ممدوح عدوان
الشاعرُ الذي رأى
شهادة الحياة وشهادة الإبداع

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3917)

عبيد، محمد صابر

ممدوح عدوان الشاعر الذي رأى شهادة الحياة وشهادة الابداع/ محمد صابر عبيد:-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥
( ) ص
ر.إ: (2015/8/3917).
الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي

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

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-138-1

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
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com

ممدوح عدوان

الشاعر الذي رأى شهادة الحياة وشهادة الإبداع

(حوارات منتخبة)

- قراءة وتحرير -

محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

الفهرس

- (هذا أنا) صورة قلميّة لممدوح عدوان 7
- عتبة تقديم شخصيّة 11
- الحوار الأدبيّ مصطلحاً سير ذاتياً 13
- ممدوح عدوان في مرآته 15
- فضاء الأمكنة والأزمنة: لعبة التاريخ والمعتقد 23
- فضاء التكوّن وحدود الثقافة القاسية 27
- فضاء الحداثة وإشكاليّة الفهم والتداول 31
- فضاء الشعر.. فضاء القصيدة 33
- فضاء الفنّ: فضاء الإنسان والحرية 39
- فضاء النقد وحساسية التعامل 43
- فضاء الترجمة 45
- فضاء التلفزيون 47
- الحوارات 51
- حوار مع فيصل درّاج 53
- حوار مع نديم الوزّة 54
- حوار مع علي ديّوب 58
- حوار مع سعيد البرغوثي 120
- حوار مع غالية قباني 129
- حوار مع أمينة عباس 134
- حوار مع عبد الله أبو هيف 157

((هذا أنا))
صورةٌ قلميّة لممدوح عدوان

لم يترك المبدع الكبير ممدوح عدوان شيئاً يمكن أن يطرأ على بال السائل/ المحاوِر/الفضولي إلا وأجاب عليه، حتى قبل الشروع بالسؤال أحياناً، وربما حتى قبل التفكير فيه وصياغته من طرف الآخر، وهي ميزة ثقافية نوعية وخاصّة، وفلسفة ذاتية خصبة قائمة على حدس استثنائيّ ورؤيا استشرافية عميقة، امتاز بها المبدع ممدوح عدوان في ظلّ وعيه الحادّ بالأشياء ومعرفته بخفايا الأمور وتفاصيلها وزواياها ومتونها وهوامشها، على النحو الذي تتكشّف فيه شخصيته المتنوعة المتنورة دائماً عن قدرة فائقة على وضع فسيفساء كاملة وبانوراما شاسعة، تضع كلّ لون وخطّ وكتلة وضربة فرشاة وإيقاع خفيّ ساحر ودالّ متحفّز في مكانه الصحيح الذي لا بديل له، إذ هو بنّاء ماهر من طراز رفيع قلّما تتكامل شخصية ثقافية معاصرة مثلما تكاملت به شخصيته.

لعلّ علينا ـ في سياق الدخول الإجرائيّ الخطر في متاهة الشخصية بكلّ ما ينطوي عليه من مخاطر ومحاذير وإشكالات ـ أن نضع صورة قلمية خطّها ممدوح عدوان بقلمه، قائلاً في حملة إرواء شاملة لعشرات الأسئلة العطشى التي تتكاثف على أرضه وتنتشر على أديمها: ((**هذا أنا**))، إيماناً منّا بأنّ هذه الصورة القلمية يمكن أن تكون أفضل مفتتح للدخول في فضاء الكلام الذي اختزنته الحوارات الأدبية المنتخبة التي أُجريت معه، بحيث يسعنا القول بثقة عالية وبمرجعية مقصودة: **هذا هو ممدوح عدوان الذي رأى.**

الصورة القلمية التي انتخبناها له تعبّر بكثافة عميقة عن حرارة شخصيته وصدقها، وحيويتها، وعمقها، وفعاليتها، وهي بكلّ دقّة تلتقط أهمّ وأندر وأوفى وأدقّ اللقطات التي يمكن أن تعبّر وترسم وتصوّر وتقدّم الصورة، بأعلى درجات الوضوح والصدق والعمق وعلى النحو الآتي:

((يعلّق الكثير من الأصدقاء على الغزارة التي أكتب بها والكمية التي أنجزتها ويقول لي بعضهم ممازحاً: متى تكتب؟ متى تجد الوقت للكتابة. ومتى تقرأ؟ هل يومك سبعون ساعة؟ والأمر ببساطة هو أنني أعرف كيف أستفيد من وقتي فيومي يبدأ باكراً جداً (في الساعة السادسة تقريباً أو السادسة والنصف) وأعكف على "الشغل" حتى الواحدة أو الثانية إذا لم أكن مضطراً للخروج من البيت، بعدها يأتي دور الأصدقاء سواء في البيت أو في المطاعم. قبل هذا الوقت يكون الناس في أشغالهم أي أنه لا وقت لدي للناس ولا وقت للناس من أجلي، عند الظهيرة يتجمع الناس وأجتمع بهم، ولكنني أكون قد اشتغلت ما بين الخمس ساعات والسبع ساعات نجلس ونتسامر ونشرب ونأكل حتى الرابعة، وبعدها تأتي القيلولة والقيلولة عندي مقدّسة لا

أتنازل عنها وليس في حياتي شيء اسمه "بعد الظهر"، ومنذ زمن طويل لم أعد أحداً بين الرابعة والسادسة، استيقظ في السادسة مساء وأبدأ الشغل من جديد حتى التاسعة، خلا هذا الوقت لا يأتيك ضيوف ولا تزور أحداً إذا أراد أحد أن يزورك فلن يكون هذا قبل التاسعة، وكذلك إذا أردت أن تسهر عند أحد فلن تذهب إليه قبل التاسعة، وكذلك إذا أردت أن تسهر عند أحد فلن تذهب إليه قبل ذلك الموعد، ولكنني أكون قد اشتغلت ثلاث ساعات على الأقل ويبدأ اليوم التالي كما بدأ اليوم السابق، ماذا تكون الحصيلة؟ شغل ما بين ثماني ساعات وعشر ساعات يومياً ومن دون أن تفوتني سهرة أو جلسة، ويراني الناس في المقاصف والمطاعم والملاهي والمتنزهات فيسألون: متى تكتب؟ متى تجد الوقت لهذا كله؟ وماذا اشتغل؟ أكتب وأقرأ، يكون لدي شعر أكتبه أو مسرحية أؤلفها أو مسلسل أعالجه وقد أكتب بعض المقالات الصحفية.

وحين لا يكون لدي مزاج أو ارتباط لهذا أو ذاك أمسك كتاباً يعجبني وأعكف على ترجمته، وهنا أصل إلى نقطة أساسية في "الشغل" أنه شغل بكلّ ما في الكلمة من معنى، إي أنه يحتاج إلى مراجعة واعتناء وتصحيح، فأنا أعتقد أنّ الموهبة لا تشكّل إلّا جزءاً من مستلزمات الكاتب والباقي هو شغل ومراجعة واستذكار، وهذا ينطوي أساساً على الشعور بمسؤولية الكتابة، وهي مسؤولية الكاتب تجاه نفسه أولاً وبعدها أمام القارئ، وكلّ كتابة لا تنطلق من احترام للنفس وللآخر هي كتابة مؤقتة معرضة للموت، وأنا أراجع ما أكتب دائماً، وقد استفدت من العمل الصحفيّ فائدتين كبيرتين هما القدرة على الاستيعاب السريع لما أقرأ والقدرة على نقل أفكاري بسرعة من رأسي إلى الورق، ومؤخرا صار الانتقال إلى شاشة الكومبيوتر. ماذا يبقى؟ تعدد الميادين التي أكتب فيها. وأنا استغرب استغراب الناس من هذا، هناك كتاب لم يكتبوا إلّا في فنّ واحد ولكن هناك كتاب مارسوا أكثر من فنّ وبكفاءة عالية، كتبوا المسرح والشعر والرواية ومارسوا العمل الصحفيّ، وهذا كلّه قد فعلته وأنني أتحسّر لعدم قدرتي على الرسم وعزف الموسيقى والتمثيل، ولا أدري والحال هكذا لماذا يستغرب الناس ممارستي للكتابة في أكثر من ميدان، إذن ليس يومي سبعين ساعة، إنه سبع ساعات على الأقل ولكنه بالمواظبة والدأب والاستمرارية يصبح سبعين ساعة.))[1]

لا شكّ في أنّ هذه الكثافة المركّزة التي حظيت بها صورة ممدوح عدوان وقد خطّها بنفسه، التي لا يمكن التدخّل في تفكيكها في ظلّ المنهج الذي اعتمدناه هنا في تقديم صورته الحوارية وفضاء تشكيلها عبر ما قاله فيها، تؤهّلنا في هذا السياق للانتقال إلى عتبة ثانية مجاورة، تضعنا في قلب هذا الحدث السيرذاتيّ المتمثل في آليّة الحوار الأدبيّ وتكتيكاته ونيّاته المتبادلة، التي تكشف عن رؤية شخصانية مهمة لمبدع معاصر متعدّد الاهتمام والثقافة والإبداع.

