش طفولة شقية أيضاً، لكنني أتذكّر أن عزلتي عن المحيط كانت ظاهرة وبارزة من دون معاناة واضحة، لا أتذكر أنّ لي أصدقاء طفولة ولا حياة طفولة أحنّ إليها كثيراً. كلّ ما أتذكره هو المطر الغزير الذي كان يجتاحنا لنخرج إلى الحقول القريبة، ونحصل على عدد كبير من طيور الزرازير التي كانت تنكمش على نفسها من شدّة البرد فيسهل علينا اصطيادها، وعلب الحلاوة التي يجلبها والدي من مدينة الموصل حين يسافر إليها. يا إلهي أين ذهبت تلك الحلاوة التي مازال طعمها يهيمن على مذاقي ولم أذق مثلها أبداً، مع أنني حتى الآن مغرم بالحلاوة التي جربت كلّ أنواعها في كلّ مكان، ولم أعثر على ذلك الطعم الذي اختفى إلى الأبد.

كنت خجولاً جداً وقد استمرّ مفعول خجلي حتى وقت متأخر، ولا أدري كيف كان يتفق خجلي مع مشاكستي، ولا أتذكّر أنني تشاجرت مع أحد، كنت أخاف من الصدام مع الآخرين، وأحب أن أقضي الكثير من وقتي قرب النهر (نهر دجلة) الذي يحيط بقريتي كما يحيط السوار بالمعصم، ففضاء الماء يروي فضولي وتأمّلي ويؤمّنني من خوف لم أكن أعرف مصدره على وجه التحديد من الطفولة والفتوة إلى حاضر هذه الأيام.

ما السؤال الذي انتظره د. صابر عبيد ولم يُطرح عليه؟.

الأسئلة دائماً هي سلاح أنانيّ في يد السائل، والسائل عادةً يشتغل لحسابه ولا تهمه رغبتي في أن أتلقّى سؤالاً معيّناً يتيح لي قول كلمة حرّة، وأشكر لكم كرمكم هنا بعد إذ وضعتموني أمام حريتي وجهاً لوجه في أن أسأل نفسي وأجيب عليها كما أشاء، وسأطلق سؤالي المنتظر من جبّه العميق ليواجهني بحقيقة مرّة تتعلّق بـ "ورطة الكتابة"؟. ورطة الكتابة بلا أدنى شكّ هي ورطة الورطات.

لم أكن أقصِد أن أرسم لحياتي مصيراً مغبرّاً تائهاً متموّجاً كالذي بين يديّ الآن، على الرغم من أنني عرفت مبكراً أنني سأصبح كاتباً، كنت ألعب وألهو فقط كمن يحلم، صحوت - متأخراً كعادتي - فوجدتني أتربّع مثل شيخ حكيم يائس على عرش يحمله ثلاثون كتاباً، الكتابة مؤنّثة والكتاب مذكّر، الكتاب هو الحامل والكتابة هي المحمول، أيّة مفارقة سيميائية هذه !.

حين أطللتُ بقلقٍ وريبةٍ من فوق عرشي على كتبي الثلاثين أدركت برعب كبير كم تبعد الأرض عن جسدي، واسمي يحلّق فوقي أشبه بقوس قزح معلّق في سماء بعيدة عن متناول يدي، يراه الكثيرون ويعرفه الكثيرون، وأنا أركن كالأسد المدحور في عرش مزوّر لا يعرف حجم خيبته سواي، تتراءى لكم أبهاءُ ملوكيته من الخارج ولا يرى صدأ جدرانه الداخلية إلّاي، فعبثاً يغار مني من يغار وتحسدني قوافل الحسّاد، وعبثاً أسعى إلى إقناعكم بهذه المفاجأة المروّعة إذ أعرف أن أخلاقكم الكريمة وحسن سلوككم وطيبتكم الزائدة عن اللزوم، لن تقودكم بيسرٍ وعطفٍ إلى تصديق خرافاتي.

في كلّ مكان أينما ذهبت، ثمة احتفاء خاصّ بي من قرائي والمعجبين بي، وغالباً ما يحرجني هذا الاحتفاء وأنا أحلم دوماً بالاحتفاظ بطفولتي وعفويتي وعذريتي وولعي المجنون باللعب والعبث بالأشياء، كم أتوق اللحظة إلى نوبة صفاء أعجن فيها الطينَ بأصابعي اللاهية العابثة، لأصنع منها كائناتٍ ملعونةً تستجيب لرغبتي في الغامض والغريب والدفين والمتحول والوهمي.

كنت أعتقد أنّ لعبة الكتابة والمعرفة بسحرها وإدهاشها ووهمها الخلاّب تجلب لي مزيداً من الأصدقاء فحدث العكس. كنت أعتقد أنّ لعبة الكتابة والمعرفة بقوة حضورها وسطوتها وكبريائها وألقها تقلّل أعدائي فحدث العكس. كنت أعتقد أنّ لعبة الكتابة والمعرفة بما تتوافر عليه من ثراء وغنى وخصب تجعلني استثمر وقتي على نحو مثالي، لأكون زوجاً جيداً وأباً جيداً وربما عاشقاً جيداً فحدث العكس. كنت أعتقد أنّ لعبة الكتابة والمعرفة وهي تركّز الخبرة وتضاعف التجربة وتعمّق الإحساس بالوجود ستقودني إلى أن أحقق ذاتي فحدث العكس.

للتوّ فقط أدركت حكمة المعرّي الكبير حين قال "هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد"، وربما فهم كلّ الدارسين والمحللين والمؤولين أنّ جناية الأب التي يقصدها المعريّ هنا هي العمى، لكنّ حقيقة الجناية التي يقصدها هي جناية الأدب، فلم يتزوّج، ولم ينجب طبعاً، ولم يعشق، ولم يكن لديه أصدقاء، وبقي رهين المحبسين (الوحدة والكتابة) ولم يجنِ على أحد مثلما فعلت أنا، أعترف هنا بأسى عميق أنني فهمت النصّ بعد فوات الأوان.

أستطيع بقليل من الجرأة أن أشبّه نفسي بطارق بن زياد حين أتيحت له فرصةُ فتح أوربا، فغامر مغامرةَ كاتبٍ شجاعٍ بحرق السفن التي عبر فيها البحر المتوسط مع جيشه، وقال قولته المشهورة "البحر من ورائكم والعدو أمامكم"، لكنّ الفرق بيني وبينه أنّ لديه قضيةً وجيشاً وسيوفاً وعدواً معلوماً، وأنا أحارب الوهم في حرب طويلة قاسية بلا نهاية وبلا قضية، جيشي دوال وسيوفي دلالات وعدوّي رموز وافتراضات وعلامات، فمن ذا الذي بوسعه الانتصار على الوهم، ذلك الذي هزم أعظم الإمبراطوريات في العالم وسحق أكثر الطغاة جبروتاً، فلا بدّ إذن من أنني الخاسر في النهاية.

كتبي في النهاية ليست لي، وكذلك طلبتي، وبعد كلّ هذه العواصف التي نَثرتْ كِسَرَ الثلج، وشذرات الموسيقى، وما تبقّى من الملائكة اللاهين، وشظايا الصور، وخصلات العشب الدبق على شواطئ مهجورة، أجدني وحيداً إلّا من كلمات لمّا تروّض بعد، وشقائق تعدني منذ زمن بعيد بالتفتّح ولا تفعل، وأنا أصرّ مثل مجنون أبله على الاحتفاظ بها، وعيونٍ تفيض بالنرجس والنور تحرسني بغرامٍ خرافيٍّ مثل عاشقة أنطونيو غالا في "الوله التركيّ" على الرغم مني، أنا مدين لها بحياتي.

أ.د. محمد صابر عبيد

الرواية العربية تعيش وضعاً مزدهراً.

الجوائز الأدبية عندنا قليلة، ولا تقارن بحجم الإبداع العربي.

مجلة الرواية: صبحي فحماوي/عمّان 2011

حاورته مجلة الرواية بالأسئلة التالية:

ـ ما هو أول كتاب قرأته وأثر فيك حتى الآن؟

ليس بوسعي تذكّر الكتاب الأول الذي قرأته وأثّر فيّ على هذا النحو المخصوص، لكنه ثمة كتب كثيرة لها تأثير عميق في تكويني الفكريّ والعاطفيّ والمعرفيّ والإبداعيّ، منذ أن بدأت وأنا في مرحلة الدراسة المتوسطة شغوفاً بقراءة القصص البوليسية وقد كانت متداولة بكثرة، ومن ثم اكتشاف روايات محمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي، وصولاً إلى نجيب محفوظ، وقد عرفت في سياقه معنى العمل الروائيّ وأُخذت به تماماً وهو الذي كوّن وعيي الروائيّ ووضعني على طريق الاستمتاع بالقراءة، فضلاً على أنّ قصص ألف ليلة وليلة التي كانت تطبع آنذاك منفردة كان لها طعم السحر الخلاّب، وكنت قاربت عالمها وأنا طالب في الدراسة الابتدائية، وكنت مأخوذاً بأبطالها وهم يجيبون على الكثير من أسئلتي الطفولية الغامضة.

ـ هل تحدثنا عن أول عمل إبداعي أو نقدي ناجح أديته في حياتك الثقافية؟

كتبت الشعر مبكراً ـ ربما وأنا في الخامسة عشرة من عمري ـ وظلّت علاقتي به مستمرة وخجولة حتى الآن، لم أكن لأصنّف نفسي شاعراً وأنا أحسب أنّ الشعر عمل غاية في الذاتية والفردية والاستقلالية، لذا كنت أهيم به وأتلذذ بوحدته وخلاصي الشخصيّ به، ولم أنشر إلّا القليل، على الرغم من أنني اشتركت في أكثر من مسابقة شعرية مهمة وفزت فيها.

أما عملي النقديّ الذي أعدّه مفتاحاً ناجحاً لشخصيتي النقدية فهو كتابي ((السيرة الذاتية الشعرية)) الذي اشتغلت به عملياً بعد حصولي على الدكتوراه، ولم يتسنَ لي نشره حتى اشتركت به في مسابقة الشارقة للإبداع العربيّ في دورتها الثانية عام 1998 وفاز بالجائزة الأولى في النقد، وصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وصدرت طبعته الثانية عام 2007 عن عالم الكتب الحديث في الأردن، وبعد ذلك وعلى الرغم من عملي الأكاديميّ في الجامعة لكنني تفرغت تماماً لعملي

النقديّ الذي وجدت فيه ضالتي، وتمكّنت من أن أنجز أكثر من ثلاثين كتاباً حتى الآن.

ـ ماذا تقرأ هذه الأيام؟

ربما تخصصت قراءاتي هذه الأيام أكثر من ذي قبل، وأصبحت تخصّ كثيراً عملي النقديّ، فالكتاب الذي أشتغل عليه هو الذي يقرّر طبيعة الكتب التي عليّ أن أقرأها، لكنّ هذا لا يمنع طبعاً من قراءة الدواوين الشعرية الحديثة والروايات الحديثة بحسب ما هو متاح من وقت، وعلى الرغم من كثرة ما تنتجه دور النشر من كتب هائلة في مختلف صنوف المعرفة إلّا أنّ ما يصلح منها للقراءة قليل، لذا فإنّ الوقت أصبح اليوم لا يتساهل مطلقاً مع الكتب الرديئة وما أكثرها.

ـ ماذا تكتب هذه الأيام؟

أنا مشغول منذ زمن بكتابي الجديد ((حداثة الصنعة النصيّة)) وهو يتناول مختلف الأجناس الأدبية المعروفة، عبر كتابة تنطوي على قدر عالٍ من الحرية، يمكن أن أصطلح عليها بتجربة كتابة، لا أصغي فيها إلّا إلى صوت اللذّة الذي ينبعث طاغياً من وجدان التلقّي الكامن في عقلي وجسدي وهو يقارب نزق النصوص ويلامسها ويلعب معها ويتلاعب بها، وأخطط لكتاب آخر أطمع أن يكون نوعياً أقارب فيه القصة القصيرة جداً حيث كثرت نصوصه واقترب من أن يكون جنساً أدبياً مستقلاً لا نوعاً قصصياً تابعاً لفنّ القصة، وقد وصلتني نصوص كثيرة من كتابها من مشرق الثقافة العربية ومغربها ستلقى رعايتي واهتمامي وستعينني على مشروعي هذا.

ـ كيف تقيم وضع الرواية العربية، ومدى فنيتها مقارنة بالأجنبية؟

على مستوى الكمّ فإنّ الرواية العربية تعيش وضعاً مزدهراً جداً، إذ ثمة آلاف الروايات العربية تصدر كلّ عام، وربما لم يبق أحد لم يجرّب كتابتها بحكم البريق الذي يصاحبها والأمل الذي يترقبه الجميع في كتابة رواية تلفت الانتباه ليصبح كاتبها روائياً لامعاً لا يشقّ له غبار في ليلة وضحاها، غير أنّ الحديث عن الجانب الفنيّ ربّما يسجل خيبة أمل كبيرة بهذا الكمّ الهائل، إذ إنّ نسبة ضئيلة من هذا الكمّ يمكن أن يتمثّل على نحو جيد طبيعة الكتابة الروائية من صنعة روائية عالية ولغة روائية مميزة.

أما مقارنتها فنياً بالرواية الأجنبية على هذا النحو فقد لا تكون في صالحها، لأنّ فنّ الرواية هو أصلاً فنّ غربيّ ولد وتطور في ظروف طبيعية تماماً، ووصل إلى مستويات مدهشة حقاً، وحتى لا نظلم منتجنا الروائيّ العربيّ بوسعنا القول إنّ الرواية العربية حقّقت إنجازات مهمة جداً على هذا الصعيد، ولعلّ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل في الرواية لهو خير دليل على حضور روايته عالمياً وقدرتها على أن تنافس أهم النماذج الروائية العالمية وتتفوق عليها.

ـ ما تقييمك للجوائز الأدبية العربية، وهل هي داعم لنمو الرواية كماً ونوعا، وهل هي مناسبة لحجم الإبداع والثقافة العربية في هذه المجالات؟

لا شكّ في أنّ الجوائز الأدبية فرصة طيبة جيدة لدعم الإبداع وتشجيعه، ولاسيّما في الساحة الثقافية العربية حيث إنّ الإبداع عموماً يعاني من قلّة التداول وضعف مجتمع القراءة، على النحو الذي يضع المبدع في محنة كبيرة لا يحسد عليها، فلا أعتقد بوجود مبدع عربيّ يمكن أن يعيش مرفّهاً من عوائد كتاباته كما هي الحال لدى صغار المبدعين في الغرب، وذلك بسبب عدم وجود قرّاء، يتبعه بطبيعة الحال كساد في سوق بضاعة الكتاب وتخلّف كبير في ترويجها، لذا فإنّ الجوائز يمكن أن تحلّ جزءاً ولو بسيط من المشكلة على هذا الصعيد المادي، فضلاً على مردوها المعنويّ المهم.

لكنّ الجوائز العربية ما زالت قليلة وضعيفة ولا تلبّي الطموح، ومازالت ترافقها الكثير من مشكلات التقويم التي قد تظلم مبدعين حقيقيين وترفع أقلّ منهم شأناً، بسبب غياب المعايير الصحيحة في المفاضلة بين المشتركين في أيّة مسابقة، وعدم تكليف لجان تحكيم منصفة وكفوءة وذات خبرة عالية وتخصص دقيق تتحمّل مثل هذه المسؤولية المعرفية والأدبية والأخلاقية الكبرى، مما يبقي اللغط قائماً والتشكيك ماثلاً بعد الإعلان عن نتائج كلّ مسابقة.

ولعلّ جوائز الراوية تأتي في مقدمة الجوائز الأدبية عندنا، لكنها في الوقت ذاته الأكثر التباساً وغموضاً فيما يتعلّق بلجان التحكيم ونتائجها، وهي على كلّ حال قليلة ولا تقارن بحجم الإبداع العربي ـ الروائي وغيره ـ.

ـ كيف تقيم نشاط ترجمات الرواية من وإلى العربية، كمياً، ونوعيا؟

طبعاً ترجمة رواية الآخر إلى العربية هو الغالب على هذا النشاط الحضاريّ المهمّ، لأنّ القارئ العربيّ يطلبها ويقتنيها، لكن لا أظنّ أنّ العكس يفي بالغرض، فترجمة النصوص العربية إلى اللغات الأخرى مازال محدوداً وضيقاً لا يكاد يسهم في التعريف البسيط بالمبدع العربيّ، وعلى الأغلب تنحصر نشاطات الترجمة عن العربية في جهود فردية ومحدودة، مع استثناءات قليلة جداً.

ـ ماذا ينقصنا في الساحة الأدبية العربية؟

في الحقيقة ينقصنا كلّ شيء، فما لدينا يفتقر إلى الأصالة والصدق والكفاءة والمسؤولية والتواصل الحضاريّ المنتج والكفوء مع الآخر، وبما أنني أعدّ نفسي دائماً من أكثر المتشائمين تفاؤلاً فيمكنني القول إنّ ما لدينا من ثراء على الرغم من ضعفه وقلته، فإنه لو توافرت مؤسسات ثقافية كبيرة ومهمة وفاعلة بوسعها أن تضع الثقافة في قمة سلم الأولويات، وتفهم الحكومات قوة الثقافة والأدب في مسايرة ركب الحضارة الحديثة على النحو الذي تجعل منها هدفاً ستراتيجياً، يمكن أن تحقق الثقافة العربية قفزة نوعية على الصعيد الأدبيّ والثقافيّ عموماً، في سياق دعم المبدع ورفع

مستواه المعيشيّ بأكثر من وسيلة، والعمل على تفرّغه لعمله، وتخصيص جهد كبير من العمل لترجمة الأدب العربيّ الراقي إلى كلّ لغات العالم، فضلاً على إشاعة فكرة القراءة وتشجيعها وتطويرها بكل ما هو متاح من ممكنات وأساليب وخطط.

ـ كيف ننمي الاهتمام بقراءة الرواية والقصة لدى العرب؟

ثمة طرق عديدة تستخدمها الدول المتقدمة في هذا المضمار، منها تسخير وسائل الإعلام المتنوعة وبكثافة كبيرة لهذا الغرض، وتشجيع إنتاج الكتاب الأدبيّ بأسعار تشجيعية لا تثقل كاهل القارئ الذي يخضع لسلطة الرغيف ـ للأسف ـ في كلّ مجتمعاتنا العربيّة الفقيرة/الغنية، وإدراج القصة والرواية في المناهج الدراسية في المستويات كافة، وإحداث نقلة كبيرة في الجامعات العربية التي لا يعرف خريجو كليات الآداب فيها خمسة بالمئة من مبدعينا، وعلى سبيل الطرفة ناقشت قبل أشهر طالبة دكتوراه متخصصة في الرواية العربية الحديثة وسألتها: ((كم رواية قرأت في حياتك))، فأجابت بجرأة حسدتها عليها أنّ الراويات التي قرأتها لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، وحصلت ـ طبعاً ـ على دكتوراه في الرواية، فالكثير من الجامعات العربية الآن تسهم في مضاعفة الجهل وتعزيز التخلّف على نحو مرعب.

ـ ما هو أعز كتبك إليك، ولماذا؟

كلّ كتبي عزيزة عليّ، لكنّ كتابي الأول ((السيرة الذاتية الشعرية)) الذي نشرته دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عام 1999 بعد أن فاز بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي عام 1998 هو الأهم في حياتي الأدبية، لأنّ المكافأة المادية التي حصلت عليها في وقتها مكنتني من شراء منزل خاصّ بي، فضلاً على أنه فتح لي الباب واسعاً لما حققته من منجزات لاحقة على هذا الصعيد.

ـ هل تواجه صعوبة في النشر، وما هو السبب، وكيف تحل تحديات النشر؟

مشكلات النشر عندنا معروفة يتمثل أغلبها في جشع بعض أصحاب دور النشر وسرقتهم لجهد الكتاب، أمّا بخصوص كتبي فأنا ليست لدي مشكلة في النشر فكتبي تطبع فور الانتهاء من تأليفها، وحلّ تحديات النشر يجب أن يأتي عن طريق الحكومات بعد أن تقدّر أهمية ذلك، فتدعم المبدع ولا تفرض عليه شروطاً.

ـ هل رقابة المطبوعات تعيق انتشار الرواية والقصة والنقد عربيا، مقارنة بالدول الأجنبية؟

وهل تؤيد الرقابة على الأدب، أم تفضل ترك الأدب بلا رقيب؟.

بدأ دور الرقابة على المطبوعات يضعف كثيراً ولاسيما بعد شيوع النشر الإليكترونيّ الذي لا رقيب له، ولم يعد بوسعها أن تعيق بالصورة التي كانت عليها سابقاً، وأنا أقف ضدّ الرقابة مثل أيّ أديب حرّ، لكنّ الرقابة على السوية الفنية يجب أن تكون هي الفيصل خدمة لوعي القارئ وذوقه وحساسيته.

لقاء مع الشاعر

الناقد الدكتور محمد صابر عبيد

حاوره: طلال حسن
جريدة الزمان الدوليّة، ألف ياء بتاريخ
2012/3/29

× ـ محمد صابر الشاعر، محمد صابر الناقد، أيهما ولد قبل الآخر؟ وكيف ترى ذلك؟

الشاعر طبعاً لكنه ليس بعيداً عن سرير الناقد، لذا انتهيا أخيراً إلى كونهما توأمين، على الرغم من أنه من حيث المنطق الأكاديمي يسبق الشاعرُ الناقدَ، بحكم اعتماد الشعر في تمظهراته التقليدية الأولى على السليقة والموهبة والفطرية، ونهوض النقد على الدربة والخبرة والثقافة والممارسة والتجربة، إلا أنني أؤكّد أنهما ولدا عندي معاً، هما صديقان ونذان في آن، أنا لا أتدخّل بينهما أبداً إذ إنني متأكد أنه مهما حصل بينهما من خلاف فإن الحلّ موجود دائماً، لذا لا أكترث كثيراً بطبيعة العلاقة بينهما وهذا أفضل الحلول لديّ.

× ـ إذا تجاذب فيك الشاعر والناقد، فلمن تكون الغلبة عادة؟ ولماذا؟

التجاذب والتقاطب بين الشاعر والناقد فيّ ليس صدامياً كي أتوقع لمن تكون الغلبة، إنهما يتآمران دائماً كي يتحقق لهما الاتحاد لا الفرقة، والانسجام لا التضاد، والصداقة لا العداوة، أحدهما يقيم في منزل الآخر، يرتديان الملابس نفسها، ويستخدمان اللغة نفسها، إنهما توأمان سياميان يعيشان بلا انفصال في ذاتي وكياني ورؤيتي ومزاجي وفرحي وحزني، حين يدخل الشاعر فيّ في كآبة ما يتحفّز الناقد ليفعل أيّ شيء ممكن وغير ممكن من أجل أن لا تنجح الكآبة في اغتيال لقطة، أو تدمير مشهد، أو جرح صورة، أو تغيير لون حرف، يتجادلان بعنف لكنهما لا يختلفان، أنا مسرور بوجودهما فيّ، هذا الوجود يضمن لي توازناً تفتقر إليه حياتي بين ما أنا عليه وما أظن أنني استحقه، بين وجودي المحايد وتطلّعي المنتمي، بين ما أرى وما أريد أن أرى، بين ما أُرى وما أريد أن أُرى، هكذا أجد أن انشطار شخصيتي بين الشاعر والناقد هو انشطار منتج وجدلي يلائم شخصيتي تماماً.

× ـ مثنى وثلاث ورباع، على أن تعدلوا، ولن تعدلوا، فهل عدلت أنت بين الشعر والنقد؟

العدالة في السماء لذا فأنا شخصياً لست معنياً بها على الأرض ولا أنشدها، لا بين الشعر والنقد، ولا حتى في أشيائي الأخرى التي ربما تتطلّب شيئاً من ذلك، لا عدالة أساساً بين الشعر والنقد، في الشعر أنغمس في طفولتي ومراهقتي وحماقاتي وجنوني بلا حدود، وفي النقد أجتهد في أن أعدّل من سلوكي وأهذّب من طباعي قدر المستطاع كي أُرضي الرؤية وألبي طموح المنهج، وكي أستطيع التواصل مع أدواتي بعيداً عن الشطط والبعثرة والإخلال بفعاليات التقانات في سعيها النظري والإجرائي لإنجاز النص النقدي، فمن العبث إذاً أن أفكر بالعدالة بينهما، الشعر زائر لئيم لا يقبل المشاركة، والنقد مقيم دائم بين أصابعي وعينيّ ووقتي فهو يرتبط بمهنتي الأكاديمية في الجوهر، وبين الزائر اللئيم والمقيم الدائم ثمة مفارقات لا تقف عند حدّ على النحو الذي يستحيل افتعال عدالة من أيّ نوع بينهما.

× ـ أين يجد محمد صابر عبيد نفسه؟ في الشعر أم في النقد؟ ولماذا؟

في الشعر أجد محمد صابر عبيد الشاعر، وفي النقد أجد محمد صابر عبيد الناقد، وحين ألتقي الشاعر فيّ أبتهج كثيراً إذ أشعر أنني مازلت قادراً على الحبّ، وحين ألتقي الناقد فيّ أتلمّس في كلّ لقاء ما حققته من تقدّم على مستوى التذوّق، والإحساس بالجمال، والقدرة على التأويل، وملامح تشكّل خطابي النقدي في أفق ما أعمل وأُنتج وأُؤلّف وأرسم وأخطط وأطمح، لعلّ (زواج الماء والنار) كما سميّته مرّة بين الشعر والنقد هو لعبة خطرة أعشقها، وربما أتقنها، لذا قد أجد نفسي أكثر في اللحظة الاستثنائية التي يتزوّج فيها الماء من النار، أنا فيهما وبينهما ومعهما في كل آن، النقد معي يومياً لا يكاد يفارقني، أما الشعر فهو مهاجر حرّ يزورني متى يشاء ويتركني متى يشاء، لكنه لا قرب النقد مني يجعله أكثر حظوة عندي ولا هجرة الشعر وغيابه يجعله منسياً في حضرتي، كلاهما يقيمان فيّ مثل دمي، ولا يمكنني العيش من دونهما معاً.

× ـ أعرف نقاداً أكاديميين " يحفظون عن ظهر قلب " النظريات النقدية الحديثة، بل ويدرّسونها لطلبتهم، لكنهم حين يكتبون إبداعاً ـ شعر.. قصة.. رواية.. مسرح " لا تجد أثراً لأية نظرية حديثة فيه، هذه مفارقة غريبة، ما تفسيرها في رأيك؟

النظريات النقدية الحديثة معرفة لا علاقة لها بالإبداع إن لم يكن المرء مبدعاً أصلاً، وليس في الموضوع مفارقة ولا غرابة، هي معرفة قابلة للإتقان والتدريس طبعاً لكنها لا تخلق مبدعاً البتة، فالمعرفة النظرية تندرج أصلاً في سياق البحث الفلسفي الذي هو أبعد ما يكون عن فضاء الخلق والإبداع، وإدراك هذه النظريات بحاجة إلى كدّ ذهني عالٍ وتوقّد عقلي متطوّر ووعي حاد ليصل المشتغل فيها إلى درجة التفاعل المعرفي معها، في حين تشتغل المنطقة الإبداعية على فعالية الروح المتمردة على الأطر والمقاييس والمعايير والنُظُم ذات القيد النظري الرصين، على

النحو الذي قد يضع حداً فاصلاً بين المنطقتين، وبهذا لا يستطيع أيّ متعلّم ودارس للمناهج الحديثة أن يفيد من تجربته النظرية لتطوير تجربته الإبداعية إذا كان مبدعاً في الأصل، لا بل قد تكون المفارقة في أنه يهجر الكتابة الإبداعية وقد حصل هذا لكثيرين، ولاسيما حين تتعالى اشتراطاته النظرية على النص الإبداعي ليجد أن معرفته النظرية أصبحت بعيدة كثيراً عن تجربته الإبداعية، بحيث لا يمكن تحقيق أيّ تلاؤم ممكن بينهما، ويمكن في هذا السبيل استثناء عدد قليل جداً ممن استطاع أن يطوّر إبداعه بمعرفته النظرية، وفي الوقت نفسه يطوّر معرفته النظرية بآفاق إبداعه.

× ـ ينظر بعض الستينيين إلى مشروعهم ومنجزهم الإبداعي، وخاصة في مجال الشعر، بأنه هو البداية الحقيقية للحداثة الشعرية، وليس جيل الرواد ـ السياب.. البياتي.. نازك ـ بل وهو الأساس للأجيال الشعرية التالية، والتي لم تستطع تجاوزه، كناقد وشاعر، واكبت هذه المرحل ودرستها، ما رأيك في طروحات كهذه؟

لاشكّ في أنّ الستينيين حققوا إنجازاً باهراً في مجال الشعر والسرد معاً، وقد درست في أطروحتي للدكتوراه البنية الإيقاعية ودورها في إنتاج الدلالة عند جيل الروّاد وجيل الستينيات، وسميتها بـ ((حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى)) حين نشرت الأطروحة كتاباً، وبيّنت فيه دور الستينيين وأهميتهم الكبيرة في تطوير القصيدة العربية، لكنّ ذلك حصل في إطار ما حققه الروّاد من فجر جديد للقصيدة العربية وليس خارج هذا الإطار، فالجيل الستيني جيل خصب وثري ومتنوّع وواسع قياساً بجيل الروّاد، ففي حين اقتصر جيل الروّاد على أربعة شعراء فقط هم السياب ونازك الملائكة والبياتي والحيدري، ويضيف إليهم بعض الباحثين شاذل طاقة، وحين نتوسّع في مفهوم الريادة على نحو أكثر رحابة وأقل تشدداً يمكن أن نضيف إليهم أدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر، وفدوى طوقان ومحمد مفتاح الفيتوري وغيرهم فإن أعداد الستينيين أضعاف أضعاف هذا العدد، وهو ما يتيح فرصة لتمظهرات حداثة أخصب وأكثر تنوعاً مع تطور العصر وتقدّم الرؤية على نحو عام.

كل جيل يأخذ من الجيل الذي سبقه ويعطي الجيل اللاحق له، هذا هو قانون الحياة والمعرفة، لكن مستوى ما يأخذ كل جيل وقيمته من الجيل السابق، ومستوى ما يعطي كل جيل وقيمته للجيل اللاحق، هو ما ينبغي ملاحظته بدقة عالية منعاً للادّعاء والتبجح وتكريس المغالطات التي قد يتبنّاها فرسان جيل على حساب فرسان جيل آخر، وبصرف النظر عما يقوله الستينيون فإنهم حقاً أسهموا كثيراً في تطوير القصيدة العربية الحديثة في مفاصل كثيرة، لكنّ أحداً منهم لم ينجح في أن يكون صاحب متن أصيل، كما هي الحال لدى أصحاب المتون الأصيلة كالسياب في قصيدة التجربة الحارة الملتهبة بوصفه سليلاً للمدرسة البغدادية، وقد تخرّج الكثير من الستينيين من عباءتها، ونازك الملائكة صاحبة المتن الشعري الأنثوي المتميز،

وأدونيس صاحب المتن الأصيل المتعلّق بالمهارة واللعب والحذق والصنعة البارعة كلسليل للمدرسة الشامية.

× ـ أنت معني بالنشر، نشرت نتاجك، وسهلت نشر نتاج العديد من الأدباء، داخل العراق وخارجه، كيف تنظر إلى واقع النشر في العراق؟ وما السبيل إلى الارتقاء به، بحيث يقارب مستوى الإبداع الأدبي في العراق؟

طبعاً واقع النشر في العراق متدنٍ إلى أبعد الحدود، قياساً بما هو موجود في بيروت والقاهرة ودمشق وعمان مثلاً، لذا تجد أغلب الأدباء العراقيين ينشرون كتبهم في دور النشر الكثيرة في هذه العواصم، وربما ما عدا دار الشوؤن الثقافية العامة بوصفها مؤسسة نشر رسمية تابعة لوزارة الثقافة، لا توجد دور نشر مهمة على صعيد عربي، ربما توجد بعض دور النشر على صعيد محلي لكنها تفتقر إلى سياسة الترويج للكتاب وإنتاجه وتسويقه على النحو الذي يحتاجه صاحب الكتاب ويتطلّع إليه، ومن هنا تجد أن أدباء عراقيين مرموقين ظلمهم النشر، ولا يكاد أحد يعرفهم في الوطن العربي، في حين أدباء آخرين من بلدان أخرى لا قيمة لهم لكنّهم يتصدّرون المشهد على مستوى الحضور الإعلامي الثقافي. النشر اليوم صناعة وتجارة وتسويق مثل أية بضاعة أخرى، تحتاج إلى ستراتيجيات وخطط ونُظُم تنمية ثقافية ونشرية عالية المستوى، وبما أننا بحكم عوامل كثيرة معروفة في العراق لم نؤسس تقاليد حضارية صحيحة وكافية لثقافة النشر والتوزيع، فقد ظللنا متخلفين كثيراً في هذا الجانب.

أما كيف نرتقي بمستوى النشر الأدبي في العراق فالأمر كما قلت لك مرتبط بحالة حضارية أوسع من مجرد كتاب يخرج من دار نشر، إذ إنّ هذا الكتاب الذي يخرج من دار النشر يجب أن يكون نتيجة طبيعية لحالة ثقافية عامة، بوجود حاضنة ثقافية تجمع الكتاب والمؤلف والقارئ في فضاء تنموي وحضاري واحد، ضمن وضع مستقرّ اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً يسمح لماء الثقافة أن يتغلغل في النفوس والضمائر والعيون والأفئدة، ليروي القحط والتصحّر واليباس الذي أتى على الصغير والكبير، المرأة والرجل، على نحو يغلّب اليأس على الأمل، والنكوص على التفاؤل، لكنني بالرغم من كل هذا الإحباط شديد التفاؤل بغدٍ عراقي ثقافي أفضل، قد يتأخر هذا الغد الذي أحلم به لكنه قادم لا محالة.

× ـ يرى البعض أن الدراسات العليا، ومنذ فترة ليست قصيرة، لا تمثل الطموح، وباعتبارك أستاذا جامعياً، أشرفت على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقشت عدداً كبيراً منها أيضاً، في مختلف الجامعات العراقية والعربية، كيف تنظر أنت إلى ذلك؟

الدراسات العليا يا صديقي العزيز وبكل صراحة تمثل مشكلة كبيرة في الجامعات العراقية الآن، وبالتأكيد أنا أتحدث هنا على الدراسات في أقسام اللغة

العربية حصراً، فأنا منذ ما يقرب من ستة عشر عاماً أدرّس وأشرف وأناقش طلبة الماجستير والدكتوراه في مختلف الجامعات العراقية، وأظن أن تجربتي لا بأس بها في هذا المجال، كنت في بداية هذه التجربة شغوفاً بالتدريس في الدراسات العليا ومستمتعاً بالإشراف على طلبتي ومهتماً كثيراً بالرسائل والأطاريح التي أناقشها، لكن وللأسف الشديد فقدتْ الدراسات العليا الكثير من مبررات وجودها لأسباب عديدة يطول شرحها، لذا وقدر تعلّق الأمر بي اتخذت قراراً أخلاقياً ومهنياً ومعرفياً بعدم التدريس أو الإشراف أو المناقشة ما وسعني ذلك، واعذرني من التفصيل لأنه سيكون جارحاً وأليماً إلى درجة لا يمكنك توقّعها.

× ـ في القصيدة العربية الراهنة ثابت ومتحول، ما الثابت فيها وما المتحول؟ وإلى أين يتجه ـ في رأيك ـ سهم هذا المتحول؟

الثابت في القصيدة العربية الراهنة هو الإصرار على تفادي حساسية العصر ورائحته ولونه ومزاجه، والتلبّث غير المناسب في منازل الأجداد بتناول أصناف طعامهم والنوم على أسرّتهم وارتداء أزيائهم، والمتحوّل هو مغادرة منازل الأجداد مع الاعتزاز بإرثها وتاريخها، واستخدام أسرّة تتلاءم مع منطق العصر مع الاحتفاظ بأسرة الأجداد بوصفها تحفة قابلة للاعتزاز، وارتداء أزياء مريحة تتيح التحرّك السريع في الأمكنة السريعة الراهنة، مع النظر إلى أزياء الأجداد بوصفها ميراثاً ثقافياً يمكن الاحتفاظ به في المتاحف.

وبالتأكيد يتّجه سهم المتحوّل نحو كل ما هو جديد وحديث ملائم للعصر ومستجيب لطموحاته وحساسيته، قصيدة النثر الآن في كل أرجاء الوطن العربي هي النوع الشعري الأكثر استئثاراً بالاهتمام، مع انحسار مستمر للنوعين الآخرين (قصيدة الوزن وقصيدة التفعيلة)، وهو أمر طبيعي جداً لا يقلل من أهمية قصيدة الوزن وقصيدة التفعيلة من جهة، ولا يمنح من جهة أخرى صكّ غفران بلا شروط لكل ما يكتب تحت لافتة قصيدة النثر، فالجيد من قصيدة النثر أقل كثيراً من الجيد من قصيدتي الوزن والتفعيلة، ويجب أن نعوّل على هذا القليل لنسمح بمرور المتحوّل بكل يسر وعذوبة، كي نحتفل به بوصفه نموذج العصر الراهن وهويته ونوعه الشعري الأصيل، الذي يواصل منجز ما سبقه مما حققته القصيدتان السابقتان.

× مازالت بعض المشاريع الدراسية، حول أدب الأطفال، سواء كانت ماجستير أو دكتوراه، ترفض في بعض الجامعات العراقية، وباعتبارك أستاذاً جامعياً ومبدعاً، كيف تنظر إلى ذلك؟

أدب الأطفال أدب مهم للغاية لكننا للأسف لا نوليه الأهمية التي يستحق مثل بقية الشعوب المتقدمة والمتطورة، وإذا ما أردنا التقدّم لشعوبنا وبناء ثقافة حقيقية فلا سبيل لنا إلى ذلك من غير اهتمام كبير بأدب الأطفال، لكن دعني أقول لك لأكون موضوعياً إن النماذج الجيدة من هذا الأدب التي يمكن أن تشكّل مادة صالحة للدراسة

الأكاديمية في الجامعات قليلة أيضاً، لكنني مع ذلك أجد إن الاهتمام بأدب على الأطفال على صعيدي الإبداع والدراسة النقدية والأكاديمية يمثل مقياساً مهما من مقاييس تقدّم الشعوب.

× ـ في السابق، كان يُنظر إلى النقد الأكاديمي، بأنه " مدرسي.. محافظ.. منغلق.. منعزل..، الآن، في جامعة الموصل، وفي العديد من جامعات العراق، برز أكاديميون جمع بعضهم بين النقد والإبداع، وبنفس حداثي متقدم، كيف تنظر إلى هذه الظاهرة ؟ وما خلفية تحققها؟

طبعاً هذه الظاهرة في غاية الأهمية لأنّ الكشوفات النقدية الكبيرة التي تحصل في العالم تبدأ عادةً من الجامعات، وهذه الظاهرة التي تراها أنت موجودة في جامعة الموصل والعديد من الجامعات العراقية على مستوى تحقق ((ظاهرة)) كما وصفتَ، يمكن أن تكون بداية لنهضة نقدية كبيرة طالما كانت الجامعات العراقية بحاجة ماسّة إليها، وهؤلاء الأكاديميين النقاد ـ على ندرتهم كما أرى أنا ـ يمكن أن يؤسسوا نواة لطموحاتك النبيلة في تشييد ظاهرة يستحقها الأدب العربي ويحلم بها منذ زمن بعيد.

لكنّ هذه الندرة التي أراها أنا تتسيّد المشهد النقدي الأكاديمي قد تشكّلت أساساً خارج الجامعة لا داخلها، إذ هي جاءت إلى الجامعة وهي تحمل إمكاناتها الذاتية التي تتفوّق فيها على إمكانات الجامعة في هذا المجال، فهي المتفضّلة على الجامعة وليس العكس، ومازالت هذه النخبة تعاني من تخلّف قوانين الجامعة في إمكانية إنصافها، فأستاذ ينتمي إلى هذه النخبة النادرة في الجامعات العراقية حاله حال أيّ أستاذ آخر لا يملك سوى شهادته، كلاهما على مسطرة التقويم الأكاديمي في ميزان واحد، لذا فإن وصفها بظاهرة ربما يكون غير دقيق، وإلحاق المنجز النقدي لهذه الندرة النخبة بالنقد الجامعي ليس دقيقاً أيضاً، فهم يحققون تقدّمهم النقدي اللافت خارج الجامعة ولا يحسبون منجزهم على ما يسمّى بـ (النقد الأكاديمي)، فحراكهم النقدي ينتمي إلى حساسية الفضاء النقدي العربي في أوج حضوره وتطلّعه ولا علاقة له بالجامعة.

× ـ كتبت كتاباً نقدياً متميزاً عن الشاعر رعد فاضل، بعنوان " القصيدة الرائية.. أسئلة القيمة الشعرية " فلماذا رعد فاضل؟

رعد فاضل شاعر متميّز، وله تجربة تستحق الإشادة والرصد والقراءة، وراحت تجربته على مدى ثلاثة عقود ضحية شائعة تقول إن شعره معقّد وصعب، فلم يخضع حتى للدراسة الأكاديمية على تواضع ما يمكن أن تقدمه له مثل هذه الدراسة، لذا شئت أن أنصفه أولاً، وأن أدحر هذه المقولة التي ربما يتقولها كثيرون وهم لم يقرأوا لرعد شيئاً، وأحسب أن كتابي زعزع هذا التصوّر الخاطئ عن شعره ودفع الكثيرين إلى إعادة قراءته.

× بعد كتبك المنشورة داخل العراق وخارجه، والتي تجاوزت الثلاثين، ما هي مشاريعك المستقبلية شعراً ونقداً؟

بعد هذه الكتب التي صدرت لي وأثارت اهتماماً كبيراً في الأوساط الثقافية العربية على نحو يبهجني طبعاً، أشعر بأن الكتاب النقدي الذي أنشده وأتطلّع إليه لم أكتبه بعد، أجتهد في أن أطوّر أدواتي وأهذّب ذوقي وأوسّع حدود معرفتي وإعدادي الثقافي باستمرار، الكتابة النقدية عندي كتابة شبه يومية إذ لا يتوقف عملي النقدي إن شاء الله أبداً، صدرت لي ثلاثة كتب تشتغل على مفهوم التشكيل في إطار الأجناس الأدبية الرئيسة، هي ((التشكيل الشعري والتشكيل السردي والتشكيل السيرذاتي))، ولديّ خطوات كثيرة لأصل إلى تكوين ملامح مشروعي النقدي الخاص، وقد بدأ الآن يأخذ وضعه ويشتدّ عوده، أما في الشعر فقد كتبت ديواناً جديداً عنوانه ((مياه مالحة)) قد يرى النور قريباً، وكما أخبرتك فإنني لا أخطط للشعر كما أفعل مع النقد، وأترك طائر الشعر يحلّق فوق رأسي وينقر صدري ويغرّد في أذنيّ كما يشاء.