عتبة تقديم شخصيّة

حدثَ في نيسان من عام 2002 أنْ اشتركتُ في مؤتمر مهمّ أقامته كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة تشرين في اللاذقية، خُصصتْ أعمال المؤتمر لفحص التجربة الشعرية السورية الحديثة، وكان هذا المؤتمر تجربةً رائعةً لي على أكثر من مستوى، ولعّل تعرّفي إلى المبدع الكبير ممدوح عدوان كان في مقدمة النتائج التي تمكنتُ من اقتناصها وفرضها على المشهد، يومها كان يشارك في إحدى الأمسيات الشعرية التي كانت تقام على هامش المؤتمر، انتقلت من مقعدي في القاعة الجميلة التابعة للمكتبة المركزية في الجامعة، وجلست بقربه وسلّمت عليه بهدوء وذكرته بأنني من دافع عنه ضدّ الهجمة الشرسة التي تعرّض لها جرّاء عرض مسلسل (الزير سالم)، إذ كنت كتبت مقالاً بعنوان ((لنحترم الرموز.. دفاعاً عن ممدوح عدوان)) في مجلة (عمّان) الأردنية.

كان الحديث الأول سريعاً وضيّقاً ومبتسراً وخجولاً ومربكاً على نحو ما في ظلّ الأمسية الشعرية التي كان يحفل بها المكان، لكننا فيما بعد التقينا - على رواء - وحدثته عن رغبة إحدى طالباتي في مرحلة الدكتوراه بكتابة أطروحتها عن شعره، في موضوع اقترحته عليها هو ((البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان))، وعبّر عن سروره بطفولة قلّ نظيرها تبدّت في كلّ شيء فيه، لكنّ قَدَرَ الموت السريع شاء أن لا يجعل ذلك السرور يتمظهر موضوعياً - كما تمنّيت -، ليرى جهد تلميذتي حيث حصلت على درجة الدكتوراه في موضوعها هذا بتقدير (امتياز)، وهو أعلى تقدير تمنحه الجامعات العراقية.

التقينا بعد يومين من انقضاء المؤتمر في دمشق على مدى ساعة تقريباً في مقهى (الهافانا) وقد جلب لي كلّ دواوينه الشعرية، وتحدّثنا في شؤون كثيرة تعرّف من خلالها إلى شخصيتي أكثر وأعمق، قبل أن يوصلني بسيارته (الفولكس واكن) الحمراء إلى (كراج البولمان) حيث انطلقت ضحى ذلك اليوم إلى اللاذقية في عودة لا بدّ منها.

وفي لقاء لاحق حيث كنت في دمشق مشاركاً في مؤتمر أقامته كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة دمشق في تشرين الثاني عام 2002 بعنوان ((الأدب وحوار الحضارات))، سلّمني في صالة فندق برج الفردوس في الصالحية - حيث أقيم - (فلوبي) يحوي - في رأيه - أهم المقابلات التي أجريت معه، وقد شاركنا اللقاء الصديق الروائي والناقد نبيل سليمان، وقد فهمت حينها من هذه المبادرة - فضلاً على كونها تفيد طالبتي في الدكتوراه - أنه خصّني بهذه الأعطية الثمينة لتكون محلّ اهتمامي النقديّ على نحو من الأنحاء.

وها أنذا اليوم أقدّم هذه الحوارات بكلّ محبة ومسؤولية وإحساس عميق بالأهمية، في إطار قراءة أحسب أنها تلقي الضوء على طيف من أطياف السيرة الذاتية

لمبدع كبير لم يأخذ حقه من الاهتمام، إذ إنّ كاتباً معاصراً يترك أكثر من ((85)) كتاباً في أكثر من حقل أدبيّ ومعرفيّ يجب أن لا يمرّ من دون فحص وتدقيق ودراسة وبحث واحتفاء وتقدير، فضلاً على أنه مفخرة لأيّ بلد وأيّة أمّة بوصفه علماً مميّزاً من أعلامها المعاصرين.

الحوارُ الأدبيُّ مصطلحاً سير ذاتياً

لم تنظر المدوّنة النقدية العربية الحديثة إلى (الحوار الأدبيّ) بوصفه مصطلحاً سيرذاتياً نوعياً، يتحرّر فيه الأديب (المحاوَر) من مشاغله الإبداعية داخل فسحة من التأمّل لينظر إلى ذاته الإنسانية والأدبية بحرية ورحابة وألفة ومرونة، وينفتح بحسب طبيعة الأسئلة الموجّهة إليه على كثافة تجربته وخصبها ليعاينها ويتمتّع بفضائها، مسترسلاً بالحديث والحوار خارج الحدود النوعية والتقاليد التقانية للفنون الإبداعية التي يمارس كتابتها. يلجأ الكاتب أمام فضاء الحوار ومشاهده ومتطلّباته إلى عالمه الداخليّ السيرذاتيّ ليحسن تقديم إجابات فيها قدر كبير من الحيوية، وتنطوي في الوقت نفسه على رؤية حرّة غالباً ما تكون جديدة تفتح أفقاً جديداً في فهم تجربته، وقد يكون هذا من أبرز الأسباب التي تدفع المرء إلى إجراء حوار مع أديب له تجربة عميقة في الحياة والإبداع.

سبق لنا أن تناولنا هذا المصطلح في إطاره العام في ((معجم مصطلحات السيرة)) الذي وضعناه بعنوان يشمل كلّ أنواع الحوارات اصطلحنا عليه بـ ((الحوارات الشخصية))، وقد حددناه في تمثّله القوليّ والسرديّ السيرذاتيّ على النحو الآتي: ((سرد شخصيّ ذاتيّ شفويّ أو مدوّن، يعتمد فيه السارد الحواريّ على الذاكرة والتصوّر والرؤية والحلم، مستخدماً الأزمنة الماضي والمضارع والمستقبل كافة، حسب متطلّبات السؤال الذي يوجهه المحاوِر وظروفه وإشكالاته. يستعين بالذاكرة ويوازن ويقارن من أجل أن يوفّر أفضل إجابة ممكنة لكلّ سؤال، ويوظفها على نحو أكثر هدوءً ورصانة من الحالة الكتابية. ويتوافر هذا النوع السرديّ السيريّ على معلومات ومستندات مهمة، تكشف عن نظرية السارد ورؤيته وتجاربه ومراحل حياته، بتنوّع كبير في طريقة العرض والاستعادة والاستقبال، ويمكن أن تجمع سلسلة الحوارات للكاتب الواحد أو لكتّاب عدّة وتنشر بوصفها وثيقة ذاتية مهمة، تقترب على نحو أو آخر من أشكال السيرة الذاتية)).[2]

ولا شكّ في أنّ (الحوار الأدبيّ) يأخذ شكلاً أكثر حيوية وأهمية في نطاق قربه من السيرة الذاتية الإبداعية خلافاً لبقية الحوارات، إذ ينطوي على وعي خاصّ ومعرفة نوعية وإدراك شامل لأهمية ما يقدّمه على صعيد تعميق الحضور والفهم في تجربته الإبداعية، ولاسيّما إذا كان مع مبدع كبير له تجربة ثرّة وعميقة وخصبة ومتنوعة كما هو الحال عند ممدوح عدوان.

ممدوح عدوان في مرآته

تتمظهر شخصية ممدوح عدوان (الأنويّة) في مقابلاته وحواراته الأدبية والثقافية على نحو مركزيّ واضح، تكشف عن قدرٍ عالٍ من الحرص والانفعال والجرأة والقصدية والصدق، على النحو الذي يمكن اعتمادها بنسبة عالية بوصفها مفاتيح لهذه الشخصية الإشكالية التي لا تخلو من عنف بطبيعتها، لكنّه ذلك العنف الذي لا يساوم على ما يؤمن به من أجل غاية أو مصلحة خارج فضاء الإبداع.

يصرّح ممدوح عدوان أنه سريع الحركة والفعل والاختيار ((**أنا إنسان سريع في كلّ شيء**))[3]، وربما تجلّى ذلك حتى في رحيله إذ رحل على نحو خاطف فوجئ به كلّ محبيه وعشاقه. ولعلّ من يعرفه عن قرب يدرك مدى صدق هذا الاعتراف الذي يكشف عن جزء حيويّ ومهمّ جداً من طبيعته الشخصية، التي يمكن أن تؤخذ بنظر الاعتبار على نحو ما في قراءته.

وينفتح هذا الاعتراف المركزيّ والجوهريّ عن اعتراف جديد ملتصق ومتداخل ومتعاشق معه، ويدخل عملياً في سياق اختيار النوع الشعريّ الذي يكتب فيه، بحيث ينسجم مع طبيعته وتشكّل رؤيته حين يقول ((**أنا شخص ذو إيقاع عالٍ لذا انسجم مع قصيدة التفعيلة**))، إذ يتجّه هذا التصريح إلى بنينة الرؤية الذاتية في سياق رؤية فنية ترتبط بالفعل الإبداعيّ، وهو رأي جديد قابل للنقاش، إذ كيف يمكن أن يكون الإيقاع العالي منسجماً مع (قصيدة التفعيلة) وغير منسجم مع القصيدة العمودية التقليدية (قصيدة الوزن)، وهل أنّ التنوّع الإيقاعيّ وحرية الحركة والإفادة من الترخّصات العروضية في قصيدة التفعيلة هو المقصود من الإيقاع العالي؟

يتحوّل الشعر عند ممدوح عدوان إلى سلاح في الحياة وليس مجرّد فعل إبداعيّ مجرّد، إنّه أداة لتحقيق حياة أفضل وأكثر حريّة، إذ إنّ قوله ((**أدافع بالشعر عن الحياة**)) إنما يربط بين إبداع الشعر وإبداع الحياة، حين ينظر إلى الشعر بوصفه كياناً خلاّقا قابلاً للدفاع عن الحياة.

لا يتوقف الشعر في إنتاجه للمواقف المصيرية في الحياة عند هذا الحدّ في أجندة ممدوح عدوان الإبداعية والإنسانية، بل يتجاوز ذلك إلى التدخّل في صميم الحسّ الإنسانيّ الجوهريّ الذي يغذّيه باستظهار الأشياء واسترداد القيم الثاوية في الذاكرة، من أجل استنهاض الروح القادرة على تحقيق الجمال وهزيمة القبح، فيقول ((**أدافع عن إحساسي بالطفولة والجمال والأشياء**))، إذ إنّ الشعر الذي يسهم في الدفاع عن هذه الأقانيم الثلاثة في كيان الشاعر ومخيلته (الطفولة / الجمال / الأشياء)، لحريّ به أن يتقدّم في مسيرة التجربة الحيّة ليعطي صورة صادقة للشاعر ترسم أنموذجاً فريداً في فضاء المشهد الشعريّ.

إنّ الشاعر ممدوح عدوان لا يتوقف في إحساسه بالحياة عند حدود الرؤية الواقعية على أهميتها وخطورتها، بل يستعيد في الإطار نفسه التاريخ ليقرأ الراهن به

ويفسّره ويقيم العلاقات المطلوبة بينهما، وقد كشفت الحوارات التي أجريت معه عن اهتمام نوعيّ وإبداعيّ بالتاريخ بوصفه مصدراً مهماً لفعل الحاضر وتقويمه ((**حين أكتب عن التاريخ أعيشه وأراه مرآة لمعاناتي**))، ولا يتوقف هذا الاهتمام على الإبداع الشعريّ بل يتجاوز ذلك إلى الأنواع الإبداعية الأخرى التي يمارس عدوان كتابتها، وتستجيب لمهمة استعادة التاريخ وتوظيفه واستنطاقه وتقمّصه والتناص مع صوره وحالاته ورؤاه وقيمه ودروسه ورموزه.

كثيراً ما يكون (**الموت**) موضوعاً مركزياً في الكثير من الحوارات التي تُجرى معه، بحيث يمكن أن يُقرأ ذلك بوصفه نبوءة برحيله المبكّر، وكان هو يتحدث عن الموت في هذه الحوارات بالقدر نفسه من الإحساس بهذا القادم السريع، لكنه لم يكن يخافه بل ينظر إليه دائماً بوصفه معيقاً لاستكمال المشروع الإبداعيّ الذي يشتغل عليه ((**لا أنظر إلى الموت بخوف بل كمعرقل للمشاريع**))، وربما تأكدت حقيقة ذلك بعد أن أصيب بالمرض القاتل لكنه كان يظهر في الإعلام بكلّ قوّة ورباطة جأش تفسّر تطابقه مع ما كان يقوله حول الموت. لذا فهو يسعى ـ من أجل تحديد فكرة الموت وتصغيرها وتضئيل تأثيرها ـ إلى الالتفاف على حديّة المفهوم وعمق سطوته، بوساطة توجيه الاهتمام نحو ما يفرزه الموت وليس الموت نفسه ((**يجب أن نتحدّث عن الموتى لا عن الموت**)).

ولا شكّ في أنّها فكرة فلسفية عميقة وأصيلة وصادقة تنتمي انتماءً حاسماً إلى النظر إلى الحياة بوصفها مساحة للعطاء والإبداع والحرية، على النحو الذي تتلاءم فيه مع الرؤية المنطقية والعملية التي يجب أن يتحلّى بها المبدع الحقيقيّ الذي يمتلك وعياً أصيلاً وجدّياً.

من هنا يكشف باستمرار في حواراته عن الحراك الإبداعيّ المنتج لطبيعة شخصيته، وهي تمتاز بالحيوية والنشاط والاندفاع والتدخّل والانفتاح والصراع الدائم والقائم أبداً ((**أنا أشتبك مع العالم يومياً**))، وهذا الاشتباك إنما يعبّر عن شخصية ملتهبة لا تستكين ولا تتوقف ولا تهدأ ولا تساوم ولا تركن عند حدود معينة، بل هي فاعلة في حركيتها وتدفقها واندفاعها، تبحث باستمرار عن الجديد والفاعل والجميل والمدهش والمغاير والمفارِق.

لعلّه في سياق مركزيّ ومهمّ من سياقات تعبيره عن فلسفة الإبداع عنده يكشف عن قوّة حضور التجربة الشخصية في العملية الكتابية الإبداعية، فالكتابة الإبداعية تستمدّ مؤونتها بنسبة عالية من سيرة الكاتب على النحو الذي يعيد تقويم العملية الإبداعية بوصفها تعبيراً عن السيرة الذاتية للكاتب، تدخل في مرجل الإبداع ومختبره ليعاد إنتاجها على نحو إبداعيّ يخضع لشروط الفعل التخييلي فيه، فهو يقول في أحد حواراته ((**كلّ كاتب يكتب بنسبة 70 بالمئة عن نفسه و30 بالمئة عن أفكاره**))، تصريحاً واضحاً يمنح السيرة الذاتية أهمية كبيرة وحضوراً واسعاً في قراءة

الأعمال الإبداعية، ويمنح القارئ ميثاقاً صريحاً للنظر إلى إبداعه من خلال سيرته الذاتية بوصفها دالاً على جوهر النصّ.

أمّا من الناحية الشخصية النفسية جداً فإنّ عدوان يكشف في سياق حواراته الأدبية عن خصيصة سايكولوجية مهمة في طريقة كتابته ((**أتناول الكتابة بعصبية**))، وهو ما يتفق مع آليّة السرعة والتدفق والاندفاع والجرأة التي كشف عنها في كلّ شيء في حياته، ويجب ـ في نظرنا ـ أخذ هذه الملاحظة ـ نقدياً ـ بنظر الاعتبار حين تُقرأ أعماله الإبداعية، وذلك لأنّ العصبية تؤثّر عميقاً في جوهر الكتابة على صعيد المفردة والجملة والصورة والمشهد وكلّ تفاصيل النصّ الإبداعيّ.

يؤكد في أكثر من مناسبة على حضور ملامح الشاعر في شخصيته الطبيعية والثقافية، إذ يتحدّث عن ((**تميّزه بالصوت الجهوريّ واللفظ السليم**))، وهاتان الصفتان تعدّان من أبرز ملامح الشاعر. وعلى صعيد طبيعته الشخصية الإبداعية فهو يصرّح في حواراته دائماً بقوله ((**أنا دائم التجدّد**))، تعبيراً عن أهمية التجدّد وقيمته في ضخّ إبداع المبدع بقيم مستمرة التجدّد والعطاء تجعله في قلب الحدث الثقافيّ والإبداعيّ والحضاريّ ـ محلياً وعالمياً ـ، وتؤكد حساسيته الثقافية العالية في متابعة كلّ تطوّر يحدث في هذا المشهد الحضاريّ والثقافيّ والإبداعيّ في كلّ الطبقات والمساحات والمناطق.

يتحدّث عدوان في أحد حواراته المهمة عن المفارقة الإشكالية التي وقع فيها في طريقة التعامل مع وضعه الشخصانيّ، إذ يقول ((**كبّرنا الطفل الذي فينا ونحاول الآن استعادته في نوستالجيا مستحيلة**))، كاشفاً أيضاً عن معادلة سايكولوجية لها تأثير بالغ في قراءة إبداعه، إذ إنّ التعامل القسريّ مع فضاء الشخصية وإرغامها على تجاوز طبيعتها والانتماء إلى وضع شخصانيّ آخر لا بدّ أن ينعكس تفصيلياً على الخصوصية النصيّة للعملية الإبداعية، ولاسيّما هذه المفارقة التي تقطع الشخصية في فعاليتين متضادتين من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال. وهي بلا شكّ قضية مصيرية عميقة التأثير ترتبط بطبيعة تشكّل بنية الشخصية العربية والعقل العربيّ، وما يرتبط بهما من تشكّل خاصّ للوعي ينهض على قهر الخواص والطبيعة والفعل، وإرغامها على الاستجابة لمنطق السوق الثقافيّ والاجتماعيّ المرتبك والملتبس.

وفي كشف فنيّ نوعيّ لحساسية المدونة الشعرية له يقول في حوار أدبيّ معه وبوعي مسؤول: ((**بدأت بالشعر السياسي ولم أبدأ بالغزل**))، خلافاً للكثير من الشعراء الذين عادةً ما يبدأون بالغزل بوصفه الفضاء الأقرب لكلّ بداية شعرية، وهو ما يعبّر عن تقدّم مبكّر في الوعي من جهة، وعن رؤية موضوعية مستندة إلى وعي ناضج بالدور الذي يجب أن ينهض به الأدب عموماً والشعر خصوصاً في راهن الشاعر والتاريخ والأمة، فضلاً على تقديم رؤية جديدة لمفهوم الشعر السياسيّ خارج المفهوم التقليديّ السائد.