صدر مؤخراً في دمشق كتاب عن تجربتي من إعداد وتقديم الصديق الناقد المبدع الدكتور خليل شكري هيّاس بعنوان ((طائر الفينيق ـ محمد صابر عبيد الشاعر الناقد)) أسهم فيه أكثر من عشرين شاعراً وناقداً عراقياً وعربياً، أغتنم هذه الفرصة لأشكرهم جميعاً على تفضّلهم بقول كلمة أدين لها بالامتنان والشكر في تجربتي، يمكن لهذا الكتاب أن يلقي بعض الضوء على ما حققته في مجال الشعر والنقد معاً.

وجهاً لوجه

محمد صابر عبيد/رعـد فاضـل

حوار أجراهُ: رعـد فاضـل

مجلة أفكار الأردنية: 2012

نقترب، نتباعد- تواصلاً وانفصالاً؛ سيّان!، ذلك أنني وإيّاه نلتقي دائماً في العمق والأرومة، نتشابكُ مُتناغمين في الرّؤيا/ مُتنافريْن في الرّؤية؛ دائماً وغالباً وأحياناً ونادراً في كلّ حراك وعَرَض؛ تأمّلاً وبحثاً وتجدّداً. نظلّ نصوغ صداقةً كمثل لوحة تشكيليّة زاخرة بلمسات جِدّة ورقيّ تترفع على كلّ مُشاهدة وقراءة براجماتيّتين، صداقة الجمال والوعي به، صداقة الشِّعر صائغ العالم، صداقة صياغةٍ للحياة والحبّ والكتابة.

نلتقي على المتموّج من الأشياء، ونتصدّى للمُتصَخِّر بوصفه مَصدّاً لكلّ متموّج. نتلطّخ، نتبذّخُ، ولكن على غرار أبي حيّان التّوحيديّ: "... وأمّا ظاهري وباطني، فما أشدَّ اشتباههما، لأنّي في أحدهما مُتلطِّخ تلطّخاً لا يقربني من أجله أحد، وفي الآخر مُتبذِّخٌ تبذّخاً لا أهتدي فيه إلى رَشَد... ".

هي ليست أسئلة من جهتي، ذلك أنّها،عمقيّاً، أجوبةٌ بالنّسبة إليّ. إنّها إضاءات لبعض ما لا يزال مشكلاً وإن طُرِق على استحياء وتردّد في وسطنا الثقافيّ. إضاءات علّها تكشف بعضاً ممّا قد لا يزال مُلتبِساً، بشأننا نحن الإثنين، شعراً وتنظيراً ونقداً، بخاصّة، وثقافةً، بعامّة.

إنّها مُفتتحٌ لإضاءات بِوَسْم حوارات قرّرنا أن تجد نفسها، مستقبلاً، في كتاب.

هو ذا؛ لا نزال مسحورَيْنِ لا بما كتبنا، ولكن بما سنكتب كمثل كائنين يوتوبيين حالمينِ بقراءةٍ هي الأخرى حالمة بما ستقرأ لا بما قرأت.

القراءة (قراءة العمق، والإستكناه، والتّأويل...) لا يمكن أن تكون إلاّ نشاطاً أدبيّاً. إذاً نحن بالمعنى الآخر أمام نشاطين أدبيين؛ النّص المقروء، بوصفه مكتوبة سابقةً. وقراءتنا له، بوصفها مكتوبةً شفوية لاحقة- هذا إن لم تتحوّل هذه القراءةُ إلى مكتوبة، أو نقداً. على وفق هذا التّوصيف ألا تجد أنّ هنالك نوعاً من القسريّة سيُمارَس عِبرنا على المقروء/ وعِبر المقروء- علينا؟.

لزاماً عليّ أن أُذكِّرَ عِبرَ باشلار أنّ: كلّ شيء في النظام الأدبيّ مَحلوم به قبل أن يُرى. ولا يمكن أن يُعنى،هنا، بـ؛ يُرى، إلاّ: ما قبلَ الكتابة؟. هذا يعني أنّ القراءة فعل حُلُميّ، وأننا لا نقرأ إلاّ حالمين.

ـ القراءةُ فعلٌ نوعيٌّ وخرقٌ وكشفٌ وصناعةٌ ومهارةٌ وخلقٌ جديد، ودرسٌ ثريٌّ بطبقات عديدةٍ لا يمكن تجاوز تراتبيتها بأيّة حالٍ من الأحوال، وهذا الفعلُ الإنسانيّ النوعيّ الخلاّقُ الموصوف بالقراءة لا يحصل اعتباطاً أو مجّاناً أو عفو الخاطر، بل يحصل بناءً على رغبة ذات مقصديّة عالية، تسندها معرفة وثقافة ورؤية وتطلّع وثقة وإحساس دائم بالحاجة إلى مزيد من التعرّف والتعلّم والاستكشاف والمتعة، يسبق ذلك إعدادٌ عالٍ يأتي على كلّ الأدوات التي يمكن أن تُستخدم في فعل القراءة، مشحوذٌ بأندر طاقة ممكنة من الجرأة والتقدّم في حقل المقروء بصفة ((فتح)) لا بصفة ((طلب))، كي يتمكّن القارئ من التوغّل في طبقات المقروء وظلاله ونوافله وجيوبه ومنعطفاته وأزقّته الضيّقة غير المفتوحة، وتهديد أسراره وإرغامه على الاستجابة لصوته وهو يتردد بقوّة في الفضاء القرائي المغزو.

لا يمكن بطبيعة الحال الانتهاء من وضع توصيفات مقننة للقراءة، لأنها حالة قائمة ودائمة ودائبة تحقق كشوفات جديدة في كل غزوة قرائية، لذا من الصعب تشكيل رؤية مستكمَلة تعكس مجمل الفضاء الكلّي للقراءة، وهي مرونة ذات فعالية عالية المستوى لا تتوقف عند حدّ وتمثّل المغزى العميق لمفهومها المتّسع والمنشطر والمتعدد بلا هوداة، تخرج باستمرار على محاولات التقنين والتقعيد والقولبة والتعريف، وتنفتح على أفق كثيف وغائم وغامض يتحرّك في فضاء الميتامعرفي والميتاجمالي، وتقدّم في كلّ محاولة وجهاً آخر مختلفاً عن المرة التي سبقتها، مما يعزز المفهوم (الخصبي) للمقروء على النحو الذي يؤهّله لاستفزاز القارئ وإغوائه لمزيد من المحاولة والفعل وجرأة الاستمرار في التوغل والكشف.

المقروء والقراءة فاعلان متلازمان ومتحايثان بطريقة مدهشة، وتؤسس هذه الطريقة لإغراء متبادل ومتطور وكاشف في المنطقتين، القارئ يسعى إلى التقدّم في جسد المقروء وافتراعه وانتزاع سريّته وتعريضه لشمس القراءة، والنصّ المقروء بعناده المتأصّل يسعى إلى تحطيم رغبة القارئ عند حدود القراءة السطحية، وإقناعه بالاكتفاء بها من دون الوصول إلى موضع الأسرار (سويدائه) الذي تكمن فيه حياة النص، وعند هذه النقطة الحرجة تتشكّل العلاقة المفترضة بينهما على أساس لعبة (القط والفأر) المعروفة.

ما يقوله باشلار يندرج في سياق الفلسفة الجمالية ذات المرجعية الفيزيائية التي يشتغل عليها هذا الفيلسوف البارع، أما الحلم الذي يقصده هنا فهو الحلم المعرفي لا الحلم العادي، بمعنى أن النصّ يتشكّل أولاً في فضاء حلمي ينقذه من عاديته وانتمائه إلى المألوف والسياقي والنسقي، ويضعه في مجال إيقاعي مختلف (أشبه بالغبار الغامض) يكون فيه مهيّأً لولادة جديدة في المكتوب، ويكون المكتوب فيه ترجمة لحساسية المنطق الحلمي وتمثّلاته في إيقاعه الآخر بعيداً عن أي شبه يمكن أن يحيله على ما هو خارجه، ولعلّ من يجيد اللعب في منطقة الحلم الباشلارية هذه

يمكنه بلا شك تشييد نصه المختلف، ذلك النص الذي لا يسلّم مقاليد أسراره ويعترف بانتهاكه إلا بقراءة حاذقة وباهرة ومرواغة تستعين بالرؤية والرؤيا معاً لاختراق النصّ ولوي عنقه.

يضع الغذّاميّ، بمعنى من المعاني، شرطاً صارماً للجملة كي تكون شعريّة، عليها أوّلاً أن تكون؛ شاعريّة. وهو يقصد على ما يبدو؛ التّحوّلات الأسلوبيّة لهذه الجملة. إنّها؛ لغة فوق اللغة، أو ما وراءها. إنّها الكلام. هذا الشّرط يُحيلني إلى عبارة أكثر صرامةً لرولان بارت:" الأسلوب ليس أبداً أيّ شيء سوى الاستعارة" أي: إنّه المجاز. ألا تجد أنّ هاتين الصّرامتيْن من جهة الغذّامي وبارت، مُسلَّمَتيْن بالمعنى الصّارم والدّقيق للكلمة؟.

ـ بالتأكيد هذا الشرط هو شرط أولّي تقليدي قال به قبل الغذّامي وبارت كلّ من اشتغل عميقاً في حقل الأدبيات والشعريات، فالشاعرية التي قال بها الغذّامي هي نفسها حساسية المجاز التي قصدها بارت، الشاعرية هي إيقاع اللغة الخارج على السائد كما قلت في كلامي على السؤال السابق، وهي البوابة الضرورية الأولى لولوج النصّ إلى حقل الأدبية والشعرية، ومن دون (الشاعرية) التي قال بها الغذامي التي هي (المجاز) عند بارت ومن قبله كل المشتغلين في حقل الدرس الأدبي والنقدي، لا يمكن الوصول إلى منطقة الشعرية.

وإذا كانت الشاعرية بكل ضرورتها للنص الأدبي تتمظهر تمظهراً عاطفياً وجدانياً قد لا يخضع لنظام بنيويّ وتشكيليّ متكامل، فإن انتقالها بعد ذلك إلى المنطقة الأهم ((الشعرية)) هو ما يجعل منها نصّاً، إذ الشاعرية وحدها لا تبني نصاً قابلاً للقراءة الكاشفة التي تعطي من إمكاناتها وتضيف إلى النصّ وصولاً إلى التعالي القرائي المنتج، فهي نصّ طفليٌّ قابلٌ للكسرِ، جميلٌ قابلٌ للاستباحةِ، إيقاعه عالٍ يقول كلّ ما لديه مرّة واحدة، وخطابه واحد مكشوف لا يتقصّد الإحالة بل يعلن عن أسراره بقصدية وقوّة.

الشاعرية صفة مشتركة تكاد تتفق فيها كل النصوص على قياسات واحدة ومعايير متشابهة، لا يتضّح التباين والاختلاف إلا بعد أن يتكشّف النص عن أسلوبية نوعية خاصّة به، وهذه الأسلوبية النوعية ما هي سوى نظام تشكيلي وتعبيري يقوم على أساس هندسة بارعة في إقامة شعرية النصّ، وتتضمن الرؤية الأسلوبية هنا طبيعة النظام الذي سينهض النصّ عليه معلناً عن خطابه الخاص، فالأسلوب الذي هو عند بارت ليس سوى استعارة، هو في الحقيقة (الشاعرية) التي قال بها الغذّامي حين تتحوّل من نطاقها العاطفي الرومانسي إلى وجودها النصّي الشعريّ المرتهن بنظام شديد الحساسية والعمق والتشظّي، وحين تكون الشاعرية عتبة ضرورية وأصيلة للوصول إلى الشعري.

" ليست مهمة النّاقد أن يرى الحقيقة، بل أن يكتشفها" . عبارة لكافكا ظلّت تتبدّى لي وأنا أقرأ كتابك (شيفرة أدونيس) كمثْل شوكة في خاصرة قراءتي. هذا الكتاب الذي أقلّ ما يمكن أن أصفه به: المُدهش!. ولكن متى كان النّقد مُدهشاً بالمعنى السحريّ- الشّعريّ إذا ما توخّينا الحقيقة- حسب كافكا- بوصفها دّقة معرفيّة- نقديّة!؟. ثمّ متى كانت الحقيقة مطلباً للناقد، بهذا المعنى، وهي من مطالب الفلسفة والعلوم الطّبيعيّة!؟.

ـ أرى أنّ علينا أن لا نكتفي بالبحث عن حقيقة واحدة حين يتعلّق الأمر بالكشف عن وجودنا الذاتي الإنساني، والفني الجمالي، فلكلّ نصّ حقيقته الكامنة في أعماقه وينبغي الكشف عنها واستنطاقها، لا يمكن للناقد أن يكتشف الحقيقة قبل أن يراها، وربما هذا بالضبط ما قصده كافكا من أنّ مرحلة الرؤية هي أوّل مرحلة أصيلة وضروريّة في طريق الكشف، لذا أرى أن علاقة النقد بالفلسفة والعلوم الطبيعية علاقة جدليّة وثيقة، فثمة حقائق فلسفية وأخرى طالعة من رحم العلوم الطبيعية تتسّم بكل مطالب الدقّة المعرفية والحضور العلمي الصرف، وتحقق أرفع مراتب الدهشة على النحو الذي تقترب فيه من قصيدة كبيرة.

في كل شغلي النقدي لا أتحرّى الأدبي الصرف الذي يبعدني عن الفكري والفلسفي والعلوم ـ طبيعي، أشحذ أدواتي دائماً لتجيب على هذه الأسئلة مجتمعة، لذا فإن النصّ الذي يتعمّد الإدهاش والإثارة من دون مرجعية ذات طبيعة فلسفية وعلوم ـ طبيعية لا يلفت انتباهي كثيراً، ولا يغريني باللعب معه، أو حتى مجرد الاقتراب منه أو مجاملته، لذا أبدو كما لو أنني قاسٍ وصلفٍ ومتعجرف في إهمال نصوص يراها البعض مهمة ضمن قياسات التسلّح ببريق الإدهاش الفوقي، وأراها تخلو من سحر الانطواء على حقيقة مثيرة تمتحن رغباتي وقدراتي في غزوها والكشف عن مفاتنها المغرية.

تعمّدت في قراءاتي لأدونيس أن ألعب مع نصوصه بالطريقة نفسها التي افترضتُ أن أدونيس لعب مع اللغة في أسلوبية تشكيلها، وحين كتب لي أدونيس في إحدى رسائله: ((قرأتك في شفرة أدونيس، وفي غيره، وأعجبت كثيراً بمستوى قراءتك جدّة وعمقاً، وبنفاذ بصيرتك النقديّة))، اطمأننت كثيراً على أنني نجحت في بلوغ مقام اللعبة الأدونيسية، وهو ما أظنّ أنه جعلك تعجب بالكتاب كلّ هذا الإعجاب، وما جعل آخرين ممن أثق بقراءتهم يصفون كتابي على هذا النحو.

قصيدة النثر: لا أزال لست ميّالاً، بالمعنى الشعريّ لِلمَيْل، إلى نحْت هذا المصطلح. يبدو أنني أتطيّر من طبيعة المُضاف(قصيدة) والمُضاف إليه (النّثر)، ذلك أنّي أتلمّس فيما بينهما؛ فصلاً حادّاً عبر هذا النّحت اللغويّ. وأيضاً يبدو لي لأنّ هاتين المفردتين لم تتماشجا نسيجيّاً، على الرّغم من ابتهاجي المتواصل بتوصيفات فذّة كثيرة تضادِد تلمّسي ذاك، وإحداها للتّوحيديّ:

" أحسنُ الكلامِ ما قامتْ صورتُهُ بينَ نظْمٍ كأنّه نثر. ونثرٍ كأنّه نظْم" . مع هذا أتطيّر من هذا (التّوازي) ما بينَ؛ قصيدة/ ونثر.

ـ لا داعي أبداً للتطيّر من هذا يا صديقي، وأنا لا أرى أيّ فاصل بين مفردة ((قصيدة)) ومفردة ((نثر)) على هذا الصعيد، إذ إنّ المرجعية الثقافية العربية في تقسيم الكلام على شعر ونثر هي التي وضعت هذا الحدّ الفاصل بينهما، وربما الثقافة العربية هي الوحيدة التي تقترح هذا التقسيم على النحو الذي يجعل أيّ تقارب مفهوميّ أو اصطلاحيّ يثير مشكلة لديك، أو لدى آخرين ممن يتحرّون الدقة الاصطلاحية في التعامل مع الأشياء، لكن في أيّة ثقافة عالمية أخرى لا توجد إطلاقاً مثل هذه المشكلة.

بما إن تسمية ((قصيدة)) لوصف نوع شعري معيّن هي تسمية دقيقة جداً أُغفِلتْ كثيراً في مدوّنة النقد العربي القديم، حيث كان الوصف يستخدم مفردة ((شعر)) لا ((قصيدة))، ولم يظهر هذا الوصف الصحيح ((قصيدة)) إلا لدى البعض حين وصفوا ما اصطلح عليه بـ ((الشعر الحرّ)) بـ ((قصيدة التفعيلة))، وهو الوصف الدقيق جداً إذا ما وصفنا الشعر العربي القديم قبلها بـ ((قصيدة الوزن))، على أساس أن شطري القصيدة في كفّتي الميزان العروضي، وحين انفلتت القصيدة الجديدة من هذا القيد ((قيد الوزن)) أي شطر في كفة ميزان يقابله عجز في الكفّة الأخرى، تحوّلت القصيدة إلى ((قصيدة التفعيلة)) التي تعتمد التفعيلة الخليلية من دون الوزن (الشطرين)، وحين تخلّت القصيدة العربية في حداثتها الثالثة عن التفعيلة أيضاً فضلاً على الوزن، فقد تحوّلت إلى ((قصيدة النثر))، وهو أمر طبيعي جداً ويأتي ضمن سياق منطقي ومعرفي وأدبي وجمالي في آن.

النقد الأدبيّ يُعنى بما هو جماليّ، فيما النقد الثقافيّ لا يعنى إلاّ بأنساق النّص.

كيف ترى إلى هذين النّوعين النّقديين؟. ثمّ ألا يُمكن للجمال المُحتفى به من قِبل النّوع الأوّل التّزاوج مع الأنساق التي يعنى بها النوع الثاني من النّقد، بعامّة، واجرائيّاً، بخاصّة؟.

ـ اعتراضي الوحيد على النقد الثقافي هو اعتراض فكري بالدرجة الأساس، فحين قدّم الناقد عبد الله الغذامي أطروحته في النقد الثقافي في كتابه الشهير ((النقد الثقافي ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية))، أعلن فيها موت النقد الأدبي في بيان غريب نوعما يكشف عن رؤية إقصائية لا تتفق ومنطق العصر المنفتح على أيّ آخر قابل للحياة، واليوم بعد اثني عشر عاماً على صدور كتاب الغذامي (صدر عام 2000) مازال النقد الأدبي هو السائد في مقابل فرص محدودة للنقد الثقافي، فكيف عاش ومازال يعيش بقوّة بعد إعلان موته قبل هذه الحفنة من السنين؟

طبعاً أطروحة النقد الثقافي ليست من ابتكارات الغذّامي فهي أطروحة معروفة في مدونة النقد الغربي منذ سنين، لكنه هو أول من أجملها وقدّم فيها كتاباً مشفوعا

بتطبيقات مثيرة للجدل، وبالرغم من أن تطبيقاته في الكتاب قابلة للسجال على نحو كبير إلا هذا لا يمنع طبعاً من الاعتراف بقيمتها وجدواها، ولم تكن بعيدة في بعض مفاصلها عن فضاء النقد الأدبي الذي بشّر الغذامي بموته، فالحراك النقدي الأدبي يتمظهر في غير ممارسة داخليّة من ممارسات تثبيت ملامح المنهج الجديد، لكنّه يجتهد في وضع أسس مختلفة لنقد مختلف يفحص تأثيرات النصوص الأدبية في الفضاء الثقافي الذي يقود حركة المجتمع على الصعيد الفكري والثقافي والاجتماعي، ويوجّه ممارسة أفراده على مستوى الفهم والممارسة معاً.

ليس الأدب وحده من يسهم في تكوين الأنساق الثقافية العربية على نحو معين، بل ثمة الكثير من الفنون والعلوم والثقافات الشعبية ووسائل الاتصال المتنوعة وغيرها تسهم في صوغ هذه الأنساق وتشغيلها بأعلى طاقة ممكنة في الحراك المجتمعي، ونزع الصفة الجمالية عن الأدب بوصفها تعبيراً حيوياً عن وظيفته في بناء جزء مهم من فكر الإنسان وجوهره الروحي، إنما يغلّب الخطاب السوسيوثقافي على الخطاب الفني على النحو الذي يتنازل فيه الأدب عن خصوصيته وينتظم في سياق العلوم الاجتماعية الصرف، بحيث يتخلّى عن الكثير من تاريخه وجغرافيته ودوره الحاسم في صياغة الأمل وتشجيع الحلم، وينصرف عن وظائفه النوعية في الارتفاع بحضارة الإنسان وذوقه في تحسس الأشياء على أرقى شكل ممكن.

الشّعر" مُفْتنّ المذاهب،كثير المسالك لا يكاد يُحصر إلاّ تقريباً، ولا يُحاط به تقسيماً وتبويباً، ثمّ إنّه يجيء طبقات، ويأتي على درجات" . أليس هذا توصيفاً بنيويّاً من جهة عبد القاهر الجرجانّي منذ القرن الحادي عشر الميلاديّ، وبالمعنى المعاصر للبنيوية كما نفهمها؟. هل نعزو، برأيك، عدم ظهور نظريّة شعريّة عربيّة بالمعنى الكامل للنظريّة، إلى ثبات القراءة النقدية العربية لتسعة قرون مضين. أو نعزوها إلى طبيعة الذّوق العربيّ الثقافيّ بعامة، والذي لا يزال متمسّكاً تمسّكاً خرافيّاً بهذه الطّبيعة دون العقل الشّعريّ والنّقديّ في آنٍ- معاً؟.

- إن توصيف الجرجاني للشعر هو توصيف صحيح في كل زمان ومكان، ولم يتحدث عارف بالشعر ومسالكه وأحواله وظروفه وحساسياته وطبقاته وتفاصيله إلا وأتى على ما يشبه هذا الكلام منذ فجر التاريخ، فالشعر هو لغة الروح ولغة الجسد معاً ابتداءً من ((أُخذة كش)) التي هي كما يقال أقدم نصّ شعري في التاريخ وحتى آخر قصيدة كتبها أحدث شاعر معاصر، والتفكير البنيويّ الجرجاني هو تفكير العالم المتفحّص المتبحّر بالظاهرة الذي يتدبّر الخصوصيات على نحو ميكرسكوبيّ عالي التركيز والرصد، ولا يمكن ترهين الشعر بالنظرية على كل الأحوال، إذ الشعر مفهوم متغيّر باستمرار، فمفهوم الشعر عند الجاحظ غيره عند الجرجاني أو المرزوقي أو القرطاجني، مثلما هو غيره عند المتصوفة، مثلما هو غيره عند أرسطو وكانت والشكلانيين الروس وبارت، وهكذا.

لا يوجد طبعاً مفهوم قاصر عن الآخر ـ مهما كان ـ بل يوجد مفهوم مختلف تحدده شبكة هائلة من المرجعيات والتكوينات والثقافات والرؤى والأصول، وكلّ مفهوم يتشكّل ويتطوّر استجابة لحضارة كلّ أمة ودرجة وعيها به وإيمانها بوظيفة الشعر في تخليق الحياة وصناعة الجمال ونشر الفرح والبهجة، ومن ثمّ المعرفة، وما القراءة في كلّ ذلك سوى السلوك الإجرائي الذي يجعل الشعر قابلاً للحياة والفعل والتأثير والتغيير، وقراءة الشعر عند أكثر الشعوب وعلى مرّ العصور هي نادرة لا تتحوّل إلى ثقافة قرائية مجتمعية (ذات طبيعة شعبية) مطلقاً، ولا يليق بها ذلك طبعاً، وغالباً ما يصطلح على قرّاء الشعر بالقلّة الهائلة، لكنّ تأثير الشعر يتسرّب إلى أنساغ المجتمع ومفاصله بهدوء ورويّة، فيفعل فعله من دون تشعر به الأشياء المحيطة على نحو بالغ الوضوح والتمظهر.

الشعر بطبيعة الحال نوع من أنواع العمل الفكري الخلاّق في أرفع مستوياته، وأيّ فصل بين الفكر والشعر، بين الفلسفة والشعر، بين كل ما له علاقة بالعقل البشري والشعر، إنما هو فصل قسري يسيء كثيراً إلى مفهوم الشعر ويقلل من أهميته في صناعة الحضارة البشرية، لذا فإن علاقة العرب بالشعر على هذا المستوى كانت بعيدة عن هذه الرؤية إلا في حدود ضيقة عند بعض كبار المشتغلين في هذا الحقل، فقد ظلّ الشعر العربي متداخلاً مع الدين والأخلاق على نحو أوسع وأعمق من تداخله مع الفكر والفلسفة، وهو ما أعاق تطوّر مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية، إذ كانت ترى هذه الثقافة في أطروحة مركزية من أطروحاتها أنه يجب تنزيه الشعر مما يمكن أن يعلق به من نثار الفكر والفلسفة، على النحو الذي يعود فيه إلى المربع الأول (مربع الشاعرية) من دون أن يتحوّل إلى نظام بنيويّ متعالٍ اصطلح عليه بـ ((الشعرية))، فالنظام في أوّل مستوى من مستويات تكوينه لا يمكن أن ينهض إلا بفعل حضور الفكر والفلسفة، ولا شكّ في أنّ التجربة الشعرية العربية منذ أقدم نماذجها كانت تعبّر عن جوهر هذه الحقيقة، لكنّ القراءة كانت قاصرة بفعل سلطة المهيمنات الدينية والإيديولوجية على تقويض هذا الفضاء وتبسيطه واختزاله إلى ممارسة لغوية ذات طبيعة أخلاقية ضيّقة ومبتسرة وأوّليّة.

يرى الفِكر التّنظيريّ في معظمه أنّ: " .. كلّ نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائيّة من الإقتباسات. وكلّ نصّ هو تشرُّب، وتحويل لنصوص أخرى" . ذلك ما أمْلتهُ جوليا كرستيفا، وقبل ذلك بقرون ثبّت بعض النّقاد العرب القدامى العديد من الإشارات الفذّة إلى التّناص، لا بل قعّدوه ووضعوا له جدولاً معروفاً. غير أنّي سأذكر ردّاً للمتنبّي على خصوم له اتّهموه بالاستنساخ والسّرقة من شعراء سبقوه: " .. ذاك مِن وقْع الحافر على الحافِر، في الصّحراء" . لاحظ أنّ فنونيّة الرّد لا تتركّز إلاّ في مفردة: الصّحراء (من هنا سوّدتُها- طِباعِيّاً) كونها عالَماً رجراجاً مُتغيّراً لا ثبات له.

أي أنّ الحافر وإنْ وقع على الحافر لكنّه آقتُبِس بتَشرُّب وتحويل... وطُمِسَ أثرُه بفعل إنتاج خلاّق جديد.

حسناً. وأنت تقرأُ لـ؛ تقرأ. ولـ؛ تنقُدَ. كيف ترى إلى ذلك؟.

ـ التناص الذي هو في اللاتينية ((intertextualite)) حظي بقوّة تداولية هائلة في مساحة النقد العالمي المعاصر ـ غربياً وعربياً ـ، وعلى الرغم من ظهور آلاف الدراسات الغربية، والعربية العائدة إلى الموروث أو الجديدة، التي ربما لم تترك شاردة أو واردة في فضاءات هذا المفهوم وطبقاته وبطاناته وتجلياته إلا وأتت عليها، فإنّ الرغبة مازالت تحدو الكثيرين ـ أشخاصاً (دارسين وباحثين ونقّاداً) ومؤسسات ثقافية وأكاديمية ـ للتواصل في قراءة هذا المفهوم ورصد تحولاته وتخصيباته وتمظهراته وتثميراته على الصعيدين النظري والإجرائي، لأنه مازال مفتوحاً على إضافات ممكنة، وقابلاً لاستنطاقات أخرى، ولاسيما في الحقل الإجرائي (العملي) الذي يحيل دائماً على معطيات نظرية جديدة في المفهوم والمصطلح والنظرية.

في ثقافتنا العربية القديمة كان ثمة مفهوم (السرقات) الذي يحوم بشبكة مصطلحات عاملة حول ما نسميه اليوم بـ (التناص)، وقال المشتغلون فيه بمثل ما يقوله علماء التناص تقريباً، لكنّ التناص اليوم تحوّل إلى علم من علوم النقد ونظرية من نظرياته، بعيداً عن قَصْرِهِ على معنىً ما من معاني السرقة بمفهومها الأدبي، على النحو الذي أدرك فيه الجميع بخرافة النصّ الصافي أبداً، فكلّ نصّ لاحق هو حصيلة مجموعة نصوص سابقة مهضومة، يسهم تداخلها وتعالقها وتضافرها وتماهيها في إنتاج النص اللاحق.

غير أنّ آليات التشرّب والتحويل والطمس التي تشتغل في حضرة التناص تختلف بين مبدع وآخر، كما أن عامل القصدية والوعي يختلف بينهما أيضاً، وهنا يشتغل شيء آخر غير الموهبة هو ((الذكاء الأدبي)) في استعمال هذه الآليات وتوظيفها بالطريقة التي تخدم الرؤية الجديدة، وتساعدها في حلّ إشكالها مع المحيط النصوصي الرافد لها، والانتقال بها من عتبة التمثيل إلى عتبة التخييل، بحيث يبدو النص الجديد الطالع من رحم نصوص قديمة وكأنه طالع من رحم بِكر لا سابق ولادة له، كما يفعل كبار المبدعين في التاريخ.

قضية السرقة بمفهومها العربي طالما تلاحق الكبار، إذ تعرّض المتنبي كما تعرف لذلك واتّهم من طرف خصومه ومعارضيه بالسرقة، مثلما تعرّض أدونيس اليوم، وسيتعرّض غيرهما غداً، ولسنا هنا طبعاً بصدد الدفاع عن أدونيس وشيخه المتنبي بقدر ما يحقّ لنا القول إنّ مفهوم التناص برؤيته الجديدة ألغى تقريباً ما كان يعرف بـ (السرقة)، إلاّ ما كان سرقة بائنة لصغار الأدباء الذين لا يحسنون إدارة ما يكتبون ولا التعاطي مع كنز ما يستثمرون، لذا فأنا حين أقرأ لأقرأ أذهب بعيداً نحو أقاصي المتعة ولا أحاسب النصّ الذي يخلق متعتي بل أغفر له ذلك وأبرر له ضيافته

الرائعة بين نصوص أخرى، يأخذ منها ما يشاء وكأنه لا يأخذ شيئاً، أحب الأذكياء جداً وأحترم اختياراتهم وأغضّ الطرف عن زلاّتهم، أما حين أقرا لأنقد ـ ولا يوجد فاصل كبير عندي بين القراءتين ـ فإنني ملزم بكشف الإحالات بوصفها لعباً جمالياً يغني النصّ ويثريه ويفتحه على آفاق جديدة من الخصب والتثمير والإنتاج.

الحداثة، وبعد أن تجاوزت بجسارة وثقة وإصرار؛ كلَّ مرحليّة وراهنيّة. أي صارت؛ زمنيّةً. وبتعبير آخر: أدْغَمَتِ المفاهيم الزّمنيّة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل في مفهوم زمنيّ شموليّ واحد، ترى كيف يمكن أن تكون عليه العلاقة بعد ذلك كلّه ما بين؛ المُتحوّل/ والثّابت، من جهة أنّ الثابت لا يمكن مَحْوه؛ وجوداً وواقعاً وتاريخاً؟.

ـ جميل أن تسألني عن الحداثة بعدما توقّف الحديث عنها تقريباً لأقول لك إنّ الحداثة هي منعطف خطير في تاريخ التفكير والثقافة والعلم والأدب والحضارة الإنسانية عموماً، فهي واسطة العقد بين ((ما قبل الحداثة)) حيث ثقافة المعرفة القديمة بكلّ ما لها وما عليها، و ((ما بعد الحداثة)) بكلّ تجلياتها ورؤياتها واشتغالاتها الما بعدية، على النحو الذي تعالت فيها الحداثة بوصفها بؤرة بذراعين، ذراع يمتدّ إلى ما قبلها، وذراع يمتدّ إلى ما بعدها، وهي في قلب الجسد تقول ما تريد وتفعل ما تشاء.

سبق لي أن قلت إنّ مرايا ما قبل الحداثة مرايا ثقيلة تشتغل على الثابت وتموّله بكلّ ما تستطيع كي تكوّن له ذخيرة لا تنضب، ذخيرة كثيفة تجتهد في دعم الثبات بحيث تنعكس صورته في المرايا بهيئة كلاسيكية باذخة، غير أنّ مرايا الحداثة حين دخلت سوق العمل لتعبّر عن جوهر ما تحمله من بضاعة حديثة خلخلت ثبات مرايا ما قبلها بقوّة، وقدّمت مراياها التي تعكس الصور صافية لامعة جريئة غير ثابتة، إذ إنّ صفاءها ولمعانها وبريقها الأخاذ لا يدعها تثبت على شكل واحد وصورة واحدة، بل إنّ وجودها أصلاً ينهض على آليّة التغيير والمخالفة والتصيير الجديد، وتمكّنت ـ بما وسعته من إمكانات تسندها خطابات فلسفية داعمة ـ أن تؤسس لقيم تعبيرية تنتصر للحراك الجمالي التشكيلي في النصوص، وأعتقد أن البنيوية كانت العلامة الأبرز والأبلغ تعبيراً عن مرايا الحداثة.

هيمنت الحداثة ردحاً مهماً ومركزياً من الزمن الحديث على مراكز التفكير في العالم، وأحدثت ثورة هائلة على الأصعدة كافة، وربما علينا أن ندين بكلّ ما نملك من حضارة وبكلّ ما ننعم فيه من بركاتها لمرايا الحداثة، وهي تعكس ذلك الصفاء المتموّج الساحر والباذخ وهو يسهم في تألق حضارة حياتنا، من استخدام وسائل الاتصال بالكيفية الحلمية الهائلة التي لم يكن لينتظرها أكثر المتفائلين بسالة قبل نصف قرن مثلاً، غير أنّ هذا المتغيّر الحداثي في مقابل الثابت ما قبل الحداثي لم يكن له ليدوم وقد ذهب المتغيّر نحو أقصى حدود التعبير عن الحلم، على النحو الذي

لم تعد فيه المرايا الناصعة للحداثة قادرة على استيعاب ما يحصل من جنون في التقدّم الهائل على صعيد المنجز في المجالات الإنسانية كلّها، فتعرّضت هذه المرايا للتهشيم بحيث تحوّلت إلى كِسَر وشظايا وقِطع، تعكس الصورة بطريقة جديدة تحتاج إلى ذكاء مختلف لقراءتها وتأويلها، وهو ما انعكس عميقاً في نصوص اشتغلت على آليّة التشظّي وقلب الطاولة على النظام الشعري الشديد الدقّة والمهارة، لتستبدل به نظاماً آخر يقوم على اللانظام وعلى تقديم الرؤية بكلّ قوة حرارتها، في انتصار واضح للتمثيل على حساب التخييل، على النحو الذي جعل لرواية مثل رواية ((عمارة يعقوبيان)) لعلاء الأسواني تفتقر إلى الصنعة الروائية واللغة الروائية وهما أبرز خصيصتين في روايات الحداثة، تنشر هذا الانتشار وترفع صاحبها ليكون أسطورة روائية مدهشة، إذ بيع من هذه الرواية وحدها ما يعادل كل ما بيع من روايات نجيب محفوظ (الفائز بجائزة نوبل) حتى الآن.

ومع ذلك فإن التجاور بين الحداثة وما قبلها وما بعدها على مستوى التاريخ يظلّ قائماً وضرورياً وحتمياً، فقد تحصل القطيعة لكن من دون الإلغاء، وقد تحصل الخلخلة لكن من دون المحو، وقد يحصل التجاوز لكن من دون الانفصال، ولعلّ مهمة التاريخ العظيمة هنا هي في الحفاظ على هذا التجاور ووضعه في مساراته الصحيحة، من دون الإخلال بأيّ توازن بين وحداته ومفرداته وعلاماته حيث لكلّ مفهوم منزله في التاريخ ومقامه وصورته، وحيث كلّ مرآة تحكي رؤيتها وتاريخها ودورها في صناعة حضارة الإنسان.

الأسلوب هو قبل كلّ شيء إعادة لكتابة العالَم، ولكن برؤى جديدة. الأسلوب لا بدّ أن يظلّ تدشيناً جديداً لكلّ إعادة كتابة. الإعادة ليست بمعنى الاستعادة- طبعاً، أي بمعنى التّكرار النّمطيّ، تطريساً، لا ابداعاً- للعالم. أعني: الإعادة المُبتكَرَة/ المُبتكِرة.

ما حرّضني على هذا المحور إعلانك الجَسور عن ما أسميته أنت بـ: موت القصيدة العموديّة، وأنّ الحاضر والمستقبل لقصيدة النّثر وحدها، وذلك في مؤتمر قصيدة النّثر الذي نظّمته كليّة الآداب بجامعة الموصل، وأسهمنا فيه معاً.

أدركُ تماماً، ومن أوّل؛ أنّ القصيدة العموديّة كان يكمن موتها في نمطيّتها وجمود طريقة تعبيرها، شعريّاً ونقديّاً، لكنّ مفارقة عجيبة تتجلّى بوضوح في رعايتها رعايةً خرافيّة من قِبل الإعلام العربيّ بعامّة؛ مهرجانات مكثّفة، قنوات فضائيّة، إصدارات، ومُسابقات مغرية.... أدرك طبعاً الدّوافع الأيديولوجيّة والسّياسيّة، فضلاً على معرفتي بنمطيّة الثقافة الأدبيّة العربيّة بخاصّة، وثقافة العقل العربيّ بعامّة، ذلك أنّهما يتعاملان مع هذه القصيدة وكأنّها شعر شعبيّ، ذلك" الذي يصنع صيته عامّة القرّاء أكثر من النّقاد" حسب تعبير تودوروف.

ـ هذه قضية ثقافية تداولية، أو تداولية ثقافية، واسمح لي أن أصطلح على القصيدة التي أشرت إليها بـ ((قصيدة الوزن)) لأن تسمية ((القصيدة العمودية)) غير

صحيحة، وهي قصيدة مهمة في تاريخ الشعرية العربية بدليل أنها استمرت كل هذا الزمن وعاشت مئات السنين، وأدّت دورها على أمثل وجه، وجاءت بعدها ((قصيدة التفعيلة)) في انقلاب حداثي نوعي وضروري وحققت نقلة استثنائية في تاريخ الشعرية العربية، وولدت ((قصيدة النثر)) على حافاتها أواسط الخمسينيات، وقد تعرّضت لسلسة تغييبات في مراحل معينة من مراحل تألق ((قصيدة التفعيلة)) وهيمنتها وتفرّدها في ساحة الشعرية العربية طيلة نصف القرن الأخير من الألفية الأولى، لكنها مع ذلك بقيت تشتغل على نفسها وتتمظهر هنا وهناك كلما وجدت إلى ذلك سبيلا، حتى عادت أخيراً لتهيمن على الفضاء الشعري الراهن.

حين قلت بموت ((قصيدة الوزن)) في تلك المناسبة وكنت قلت ذلك قبلها بطبيعة الحال فإنما أحاول وصف واقع الحال، لم تعد هذه القصيدة صالحة للعصر، هذا العصر ما بعد الحداثي الذي يضيق بكل ما هو قيد مهما صَغُر، ثورة على القيود بكل أشكالها وأنماطها، ثورة من أجل الحرية والتفلّت من المعايير التي يمكن أن تحدّ من انطلاق الإنسان للتعبير الحرّ عن نفسه ورؤيته ومزاجه وخطابه، تحطّمت معها كلّ الأسس التي تقول بوجود قواعد وقوانين ثانية غير قابلة للتجاوز والتغيير، رافق ذلك تطلّع مشروع نحو إعادة الاعتبار للفرد لا المجموع، وللنص لا الظاهرة، وللرؤية لا الفكرة، وللهامش لا المتن، وللتفاصيل لا البؤرة، وللإجراء لا النظرية، على النحو الذي لا يسمح لقصيدة تنهض على صرامة الوزن والقافية أن تعيش في مناخ قائم أصلاً على تقويض أيّ حدّ يقلل من جموح الكلام وانطلاقاته باتجاه التعبير الحرّ عن روح ملتاعة قلقة تبحث عن مأوى أو ملاذ أو مصير، داخل محرقة هائلة من السرعة والتشتت والاختزال والتكثيف والتركيز والتغيير وعدم الثبات.

قصيدة النثر حالة شعرية محمولة غير ثابتة، يمكن نقلها بسهولة من مكان إلى آخر، ليست مضطرة لأن تقدّم شهادة حسن السلوك كي يتمّ تعيينها في وظيفة لائقة، وليست بحاجة لمنزل فخم تقيم فيه يتناسب مع انتمائها الأصيل إلى شجرة عائلة غير مشكوك في جذورها ومرجعيتها وصفاء أرومتها، بل هي على العكس من ذلك تماماً، فهي لا تتمتع أصلاً بحسن سلوك ولا تتطلّع إليه، وتصرّ على مغايرتها واختلافها واختراقها، وهي في تنقّل مستمر بحيث لا تحتاج إلى منزل للإقامة، وهي تنتمي إلى الأقلية فلا تبحث عن قرائن ومواثيق لتأكيد انتمائها إلى شجرة العائلة حيث تقيم مصالح الأكثرية ونماذجها، وعلى هذا فهي كما ترى حرّة ليس لها مصالح مع أحد حتى تضطر لتقديم تنازلات معينة تشفع لها كي تبقى حاضرة في المشهد، وهي لا تكترث بالشائعات التي تصنعها سلطة الأكثرية عادة من أجل الحفاظ على مصالحها، وهي في الوقت نفسه عصيّة على الزوّار الغرباء الذين يرتدون أزياء مزيّفة تشبه أزياء أصحابها، إذ سرعان ما ينكشف زيفهم حين تجف بضاعتهم في أوّل تعرضّ حقيقي لشمس الإبداع اللاهبة.

قصيدة النثر هي أصعب القصائد وأسهلها في آن، يمكنك في قصيدة الوزن أو قصيدة التفعيلة أن تكتب قصيدة نصف ناجحة، نصف مقبولة، نصف متداولة، نصف.. نصف..، لكنك في قصيدة النثر إما أن تكتب قصيدة ناجحة أو لا قصيدة، هذه حكمة قصيدة النثر التي قد لا يراها ولا يفهمها الكثيرون، على النحو الذي يذهبون فيه إلى كتابة أيّ كلام بوهم أنه يمكن أن يكون قصيدة نثر طالما أنه خالٍ من الوزن والقافية، لكنهم طبعا ينتهون إلى كتابة إنشاء رديء أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه مضحك.

أما عن رعاية الإعلام وأصحابه لقصيدة الوزن، مسابقات وجوائز وفضائيات وغيرها، فهي ليست أكثر من حصص أعلانية تدرّ أرباحاً خيالية لمنتجيها، ولا علاقة لها بالثقافة والأدب والفن والجمال مطلقاً، ثمة حرب فضائيات رهيب من أجل مزيد من الربح لا تألو فيه أية فضائية جهداً في سبيل اختراع كل ما هو جديد ومثير يحقق لها ربحاً أكبر، وبما أنّ قصيدة الوزن منبرية فإنها تتيح قدراً أكبر من المشاهدة المثيرة التي بوسعها أن تحقق مثل هذه الأهداف، وليس أدلّ على ذلك من نقد الكثير من المثقفين المحترمين لهذه البرامج التي تندرج في سياق إعلامي لا ثقافي ولا شعري.

محمد صابر عبيد يتحدث عن:

.آليّة القيم الجمالية في النصّ

وإشكاليات الدرس النقديّ في الوقت الراهن.

.وظيفة الناقد هي فحص جماليات النصوص والكشف عن المناطق الأصيلة في كلّ نصّ أدبيّ من الناحية الجمالية.

حاوره: أحمد الحاج جاسم العبيدي

عندما تقرأ لمحمد صابر عبيد الناقد تجد في نصوصه نزعة خارجة عن التقليد المتبع في أسلوب الكتابة النقدية ومنهجية البحث العلمي، فهو لا تروقه السياسات النقدية المتبعة في المكاتب والصالونات الأكاديمية، لذا تجده دائما يدعو إلى تبني الرأي الذاتي في الحكم على العمل الأدبي وعدم الاعتماد على آراء الآخرين، فلكل متلقٍ ذوقه الخاص به وتحليله ورأيه وهو محق في حكمه وفي تحليله.

ولا يكتفي عبيد في الدفاع عن رأيه من خلال كتبه النقدية وإنما من خلال محاضراته التي يلقيها لدارسي الأدب في الدراسة الأولية والعليا. ولكن الحديث دائما يدور فيما إذا كان عبيد يتبنى منهجا بعينه أم مناهج عدة؟ وهل يؤسس لمنهجه النقدي الخاص، أم أنه يعالج موضوعا قديما بأسلوب حديث؟ وهذا ما حملناه في جعبتنا لهذا الحوار النقدي الساخن:

* لقد بدأت تجربتك الأدبية مع الشعر، أين ذهب الشعر منك الآن؟

– فعلاً لقد بدأت حياتي مع الشعر. بدأت شاعراً وهو يهيمن عليّ – ليس في الكتابة وحدها – وإنما في مفاصل كثيرة من حياتي أيضاً، وظل الشعر هاجسا عميقا وقويا يرافقني حتى الآن، وعلى الرغم من أنك لو أجريت مسحاً لوجدت حصيلة ما كتبت من شعر يوازي ست مجموعات شعرية على مدى ثلاثة عقود، وقد جمعت أشعاري في طبعة أولى نشرت في دمشق وقد نشرت طبعة ثانية بعنوان ((هكذا أعبث برمل الكلام)) بإضافة ديوان جديد في عمان، والآن صدر لي ديوان جديد بعنوان ((مياه مالحة)) في دمشق.

بمعنى أن الشعر مستمر معي وهذا الاستمرار ليس على صعيد الكتابة كما قلت فقط وإنما على صعيد حياتي، الشعر منهج بالنسبة لي وبهجة ورؤيا، رؤية

وطريقة حياة ومزاج، وسبق أن قلت في أكثر من مقابلة إنني أعيش حياتي كلها بطريقة شعرية، في علاقاتي مع الآخرين، في أسلوبي في الحياة وتفاصيل عملي، فهذا يعني أن حياتي مع الشعر منظمة. وغالباً ما يأتي سوء الفهم في علاقات الآخرين معي من عدم قدرة هؤلاء على إدراك شخصيتي على هذا النحو فيحصل الالتباس، والشعر أيضاً عكس صورة معينة لعملي النقدي، وغالباً ما يرى قرّائي بأن لغتي لغة مختلفة عن النقاد الآخرين وهناك قصديّة في أن أجعل من شعري ذخيرة أسلوبية ومنهجية في الكتابة النقدية.

ودائماً أقول إن الناقد إن لم يكن شاعرا من قبل لا يستطيع أن يصل إلى مفاصل دقيقة جداً في الكتابة الشعرية، وليس بوسعه فهم واستيعاب كثير من الأسرار الموجودة في جيوب القصيدة وتخومها وظلالها وزواياها.

* من سرق من؟

– والله أحدهما يسرق الآخر دائماً وأنا أتواطأ معهما باستمرار، فعندما يستطيع الشعر أن يسرق شيئاً من ذخائر النقد أتواطأ مع الشعر، وعندما يستطيع النقد أن يقضم شيئاً من تفاحة الشعر أتواطأ معه أيضاً، وأنا سعيد بهذه العملية الثلاثية بين ثلاثة أطراف متلاحمة ومتداخلة ومتعاشقة، أنا والشعر والنقد.

* كيف تضع مقارنة بين اللوحة والقصيدة؟

– التشكيل مدارس أيضاً وأسلوبيات يعني إذا كان الشعر يقسم على قصيدة وزن وقصيدة تفعيلة وقصيدة نثر، فإنّ التشكيل أيضاً مدارس. هناك تشكيل تقليدي، وتشكيل حداثي، وتشكيل ما بعد حداثي، لكنني أعتقد دائماً أنّ هناك علاقة سرية بين التشكيل والشعر، وهذا ما حفزني في الفترة الأخيرة إلى إصدار ثلاثة كتب صدرت هذا العام في دمشق، الكتاب الأول (التشكيل السردي) والكتاب الثاني (التشكيل الشعري) والكتاب الثالث (التشكيل السير ذاتي)، حاولت أن أنقل في هذه السلسلة النقدية مفهوم التشكيل من الرسم إلى الشعر، يعني أن أنظر إلى القصيدة على أنها لوحة بالكلمات وبالصور، إذ حاولت أن أستحدث مصطلحاً جديداً للتشكيل بالكلمات مستفيداً من الرؤيات المتعددة للتشكيل في الرسم.

* الشعر هو عبارة عن خيال ولغة وهي عند سوسير نظام تجريدي، بينما التشكيل عبارة عن فكرة ومادة تتمظهر عبر التمازج اللوني والزيت والقماش، كيف تجد علاقة بين هذين المعادلتين؟

– المادة التي في التشكيل تعادل اللغة التي في الشعر، يعني اللغة بطبيعتها الاعتيادية هي عبارة عن مادة. يعني أنت تأتي إلى أصوات وتأتي الى مفردات مثلما يأتي الرسام إلى مادة الرسم، فهو يأتي إلى لوحة وإلى ألوان وإلى كتل وإلى قماش وهذه الوحدات هي نفسها تضاهي الوحدات الشعرية، ولكن نقل اللغة من حاضنتها الطبيعية إلى حاضنتها الشعرية ونقل عدّة التشكيل من شكلها التجريبي إلى اللوحة هو

من يُظهر براعة الرسام في التشكيل وبراعة الشاعر في استخدام اللغة، يعني الشعر طريقة فريدة ومتميزة في استخدام اللغة. فنحن جميعا نستخدم لغة واحدة، أكبر شاعر في الكون وأصغر شخص يستخدم المفردات نفسها ويستخدم الأصوات نفسها، وهي أبجدية واحدة في كل لغة.

لكن كيف يستطيع الشاعر أن يستخدم هذه اللغة نفسها بطريقة مبهرة وبطريقة قادرة على إدهاش الآخر هنا يكمن السر. فضلاً عن أنّ هناك مسألة أخرى هي أن اللغة وهي تُكتب تخلق، يعني ثمة خلق من طرف الشاعر وثمة خلق من طرف اللغة نفسها عندما يستطيع الشاعر أن يكشف عن جوهر هذه اللغة.

وهذا لا يعني المتحدث البسيط العادي فهو لا يعرف كيف يكتشف أسرار اللغة في حين الشاعر هو الذي يكتشف الأسرار ويستفيد من هذه الأسرار في صناعة الشعر.

* لقد ذكرت في إحدى الندوات بأن الشعر هو أصل الفنون الأدبية جميعا بينما هناك من يقول بأن السرد هو الأصل، والأخير يعتد بألف ليلة وليلة حيث أن السرد ساعد في إنقاذ أمة بكاملها بينما الشعر قتل صاحبيه ولدينا مثال طرفة ابن العبد والمتنبي؟

– في الحقيقة إن هذه القضية – أي مسألة القدم – فيها إشكالية فيما يخص الأقدم وما هو الفن الأول وربما أنا تحدثت عمّا يخصني، أنا بدأت شاعرا وربما البيئة العربية هي بيئة شعر أكثر منها بيئة سرد بحكم علاقة الشعر بالانفتاح وبالبادية وبالصحراء في شكله الأولي التقليدي. لكن في ما يتعلق بي فأنا بدأت شاعرا ثم تحولت فيما بعد مهنيا وأكاديميا وإبداعياً إلى النقد، لكن بقي الشاعر متوقدا ومتأثرا ومؤثراً ومتعلقا وحاضرا على الصعيد الإنساني وعلى الصعيد الكتابي أيضا على الرغم أنني مقلّ في الشعر نسبيا، لأنني أنتجت حتى الآن ستة دواوين فقط.

* أحيانا يرد مصطلح الأسطرة في الإشارة الى تضمين الأسطورة في الشعر أو في الرواية، أيضا الشعر ممكن أن يقحم في الرواية أو القصة أو العكس بعض النقاد يعدّ هذا عيبا وبعضهم يعده إبداعيا، فمن هو الأصوب برأيك؟

ـــ هذه القضية تدخل في إطار ما يصطلح عليه نقديا بالتداخل الإجناسي. الآن في هذا العصر بتقديري لا يوجد فن أدبي خالص على الإطلاق، يعني بحكم طبيعة العصر حصل نوع من التداخل الكبير بين كل أنواع الفنون، في الشعر مثلاً تجد السينما تعمل في بعض تقانات السرد، تجد بعض تقانات الدراما، تجد بعض تقانات التشكيل، تجدها حاضرة في الشعر، وكذلك تقانات الشعر حاضرة في السرد وفي السينما. الشرط الأساسي في هذا التداخل أن الجنس الأدبي يبقى محتفظا بخصائصه النوعية، يعني الشعر يجب أن يبقى شعراً، يفيد من السينما ويفيد من التشكيل ويفيد من السرد ويفيد من كل الفنون المجاورة المعروفة بشرط أن يبقى شعرا. إذا تفوق أي

عنصر آخر قادم من فن آخر على عناصر الشعر بهذا المعنى يكفّ الشعر عن كونه شعراً ويتحوّل إلى فن آخر.

بالعكس أنا أدعو إلى أن يفيد الشعراء من كل الفنون. لأن الغنائية الآن على الرغم من أنها تمثل عنصرا أصيلا في الشعر، إلا أنها لم تعد كافية لإقناع القارئ بشعرية الغنائية في استيعاب كثافة العصر وتعقيده وغموض معطياته، ومن ثمّ على الشاعر أن يمدّ يده إلى السرد ويمدّ يده إلى الدراما وإلى التشكيل وإلى السينما وإلى كل الفنون التي يعتقد أن تقاناتها صالحة لتوظيفها في الشعر بشرط أن يبقى الشعر شعرا.

* في أغلب كتبك النقدية أو كلها ركزت على القيم الجمالية في النص ما يعني إهمال لبقية المناهج والمدارس الأخرى؟

ـــ حقيقةً هذه القضية تتعلق بالرؤية النقدية التي اشتغل في إطارها والمنهج النقدي الذي أعمل عليه، ما زلت اعتقد بأن وظيفة الناقد هي فحص جماليات النصوص والكشف عن المناطق الأصيلة في كل نص أدبي من الناحية الجمالية. طبعا النقد الثقافي جاء بأطروحة جديدة على أن البحث في الجماليات ليس كافيا لوضع النصوص أو الأجناس الأدبية في موضعها الطبيعي داخل بنية المجتمع لأنها يجب أن تتفاعل وتؤثر في المجتمع، وطبعا هذا منهج آخر، على الرغم من أن أحد أصحاب هذه المنهج قال بموت النقد الأدبي وبأن النقد الثقافي جاء على أنقاض موت النقد الأدبي.

طبعا أنا لا أقرّ بهذه الأطروحة وأعتقد إن لكل نوع من الباحثين منهجاً ومسار عمل، الناقد الأدبي في رأيي يبحث في الجماليات وهذه وظيفته المركزية، أما الناقد الثقافي فيمكن أن يبحث في العلاقة الثقافية بين النص والمجتمع أو بالعكس وهكذا الناقد النفسي أو الناقد الاجتماعي أو أي شكل أو منهج من أشكال النقد الأخرى ومناهجه، لكن قدر تعلق الأمر بعملي أنا اعمل في حقل النقد الأدبي الجمالي ولكنني أقرّ بأهمية المناهج الأخرى والأشكال الأخرى للنقد وجدواها.

* هل تؤسس الى وضع بصمة خالصة لمحمد صابر عبيد في النقد؟

ـــ بالطبع أنا وكل ناقد جاء بمعرفة ورؤية إلى هذا الميدان يسعى إلى ذلك، وأنا اسمع أحيانا من بعض قرائي والمتتبعين لإعمالي عبارة أن المنهج الذي استخدمه هو منهج (صابريّ) على أساس أنه ينتمي إلى شكل ينطوي على مواصفات خاصة في الكتابة النقدية. طبعا هذا أملي وهذا حلمي إن يكون لي أسلوب ومنهج خاص في الكتابة النقدية، ومنهجي بالطبع يسعى إلى الإفادة من كل المناهج المتاحة، ولكن كل هذه المناهج حين أتفاعل معها أسخرها لخدمة رؤيتي الخاصة ومنهجي الخاص على النحو الذي تبقى فيه شخصيتي بارزة وظاهرة ولكن ليس على حساب النص، بالعكس أنا أتفاعل بقوة وحب مع النص من أجل أن أعطيه ويعطيني، استجيب له ويستجيب

لـي، هنـاك حـوار عشـقيّ مسـتمر، حـوار جمـالي متحـرّك ومتجـوهر بينـي وبـين نصوصي، أقصد النصوص التي أعمل عليها.

* هل أنك تعالج موضوعا بأسلوبٍ جديد؟

ـــــ موضوع الجماليات موضوع طالع من بيت الفلسفة، يعني الجمالية كانت بحث من بحوث الفلسفة ودرس من دروسها، لكنها فيما بعد استقلت عن الفلسفة وكونت لها رؤية خاصة وبدأ المشتغلون في حقل الجماليات يمتلكون ظهيرا فلسفيا لكنهم يعملون على تطوير فكرة الجمالية بحيث تنطوي على دنيا مستقلة، وتفاعلت هذه الرؤية الجديدة مع النقد الأدبي الحديث وأصبح الأخير يشتغل على هذه الجماليات ويفيد منها، لكن هذه الجماليات ليست مستقرة وهي متطورة باستمرار، ومن ثمّ حتى لو كانت جذور هذه الجماليات قديمة لكنها الآن حديثة. بمعنى أنها تتطور بشكل مستمر وهذه ميزة للبحوث الجمالية التي قد تتفوق فيها أحيانا على بحوث الفلسفة، لأن التطور في الفلسفة تطور بطيء لكن في الجماليات أعتقد أن التطور مناسب. ولأن يحتفي بهذا التطور الناقد والكاتب ويفيد من تطورها المستمر فالجمالية فكرة متطورة دائماً.

* هناك من قال لا يوجد ناقد عربي على الإطلاق كيف ترد عليه؟

ـــــ لكل شخص ما يقول، وأنا كنت في ندوة في الخارج وسمعت هذا الشخص الذي تعنيه ورددت عليه، واستنتجت أنه ما يزال يحمل أفكار تقليدية حول فكرة النقد بالمعنى الانكليزي لفكرة النقد الانكليزي التقليدية، ما زال متشبثا بها لأن معرفته تغذّت على هذه الأسس ومازال يعيد نفس الأطروحات القديمة. وربما هو غير متابع لما حصل ويحصل من تطورات في المدرسة الفرنسية والألمانية والمدرسة اليورو شرقية في براغ وروسيا وجيكوسلوفاكيا، فهو لا يجيد سوى اللغة الانكليزية، ومن ثمّ لو كان متابعا لهذا لما ظهر منكمشا في حدود هذه التقليدية في النقد.

أعتقد أنه مثلما هناك نقاد فرنسيون وأميركان وألمان هناك نقاد عرب أيضا، ولكن المشكلة الآن في هذا العصر أن هناك مدارس بدأت تخفت. يعني هناك أطروحات كبرى في نظريات النقد قد تنشأ في فرنسا وألمانيا وروسيا ويفيد منها العربي والإفريقي، أصبحت النظريات لا مواطن لها لأن العالم كله موطنها، فأنا لا أتحرج من استخدام تقانة نقدية اكتشفها النقاد الروس أو الأمريكان أو الألمان أو غيرهم على الإطلاق، لأن المعرفة معرفة كونية، في تجربة طه حسين وجماعته التنويريين كانت هناك رؤية واضحة بالرغم من أنها تطورت فيما بعد على نحو هائل حين اتصل النقد العربي بالنقد الغربي، وأعتقد أن منجز النقد العربي منجز يجب أن يحتفى به على أكثر من مستوى.

* في الحديث عن المناهج النقدية هناك بعض النقاد ومن الباحثين في المناهج الحديثة مثل البنيوية والسيميائية رجعوا الى اطروحات سيبويه في هذه المدارس، وادعوا بأن سيبويه بنيوي والجرجاني سيميائي والجاحظ دلالي هل يعني تفريط هذه التسميات؟

ـــ أنا لا اتفق مع هذه القضية جملة وتفصيلا، ليس بالضرورة أن يكون الجاحظ دلاليا والجرجاني سيميائيا وسيبويه لسانيا. فالرؤية العربية النقدية القديمة تأسست ضمن جوّ خاص وضمن مناخ معرفي خاص وانتجت شيئا مهما في سياقه. أما المناهج النقدية الغربية فقد نشأت في أحضان الفلسفة وليس في أحضان النقد، والنقد هو الذي استعار بعض تقانات هذه المناهج واشتغل عليها في حقل الدرس النقدي. وقد يكون هناك تشابه بين نظرية النظم لعبد القادر الجرجاني وبين بعض منطلقات المنهج البنيوي، فالمعرفة بين الشعوب تتلاقى كثيراً وهناك اشارات كثيرة طبعا في هذا الموضوع، وكما قلت فإن المعرفة هي واحدة. يعني العقل الذي كان يفكر فيه ابن قريش قبل ألف سنة ونصف هو العقل نفسه الذي يفكر به ناقدنا المعاصر مع تغيير في الكثير من البنيات، وتغيير في الكثير من الحاضنات الثقافية، وتغيير في الكثير من الأرصدة الفكرية، لكن الجذور هي واحدة، لذا فإن وصف ناقد عربي قديم بمنهج نقدي حديث غير صحيح.

* هل لديك همّ إبداعي فيما يتعلق بعملية التجديد؟

ــ بالتأكيد في كل كتاب نقدي يصدر لي أتحرّى فية مناطق التطور والتجديد في العمل النقدي، وأنا مهموم بهذه القضية ربما منذ أول كتاب صدر لي. ولست مهموما على صعيد ما ينجز في الحقل النقديّ فقط، إذ سبق لي أن قلت في حوار سابق معي بأن أي منجز في حقل الطب مثلا او الهندسة الوراثية وتطورها بشكل هائل يحرجني كناقد، لأن عليّ أن أطوّر عملي النقدي في اجتهاد حقيقي على النحو الذي يناسب التطور العلمي في أي حقل آخر.

أنا اعتقد أن المعرفة متكاملة ولا يجوز أن يحصل تقدم هائل في الحقل الطبي أو الهندسي أو الزراعي ولا يحصل هذا في حقل المعرفة الأدبية أو النقدية. يجب أن يكون هناك نوع من التوازن في تطور حقول المعرفة كلها. فانا أتابع أي تطور يحصل في أي حقل معرفي آخر وهذا يشجعني ويحرجني ويحرضني في أن أتقدم في عملي النقدي بما يناسب على الأقل شكلاً من أشكال هذا التطور.

* ولكن التطور النقدي صاحبه إشكالية تداخل المصطلحات النقدية كونها انتجت في لغات عدة وترجمت الى لغات عدة فكيف يتم الخروج من هذه الإشكالية برأيك؟

ـ طبعا هذه مشكلة كبيرة، وللعلم فقط بأن الإشكال المصطلحي فيه مشكلة حتى في حاضنته الأصلية، يعني حتى في الثقافة الانكليزية والفرنسية والألمانية التي تنتج هذه المصطلحات فإنه يبقى هناك حراك معرفي مستمر وتبقى هذه الإشكالات مع المصطلح. عندنا المشكلة مضاعفة لأننا نتلقاها عن طريق الترجمة، وهذه الترجمة تعتمد على ثقافة المترجم وعلى الحساسية المعرفية لدى المترجم في اللغة التي يترجم منها واللغة العربية التي يترجم اليها.

وهذا في الحقيقة أثار فوضى كبيرة في المصطلح النقدي الغربي المشتغل في الثقافة العربية، ويحاول بعض النقاد التقليل من حجم هذه الخطورة، كما أنه يحاول أن يقنن هذه المصطلحات ويكيفها عربيا بما يناسب الدرس النقد العربي، وأعتقد أنّ هذه الإشكالية بالرغم من سلبياتها فيها أيضا فوائد، فهي تؤلف نوعا من الحراك الفكري والمعرفي على صعيد المصطلحات، والثقافة النقدية العربية بدورها أيضا تنتج مصطلحاتها الخاصة.

* أين يضع محمد صابر نفسه بين النقاد على مستوى الناطقين بالعربية؟

ــ هذه المسألة صعبة. في الحقيقة أنا لا اهتم كثيرا بهذه القضية، مايهمني فقط هو العمل برؤية واضحة بحيث أرى نفسي فيها، وأحاول تطوير أدواتي وإمكاناتي باستمرار، وأن أتفاعل مع النصوص أكثر، وأن أطوّر فكرة الحب بيني وبين النصوص والظواهر التي أعالجها، ويهمني جداً أن يلاحظ قارئي تطورا ما بين كتاب

وكتاب آخر. أما قضية أين أضع نفسي بين النقاد العرب أو نقاد العالم فأعتقد أنه ربما يأتي وقت يهتم فيه دارس بهذه القضية ويضعني حيث أستحق.

* من هم قرائك؟

ـ الأدباء بالدرجة الأولى وليس كلهم لأنني اكتشفت مؤخراً ـ للأسف ـ بأنهم أقل فئات المجتمع قراءة وتتبعا، وبعض اساتذة الجامعة وهم قلّة أيضاً، وطلبة الدراسات العليا ممن يتجهون الى الدرس النقدي الحديث، وكتبي كلها تُتَداول ضمن هذا الإطار، وأعتقد أني أملك قدرا كبيرا من القراء في الجامعات العربية عموما، وربما ثمة أناس يقرأون لي لا أعرفهم، ولكن عندما أتداول مع دور النشر التي أتعامل معها يفيدوني دائما بأنني من بين الكتّاب الأكثر قراءة في حقل النقد، وهذا واضح بالطبع من نسبة مبيعات كتبي، وأنا سعيد بهذا حين تصلني رسائل من كل أنحاء الوطن العربي واستشارات وآراء في بعض كتبي، وقد صدرت وستصدر خمسة أو ستة كتب عن تجربتي في النقد وفي الشعر. وهناك أطروحتا دكتوراه عن خطابي النقدي ومجموعة رسائل ماجستير عن تجربتي الشعرية والسردية الرسائلية، وأعتقد أنني أحظى بقدر كبير من الأهمية في مجتمع القراءة.

* هل أنت كاتب نخبة؟

ـ هذا المصطلح ليس دقيقا وليس محددا، فإذا أردنا تفكيك هذا المصطلح فمن هو كاتب النخبة؟ ومن هم النخبة؟ هل هم أساتذة الجامعة مثلا؟، وبرأيي المتواضع هم أقل فئات المجتمع قراءة للنقد وإقبالاً على تداول الكتب الحديثة، وأنا أستاذ جامعي لأكثر من عشرين سنة والتقيت الكثير من الأساتذة في العراق والخارج فوجدت أنهم الأقل قراءة، بحيث لا يمكن أن يكونوا نخبه. وكثير من الشعراء والكتاب أسألهم عن كتب صدرت لا يعرفون عنها شيئاً لذا فهم لا يعدّون نخبة أيضاً. أنا لا أضع في ذهني قارئاً معيناً في مزاجي، واجتهد أن يكون الخطاب واضحاً بكسب القراءة في الحقل ولا أعترف بالنخبة.

* هناك الكثير من الدارسين يشتكي من صعوبة الاقتباس من كتب محمد صابر عبيد؟

ـ مسألة الاقتباس مسألة أكاديمية مهمة جداً ويسعدني أنك سألتني هذا السؤال، والكتب التي يمكن أن يقتبس منها طالب الدراسات العليا أو الباحث مدرسيّة غالباً، يسعى دائما فيها نحو الحصول على أشياء جاهزة كي يلتقط فكرة ويضعها في بحثه. أما ما قلته الآن فأنا أعدّه ميزة في كتبي حين لا يكون باستطاعة الباحث أن يقتبس شيئاً، وهذه ليست وظيفة النقد فأنا لا أقدم مقتبسات جاهزة ليستخدمها الآخرون، بالعكس أريد من يقرأ كتبي أن يتعلم آليات الفعل النقدي، ويتعلم الحساسية، ويتعلم كيفية الدخول الى النص وكيفية ايجاد علاقة حب مع النص، وكيف يحاور النص حواراً داخلياً، ويتعلم كيف يسعى للكشف عن الأسرار الداخلية لهذا النص، ويتعلّم

كيف يستمتع بما يقرأ، يعني التعلم الجماليّ والرؤيويّ من المنهج النقدي والأسلوبية النقدية وهو ما أسعى اليه.

وبعبارة أخرى – أريد عندما يقرأ القارئ كتابي يشعر بأنني قد أضفت لآلياته شيئاً جديداً وأسهمت في تطوير ذوقه، أما أن أقدم له مقتبسات فهي مسألة بسيطة وأن هذه كلها مأخوذة من مضامين أخرى. لذلك فأنا أسعى إلى أن يفيد القارئ من كتبي على صعيد الفكرة والأسلوب والعثور على مفاتيح النص وكذلك التمرّن على اكتشاف القيم الجمالية فيه.

* ولكن المشكلة انه في حال تمت مناقشة الطالب على وجهة النظر ورؤيته في سبيل الخروج من النمط التقليدي القائم على عبارة من قال هذا؟ ومن أين لك هذا؟ والطالب الجريء مهدد برفض اطروحته بدعوى عدم مراعاته لشروط الاقتباس التقليدية. أليس هذا هو حكم جامعاتنا في الوقت الحاضر؟

ـ هذا هو عين الخطأ. أنا أشرفت على رسائل أكاديمية وعلى طلبة كثيرين، لم أطلب من أحد منهم الاهتمام بكثرة المصادر والمراجع بقدر ما أطالبه بأن تظهر شخصيته، وأن يستفيد من الكتب الأخرى ولكن بشرط أن تظهر شخصيته. وناقشت عشرات الرسائل الجامعية التي لا قيمة لها على الإطلاق، لأن صوت الناقد صوت متلاشٍ في بحثة، وأذكر مرة ناقشت أحد الطلاب وكان قد قدم رسالة بأربعمئة صفحة ولم أجد له إلا ما لا يتجاوز العشر صفحات فقط، والباقي مقتبسات، هذا نوع من الكذب الأكاديمي. فأنا أريد من الباحث أن يكون جريئاً وأن يقول وجهة نظره، وأن يقول إنني تعلمت من الناقد الفلاني كذا والناقد الآخر كذا، ولكن المشكلة كما تعرف هي أن الطلبة يسعون للحصول على الدرجة العالية أكثر من اهتمامهم بقيمة بحوثهم فيما إذا كانت جيدة أم لا وهذه هي المشكلة.

وقد اعترضت أكثر من مرة على العديد من اللجان عندما يناقشون طلبتي ويعطون لهم درجة عالية وأنا غير راضٍ تماماً عن عملهم بحيث يستحقون هذه الدرجة، طبعا هم يستغربون وأنا أفهم طبيعة هذا الإستغراب، ولكن المشكلة أنهم يفكرون بطريقة تختلف عن طريقتي وأنا بسبب ذلك لم أعد أناقش أي طالب منذ أن قدمت الى جامعة الموصل إلاّ مضطراً.

* من خلال مناقشاتك هل رأيت اختلاف بين الجامعات؟

ـ للأسف هناك سمة غالبة لدى الكل، لكن الطالب المختلف حتى لو كان في جامعة متخلفة فهو مختلف وبارز ومتميز ولديه رؤيته ومشروعه. فجوهر المسألة متعلق بالطلبة وقدراتهم وليس بالفضاء الأكاديمي الذي أمسى في منتهى التخلف مع الأسف ولا أنتظر منه شيئاً. وقد وجدت مؤخراً أنه من المناسب أن اكتفي بمشروعي وابتعد عن الجامعة بعد أن أصبح المشروع الأكاديمي بعيدا عن الإبداع وأصبح عبارة عن مهنة تقليدية، فالأستاذ يحصل على الأستاذية وهي هدف كل أكاديمي

ويفترض به بعد حصوله على هذا اللقب العلمي أن يبدأ البداية الحقيقية، ولكن المؤسف هو أن الفضاء الموجود لدى أغلب الأساتذة بات يشعره أنه وصل الى مرحلة الخاتمة وقد احتكر فيها الحقيقة، ولا يحتاج أن يكتب بحثا بعد الآن، ولا سيما أنه حصل على حقوقه الكاملة ووصل في التدرج الوظيفي الى الحد الأعلى، وأن مشاكله مع المعرفة قد انتهت بعد أن بلغ الذروة، في وقت يحتم عليه أن يبدأ بمشروع التطور الحقيقيّ لأنه ليس لديه مشكلة أهم من مشكلة الارتقاء بالمستوى العلمي والمعرفي، وهذه هي مأساة الدرس الأكاديميّ عندنا.

محمد صابر عبيد...

شفرة تتحدى موسوعية المتلقي

حاوره: د.محمود خليف خضير

لا تتوقف البطاقة الشخصية لمحمد صابر عبيد بوصفه الأكاديمي والمثقف عند حدود الثابت إنما تشتغل على فكرة الصيرورة الدائمة والمتحركة والمتجاوزة لكل مألوف، التي تشكلت في شفرة تمظهرت في أشكال تخفي أكثر مما تبوح في جانبها الإبداعي والنقد التي ارخنة لنقد عراقي في فترة التسعينيات التي وضعت المبدع العراقي في محك الترويض والجدب الثقافي والمعرفي من خلال فعل الحصار الذي حفز كوامن وطاقات محمد صابر عبيد لكي يبرز بوصفه ناقدا عراقيا وعربيا افرز نصوص نقدية وإبداعية تحاورت مع المناهج النقدية الحديثة التي قاربة نصوص شعراء عراقيين وعرب مجسدة قدرة ورؤية نقدية اخترق جسد النص وضاجعته كاشفة عن لذة ومتعة تفاعل معها المتلقي العربي والعراقي، ولعل حالة التشفير التي شخصنة نصوص احتاج الى حوار يكشف عن فعل التشفير المتحجب في فجوات وفراغات النص.

س 1: يقول يونغ نصف الرجل امرأة، ونصف المرأة رجل، أين يضع محمد صابر عبيد المرأة التي تمثّل نصفه؟

م.ص: مقولة يونغ هذه على المستوى الثقافيّ (لا النفسيّ) ملتبسة جداً، وهو يتقصّد بطبيعة الحال هذا الالتباس، فهل النصف هذا عموديّ أم أفقيّ، وهل هو طبيعيّ أم حضاريّ، وهل هو واقعيّ أم خياليّ، وهل هو زمنيّ أم مكانيّ، وهل وهل؟ ولعلّ هذا متأتٍ أساساً من فكرة ((الليبيدو)) اليونغية التي لا تعني الطاقة الجنسية بمفردها بل طاقة الكيان البشريّ بعامة، تخليصاً لها من فكرة الطاقة الجنسية المطلقة التي أخذ بها فرويد في أطروحته المشهورة في نظرية التحليل النفسيّ، قبل أن تتعرّض للتعديل والتكييف وإعادة الإنتاج على يد يونغ.

المرأة عندي (خارج المنظورين الفرويديّ واليونعيّ) جسد، جسد مادّيّ تعلّمت بين يديه قيمة المتعة وسطوتها، وجسد تشكيليّ أدركت داخل حدوده قيمة الأبعاد والخطوط والألوان والجمال والصيرورة البصريّة المرآوية المشغولة بالتفاصيل، وجسد معرفيّ تلقّيتُ في مدرسته أخطر دروس الفكرة والرؤية والمنهج والنظرية، ومن هذا المثلّث (الجسدانيّ) المهيمن اكتشفت أن المرأة هي ثلاثة أرباعي وليس نصفي كما يقول يونغ.

س 2: لكلّ مبدع يوتوبيا على شكل مدينة وامرأة، متى تشكّل المرأة لك يوتوبيا؟ وهل كانت المرأة لك يوتوبيا في الأساس؟

م.ص: المدينة أنثى، والمرأة مكان، بهذا المعنى ليست لديّ يوتوبيا ضاغطة تفصلني عن المكان والمرأة والمدينة والأنثى على النحو الذي يجعلني أفتقد الرؤية تماماً وأسمح للحلم أن يرى نيابة عن عينيّ العاصيتين، أنا أعوّل على عينيّ كثيراً حتى وأنا غارق تماماً في دهشة التأمل، لا أحلم بمدينة لم يسبق لي رؤيتها، ولا بامرأة لم يسبق لي أن عرفتها، يوتوبياي أصلاً ليست بعيدة كثيراً عن سقف واقعي، أحرّض جسدي دائماً على أن يعمل بأعلى كفاءة ممكنة، وأمنحه الكثير من حرية التصرّف بطريقة تقيّد الكثير من شطط أحلامي، ولا شكّ في أن ما حققته وتحققه التطورات المذهلة في وسائل الاتصال والتواصل الإليكتروني جعل اليوتوبيا في أقصى درجات تجلّيها الحلمي كائناً مرئياً وملموساً يمشي على الأرض، كلّ شيء الآن قابل للتحقق ولم يعد ثمة مستحيل بين يدي هذا التقدّم العلميّ الهائل الذي يحصل في كل لحظة، وسيأتي اليوم الذي يكفّ فيه البشر (بضمنهم الشعراء أيضاً) عن ممارسة الحلم، إذ حين تكون أية امرأة داخل مرمى الرغبة، وأية مدينة في المتناول، وأيّ حلم يمكن تحقيقه بكبسة زرّ خاطفة، فلا معنى للحلم مطلقاً، وعلينا كما أرى أن نغادر هذه المنطقة ونستعدّ للخوض في مياه حياة جديدة خالية من الأحلام واليوتوبيا (بالمعنى الذي نعرفه الآن) إلى الأبد.

س 3: المتلقي يجد نفسه أمام زخم من الكتب النقدية والإبداعية عندما يقارب نصوصك، ولقد تمركزت حول الجسد ومشتقاته وإيحاءاته، مما يمكن أن نسميه عوالم تتمرّد على روحانية الشرقيّ وأبعاده الميتافيزيقية، ما سبب احتفائك بالجسد؟

م.ص: جسدي شريك أساس في كتابتي، لذا فهو غالباً ما يترك بصمتَهُ أو إيقاعَه أو غبارَه أو آثارَه على كل ما أكتب، وهو ما يفسّر سعة رقعة منجزي الكتابيّ، إذ لا يتوقف الجسد عن العمل مطلقاً، وعمله الأساس هو اللهو واللعب، إنّ الإذعان لسلطة اليوتوبيا يغيّب سلطة الجسد وينفي الكتابة ويعزّز هيمنة النسق، لم أكتب كل هذه الكتب إلا وأنا ألهو وألعب، أمارس في كل ما أكتب هوايتي المفضّلة في العبث برمل الكلام، هواية جامحة تجعلني لا أتوقف عن الاستجابة لنداء جسدي وهو يطالبني بمزيد من الفعل والعمل والإنتاج والبحث والاختراق والجنون، وكلما انتهيت من إنجاز كتاب أتطلّع فوراً وبعفوية طفلٍ نحو فضاء جديد مشحون بإيقاع متمرّد يقودني باتجاه كتابي الجديد، كم أبدو ابناً بارّاً للطبيعة وهي تنتج الفصول بتعاقب دوريّ بلا توقّف، شتاءٌ لا يشبه سواه، وربيعٌ ينحّي سابقه، وصيفٌ لا يتكرّر، وخريفٌ جديدٌ بكلّ ما فيه،

س 4: يشتغل الخطاب الفلسفيّ النيتشويّ (نيتشه) بوصفه خطاباً غائباً في أكثر رؤاك النقديّة، متجسداً في تأثرك بالحداثة ومناهجها، ما قولك في المناهج الحديثة من خلال خبرتك معها وأنت تقارب النصوص والظواهر الإبداعية؟

م.ص: نيتشه أحد أهم الظواهر الفلسفية في القرون الثلاثة الأخيرة وأخطرها، ويعجبني كثيراً وصف كولن ولسن له بأنّ مشكلته الجوهرية هي أنه يعرف أكثر مما ينبغي، وهذه الـ ((أكثر)) هي التي جعلته يستهين بالعقل ويمجّد الغرائز وينتهي إلى الجنون، فالعقل عنده يخطئ في حين لا تخطى الغرائز لأنها تنجز أعمالها بصفاء وعفويّة، الغائب في خطاب نيتشه مولود من مخاض الثورة والتمرّد والعزلة على النحو الذي يتوافق مع ولعه بالموسيقى بوصفها حلماً يعوّضه عن أعتى الخسارات والفقدانات، لقد اجتهد نيتشه في أن يكون نبياً جديداً حين رفض المسيحية وكتب تعاليم دينه الجديد في كتابه الشهير ((هكذا تكلّم زرادشت))، وربما لا يستطيع من قرأ هذا الكتاب أن يتخلّص من تأثيره وسحره على نحو من الأنحاء، وإنني إذ أشفق على نيتشه في أنه عاش حياة شديدة القسوة والحرمان واليباس والجفاء، أغبطه على جبروته في أنه عوّض ذلك بعظمة ما كتب، وهو بالنسبة لي من كبار المحرّضين على التجدد والتفاعل والثقة بقدرة الذات على الفعل والإنجاز والاختراق، وإذا كنتَ تجدُ في رؤيتي النقدية ملامح نيتشويّة فهي لا تتعدّى ذلك، وبما أنّ المناهج النقدية الحديثة (وما بعدها) تمثّل خلاصة لشغلٍ فلسفيّ في الأساس أسهم فيه نيتشه بقدرٍ ما، فبوسعي القول إنني ولدت في أحضان هذه المناهج من دون أن أنتمي إليها انتماءً متعصّباً، لذا أظنّ أن من يقرأني يراني قبل أن يرى ما استخدمه من آليّات وتقانات وأدوات منهجية، وربما أكون قد تعلّمت هذا من نيتشه في مستوى معيّن من مستويات إدراك القوّة الذاتية والانحياز لها على حساب الخارج.

س 5: أين نجد ماءك ونارك في النقد أو الإبداع بأنواعه المختلفة؟

م.ص: في حاضرتي يتمّ زواج الماء والنار، عقد الزواج بين شعري ونقدي حصل بطريقة فريدة لا تتكرر كثيراً، أحرص على أن يتزوّد شعري بما يحتاجه من ماء يقطّره جسدي وتبعثه روحي، لذا لا أكتب شعراً إلا استجابة لتجربة مثيرة وعاصفة تشعل في هذا الماء رغبة الجنون والثورة والفيضان، فتأتي قصائدي محمّلة بملامح وجهي، وتفاصيل شكلي، وصورة ضحكتي، وصوت رغبتي، وحنيني الجارف إلى العزلة والنهر والأشجار والعصافير والبكاء، ليحصل أجمل اختلاط بين صوت مائي وصدى ناري، وأحرص في التجلّي الآخر على أن أموّن نقدي بقوّة الملاحظة، ودقة الاستكشاف، وبراعة الاختراق، والقبض على برق الدهشة في التفاتة النصوص التي أباشرها وهي في لحظة استدارتها، والتوغّل اللذيذ في طبقاتها اللدنة البضّة، والتصرّف الكشفيّ بأقصى درجات الحريّة، وتسخير ما أنطوي عليه من معرفة وخبرة وحساسية وطاقة وكفاءة ورؤية لتنشيط آليّات العمل النقديّ وتقاناته وشحذها حتى تصل إلى أعلى مرتبةٍ كفاءةٍ ممكنةٍ ومتاحةٍ، وتحت رعايةٍ أموميّةٍ باهرةٍ من شعري وهو يصرّ على أن لا يبتعد كثيراً عن حقل عملي النقديّ، ويرسل إشاراته المطلوبة من أجل نارٍ أكثر إضاءة ولمعاناً وإثارة وسطوة، وماءٍ أكثر صفاءً

وتموّجاً وزرقةً وبهاءً، حتى يتمّ هذا الزواج الكرنفاليّ الأخّاذ والمنتج والفريد على نحو يقوم الماء فيه بالمحافظة على سويّة نموذجية لحضور النار، لا تصل في درجات توهجها إلى مرحلة الحريق، ولا تبلغ في درجات خفوتها حالة الانطفاء، وتقوم النار بمهمة مماثلة فيما يتعلّق بحضور قسيمها الماء، في فعالية تداخل وتمازج وتعاضد وتعاشق تجعل من هذا الزواج نهائياً وحاسماً وغير قابل لطلاقٍ محتملٍ أبداً، في تواطؤٍ أسطوريّ ملتبس بين موجٍ مائي وووهجٍ ناري.