أمّا على صعيد التجربة الداخلية لفعل الكتابة الشعرية فهو يولي اهتماماً نوعياً خاصاً بالتقانات والمهارات، عبر ملاحظة دقيقة لأسلوبية تكوّن القصيدة وطريقة كتابتها التي تدفعه للقول: ((**صرت أنتبه كيف تكتب القصيدة**))، إذ يكشف هذا الانتباه عن الكيفية التي تُكتب فيها القصيدة، وهذا إنما يعبّر عن وعي تقانيّ فنيّ يكشف عن قوّة اهتمامه بهذه القضية الجوهرية في فعالية الإبداع الشعريّ.

تحظى علاقته بالزمن بأهمية كبيرة أيضاً لما يشكّله الزمن من تأثير في خصوصية العملية الإبداعية وفي المنظور الثقافيّ الذي يجب أن يكون عليه المبدع، فهو يصرّح في حواراته بأنّ المفردات الزمنية المتمثلة بـ ((**الماضي / التراث / الفولكلور**)) لا ترتبط عند ((**إلا بالقرية الطفولة**))، بوصفها زمن ذاكرة الشاعر والخزين الثرّ الذي يموّنه دائماً بكل ما يحتاجه نصّه من أصالة وحيوية وصدق. وتتمثل ذكريات الماضي والتراث والفولكلور المرتبطة بفضاء القرية والطفولة لأنها ((**أشياء تترسب في النفس لكنها تكتشف فيما بعد**))، أي أنّ الفعل الإبداعيّ هو الذي يستدعيها في لحظة إبداع خلاّقة تذهب إلى باطن الذاكرة لتستدعي ذكريات بعينها يمكن أن تدخل في نسيج العمل الإبداعيّ على نحو من الأنحاء.

عندما ينظر عدوان إلى الراهن والحاضر بوصفه واقعاً ملتهباً وغارقاً في المشاكل والسلبيات، فإنّ استدعاء الماضي أو التأمّل في المستقبل يصبح حالاً ضرورية لا بدّ منها، إلّا أنّ المشكلة عند ممدوح عدوان هي أنّ ((**المستقبل / مغلق**)) بحيث يصبح الركون إلى ((**الماضي هو الملاذ**))، فيصبح الإبداع مرهوناً على نحو كبير في حدود الذاكرة والماضي والطفولة.

يكشف عدوان في سياق إجاباته عن أسئلة الحوارات عن واقعية شخصيته وعالية النظرة إلى الأمور، استناداً إلى معطيات ثقافية واجتماعية وتكوينية تتمثّل بها شخصيته، إذ يقول: ((**أفعل ما أعتقد أنني استطيع فعله**))، معترفاً في هذا الصدد بجملة من القيم الشخصية والصفات الأنوية التي يعيها ويشتغل على تطويرها وتشغيلها، مثل قوله ((**لدي طاقة**)) للتعبير عن قدرته الدائمة على الإبداع والإنجاز، وقيام هذه الطاقة على ((**تراكم ثقافيّ**)) يسندها ويغذّيها ويدعمها ويطوّرها، فضلاً على امتلاكه ((**رؤية نقدية**)) تحفظ للطاقة والثقافة حيوية ونشاط منضبط ومنهجيّ ورؤيويّ، يجعل شخصيته مهيأة للعمل والإبداع. وعلى صعيد رؤيته الخاصة بالثراء الإبداعيّ الذي يتمتّع به إنتاجه الأدبيّ فهو يرى بأنّه اعتياديّ لا يبعث على الغرابة، إذ يقول: ((**بالرغم من إنتاجي أحسّ بالفقر**)) في مفارقة ثقافية مدهشة، بين كثافة الإنتاج من جهة، والإحساس بالفقر من جهة أخرى، على النحو الذي يشير إلى خصب الذات الإبداعية وقدرتها المستمرّة على العطاء والخلق والإبداع.

وحين يُسأل عن تعددية نشاطه الإبداعيّ وتوزّعه بين الشعر والمسرح والسرد والمقالة والترجمة والكتابة للتلفزيون وغيرها، وما يمكن أن يسببه ذلك من

تأثير لجنس إبداعيّ على آخر، إذ يمكن أن يجور فنّ على فنّ في إطار تغليب أهمية نوع على آخر، كان يجيب بطريقة تنمّ عن وعي كبير بخطورة هذه القضية وأهميتها يتجسّد بقوله العارف المدرك: ((**كلما مارست نشاطاً إبداعياً ألغيت حضور النشاطات الأخرى في ذاتي**)). وهي قدرة كبيرة على تحييد فنّ معيّن بعيداً عن قوّة حضور الفنون الأخرى، على النحو الذي يجعل منه شاعراً فقط حين يكتب الشعر، ومسرحياً فقط حين يكتب المسرح، ومقالياً حين يكتب المقالة، وهكذا.

إنّ إحساسه الوجوديّ العميق بأنّ ((**الوقت ضيّق جداً**)) يدفعه إلى التوغل في فضاء الإبداع من أجل اقتناص من كلّ الفرص المتاحة للعمل والإنتاج، فاستثمار هذا الوقت الضيّق هو أحد أسباب غزارة الإنتاج واتساعه. لكنّه في الوقت نفسه لا يقفل إنسانيته على العمل والإنتاج الأدبيّ استغلالاً لضيق الوقت، بل ينظر إلى الحياة نظرة متوازنة ومنطقية وإنسانية تجعله لا يغفل فرصة استثمار ما هو متاح من لذائذ الحياة، لأنّ الكتابة خارج وهج الحياة وتجربتها الميدانية الحرّة العميقة التي تمور بالتنوّع والدهشة بكلّ ما تنطوي عليه من فرح ولذّة ومتعة، لا يمكن أن تنتج إبداعاً حقيقياً يستحق القراءة والخلود، فهو يقول في هذا الإطار بأنّه ((**مولع بكلّ لذائذ الحياة**)) التي لا تقف عند حدّ، وبأنّ ((**الوقت لا يكفي للاستمتاع بها جميعاً**))، بحيث تصبح معادلة الحياة والإبداع أكثر من معقدة، بقدر ما هي أكثر من بسيطة.

ويمكننا أن نتلمّس **تأثره الشديد بكانتزاكي** الذي ترجمه في وقت مبكّر، وتأثّر بالقيم التي كانت شخصية كازنتزاكي تتميز بها في هذا السياق.

ربما يضع ممدوح عدوان تلخيصاً مدهشاً يعبر فيه عن رؤيته بكل عفوية وبساطة بقوله: ((**أكتب لأعبّر عن نفسي**))، ويفسّر ذلك بكلّ بساطة أيضاً بقوله: ((**لأنني مهتمّ بالواقع**))، فالتعبير عن النفس والاهتمام بالواقع هما الخاصيتان الجوهريتان لعمل عدوان وإبداعه.

يكشف عن رؤيته السيرذاتية في تجربة روايته الوحيدة التي كتبها بقوله ((**في رواية (أعدائي) شاب يحب ظلّ فتاة**))، ثم يردف ذلك بقوله: ((**هذه التجربة تجربتي أنا**))، على النحو الذي يجعل من رواية (أعدائي) رواية سيرذاتية لا يمكن فهمها من دون الأخذ بنظر الاعتبار ذاته الإبداعية.

في ظلّ هذا المفهوم يقدّم عدوان رؤيته في الحياة والإبداع معاً حين يحدّد مفهومه للصوفية من منظور وجوديّ وإبداعيّ، إذ يقول: ((**الصوفية عندي ليست هجراناً للحياة بل اقتحاماً لها، ولم تكن قهراً للجسد بل إحياء له ورجوعا إليه**))، وهي فلسفة رؤيوية عميقة يمكن أن تفسّر الكثير من الرؤى والأفكار والقيم التي عبّر عنها في حواراته الأدبية المتنوعة.

فضاءُ الأمكنة والأزمنة
لعبةُ التاريخ والمعتقد

تكشف الحوارات التي أُجريت مع المبدع ممدوح عدوان عن حساسية بارزة وعاملة داخل فضاء الأمكنة والأزمنة، بكلّ ما تتضمنه وتنطوي عليه من عمق ميراثيّ عموماً وميراث ـ شعبيّ خصوصاً، إذ بدا أنّ ممدوح عدوان الشاعر والمثقف والكاتب الدراميّ والتلفزيونيّ والمقاليّ على صلة وثيقة تكاد تكون جدليّة مع عمقه الميراثيّ، الذي تربّت ذائقته ورؤيته وحساسيته الإبداعية على خصبه وثرائه وكثافته، بوصفه كنزاً غنيّاً تمكّن ممدوح من العثور عليه وتمثّله والاشتغال عليه بوعي وجرأة وبراءة أطلق عليها مصطلح ((**شجاعة البراءة الشعرية**))[4] في كتابه ((**هواجس الشعر**))، في ظلّ معترك زمكاني حيّ وفاعل.

إذ على الرغم من ميله إلى التمرّد والرفض، وعلى الرغم من انفتاح شخصيته على فضاء ثقافيّ يعمل خارج القياسات التقليدية للدين والقومية وما يتصل بها من مسارات، في ظلّ كونه شخصية تتأبى على الانتماء بمعناه المنغلق المتطرّف، إلّا أنّ البيئة الشيعية التي تربّى في كنفها أثّرت فيه على نحو ما، لكنّه سعى إلى التعامل مع هذه الحقيقة على أساس تحويل المعتقد إلى حياة بالمعنى الذي يوفّر لهذه الحياة طاقة إيجابية على الفعل والإنجاز.