س 6: هناك من الباحثين والأكاديميين من يجد أكثر كتبك تبتعد عن الأكاديمية، ماذا تقول لهم، وهل تؤمن بالنقد الأكاديميّ وغير الأكاديميّ، أم تتماهى مع النقد البارتيّ نسبة إلى بارت الذي وجد نفسه في حرية الكتابة؟

م.ص: أعترف بأن رولان بارت معلّمي الكبير، ولا وجود طبعاً لشيء يسمّى بالنقد الأكاديميّ لأنّ الأكاديمية مدرسة تعلّم الطلبة الأصول، وتلقنهم المعلومات، وتمرّن عقولهم على المعرفة ما تيسّر لها ذلك، وبالتأكيد لا يوجد لدينا أكاديميون بالمعنى التقاني للمفهوم، ومن تراهم ويعتقدون أنهم أكاديميون فهم ليسوا سوى معلمين يحملون شهادات علمية عالية للأسف الشديد، لذا كيف لهم أن يفهموا مشروعي النقديّ، ولعلّ موقفهم مما أكتب هو خير دليل عندي على نجاح عملي، وبطبيعة الحال أنا لا أنتبه إلا لمن أشعر بأنه قرأ كتبي كلّها وأدرك خصب الحقول التي أزرع فيها بذوري، هؤلاء يا صديقي أسرى الشائعات والخرافات والأكاذيب والثرثرات لأنهم لا يقرأون، ويعتقدون أنه بحصولهم على الدرجات العلمية العليا (في غفلة من الزمن) قد أنهوا المشوار وامتلكوا ناصية الحقيقية، في حين لا تمثل هذه الورقة/الشهادة سوى اعتراف أوّلي بأن صاحبها يمكنه الآن أن يبدأ مشوار المعرفة، فضلاً على ذلك فأنا أصلاً ثائر على الأكاديمية بعامّة لأنها سلطة، وتتلخّص كلّ علاقتي بها في أنني تعلّمت في حاضنتها المنهجية وتقاليدها المعرفية ما ساعدني على تشكيل جزء من رؤيتي فشكرتها وودعتها بسلام، أما كتابة بارت فهي أعلى أنواع الكتابات وأصفاها وأندرها وأكثرها براعة وإدهاشاً وجمالية وسحراً، وهو ما يتوافق كثيراً مع هواي ومزاجي ولعبتي وغزارة مائي وولعي بالطبيعة الحرّة المفتوحة على الآفاق، لذا تجدني على الدوام حرّاً وأصيلاً وجديداً لا أكرر نفسي، ولا التفت إلى الوراء، ولا أرى ولا أسمع ولا أتذوّق ولا ألمس ولا أشمّ ولا أتخيّل ولا أظن ولا أحدس إلا الجميل والطيّب والزكيّ والحيويّ والرائع.

س 7: ما بعد الحداثة قامت على أساس سلطة المتلقي المطلقة في إنتاج المعنى، هل تتفق مع هذا القول؟

م.ص: في الممارسة القرائية الفعلية لا توجد سلطات، بل يوجد حوار دائم ودائب ومنتج بين أطراف هذه الممارسة: النصّ والمبدع والقارىء، وثمّة تنازع إرادات وتوكيد هويات وفرض مقاصد بين الأطراف، ففي الوقت الذي قوّضت فيه

الحداثة هيمنة المبدع/المؤلّف في ظلّ المناهج السياقية واستبدلت بها هيمنة جديدة تُعلي من شأن النصّ وتقول بموت المؤلف، جاءت ما بعد الحداثة لتتوجّه إلى الطرف الثالث الذي ظلّ مهملاً في تاريخية القراءة، وسلّطت عليه النسبة الأكبر من الضوء في إطار ما اصطلح عليه بنظريات القراءة والتلقّي، لكنّ النظر المجرّد إلى كينونة مستقلّة استقلالاً كاملاً لأيّ من أطراف الممارسة النقدية على المستوى المنهجيّ يعدّ ضرباً من الوهم، إذ في طبقة معينة من طبقات المناهج السياقية (حتى في أقصى درجات تركيزها حول المؤلّف) ثمّة كينونة متجوهرة للنصّ وحضور ما لظلال القارىء، مثلما يتراءى المؤلّف والقارىء من خلل النصّ في المنهج البنيويّ بالرغم من الصرامة النصيّة للمنهج، وهي تحوّل النصّ إلى سلطة متمركزة على ذاتها ومكتفية بذاتها، ولا يمكن في الوقت نفسه إغفال تجليات المؤلّف والنص على نحو ما في نظريات القراءة والتلقّي، لأنّ الممارسة النقدية ليست ممارسة ميكانيكيّة رماديّة جافّة تنهض على دقّة رياضية حاسمة للآليات والتقانات، بل تخضع لمزاج نقديّ مثقّف ومدرّب وكفوء وممتلىء، يتطلّب تموين الكتابة النقدية بماء النقد لتطريته إبداعياً، بحيث تتفكّك سلطة المنهج أمام قوّة حضور الشخصية الناقدة حتى تتحوّل آليات المنهج وتقاناته إلى حارس للحدود وإلى عدّة عمل متاحة بيد الناقد ليس أكثر.

س 8: مهما يكون جوابك على السؤال السابق هناك بعض النقاد التفكيكيين والتأويليين يؤمنون بمقولة أن النقد الأدبي يعدّ إبداعاً يمكن أن تقاربه آلة النقد، ماذا تقول في ذلك؟

م.ص: بالتأكيد العمل النقديّ عمل إبداعيّ لا يختلف كثيراً عن أيّ عمل إبداعيّ آخر، وهذا الشرط الإبداعيّ هو الذي يفرز النقد عن أيّة ممارسة أخرى شبيهة، فمثلما لا بدّ للشعر من ماء وللسرد من رطوبة فلا يمكن أن يكون النقد بلا ماء، والنقد الخالي من الماء نقدٌ يابسٌ جافّ قابلٌ للتكسّر والتلاشي، وقد عملت منذ بدايات شغلي النقديّ على تكريس إبداعية النقد حتى صار سمة بارزة وظاهرة من سماته، وجَدَهُ النَقَدَةُ المتشددون (الأكاديميون!) خللاً على صعيد ما عرفوه من أساليب بالية في الكتابة النقدية القديمة، ووجده أصحاب الفكر الطليعيّ المتنوّر خصوصية نقديّة دفعت بعض المتحمّسين منهم لتسمية كتابتي بالمنهج الصابريّ، وأنا ماضٍ في تطوير شغلي على هذا المستوى حتى ينجح نصي النقديّ في بلوغ مصاف النصوص الإبداعية الراقية إن لم يتفوّق عليها، وهو يقدّم الإمتاع والمعرفة النقدية في طبق ملّون واحد.

س 9: سئل أبو تمام يوماً لماذا تكتب ما لا يفهم، فأجاب ولماذا لا تفهموا ما يقال، ولعلّ هذا الموقف يكاد يتضاهى مع بعض الاتهامات التي وجّهت إلى نقدك حين اتهم بالغموض؟

م.ص: ربما كانت بدايات كتابتي النقدية مشوبة بنوع من الغموض حين تصدّيت للمناهج النقدية الحديثة مبكراً وسعيت إلى تطبيقها، إذ كانت رؤيتي مشوّشة بعض الشيء بشأن تدافع المناهج وغزارة غزوها لثقافتنا أواسط الثمانينيات وحيث كنت مفتوناً بها، لكنني سرعان ما أدركت أن الممارسة النقدية ليست فردية صرفاً مع ما كان يجلبه لي ذلك من بهجة ومتعة، وأن الانتقال من عتبة الغموض المنهجي إلى فضاء الإجراء المفتوح على الآخر هو رهاني الحقيقي ومعركتي الرؤيوية، فرحتُ أتعمّق في المنهج وأتوغل في طبقات النصوص والظواهر على النحو الذي يجعلني قادراً على بلوغ مرتبة ما أريد، وأظنّ أن إصراري على ذلك بكدّ ذهنيّ عالٍ وجهد أخذ مني الكثير ارتفع بعملي النقديّ نحو تجاوز هذه العقبة، وأنا الآن أسعى إلى أقصى درجات الوضوح العميق المكتنز الذي يُعلّم ويُدهش ويُمتع في آن.

س10: أدونيس؟ ماذا يمثّل لصابر الإنسان والمبدع؟ وفي أيّ مرتبة تضعه في خارطة الإبداع العربيّ؟

م.ص: أدونيس الظاهرة الإبداعية الأكثر تميزاً وحضوراً وتأثيراً في الثقافة العربية المعاصرة على مدى العقود الخمسة الأخيرة، هو الشاعر المتجدّد دائماً وأبداً، وهو المفكر الحرّ الجريء المتطلّع المجدّد القادر على الإبهار والإدهاش في كلّ ممارسة إبداعية وفكرية يقوم بها، نتاجه الإبداعيّ والفكريّ والنقديّ هو نتاج مؤسسة كبيرة وليس شخصاً واحداً مستقلاً فرداً، هو شاعري الأوّل بلا منازع، لي صداقات شعرية رائعة مع الكثير من الشعراء الكبار، منهم من رحل مثل نزار قباني والبياتي ومحمد القيسي وممدوح عدوان وغيرهم على قلة اللقاءات التي تحققت بيني وبين بعضهم، وصداقات أخرى مع شعراء كبار آخرين مازال تواصلي معهم قائماً، وكلهم يحظون بمحبتي وإعجابي وكتابتي، لكنّ أدونيس حتى قبل أن ألتقي به ربيع هذا العام (2012) كان صديقي، وحين التقيته عرفت أنه يبادلني الشعور نفسه، وهنا تطابقَ الإنسانيّ بالإبداعيّ عندي، وأنا مسرور جداً بكتابي الذي صدر عنه مؤخراً ((الفضاء الشعريّ الأدونيسيّ)) عن دار الزمان في دمشق، ففيه يقترن الحب بالنقد، والقراءة بالإعجاب، والمعرفة بالاحترام، في صياغة نقدية دفعت صديقي الشاعر المبدع رعد فاضل إلى الاتصال بي فور انتهائه من قراءة هذا الكتاب كي يلقبني بـ ((بارت العرب))، وعلى الرغم من كلّ ما في هذا اللقب من محبة رعد وإعجابه وبهجته فأنا فرح به أيّما فرح، وسأعمل على تكريسه وتكثيفه وتعميقه وتركيزه كي أعبّر عنه بقوّة في ما أكتب لاحقاً، وإذا كان لا بدّ لي أن أضع أدونيس في مكان ما على خارطة الإبداع العربيّ ـ كما تريد ـ، فسأضعه حتماً في أجمل مدن هذه الخارطة، وأعلى جبالها، وأكثر سهولها خضرة، وأصفى أنهارها، فلهُ في كلّ زاويةٍ وظلٍّ وطبقة من هذه الخارطة صوتٌ وصورةٌ ورائحة.

س 11: أين تضع نفسك بوصفك ناقداً عراقياً وعربياً في جغرافية النقاد العرب والعراقيين؟

م.ص: لا يمكنني ذلك بالتأكيد، بعيداً عن الغرور المفتعل والتواضع الكاذب، ما أعرفه عن نفسي أنني صاحب أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر، أسهمت في أكثر من مائة مؤتمر وندوة وحلقة دراسية مهمة داخل العراق وخارجه، أشرفت على أكثر من ثلاثين أطروحة دكتوراه وماجستير في جامعتي تكريت والموصل، ونُشر الكثير من هذه الأطاريح والرسائل لأهميتها النقدية والأكاديمية في دور نشر عربية مهمة، وناقشت أكثر من مائة رسالة وأطروحة في الجامعات العراقية والعربية، وفزت بجوائز مهمة عن كتبي النقدية والشعرية، والكثير من طلبتي ومريديّ وصلوا إلى واجهة المشهد النقديّ الأكاديميّ بفعل دعمي ورعايتي، ونشرت مئات المقالات والدراسات في أهم الدوريات العربية على مدى سنوات العقود الثلاثة الماضية، وكنت حاضراً ومؤثراً في المشهد الثقافيّ العربيّ بلا انقطاع، لم أحضر في مكان من غير أن يكون حضوري لافتاً ومثرياً ومبهراً، ولم أغادر مكاناً من دون أن أترك أثراً يصعب محوه، لذا فغباري الجميل متناثر على كل الأزمنة التي مرّت بي وعلى كل الأمكنة التي مررت بها، والآن بوسعك أن تنتخب لي مكاناً لائقاً في جغرافية النقاد العرب والعراقيين كما تشاء.

س 12: متى يموت الإنسان والمؤلّف؟ وهي يمكن أن نفصل المبدع عن نصّه كما قالت بذلك المناهج النصيّة؟

م.ص: صحيح أن المنهج البنيويّ في بداية احتفاله بنفسه صرّح على يد أحد أهم عرّابيه (رولان بارت) بفكرة موت المؤلّف، غير أنّ بارت نفسه تراجع عنها فيما بعد، فمع هدأة الثورة البنيوية العارمة وهيمنتها على الفكر المنهجي العالمي ردحاً من الزمن تراجعت عن قسوتها في التعبير عن رؤيتها في مناحٍ كثيرة، وعلى الرغم من تراجعها عن مقولة موت المؤلّف إلا أنني ممن يرون أن هذه الأطروحة تنطوي على أهمية كبيرة، مع الاعتراف بأن كلمة ((موت)) فيها قدر من المبالغة إذ لا يمكن عزل المؤلّف عن نصّه عزلاً حاسماً ونهائياً في الأحوال كلّها، والاكتفاء بالنص بوصفه بنية ألسنية مغلقة على ذاتها ومكتفية بذاتها على نحو مطلق، لكنّ إعطاء حضور واضح غير كفوء وغير فاعل للمؤلّف في نصّه قد يفسد القراءة ويعلّق فعالية التأويل النصّي بعنق المؤلّف أكثر من جسد النصّ.

فلا بأس إذن من تركِ ظلالٍ معينةٍ ومحددةٍ للمؤلف في نصّه كلما كان ذلك ممكناً وضرورياً ومناسباً ومفيداً للممارسة القرائية، وإذا أظهر النصّ قوة ذاتية خصبة في تكوينه اللسانيّ والشعريّ فإنه قد يعفينا من الاستعانة بظلال المؤلف حيث يمكن الاكتفاء بالنص ولا شيء غيره، والقضية هنا تستند وتقوم على براعة الناقد

وحساسية تفاعله مع النص على النحو الذي يكون بوسعه تقدير ما إذا كانت ثمة حاجة لحضور ما للمؤلف أم لا.

س 13: ما تعريفك للمرجعية؟ وهل هناك مرجعيات يمكن أن تسجّل بصمتها نصوص صابر؟

م.ص: المرجعية مرجعيات، ولا يوجد نصّ بلا مرجعيات قطعاً، حتى نصوص الخيال العلميّ لا بدّ لها من مرجعيات تخييليّة فضائية تسهّل عملية التكوين العلميّ الخياليّ لنصوصها على نحو ما، إنها الذخيرة التي يستمدّ منها الكاتب مادّته الخام ويعيد إنتاجها على نحو خلاّق، ويتأكد ذلك من طبيعة الانتماء إلى حاضنة المرجعية والانشغال الثقافي بها داخل رؤية الكاتب، فثمة مرجعية دينية وثقافية وأدبية وأسطوريّة وتاريخية ومكانية وذاتية وغيرها تتقدّم في طبقات النصّ بحسب تعالي صورة معينة ومحددة من صورها، وكلّما كانت أيّة مرجعية من هذه المرجعيات على القدر المطلوب من الثراء والعمق والصيرورة والكفاءة انعكس هذا إيجابياً على فاعليتها في تخصيب النصّ وتموينه بما يحتاج.

المرجعية المكانية بحساسيتها الثقافية والأدبية والتاريخية تشغل حيزاً مهماً في تجربتي، وعلى الرغم من أنني أفكر شعرياً ونقدياً بصوت عالٍ جداً، غير أنّ الطبقة الصامتة في هذا الصوت العالي حاضرة بقوّة ومشتغلة بعنف، لا يمكن التقاط إيقاع صوتي العالي بنجاح من دون فهم طبقته الغائبة الغائرة في مكان ما من التماعات هذا الصوت، وربما لا يسعف الكشف عن مرجعياتي كثيراً في فهم خطابي كما أتطلّع أن يُفهم، إذ يحتاج هذا الكشف طاقة أخرى مضافة لجمع الظاهر والخفيّ، والحاضر والغائب، البارز والمنحسر، المباشر والمقنّع، في بؤرة قرائية واحدة متماسكة تتعرّى فيها طبقات خطابي، وأصبح في مرمى الكشف المطلق كما يروق لي أن أكون.

س 14: ما العلاقة التي تقيمها مع المكان؟ وهل تؤمن بصدمة الحداثة أو المدينة التي سجّلها شعراء ونقاد كثيرون وعلى رأسهم إليوت؟

م.ص: المكان جوهر أصيل من جواهر عملي الشعريّ والنقديّ والإبداعيّ عموماً، وعلاقتي مع المكان وبه علاقة جدلية يستحيل فصلها بأيّ شكل من الأشكال، ولدتُ في بلدة مثقفة ومتحضرة اسمها ((زمّار)) على أطراف مدينة الموصل، وقد أسهمت شركة نفط الموصل المحدودة في عين زالة التي لا تبعد عن زمار سوى بضع كيلومترات بما أقوله هنا من ثقافة وحضارة، إذ إنّ عين زالة عبارة عن قرية بناها الإنجليز على الطريقة الإنجليزية، حدائق مدهشة، مسابح، نوادي، سينما، سوبرماركت، مطاعم خاصة بالعمال وأخرى بكبار الموظفين، نظامُ عملٍ وسلوكُ تعاملٍ وأنشطة وفعاليات ثقافية وفنية ورياضية على درجة عالية من الدقة والجمال والإبهار، كل شيء يسير فيها مثل هندسة عقارب الساعة، وحيث كان معظم أبناء بلدتي زمار يعملون في حقول نفط عين زالة فقد تعلموا الكثير من السلوك المتحضر

واحترام الوقت والإتيكيت، وانعكس هذا كثيراً على أبنائها، فضلاً على أنّ زمار يسكنها العرب والكرد والمسيحيون والتركمان بأكبر قدرٍ من التسامح والمحبة والتفاعل، إلى الدرجة التي يمكن فيها القول إنّ زمار كانت شبه عائلة واحدة.

ومن هنا حين جئت إلى الموصل/المدينة لم أشعر بالصدمة التي تحدّث عنها الكثير من الكتّاب في نظرتهم إلى المدينة بوصفها وحشاً ضريراً كما يرى إليوت، مع أنّ زياراتي الأولى لها في طفولتي أبهرتني بأضوائها ومحلاتها وأسواقها، ولعلّ من المناسب أن نذكر أنّ المدينة العربية عموماً ليست أكثر من قرية كبيرة، إذ تفتقر إلى الكثير من خصوصيات المدينة وتقاليدها وأعرافها ومواضعاتها وطبيعتها ونهكتها ومزاجها وكينونتها، فلا توجد فواصل كبيرة بين حدود الريف وحدود المدينة فيها، ثمة تداخل شكليّ وسلوكيّ ومضمونيّ وانفعاليّ بين البداوة والحضارة على نحو تتفوّق البداوة فيه غالباً، لتتلبّس المدنيّة بداوة ما، وتتقنّع البداوة بحضريةٍ ما.

س 15: متى تستقرّ روح صابر المتمرّدة والمتجاوزة عند حدود معينة؟ وهل تؤمن بمقولة التابو: الدين والسياسة والجنس؟

م.ص: لن تستقرّ روحي المتمرّدة المتجاوزة، وأتمنى ذلك لجسدي أيضاً، طفولتي ومراهقتي وجنوني وتطلّعي وانتمائي لذاتي جعلتني لا أستجيب لمنطق التابو كثيراً في سلوكي وكتابتي، وربما من يقرأ شعري ورسائلي (وحتى نقدي) جيداً سيكتشف ذلك كثيراً وكثيفاً وعميقاً، ضحّيت بالكثير من المكاسب من أجل أن أحافظ على شعلة التمرّد والتجاوز والثورة متألّقةً وصافيةً وعاليةً وأثيرةً في روحي، وهو ما أكسبني الكثير من الأعداء والقليل من الأصدقاء، لكنّ معسكر أصدقائي مهما قلّ تضاعفت قوته وأصبحت هذه القلّة هي القلّة الهائلة، ومعسكر أعدائي مهما كثر أصيب بالتخمة والتضخّم والبدانة، لذا فأنا لا أخاف من كثرة أعدائي وحسّادي ولا من قلّة أصدقائي ومريديّ والمعجبين بي، ومن لا يتلمّس تمرّدي وتجاوزي وجرأتي فيما أكتب وأتصرّف وأتطلّع لن ينجح في الانتماء إلى قلّتي الهائلة، أكتب وأتصرف دائماً بما تمليه عليّ روحي المتمرّدة الثائرة بكلّ صدق وعفويّة وبساطة، ولم أتعمّد يوماً ما توجهاً مقصوداً نحو تابو الدين والسياسة والجنس لاختراقه كما تفعل روايات هذه الأيام بحثاً عن الشهرة والجوائز، وهو ما يجعلني مطمئناً وراضياً عن صورتي التي لا تنشد الشهرة ولا الجوائز.

س 16: هل يمكن أن تقوم علاقة مصاهرة بين السلطة والمبدع؟

م.ص: كلا طبعاً، السلطةُ قيدٌ والإبداعُ حريّة، السلطة نفعيّة والإبداع متعة، السلطة ثابت والإبداع متحوّل، السلطة حجر والإبداع ماء، لذا فإنّ العداء مستحكمٌ بينهما منذ تشكّل أوّل سلطة على الأرض وولادة أوّل إبداعٍ عليها، تسعى السلطة دائماً إلى تدجين الإبداع وتحويله إلى أداة لخدمتها ولتحقيق أهدافها، في حين يسعى

الإبداع دائماً إلى تقويض هذه السلطة وتفكيك مركزيتها انتصاراً للإنسان والحلم والطبيعة.

س 17: ما قولك بالأدب الملتزم أو المؤدلج الذي تجلّى في الإبداع الماركسيّ والوجوديّ عند سارتر وآخرين؟

م.ص: لا يمكن أن يكون الأدب إلا (أولاً) وقبل كلّ شيء، كلّ نظرية في الحياة بما فيها الماركسية والوجودية لها أهداف تجتهد في تحقيقها، وتسخّر كل ما هو متاح من أجل ذلك، وحين تشعر بأنها بحاجة إلى الأدب والفن والجمال فإنها لا تألو جهداً في سبيل استخدامها لتحقيق تلك الأهداف، من دون احترام خصوصيتها مطلقاً، وقد تحتاج إلى استعمال الكثير من وسائل الضغط والإكراه والترويع لإرغامها على التعبير عن رؤية النظرية مهما فقدت من شرفها الفني والأدبي والجمالي، وإذا كان الأدب الملتزم أو المؤدلج يندرج في هذا السياق فسيكون بالتأكيد أسوأ من النظرية التي يروّج لها ويعبّر عنها، اي أنّ الأدب حين يكون (ثانياً) أو (ثالثاً) فإنه سيفقد مبررات وجوده الجمالي ويتحوّل إلى شعارات تستجيب لمنطق النظرية على حساب منطق الإبداع الحرّ.

س 18: هناك ظاهرة يمكن أن يتلمّسها المتلقي في أكثر كتبك النقدية في تعالي التطبيق على التنظير؟

م.ص: النقد الأدبيّ هو ممارسة إجرائية بالدرجة الأولى، ومن الطبيعيّ أن تنشغل كتبي النقدية بالتطبيق، أما التنظير فهو عمل في حقل الفلسفة إذ تجد أنّ كبار المنظرين هم فلاسفة، وأنا لست فيلسوفاً لكنني أفيد ما وسعني ذلك مما ينتجه هؤلاء من نظريات يمكنني تطوير عملي النقديّ بها، ومع ذلك أظن أن دراسة متأملة لكتبي على صعيد المقدمات والمداخل وبعض التوصلات في مجال الرؤية النقدية والمنهج النقدي عندي، يمكن أن تتلمّس بعداً نظرياً جمالياً خاصاً في تجربتي النقدية، وأنا حقيقية بانتظار مثل هذه الدراسة في أطروحتي دكتوراه يشتغل عليها طالبان أحدهما في جامعة تكريت والثاني في جامعة الموصل عن خطابي النقديّ، وقد أخصص جزءاً من شغلي في المستقبل القريب لرصد هذا الأمر في تجربتي لأكشف عن ملامح النظرية في تطبيقاتي وإجراءاتي النقدية، ويمكنني أن ألفت انتباهك إلى افتقار التجربة الفكرية والثقافية والنقدية العربية الحديثة إلى النظرية، فنحن في الأغلب الأعمّ مستوردون للنظريات الغربية ومستعملون لها، وقد يعمل بعضنا على تكييفها وإعادة إنتاجها عربياً فقط.

س 19: ما الذي تمثّله لك هذه الأسماء: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، بلند الحيدري، البياتي؟

م.ص: هذه الأسماء هي الكوكبة التي افتتحت فجراً جديداً للقصيدة العربية الحديثة مطلع خمسينيات القرن الماضي، وكلّها طبعاً أسماء مهمة على هذا الصعيد،

فالسياب كما أراه صاحب متن أصيل في الشعرية العربية الحديثة يتمثّل بتجربة الحياة وحرارة الروح في أقصى تجلياتها، وهو سليل المدرسة الشعرية البغدادية في استنفار الطاقة الروحية المحتشدة بتجربة الحياة الثرّة العميقة كلّها من أجل بناء القصيدة، السياب يكتب بحرقة ألمِهِ ودمهِ وعرقهِ ودموعهِ وهي تنزف من جسده وروحه، ونازك الملائكة هي الأخرى صاحبة متن أصيل عندي هو المتن الشعريّ الأنثويّ، فلأوّل مرة في تاريخ الشعرية العربية نتلمّس نصاً شعرياً أنثوياً في معجمه الشعري ونسقه وكينونته وفضائه وحساسيته ورؤيته، الأنثى موجودة وحاضرة وممتلئة في كتابة نازك الشعرية على الرغم مما يشوبها من تجلّ رومانسيّ منساحٍ أحياناً، لكنّ هذه الشعرية الأنثوية لم تشهدها الشعرية العربية في كل تاريخها قبل نازك، لذا يمكن الاطمئنان تماماً على خصوصية متنها هذا، وأجد أن البياتي نضج شعره كثيراً فيما بعد، فشعره الخمسينيّ والستينيّ أقرب إلى الشعر العاديّ الذي يفتقر إلى الخصوصية التي يتمتّع بها زملاؤه، لكنه تطوّر كثيراً فيما بعد، ويمكن اعتبار ديوانه ((بستان عائشة)) مثلاً من عيون الشعر العربيّ الحديث، يبقى بلند الحيدريّ الذي يكمن تميّزه في تسخير ثقافته التشكيلية والسينمائية لخدمة تجربته الشعرية، لكنه يأتي شعرياً في آخر قائمة هؤلاء الأربعة بالرغم من ثقافته المتميزة قياساً بهم.

س 20: وجد عبد الله الغذامي أن فحولية الثقافة وضعت الأسبقية والريادة للشعر الحرّ للسياب على حساب نازك الملائكة، ما قولك؟ وهل تؤمن بمقولة الريادة الزمنية؟

م.ص: أطروحة عبد الله الغذامي في هذا السياق معروفة ومهمة، إذ طاردَ في أبحاثه فحولية الثقافة العربية أينما وجدت في إطار الشغل الإجرائي للمنهج الثقافي الذي يتبنّاه، غير أن مسألة ريادة القصيدة العربية الحديثة ((قصيدة التفعيلة)) لم تُحسم نهائياً لصالح السياب، مثلما لم تُحسم لصالح نازك أيضاً، وبقيت على ما أظن معلّقة، وحين وجد المنافحون عن السياب ونازك فيما بعد ضآلة أهمية السبق التاريخي (الزمني) تركوا حلبة الصراع من أجل إثبات الريادة على هذا النحو غير المحسوم، وبالتأكيد لا أهمية تذكر لهذه الريادة على هذا المستوى، لأن هذه القصيدة الجديدة لم يكتب لها النجاح لولا وجود كوكبة من الشعراء الكبار الذين أسهموا مع الروّاد الأربعة في تكريس القيمة الفنية والجمالية لها، فمن دون النظر إلى جهود أدونيس وخليل حاوي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وفدوى طوقان والفيتوري وسعدي يوسف ويوسف الصائغ ومحمود البريكان وغيرهم، لا يمكن فهم الريادة على النحو المطلوب.

س 21: "قدر الملوك الذين يخطئون التقدير أن يظلّوا صعاليك حتى النهاية" ما تعليقك على هذه المقولة التي مثّلت عتبة ديوانك؟

م.ص: هذه العبارة تختصرني على نحو ما، وقد وضعتها في مقدمة أعمالي الشعرية بوصفها عتبة مركزية لا يمكن فهم شعري من دون تحليل دقيق لها واستيعاب رؤيتي في الحياة من بين طبقاتها، الصعاليك هم ملوك بلا كَراسٍ ولا قصور، بمعنى أنهم ملوك أحرار بلا مسؤوليات، والملوك هم صعاليك معتقلون داخل كراسيّهم وقصورهم، في داخل كلّ صعلوكٍ ملكٌ صغيرٌ يُشعرُهُ بكبريائه وأنفته وقوته الكامنة، وفي داخل كلّ ملكٍ صعلوكٌ صغيرٌ يؤنس وحدتَه ويضيء وحشتَه، وأنا أتوزّع بينهما ملكاً كما يراني عشّاقي، وصعلوكاً كما أراني.

س 22: من يمثّل الأب الشرعي لقصيدة النثر برأيك: أدونيس، الخال، الماغوط، الحاج؟

م.ص: قصيدة النثر أصلاً هي وليد غير شرعيّ، وليد ضالّ، خارج عن مجتمع العائلة الشعرية العربية وشجرتها العريقة، لذا لا يمكن الفصل في نسبته إلى أب معيّن، وقد يكون له أكثر من أب، ولا يمكن أن يكتفي بأبٍ واحدٍ، لذا يمكن معاينة كلّ من ذكرت بأنه أحد آباء قصيدة النثر العربية عبر خصوصية متفردة لكلّ أبٍ منهم، ولا بأس بطبيعة الحال أن تضيف إليهم توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا، للتعامل مع الأبوّة على أكثر من مرجعية، فرنسية بالدرجة الأولى، ثم إنكلوسكسونية، وأخيراً عربية خالصة ينفرّد بها محمد الماغوط، وربما ظهر فيما بعد آباء آخرون يدّعون نسبة هذه القصيدة إليهم، ولعلّ هذه التعددية الأبويّة هي بالضبط ما يميّز هذه القصيدة عن ((قصيدة الوزن)) و ((قصيدة التفعيلة)) وهما تنتميان إلى أبٍ شرعيّ واحد.

س 23: هل يمكن القول إن شيطان النقد قد فرض إرادته على شيطان الشعر، على النحو الذي يفسّر الكمّ الهائل من كتبك النقدية قياساً بكتبك الشعرية؟

م.ص: مضى على انشغالي بالكتابة النقدية والشعرية أكثر من ربع قرن، ومازلت أتوق بشغف كي ألتقي شيطاني الشعريّ أو شيطاني النقديّ من دون جدوى، حتى بدأت أشكّ في موهبتي أو على الأقل أخذت أقنع نفسي بأن عليّ أن أعمل وحدي بلا مساعدة شيطانيّة كانت قد رفدت الكثير من الشعراء قبلي ـ كما قيل ـ بما أبدعوه من قصائد هائلة، وحين أتأمل بانشراح ورحابة وهدوء في تجربتي الشعرية أولاً أجد أن المرأة قد عوضتني عن شيطاني الغائب، ولعبت دوراً محورياً وجوهرياً ومركزياً في كلّ كلامي الشعريّ، وحين أراجع تجربتي النقدية بمحبة وثقة وفرح أجد أن الكتابَ والخبرةَ والحبَّ والإخلاصَ والإنصاتَ والعزلةَ والقوةَ قد اجتمعت كلها في شيطان جميل مثقف لا يغوي سواي، على النحو الذي تآلفتُ معه إلى درجة التماهي، إذ تغلغل في عقلي وضميري وأصابعي وخيالي، فصارني وصرتُهُ، وأعترف لك بأنّ هذا الشيطان الرائع هو من الصلابة والقوة بمكان بحيث حاصر شعري في واحة مخضوضرة محدودة من كياني، وفسح المجال لنقدي بدكتاتورية قاسية أتواطأ معها

حيناً وأتمرّد عليها حيناً آخر، على الرغم من نجاح شعري دائماً (وبمساعدة تمرّدي) في التفلّت من هذا الحصار كلما انتفض الطفل المراهق فيّ ليقول كلمته في أيّة مناسبة تستحق ذلك، وربّما يكون من حُسن المنطقِ أن يكون النقد كثيراً والشعر قليل، فكثرة النقد تُعلّم، وقلّة الشعر تُهذّب، عملي النقديّ عملٌ يوميّ لا انقطاع فيه، وعملي الشعريّ متقطّع لا دوامَ فيه، يأتي في الأشهر وفي السنين أحياناً، يمكنني أن أُحضرَ نقدي ساعة أشاء وليس بوسعي سوى انتظار شعري ساعةَ يشاء، هذه هي معادلة الكثرة والقلّة بين جناحين لا أستطيع أن أحلّق إلا بهما معاً، وهما يتعادلان في الهواء كما لو كانا متساويين تماماً.

س 24: الشعر والنساء والسفر عنوان الحياة وعالم اللذة والبهجة، هذا الثالوث هل هو بطاقتك الشخصية؟

م.ص: نعم، من الشعر تعلمت أين يكمن سرّ اللغة، وكيف يمكن أن تنشط حيواتها من الداخل، وأدركت أنني كائن شعريّ في لساني وكينونتي وسلوكي، وأنه لولا هذا الشعر لأصبح جزءٌ مهمٌ من حياتي بلا معنى، لأنّ الشعرَ كوكبٌ مدهشٌ عوضّني عن فقداناتي الكثيرة وخسائري التي لا تحصى في الكواكب الأخرى، أنا مدين له بالكثير من لذّاتي وبهجاتي وفرحي، ولا يمكنني العيش من دونه مطلقاً. ومن النساء تعلّمت دروساً لا أول لها ولا آخر، لكنّ هذه الدروس ليست بعيدة عن دروس الشعر، فثمة تعاضد وتداخل وتمازج بين خصب الشعر وثراء النساء، أما السفر فهو الحامل الأمين والصادق للسفينة التي يستقلّها الشعر والنساء، إنه الماء الذي يحيط بسفينة الشعر والنساء من كل جانب، وهذا الثالوث يمثّل جزءاً مركزياً وحيوياً وأصيلاً من بطاقتي الشخصية حيث أثراني وأسهم في تحقيق جزء كبير من وعودي لنفسي.

حوار مع الناقد العراقيّ د. محمد صابر عبيد

حاوره: حوّاس محمود

بعد رحلة مضنية وشاقة ولكن عاشقة للكلمة والإبداع والكتابة، استطاع الناقد العراقي الدكتور محمد صابر عبيد أن يشق طريقه إلى عالمي الشعر والنقد، لكنه كان يبحث عن الممارسة النقدية سلوكا قرائيا ونقدا تطبيقيا، فكان له ذلك، هذا الناقد الذي ظل مرتبطا بمدينته الموصل "الحدباء" إلا أنّ القدر والزمن الرمادي كان غادرا وكان ظالما وعنيفا فكان نصيبه الهجرة مع أطفاله، تاركا ذاكرته الحميمة وروحه المبثوثة في أثناء المكان، في جنبات منزله وعلى أرصفة مدينته وشوارعها المتروكة للعاصفة الهوجاء بانتظار معجزة تنقذ الأرواح الممزقة بين غربتي المكان الحميم والمكان المضيف.

س 1: الشرارة الأولى وهوس أو عشق الكتابة الأول كيف تصفون ميولكم الأدبية والكتابية؟

● المسافة بيني وبين الشرارة الأولى تبدو لي الآن بعيدة جداً على نحو غامض وملتبس ومشوّش، أو في الأقل لم أعدْ أنظر إليها بالأهمية التي كانت تستهويني وتغريني سابقاً، ربما أصبح ما يهمّني الآن هو كيف أعيش، وما هي الممكنات الفعّالة على صعيد الإنتاج وهي تجعلني أكثر حيوية وسعادة وتوافقاً مع ذاتي ومع المحيط والماحول، لم يعدْ الماضي بكلّ زخمه التاريخيّ والمرجعيّ (الوهميّ أحياناً) يثير اهتمامي حيث أثبتَ أنّه لا قيمة له في عالم يتقدّم ويتطوّر باللحظات وليس بالساعات والأيام، لذا فإنّ ميولي الأدبية والكتابية أصبحت اليوم في وضع محرج للغاية، ولاسيما حين أتلمّس عجزي عن تقديم شيء ممكن لما أعتقد أنه يستحق ذلك، كانت الكتابة إلى وقت قريب لعبتي المفضلة، لكنني حين تلقيت ضغط الحياة على نحو كاد أن يهشّم روحي فقدتُ الإيمان بها، ويمكنني القول إن الشرارة الأولى انطفأت بقسوة، وعشق الكتابة الأول أضاع محلّه من الإعراب في فضائي ولم يعد صالحاً للاستذكار.

س2 – أنتم في أحد مقالاتكم كتبتم عن حميمية المكان وارتباطكم به من خلال وصفكم لحالتكم بأنكم "بيتوتي" كيف تصفون مدينتكم الموصل بعد ما أصابها من خراب في غفلة من الزمن العربي الرديء كما يقولون، وقد كتبتم مقالا معبرا بعنوان "ليلة سقوط الموصل"؟

● أعترف أنني في مقالي "ليلة سقوط الموصل" كنت منفعلاً، وأنا سعيد طبعاً بهذا الانفعال، إذ لولاه لما كان المقال بهذه الحرارة والتنوير السرديّ المفعم بالأسى والخوف والألم، أنا الآن على مبعدة ثلاثة أشهر من الموصل، المكان الذي فيه بيتي ومكتبتي وأشيائي الحميمة كلّها، لاجئاً هنا في مدينة بعيدة تقع أقصى شرق تركيا

اسمها (وان)، ومعي أسرتي في مكان مختلف، استعين فيها بما تبقّى من قدرتي على المحبة والبسالة صحبة صديقين وانيّين رائعين هما د. محمد شيرين ود. عبد الهادي تيمورتاش كي نعيش، أصارع ذاكرتي بوحشية حتى لا أعود إلى مكاني الأثير (بيتي)، وحتى أتحرّك في مكان ضيّق داخل شقّة من غرفة وصالة هي أصغر كثيراً من مكتبي هناك، وحيث كان لكلّ ابن من أبنائي الثلاثة وابنتي الاثنتين غرفة خاصة مجهّزة بما يحتاجونه، يتكدّسون الآن في مكان مشترك يستحيل عليه احتواءنا لولا الاضطرار والمحبة، هنا بالضبط أكاد أقول فقدت إحساسي بالمكان لأنني بلا بيت الآن، وربما أشعر بأنني مشرّد بالمعنى "البيتوتي" النفسيّ للمكان.

س3: من يتابع نتاجكم النقدي يرى تنوعاً نقدياً واضحاً من خلال مؤلفات عدة تناولت الرواية والشعر والقصة، بماذا تفسرون هذا الزخم الكتابي وهذا النشاط النقدي لديكم؟

●طالما أحسست بأنّ لدي طاقة هائلة على الحبّ والكتابة والقراءة والتفنن في اختراق لذائذ الحياة ومباهجها، لا أقنع بسهولة، ولا أكتفي، ولا أقتصد، ولا أتحسّر، أتوغل في الأشياء بقوّة وجنون وبلاغة ولا أحسب حساباً للنتائج، حتى اختلط عندي مفهوم الجرأة بالحمق، والخطاب الأدبيّ شعراً وسرداً هو عالم متكامل عندي، لأنّ التداخل الأجناسيّ جعل الشعر يحتشد بالسرد، والسرد (قصةً وروايةً وسيرةً ورسالةً) تكتظّ بحساسية شعرية يقتضيها أحياناً منهج الكتابة السردية وفلسفتها، فضلاً عن تجلّي الدراما والتشكيل وآليّات الأداء السينمائي وأدواته في الشعر والسرد، وانتقال آليات الشعر والسرد إليها، كلّ ذلك دفعني إلى توسيع ممارستي النقدية وتنشيطها وتفعيل ممكناتها كي تشمل كلّ النصوص التي تثيرني من هذه الخطابات، وقد وفّر لي ذلك متعة كبيرة حين أكتشف الشاعر في الروائيّ، والسارد في الشاعر، والرسّام في القصيدة، والسينمائيّ في الرواية، وهكذا، وعلى الرغم من أنني متخصّص على الصعيد الأكاديميّ في نقد الشعر، غير أنّ دراساتي في نقد السرد لا تقلّ شأناً في قيمتها النقدية والجمالية والثقافية عن دراساتي في نقد الشعر بشهادة الكثير ممن رصدوها وعالجوها نقديا.

س4: ماذا يطلب الآن من المثقف العربي الذي هو إما هو مع السلطان أو هو صامت وهذا ما نجده عموما أو هو منفي ومسجون أو مشرد، برأيكم ما هي أسباب وصول المثقف العربي إلى مثل هذا المستوى من التراجع؟

●المثقف العربيّ رهينة السلطان هو مثقف مهزوم أمام نفسه وأمام العالم، والمثقف الصامت هو مثقف مهزوم أمام نفسه وأمام العالم، والمثقف المنفي أو المسجون أو المشرّد هو ضحية لا حول له ولا قوّة، العصر هو عصر الآلة والتقانة والاقتصاد والمادة وليس عصر الثقافة والروح والذوق والكتاب، الثقافة في العالم كله تتراجع على نحو أو آخر، لكنها في المجتمعات العربية تتحوّل إلى نقمة وتهمة وجريمة، ما معنى ثقافتي وقد أنفقت عليها ثلاثين عاماً من عمري، وثلاثين كتاباً من

عقلي وقلبي وروحي ورؤيتي، ومئات المقالات في عشرات الصحف والمجلات من الشام لبغدان ومن نجد إلى يمن إلى مصر فتطوان، وأنا مشرّد مع أسرتي تاركاً بيتي وكتبي وأزهاري ولوحاتي والقلّة الهائلة من أصدقائي وكل ما هو جميل ونادر في حياتي تحت تصرّف المجهول، ما قيمة الجوائز الأدبية التي حصلت عليها، والطلبة الذين تتلمذوا على يديّ، والسمعة الأدبية والأكاديمية التي حصلت عليها في أكثر من ثلاثة عقود وأنا لا أملك تحت يدي كتاباً واحداً، أتحسسه كما كان يحلو لي حين أعيش ساعات طوال في مكتبتي المنزلية محاطاً بآلاف الكتب كما أتحسس بأبوة طاغية رأس أحد أولادي، لا يوجد شيء يمكن أن نصطلح عليه بـ "مثقف عربي"، ولا أعرف مصطلحاً يمكن أن أطلقه على أولئك الذين يُعتقَد أنهم مثقفون عرب؟

س5: الأزمة العربية الراهنة وبخاصة في سوريا والعراق برأيكم إلى ماذا تعود: الاستبداد أم التطرف أم التدخلات الخارجية أم كل تلك الأسباب مجتمعة؟

● المجتمعات العربية عموماً تعيش في أزمات دائمة ومتنوعة ومتوالدة ومتناسلة لا تنتهي، لا يوجد مجتمع عربي بلا أزمة، أعتقد أن التخلّف والأمية وفقدان الحقوق المدنية للمواطن وضياع مبدأ المواطنة هي أهم أسباب الاستبداد والتطرف والتدخلات الخارجية التي تعصف بنا بكل هذه القسوة والرعونة، العاصفة ممتعة حين يكون البيت قوياً كما يقول باشلار، لكنه حين يكون ضعيفاً تدمّره العاصفة وتحوله إلى أشلاء، ونحن العرب بيتنا ضعيف وواه دائماً ويمكن أن تهزّه ريح بسيطة فكيف بالعاصفة، ثمة مثل معروف يقول: (المال التائه يعلم الناس على السرقة)، ونحن العرب كل شيء عندنا تائه ومباح وبلا حرّاس، فكيف يمكن أن نقنع اللصوص المحترفين بنقل نشاطهم إلى مكان آخر وأموالنا التائهة في متناولهم بلا تعب ولا شقاء ولا حرفنة لصوصية عالية؟ صحيح أننا في سوريا والعراق وقبلنا فلسطين نعاني الآن أكثر من غيرنا من أبناء العروبة الميامين، غير أنه لن يكون ثمة بلد عربي أو فرد عربي بمنجى من هذه العاصفة، العقول العربية الجبارة يحتكرها الغرب لأنها تتعرض للاستهانة في بلدانها، والثروات العربية يأخذها الغرب ببساطة ويسر لأننا لا نعرف كيف ننتجها ونسوّقها ونبني حضارتنا بعائداتها، نحن نعيش في ظلمة داكنة، وبدائية ورعوية بدوية مهيمنة، وانكفاء ويأس، داخل صحراء كبيرة بلا ماء ولا ثقافة ولا موقف ولا عدل ولا تسامح ولا مساواة ولا أمل، فأين يمكن أن تعثر الأزمات على مكان صالح لنموها وحياتها مثل هذه الأرض الخصبة وهي تعطي الغريب دائما ولا تأخذ منه، مثلما تأخذ من ابنها ولا تعطيه؟

-6 هل لكم أن تحدثوننا عن إقامتكم الجديدة وانطباعاتكم عن هذه المدينة وسكانها التي سميتموها بالاضطرارية في "وان" بتركيا؟

* نعم إقامتي اضطرارية هنا، مدينة (وان) مدينة صغيرة تتحرّك في كل شيء على حجمها من دون ادعاءات ومزاعم ومبالغات كما أشعر بها، أحاول أن أتحسسها

كلما وجدت نفسي قادراً على تفعيل إحساسي شبه المفقود بالأشياء، مدينة مختصرة لا تتعبك في البحث عمّا تريد، بحيرة وان الواسعة تعطيها معنى كبير عندي، طالما أنني أحبّ الطبيعة الواسعة والعميقة والمفتوحة على نحو يجعلني أتنفّس براحة وطمأنينة، والشوارع فيها متصالحة كما أراها وأليفة ومكتفية بذاتها، المقاهي الشعبية المرتجلة على الرصيف ميزة نوعية مدهشة لهذه المدينة، ربما أكثر من أي شيء آخر يلفت انتباهي، لم أرَ مدينة بهذا الزخم المقهاويّ الباذخ مطلقاً، ولعلّ الطفل المتسكّع الماثل أبداً في أعماقي يهفو بسعادة إلى حساسية الحراك الإنساني العفوي الخلاّب في أرصفة جميلة تحتشد بكراس صغيرة، وتنتشر بغزارة محببة أينما ذهبت، الناس بسطاء اختلطت عنده البساطة الكردية بالبراءة والعفوية التركية، وتجلّت في وجوه سمحة لا تُشعرُكَ بالغُربة، لكنني مع كل ذلك أبقى محكوماً بالشرود والتشيؤ والبلادة، أخرج، أمشي، أتسكع، أنظر إلى الناس، لكنني مسجون في أعماقي، ولا شيء بوسعه بعث نفحة من السعادة في روحي، روحي ملبّدة بغيوم ثقيلة لا لون محدداً لها، رغبتي تتراجع وربما تندحر، إلى متى يمكنني أن أقاوم جيوش الغبار وهي تدكّ مزاجي بعنف.. لا أدري؟

المجموعة الحوارية الثالثة

خمس مواجهات حوارية أجراها: د. أحمد شهاب

أيها الطفل السّاذجُ،
لماذا تصرُّ عبثاً
على أنْ تمسكَ بصورةٍ هاربة؟
ما تبحثُ عنه لا وجودَ له،
والشيء الذي تحبّه يتلاشى منذ أن تلتفتَ إليه.
أوفيد

(إنّ الرمزيّ بوجهٍ عامٍ يقوم على تفاعلٍ متبادلٍ بين الإظهارِ والإخفاقِ.)
كادامير

(1)

الحبّ لا يُشترى ولا يُباع، إحساسٌ جميلٌ غامضٌ يقودكَ على الرغم منكَ إلى أن تضعَ شخصاً ما على مقربةٍ من قلبك، أو ضميرك، أو إحساسك بالجمال، هكذا بكلّ بساطةٍ كان أحمد شهاب الشاعر والصديق وطالب الدكتوراه الذي تشتغل أطروحته على خطابي النقديّ، قال لي ربما في أوّل لقاء بيننا إنّ هذا اللقاء تأخر أكثر من ربع قرن، لكنّ أحمد بدماثته وخلقه الرفيع وشاعريته الرقيقة تمكّن في وقت قصير من تعويض ما تأخر من زمن لقائنا، حيث امتزج الإعجابُ بالخجلِ الرهيفِ بالبداهةِ الأصيلةِ بالنقاءِ النادرِ في وجهٍ مُزهرٍ يدعو للتفاؤل عنوانه (أحمد شهاب)، شرع يحاورني ويسجّل ما أقول ويكتب ويبعث أسئلته مدراراً، لتلتئم أخيراً في خمس مواجهاتٍ حواريّةٍ شاءَ أن يضمّها كتابٌ للمحبّة قبل المعرفة، وللصداقةِ قبل شهادة الدكتوراه، كتابُ يعلّم مرضى النَفسِ كيف يستأصلون أفئدتَهم الخَربةَ ويرشّون فراغَها بما تيسّر من ماء هذا الحبّ، ويزيلون من حدقات عيونهم غباراً لزجاً أسودَ كي يكتشفوا أن الدنيا تحوي سبعة آلاف لونٍ وليس لوناً واحداً، كتابٌ يضعُ قبلة على خدّ كلّ عاشقٍ أصيل، ووردةً زاهيةً على صدر كلّ إنسانٍ نظيف.

(2)

إنّ قضية الحوار في المجال الأدبيّ والثقافيّ عموماً لم تأخذ نصيبها من الاهتمام على صعيد التنظير لهذا النشاط الأدبيّ والثقافيّ البالغ الأهمية، فلم تُفهم خطورته ووظيفته وجدواه، وغالباً ما يُعهد لصحفيين عاديين لإجراء حوارات مع مثقفين ومفكرين وأدباء لغرض ملء مساحة في صحيفة تتعكّز على اسم هذا المفكر أو الأديب، ولا يهمها إطلاقاً جوهر ما يقال بين تضاعيف هذا الحوار، لكنني أفترض من حيث المبدأ أن هذا المفكر أو الأديب الذي يحترم نفسه يجب أن يعتذر عن أيّ لقاء من هذا النوع، وقد يحصل هذا كثيراً على ما أظن.

(3)

الحوار الثقافيّ والأدبيّ ممارسة إبداعية لا تختلف عن أيّة ممارسة ثقافية أو إبداعية أخرى، بل إنّ الحوار فرصة خطيرة جداً قد يقول فيها المحاوَر شيئاً جديداً لا يحمله أيّ من كتبه ودراساته، فالمحاوِر حين يكون ذكياً ومثقفاً ومهنياً في هذا المجال بوسعه إن يتدخّل في مناطقَ غامضةٍ عند المحاوَر، ويحرّض عقله ومخياله وذاكرته وحلمه على الإدلاء بقضايا وأفكار وقيم لا يتاح له قولها في غير هذا السياق، وهو ما يغني الحوار ويثريه ويقدّمه بوصفه نصّاً مشتركاً بينهما.

(4)

القضية كما أعتقد هنا ذات طبيعة ثقافية وتداولية، ولها علاقة بفلسفة الشارع الثقافيّ العربيّ الذي ينظر إلى القضايا نظرة مركزية تخلو من المغامرة، إذ إنّ مجتمع هذا الشاعر الذي يتلقى الثقافة بمجمل أشكالها وأنواعها وأنماطها على أنها خاضعة لقوانين شبه ثابتة، فهو يتعامل مع الكتب المنشورة، والنصوص القارّة المتفق عليها، ولا يعنى بالهوامش وما تنطوي عليه من أهمية قد تفوق أحياناً أهمية المتون، والحوار الأدبيّ والثقافيّ ظلّ على هامش الثقافة العربية ولا يحظى لديها بأهمية تستحق التنظير والتفعيل وتوسيع حدود النشاط وتعميقه وتخصيبه، على عكس الثقافة الغربية التي تتعامل مع هذا النوع من النشاط باهتمام زائد، بحيث إنّ المفكر أو الأديب الذي يطلب منه حوار في قضية ما يجب أن يجري الاتفاق معه على طبيعة الموضوع ونوعية الأسئلة وزمن إجراء الحوار والأجور التي سيتقاضاها، فضلاً على توقيت نشره وطبيعته وإخراجه في المجلة أو الصحيفة، ويأخذ وقتاً في الاطلاع على الأسئلة، وأمور كثيرة أخرى تدخل في هذا السياق الذي ينمّ عن احترام كبير لهذه الممارسة الثقافية الخلاقة.

(5)

ويتطلّب كلّ هذا بالتأكيد وقفة نقدية، لأنّ الحوار هو أحد أهم التشكيلات التي يجب أن تعامل معاملة سيرذاتية على نحو ما، وقد سعيت أنا إلى ذلك في قراءاتي النقدية للأشكال السيرذاتية غير الرئيسة التي تختزن طاقة سيرذاتية خصبة في إجراءاتها القولية والكتابية، وعلى الرغم من أنّ الحوار الأدبيّ حين يوجّه توجيهاً ذكياً في صيغة محايثة للحساسية السيرذاتية، فإنّه ينتج قيمة عالية المستوى على هذا الصعيد، ولعلّي حين فحصت ذلك في بعض التجارب الحوارية عن بعض الأدباء وجدت أنّ الفضاء السيرذاتيّ في الحوار فضاء مهيمن وطاغٍ، ويمكن رصده ومعاينته بوصفه تجلّ مهم من تجليات السيرة الذاتية.

(6)

المفروض أنّ الحوار يشتغل على الإفصاح لا التقنّع، والإشهار لا الإخفاء، لأنّ مقصديته الجوهرية ووظيفته الثقافية تتمركز حول تقديم صورة حقيقية عن المحاوَر، لكنّ هذا لا يمنع طبعاً من أنّ هذا المحاوَر يلعب على الأسئلة التي توجّه إليه، ويسعى إلى تشغيل آليّاته في المناورة من أجل أن يتفادى التصريح ببعض ما يريده السائل من بيانات ومعلومات شخصية لا يرغب بتقديمها، أو قضايا تتصل بجوهر وطرائق عمله الأدبيّ، فالقضية كما أرى لا تتصل بالحوار بوصفه ممارسة ثقافية مجرّدة بل بطرفي الحوار بما يمتلكانه من ثقافة ورؤية وحساسية وفكر ومعرفة بطبيعة الموضوع قيد الحوار.

(7)

أعترف أنّ أحمد شهاب الشاعر والصديق والدكتور المتخصّص في النقد الأدبيّ الحديث أفادني كثيراً في هذه المواجهات الحواريّة، إذ انبثقت أسئلته من قراءته المعمّقة في سلسلة كتبي النقدية عن المغامرة الجمالية للنصّ الأدبيّ، وقد كانت هذه السلسلة بأجزائها الأربعة هي ميدان رصده النقديّ في أطروحته للدكتوراه، مزجَهَا بأسئلةٍ أخرى طالعةٍ من جذورِ شجرةِ الشعرِ، ومن ينابيع التأمّلِ، ومن ضميرِ الجمالِ، كم كنتُ سعيداً بك وبأسئلتك وحضورك ومحبتك وحساسيتك ورقيّك وإعجابك، وسأنظرُ إلى هذا الكتاب دائماً نظرةَ عاشقٍ وشاعرٍ وناقدٍ وباحثٍ يقصّ أثرَ الدوال ويتطلّع إلى ثمارِ الدلالات، ويزهو بزيارة الشجرةِ الدائمةِ الخضرةِ، ينعُمُ بفيئها، ويداعبُ أغصانها، بانتظارِ مزيدٍ من ظلالِ الحكايات.

المواجهة الأوّلى

*هذه أسئلة تحاول أن تثير الناقد (عبيد) باتجاه فتح شهيته على الكلام الحر واقفا عند الخبرة والتجربة والمغامرة والحرية والذاكرة والحداثة، والشعرية والنصية والجمالية، فإذا بي أمام خبر نقدي ثري وضافر ومكتنز بسعة رؤيته، وبتعبير آخر إنه خلاصة لجينيت وبارت وأدونيس وكل الذين تحدوا الشموس ترفعا ولامسوا بمقارباتهم النقدية كل النصوص التي كتبت ذات صباح ابيض على جدران الحرية.

محمد صابر عبيد هو اشتغال النصوص الكبيرة في أفق الأبدية.

هو من أقام حوارا سريا مع أقدم النصوص المقدسة التي هبطت على كهف بعيد. ومحمد بعد ذلك نص مسكوت عنه وحضور مسافر في الغياب، وهو ولوج دائم إلى المناطق المتوترة في النص، إن سفينته لا تريد الوصول أبدا وقد كانت أسئلتي لا تخلو من نوايا مبيته فأرجو أن تضيق بساتين البيبون في صدر محمد الواسع دائما كشجرة في ضاحية بعيدة:

*هل المغامرة الحرة للنص تتعارض مع الخبرة؟ وماذا تعني بالخبرة أولا؟ أهي الموروث وما اعتدنا عليه من فضاء ثقافي ثم أليس الخبرة هي التي لا تقود إلى انفلات الخيال بل تنظمه وتهذبه وتحذف ما ليس منه.

م ص ع: الخبرة أمر أساس وجوهريّ في أي عمل إنساني يحتاج إلى جهد نوعيّ ويضاعف أهمية الخبرة في الحقل الأدبيّ الإبداعيّ. الخبرة هي الذخيرة والثقافة وهي المعرفة والعلم بمعنى أنها خلاصة كلّ هذه الأشياء، وعلى أساس الخبرة تتكون شخصية الأديب، ومن هذه الشخصية يتألف الخطاب الأدبيّ وهو الهوية المميزة للمبدع التي يختلف بها عن الآخرين، من هنا يمكننا أن نفهم دلالة علاقة الخبرة بالمغامرة.

المغامرة ليست عملاً مجانياً لا ينهض على أسس بل هو عمل يخضع للتخطيط الدقيق ولسعة الرؤية، ولكنه يجترح ويتكرر ويخوض في مساحات بكر لم تُخترق سابقاً، ومن هنا تتأكد بأنه كلما كانت الخبرة ثرية وعميقة وخصبة ينعكس هذا ايجابياً على طاقة المغامرة في تحقيق كلّ ما هو جديد ومبتكر، إذن طاقة الانجاز في المغامرة تنهض على عمق الخبرة وكثافتها وخصبها، والمغامرة المعتمدة على هذا النوع من الخبرة لا تذهب إلى حقل المغامرة بمجانية، بل تذهب حين يشعر الخطاب بأنه امتلأ بالمعرفة المتاحة وهو بحاجة ماسة إلى التوجه نحو معرفة جديدة غير متعارف عليها، فتتسلح بالقوة والجرأة والوعي والاستناد العميق إلى هذه الخبرة كي تنفتح على فضاء المغامرة.

*هل الخبرة هي الذاكرة وإذا أردت أن تكون مغامرا ألا بدّ من إلغاء الذاكرة باتجاه أفق أكثر انقلابية يعمل بقوة على تأسيس قيم جمالية جديدة في العمل الأدبي؟

م.ص.ع. الذاكرة مصدر أساس من مصادر المعرفة يستحيل إلغاؤها أو تنحيتها أو انفصالها، لأنّ الخبرات كلها تُختزَن في هذه الذاكرة، وذاكرة المبدع هي ذاكرة خلّاقة لا تتوقف عند حدود خزن المعلومات واختصار الماضي، بل إنّ هذه الذاكرة الإبداعية تسعى وتوازن وتموّن العقل الإبداعيّ للمبدع بأهم المصادر وأخطرها في كلّ عملياته الإبداعية، ومن هنا يمكن لنا أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الذاكرة والخبرة، باعتبار أنّ الذاكرة هي وعاء هذه الخبرة، والذاكرة قابلة للتنشيط وللتفعيل حتى تتحول إلى ذاكرة إبداعية وليست ذاكرة تقليدية.

الذاكرة تقدم لك معارف الماضي ولكنّ الفعل الإبداعيّ هو الذي يتحكم في إزاحة ما هو غير قابل للتحديث وأخذ ما هو قابل للتحديث. لاشيء يخلق ـ حتى الإبداع ـ من العدم، ولعلّ نظرية التناص تؤكد عميقا دور الذاكرة الجوهريّ في صياغة النصوص الجديدة التي هي ليست سوى إعادة إنتاج لنصوص سابقة تخزنها الذاكرة،

على كلّ حال المبدع الفنان هو الذي يتمكن من ربط آليّات الذاكرة بآليّات الحلم دائماً، وبوسعه أن يجري تفاعلاً خصباً ومنتجاً على نحو مستمر مع آليّات الذاكرة وآليّات الحلم، وعند ذلك تكفّ الذاكرة عن كونها مستودعاً للمعلومات والمعارف وتنفتح على أفق جديد منتج وفعّال يتلاقح مع الحلم، وفي هذا المناخ أيضا يبزر معنى

من معاني المغامرة التي تجتهد في تعشيق الذاكرة بالحلم والتي تعني ربط خبرات الماضي بأحلام المستقبل عبر رؤية الحاضر.

*هل المغامرة تصب في أكثر مناطق النص قلقا هل هي مسافة التوتر وهل مسافة التوتر هذه هي أسئلة المخيلة؟

م.ص.ع. المخيلة الإبداعية مكان لاقتراح الأسئلة دائماً، والمغامرة عليها أن تجيب على أسئلة المخيلة ومنطقة التوتر في النصّ والقلق، ولحظات التوتر هذه كلها مجموعة ميادين تشتغل عليها آليّات المغامرة بطبيعة الحال، المغامرة هي تجاوز المألوف والمعروف والمتعاهد عليه، وتسعى إلى الانطلاق من مثابة المألوف والمعروف لابتكار أشياء جديدة مفاجئة وغير متوقعة من أجل أن تفي بمتطلبات المفهوم (مفهوم المغامرة).

بطبيعة الحال المغامرة لا تشتغل إلّا في مجال حيويّ مشحون بالقلق والتوتر، بمعنى أنها تشتغل في ظروف نوعية غير عادية، لأنّ العمل في الظروف العادية ينتج أشياء متوقعة ومعروفة وذات طبيعة حسابية دقيقة، المغامرة هي كسر للمسطرة الضاغطة على مسيرة الأشياء، وكسر لتقليدية الحسابات والمنطق، ومتجاوزة أيضا ومخترقة لكلّ ما حولها وما يحيط بها، لكنها منتجة، وإنتاجها هذا يكون عادة حصيلة نوعية واستثنائية تعمل على صوغ هوية خاصة للخطاب المغامر.

*في سلسلة مغامرات النص عناوين تتضمن معاني الجمالية والشعرية والنصية كيف تصبح هذه الأقانيم الثلاث في ظل الحرية التي تدعو إليها؟

م.ص.ع. الحرية هي أساس عملي النقديّ وهي البوابة الرئيسة لفكرة المغامرة النصية، ولا مغامرة من دون وجود فكرة الحرية التي تتمثل تمثلاً مطلقاً في جوّ العمل، أمّا على ماذا تعتمد هذه المغامرة من مفاهيم، مصطلحات، نظريات، أسس، فهذا يتوقف على طبيعة الرؤية النقدية والمنهج النقدي للمفاهيم الثلاثة التي حملها السؤال: الجمالية، الشعرية، النصية، إذ هي تمثّل دوائر مركزية من دوائر أخرى لها علاقة وطيدة برؤيتي النقدية المنشغلة في إطار مفهوم المغامرة، فالجمالية مثلا مفهوم فلسفيّ قديم كان جزءاً أساسياً من نظريات الفلسفة، وأصبحت فيما بعد فلسفة خاصة برأسها، ولا مناص لأيّة فعالية إنسانية إبداعية من استثمار طاقات فلسفة الجمال لعلاقتها الوثيقة بالإنسان ذاكرة وحلماً وحساسية وإبداعاً، فهي على هذا الأساس ذخيرة لا يمكن الاستغناء عنها لا في كتابة نصّ إبداعيّ ولا في قراءته.

أمّا الشعرية فهي نظام نصيّ عُرفت مفهوماً واصطلاحاً بعد ثورة المنهجيات الحديثة التي حصلت في القرن الماضي، وأصبحت سمة أساسية من سمات أيّ عمل فنيّ، بمعنى أنّ أيّ عمل فنيّ يفتقر إلى الشعرية يتحول فوراً إلى عمل مكانيكيّ، ومن هنا يمكن أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الجمالية والشعرية، على أساس أنّ هذه السمة

المميزة للعمل الإبداعيّ التي يصطلح عليها هنا بـ (الشعرية) ليست في الحقيقة إلّا مظهرا من مظاهر الجمالية بمعنى ما من معانيها.

أمّا النصية فهي مفهوم جاء مع البنيوية التي تنظر إلى الأدب بوصفه نصاً مستقلاً قائماً بذاته ومكتفياً بها، إذ هو في الدرجة الأساس لغة تكوّن نصاً ولا علاقة لهذا أكثر بما هو خارج اللغة، وهي تدعو إلى الكشف عن مناطق الشعرية من خلال اللغة بمعنى (من خلال الاستخدام الفريد والنوعيّ والاستثنائيّ للغة)، وعبر هذا الكشف تصل إلى مرحلة تلمس الصفة الجمالية بحساسيتها الفعالة، من هنا وجدنا أنّ شبكة من الروابط تنسج بين الجمالية والشعرية والنصية في هذا السياق، ومن هنا يتجلى مفهوم الحرية الذي لا يمكن له أن يتجسد في الجمالية والشعرية والنصية بوصفها أقانيم منشغلة في حقل الدرس الأدبيّ إلّا تحت ظلال هذه الحرية الوارفة.

*ماذا تعني بالحوار السري مع النص خاصة وانك تقول إن هذا "الحوار السري" لا يستطيع أن يقوم به إلا العقل المجرب والمغامر.

م.ص.ع. الحوار السريّ مع النصّ هو أحد أشكال هذه المغامرة. لماذا هو حوار سريّ؟ لأنّ النصّ يقدّم وجهاً معلناً ووجهاً آخر سرياً، ويحاول النصّ دائماً أن يوهم القارئ بانّ لديه وجهاً واحداً هو الوجه المغلق، فيحقق هذا نوعاً من الطمأنينة للقارئ على أنّ النص قريب منه وفي المتناول، وإذا ما اقتنع القارئ بهذه الفكرة وراح ضحيةً لإبهار النصّ فلا يمكن أن يكون قارئاً مغامراً، لأنّ أحد أهم معاني المغامرة هو اختراق المحجوب وكشف المستور وفضح السري.

إذن العقل المجرّب المغامر لا يقنع بما يقدمه له النصّ من طاقة الوضوح والعلن في تجربة القراءة الأولى، بل هو يسعى إلى اختراق بنية المعنى والتوغل في الطبقات السرية للنص.

للنصّ الإبداعيّ ظلال وزوايا وجيوب وبطانات وطبقات وهو ليس مظهراً مرئياً فقط، فالعقل المغامر إذن يسعى في الوصول إلى الزوايا والجيوب والطبقات التي يختزن فيها النصّ أهم ما لديه.

يحتاج العقل المغامر إلى آلة مكرسكوبية تمسح أديم النصّ بوصفه منتجاً كاملاً ومتكاملاً، من أجل أن يتمكّن من الكشف عن مناطق الثراء واللذة في جسد النصّ، وعلى هذا الأساس أصف النصّ دائماً بالجسد (طبعا تأثرا برولان بارت)، فثمة راءٍ يقتنع بمظهرية الجسد ويكتفي بها ويمكن أن نصفه هنا بأنه متلقٍ عاديّ، وآخر يرى أنّ كنوز هذا الجسد تختفي بالضرورة وراء هذه المظهرية، لأنّ النصّ/الجسد ليس شكلاً ومفاتن خارجية فحسب بل ثمة روح تغطي معنى مختلفاً لهذا المظهر الجسدي، وأنّ اكتشاف هذا والتلذذ به لا يتأتي إلّا لعقلٍ مغامر ومجرّب على النحو الذي يمكن أن نصف فعالية المغامرة بأنها فعالية متعة بالدرجة الأساس.

●تبدو المغامرة عندك وكأنها عمل انقلابي يقوم به الفعل الحر لكل قصيدة، يوسف الصائغ يتكأ أولا على بيت شعر معروف لأحمد شوقي ثم إنها تندرج ضمن الشعر الستيني المعتمد على التفعيلة ولم يستطع الستينيون ان يتجاوزوا الرواد فقد وقفت تجربتهم الشعرية عند حد معين أرى أن نموذج الصائغ لا يصلح أن يكون نموذجا للمغامرة الحرة.

م.ص.ع: ينطوي معنى المغامرة فعلاً على بُعد انقلابي بالمعنى التجاوزيّ الثقافيّ للمألوف والسائد والمعروف والمتداول، ويكتسب هذا المعنى بالتأكيد شرط الحرية في الوصول إلى مستوى تعبيري جديد لا يدين بالولاء للمستويات القارّة في نماذج التعبير الشعريّ، وأعتقد أنّ الستينيين تجاوزوا منطقة الروّاد الشعرية وابتكروا منطقتهم الشعرية الخاصة بهم، لكنّ هذا لا يعني ضرورةً أنهم تجاوزوا شعر الروّاد، بل أضافوا جديداً إلى تجربتهم، وللعلم فإنّ الشاعر يوسف الصائغ لا يندرج على صعيد التقسيم ((الجيلي)) مع الروّاد، كما أنه لا يندرج في الوقت نفسه مع الستينيين أيضاً، هو من جيل سمّاه البعض بـ ((الجيل الضائع)) وأطلق عليه البعض الآخر ((جيل الخمسينيات)) تمييزاً له ولجماعته (سعدي يوسف ورشدي العامل ومحمود البريكان وغيرهم) ممن ظهر في هذه الفترة الزمنية الحرجة بين جيلي الرواد والستينيين.

وسؤالك هنا يقصد قصيدة ((المعلم)) ليوسف الصائغ التي أتيتُ عليها نقدياً في كتابي ((المغامرة الجمالية للنص الشعريّ))، وأنت ترى أنها لا تصلح نموذجاً للنصّ الشعريّ المغامر، ولك طبعاً أن ترى ذلك، غير أنّ هذه القصيدة في نموذجها القصصيّ تعدّ في نظري واحدة من القصائد المغامرة التي جعلت الشعر يسير على حافة النثر تماماً، من دون أن يختلط به أو يكونه، وهي تعكس قدرة شعرية كبيرة على الحفاظ على شعرية القصيدة بكامل كفاءتها وآليّات تعبيرها حتى وهي تسير على حدود التعبير النثريّ (القصصيّ)، ومن هنا كما أرى تتأتى قيمتها المغامرة حين تنجح في الوصول بالقصيدة إلى مستوى شعريّ يناظر المستوى القصصيّ، في صياغة تعبيرية تحقق المستويين التعبيريين داخل سياق واحد، فضلاً على ضخّ روح سردية طالعة من ضمير الشعر، وهو ما قد لا يتاح إلّا لشعراء كبار من طراز يوسف الصائغ الذي هو نسيج وحده في كلّ ما كتب.

●المغامرة الجمالية للنص الشعري عنوان رئيس كتب باللون الأحمر لأحد كتب سلسلة مغامرات النص، هل وضعت هذا العنوان قبل كتابة البحوث أم العكس صحيح.

م.ص.ع: هذا هو الكتاب الأول في سلسلة كتب المغامرة الجمالية للنصّ الأدبيّ، وهو كان فاتحة لبقية الكتب في هذا السياق، ويضم مجموعة كبيرة من القراءات النقدية لنصوص شعرية كُتبت في مدد زمنية مختلفة ولم تُكتب تحت ضغط

منظور منهجيّ واحد، وقد جمعتها فيما بعد هي وقراءات نقدية أخرى كثيرة سبق وأن كتبتها ونشرتها، لكنني انتقيت من هذا الكمّ الكبير من قراءاتي لنصوص شعرية مختلفة هذه القراءة التي ضمّها هذا الكتاب، واستثنيت قراءات أخرى لظنّي أنها لا تستجيب لعنوان الكتاب ((المغامرة الجمالية للنصّ الشعريّ))، بمعنى أنني أخضعتُ القراءات النقدية المنتخبة لوعي رؤيويّ استندتُ إليه في الانتخاب، وتقسيم الفصول والمباحث، وفي هندسة المنهج الذي جاء عليه الكتاب.

على هذا النحو أقول لك بأنّ عنوان الكتاب لاحق للقراءات، أي بعد أن تجمّع لديّ هذا الكمّ من القراءات وخضع للانتخاب على وفق رؤية معينة، وجدت أنّ هذه القراءة تشتغل في كونها النقديّ العام على فاعلية المغامرة الجمالية، وعلى هذا الأساس لا يمكن لكلّ هذه القراءات والنصوص التي اشتغلت عليها أن تستجيب استجابة وافية وكاملة لآليّات عنونة الكتاب، فثمة تباينات بين قراءة وقراءة، وبين نصّ شعريّ وآخر، وأنا بطبيعة الحال لا اتحرّى مثل هذه الاستجابة المطلقة لأنها غير ممكنة، لكنني أظنّ أنّ كلّ قراءة من قراءات هذا الكتاب تستجيب على نحو أو آخر لفضاء المغامرة الجمالية، سواءً على صعيد النصّ الشعريّ المنتخب أو على صعيد المعالجة النقدية الحرّة.

- أين هو التوتر الشعري في هذا المقطع للصائغ:

فاسود لون الطباشير
واحمر وجه المعلم....
... وخذ قلم الفحم
وارسم لنا شاربين....

رغم الوزن تبدو هذه القصيدة نثرية فأين مناطق النص القلقة؟

يا صديقي الأحب لقد مارس كلانا كتابة الشعر لسنين طويلة وكلانا يعرف أين تكمن الذروة في القصيدة، وكلانا يستطيع أن يهتدي إلى أماكن القلق والتوتر في النص الشعري أو الإبداعي بشكل عام، وأنا أرى أن قصيدة الصائغ قد مرت عليها أناملك النقدية قبل أن تفكر في كتاب المغامرة الجمالية، وربما أخذتها فيما بعد وأدخلتها الكتاب وأضفت إليها بعض قناعات هذا الكتاب فيما يخص المغامرة الجمالية.

م.ص.ع: أشرت لك في إجابتي على السؤال السابق المتعلّق بشعرية قصيدة الصائغ بمجملها، إذ إنّ مغامرتها الجمالية تكمن عموماً في اشتغالها القصصيّ النوعيّ، فالصائغ كاتب مقاليّ ماهر، وروائيّ مجيد، وكاتب مسرحيّ متألق، وهو يوظّف كلّ هذه الطاقات في قصيدته، ولا أريد أن أفرض عليك قراءتي النقدية الخاصّة، ومع أنّ هذه القصيدة تحتاج إلى قراءة أوسع وأكثر دقّة مما اطلعت عليه في كتابي، لكنني أظنّ أنّ هذه القصيدة تنطوي على درجة مهمة من المغامرة الجمالية،

في تشابك الشعريّ في السرديّ، وفي حساسية العلاقات البلاغية النوعية التي تقود إلى إنتاج صور مبتكرة، وفي الاستغراق الدراميّ في بساطة التعبير المشحونة بالكثافة وطاقة الإدهاش والصيرورة الشعرية.

●كيف ترى ما يصدر في العنوان من دراسات؟ ثم ألم تأخذ دراسة العنوان شكلا نمطيا فما عاد ثمة جديد إلا في المستوى الإجرائي.

م.ص.ع: بالتأكيد فإنّ الحاضنة النظرية الممكنة لعتبة العنوان لا تستوعب الكثير من المقاربات، لكن المستوى الإجرائيّ هو الذي يحظى بالأهمية الكبيرة في هذا المجال، لأنّ أصل الموجّه النقديّ في قراءة هذه العتبة هو تطبيقيّ إجرائيّ، لذلك تجد أنّ التنظيرات في نظرية العنوان وفلسفته لا تحيد عن مجموعة مقولات محدودة تقريباً، غير أنّ العمل على العنوان هو عمل في الميدان، وقراءة العنونة يجب أن تكون قراءة استكشافية لا تكتفي بالوضع التشكيليّ النحويّ وما يتصل به من وضع دلاليّ، بل تخرج إلى فضاء سيميائيّ تحظى فيه عتبة العنوان بقراءة أولية فيما يخصّ وضعها اللسانيّ، ثم ربط هذه القراءة بقراءة لاحقة تتصل بعلاقة العنوان بالمتن، على النحو الذي يحقق نوعاً من القراءة الكليّة المطلوبة لعتبة العنونة.

●العناوين التي تضعها لكتبك أو عنوانات كتبك الداخلية صار يغلب عليها الطابع الشعري، نأخذ مثلا عنوان (فضاء المخالفة وتوطين الحلم) ألا تجد في عبارة توطين الحلم شعرا لاحظ مثلا أيضا انتهاك الخفاء، أسئلة المخيلة، ألا تتوسع قليلا في الحديث عن عنوانك.

م.ص.ع: هذه السمة التي تراها في تشكيل عنوانات كتبي، سواءً على صعيد عنونة الكتاب الكبرى أو العنوانات الداخلية للمباحث، إنما هي جزء فاعل من أسلوبية الكتابة النقدية التي أشتغل على تكريسها، وهي تعود إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بـ ((شعرية الكتابة النقدية)) داخل منظور شخصيّ أرى فيه أنّ الكتابة النقدية لها خطابها الخاصّ ولغتها الخاصة ورؤيتها الخاصة، التي لا تكتفي بأن تكون كتابة لاحقة للكتابة الإبداعية التي تقاربها، بل هي لغة نقدية تشتغل لحسابها بالدرجة الأولى.

أنا في الأساس شاعر ولديّ تجربة شعرية لا بأس بها، وهي تجربة أعيشها بعمق وسعة ورحابة، فلا يمكنني أولاً أن أخرج من جلدي الشعريّ، وثانياً النقد حالة إبداعية فنية تمزج عندي بين حساسية التمثّل الجماليّ الإبداعيّ للنصوص والظواهر من جهة، والرؤية العلمية العالية الدقّة والتدبّر وذكاء المقاربة والكشف والاكتشاف، ومثلما يجب أن يكون للشعر ماء كي يبتعد عن النظم، ويكون للسرد رطوبة حكي تنأى به عن مجانبة الكلام الحكائيّ العام، أظنّ أنّ للنقد ماء أيضاً، ومن دون ماء النقد فإننا سنقرأ كلاماً جافاً يفتقر إلى لمسة الإبداع ودهشة الفنّ وكأننا نقرأ كلاماً في الجغرافية أو الفيزياء.

المواجهة الحواريّة الثانية

-1 -

تدخل غرفته في كلية التربية الأساسية في جامعة الموصل فتشعر انك مشتاق لكتابة قصيدة ؛ هل اللقاء بالناقد عبيد يشعل النيران تحت جلدك ويدفعك لاكتشاف شيء ما، امرأة أو جزيرة أو غيمة أو نجمة ؛ هل اللقاء به يساعد دائماً على الاشتغال.

-2 -

بسيط جداً مثل رغيف، وموغل في الصمت مثل صفصافة مدت رأسها على ضفاف دجلة.

-3 -

التجاعيد التي حول عينيه تخبرك أنه خاض تجارب مع الحزن الولود، حزين جداً مثل كهفٍ في شمال عمّان كهفٍ مرّ به اشها وارميا وكلّ من جذور المدن ألاهية وسكبوا في وجدانها الالتفات إلى الضوء.

-4 -

سيدور حديثي معه هذه المرّة حول كتابه ((المغامرة الجمالية للنص القصصي)) والحقيقة إن الحديث معهُ مغامرة لأن الرجل ملغوم بالذكريات والمغامرات ووجع الكتابة، فما تزال في ثيابه رائحة اليباتي وادونيس ونزار قباني ورشدي العامل ومحمد القيسي وعبد الرحمن مجيد الربيعي وكلّ الذين تشردوا على دروب الحزن ؛ كذلك لن أكون مجاورا مسالما بل سأطلق عصفور النار في قريته الآمنة حتى إذا ما اشتعلت النيران انصرفتُ أنا لإطفاء ثيابي وانصرف هو لفتح شفرات قلبه الجميلة:-

س[1] : هل تساوق العناوين الداخلية لكتابك ((المغامرة الجمالية للنص القصصي مع مشروع المغامرة الذي تشير إليه في العنوان؟

م.ص.ع. عنوان كتابي ((المغامرة الجمالية للنصّ القصصيّ)) لا يقتضي ضرورةً أن تتكلّل صفحات الكتاب كلّها بمغامرة جمالية لا حدود لها، لكنّ معنى المغامرة الجمالية في مستوى معيّن من مستوياته المحتملة يبقى ماثلاً فيها على نحو من الأنحاء، وعتبة العنونة النقدية عندي عتبة مهمة أحرص عليها كثيراً في عملي النقديّ، فأحاول دائماً أن تكون عنوانات كتبي وفصولي ومباحثي منسجمة مع أطروحتي النقدية، وأن يستجيب العنوان لمنطق الرؤية النقدية التي تقدّمها كلّ قراءة من قراءاتي، وأن تتوافر في العنونة حساسيتي الخاصة على صعيد التشكيل واللغة ومستوى التعبير والدلالة، وقد تذهب عنايتي بالعنونة أحياناً أبعد قليلاً من ذلك فتتحوّل إلى بنية مستقلّة بذاتها جمالياً، لكنها في الأحوال كلّها لا تبتعد عن قدرتها على الإجابة على إمكانات ما تشتغل عليه نقدياً في حقل الإجراء، إذ تظلّ مرتهنة بما تدلّ عليه في طبقات المتن النقديّ الذي احتلّت قمته، ولا بدّ لمن يقرأ عتبات عنواناتي النقدية أن يلتفت إلى خصوصية البناء العنوانيّ من حيث إمكانية توافره على قيمة جمالية خاصة داخل القيمة الجمالية المتمثلة في دلالته على محتوى متنه.

س[2]: كيف يتداخل مفهوم القصة بمفهوم السيرة الذاتية؟

م.ص.ع. لا يوجد تداخل بين المفهومين سوى أنهما ينتميان إلى حقل السرد، لكنني في معجم مصطلحات السيرة الذي وضعته سابقاً حددت مصطلحاً هو ((القصة السيرذاتية))، وهو المصطلح الذي يفسّر هذا التداخل بين المفهومين حين تنهض القصة التي يكتبها القاص على سيرته الذاتية بوجود ميثاق قرائيّ يشير إلى ذلك صراحة، وهنا تحتفظ هذه القصة بالشروط الفنية والجمالية والتشكيلية المعروفة في فنّ القصة لكنّ فضاءها الدلاليّ ومحتواها المضمونيّ مأخوذ من سيرة القاص الذاتية، وربما أتيت على هذا النوع من القصص في كتابي بوصفه نوعاً من المغامرة

الجمالية، لأنه يحتاج إلى حساسية خاصة في نسج علاقة بنائية وتشكيلية بين فضاء القصة وفضاء السيرة الذاتية، بحيث لا تفقد الكتابة صفتها القصصية النوعية لتتحوّل إلى لوحة سيرذاتية لا علاقة لها بفنّ القصّ.

س[3] : لك عنوان في كتابك المغامرة الجمالية للنص القصصي ((تحولات الضمير السردي الأنثوي)) نجد أن المهيمنة في العنوان هو دال ((الأنثوي)) فنتوقع أن العنوان سيدور حول الجسد فإذا تلك تتحدث عن قصة امرأة وشتان بين جسد المرأة – دالا للإغراء – وبين قضيتها.