إنّ التاريخ في البيئة الشيعية لدى ممدوح عدوان يتحوّل إلى حياة، ومن هنا يمكّن أن يتجاوز القشرة الخارجية الشعبية للمعتقد من أجل الولوج إلى أعماقه والإنصات إلى إيقاع الحياة والحرية فيه، بحيث أفاد كثيراً من توظيف هذه الرؤى المنبثقة من حرارة المعتقد لصناعة رؤى جديدة ترى التاريخ بعين ثاقبة وناقدة وإيجابية، تنبع من روح فنان وحساسية مبدع وعقل مفكّر.

اجتهد في تداوله لثقافة البيئة أن يحفر في الأفكار والقيم والمعتقدات ليستخلص الجانب الإنسانيّ فيها، على النحو الذي تمّ فيه انكشاف الباطن والظاهر أمام وعيه، بالدرجة التي هيمن فيها عقله المبدع على الأشياء وتمكّن من التحكّم بها من دون أن يسلّمها مقاليد وعيه لتتحكّم به، وهو ما تجلّى على نحو واضح وعميق وأصيل في كلّ ما أنتج، إذ اتّسم منجزه على الأصعدة كافة بقدرٍ عالٍ من التسامح والحرية والدفاع عن المظلوم في ظلّ نزعة إنسانية راقية.

في تشرّبه لروح المكان وإرهاف سمعه لإيقاع الزمن أظهر ممدوح عدوان نوعاً من الانتماء المصيريّ الحيّ لحرارة الحياة ودفقها، ولعلّ استغراقه في الغناء الفولكلوريّ الشعبيّ كان من أبرز وأهمّ الخصائص المتجلّية في هذا السياق، ومن

يعرفه جيداً يكاد يتلمّس ذلك في خطابه وكلامه وسلوكه وهيأته وكلّ ما فيه، فضلاً على تجليه في أعماق نصوصه جميعاً.

وبما أنّ المكان الخاصّ والعام الذي عاش فيه وعايشه كان محتشداً بالفقر والفقراء، فكان لابدّ له من أن يتصدّى لهذه الآفة التي تنخر في أوصال المجتمع وتمنع عنه كلّ فرص التقدّم والتطور واللحاق بركب الحضارة الحديثة، وعدّ ذلك مسؤولية أخلاقية وإنسانية ووطنية وقومية قبل أن تكون مسؤولية أدبية، إذ هو لا يفتأ يتحدث في الكثير من حواراته الأدبية عن هذه الظاهرة ويوليها الأهمية القصوى، بوصفها حدّاً فاصلاً بين التقدم والتخلّف، البدائية والحضارة، الموت والحياة.

كما أولى قضية المرأة أهمية موازية لما تمثّله من خطورة على حضارة المجتمع وتقدمه، وكان التفاته إلى ظلم المرأة متطابقاً مع مشروعه الثقافيّ والأدبيّ والإنسانيّ الذي يدافع عن الحرية والجمال وإنسانية الإنسان، وقد حفلت الكثير من حواراته ومقالاته بجرأة كبيرة في الدفاع عن حقوق المرأة، فضلاً على أنّ نصوصه الإبداعية دافعت إبداعياً عن هذه القضية المركزية.

تطرّق أيضاً في حواراته إلى قضية أساسية وجوهرية في التفكير العربيّ المعاصر الذي ورث تقاليد معرفية كثيرة بحاجة إلى إعادة نظر، ويأتي في مقدمتها خطورة ما دعاه ممدوح عدوان بـ ((**احتكار المعرفة في منطقة رجال الدين**))، وهي تتمخّض عن (**معرفة دينية**) مسلّطة على العقل العربيّ لكي تُتداول في إطاره ((**بوصفها معرفة شاملة**))، تنبني عليها كلّ قوانين المعرفة وقواعدها وأسس فعلها في أرض التداول المعرفيّ والثقافيّ والحضاريّ. ولا شكّ في أنّ هذه القضية تفتح رؤيا جديدة لتقويم تراثنا الثقافيّ والمعرفيّ، تقوم على تداول المعرفة الحديثة بعيداً عن ضغط المعرفة الدينية التي لا يمكنها أن تتنكّب مسؤولية حلّ مشكلات الإنسان المعاصر.

إنّ هذه الرؤية الانفتاحية العصرية التي قارب فيها ممدوح عدوان المعرفة الدينية جاءت من ثقافة بيئية اكتسبها من اختلاطه مع نماذج دينية أخرى، تتباين في رؤيتها وموقفها من الأشياء وتؤكّد له أنّ المعرفة لا يمكن أن تُحتكر في رؤية واحدة مهما كانت عميقة وصحيحة ومهمة، إذ إنّ حساسية ((**التماس مع المسيحيين جعل الحياة أقلّ تزمتاً**)) عنده، فضلاً على أنها قادته إلى تمثّل حقيقيّ لتعددية الرؤية وديمقراطية الفكرة واتساع مساحة النظر.

لم يتمكّن ممدوح عدوان من مغادرة فضاء القرية زمناً ومكاناً، فقد ظلّ يستسلم لهذا الفضاء وترتاح روحه لقيمه وعاداته، حيث بقي ((**الضحك والكلام المرتفع ـ صفة ريفيةـ**)) تواصلت مع ممدوح، في نطاق استمتاعه بالنكتة وعدّها مساحة روحية لا بدّ منها لتواصل إنسانية الإنسان بكلّ شفافية، وقدرتها على هزيمة

الرتابة والتبلّد والصمت الذي يجلب الكآبة ويهدد طُرفة الروح الإنسانية ويهددها بالموت والاستلاب والتراجع والانكفاء.

تلبّث فضاء القرية تلبثّاً طويلاً وعميقاً في ذات ممدوح عدوان الإبداعية والإنسانية، وظلّ يدين لكلّ ما في هذا الفضاء من قيم وأعراف وخصائص كوّنت على نحو ما رؤيته للزمان والمكان، إذ كان هناك ((**مشاعية الغناء في القرية**)) تفتح المجال واسعاً أمام الحرية، على الرغم من أنّه ((**كان هناك شتاء وشقاء**)) في القرية تجعل الأمر ملتبساً قليلاً. لذا يصرّح دائماً بانتمائه العميق إلى زمن القرية ومكانها على نحو صميميّ وجدليّ لم يمكّنه من فهم المدينة والتآلف معها ((**كنت أعيش على هامش المدينة**))، على الرغم من توقه إلى ذلك ((**أرغب في الالتحام بها**))، لكنّ الرغبة لم تكن كافية لإنقاذه من ذاكرته الريفية الطاغية. وهو ما حدا به إلى نقد المدينة ومهاجمتها بسلاح التقاليد والقيم والصور التي اختزنها من طفولته في القرية، ولعلّ ما بقي في ذاكرته الحيّة من صورة المدينة تلك الصور التي تذكّر بالقرية ((**على أيامنا كانت دمشق قرية خضراء كبيرة وجميلة**))، وما أن غادرت صورتها الريفية حتى تنازلت عن الصفات التي يتمسّك بها ويحلم، ولا يرغب بمغادرتها، ولعلّ في مقدمته ما أصاب المدينة من ((**اضمحلال الألفة**)) التي هي صفة ريفية بامتياز.

وفي إطار عنايته بالتاريخ بوصفه جذراً للأصالة والعمق والصيرورة الاجتماعية والثقافية والحضارية الصحيحة، كان يحيل نسبه إلى الموروث القبليّ والحكائيّ العربيّ إذ يقول في أحد حواراته ((**عدوان اسم الجد نسبة إلى (نمر العدوان) في السيرة الشعبية (حكاية الأمير نمر العدوان ومحبوبته وضحة ست النسوان)، وأمي اسمها وضحة**))، تأكيداً لعمق اتصاله بالموروث على الأصعدة كافة على النحو الذي يجعله سليل الحكاية والموروث والتسمية أيضاً.

على هذا الأساس ((**كان ممدوح معبّئاً بالموروث الشعبيّ**))، وتوزّعت ثقافته بين الثقافة الدينية والثقافة الشعرية، التي تمكّن من أن يفعّل عناصر التلاقي والتوافق بينهما ويُبعد عناصر التضاد، على نحو جعلته يوظّف ثقافته الدينية بطريقة شعرية تفيد من طاقة التسامح والحرية فيها.

أما على صعيد التاريخ الشخصيّ الميدانيّ للزمان والمكان كان يقول بأنّ ((**الوالد كان موظفاً مما أتاح لي فرصة التعليم**))، وكان للمدرسين دور في تنشئة

الروح الوطنية عنده، إذ ((**غذّونا بالسياسة التي ارتبطت بالشعر عن طريق القصائد الحماسية التي يلقونها**))، بحيث أنشأوا لديه ولدى جيله ثقافة التصدّي ((**ضد الظلم والاضطهاد والإقطاعيين**)).

إنّ هذا الفضاء الزمكاني المستمد من الذاكرة والطفولة عبر الدخول في لعبة التاريخ والمعتقد أسهمت إسهاماً عميق التأثير والتكوين في شخصية ممدوح عدوان، وكان هو أميناً عليها حاثّاً روحه على الانغماس فيها واستخلاص طاقاتها وقيمها الإبداعية والجمالية والإبداعية.

فضاءُ التكوّن وحدودُ الثقافة القاسية

لم تكن خصوصية التكوّن الشعريّ وظروفه وإشكالاته ومتعلقاته وهوامشه بمعزل عن اهتمام ممدوح عدوان في حواراته الأدبية، إذ هي أبداً في طليعة الموضوعات الأكثر أهمية التي يتحرّى الشارع الثقافيّ والأدبيّ القارئ الاطلاع عليها في سياق أيّة مقابلة مع شاعر مهم، فكيف إذا كان هذا الشاعر المهم هو ممدوح عدوان الذي ملأ الشارع الثقافيّ والأدبيّ العربيّ طولاً وعرضاً في العقود الأربعة الأخيرة قبل رحيله؟ وترك مدوّنة شعرية ونثرية ونقدية وترجمية ومسرحية لم يتركها أيّ من مجايليه ولا حتى ممن سبقوه؟

تكشف تصريحاته في الكثير من الحوارات الأدبية التي أجريت معه أنّه تأثر في بداياته الشعرية بعيون الشعر العربيّ الحديث ولاسيّما الرومانسيّ منه، فله قراءات ومطالعات كثيرة وعميقة ((**في الشعر المهجريّ**)) ذلك الذي يتسّم ـ كما يقول ـ بـ ((**طغيان الغناء والحنين والرومانسية**))، الذي يلقى هوىً كثيفاً في نفس ممدوح عدوان وروحه وشاعريته، ويمتد تأثير القراءات الأولى لتشمل ((**بدوي الجبل ونزار قباني في الجامعة**)) بما لكلّ واحد منهما من خصائص نوعية ومتفردّة لا يمكن لأيّ شاعر معاصر أن يتجنّب فضاء التأثر بهما.

ولا يتوقف هاجس القراءة والاطلاع عنده كما يقول عند حدّ معيّن إذ كان يلتهم الكتب التهاماً وصولاً إلى التصريح بالقول ((**تحولت إلى فأر كتب حقيقيّ بسبب إحساسي بالتقصير**))، وقد تجلّى تأثير ذلك عميقاً وواسعاً بما انطوى عليه من ثقافة موسوعية وإنتاج أدبيّ غزير ومتنوّع وكثيف.

ينطلق فضاء التكوّن الثقافيّ والإبداعيّ والفلسفيّ عنده من الثقل الإبداعيّ المتميّز الذي حققه جيله، جيل الستينيات، الذي جاء شعرياً في أعقاب جيل الروّاد الذي حقق الطفرة الشعرية النوعية في الشعرية العربية بالانتقال إلى القصيدة الحرّة (قصيدة التفعيلة)، وهو يصف معركة الجيل الستينيّ مع الجيل السابق بالمعركة السهلة نسبياً، فيقول: ((**جيل الستينيات كانت معركته مع الجيل السابق أقلّ صعوبة لأنّ معظم الجيل**

السابق كان خارج سوريا))، وهو ما أتاح لهذا الجيل فرصة ذهبية للعمل على فضاء تكوّنه بحرية أكبر ورحابة أوسع، على النحو الذي أهّله للتبلور والصيرورة من دون عقبات كبيرة إلى الدرجة التي يصفها ممدوح عدوان بقوله ((**احتلّ مكانته**))، تعبيراً عن قدرته على قيادة المشهد الثقافيّ والأدبيّ بقوّة.

ولعلّ من أبرز خصائص هذا الجيل الثنائية المدهشة والمنتجة التي تشكّلت بين الشاعرين ممدوح عدوان وعلي كنعان، إذ يصفها ممدوح بمعادلة رياضية طرفها الأوّل ((**بساطة علي كنعان أسرة**))، وطرفها الثاني ((**شيطنة ممدوح**))، أنتجت بالضرورة ((**صداقة متينة**)).

انطلق فضاء التكوّن لهذا الجيل المتميز من حقيقة أنه جيل مثقّف وطليعيّ وموهوب ومتطلّع، دفع ممدوح للقول ((**كنا نشعر أننا مختلفون**))، وربما كان هذا الشعور بالاختلاف من أهمّ عناصر القوّة التي مكّنت الجيل من تحقيق منجزاته الكبيرة في المشهد الثقافيّ العربيّ الحديث، ولم تكن الثقافة وسيلة ترفيه مجرّدة قادمة إلى فضاء المعرفة، بل كانت ((**الثقافة سلاح لهزيمة الفقر**)) كما يقول، في الوقت الذي كان فيه أكثر أبناء هذا الجيل ـ وفي مقدمتهم ممدوح عدوان ـ يعيشون عيشة قاسية ووضعاً اقتصادياً متعباً ((**على الكفاف**))، على النحو الذي ولّد في أعماقهم الموهوبة تحدّياً أكبر.

في وقت مبكّر اقتحم ممدوح عدوان الوسط الثقافيّ والأدبيّ بقوّة، إذ يقول في أحد حواراته: ((**في تلك الفترة نشرت قصيدة (لقيطان) في (الآداب) وكان النشر فيها امتيازاً**))، وكانت ((**القصيدة مهداة إلى علي كنعان**))، إمعاناً في توكيد حقيقة بروز هذا الجيل وقدرته على التأثير في المشهد.

وحين شاعت في أوساط هذا الجيل فكرة الالتزام وفلسفته بشكل لافت أخذ طابعاً أيديولوجياً صارخاً، كان ممدوح عدوان يلفت النظر إلى أنّ هذه الفكرة على الرغم من أهميتها يجب أن تخضع لاشتراطات فنية وإبداعية وأن لا تكون مجرّد شعرات جوفاء، فيصرح بأنّ ((**الالتزام يأتي بعد إثبات الشاعرية**))، فالمهم في نظره ((**القيمة الفنية في الأدب لأنّ الموضوع قد يموت بمرور الزمن ويبقى الفنّ**))، وبهذا كشف عن وعي مبكّر أيضاً بضرورة تحقّق الشرط الفنيّ بالكتابة قبل الشرط الموضوعيّ مهما كان الموضوع مهماً وإنسانياً.

ومن هنا تكوّنت الفضاءات الرؤيوية لفكر ممدوح عدوان وأدبه، لأنّ الالتزام بقضايا الإنسان أدبياً يجب أن تخرج أولاً من حاضنة أدبية حقيقية، ومن ثمّ يكون بوسع الأديب أن يطرح فكره وفلسفته ووجهة نظره بالكون والإنسان والأشياء، إذ يقول في أحد حواراته ((**ما يشغلني هو العدل**)) بوصفه الضابط الأساس لتحقق الإنسانية على الأرض، لا بل يذهب برومانسية أشدّ ليضع وصفاً محدداً لهذا العدل بقوله: ((**العدل المطلق**)). وحين يجد بأنّ هذا العدل المطلق مفقود ولا يمكن تحقيقه بسهولة يقول كردّ

فعل لذلك: ((**لذا فإنّ ما يرضيني في الحياة حولي كان قليلاً دائماً**))، وهو يصف في هذا الإطار العدل غير المطلق بقوله: ((**العدل النسبيّ قاتل**))، لأنّه يحقق للطغاة والمستبدين وآكلي حقوق الشعوب الكثير من أهدافهم الشريرة، عندما يكون هذا العدل النسبيّ في أيديهم سلاحاً لقهر الإنسان واضطهاده وإسكاته.

إنّ فضاء التكوّن الثقافيّ والإنسانيّ انطوى ـ في رأينا ـ على حدود قاسية للثقافة لم تسمح لممدوح عدوان يوماً أن يساوم أو يهادن، فكان قاسياً في نظرته الثقافية والإنسانية إلى الأمور ولا يقبل بأنصاف الحلول مثلما كان يرفض العدل النسبيّ، لأنّ النسبية في مثل هذه الأمور تصبّ دائماً في غير صالح الإنسان الذي ينتمي إلى السواد الأعظم من الشعب.

فضاءُ الحداثة وإشكاليّةُ الفهم والتداول

بما أنّ موضوع الحداثة كان من أخطر الموضوعات الإشكالية التي شغلت المدونة النقدية والثقافية عموماً في ربع القرن الأخير، فإنّ حوارات ممدوح عدوان لا بدّ أن تأتي عليها لما عرف عنه من عناية بالثقافة الحديثة، ولاسيّما أنّه يتقن اللغة الإنجليزية ويترجم أهم الكتب الأدبية والثقافية منها إلى العربية، بمعنى أنّه مدرك لخطورة الحداثة وعارف بخلفياتها وشؤونها وشجونها وكيفية تلقّي المثقف العربيّ لها، وبوسعه دائماً أن يفحص المصطلح وقواه المفهومية ويزيل عنه الكثير من الأوهام التي لحقت به جرّاء القراءة الخاطئة وسوء الفهم، الذي ولّد الكثير من الالتباس في تقويم هذه الحركة الحضارية غربياً وعربياً.

ابتداءً يصف الحداثة بأنّها ((**اغتنام فرص التغيير في الحياة وأدوات التعبير**))، وهي أمر لا بدّ منه للشعوب التي تنشد التطور والتقدم في المجالات كافة، وعلى مثقفي أيّ شعب أن يغتنموا فرصة التجلّي الحداثيّ عندهم ليقودوا شعوبهم نحو مزيد من التحرر والتقدم والتطور والرقيّ. ويذهب على صعيد التقانات الحِرَفية في الكتابة الشعرية إلى أنّ ((**أول درس تعلّمناه من الحداثة لا توجد كلمةٌ شعرية أو غير شعرية**))، كما كانت الثقافة القديمة تروّج له، بل ((**هناك استخدام شعريّ أو لا شعريّ**)) تتوقف عليه براعة الشاعر وثقافته ومعرفته بأسرار اللغة وحساسية التعبير وأسلوبية الكتابة الشعرية، فطريقة القول هي التي تنتج شعريته بعيداً عن قيمة الدلالة المعجمية المنفردة للمفردة/الدال، وهو ما عمل عليه في استخدام قاموس بسيط ويوميّ لكنّه محتشد بالشعرية ومكتظّ بالقيمة السيميائية والرمزية.