م.ص.ع. أولاً عنوان مداخلتي لا يحيل على الجسد حصراً، فالضمير السرديّ الأنثويّ هو آلة كلام وحكي، وثانياً الأنوثة لا تقتصر على الجسد فقط، مع أنّ الجسد أهم طبقة من طبقات الأنوثة، لكنّ ثمة طبقات أخرى ذات طابع ثقافيّ ورؤيويّ ونفسيّ وروحيّ، تتعاضد مع طبقة الجسد وتتفاعل معها وتثريها كلما وجدت إلى ذلك سبيلا، فضلاً على أنّ قراءتك لدالّ الإغراء بصفته الجسدية في البنية اللسانية لمداخلتي غير دقيقة، ولعلّ الإغراء الأنثويّ لا يبدأ عادة بالجسد بل بالكلام والحكي، وهو ما اشتغل عليه هذا المفصل من كتابي ((المغامرة الجمالية للنصّ القصصيّ))، الكلام والحكي هو الذي يقود إلى متاهة الجسد، الجسد بمعناه الماديّ والمابعد ماديّ، إذ هو كيان لا يتجوهر في نطاق تشكيله الماديّ العضويّ فحسب، بل هو كيان متعدّد ومنشطر يصل إلى حدود الفكر، ولعلّ التعبير الأدبيّ (ولاسيّما السرديّ) عن الجسد بطبقاته المتعددة هذه هو الذي يمنحه القيمة الاعتبارية التي تجعل منه قوّة أنثوية يجري إعادة اكتشافها الآن نصيّاً ونقدياً.

س[4] : سردنة المكان ماذا تعني به وهل المصطلح لك أم انك ممن استعملته بكثرة؟

م.ص.ع. لا أعرف حقيقية إذا كان أحد قد استعمل هذا المصطلح قبلي، كما أنّ ذلك ليس مهماً كثيراً عندي، وأظنّ أنني لم أذكر أنني أوّل من استعمل المصطلح أو اجترحه، هو يعني قيام الراوي السارد والراوي الواصف بالضغط على المكان ضغطاً غير طبيعيّ وتكثيف طبقات السرد فيه، بحيث يتحوّل إلى بؤرة سردية ضامّة وجامعة من جهة، وباثّة ومتشظيّة من جهة أخرى، على النحو الذي يبدو فيه المكان وكأنّه مركز الفعل السرديّ ومحوره ومحيطه بحيث يتعالى إجرائياً وفضائياً على بقية عناصر السرد الأخرى.

س[5]: أجمل القصص في هذا الكتاب مغامرة أم العلاقات الشخصية تجلس على أصابعك.

م.ص.ع. يبدو لي مفهوم (العلاقات الشخصية) ذا طابع اجتماعيّ لا محلّ له من الإعراب في عملي مطلقاً، لكنني لو أنقل هذا المفهوم من حيّزه الاجتماعيّ إلى حيّزه الثقافيّ الجماليّ المرتبط بالحبّ فقد أوافقك على ذلك، لأنني سبق أن قلت بأنني

لا أشتغل على نصّ لا أحبه، وربما ليس بوسع أحد غيري إدراك حقيقة هذا الحبّ وماهيته وظروفه، لذا لا يمكن لأحد محاسبتي أو إدانتي على أنني أحتفي بما أحبّ وأمنحه من اهتمامي ما يستحق، لأنّ فعل الحبّ فعل إنسانيّ جماليّ راقٍ يمثّل أرفع فنون الأداء البشريّ، ويمكنك محاسبتي بعد أن تجد أنّ معالجتي للنموذج الذي اخترته بناءً على حبي له ومعالجتي له نقدياً فيها خلل ما، وهنا يمكنني أن أربط النصوص التي أحبها وأعالجها نقدياً بالمغامرة، لأنني بطبيعتي لا أحب إلّا ما له صلة بفعل المغامرة في أيّ مستوى من مستوياته، فأنا مطمئن كامل الطمأنينة على أنّ كلّ النصوص التي اخترتها هنا بعد إذ أحببتها هي نصوص مغامرة في مستوى معين من مستويات هذه المغامرة، وقد عرّضتها لمغامرتي النقدية أيضاً بحسب درجة حبي لكلّ نصّ منها.

ولو استعرض معك أسماء القصاصين والقصاصات ممن اشتغل عليهم كتابي عموماً ستكتشف أنّ كثيراً منهم لا أعرفهم، ولم التقِ بهم حتى الآن، فضلاً على وجود الكثير من القصاصين والقصاصات ممن أعرفهم ولي صلة شخصية بهم لم تشملهم بركاتي النقدية، لأنني قد لا أرتبط بعلاقة حب مع نصوصهم تدفعني لعدّها نصوصاً مغامرة تحرضني على تناولها نقدياً، وعلى هذا يمكنك اعتبار أصابعي حرّة ليست مثل قلبي.

س[6] : أين تكمن مغامرة قصة ((طريق دار العجائب)) للقاصة التونسية لطيفة الشارني؟

م.ص.ع. لا يسعني إلّا أن أدعوك إلى قراءة القصة، ومن ثمّ قراءة المعالجة النقدية، وستكتشف طريق المغامرة فيها بسهولة، ولا أعتقد أنّ من واجبي أن أقدّم كشفاً تفصيلياً يلاحق طريقتي في الاختيار والمقاربة والتأويل، مثلما ليس من واجب القارئ أن يوافقني على اختياراتي ومقارباتي وتآويلي، إذ لم يعد النصّ النقديّ اليوم شرحاً للقصة وتفسيراً سطحياً لها، حيث تحوّل إلى مغامرة كلامية تنطوي على صنعة ولغة، وهذه الصنعة وهذه اللغة يمكن تلقيها تلقياً جمالياً نوعياً يُكتشف من طبقاته الأثر الجماليّ للصنعة والأثر الأسلوبيّ للغة، ومن أطياف ذلك تتراءى حساسية المغامرة النقدية الموازية لحساسية المغامرة النصية، والكرةُ كما ترى في ملعب القارئ لا ملعب الناقد.

س[5] : مكونات العنوان عندك كثيرة تصل أحيانا إلى ثمان مكونات أليس ثمة إيجاز؟

م.ص.ع. في البلاغة العربية كما تعرف ثمة مصطلحان متضادّان هما الإيجاز والإطناب، ولكلّ منهما ظروفه الكلامية وحاجاته الأسلوبية، فالإيجاز في مناسبته بلاغةٌ مثلما الإطناب في مناسبته بلاغة، وعتبة العنونة النقدية خاصةً عتبة إشكالية لأنها تعالج عنواناً سابقاً عليها هو عنوان النصّ الذي تشتغل عليه، لذا فإنّ طول العنوان النقديّ مبرّر على هذا النحو لأنّه ينشغل بكينونته العنوانية من جهة، وبقدرته على احتواء النصّ الأدبيّ بعنوانه ومتنه وحيثياته من جهة أخرى، وليس ثمة داعٍ للإيجاز فيه بل على العكس هو أقرب إلى الأطناب من حيث المبدأ، لأنه يجب أنّ

يتوافر على أكبر طاقة وضوح وشمول وإحاطة ممكنة تسهّل تناول المتلقي له، على النحو الذي يكون فيه مستوعباً لفعاليات النقد وأنشطته المتعددة والمركّبة، لكنّ هذا لا ينفي طبعاً وجود عنوانات نقدية مختصرة وموجزة في عملي حين يقتضي الأمر ذلك، غير أنّ الأصل في العنوان النقديّ هو الإطناب وليس الإيجاز.

س[8] : أين تضع نفسك بين من كتبوا النقد الإجرائي؟

م.ص.ع. في المقدمة طبعاً، ولست أنا من يضعني في المقدمة، بل كبار النقاد العرب وضعوني في هذه المكانة التي أستحقها بجدارةٍ من دون أيّ تواضع كاذب، أقرأ بعمق لنقاد الطبقة الأولى أو الصفّ الأوّل بالوعي الأكاديميّ والنقديّ الذي تعرفه عني ويعرفه كلّ من قرأني جيداً، وأعرف تماماً أنّ النقد الإجرائيّ هو فضيحة الناقد أو امتحانه العسير، ثمة أسماء مهمة في فضاء النقد العربيّ الحديث اكتسبت أهميتها في ظلّ ظروف معينة (ربما لا أفهم بعضها جيداً)، لكنك حين تمضي معهم إلى ميدان التطبيق ما تلبث أن تكتشف تعثّرهم، لذا سرعان ما يلجأون إلى منطقة النظرية يلخّصون القيم والأفكار ويعيدون إنتاج المقولات، ويتحاشون الدخول الفاتح والكاشف والجريء والحرّ والمُغامِر في ميدان الإجراء، والنقد هو (فعالية الإجراء وممارسته) بالدرجة الأولى، أمّا النظريات النقدية فلسنا أصحابها في النهاية، فهي مستوردة ومأخوذة ولا بأس في ذلك طبعاً، لكن لا فضل لنا فيها إلا في براعة استثمارها في التطبيق النقديّ، والعمل النظريّ هو عمل فلسفيّ لا عمل نقديّ في المقام الأوّل، وأنا ناقد ولست فيلسوفاً.

س[9] : ترد في عناوينك دوال من المعجم الصوفي مثل رؤيا، تجليات، تحولات، كيف توفق بين ذلك وبين دقة العنوان خاصة وأنت تكتب في النقد؟

م.ص.ع. أنا يا عزيزي صوفيّ كبير لو علمت، صوفيّ بالمعنى الواسع العميق الخصب والمنشطر للكلمة، صوفيّ في هيأتي ولغتي وممارستي وحياتي كلها، ألم تلحظ شكلي؟ طبيعتي؟ هندامي؟ لغتي؟ سلوكي؟ ندرة أصدقائي؟ كثرة حسادي؟ طريقتي في الحياة؟ عينيّ المشغولتين أبداً بالتأمل؟ تطلّعي المستمرّ نحو الفضاء المفتوح بلا حدود؟ فمن باب أولى إذن أن تكون لغتي ومصطلحاتي مشحونة بالجوّ الصوفيّ والحساسية الصوفية والفضاء الصوفيّ، لكنّ صوفيتي لغةً وممارسةً مندمجةٌ بالحياة أقصى اندماج ومحتفلة بها وغارقة في تفاصيلها الخصبة، ولست على هذا الأساس بحاجة إلى أن أوفّق بينها وبين دقّة العنوان وأنا أكتب في النقد، فكتابتي النقدية كتابة صوفية مكتظّة بماء النقد وطراوته وزهوه وجمالياته أيضاً وليست كتابة في نظريات علم الفيزياء ولا هندسة الوراثة ولا تقانات الحاسوب، الدقّة تعني إصابة الهدف وموت الطريدة في النهاية، وأنا لا أبغي إصابة الهدف ولا موت الطريدة، أنا أباغت الهدف من الجهات كلّها وألاعب الطريدة.

س[10]: أصبح الغلاف أيضا ايقوناً يفتح شفرات كثيرة في النص شأنهُ شأن العنوان، اللوحة التي وضعت على غلاف كتابك ((المغامرة الجمالية للنص القصصي)) هل أنت الذي اخترتها والطيور المحلقة فوق نهر هل هو نوع من الاكتشاف أو الطيران فوق مسطحات مائية يعني استمرار المغامرة؟

م.ص.ع. في كتابي الذي صدر حديثاً عن دار نقوش عربية في تونس بعنوان ((الراوية الرائية)) أتيت على هذه القضية في تحليلي لغلاف رواية ((نحيب الرافدين)) لعبد الرحمن مجيد الربيعيّ تفصيلاً عبر أربعة محاور، الأوّل حين يقوم المؤلف بتصميم غلاف كتابه، والثاني حين يشرف المؤلف إشرافاً مباشراً على من يصمم له الغلاف ويوافق عليه، والثالث حين يطّلع المؤلف على التصميم ويتدخّل فيه ويعطي بعض التعديلات، والرابع حين تتصرّف دار النشر عن طريق مصمّم خاص بها بتصميم الغلاف من دون أن يطّلع عليه المؤلّف، ففي الحالات الثلاث الأولى يمكن أن يخضع الغلاف للقراءة النقدية بوصفه عتبة قرائية، في حين في الحالة الرابعة ثمة محاذير من إخضاع الغلاف للقراءة النقدية لأنّ المؤلف لا علاقة له به، وقد لا يكون مصمم الدار قد وضع الغلاف على نحو يستجيب لمقولة الكتاب المركزية، وعلى هذا النحو فإنّ غلاف كتابي هذا هو من وضع مصمم الدار ولا أعلم إن كان يصلح للقراءة النقدية على أساس عنوان الكتاب أو مقولته بوصفه عتبة أم لا.

س[11]: يقول أدور الخرائط: الفن هو مهاجمة المستحيل فهل القصص (موضوع دراستك) هاجمت مستحيلا ما، كأن تكون كسرت حدة المكان أو خرجت عن السرد التقليدي مثلا أيّ حدود لمكان كسرت قصة ((حالات)) لجنداري أرجو التوضيح من خلال المثال؟

م.ص.ع. عبارة أدور الخراط عبارة إنشائية أكثر من كونها نقدية، ودلالة أن يعرّف الفنّ بأنه مهاجمة المستحيل عائمة ومفتوحة ولا يمكن تحديدها بسهولة نقدية واضحة كما تطلب مني، وما يمكنني قوله إنّ كلّ القصص التي قاربتها في كتابي هذا هي قصص نوعية بالنسبة لي، أحببتها وعالجتها نقدياً بحبّ أيضاً، وهذا هو معياري ومقياسي لطاقة المغامرة فيها، وتتباين هذه الطاقة المغامِرة بين قصة وأخرى في الدرجة والشكل والنوع والحساسية، ولعلّ قراءة كلّ معالجة نقدية لكلّ قصة من القصص التي اشتغلت عليها أولاً، ثم قراءتها ضمن المحور النقديّ الذي التأمت فيه مع قصص أخرى، ومن ثمّ قراءتها ثالثة تحت مظلّة ((المغامرة الجمالية للنصّ القصصيّ)) عموماً سيكشف لك بالتأكيد طبيعة الحضور المميز لها، وقدرتها على كسر نسقٍ ما من الأنساق المهيمنة ذات الطبيعة التقليدية في التجربة القصصية العربية الحديثة.

((حالات)) للقاص محمود جنداري جاءت بعد تجربتين له، الأولى هي المرحلة النسقيّة التي حفلت بها مجموعته ((أعوام الظمأ)) ولفت فيها الانتباه إلى

طاقة واعدة، تمظهرت على نحو كبير في المرحلة الثانية (التجريبية) في قصص ((الحصار)) حيث أكّد فيها وعده وفرض نموذجه المميز على جيل الستينيات، ولم يكن أمامه بعد ذلك سوى الخروج إلى فضاء الحداثة السردية في ((حالات))، ومنذ عتبة التسمية الأجناسية يحقق جنداري طفرة نوعية في فضاء القصّ، طوّر فيها كثيراً آلته السردية وقارب الفنون الأخرى مقاربة أجناسية عارفة، ويمكنني في هذه المناسبة الإشارة إلى أنّ ((حالات)) لم تأخذ حظها من الاهتمام النقديّ بما يليق بمنجزها الحداثيّ النوعيّ على أكثر من مستوى.

س[12]: هل ((حالات)) قصة شعرية وما الفرق بين القصة الشعرية وشعرية القصة؟

م.ص.ع. ((حالات)) ليست قصة شعرية لكنّها تهتمّ كثيراً بشعرية السرد بتمفصلاته العديدة المتنوعة، ولاسيّما في تفاعلها التشكيليّ مع الفنون الأخرى كالتشكيل والسينما والشعر وغيرها، وهو أمر مختلف عمّا دعوته في سؤالك بـ ((القصة الشعرية)) التي إن وجدت فهي ليست سوى القصة التي تُكتب شعراً كالمسرحية الشعرية مثلاً، وطالما أنّك أكّدت كثيراً على ((حالات)) فيسعدني أن أخبرك بأنني أعمل ضمن مشروعي ((النصّ الرائي)) على تجربة محمود جنداري بوصفها مثالاً لـ ((القصة الرائية))، بعد أن أنجزت كتاب ((القصيدة الرائية)) عن تجربة الشاعر رعد فاضل، وكتاب ((الراوية الرائية)) عن تجربة الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي، وآمل أن يكون كتابي ((القصة الرائية)) قادراً على الإجابة على كلّ تساؤلاتك بشأن ((حالات))، وقد اشتغلت عليها في فصل الرؤية الحداثية لمحمود جنداري بعد الرؤية النسقية في ((أعوام الظمأ)) والرؤية التجريبية في ((الحصار))، وسأعقبها بالرؤية ما بعد الحداثية في ((مصاطب الآلهة)).

س[14]: آلتك النقدية تذهب دائما إلى الأدباء الذين يملكون دور نشر وصحف وشهرة مثلا ازداد حماسك لادونيس وقلّ لنزار قباني بسبب رحيله فلم تكتب عنه شيئاً وكتبت الكثير عن ادونيس؟

م.ص.ع. لديّ ناشر أساسي في الأردن هو ((عالم الكتب الحديث)) ينشر كل كتبي من دون قيد أو شرط، وقد نشر لي حتى الآن أكثر من ثلاثين كتاباً، وهو لا يتدخّل فيما أكتب أو عمّن أكتب، لذا لست بحاجة لأكتب عن ناشر كي ينشر كتابي، فضلاً على أنّ أدونيس مثلاً لا يملك دار نشر ولا يساعد مطلقاً في نشر ما يُكتب عنه لأنه لا يروّج لنفسه، ومحمد القيسي لم يكن يملك دار نشر وقد نشرت كتابين عنه بعد وفاته، وكذلك رعد فاضل، وغيرهم، ولا يملكون مجلات أو صحف، أمّا الشهرة فثمة مشاهير كثر لم أكتب عنهم، ويبدو لي أنك انسجمت على نحو ما مع الشائعات التي تُثار حولي من حسّادي، أما عن سبب حماسي لأدونيس فهو مبرر جداً إذ هو أكبر شاعر عربيّ عرفته الشعرية العربية الحديثة بلا منازع، وكتبت عن نزار قباني أكثر من دراسة ودرسَ أحد طلبتي في الماجستير دراسة عن اللون في شعره، وربما ما

زاد حماسي في التوجّه نحو دراسة أدونيس هو ما قاله أدونيس في مقابلة تلفازية معه قبل سنوات في جواب على سؤال حول رأيه فيما كتبه النقاد عن شعره فأجاب بأنه لم يُقرأ بعد، فأردت أن أكون أنا هذا الناقد الذي ينتظره أدونيس كي ينجح في قراءة شعره ويختصر كلّ نقّاده، وأظن أنه كان لي ما أردت.

س[15] : إصدار ادونيس مجلة الآخر وها أنتم مع رعد فاضل تصدرون (شرفات) هل يتناص ذلك مع ادونيس؟

م.ص.ع. وما الضير في ذلك يا صديقي حين نتناص ثقافياً مع أدونيس، إنه لعمري مكسب كبير لنا إذا استطعنا أن نصدر مجلة تقنع أدونيس في أن يكتب فيها، أو أنها تشبه مشروع مجلة سبق له أن أصدرها، ولعلّك اطلعت على رسالة أدونيس لنا حين خصّ مجلتنا ((شرفات)) بقصيدة جديدة له، وعدّ مجلتنا على نحو ما استمراراً لمجلة ((الآخر)) التي قال إنها تتعثر وقد لا يمكنهم إصدار العدد الخامس منها، نحن لا نتحرّج من أن نفيد من كلّ منجز نوعيّ كبير يسبقنا ويفتتح رؤية جديدة يمكن أن نأخذ منها ونطوّرها، بل على العكس نصرّح بذلك ونفخر به، وأدونيس قامة كبيرة خلاّقة على المستويات كافة ومكسب كبير لكلّ من يعرف كيف يفيد منه.

س[16] : هل تسعى لمافيا أدبية تكون أنت المخطط لها فمنذ زمن بعيد وأنت تشكل الجماعات النقدية التي تتفق مع رؤيتك النقدية؟

م.ص.ع. لم أسعَ إلى ذلك قطعاً، كلّ ما في الأمر أنني حاولت أن آخذ بيد من أرى أن بإمكانه أن يطوّر نفسه ويعزز مساعدتي له بما يسهم مستقبلاً في اكتشاف هويته الخاصة، وكلّ الكتب التي أصدرتها بمعيتهم، والمؤتمرات التي أسهمتُ في دعوتهم للمشاركة فيها، والمقالات والدراسات التي نشرتها لهم في المجلات المهمة، والكتب الشخصية لبعضهم التي تدخّلت من أجل نشرها، وغير ذلك الكثير مما فتح لهم آفاقاً لم يكونوا يحلمون بها، لم تضف لي شيئاً بقدر ما ضاعفت من عدد حسادي، وعلى الرغم من أنني قد أكون خسرت في ذلك جزءاً من وقتي، وثمة من لا يستحق هذه المساعدة من أولئك الطارئين الذي تعثّروا في منتصف الطريق ولن يبلغوا شأواً مهماً، إلّا أنني سعيد بما أنجزت على هذا الصعيد إذ إنني في النهاية أشتغل على مشروع نقديّ كبير، يمكن أن تكون القلّة الهائلة منهم رصيداً لي في رفده وتحقيق طموحاته، وكم كنت أتمنى لو أنّ هذا المشروع النقديّ في تأسيس الجماعات النقدية قد تخصّب وتطوّر كما هي الحال في النقد الغربيّ، لكنني سأقول لك بأنّ ما تحقق على يدي في ذلك ومع من أهميته للكثير منهم إلّا أنه لم يرقَ إلى مستوى طموحي، وهو ما جعلني أتريث في الاستمرار في ذلك، وأراجع ما أُنجز مراجعة دقيقة صارمة، وقد أتوقف عن العمل عليه مستقبلاً.

س[17] : هل تعد اللاحكاية أو الحكاية الجديدة هي المغامرة في القصة القصيرة أو الرواية؟

م.ص.ع. بالتأكيد هي مغامرة أصيلة من مغامرات القصّ، إذ إنّ نظريات ما بعد الحداثة ثارت على شعرية الحداثة بنظامها الدقيق الصارم ومراياها الساطعة اللامعة وهي تعكس المصوّرات ببراعة، واتجهت نحن مناطق تعبير وتشكيل أخرى ذات طراز خاصّ، ومنها على صعيد السرد ضرب أكاديمية عناصر التشكيل السرديّ الحداثية وتشتيتها، وتمزيق عنصر الحكاية بوصفه العنصر الأظهر والأبرز في هذا التشكيل، بحيث لا ترى في القصة المابعد حداثية تلك الطمأنينة السردية على إمكانية حضور عناصر السرد فيها، بل على العكس تجد أنّ آلة القصّ فيها تشتغل أساساً على تقويض هيمنة الحكاية وتفريق ميكانيزماتها وتحويلها إلى كِسَر حكائية تظهر بين لحظة وأخرى في مرايا القصة المهشّمة، وسواء وُصفت بالحكاية الجديدة أو اللاحكاية فليس هذا مهماً كثيراً بقدر أهمية تمكّنها من إقناع القارئ بقوة حجاج إبداعية وجمالية وفكرية عالية بأنّ ما يتلقاه هو شكل مختلف من أشكال السرد، فيه من الإبهار والإدهاش ما يجعله يتفوّق على أي نوع سرديّ أخر سبق له أن عرفه، ومن هنا يتوافر في هذه القصة شكل آخر من أشكال المغامرة لكنه بطبيعة الحال ليس بديلاً عن أشكال مغامرات القصّ الأخرى.

شكرا لروحك الرياضية.. فقد كنت معي ((سبورت جدا)) فلم تفرض رأيك بالحدس كما تفعل مافيات الفكر من الخليج إلى المحيط وأكيد إن الحوارات التي أجريها معك ستفتح أفاقا جديدة لأطروحتي في الدكتوراه والموسومة ((الخطابات النقدية عند محمد صابر عبيد)).

المواجهة الحواريّة الثالثة

عندما قرأت سيمياء الموت حسدت محمد القيسي على الرثاء الجميل الذي رثيته به، وحلمت أن أكون صديقك مثل محمد القيسي، وبدأت فكرة أن أكتب عنك أطروحتي للدكتوراه أظن أن أبناء الموصل أجدر من غيرهم بأن نغنيهم ونحبهم ونكتب عنهم.

بعد يوم أو يومين سنلتقي في فندق نينوى اوبروي سنذهب أيضا إلى شاطئ الرشيدية حيث طفولتي هناك...أيها الصديق الأحب هل في قلبك شجرة صنوبر أتكئ عليها في هذه الظهيرة؟ فأنا مثلك حزين وذاهب دائما إلى اللاشيء، هل تذكر قول الشاعر: أدنو فتدفّق باللاشيء يمناك.... ستكون أسئلتي هذه المرة تقاتل بالسلاح الأبيض وهو أخطر أنواع السلاح، فها هو الفصل الثاني من أطروحتي عنك يفتح جميع أبوابه على الدهشة واللامتوقع والمجهول والمذهل والراحل على جناح المغامرة.

س1: كيف يكون المكان في القصة القصيرة مملوءا بمساحة واسعة من حرية المغامرة، خاصة وأن بعض الأمكنة تظهر فيها الأنا الساردة مهمشة؟

م.ص.ع. القصة القصيرة في سياق مقولات الحداثة وما بعد الحداثة بدأت تعمل على نوع مختلف من صراع الوجود للعناصر الأساسية في الميدان السرديّ القصصيّ، وغالباً ما يفضي هذا الصراع (العناصريّ) التشكيليّ إلى تغلّب عنصر المكان بوصفه فضاءً محورياً ضامّاً ومستوعباً، ليحتوي على الزمن والشخصية والرؤية، على النحو الذي صار المكان فيه حاضنة سردية مركزية كليّة يحتوي العناصر الأخرى، ويسيّرها ضمن طبقاته وتفاصيله.

من هنا يمكن النظر إلى المكان القصصيّ بوصفه البؤرة الأساسية لممارسة المغامرة السردية عند القاص، بحيث يتحوّل في بعض القصص إلى راوٍ يأخذ دور الراوي، وقد يأخذ أحياناً أدوار عناصر السرد الأخرى كلما وجد إلى ذلك فضاءً ممكناً ومناسباً، فتبدو القصة وقد تلبّست المكان تلبّساً كلياً بنكهته ومزاجه ولونه ومرجعيته وهويته وكل تفاصيله الأخرى، هذه الهيمنة المكانية الطاغية على القصة، وتسيّد المشهد القصصيّ، وتسيير عناصر السرد القصصي الأخرى في سياق مكانيّ، تحوّل المكان قطعاً إلى نوع جديد من المغامرة القصصية، لأنّ على القاص هنا أن ينجح في إحداث قدر عالٍ من التوافق المطلوب والضروري والمناسب بين هيمنة المكان وفعالية عناصر السرد الأخرى.

س2: هل هوية العمل الفني تتحقق بالحرية المطلقة؟ وما حدود هذه الحرية؟

م.ص.ع. الحرية عندي مفهوم نظريّ بالدرجة الأساس، ثم مفهوم ثقافيّ بالغ السعة والتعقيد، بحيث لا يمكن وضع حدود مفهومية قارّة للحرية على نحو مطلق وشديد الوضوح، إذ الحرية لها علاقة بالمكان والزمن والتاريخ والثقافة وكلّ معطى

إنسانيّ متاح، ولها علاقة أكبر بالشخص الذي يمارسها، بمعنى أنه لا توجد حرية واحدة، هناك حريات متعددة، وكلّ حرية لها مفهومها الخاصّ وطبيعة ممارستها النوعية الخاصة، وهي ترتبط بالمكان والزمن وحساسية الشخص الذي يمارس هذه الحرية، هذا يعني أنه لا يوجد شيء اسمه حرية مطلقة لأنها على هذا النحو ستكون فكرة نظرية محضاً، إذ دائماً توجد عناصر تحدّد شكل هذه الحرية وطبيعتها وإشكالية ممارستها على أرض الواقع.

الذي يمارس الحرية يجب أن يعرف أولاً ماذا يريد منها، وإلى أيّ حدّ، ولعلّ ما يسهم عميقاً في تحديد مفهوم الحرية هو وجود ((الآخر))، لأنّ الـ ((أنا)) التي تمارس الحرية لا تمارسها إلّا بدلالة الآخر، مهما كانت طبيعة هذا الآخر وشكله ولونه وهويته، فأنا حرّ بمقدار ما أضمن حرية الآخر المختلف عني بالمستوى نفسه، وأيّ خلل في هذه المعادلة يُنقِص من البعد الأخلاقيّ الإنسانيّ للمفهوم، وإذن، فالحرية الذاتية التي يمارسها المرء محكومة دائماً بحرية أخرى يمارسها الآخر، الذي يجب أن يكون بمستوى هذا الفهم، ومتى تحققت هذه المعادلة على هذا النحو تحقق المفهوم الأصل والجوهريّ للحرية، وهنا لا معنى لما يُصطلح عليه بـ ((حرية مطلقة)).

س3: أنت تدعو إلى المغامرة الحرة وفي الوقت نفسه تدعو إلى التوفيق بين النقدية والأكاديمية أفي ذلك تراجع عما دعوت إليه في البداية؟

م.ص.ع. التوفيقية التي وجدتَ أنني أعنيها لطبيعة العلاقة بين النقدية والأكاديمية تعني ـ فيما تعنيه ـ ضبط شبكة من القواعد والقوانين التي تنهض على رؤية منهجية واضحة وعميقة ومحددة، لا غنى للعقل النقديّ الحقيقيّ عن استثمار ممكناتها النظرية بالمعنى العلمي الظاهر للمفهوم، في حين تتضح النقدية (خارج الإطار الأكاديميّ) في سياق الجهد النقديّ الذي يبدو وكأنه يتّسم بحرية أكبر من ضغوط الأكاديمية، على أساس أنّ الناقد الذي يعمل بمعزل عن الأكاديمية لا تلزمه ضوابط الأكاديمية ومنهجياتها بسياقات نظرية تحتاج إلى وعي علميّ بالنظرية والرؤية والمنهج والمفهوم والمصطلح، لذا يأخذ حريته في العمل على النصوص والظواهر، ويعطي مزاجه النقديّ الفاعل حرية أكبر في التمظهر والانطلاق والتمثّل والإنتاج، بمعنى أنّ الأكاديمية وحدها إذا ما أغفلت الجانب المزاجيّ الخاصّ عند الناقد وغلّبت القواعد فإنها ستنتهي إلى مقولات نظرية صرف، والنقدية بالمقابل إذا ما أغفلت الضوابط الأكاديمية وانفتحت على مزاج نقديّ بلا حدود فإنها ستنتهي إلى

نتائج انطباعية عامة، على النحو الذي أرى فيه أنّ هذا التفاعل الحرّ والعلميّ بين الأكاديمية والنقدية هو الذي يحقق للممارسة النقدية القدر الكافي من الحرية المطلوبة.

س4: تمظهرات المصطلح لديك تصبّ أغلبها في المنهج السيميائي فأنت تكرر دال، علامة، ستراتيجية، ثم تذهب بعد ذلك إلى نظريات القراءة فتذكر ملء الفراغات، الإجابة عن الأسئلة ثم تشفع أسلوبك بالتعابير الشاعرية. هل تعيش بين ذاتك والآخر؟

م.ص.ع. المنهج السيميائيّ هو أكثر المناهج النقدية قُرباً إلى هويتي النقدية ومزاجي النقديّ ورؤيتي وحساسيتي النقدية، وبما أنّ التأويل هو الأداة الرئيسة العاملة في حقل المنهج السيميائيّ فذلك يقرّبه على مستوى الرؤية من المجال النقديّ الإجرائيّ لنظريات القراءة والتلقي، وبما أنني أعدّ المنهج (أيّاً كان) بعدّته وآلته وفعاليته العاملة في حقل الإجراء وسيلةً من وسائل الكشف عن جواهر النصوص وأسرارها وكنوزها، فإنني أعوّل كثيراً على أصابعيّ المشغّلة لعدّة المنهج وآلته وفعالياته وليس على المنهج نفسه، وربما تكون المنظومة الاصطلاحية التي تنتجها هذه المناهج في مستواها النظريّ عمياء، لا تبصر النور ويُكتب لها الحياة إلاّ بعد أن تتحوّل بفعل حركة أصابع الناقد العارفة والذكية إلى المستوى الإجرائيّ، بمعنى أنّ من يمنحها المعنى هو الناقد، فهو سيّدها وليس عبدها، لذا فهو حرّ في طريقة استخدامها واستثمار ممكناتها المنهجية بما يتلاءم مع طبيعة عمله النقديّ، وهذه الهيمنة على المصطلح، ومن ثمّ المنهج، تقتضي بطبيعة الحال وصول وعي الناقد ومعرفته وإدراكه إلى مرحلة أن يكون سيّداً لا عبداً، وبعدها لا بأس أن يشفع أسلوبه بالتعابير الشعرية أو غيرها كما يشاء حين يكون قادراً على الإقناع والإبهار، إذ حين يتمظهر الأسلوب النقديّ أمام القارئ بقوّة حجاج عالية تقوده إلى الانغمار بالنصّ النقديّ والاستمتاع بنشاطه الإبداعيّ الخلاّق، فحريّ به أن يرغم القارئ على احترامه والإيمان به والانتماء له بصرف النظر عن الكيفية التي تتمتّع بها آليّاته في العمل.

س5: هل مقدمتك توجه قراءتنا كي نقرأك مثلما تريد؟ هل تخاف أن تطرح كتابك بين يدي القارئ بدون مقدمة؟

م.ص.ع. المقدّمة ليست سلاح الكاتب أو مرافعته الحجاجيّة الدامغة للدفاع عن كتابه، وهي في الأساس فعالية منهجية تعارف عليها الكتّاب منذ أقدم العصور وأخذت بها الأكاديمية على نحو واسع، وعلى الرغم من أهميتها حين يجيد الكاتب اللعب الذكي والمنتج في منطقتها إلاّ أنها كما أظنّ ليست بهذه الأهمية التي يمكن أن تجعل كتابي عارياً وناقصاً وخائفاً من دونها، وحين أجد أنه لا ضرورة لها في كتاب معيّن من كتبي فإنني لا أتورع عن الاستغناء عنها بسهولة، لكنها حين تكون ضرورة فإنني أضعها بالطريقة التي أشعر بأنها تعبّر عن رؤية مضافة قد لا يستقيم الكتاب كما أريد من دونها، وهي في هذه الحال تمثّل موجّهاً أكيداً يأخذ بيد القارئ نحو

القبض على خارطةِ طريقٍ تساعده في قراءة الكتاب، وهي عندي لا تكتفي بهذه الوظيفة التعريفية التي يمكن أن تضيء السبيل أمام القارئ، بل تتجاوز ذلك لتكون جزءاً بنائياً أصيلاً من الفضاء الكتابيّ العام للكتاب، ليس بوسع الكتاب أن يقدّم أطروحته ويكشف عن مقولته من دونها.

س6: يقول شوقي بغدادي في مقدمة رواية ((المصابيح الزرق)) لحنا مينا: نحن لا ندري لماذا نكتب المقدمة وعلى الرغم من ذلك نكتبها، أأنت تدري لماذا تكتبها؟

م.ص.ع. بالتأكيد أدري، وأدري بقوّة ووضوح ووعي وهدف وقصدية عالية، وما قاله الشاعر شوقي بغدادي عن مقدمته التي كتبها لرواية حنا مينا في خمسينيات القرن الماضي كلام تنقصه الخبرة والمعرفة والتخصّص، وهو كلام يعكس عدمَ فهمٍ دقيقٍ للوظيفة الأدبية التي تنهض بها المقدمات، والمقدمات أنواع، فتقديم رواية هو غير تقديم ديوان شعر، أو كتاب نقديّ أو فلسفيّ أو غير ذلك، وغالباً ما يطلب مؤلّف العمل الروائيّ أو الشعريّ أو النقديّ من كاتب آخر كتابة مقدمة له، اعتقاداً منه أنّه يمكن أن يضيء بعض مفاصل العمل، أو يروّج له، أو يمنحه قيمة وأهمية متأتية من قيمة كاتب المقدمة، وإذا كان حنا مينا قد فعل هذا في بداياته الأدبية فربما لم يعد إليها حين أصبح كاتباً مشهوراً ورواياته من أكثر الروايات العربية مبيعاً، وأعتقد أنّ الطبعات اللاحقة من هذه الرواية خلت من مقدمة شوقي بغدادي حيث شعر حنا مينا بغير حاجتها.

المقدّمة اليوم عتبة مهمة من عتبات الكتابة، وهي تُقرأ بوصفها جزءاً أساساً من بنية النصّ المكتوب، وهي استناداً إلى سؤالك عن مقدمة شوقي بغدادي لرواية حنا مينا نوعان، النوع المركزيّ هو كتابة الكاتب لمقدمته، والنوع الثاني كتابة آخر لها، ولعلّ النوع الأوّل هو الأكثر شهرة وحضوراً وقيمة من النوع الثاني، ولاسيّما حين وضعه أساتذة منهج البحث العلميّ (بالنسبة لكتب الدراسات الإنسانية ولاسيّما الأدبية واللغوية وغيرها) أساساً منهجياً من أسس كتابة البحث، إذ نادراً ما نجد كتاباً من هذا النوع يخلو من مقدّمة، حتى وإن كانت غير ذات قيمة ولا تضيف جديداً إلى ما يقدّمه متن الكتاب من معرفة، ويمكنني القول هنا إنّ المقدمة ليست مهمة دائماً، وإذا ما شعر المؤلّف في أيّ مجال من مجالات المعرفة أنّ هذه المقدّمة لا تضيف إلى جوهر كتابه شيئاً فلا بأس من الاستغناء عنها وإهمالها، بعيداً عن المحددات المنهجية بضرورتها كشرط مسبق لا يأخذ بنظر الاعتبار مدى حاجة أطروحة الكتاب ومقولته إليها.

س7: يقول نزار قباني: نحضر المتلقي في المقدمة كما تحضر الأرض لاستقبال البذور أترى القارئ بحاجة إلى مثل هذا التحضير؟

م.ص.ع. القضية هنا تعود إلى طبيعة المنهج الذي يشتغل عليه كلّ مؤلّف، شاعراً كان أم ساروداً أم ناقداً أم فيلسوفاً أم غير ذلك، فثمة من يحضر المتلقي بين أصابعه وهو يكتب (بمزاجه طبعاً) ولا يمكنه الكتابة حين يغيب هذا المتلقي لأيّ سبب كان، إذ هو جزء لا يتجزأ من فلسفة الكتابة لديه بصرف النظر عن الغايات والأهداف والنيّات، وفي طليعة هؤلاء من الشعراء نزار قباني، لذا صار على مدى نصف قرن أو أكثر منذ منتصف القرن الماضي أكبر شاعر عربيّ جماهيريّ بلا منازع، وهي فلسفة ليس بوسعي الاعتراض عليها أو قبولها لأنها تنتمي لشخص غيري له قناعاته ورؤيته وحلمه، لكنّه على سبيل التقويم النقديّ يمكنني القول إنّ نزار قباني نجح في تشييد جمهورية تلقٍّ ربما هي أكبر جمهورية شعرية للتلقّي في تاريخ الشعرية العربية، واستناداً إلى هذا المقياس ربما لا يتاح لي كثيراً سوى التصفيق لنزار ورفع القبعة له، غير أنّ هذا لا يعني أنني أعمل على هذا فيما أكتب من شعر ونقد.

بوسعي الاعتراف لك هنا إنّ ما أكتبه من شعر ونقد هو ميدان حرّ وخاصّ لمتعتي، أُرضي فيه نفسي وأفي به لما قطعته لها من وعود، طبعاً يهمّني أن يكون لي قرّاء ومعجبين لكنني لا أبحث عنهم ولا أجري إحصاءً وكشفاً سنوياً لهم، ولعلّي من المؤمنين بقلّة كلّ شيء في حياتي، فأنا قليل الأكل وقليل النوم وقليل الحركة وقليل الكلام وقليل الأصدقاء وأتمنى أن أكون قليل الأعداء والحسّاد أيضاً، لا أكترث للآخر إلاّ في حدود ما اعتقده يمكن أن يضيف لي جديداً، وبهذا المعنى فإنّ أصابعي وهي تمارس لعبة الكتابة خالية تماماً من أيّة ظلال لقارئ ما تستحضره ليقرأني، ربما لأنني مقتنع تماماً أنّ هذا القارئ موجود في مكان ما سيأتي هو إلى حقل كتابتي ليمارس فيها رغبته في الحوار والمعرفة والإفادة، فأرضي التي أعمل فيها خصبة كما أراها، ومكتظّة بالماء كما أعرفها، وصالحة لاستقبال البذور ورعايتها كما أتخيّلها، وقد أشعر بطمأنينة مبالغ فيها أحياناً تجاه ذلك، وهو ما يجعلني مستغنياً عن اللهاث خلف قارئ متخيّلٍ أو مرسوم في ذهني استميله وأغريه وأساومه وأبتزّه من أجل أن أحظى بكرمِ قراءته.

س8: يتواتر في كتاباتك مصطلح الحساسية. كيف تفرق بينه وبين حساسية أدور الخراط؟

م.ص.ع. مصطلح الحساسيّة مصطلح بالغ الأهمية والحضور والفعل لأنه يرتبط بالمزاج (الفنيّ والجماليّ والفكريّ) الذي هو عندي قاعدة وأساس وجوهر في عملي الشعريّ والنقديّ، وهو مؤشّر علاميّ حاسم على ثقافة مرحلة، ورؤية مرحلة، ومنجز مرحلة، فحين نتحدّث عن الأجيال الشعرية العربية الحديثة مثل جيل الروّاد وجيل الستينيات والسبعينيات وهكذا، (والشيء نفسه ينطبق على القصة والرواية)، فإننا نقصد تميّز كلّ جيل بحساسية معينة يختلف فيها عن الأجيال الأخرى على

المستويات كافة، وحين ننشغل نقديّاً بتفحّص الخصائص والتحولات التي تحصل في كلّ جيل ومعاينتها ورصدها فإننا نكتشف حساسية الجيل، التي هي جملة الخصائص النوعية والميزات الاستثنائية والإضافات الجديدة والفضاء الروحيّ الخاصّ (المشترك) لرموز الجيل، وثمّة حساسيّة شخصيّة داخل هذه الحساسية المشتركة للجيل تختصّ بها كلّ شخصية إبداعية من رموز الجيل، إذ لكلّ منها خصوصيّة نوعية تختلف بها عن الشخصية الأخرى لكنها تنضوي تحت لواء رؤية واحدة مشتركة.