الشاعر ممدوح عدوان مشغول بالدفاع عن قضايا الإنسان، وهو يرى أنّ الفن له فرصه كبيرة للإسهام في معركة الدفاع عن حقوق الإنسان، على النحو الذي يجب أن يكون فيه الفنّ مع الإنسان دوماً، إذ يقول في أحد حواراته إنّ ((**محاولة إبعاد الفنّ عن الواقع**)) غير مجدية ولا أهمية لها، لأنّ أصحاب هذه الفلسفة ((**كانوا يهتمون بالموضوع وليس الإنسان**))، وهدفهم ((**الفكرة وليست الحياة**))، على النحو الذي ينتهون فيه باستمرار إلى نتائج نظرية.

من هنا ينظر إلى ما اصطلح عليه في جزء من مدوّنة الحداثة الشعرية العربية بـ ((**فكرة الشعر الخالص**)) على أنه ((**تحييد الشعر**)) وإفراغه من محتواه الإنسانيّ، بمعنى أنّ الشعر وهو فعل إنسانيّ خلّاق وقادر على التغيير والتحديث يصبح أداة مهارية للعب فقط.

يستنتج ممدوح عدوان من رؤيته للحداثة وقراءته الممعنة لها أنّ ((**الحداثة كانت مربكة في الحياة العربية**))، وذلك بسبب طرق تلقّيها وأسلوبية التعامل معها وإشكالية فهمها، وبوسعنا التعليق هنا على أنّ الإرباك قد يكون عاملاً إيجابياً، إذ يجب ـ في رأينا ـ أن تسهم الحداثة في إرباك الحياة العربية لكي تكون فاعلة ومؤثرة وقادرة

على التغيير، لكنّ الصحيح أيضاً أن يقود ذلك إلى إنتاج حداثة عربية تأخذ بعين الاعتبار طبيعة الفضاء العربيّ ـ تاريخاً وجغرافية وإنساناً ـ، ليكون بوسعها أن تحقق نتائج التطوير والتغيير والتحديث المطلوبة.

وظلّت دعوة ممدوح عدوان إلى استغلال فرص الحداثة بكلّ ما تنطوي عليه من عمق وثراء وإيجابية من أجل ((**تطوير العقل المعرفيّ للشاعر**))، الذي أصبح اليوم ضرورة قصوى وحاجة قومية ملحّة أكثر من أيّ وقت آخر.

فضاءُ الشعر.. فضاءُ القصيدة

في كتابه ((**هواجس الشعر**)) يعلّق ممدوح عدوان على فعالية الحوار الأدبيّ الذي يتشبّث به بعض الصحفيين، وهم يذهبون إلى طرح أسئلة مستهلكة ذات طابع إعلاميّ أكثر من كونها تعكس رؤية أدبية للشاعر، في السبيل إلى الكشف عن هذه الهالة الغامضة التي تنطوي عليها أسرار الشاعر.

وهذا ما يفسّر في رأي عدوان ((**تهافت الصحفيين على الشعراء ليطرحوا عليهم أسئلة متكرّرة لم تعد تحمل أيّ معنى مفيد، لا للقارئ ولا للدارس. لأنّها بالدرجة الأولى أسئلة لا تنطلق من معرفة بالشاعر، أو خصوصية تجربته، وربما لا تنطلق من معرفة ماهية الشعر. فالشاعر يقدّم دائماً إجابات مضلّلة، حتى من دون أن يتعمّد ذلك. لأنّ الشاعر هو نفسه لا يعرف كيف تولد صورة ما في نصّه. والنصّ يأتي دائماً مختلفاً عن مناسبته. فإذا قال إنّه كتب القصيدة في مناسبة ما فإنّه يقدّم تضليلاً، رغم أنه يمكن أن يكون صادقاً، يضيّع القارئ الحرْفيّ. إذ سرعان ما يرى القارئ إن قرأ فعلاً، أنّ القصيدة خرجت إلى أجواء لا علاقة لها بالمناسبة. والمسألة هي أنّ الشاعر يكتب كما يرى. أو كما تسمح له رؤيته بأن يشكّل العالم. وبهذا هو يجرّد الكلام المعروف من الكثير من معانيه. ويشحنه بما اكتشفه في اللغة، وفي نفسه، وفي العالم.**)).[5]

وفي تقويمه لفضاء هذه الإشكالية يذهب ممدوح عدوان إلى تحديد خاصيّة التكوّن الشعريّ بوصفها آليّة نوعية تتعلّق أساساً بحساسية الشاعر نفسه وطبيعة تجربته وعمق رؤيته، إذ يقول في هذا السياق: ((**"القصيدة تكتب نفسها". مقولة تكاد أن تكون مضللة. ولكن، بالتدقيق، يتبيّن أنها صحيحة جداً. إذ لا أعتقد أنّ شاعراً حقيقياً بدأ بكتابة قصيدة، وهو يعرف إلى أين سينتهي بها، أو إلى أين ستنتهي به. ويمكن القول، بطريقة أخرى، إنّه ما من شاعر انتهى من قصيدة ووصل إلى حيث كان يتوقّع، إنه يبدأ بشيء. ثم، وحين ينفرد بالقصيدة، أو تنفرد به، يقع أسير شرطية خاصة متعلّقة بالقصيدة ذاتها، وبتجربته الدافعة والمولدة ذاتها، ثم بطبيعة الشعر وخصوصية الأدوات. إنّ مخزوناً داخلياً يتفجّر ويلقي بمكنوناته فيفرض نفسه على جوّ القصيدة وأسلوب أدائها.**))(6).

غالباً ما تتضمّن الحوارات الأدبية مع ممدوح عدوان مسألة يراها المحاورون على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة لمثقف موسوعيّ وشاعر بارز مثله وهي ((**أزمة الشعر**))، بكلّ ما تتحمله من أفكار ووجهات نظر ورؤية. وكثيراً ما يأتي ردّه بعيداً عن الكلام المستهلك التقليديّ في مقاربة هذه المسألة، ولعلّ في مقدمة إجاباته قوله: ((**لا يستطيع الشعر إلّا أن يكون في أزمة**))، تعبيراً عن حقيقة التكوّن الداخليّ لفضاء الشعر وولادة القصيدة، إذ في هذا المنطق الذي يتحدث به عدوان كيف يمكن لفضاء الشعر أن يتشكّل، ولفضاء القصيدة أن ينمو من دون وجود أزمة، هذه قضية مركزية تنمّ عن درجة عالية من الوعي خارج القياسات الإعلامية والشعرية التبسيطية لفهم جوهر العملية الشعرية.

وفي الوقت الذي يدّعي فيه بعض الشعراء ويروّج لقصيدة جديدة تجيب على سؤال المستقبل وتغفل الراهن، كان هو يقول بكلّ وضوح: ((**للمستقبل شعراؤه**)) وعلينا أن نفيَ الحاضرَ الشعريّ حقّه، على الرغم من أنّه يرى أنّ ((**الشعر دائماً قيمة مؤجّلة**))، تشتغل قيمة التأجيل فيه على فعالية النوع الإبداعيّ الذي يتّسم به، وتضمّنه وعداً آتياً يرسم معالم رؤيا مستقبلية قادمة، نابعة من رحم الحاضر ومشتغلة على أسئلته خصوصاً.

لذا فإنّ كلّ الحملات الدعائية التي ترفع الشعر فوق العصر وتحمّله مسؤولية أكبر من طاقته على الصعيد الفنيّ والثقافيّ، ما هي في رأي ممدوح عدوان سوى ((**حملة تلقيح عالمية لعقول البشر للوقاية من الثقافة الجادة**))، ومن أبرز ((**مواد التلقيح الأدب الرديء**)) الذي يغذّي هذه الفكرة بالأوهام والدعايات والكلام المجّانيّ الخالي من العمق والقدرة على العطاء والفعل والتغيير.

ربما كانت قصيدة النثر أحد أهم التحدّيات التي واجهتها قصيدة التفعيلة، لذا فإنّها تبقى محوراً مهماً وأساسياً من محاور الحوار مع ممدوح عدوان، وكان رأيه يتسّم بشيء من التحامل على هذه القصيدة ولاسيّما ما وصفه بـ ((**اختلاط قصيدة النثر بالخاطرة الرومانسية والنكتة الذكية والطرفة والأقوال البليغة والكتابة الانفعالية**)) مرّة، وبـ ((**تقليد القصيدة المترجمة**)) مرّة أخرى.

ومما لا شكّ فيه أنّ الكثير مما يمكن أن يُحسب على قصيدة النثر يقع داخل دائرة هذا التوصيف، إلّا أنّه لا يمكن أن يعمم على القصيدة برمّتها، وأكبر دليل على ذلك أنّه يرى في ((**ما كتبه الماغوط شعر**))، وهي مفارقة تضع رأيه في قصيدة النثر هنا موضع مساءلة.