ويحصل هذا حين تجد جماعة نقدية مثلاً أنها تشتغل في إطار رؤية مشتركة، سياقية، أو حداثية، أو ما بعد حداثية، أو غير ذلك، فتجتمع على الرؤية المشتركة لكنها تختلف في المنهج، فثمة حساسية مشتركة تجمع، وحساسية خاصة تميّز، ولعلّ أبرز المعايير التي يمكن بوساطتها استشفاف ملامح الحساسية وصفاتها هي اللغة، إذ إنّ الاستخدام النوعيّ للغة عند الشاعر والسارد والناقد والفيلسوف وغيرهم هو من أبرز سمات تكوّن الحساسية، ويرتبط بهذا الاستخدام النوعيّ للّغة ما تنتجه من أسلوبية تعبير تجعل من كتابة الكاتب علامة مسجّلة، بوسع القارئ الاستدلال عليها من دون حاجته لمعرفة اسم الكاتب، ويرتبط بذلك الطريقة الخاصة التي يعبّر فيها الكاتب عن أفكاره، وقدرته وذكائه في التأثير في القارئ كي يحمله على الاتفاق معه، أو تحريضه على السجال معه، على النحو الذي يكون فيه للمرحلة حساسية، وللجيل حساسية، وللمبدع حساسية، ومن يفتقر إلى تكوّن هذه الحساسية على المستوى الإبداعيّ سيخسرها بالتأكيد مع الجيل ومع المرحلة، بمعنى أنّ حديث الحساسية يشمل المبدعين المتميزين على الصعيد الفرديّ والجيليّ والتاريخيّ فقط.

على هذا النحو لا أعتقد أن ثمة فرقاً كبيراً بين رؤيتي لمصطلح الحساسية ورؤية أدور الخرّاط سوى أنّ الخراط يمنح المصطلح بعداً صوفياً أعمق، ويسوّره بقدرٍ من الغموض الساحر ليجعله أكثر خصوصية وتفرّداً، ويؤسطره إلى حدّ ما.

س9: في تركيز مقدماتك على الحرية، هذا يعني أنك تنتمي إلى نقد ما بعد الحداثة وخاصة التفكيك؟

م.ص.ع. محمد صابر عبيد لا ينتمي إلّا لمحمد صابر عبيد، بالمعنى الإنسانيّ والأخلاقيّ والعاطفيّ والمعرفيّ والمنهجيّ والنقديّ لمفهوم الانتماء، وبما أنّ محمد صابر عبيد (الأول) الذي هو ماثل أمامك وتحدّثه وتحاوره وتسعى ما وسعك ذلك إلى استفزازه، هو حصيلة التكوّن الثقافي الزمنيّ والمكانيّ والمرجعيّ لمحمد صابر عبيد (الثاني) بوصفه تاريخَهُ، فإنّ فعالية الانتماء التي أشير إليها بمستوى قد يوهم بالغرور إنّما هي في غاية الدقّة والتركيز والتكثيف، ومحمد صابر عبيد (الثاني/المرجعيّ) هو حصيلة تجارب وقراءات وتصوّرات وأحلام ورؤيات ورؤى وسفر وخيبات وخسارات ونجاحات وتفاهات ومواقف وغير ذلك، على النحو الذي لا

يليق بمحمد صابر عبيد (الأوّل/الآني) إلّا الانتماء له، ابتداءً مما قبل القراءة وبعدها، وقبل الرؤية وبعدها، وقبل المنهج وبعده، وقبل النظرية وبعدها، وقبل الكتابة وبعدها، وقبل الحلم وبعده، قبل كلّ شيء وبعده، أعترف أنني تعلّمت الكثير وفاتني الكثير، لم أكن صبوراً بما يكفي لإدراك ما فاتني مما يحتاج إلى كدّ ذهنيّ كبير، كنت ومازلت ملولاً في كلّ شيء، ولست نادماً كثيراً على ما فاتني من المعرفة والحلم والسفر واقتناص النجوم التي تكتنز أجمل اللذائذ في بريق ضوئها، إذ إنني مقتنع إلى حدّ ما بأن ما حصلت عليه من ألوان هذه الدنيا يلائم جزءاً جيداً مقبولاً من تطلعاتي، ويبقى في نفسي بالتأكيد شيء من (حتى).

فالحرية التي أنشدها هي حرية ذاتية صرف بالدرجة الأساس، حرية تنزع نحو الأفق الفسيح والسماء البعيدة والحلم الذي لا حدود له، حرية تتمظهر جلياً في الكتابة والسلوك والتطلّع والحلم، حرية تخترق حاجز الخوف، وتمتدّ إلى أراضٍ بِكرٍ لم تطأها ظنون بشر، لذا تراني ألحّ في مقدّمات كتبي على جسد الحرية وأضغط عليه كثيراً كي يستجيب لي كما أحب وأشتهي، وإذا كانت ما بعد الحداثة بمناهجها ومقولاتها وتجاوزها لمرحلة الحداثة يمكنها أن تجيب على أسئلة حريتي بقوّة فأنا بكلّ تأكيد منها ومعها وإليها، أجد أنّ ما بعد الحداثة بوصفها مفهوماً اختراقياً تجاوزياً باسلاً، وبما تقدّمه من مقولات وأفكار وقيم وتمثّلات، تتلاءم كثيراً مع رؤيتي للأشياء أفضل من الحداثة، وذلك لأنّ الحداثة تمثل فعالية التركيز والدقّة والمنهجية الصارمة ذات الطبيعة الأكاديمية التي لا تستبعد القسوة في تطبيق مقولاتها، وهو ما يضايقني ويحدّ من عشقي للتأمل وتبديد الوقت في لعبة ترتيب المكعبات، لن أكترث مطلقاً لما تقوله النظريات طالما أنّ لي نظرياتي الخاصة، ونظرياتي الخاصة لا تصلح لغيري لذا لا أنهمك في التلاعب ببعض مقوماتها على النحو الذي يمكن أن تكون فيه صالحة للتسويق والتصدير، فهي ليست قابلة للتسويق ولا مُعدّة للتصدير أساساً.

ربما بدأت نظرية التفكيك عند دريدا من لعبة ترتيب المكعبات التي أمارسها طيلة حياتي، وهي التي هَدَتْهُ إلى اكتشاف قيمة الهامش وبلادة المركز، وحرّضته على تفكيك العقل الغربيّ ونقده وتقويض سلطته الدكتاتورية، وأنا في ذلك يمكن أن أتعاطف جزئياً مع دريدا لكن في الجانب العاطفيّ الوجدانيّ من مفهوم التفكيك وليس الجانب الأيديولوجيّ، لأنني كما قلت لك أجتهد في أن أؤلّف نظرياتي التي لا تشبهُ سوى وجهي، ولا تثمرُ في غير أرضي، ولا تضيءُ غير سمائي، ولا تجيبُ على غير أسئلتي، على النحو الذي تنتهي فيه إلى حريتي الذاتية المعرفية النقدية الخاصّة.

المواجهة الحواريّة الرابعة

ودعته أمس، نزلَ من سيارتي باتجاه بيته قرب الجامعة...

محمد صابر عبيد وجَعُ قصيدة
ضحكة طفلة في مقهى ((جفرا))
شمّامة ما زالت تعبق بأثوابي من أيام الرشيدية
جناح حمامة يودّع قباب النبي يونس
وجه ((ترف))* يخرج من شطوط العقبة
ووجه ((تداني))* يحط حمامة في مقهى ليالي عمان

محمد صابر
أين أذهب بك.. عنك
وأين أذهب منك... إليك
أُعبرُ إليك بقاربي الحزين...
يا للعبة الشعر التي لا تنتهي
ويا لوجهك الأسمر الذي يطيرُ دائماً من ((عشّ القصيدة))
لا تتوقُّف ابداً. ..عن الطيران فإنّ النجوم تشيخ عندما يطلع الصباح .
أكتبُ اسمك على أجاصة الرشيدية
على ((كنبات)) المقهى
يعرّشُ وجهك صنوبرة على مقاهي نهر العاصي
يجلس قطاً شيرازياً في حي الصويفية *
ما الذي أتى بك إلى عّمان هذا الصيف
وقع خطاك قرب جامع الحسين
وقرب ((مول البركة))
((عبد الله رضوان)) يغني عمّان
وأنا((أكشّ)) حمائم بيضاء نزلت عليك
فيا صديق عمّان
لماذا لا ترحل عن عمّان
ارحل فكل شعراء العالم
يؤدون إلى شاعر واحد

****

س1/ هل كانت نظرية التلقّي ضالتك التي وجدتها لمواجهة نصوص عربية حديثة؟

م.ص.ع. ليس لديّ ضالّة أنشدها على هذا النحو المُقلق في منطقة النظرية، ضالّتي الجوهرية في بواطن النصوص وأعماق الظواهر، المناهج النقدية ما هي ألاّ أدوات للّعبِ تعبث بها أصابعي الشبقة كما تشاء لذا فإنني لا أحلم بها أبداً، أحلم بغواية النصوص وما تثيره في خطابِ تطلّعي من اشتهاءات ولذائذ واعدة، هي في طريقها إليّ لا محالة، نعم، أحلم بنصوصي ونصوص غيري حين تتجلّى بخفرٍ وغنجٍ بين يديّ، وما نظرية التلقي، وما قبلها وما بعدها، سوى رؤية جديدة في فضاء المنهج النقديّ المترامي الأطراف ضمن سياق ولادة لا تنتهي للمناهج بحسب حاجة العصر وتطور المعرفة، أحتفي بها وأفيد من معطياتها وأطوّر بها وسائلي من أجل قراءة أفضل وأعمق وأجمل وأوسع وأغزر، وكلّ منهج أو نظرية جديدة ترفد القراءة النقدية بروافد جديدة لا يمكن إغفالها أو التغاضي عن أهميتها وخطورتها، لكنه ما يحظى بأهمية استثنائية اليوم قد يفقدها غداً، لذا فإنني بطبيعتي لا أعوّل كثيراً على ما هو زائل، وقد أستثمر ما يتاح لي من ثمار الزائل حين أشعر بأنه يغني تجربتي في مفصل معين من مفاصلها، لكنني لا أعبده مهما كانت ثماره في وقتها رائعة وثرية ومدهشة.

وبوسعي الاعتراف بأنّ نظريات القراءة والتلقي قدر تعلّقها بفضاء مختبري وورشتي النقدية تلعب دوراً رئيساً في قراءاتي النقدية حتى قبل أن تُعرف بوصفها منهجاً نقدياً ما بعد حداثيّ، فأنا أتأمل دائماً الدور المركزيّ الذي يؤديه القارئ النوعيّ في الدرس النقديّ الحديث لكن ليس بمعزل عن مناهج الحداثة، إذ لا تقاطع بين المناهج مطلقاً كما قد يتوهم البعض، حتى المناهج السياقية يمكن أن تجد لها صدى أو تمثّلاً ما في قراءات أكثر النقاد النصيين انتماءً إلى المنهج البنيويّ، بمعنى أنه لا يمكن إلغاء طبقة منهجية تماماً ومحوها وتدميرها على حساب طبقة منهجية أخرى، المناهج (أخوة أعداء) يعيشون تحت سقف واحد ويأكلون من جفنة واحدة، لكنهم حين يخرجون إلى الفضاء الخارجيّ تتوزّع مشاربهم وتختلف صورهم ولا يكاد يرى أحدٌ فيهم أحدا.

س2/ كيف تتلقى النص أعني انك في بعض الأحيان تحمّل النص فوق طاقته، ودعني أوضّح ذلك لقد مررت بديوان، ((عشّ للقصيد)). ..لروضة الحاج ووقفت عند موجه الديوان القرائي الذي هو بيت شهير لمحمود درويش ((إن التشابه للرمال وأنت للأزرق)) وقلت :إن محموداً يُلمّح بهذا البيت – بتفوقه على الشعراء العرب بانتمائه هو للبحر وهم للرمال المتشابة ولا توجد أية إشارة في القصيدة

تشير من بعيد أو قريب إلى تفوق درويش، بل ثمة إشارة إلى تفوق شهيد فلسطيني باستشهاده الفريد وحسب.

م.ص.ع. هو محمود درويش هكذا دائماً، بارعٌ وساطعٌ وباسلٌ ومراوغٌ وغامضٌ في تحويل كلّ شيء في القصيدة لصالح شخصه الشاعر الفرد، لا يستطيع درويش أن يغفل عن حضوره الشخصيّ المؤسطر في قصيدته، فهو يتحدث عن نفسه أكثر مما يتحدّث عن أيّ شيء آخر، ففلسطين هي محمود درويش، والشهيد هو محمود درويش، والقصيدة هي محمود درويش، والمكان هو محمود درويش والزمان هو محمود درويش أيضاً، لا حدود عند درويش بينه وبين الأشياء، نوعٌ من التماهي الأسطوريّ الفذّ بين ذاته الشديدة التمركز وكلّ الذوات المتحركة في فلكه، وهو في هذا السبيل يسلّط على القارئ ضغطاً إيقاعياً هائلاً من أجل أن يوقعه في مصيدته ويجعله رهينة لا تؤمن إلا بما يقوله.

كلّ القراءات التي طالت تجربة درويش هي قراءات طالعة من بئر الدهشة الدرويشية، وقد أخذها نبيذُه الساحرُ الذي لا ينجو من سطوته ـ فيما يبدو ـ أحد، ولذا أصبح أيّ حديث آخر عنه خارج هذه المسلّمات ضرباً من التجديف والخيانة والكفر، وربما تكون هذه الطبقة التي أقصدها هي أهمّ وأخطر طبقة في تجربة درويش، لا تُنقِص من قيمته الشعرية بقدر ما تضعه في مقام رفيع تمكّن فيه من إيهام كلّ العرب من المحيط إلى الخليج بتحريم المساس بأسطورته الشخصية، وتجريم من يصل من المشاكسين والأفاقين إلى حدود الخطّ الأحمر الذي يعاقب عليه قانون الحقيقة الدرويشية الساحرة بالجرم المشهود.

سرّ عظمة درويش أنه يتماهى في موضوعه إلى الدرجة التي لا يمكنك فيها أن تفصل ذاته عن موضوعه، وكلّما أقرأ درويش بهذا الهاجس النقديّ (المحرّم) أكتشف رغبة درويش في أن يكون هو الذات والموضوع معاً، على النحو الذي يُنتج قناعة قارّة في اللغة والصورة والإيقاع وكلّ ما هو متاح من تقانات تعبير يُحسنها ويجيدها ويتلاعب بها، تُفضي إلى تقدّم ذات درويش على جوهر موضوعه، وبأنّ العظمة التي يكتسبها الموضوع إنّما هي بسبب وجود الذات المتعاظمة المطلقة، ولولا ذاته لما صار الموضوع بهذه الأهمية التي حققت أعلى درجات التداول والإصغاء في مجتمع القراءة والتلقي.

وكلّ ما هو (آخر) عند درويش هو متشابه فهو رمل إذن، والوحيد الذي أُعِدّ للأزرق في السماء والبحر والعيون والحلم هو درويش نفسه فقط.

س3/يمثل شعر ((روضة)) والشعر السوداني عموماً طفولة الشعر العربي لذلك جاء ديوان روضة متماهياً مع درويش أولاً ثم مع نزار قباني في المتن ورغم ذلك فأنت مقتنع بأن روضة الحاج تفتح مشروعاً شعرياً يوازي شعر نزار

القباني. ..هل روّضتك روضة مثلما روضت ((بيت محمود)) أعني ولا تغضب عليّ هل ثمة تأثير إيروسي روضويّ عليك؟

م.ص.ع. المرأة دائماً وأبداً، من قبلُ ومن بعدُ، بالنسبة لي مصدر إلهام أيروسيّ ورومانسيّ وثقافيّ غزير ومثمر ومنتج وفعّال لا يمكنني تفاديه، ولست مضطراً للمجاملة أو الكذب لنفي ذلك، أعترف بأنني مولع بالمرأة على نحو غير طبيعيّ ربما، لكنّ ذلك لا يخلّ بعملي النقديّ على النصوص الأنثوية التي أتناولها، ولو كان مثل هذا التأثير ظاهراً في عملي لوجدتَ أنّ ثلاثة أرباع كتبي تنحاز للمرأة المبدعة، غير أنّ إحصاءً بسيطاً لحضور النصّ الأنثويّ في أعمالي النقدية سيكشف ـ وللأسف طبعاً ـ أنّ حصة المرأة المبدعة أقلّ كثيراً مما هو متوقع أو منتظر، والأسباب كما أرى لا علاقة لها بالذكورة والأنوثة بقدر ما هي قضية تداولية وحضورية وثقافية ونصوصية.

الشاعرة روضة الحاج ذات شعرية أنثوية غزيرة طافحة بالعفوية والصدق والبراءة، قصيدتها في مستوى مركزيّ من مستوياتها بدويّة، مثقلة برائحة الأنثى وثيابها وعطورها وأنفاسها وحركتها ودفئها وإغوائها وطفولتها، وهي لا تشبه أيّة شاعرة أخرى في طريقة تعبيرها عن ذاتها الأنثوية الصافية والواضحة والأنيقة، هي حارسة أصيلة على الشكل الأول الذي تلد فيه قصيدتها وتعدّ أيّ تلاعب بهذا الشكل إنما هو من قبيل الخيانة، وقد لا يكون هذا بطبيعة الحال في صالحها دائماً، فلا حياة بلا خيانة، ولا حبّ بلا خيانة، ولا قصيدة بلا خيانة، لكنّ لها أسلوبها الخاص وطريقتها الخاصة.

أنا شخصياً أحبّ قصيدة روضة مع أنني أنتمي جمالياً إلى حقل القصائد الخائنة أكثر بكثير من القصائد المخلصة، وربما كان هذا هو الشبه الذي عنيته بينها وبين نزار قباني، فنزار ظلّ مخلصاً لقصيدته وأميناً على غيمها الملوّن أكثر مما يجب، وهو ما يفسّر بعض من قرأه ووجد أنه يعيد إنتاج نفسه أحياناً، وأعتقد أن نزار قباني في هذه المسألة بالذات راح ضحية جماهيريته الواسعة التي لا تريد سوى ذلك، لكنّ عظمة نزار هي التي جعلته يحافظ على هذا الخيط الواهي بين السقوط في رمال المتشابه والوصول إلى عتبة الأزرق، وهو ما أجده في روضة أيضاً.

س4/ إنّ الرجل في قصيدة ((رسالة من سيّدة حاقدة)) لنزار، مُدِان أما الرجل في شعر روضة فهو يمثل ، الماء لجسدها الضاميء. كيف إذن تماهت روضة مع نزار.

م.ص.ع. نزار قباني شاعر كليّ يسعى ويجتهد كي يقوم بالدورين معاً، دور الرجل ودور المرأة، دور الذكر ودور الأنثى، وهذه القصيدة ((رسالة من سيدة حاقدة)) كتبها على لسان المرأة مثلما كتب قصائد كثيرة على هذا النحو، ولعلّك ترى

قدراً عالياً من الالتباس المضمونيّ بين إدانة الرجل في القصيدة، ووصف المرأة المستغفَلة في عتبة العنوان بأنها ((حاقدة))، فكيف يمكن أن تكون (حاقدة) لها وعي الضدّ وهي (ضحية)؟

حتى وإن كانت عتبة العنونة تشير في تأويل معيّن ممكن إلى أنه خطاب الرجل الخائن وهو يصف امرأته بـ ((حاقدة)) لأنه استبدل بها امرأة أخرى، فإنّ الالتباس يبقى قائماً على صعيد توزيع القصيدة على خطابين، خطاب العنونة من حصة الرجل، وخطاب المتن من حصة المرأة، وأعتقد أنّ هذا الالتباس هو جزء من فلسفة نزار في اللعب الشعريّ الذي قد لا يجيده غيره من أمهر الشعراء اللاعبين.

الرجل في قصيدة روضة هو سيّد دائماً، لذا فهو ليس أيّ رجل، إنه الرجل الخاص المخلوق على طريقتها وهو يعيش في قصيدتها، ونزار ظاهرة شعرية لا يمكن لأيّ شاعر، رجل كان أم أنثى، أن يتفادى الوقوع على نحو أو آخر في سحره، لأنه لم يترك زاوية من زوايا الحب، أو احتمالاً من احتمالاته، أو شظية من شظاياه، أو ظلاً من ظلاله، أو سرّاً من أسراره، أو ثمرة من ثماره، أو خطأ من أخطائه، أو طائراً من طيوره، أو ذرّة من ذرّاته، أو وهماً من أوهامه، أو حقيقة من حقائقه، أو.. أو، إلا وأتى عليها، فماذا تبقّى للشعراء العشّاق من بعده إذن، فلا بدّ لك كشاعر أن تتماهى معه، سواءً أحببته أم كرهته، لك أن تتماهى ضدّياً معه أو تتماهى توافقياً معه، والتماهي التضادّي قد يكون في بعض الأحيان أكثر حضوراً من التماهي التوافقي، وإذا كانت روضة الحاج في هذا المقام الشعريّ قد تماهت تضادياً معه كما ترى، فثمة تماهيات توافقية كثيرة كانت فيها روضة الأقرب إلى نزار.

س5/ من زمن ونحنُ نلتقي لم أرك تبتسم رغم مساحة الشهرةِ التي تحتلها بين النقاد العرب. هل حزنك له علاقة بحركة النشر الواسعة والإنتاج الغزير أعني هل تحاول كسر الحزن بممارسة الحرية على الورقة؟

م.ص.ع. أظنّ أنني على هذا الصعيد كائن مركّب، لي شكل خارجيّ لا يعبّر بقوة ووضوح وعدالة وأمانة عن حقيقة شكلي الداخليّ، لذا لم أتعرّف على أيّ شخص جديد إلا ويقول لي شكلك الخارجيّ المغمّس بحزن لا نهائيّ لا يسمح للآخر بالمجازفة للوصول إليك، شكلٌ خارجيٌّ طاردٌ، المسألة كما ترى مسألة شكل خارجيّ لا حيلة لي في تغييره وأنا بطبيعتي لا أحبّ عمليات التجميل، وربما يكون عشقي للعزلة والوحدة سبب في قلة عنايتي بالمحيط والماحول، لكنّ هذا الخائف من الوصول إليّ بمجرد أن يصل يُفاجَئ بالكمّ الهائل من الفرح والبهجة والمرح الذي ينطوي عليه داخلي، وكأنني شخصين في شخص واحد.

دعني أعترف لك بأنني حين أكون مع نفسي أحبّ أن أنفرد بحزني وأستمتع بهويته التاريخية الغامضة، لكنني سرعان ما أترك هذا العالم حين لا أكون وحدي، وهذه الوحدة التي أستمتع فيها بحزني هي فضاء بالغ الخصوصية لا أفرضه على

غيري ولا يصلح له غيري بالتأكيد، ولعلّك وجدت أنني قريب جداً من النكتة حين أكون مع الآخر وبوسعي أن أحوّل كلّ شيء إلى نكتة، لذا فأنا حزين دائماً ولست كذلك دائماً.

الشهرة على الرغم من ضريبتها الباهضة فهي ساحرة لا يمكن تفادي سحرها، وأنا مسرور بما حققته من شهرة، لكن لا أرى أنّ ثمة علاقة بين حزني وشهرتي، وإذا كنت تقصد بذلك على نحو رمزيّ ما تقتضيه الشهرة من غرور يكون فيه هذا الحزن وسيلة من وسائل التعبير عن طبيعة الغرور وبرستيجه الاجتماعيّ، فأنا أحيل عليك السؤال هنا بحكم أنك أصبحت قريباً مني على الصعيدين الإبداعيّ (الشعريّ والنقديّ) والإنسانيّ، وكانت لك لقاءات عديدة معي، ولا بدّ أنك عرفت الآن حجم غروري ومدى تناسبه مع شهرتي ومنجزي، ولا أستطيع أن أنفي ذلك البتة لكنني لا أعرف كيف أثبته إذا كان صحيحاً، وقد لا أجد حريتي مع الآخر فعلاً لكنني بالتأكيد أجد حريتي مع ذاتي ومع عملي.

س6/ من البنيوية إلى مناهج ما بعد الحداثة، نظريات التلقي السيمياء، أليست ثمة إشباع لنهمك النقدي؟

م.ص.ع. لا طبعاً، الإشباع يعني الموت، أنا عاشق أصيل نذرت نفسي لعشقٍ دائم لا ينتهي، عشق للحياة وللمعرفة وللطبيعة وللحرية وللكتابة، وعلى صعيد ما تصفه بنهمي النقديّ أهمس لك أنني مازلت في بداية الطريق، فكتبي النقدية التي تجاوزت الثلاثين ليست سوى المرحلة الأولى من مشروعي النقديّ، وبقي لي كتاب واحد في سلسلة كتبي عن ((النصّ الرائي)) لأنتهي من المرحلة الإجرائية في شغلي النقديّ كي أنتقل إلى مرحلة أخرى هي الأهم، وهي التي لم يكن بوسعي الدخول في غمارها من دون تجاوز ما تجاوزته من عمل إجرائيّ على آلاف النصوص الشعرية والسردية والسيرذاتية والمسرحية والنقدية، على النحو الذي بلغت فيه ما أعتقده قد أهّلني للدخول في مغامرة نقدية جديدة.

س7/سوسير ياوس دريدا آيزر هل تودّ أن تصبح احد هؤلاء؟

م.ص.ع. لِمَ لا يا صديقي؟ فطالما أنّ هؤلاء بشراً مثلنا فقطعاً أودّ أن أكون أحدهم، مع أنني لا أجزم أنّ بوسعي أن أحقق ذلك، لكن على العموم ليس عندي عقدة هيبة ورهبة إذعان ورعب من الآخر على هذا المستوى، حسبي أنني أحاول بقوة ورغبة وإحساس عالٍ بكفاءة ما أملك، ولا أضع نصب عينيّ على نحو مقصود أن أكون (سوسير أو ياوس أو بارت أو أدونيس) مطلقاً، فلكلّ مبدع أو مفكر أو مثقف عالمه وقارّته وخصوصيته وإضافته الحقيقية للمعرفة، ولا يمكن مقارنة أحدهم بالآخر على سبيل التفضيل مطلقاً، مثلما لا يمكن التفريق بين أهمية البحر الأحمر والبحر المتوسط، أو بين جبل وجبل، وزهرة وأخرى، كلٌّ له أهميته ودوره وإضافته وقيمته في التاريخ والمعرفة والحياة.

س8/ هل المقدمة في كتبك تحضّر القارئ هل هي خطاب مساعد؟ أم هي عقد صفقة مع القارئ؟

م.ص.ع. حين أهمّ بكتابة مقدمة لأيّ من كتبي لا أفكر بالقارئ على نحو أكيد ومقصود وواضح، بل أسعى إلى أن أكتب ما أرى أنّ كتابي مازال بحاجة له، قد يكون فكرة ما أو إيضاحاً أو إشارة أو إلماحة، وقد يكون ما بقي في نفسي من كلام أتوق إلى قوله لم يحمله كتابي، وإذا ما كان ذلك خطاباً مساعداً يسهم في إضاءة مفصل معين من مفاصل كتابي للقارئ فبها ونعم، وإذا انتهى إلى عقد صفقة غير مقصودة ولا مُعدٌّ لها مسبقاً مع القارئ فإنّ ذلك لا يزعجني مطلقاً، بل على العكس فإنّ ما يهمني أن تحقق المقدمة التي أكتبها لأيّ من كتبي إضافة تثري القارئ على أي مستوى من المستويات، وكل مقدمة لها ظروفها الخاصة النابعة من طبيعة الكتاب وطبيعة حساسيتي ووضعي ومزاجي ساعة كتابة المقدمة، فليس لديّ منهجاً ثابتاً ومحدداً في كتابة مقدمات كتبي.

س9/ تكشف المقدمةُ عندك دائما عن مساحة حرية لتولد المغامرة عليها.

م.ص.ع. بالتأكيد يمكن النظر إلى مقدمة الكتاب بوصفها أكثر منطقة يشعر الكاتب فيها بالحرية، لأنه غير ملزم بأيّة رؤية خارج ما يرغب بحبّ أن يسطره في هذه المنطقة، وحيث إنني أكتب المقدمة بعد أن أنتهي من مفاصل الكتاب كلها فإنّ ما أشعر به من راحة وطمأنينة بعد أن أشرفت على إنجاز عملي، يتيح لي أن أكتب مقدمة كتابي بأكبر قدر من الحرية التي تجعل من فكرة المغامرة تتجلّى بقوة ووضوح، وربما لو أنك تقرأ مقدمات كتبي بإمعان في سياق هذه القضية ستجد أنّ روح المغامرة متجلّية في أثناء طبقات المقدمة، إذ إنني أبثّ أحياناً بعضاً من رغباتي المغامرة بشأن نصوص الكتاب، تلك التي ظلّت تتلبّث في خاطري من دون أن تجد لها مساحة ما في زاوية من زوايا متن الكتاب.

س10/ تؤكّد دائما أَن ثمة تلازماً كبيراً بين الإبداع والحريّة لكسر حاجز الخوف في الداخل وأنت مم تخاف من الأكاديمية أم من ضراوة المناهج التي تحاول أن تلوي أعناقها باتجاه حريتك.

م.ص.ع. الحرية أولاً، والإبداع ثانياً، وما عداهما يأتي ثالثاً ورابعاً حتى آخر رقم ممكن، والتلازم بين الحرية والإبداع هو شرط ضروريّ للإبداع لأنه لا إبداع بلا حرية مطلقاً، وأنا لا أخاف من الأكاديمية ولا من ضراوة المناهج، أخاف فقط من فقدان الحرية على أيّ مستوى من مستوياتها، وعبارتك الخاصة بـ (لوي) أعناق المناهج حتى تستجيب لحريتي دقيقة جداً، فأنا ألوي كلّ شيء من أجل أن يستجيب لحريتي، ففي مجال العمل النقديّ لا يوجد ما يعطيك نفسه بسهولة، عليك أن ترغم الأشياء من أجل أن تستجيب لك.

حتى النصوص أحياناً تضطر إلى أن تلوي أعناقها من أجل أن تفتح لك أبوابها، فهي بالتأكيد لا تمنح نفسها بسهولة، وتحاول باستمرار أن توهِم المتلقي بأنه وصل إلى مبتغاه في حين هو مازال عند الساحل، أما بشأن المناهج فلربما الأدق أنني أكيّف آليّات المناهج وأدواتها من أجل أن تتلاءم مع طريقتي في العمل وأسلوبي في القراءة، ولا أرى أيّة غضاضة في ذلك لأنّ المهم أن تصل إلى قراءة مناسبة ومريحة وصحيحة بأعلى قدر ممكن من الحرية، ودور الأكاديمية هنا هو دور الحارس الذي يضبط حركة عقارب الحرية ويمنع المغامرة من الشطط، من دون أن يبالغ هذا الحارس الأمين في دوره الأمنيّ البوليسيّ ليتحوّل إلى سلطة قمع وتضييق ومصادرة وتحجيم وأبويّة.

س 11/ إلى أين تريدُ أن تصل من المغامرة إلى الحرية إلى الولوج في كثافة الأشياء إلى الشروع في افتتاح المجاهيل فهل لذاك علاقة بطفولتك، هناك في زمّار القديمة التي تحيط بها المياه هل نادتك موجة يوما لتكتشف ما وراءها؟

م.ص.ع. أريد أن أنطلق من الحرية لأصل إليها، والمغامرة حتى الآن هي وسيلتي الوحيدة المتاحة لتحقيق هذا الحلم، ولا أدري إن كانت طفولتي لها علاقة بهذا الأمر، فبلدتي (زمّار) القديمة أخفتها المياه في جوفها منذ أكثر من ربع قرن وذابت بين أحضان التاريخ السائل، ولم يعد لها وجود مقلق في ذاكرتي كما كانت سابقاً، وقد عرفت هذا حين كففت عن رؤيتها في الأحلام المتواصلة بلا كلل، إذ يبدو أنّه حتى الأحلام تعبت من كثرة تكرارها وإزعاجها لمناماتي فاستقالت واختفت، وظلّ الماء هو القوة الجبارة الوحيدة التي تقهر كلّ شيء ولا تُقهر.

لا أساوم على حريتي، أو على الأقلّ أجتهد ما وسعني ذلك من أجل حراستها والدفاع عنها، والمغامرة بكلّ أشكالها هاجسٌ عميقٌ متمرّدٌ يعيش باستفزاز لا يهدأ تحت جلدي، ويختلط بأنفاسي وسمعياتي ومرئياتي وملموساتي، ويثير منابع جنوني وشهواتي، ويحرّضني على اقتراف مزيد من الأخطاء والمعاصي التي لا يُعاقِب عليها الله، وأسعى بقوة إلى المحافظة على شعلة المغامرة متوقدة في أطراف أصابعي، وبالتأكيد أتطلّع إلى افتتاح ما يتيسّر لي من المجاهيل التي مازالت بحاجة إلى أن أزورها فاتحاً ومكتشفاً ومستعمِراً.

كلّما اخترقت الطائرة التي تقلّني في رحلة من رحلاتي جسد الغيم الأبيض البضّ أتذكر كيف أنني أفعل ذلك في أجساد النصوص التي أباشرها، فأنا أتوغل في كثافة الجسد النصيّ برغبة هائلة في تمزيقه ودحره، لأصل بقوّة وحرية إلى ما تخبئه خلف مظهرها من كنوزٍ ولآلئ وذخائرَ ساحرةٍ، وعندئذٍ أعرف أنني بلغت حدود المغامرة فأحتفل بنفسي وبقراءتي، ولعلّ من لا يدرك هذه الحقيقة جيداً فيما يقرأ لي فإنه من الصعوبة بمكان عليه أن يشعر بما أقول، وستنتهي قراءته لي إلى خيبة أمل كبيرة.

س/12 الخرق التجاوز الإنجاز، كيف استعملت هذه المصطلحات في سلسلة مغامرات النص الإبداعي وفي عموم نقدك.

م.ص.ع. الخرق، التجاوز، الإنجاز، ثلاثة مصطلحات متسلسلة تعمل في سياق واحد من أجل الوصول إلى فعل المغامرة، فالخرق هو الخطوة الأولى التي تجعلك تتوغل في النصّ أو الظاهرة كي تتجاوز قشرتها الخارجية وتفتح السبيل النقديّ نحو الطبقات الداخلية التي تنشدها الفعالية النقدية أساساً، ويجب أن يشعر الناقد بعملية الخرق وما تنجزه من لذّة حين يرى جسد النصّ وهو يستجيب له ويذعن لرغبة الولوج التي تمارسها أصابع الناقد حين تتوغل في طبقاته، على النحو الذي يعلن بداية علاقة صدامية بين الناقد والنصّ، فيتحول الإيقاع من إيقاع مهادنة ومساومة وسجال خارجيّ إلى إيقاع ملامسة وتفاعل وتغيير مصير، ينتج حالة جديدة عليهما معاً.

بعد الخرق يبدأ فعل التجاوز بالعمل عبر تغيير الإيقاع نحو عزل الدهشة الأولى التي ولّدتها فعالية الخرق، والانفتاح على فعالية أخرى يمارس فيه الشغل النقديّ نشاطه الإجرائيّ النوعيّ في القراءة والتحليل والتأويل لفكّ شفرات النصّ والكشف عن مخبّآته، ومن ثمّ الوصول إلى مرحلة الإنجاز حين يتمكّن الناقد من استكمال قراءته على المستويات كافة، بعد أن اتضحت الرؤية تماماً وأدّت آليّات المنهج دورها بالكفاءة التي تقتضيها إجراءات القراءة، وينتهي العمل النقديّ بعد أن يتمظهر النصّ النقديّ في أفضل كيان ممكن يرضى عنه الناقد وتتكامل فيه القراءة.

هذه المراحل الثلاثة هي مراحل متداخلة ومتفاعلة ومتواصلة لا يمكن فصلها، فإيقاع الخرق يبقى قائماً وفاعلاً ومنتجاً في إيقاع التجاوز حتى الوصول إلى مرحلة الإنتاج النهائية، وكذلك الحال إيقاع التجاوز وحساسيته، وبالنظر التأمليّ الممعن في الفضاء العام للحراك الإبداعيّ النقديّ بوسعك أن ترى صورة المغامرة التي أعنيها في عالم ما أكتب، سواءً على صعيد نصيّ الشعريّ أو على صعيد نصيّ النقديّ.

س13/ سمعتك مرة تقول ((لافتة إعلانية تتكوّر دوالها لتستعمل لحساب التدليل)) لاحظ عبارة ((تتكور دوالها)) كيف توفق بين اللغة الشعرية ولغة المنهج الدقيقة؟

م.ص.ع. من أخبرك بأنّ لغة المنهج دقيقة؟ وما معنى دقيقة؟ وكيف يمكن أن نتحرّى هذه الدقّة في مقاربة خطاب إبداعيّ خلاّق متموّج يشتغل في فضاء تخييليّ يُلغي مفهوم الدقّة تماماً، ربما تكون دلالةُ الدقةِ مفهومةً منهجياً في منطقة النظرية فقط، حين تجتهد النُظُم والقوانين والقواعد في وضع ضوابط علمية للحدود والتصورات والآليّات والأدوات، أمّا حين يتوغل الناقد في طبقات جسد النصّ فإنّ

هذه الحدود والتصورات والآليّات والأدوات تتحوّل في يده إلى عُدّة عمل تخضع للناقد خضوعاً تاماً وتأتمر بأمره، تسيّرها رغبة الناقد ورؤيته وثقافته وحساسيته ومزاجه، وكلّها لا تؤمن بالدقة (بالمعنى الحسابيّ الرياضيّ) وهي تستجيب لفيوضات العواطف والمشاعر والأفكار والقيم التي تضبط حركتها الثقافة والفكر والمعرفة والتجربة والخبرة، بحيث لا تتحول إلى فيوضات منساحة بلا معنى ولا إنتاج، بل تتجلّى من أجل أن تبلغ أسرار النصّ وتفضح مخبآته السحرية الثرية.

وجميل أنك اخترت هذه العبارة ((تتكوّر دوالها)) لمحاججتي بأنّ اللغة التي استخدمها شعرية خارجة على لغة المنهج الدقيقة، وهي جملة في ظنّي بالغة الدقة في التعبير عن حركة الدوال داخل جسد النصّ حين تلتئم على نفسها وتتمركز دائرياً على ذاتها من أجل أن تكثّف المعنى إلى أقصى درجة ممكنة، إنها جملة تعطي للدوال حياة في الحراك الإبداعيّ للنص، وتجعلها مؤنسنة وقادرة على الإنتاج، وليست ذات فعل معجميّ قارّ وثابت لا يبتعد عن المعنى الذي حفظته لنا المعاجم الكبرى منذ مئات السنين، إنّ المبدع الذي لا يجعل الدوال تتكوّر وتمتدّ وتطير وتحلّق وتثير الغبار وتشعل الحرائق وتخترق وتتجاوز وتُحرج وتعصف وتجرح، تكفّ حتماً عن كونها دوالاً إبداعية، مما يعني أنها ستلزم بيتها آمنةً مطمئنةً لا تضرُّ ولا تنفع، ولا تخرج منه إلاّ إلى قبرها.

دعني أستعير قبّعة الغرور قليلاً لأخبرك بأنّ لغتي النقدية ستصبح عمّا قريب طريقة جديدة في الكتابة النقدية، وسأكون أنا شيخ هذه الطريقة، وقد تسمّى ((الطريقة الصابرية))، وعلى من يريد أن يقرأني بحبّ وإخلاص ورحابة أن يتحرّى الدقة النقدية التي يبحث عنها في قلب وهج لغتي النقدية وفي جوهر ضوئها وألق بياضها المزدهر، بعد أن يتحرر من المقولات الجاهزة الكئيبة التي غمرت رأسه بالضباب، وضغط النمطية الفاسدة التي أرهقت ذوقه، وإكراه التقليد الفجّ الذي جعله عادياً في ملامحه ولسانه، وينفتح على هواء نقيّ آخر برئةٍ أخرى صافية وجديدة وخالية من بقايا النيكوتين.

س /14 لماذا تحاول دائماً خيانة المنهج؟ وتردفُ ذلك بقولك الخيانة جزء من الوفاء فلكي تصبح حبيبتنا أغلى يجب أن نخونها هل هذا هو حب ما بعد الحداثة؟ فإذا كانت خيانة المنهج تؤدي إلى إضافة جديدة فكيف تبرز خيانة العواطف أم انك نرجسي لك دائما مبرراتك؟

م.ص.ع. الحياة أصلاً وُجدت على الأرض بفعل خيانيّ، فلولا أنّ أبانا آدم لم يخن وعده ويأكل من التفاحة المحرّمة لما كانت هناك حياة أصلاً، ولكنّا ننعم الآن جميعاً في جنات عرضها السموات والأرض بلا شعر ولا نقد، بلا فرح ولا حزن، بلا ضغائن ولا حسد ولا غيرة، نغوص في أنهار من لبنٍ وخمرٍ وعسل، ونقطف من ثمار الحوريات ولذائذهنّ ما نشاء، من دون الحاجة إلى أكاذيب شعرية نخدع بها

حبيباتنا، فكيف تريد مني أن لا أخون في حياة ملتبسة وغامضة ومثيرة ولدت أساساً من رحم الخيانة.

ولا شكّ في أنّ الإخلاص لحبيبة واحدة يذكّرني بقصيدة الوزن التي حافظت على قالب واحد مئات السنوات، وبما أنني أضيق ذرعاً بهذه القصيدة فلا يمكنني قطعاً الإخلاص لحبيبة واحدة، وثيمة واحدة، ومكان واحد، ورؤية واحدة، ومنهج واحد، وصياغة واحدة، وقصيدة واحدة، لأنّ روحي متجددة على الدوام، ولا أعدّ ذلك عيباً مطلقاً إذ هو من طبيعة الحياة وفلسفتها وجنسها، وإذا كنت ترى في ذلك انتماءً إلى فضاء ما بعد الحداثة فليكن، وإذا كان ذلك له علاقة بالغرور فليكن، لكنني قطعاً من أجل أن تحتفظ بي حبيبتي أطول وقت ممكن فعليها أن تقتنع بأنني لن أكون لها وحدها، وكذلك الثيمة والفكرة والمكان والرؤية والمنهج والصياغة، ولكلّ ما له علاقة بطريقتي في الحياة.

س15/ بعد كل هذه الكتب النقدية التي أصدرتها هل تشعر أنك قد خنت القصيدة؟

فأنت الآن ناقد ثم شاعر أعني أن منجزك النقدي أكبر وأوسع.

م.ص.ع. بالتأكيد فعلت ذلك ولن أتوقف أبداً عن اقتراف هذه المعصية الجميلة الفريدة، إذا لم تخن قصيدتك فستبقى متلبثاً أسيراً عاشقاً متعبداً على أذيال قصيدتك الأولى، وحبيبتك الأولى، ووهمك الأول، وحلمك الأول، وستختصر لك الحياة التي لا حدود لها ببضع كلمات لا تغني من جوع ولا تحمي من خوف، الخيانة هي الفعل الحركيّ المنتج من أجل الانتقال من واقع إلى واقع، ومن حلم إلى حلم، ومن وهم إلى آخر، ومن قصيدة إلى سواها، ومن حبيبة إلى أخرى، أخون قصيدتي حين أجعل من (النقد) الأخ الأكبر لها الذي يمنعها أحياناً من مغادرة المنزل خوفاً من أن تقع في غرام قارئ فاسقٍ قد يُفقِدها عذريتها، وأخون نقدي حين يغريني منهج جديد بما يحمله من خصب وشباب وتطلّع ونفاذ في أجساد الأشياء لأركب موجته، فلا حياة بلا خيانة، وربما تكون الخيانة أبرع اكتشاف كونيّ وأعظم اختراع عرفته البشرية، فلك أن تتخيل حياة بلا خيانات كيف سيكون شكلها، الكلّ مثل الكلّ، الكلّ يشبه الكلّ، الوجوه نفسها، والأجساد نفسها، والكلمات نفسها، وفي النهاية لا مناص عندئذٍ من أن نذهب مع محمود درويش في قوله: إنّ التشابه للرمال وأنت للأزرق.

المواجهة الحواريّة الخامسة

شككتُ زمار زهراً في ثوب أُغنيتي
ورحتُ ألعبُ في شعْرٍ لزمّارِ
من يمَسحُ الحبَّ عن قلبي فأشكرُهُ
كمثل من يُبعد الأوراق عن نارِ
أبعد يديكَ أيا نهْراً يطوقني
بالتوتِ فجراً فلا يرتاحُ منقاري
أنا أَبا سامر دورّية نقرت
من حبَّ كفيك أو حَبَّ آذارِ
جاءت لتلعب في عينيك آمنةً
كأنّها هربتْ من كفِّ جزّارِ
طوقّت قلبي بماء الشعر أزْمنةً
فخطتُ من زمزمٍ فُستان أشعاري

س1: أين زمار البعيدة تلكَ المحُاطة بالمياه؟ أين طفولتك منها أم أن زمار مكان فيك تسكنهُ أينما ذهبت؟

م.ص.ع. لستُ مولعاً إلى هذه الدرجة المريضة بالماضي العتيد، الطفولة التي تسأل عنها ذهبت مع الماء والريح والكوابيس والليل البعيد، هي تسكنني صحيح لكنني لا أحتفل بها دائماً، طفولتي ليست طفولة المكان بل طفولة الشعر والفوضى واللذّة التي تنتظرني أبداً على مرمى حجر من لهب الأمنيات، لم أعد أتذكّر زمّار جيداً كما كنتُ في السابق، واندثرَ الإحساس العاطفيّ بها بفعل متغيرات فادحة كثيرة أجهزتْ على ما هو أهمّ من الذكريات وأنصع، أنا كائن متغيّر بطبيعتي مع أنني متقشّف في الحركة وأميل إلى المكوث في المكان الذي يريح أعصابي وتطلعاتي وعقلي وهاجسي، المياه التي غمرت زمّاري هي أفضل فضاء ممكن لالتهام المكان العزيز الأثير.

المكان إحساسٌ وتمثّلٌ وقبولٌ ورضا، حين يوفّر لي ما أحتاج ويحترم مزاجي وتعجبه ملامحي هو مكاني، وطني، حلمي، بيتي، أدافع عنه وأرتبط به وأعيشه، لا عقدة لديّ أمام ما يُدعى بمسقط الرأس، ومسقط رأسي زمّار، يحتّم عليّ التاريخ أن أسجّلها في مدوّنتي بوصفها مكاني الأوّل، مكان طفولتي ومراهقتي وتشكّل وعيي، المكان الأول له سطوة، وله ضغط وجدانيّ وأخلاقيّ يطال الحساسية والروح والذاكرة، لا يمكن نسيانه مهما بالغنا في جحودنا، لكننا أيضاً لا يمكن التعلّق به أبد الدهر مهما كانت عواطفنا هشّة ورقيقة وبدائية وساذجة، المكان حين بدأنا نسافر ونرى بلداناً عديدة هو أوسع كثيراً ممّا كنّا نتصور، المكان الآخر رؤية وثقافة

وحضارة وفكر وحبّ وسياسة يسحب من تحت أقدامنا بعنفٍ وخشونةٍ خرافةَ المنزل الأوّل والحبيب الأوّل والقصة الأولى والطعم الأوّل.

زمّار مسقط رأسي وطفولتي ومراهقتي وحبّي الأوّل ولذّتي الأولى ووهمي الأوّل تحتفل الآن بذكرياتها المبلّلة، وتسبح كلّها في ماء عميق مع الأسماك والصخور والحنين والضياع، تغوص في اللامكان وقد تكون تحوّلت إلى كائنات مائية لا ترضى باليابسة، وأنا منذ أن انتقلتُ إلى صحراء المدينة غابت ذكرى رطوبة الماء في جسدي، كلّ ما يحيط بي يابس، فلم أعد أصلح لها ولا تصلح لي، أمّا إذا كانت قد تسلّلت إلى دفء جيوبي واختبأت بين تضاعيف أصابعي وتركت أثراً ما في سيماء وجهي، فذلك أمرٌ قدريّ ليس بوسعي تفاديه، وهو على العموم لا يحرجني كثيراً، بل على العكس ربّما يجعلني في نظر الكثيرين ممن يتسقطون عثراتي مخلصاً لتاريخي وذكرياتي وزمّاري بوصفي ابناً بارّاً ولست ناكراً للجميل.

س2: في المصطلح أنت تهجّن أعني أنك أهمّ ناقد ينظّر للمصطلح الهجين, ثم أنك تشتق مصطلحاتك النقدية من مصادر غير قياسية كشعرنة وفلمنة. ...الخ فلماذا أنت تغامر حتى في المصطلح؟

م.ص.ع. المصطلح أصلاً هو مظهر حيويّ من مظاهر المغامرة، فلا يستطيع ناقد من طرازٍ غير مغامر أن يجترح مصطلحاً فاعلاً يمكن أن يُكتب له النجاح نظرياً وإجرائياً وتداولياً، والمغامرة في معناها العميق هي فعل وجوديّ أصيلٌ يُعطي للحياة رمزها الجوهريّ، فلا حياة بلا مغامرة، ولا مصطلح بلا مغامرة، المغامرة بمعناها الابتكاريّ الذاهب إلى رصد حركة الأشياء وتحولاتها وتمظهراتها داخل المفاهيم، المغامرةُ الخصبةُ، الممتلئةُ، الثرّةُ، العالِمةُ، المجرّبةُ، الخبيرةُ، وعملية التهجين هي أيضاً عملية أصيلة في الوجود، وهي فعل مُغامِر في طبقة أعلى من أجمل وأهمّ أفعال الإنسان في مختلف صنوف المعرفة ومجالات الحياة، وهي علامة على تطوّر الحياة والمعرفة والعلم، وبما أنّ المعرفة الأدبية عموماً، والنقدية منها على وجه الخصوص، هي من أرقى أنواع المعارف وأكثرها اتصالاً بالوجدان الإنسانيّ، فهي الأولى بخضوع مصطلحاتها للتهجين لأنها دائمة التطوّر والتحضّر والتجديد.

أنا أعشق تهجين المصطلحات وابتكارها واجتراحها كلما وجدت ذلك مناسباً وضرورياً وحيوياً وقابلاً لحلّ مشكلٍ معيّن في تجربة القراءة، لا أتحفّظ في ذلك مطلقاً ولا أتحسّب ولا أخاف، حتى المصطلحات القارّة عالية التداول أتوسّع في حدود عملها وأفتحها على آفاق جديدة حين أجد ثمة ضرورة لذلك، وأحررها من الولاء المطلق والعبودية الضاغطة لحمولاتها المعرفية الخشنة أحياناً في منطقة النظرية،

وأشحنها بهويتي النقدية ومزاجي النقديّ المنطلق أساساً من تفاعلي الحميم مع النصوص والظواهر.

س3: ألا تضع لنا كتاباً في مصطلحاتك النقدية؟ وتوضح مفاهيمك وكيف تعمل على مستوى الإجراء؟

م.ص.ع. ذلك ما يجب أن تفعله أنت أو غيرك ممن تستهويه لعبتي النقدية، ودعني أتمثّل غرور المتنبي قليلاً لأقول لك: أنام ملء جفوني عن شواردها، إذ حينما أنحت مصطلحي أو أنجزه أو أخترعه أو أبتكره بفعل الحاجة الإجرائية، فإنني لا أفكر على نحو نظريّ عميق في مدى ملاءمة المصطلح لغيري، ولا أخضعه لقياسات دقيقة استدعي فيها منظور الآخر قد تُفسد عليّ متعة استيلاده، وطالما أنّه لا مشاحة في المصطلح كما يقولون فلي أن أضع مصطلحاتي كما تقتضيه حاجتي البحثية والنقدية، وعليكم أن تراجعوا معجمي الاصطلاحيّ وتقوّموه، وكنت طلبت حين وضعت معجم مصطلحات السيرة (وهو أوّل معجم اصطلاحيّ في بابه) أن تُناقشَ مصطلحاتي في هذا المعجم كي أرى مدى جدّيتها وعلميتها، ومستوى قوّتها الإجرائية والتداولية، بمعنى أنني مؤمن بحاجة مصطلحاتي لمزيد من المراجعة والحوار وإعادة الإنتاج، أمّا حين أراجعها أنا على مَهَل أجد أنها تستجيب على نحو مثاليّ لاشتغالاتي، وربما يجدها غيري لا تفي بمتطلباته النظرية والإجرائية، المهم عندي أنها عاملة وفاعلة بنشاط خلّاق في نصوصي النقدية.

س4: في طفولتك كنت تسطو على أشجار الرمَّان لتأخذ أكثر من حصتك هل كان هذا فاتحة للسطو على المناهج والمصطلحات والتجاوز والمغامرة...

م.ص.ع. أشجار الرمّان تلك كانت ثمارها محدودة وقابلة للنفاد، وكان عليّ أن أسطو عليها من أجل الحصول على أكبر قدرٍ منها قبل الآخرين، أمّا ثمار المناهج والمصطلحات اليوم فهي بلا عدد ومطروحة في الطريق يتلمّسها الغادي والرائح، لكنّ الحصول عليها كما يجب يقتضي التخصّص والمعرفة والذكاء والرغبة وإدراك القيمة وما تيسّر من مواهب السطو، إذ هي قد لا تلفت انتباه الكثيرين ممّن لا تعنيهم القضية، ويفضّلون عليها قشور الرمان اليابسة لأغراض طبية وتزيينية ذات طبيعة تراثية، فإذا كنتُ أسطو على ثمار الرمان خفية وبسريّة تامّة تضمن لي السلامة والغنيمة، فأنا أسطو على ثمار المناهج والمصطلحات في وضح النهار وأعود سالماً غانماً بلا حساب، وحين أجد أنّ هذه الثمار لا تلبّي حاجتي النَهِمة للتوغل في بواطن النصوص أضطرّ حينها لصناعة ثمار أخرى على مقاسِ رغبتي وحاجتي ومزاجي، من دون أيّ خوف أو وجلٍ أو تحسّب أو انتظار.

وظلّ الرمّان على هذا الأساس الفاكهة المفضّلة لديّ فبيتي لا يكاد يخلو منه طالما أنه متوافر في الأسواق، حتى جسدي يحمل علامة الرمّان، ففي صدري رمّانة

مفتوحة بحبوبٍ طازجةِ الحمرةِ توصف بأنها (وَحْمه)، بمعنى أنّ والدتي وهي حامل بي اشتهت الرمّان فانطبع على جسد وليدها، ثمّة قدر أصيل في علاقتي بالرمّان كما يبدو.

س5: كنت تدعو إلى الانفتاح على الأخر لكن الذي يقرؤك يجدك ناقداً لك منهجك ومصطلحاتك وكأنك كنت تخطط للانقلاب على هذا ((الآخر)).

م.ص.ع. الحياة ليست بحاجة إلى الانقلابات، والانقلابات بدعة سياسية مقيتة اخترعها السياسيون لتبرير عدم إيمانهم بالآخر، ولإقناع الناس بأنهم يمتلكون الحقيقة، وللاستئثار بالمصالح التي ليس بوسعهم الحصول عليها من طريق آخر أكثر سهولة ويسر، الآخر في مرآتي محترم جداً، وكلما زاد احترامي له أشعر بأنني أحترم ذاتي، إذ لا يمكنني أن أرى ذاتي جيداً من دون استعمال مرآة الآخر، فهو على الأرجح دليلي إلى ذاتي.

ثمة نوعان من الآخر، الأوّل هذا الذي قصدته أنت وقصدته أنا، منتج المعرفة وحامل لواء الحضارة الحديثة، وهو موضع احترام إنسانيّ عالٍ وعميق، والثاني هو الذي يندرج في سياق ما كنتُ قصدته أنا على نحو واسع وتفصيليّ وواضح في قصيدتي المقطعية الطويلة (الآخرون)، وقد عرّيته وسخرت منه بوصفه أنموذجاً بدائياً غير حضاريّ ولا علاقة له بالمعرفة والذوق والحرية، تجد هذه القصيدة منشورة في أعمالي الشعرية الموسومة بـ ((هكذا أعبث برمل الكلام))، وهذا الآخر هو نقيض (الآخر الأوّل) تماماً، بمعنى أنّ الآخر (آخران)، الأوّل الموازي، والثاني النقيض.

س6: في معجمك النقدي تدور عبارات مثل يفض بكارة. .يحرث في أرض بكر لاحظ((معطيات اللوحة ومحرضاتها ومثيراتها.)) ..ولاحظ أيضا ((استثارتها وإضاءة خفاياها.)).أراك تتكلم في اللاوعي عن الإثارة والتحريض والفض والحرث ...واللذة الخارقة. ..تشعل الجسد وروحهُ فهل أنت عاشق حتى في نقدك؟

م.ص.ع. أنا كائنٌ ديدنه العشق، ومذهبه العشق، عشق الحياة وعشق الجمال وعشق الإنسان وعشق الحرية وعشق الأمل وعشق الحلم وعشق الأرض وعشق السماء، ماذا بعد؟ أعشق كلّ ما يستحق العشق، عاشق في الحياة وفي الكتابة، والكتابة التي لا تكون عشقاً في المقام الأول تكفّ عن كونها إبداعاً، لا توجد كتابة حقيقية عالية الإبداع لا تنطوي على شذرات من عشق يموّن نسيجها بالألق والجمال والدهشة.

النصّ الإبداعي هو نتيجة فعل عشقيّ بحيث لا يمكن التعاطي معه أو مقاربته خارج لغة العشق وتجلياتها ومُخرجاتها، أجد أنّ لغتي عموماً غارقة حتى أذنيها في

ماء العشق وترابه وغيمه وخضرة مروجه وعبق شذاه، وهو ما يتلاءم عميقاً مع عشقيّة النصوص التي أباشرها وأجتهد في استكشاف خفاياها، إذ إنّ لعبة الخفاء والتجلّي النصيّة لحظة القراءة النقدية ما هي إلّا لعبة عشق، يتجلّى فيها جسد النصّ مرّة، ويختفي مرّة أخرى، وكلّما كانت لغة الناقد حارّة، ملتهبة، ناضجة، مغوية، مثيرة، ضارية، انعكس هذا على حيويتها وقدرتها الفائقة على لمس مفاتن النصّ وإنطاق مسكوتاته وسماع صرخته الكبرى.

أمّا اللغة العلمية النقدية الجافة القادمة من متحف النظرية حين تتحرّى الدقّة والمنهجية الخشنة والتسلّح بمقولات النظرية اليابسة فقط، فمن شأنها أن تغيّب روح الناقد ومزاجه الأسلوبيّ الشخصيّ وطرافة توصلاته وفتنة التماعاته القرائية، على النحو الذي تقمع لغته كي تنتمي إلى الخارج النظريّ الكالح لا الداخل الإجرائيّ الناصع، لتندرج في سياق عشرات اللغات المستخدمة من دون أيّة خصوصية تُذكَر.

س7: الطفولة تنغرس في وجود الأديب حتى لو أراد الابتعاد عنها وأنت لم تبتعد عن طفولتك حيث أنك تصرخ دائماً أنك تلعب في شعرك ونقدك وحواراتك .

م.ص.ع. هذا صحيح، لكن ليس الطفولة بمعنى الماضي والذاكرة فحسب، بل المفهوم الطبيعيّ للطفولة، أي أنّ المرء يبقى يحلم بالحرية والعفوية والعبث وعدم المسؤولية والرحابة التي لا يمكن الحصول عليها إلّا في عالم الطفولة، فاللّعب الذي أمارسه في شعري ونقدي وحواراتي وربما حياتي كلّها لا علاقة له بطفولتي الحقيقة التي عشتها في زمّار على نحو أكيد، بل هو طريقة في الحياة اخترتها بوعي ومعرفة وإدراك، وربما عليّ أن أدرجها في مرحلة ما بعد الوعي في سياق تجربتي، وقد يكون ذلك على المستوى السيكولوجي تعويضاً عن فقداني جذوة اللعب في طفولتي الحقيقية كما كنت أشتهي.

أنا طفل في إحساسي بتدفق الحياة تحت جلدي، وطفل في ولعي الشديد بالطيران فوق سماءٍ من حلمٍ بجناحين من ورق، وطفل في رغبتي المتواصلة نحو إعادة بناء العالم على مزاجي، وطفل في أن أغنّي نشيداً متواصلاً يغطّي الكون ويُسكِرهُ بألوانه الإيقاعية الزاهية، وطفل في أن أعترف بأخطائي من دون أن أتوب عن اقترافها مستقبلاً، وطفل في قدرتي على أن يكون حضوري باهراً ومهيمناً ومهيباً وله سطوة على كلّ ما يحيط به، وطفل في حقّي أن أمارس جنوني حين أشتهي بلا حدود، وطفل في أكتب قصيدتي بحريةٍ كأن لن يقرأها سواي، وطفل في أن أكتب رسائلي ونقديّ كما أكتب قصيدتي، وطفل في أن أروي لك ما تشاء من فصول حياتي بسردٍ متفجّر ومحتشد وغزير يقترب من الهذيان، وطفل في أن أكون قريباً منك الآن بقدر ما أنا بعيد، وبعيد عنك الآن بقدر ما أنا قريب، وطفل في أن

أراك ولا تراني، بهذه الأسطورة الرعويّة الفذّة لا يسعني أن أغادر طفولتي مهما كانت المغريات.

س8: ماذا لو أنك ما زلت طفلاً في زمار ولم تكبر؟

م.ص.ع. لم تكن طفولتي سعيدة على النحو الذي أتمنى ذلك، بالعكس أنا لم أعش طفولتي كما أريد ألا وقت أن كبرت، وقت أن اكتشفت طفولتي متأخراً بعض الشيء، طفولتي الحقيقية كانت طفولة عادية لا أحنّ إليها كثيراً، أنا أبحث عن الطفولة المفهوم وليس الطفولة الحياة بالمعنى الإجرائيّ الزمنيّ، أنا طفل في أعماقي ورؤيتي وبحثي عن الحرية والهوية، طفولة زمّار ليست الحلم الذي يروادني ويقلقني الآن، بل الطفولة المستمرة في الخيال والتأمّل والإحساس والعاطفة والانفعال، الطفولة التي مازلت أستمتع باكتشافها يوماً بعد آخر، طفولة الماء، طفولة القمر، طفولة الندى، طفولة النهار، طفولة النهر، طفولة الحب، طفولة الفرح، طفولة اللذّة، طفولة القراءة، طفولة الكتابة، طفولة الشعر، طفولة المكان، طفولة الوعي، طفولة الحلم، طفولة الطبيعة، طفولة الأشياء، طفولة الكون.

س9: كيف نضع المصطلح أو كيف نصنعه هل يدخل اللعب هنا أيضاً؟

م.ص.ع. تتجلّى حقيقة العمل الفنيّ والجماليّ مفهومياً بوصفها لعباً، وبوصفها رمزاً وبوصفها احتفالاً، كما يرى كادامير، وعملية صوغ المصطلح وإنجازه هي من أهمّ تجلّيات هذه الحقيقة على مستوى اللعب عندما تحضر الرغبة والحاجة والتمثّل والذكاء والمعرفة والخبرة، وعلى مستوى الرمز حين تتدخّل اللغة في أعلى درجات اختزالها وبلاغتها وتكثيفها وأسلوبيتها من أجل أن تصل بصورة المصطلح إلى مرتبة الرمز، على النحو الذي يكون فيه مفتاحاً معرفياً من مفاتيح العلوم، وعلى مستوى الاحتفال حين تتحقق الرؤية الاصطلاحية الثلاثية للمصطلح في طبقته النظرية، وطبقته الإجرائية، وطبقته التداولية، بحيث يبلغ المصطلح حقيقته الاحتفالية وهو يؤدي كلّ وظائفه المركزية.

هكذا يدخل اللعب بوصفه أبرز آليّة فضائية في عملية صوغ المصطلح، ضمن الفضاء العام لحقيقة العمل الفنيّ والجماليّ الذي عبّر عنه كادامير، وهو اللعب في أمهر درجاته وأكثرها استجابة للرؤية والضرورة داخل مجال معرفيّ محدّد.

س10: الرواية السير ذاتية :هل هي جنس ثالث :مهجن.

م.ص.ع. بالتأكيد ((الرواية السيرذاتية)) نوع سرديّ مهجّن من فنّ الرواية وفنّ السيرة الذاتية، وثمّة قرابة حميمة في الأصل بينهما، ربما لا يستطيع أيّ روائيّ أن يتفادى تسلّل شيء من سيرته الذاتية إلى روايته، وهو غالباً ما يستعين بسيرته الذاتية لضخّ أكبرِ قدرٍ ممكنٍ من حرارة الموقف السرديّ في روايته، إنّ هذا التعالق بين الفنين ليس له شكل محدّد ولا لون معيّن، بل تتعدّد أشكاله وتتنوّع ألوانه، بحسب منهج الروائيّ في العمل، وبحسب طبيعة التجربة المحتشدة بمرجعيات الرواية،

وبحسب الفلسفة التي تؤمّن للروائيّ مجالاً سردياً محدداً يشتغل ضمن إطاره وبمعيته وداخل حدوده.

لكنه لا يمكن انطباق هذا المصطلح على أيّة رواية تفيد بصورة أو بأخرى من الذخيرة السيرذاتية المتاحة على الدوام، بل تلك الرواية التي تعتمد على هذه الذخيرة بكثافة هائلة يتراوح السرد فيها بين السرد الروائيّ والسرد السيرذاتيّ، ويكون الحضور السيرذاتي في الروائيّ بالغاً ومهيمناً وظاهراً بعائدية شخصية ومكانية وزمنية عالية، في سياق تأكيد الميثاق السيرذاتي داخل فصول العمل الروائيّ كلّه من بدايته إلى نهايته، وثمة قصدية مؤكّدة من طرف المؤلّف على تفعيل هذا الميثاق وتسهيل الوصول إليه، بمعنى أنّ وعي تشكّل المصطلح ينبغي أن يكون حاضراً على نحو أو آخر في ميدان الإنتاج السرديّ في الرواية.

س11: ألست نادماً على عملك في الأدب لو أنك سخرت مواهبك في التجارة لملكت الآن عمارة في عمان!

م.ص.ع. لا أعتقد أنني كنت سأنجح في التجارة مثلما أكون قد نجحت في الأدب، مواهبي في القيادة ضعيفة ليس بوسعها إسعافي في عمليات التفاوض والدهاء التجاريّ مطلقاً، خُلقتُ كما أرى لأكونَ أديباً، لأعملَ في هذه المهنة التي لا تدرّ أرباحاً يمكنها أن تملّكني عمارة في عمّان، ولعلّي لو أحصيت ما استطعت أن أحصل عليه من عوائد مادية من هذا العمل طيلة حياتي منذ أول خمسة دنانير عراقية حصلت عليها عن نشر مادة في مجلة (الجامعة) وأنا طالب جامعيّ عام 1977، حتى آخر ثلاثة آلاف دولار تقاضيتها مكافأة عن كتابي ((التشكيل النصّي)) الذي نشرته مشكورةً سلسلة ((كتاب الرياض)) في السعودية مطلع هذا العام 2013، فقد لا يساعدني ربما على شراء شقّة في عمّان لا عمارة، وأنا أعرف ذلك جيداً قبل أن ألجَ هذا العالم غير الربحيّ، لكن ما حيلتي وأنا لا أجيد عملاً آخر، وحياتي كما تعلم غير متوقفة على ما أحصل عليه من عوائد عملي في الأدب، بل من عملي المهنيّ في الجامعة بوصفي أستاذاً يذهب يومياً إلى الجامعة ويلقي المحاضرات على الطلبة، ويشرف على الرسائل الجامعية ويناقش ويشتغل في لجان وغير ذلك، لذا يمكنك أن تصف عملي في مجال الأدب على أنه هواية لا أكثر، ومشكلة هذه الهواية أنها تنطوي على شيء أشبه باللوثة، فبمجرّد أنك انغمرت بها واستهوتك لعبتها يصعب عليك بعد ذلك التخلّي عنها أو هجرها بحثاً عن هواية أخرى، وهكذا تجدني أديباً مع سبق الإصرار والترصّد، أو حتف أنفي، من دون أن أفكر بأنّ هذه الهواية يمكن أن تجلب لي عمارة في عمّان، لكنّه إذا شاءت الأقدار وفعلتْ هوايتي ذلك فسأكون مسروراً بالتأكيد.

س12: ألا تشعر أحياناً بأن الحياة بلا معنى وخضم من العبث وأن كلَّ ما كتبتهُ لن يقاوم الزمن كثيراً؟

م.ص.ع. لست معنياً بالمستقبل ولا مهموماً به، ما يهمّني هو الحاضر الذي أعيشه، الحياة كما أراها جميلة وجديرة بأن تُعاش كما يقولون، فيها المعنى واللامعنى، فيها الجدّ والعبث، وفيها تقريباً كلّ شيء، ولك أن تختار المعنى أو اللامعنى، الجدّ أو العبث، ولا شيء أساساً بوسعه أن يقاوم عنف الزمن ويحدّ من تدفّقه الطوفانيّ الهادر، لذا لا يعنيني أيضاً إذا ما أخفقت كتبي في أن تقاوم طوفان الزمن طويلاً، مع أنني أعتقد أنها ستفعل ذلك في حدود مقنعة لا أطمع بأكثر منها، ولاسيما أنني قلت في أكثر من مناسبة إنني أصلاً رجلٌ عابثٌ يلهو بترتيب المكعبات الملوّنة، ويلعب بالدمى والعرائس، ويستمتع باللُّقى الطريفة.

لذا فكلّ ما كتبته هو حصيلة هذا العبث واللعب والاستمتاع واللهو، فليس من بين أولوياته البحث عن الخلود ومقاومة عوادي الزمن الضارية، حسبي أنني كنت أستمتع فيما أكتب وأنني أجدد ذاتي وأؤكّد هويتي، وإذا ما قُدّرَ لمُنتجاتِ لهوي ولعبي ومتعتي أن تستهوي الآخرين وتُعجِبهم ليشاركوني لعبتي المفضّلة فهذا رائع، ولعلي حين أرصد عدد حسّادي المتزايد ربما استنتج أنّ ما أفعله شيء غير اعتياديّ يستحق الحسد، هذا ما يبهجني حقاً، فشكراً لقبيلة حسّادي إذ ألهمتني هذه الحقيقة.

علينا أن نقاوم الزمن بالكتابة، الكتابة فنّ، ونحن نحتاج الفنّ حتى لا تسحقنا الحقيقة كما يقول بيكاسو، ما نكتبه هو البذور الحيّة التي ستغدو في يوم ما أشجاراً باسقة، تلطّفُ الطقسَ، وتنتجُ الثمارَ، وتظلّلُ العاشقين حين يلوذون بفيئها طمعاً في الرطوبة والاختفاء من عيون المتلصصين أعداء الحبّ، حسبي ذلك وقطعاً لا أنتظر معجزةً أكبر يمكن أن تتحقق من وراء ما أكتب تسهم في زيادة مساحات الخضرة على الكرة الأرضية أو تقليل نسبة الفقر أو التضخّم أو المرض في العالم.

س13: يبدو أنك متصوّف ومتقشف تمشي كثيراً ولم تملك سيارة إلى الآن على الرغم من أنك تستطيع ذلك؟!

م.ص.ع. أحبّ المشي فهو رياضتي المتيسّرة الوحيدة في مدينة تفتقر للنوادي الرياضية التي يمكن أن يأخذ المرء حريته فيها، المشي عندي ليس مجرّد رياضة بل هو فلسفة، حين أمشي أتماهى مع ذاتي تماهياً مطلقاً، يتماثل ذهني إلى صفاء كامل، أشعر بأنني خفيف الوزن وبوسعي أن أحلم، أتنفّس الهواء بحرية وجسدي يتحرك على هواه ويعبّر عن نفسه، أغنّي أحياناً، أقرأ ما أحفظ من شعر، أتأمّل، أعاين الناس في حركتهم الدائبة وأتخيّل أنّ كلّ واحد منهم له أحلامه وأمنياته وهواجسه وأحزانه وخيباته، وأتعلّم من ذلك.

أحبّ أن أتعلّم من كلّ ما أرى وأسمع وألاحظ وأحسّ وأنا أمشي، حين تكون قدماي على الأرض أشعر بأنني موجود بقوّة، وبأنّ الأرض التي أمشي عليها هي أرضي، المسافة بين منزلي وكليّتي أستغرق فيها مشياً على الأقدام بحدود أربعين دقيقة، أقطعها يومياً ذهاباً بحيث غالباً ما أصل مكتبي في الكلية قبل التاسعة صباحاً، أكثر من نصف هذه المسافة تكون داخل المجمّع الأول من الجامعة، إذ أدخل من أحد

أبواب الجامعة الخلفية القريب من منزلي وأمشي داخل الحرم الجامعيّ نصف ساعة تقريباً، قبل أن أغادره من باب كلية العلوم متوجّهاً إلى كليتي في المجمّع الثاني على مبعدة ربع ساعة مشياً تقريباً.

س14: هل أعطتك الحياة بقدر ما أعطيتها أنت؟

م.ص.ع. كنت أقول دائماً إن المبدع يحتاج فضلاً على إبداعه شيئين مهمين، الأول الذكاء، والثاني الحظّ، وعطاء الحياة للمبدع يتوقف على ذلك، فثمة مبدعون كبار يتمتعون بذكاء نوعيّ لكنهم يفتقرون إلى الحظ، ولا تعطيهم الحياة بما يناسب عطاءهم، وسبق لأبي تمّام أن قال "قلم البليغ من دون حظّ مغزل" تعبيراً عن حاجته للحظّ حتى تأخذ بلاغة قلمه دورها الطبيعيّ في الحياة وحتى يشعر البليغ بجدوى بلاغته.

أعدّ نفسي على هذا الأساس نصف محظوظ لذا أرى أنّ الحياة أعطتني نصف ما أستحق منها، لكنني راضٍ عن ذلك مع أنني أتوقّع من الحياة المزيد، وأرجو أن أكون محظوظاً أكثر في الأيام المقبلة كي أحصل على ما أريد وأستحق، قبل أن يأتي اليوم الذي تفقد فيه الأشياء التي أنتظرها قيمتها، لأتذكّر بيت المعرّي الشهير:

إذا سمـــــــحَ الـــزمانُ بها لضنّتْ وإنْ سمـــحتْ لضنّ بها الزمـــــانُ

لا أريد أن تعطيني الحياة الأشياء الجملية بعد فوات الأوان، أريد كلّ شيء في وقته أو لا، أريد كلّ شيء أو لا شيء، لكنني حقيقةً لا أجلس في مكاني طويلاً بانتظار أعطيات الحياة المحتملة التي قد أظن أنها ستعطيني إياها مكافأة لي على ما أعطيتها من منجزات، تعوّدت أن أحصل على ما أريد باستخدام يديّ، فما أريده من الحياة ممّا يقع ضمن دائرة قدراتي أحققه بجهدي الشخصيّ من دون وهمٍ انتظار، فلديّ من نعمة الملل وقلّة الصبر والمراهقة ما يكفي لكي لا أنتظر شيئاً أو أحداً أكثر ممّا يجب، وما أعطيته للحياة كنت أعطيه لنفسي بالدرجة الأولى بلا ندمٍ وبلا توقّع المكافأة، وإذا ما انتمى عطائي بعد ذلك إلى حقل ما من حقول الحياة فذلك ما يسرّني ولا أنتظر عنه الجزاء المقابل، ومع كلّ هذا وذاك أنا أحلم دائماً بأنّ ثمة أشياء رائعة ومدهشة وثمينة هي في طريقها إليّ، وحين تصلني سأبتهج وأحتفل حتى من دون أن يدفعني فضولي إلى معرفة المرسِل.

س15: هل تخاف الصداقات؟ أرى أن أصدقاءك قليلون؟

م.ص.ع. نعم أخاف الصداقات جداً، الصداقة كما أراها هي نوع من الاختيار الراقي الذي قد لا ينافسه في رقيّه شيء، لذا فشروطها صعبة للغاية، ولا يمكن أن تعثر لك على صديق ضمن هذه الرؤية بسهولة، والرؤية الفلسفية للصداقة أصلاً لا تحتمل الكثير من الأصدقاء، حسبي أن يكون لي صديق واحد على هذا النحو قد لا أحتاج غيره، أصدقائي قليلون، بل قلْ نادرين، وهم الذين أطلقُ عليهم القلّة الهائلة، وأنا بطبيعتي لست كائناً اجتماعياً وصديقي الأوّل والأعظم هو محمد صابر عبيد،

المصنوع على طريقتي، هو من يفهمني جيداً، أثق به ثقة مطلقة ويستحيل عليه أن يخونني في يوم ما مع أنه يخون كلّ شيء غيري، وثمة آخرون قريبون مني أحبهم وآنس لهم، أحتم حبّهم لي وخوفهم عليّ، وهم يغنوني عن الكثير ممن حين يلتقون بي (مصادفةً أو قصداً) يتحدثون عني بإعجاب غير طبيعيّ وكأنني نصف إله، لكنهم حين يغادرون لقائي يتحدثون عني بسوءٍ قادمٍ بالدرجة الأولى من الغيرة والحسد وإسفاف الوعي والشعور المفجع بالضآلة، هؤلاء أسرى الشائعات وعشّاق الأكاذيب ليسوا أكثر من طنين ذباب لا يخدش رقي مسامعي مطلقاً.

س16: لقد قرأت ((حياة في حوار)) لأنطوانيت زحلاوي هل تمنيت أن تكون أنت المستجوب؟

م.ص.ع. ربّما، أحببت الفكرة، أن تأتيك شابة أديبة، معجبة بعملك من لبنان، وتقضّي أوقاتاً طويلة معك في منزلك، ومن ثمّ تلتقي بك لقاءات متكررة في أماكن كثيرة جميلة ومتنوعة لكي تتحاور معك حوارَ حياة، من شمال أمنياتك إلى جنوب تطلّعاتك، ومن شرق رغباتك إلى غرب جنونك، هذا شيء مدهش ومثير حقاً، وحتى لو يتحوّل مثل هذا الحوار إلى استجواب كما قلتَ في سؤالك فلا مانع لديّ، مع النساء يمكن أن تكون أكثر شفافية وصدقاً ورحابةً واستعداداً للكشف عن مخبآتك وأسرارك، وأنا بانتظار أنطوانيت زحلاوي أو غيرها لتفتح عليّ نارَ حوارٍ واسعٍ وشاملٍ ينتهي إلى ما سمّته في كتابها ((حياة في حوار))، يغوص في طبقات عصيّةً من حياتي لمّا تُكتشف بعدُ.

قد تكون أنت فعلت هذا على نحو ما في حواراتك المتسلسلة معي وهذا هو الحوار الخامس، لكنّك على أيّة حال لست أنطوانيت زحلاوي، مع أنني مسرور بك وبحواراتك جداً، وأعتقد أن ما فعلته معي سيكون حين يصدر كتاباً على غاية كبيرة من الأهمية، وسيكون مفتاحاً مركزياً من مفاتيح قراءة عملي وشخصي، إذ أحببتُ أسئلتك على نحو عام وكنتُ مستمتعاً بالإجابة عليها، فأنت قريب من نفسي وأشعر معك بالطمأنينة، لذا تجدني استرسل معك بحبّ وأجيب على أسئلتك بحيوية ومتعة.

س17: ((ثقافة الخبرة)) كيف ولد هذا المصطلح ومتى وأين؟

م.ص.ع. ولد هذا المصطلح من تدقيقي العميق في مصطلح (الخبرة)، هذا المصطلح الحيويّ والفعّال وهو يجمع بين دفّتيه عصارة العمل وخلاصته، ويمكن أن يقابله على صعيد فكرة الثنائية والتوازي مصطلح ((ثقافة النظرية))، (الخبرة) هي ميدان عمليّ إجرائيّ ساحته سوق العمل، وتتضاعف طاقة الخبرة وقيمتها كلّما توغّل العامل تاريخياً/زمنياً في عمله واكتشف حلولاً ميدانية لكلّ العقبات التي تصاحب عمله، ولعلّ نقطة ولادة الخبرة تبدأ من هنا، من استثمار المعرفة العملية المتواصلة والمتكاثرة والمترامية من أجل تطوير العمل من الداخل، وحلّ مشكلاته اعتماداً على

إدراك أدقّ التفاصيل ومعرفة أكثر الأسرار غموضاً في الميدان، وحين تتراكم مشكلات العمل وتنوجد حلولها باستمرار بفعل الحكمة العملية المتجوهرة تتأسس الخبرة بأجلى صورها، وفي كلّ حلّ جديدٍ لمشكلةٍ تتضاعف قيمة الخبرة ويتركّز خصبها، ومن هنا تبدأ ((ثقافة الخبرة)) بالتشكّل والتمظهر والوضوح والقوّة، الثقافة التي تعني القدرة الفائقة والسريعة والمثالية على إيجاد أكثر الحلول سرعةً وعمليةً ونجاحاً لأعقد مشكلة تولد من رحم حركة العمل المستمرّة والمتطورة، الثقافة التي تعني المعرفة العملية القصوى في نشوء حساسية فعّالة ومنتجة لاستيعاب حركة التفاصيل داخل فضاء العمل والسيطرة بقوّة ورحابة وأمان على مُقدّرات هذا الفضاء.

ويمكن مقابلته بمصطلح ((ثقافة النظرية)) الموازي له، وهو مفهوم يتأسس في سياق العمل الجادّ على النظرية، ويعتمد على قدرة المشتغِل في حقل النظرية على التفلسف في إنتاج طبقات النظرية ومتونها، وتتضاعف هذه الثقافة أيضاً في كلّ مرحلة من مراحل الكشف النظريّ حتى تبلغ أوجها في صيرورة النظرية وإنتاجها، وهي بالتأكيد لا تقلّ شأناً عن ((ثقافة الخبرة)) التي تولد في الميدان، بل تستكملها وتجعلها تتكامل، إذ المعرفة الحقيقية في أيّ مجال من مجالات الحياة لا تستكمل ولا تتكامل إلا في حدود التفاهم بين الثقافتين.

أمّا متى ولد هذا المصطلح وأين فينبغي أن يكون الجواب الآن واضحاً بعد هذا العرض المفهوميّ لولادة المصطلح على نحو عام، فأنا في نشاطي النقديّ أعوّل على ثقافة الخبرة أكثر من ثقافة النظرية، مع أنني أفيد من النظرية في الحدود التي لا تقيّد حركتي ولا تزعج مزاجي النقديّ، ولا تعيق نشاط مغامرتي، ولا تفرض عليّ سطوتها، ومازلت أعتقد أنّ النظرية التي لا تنبعث من أرض الخبرة وثقافتها الخصبة الثرية تنتهي إلى رمل جاف بلا لونٍ واضحٍ، لا يمكن استخدامه في بناء العمارات الشاهقة، وتشييد المنازل الفارهة، وتأويل ابتسامات الورود، وقراءة وَجَلِ الحبّ في عيون العشّاق.

س18: في نهاية هذا الحوار أتساءلُ هل غيمة واحدة تصنع الشتاء ولست بحاجة إلى إجابة لأنك يا صديقي أنت تلك الغيمة التي تسحّ فوق ((بيارتنا)) لتنتج الحب والشعر والقمح والبرتقال.

. ..يضحك

: والنساء أيضاً...

سيرة ذاتية وعلمية

أ. د. محمد صابر عبيد

مواليد: زمّار/الموصل

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من مائة مؤتمر وندوة في الجامعاتوالمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقديّ الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/العراق
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من خمسة عشر كتاباً نقدياً في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.
- فاز بجوائز عديدة منها:
- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).

- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).
- صدر له أكثر من خمسين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007

2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.

4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012

6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007
طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.

7- تأويل رؤيا الحكاية - في تمظهرات الشكل السردي -، دارالحوار، اللاذقية، ط1، 2007.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

9 - صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.
طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.
طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.
طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011.

13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

16- العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21- هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22- سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012.
23- اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
24- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
26- التشكيل السرديّ، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
27- التشكيل الشعريّ، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
28-التشكيل السيرذاتيّ، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
30- المغامرة الجمالية للنص الأدبيّ ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.
31- الفضاء الشعريّ الأدونيسيّ، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012
32- استراتيجيات الخطاب الشعريّ، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012
33- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012
34- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012
35- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013
36- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013
37- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013
38- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.
39 ـ النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014.
40 ـ التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.
41 ـ بلاغة المتخيّل الميراثيّ، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.
42 ـ مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
43 ـ فلسفة السرد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 - شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
2 - طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012
3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديمد. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012
4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012
5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان،.ط1، 2012
6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013
7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012
8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013
9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.
10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013
11 ـ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013
12 ـ فضاء الرؤية وآليّات المنهج: الجماليّ والثقافيّ في خطاب محمّد صابر عبيد النقديّ، إعداد وتقديم ومشاركة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015.
13 ـ فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015
14 ـ الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015
15 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.