أمّا تقويمه لتجربة قصيدة التفعيلة فإنّه ينظر إلى قصيدة التفعيلة ـ وفي رأي حادّ لا يخلو من انفعال وإجحاف ـ تحت عنوان ((**قصيدة التفعيلة في خمسين عاماً**))، بأنّها مرهونة بعدد محدود من الشعراء، وكان الرقم الذي وضعه ينطوي ـ في رأينا ـ

على قدر كبير من المبالغة والتسرّع، إذ وجد أنّ عددهم ((**لا يزيد عن عشرين شاعراً في الوطن العربيّ**))؟؟؟؟؟؟؟؟

أجد شخصياً أنّ هذا العدد لا يمثّل حقيقة المشهد الشعريّ في الوطن العربيّ، وبوسعنا هنا أن نعدّد الشعراء العرب من جيل الروّاد فقط على سبيل المثال لنكتشف أنهم أكثر من عشرين:

وهم:

1 - بدر شاكر السياب
2 - عبد الوهاب البياتي
3 - نازك الملائكة
4 - بلند الحيدري
5 - شاذل طاقة
6 - خليل حاوي
7 - أدونيس
8 - نزار قباني
9 - محمد الفيتوري
10 - صلاح عبد الصبور
11 - أحمد عبد المعطي حجازي
12- محمود البريكان
13 - سعدي يوسف
14 - يوسف الصائغ
15 - عبد الرزاق عبد الواحد
16 - لميعة عباس عمارة
17 - رشيد ياسين
18 - محمد جميل شلش
19 - علي الحلّي
20 - حسين مردان
21 - فدوى طوقان.
22 - سليمان العيسى
23 - محمد عفيفي مطر

وغيرهم.

أما إذا أردنا أن نعدّد شعراء التفعيلة من جيل الستينيات في سوريا أو في العراق مثلاً فربما بلغ عددهم أكثر من عشرين في كلّ بلد منهما، ناهيك عن الأجيال التي أعقبت شعراء الستينيات ممن أجادوا في قصيدة التفعيلة، فكيف يمكن أن نستقبل الرأي

الانفعاليّ للشاعر ممدوح عدوان، إلّا على أنه ردّ فعل سريع على إشكالات خاصة خاضها الشاعر فيما يتعلّق بهذا الموضوع حصراً.

ولا يمكننا بطبيعة الحال أن ننكر الكثير الكثير من الطارئين على هذه القصيدة والمحسوبين عليها، ممن قال عنهم ممدوح أنهم ((**سيعقلون ويغربلهم الزمن**))، إلّا أنّ ذلك لا يمكن أن يمثّل مبرراً لاختزال التجربة ـ التي امتدت على مساحة خمسين سنة تمور بالصخب والإنجاز والتحوّل ـ بعشرين شاعراً فقط.

على صعيد تجربته الخاصّة في التكوين الشعريّ وولادة القصيدة فإنّه يصرّح في حواراته دوماً أنّ القصيدة يجب أن تكون معبّرة عن وهج الحياة، بمعنى ((**زجّ الشاعر والقصيدة في فرن الحياة**)) كما يقول، والقصيدة لديه نشاط إنسانيّ خلّاق ومسؤول إذ يقول في هذا السياق أيضاً: ((**لا أكتب إلا في مناخ صاف من الوضوح ونضج التجربة**))، وعن الحدّة التي يتميّز بها ويمكن أن تسيء إلى الأنموذج البنائيّ الفنيّ للقصيدة يقول: ((**الحدّة يجب أن يظهر إيقاعها في الشعر**))، لا أن تظهر قبل فعالية التكوّن الشعريّ في القصيدة، بحيث يكون بوسعها تدمير القصيدة وتحويلها إلى رد فعل انفعاليّ شعاريّ يخلو من أيّة شعرية.

وربما كانت العلاقة بين الشاعر وجمهور الشعر من أخطر القضايا التي تناولتها حوارات ممدوح عدوان، لما لهذه القضية من أهمية مصيرية يتوقّف عليها مصير الشعر أحياناً، ورأيه في هذا المجال يمكن وصفه بأنّه رأي وسطيّ يقوم على قدر كبير من الهدوء والوعي بين من يرى أنّ الشعر يجب أن يكون جماهيرياً، والرأي الذي يرى أنّ جمهور الشعر هم النخبة. إذ يقول في حوار من حواراته بصدد هذا الموضوع الخطير ((**العلاقة بين الشعر والجمهور نخبوية لكنها ليست مستعصية**))، وهو يعوّل في ذلك على اكتشاف سرّ العلاقة الموجودة بين الشاعر والجمهور، فثمة ((**جذر إنسانيّ تلتقي فيه تجربة الشاعر مع تجربة الآخرين**)) يمكن أن تكون جسراً صحيحاً وقوياً وفعّالاً لترتيب هذه العلاقة على نحو مناسب.

وحين يُسأل عادةً عن القصيدة التي يصفها بأنّها سياسية، وعن شكل هذه القصيدة وحدودها في تجربته يقول: ((**قصيدتي السياسية ذاتية مثل كلّ قصائدي الأخرى**))، ليخلّص القصيدة السياسية النوعية ـ حسب مفهومه ـ من انتمائها إلى الخارج الشعريّ وزجّها في باطن الداخل الشعريّ.

يلتفت ممدوح عدوان إلى المناخ الجديد وتأثيره على طراز القصيدة وأنموذجها قائلاً بأنّ ((**إيقاع العصر تغيّر**))، وعلى القصيدة ـ ضمن هذه الرؤية ـ حتماً أن ((**تستجيب للإيقاع الجديد**))، وتؤلّف شكلها ومقولتها استناداً إلى هذا الإيقاع وهذه الرؤية وهذا المناخ.

ويرى ممدوح عدوان أيضاً أنّ ((**الشعر في أزمة دائماً وقرّاء الشعر قليلون في كلّ العصور**)) على نحو يمنح هذا النشاط الإنسانيّ النوعيّ خصوصيته وأهمية

وخطورة وجوده الدائم في الحياة، وبأنّ الطارئين على الشعر من المتشاعرين لا خوف على الشعر منهم لأنّ ((**الزمن كفيل بغربلة النفايات الشعرية**))، والاحتفاظ بالشعر الحقيقيّ الناصع الذي يستمر مع الزمن.

أمّا ما يقصده ممدوح عدوان في حواراته بجمهور الشعر فإنّه ((**الجمهور صاحب الذائقة**))، الذي لديه تجربة في القراءة التي تشكّل جزءاً من همّه الأساس في الحياة وليس فرصة للتسلية المجردة وقتل الفراغ.

ومن آرائه المهمة في هذا السياق ما قاله عن الجيل الجديد وهو ما بعد جيل الستينيات، إذ قال فيه: ((**أنا لست راضياً ولا غاضباً من الجيل الجديد، أنا أفهمه**))، وهو بلا شكّ رأي دبلوماسيّ أدبيّ لا يمكن القبض على دلالته بسهولة، إذ هو يحتمل رأين متضادين في آن.

وعن الشروط الواجب توفّرها في الترجمة في إطار رؤيته الثقافية المؤثرة في المشهد قال إنّ على المترجم ((**أن يقدّم معرفة/ متعة / فائدة**))، ومن دون تحقّق هذه الشروط الثلاثة فإنّ عملية الترجمة تبقى ناقصة وغير فنية ولا عملية.

ويرى في طبيعة الخاصية النوعية العميقة للفعالية الشعرية أنّ ((**الغنائية (المتطوّرة) عنصر أصيل في الشعرية العربية**))، لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً لأنّها بذلك تتحوّل إلى شيء آخر غير الشعر.

فضاءُ الفنّ: فضاءُ الإنسان والحريّة

لم يكن ممدوح عدوان شاعراً مجرّداً منشغلاً بالتجويد التقانيّ لقصيدته على حساب إنسانيته في رؤاها العميقة والضرورية، بل كان شاعراً مشتعلاً بالحياة بكلّ عنائها وفورانها وعبئها وقسوتها وحرارة مفرداتها، على النحو الذي أدرك فيه أنّ الشعر خصوصاً والفنّ عموماً وسيلة من وسائل الإنسان الحضارية لإقامة العدل على نحو ما، في هذه الأرض التي انتهكها السماسرة والمقاولون والساسة الأغبياء واختزلوها إلى مصالح ضيّقة لا تعرف سواهم، وراح يسخّر ثقافته وشعره وجرأته وكتابته للدفاع عن كرامة الإنسان وحريته.

يستشهد ممدوح عدوان في أحد حواراته بمقولة **إيميلي دكنسون** التي تمثّل له رؤية حقيقية لإدراك جوهر الفنان، ذلك ((**الذي يلتقط الممسحة التي في الطريق، ينفضها ويعلّقها على الجدار فتصبح لوحة**))، قاصداً ما يجب أن يتمتّع به الفنان ومنتجه الفنيّ من خاصّيتي (**العفوية والموهبة**)، اللتين ترتبطان بالنزعة الإنسانية في جوهر الحياة والحرية، التي تمنح الفنّ طاقة خلاّقة وحيوية وعميقة على التأثير والاستمرار والديمومة والخلود.

الفنّ كما يراه ممدوح عدوان ويعبّر عنه في حواراته ((**صنعة متقنة إلى درجة تبدو أنها عفوية**))، وهذه الرؤية دقيقة غاية الدقة وحذرة غاية الحذر، لأنّ الإتقان المرهون بالعفوية لا يمكن أن يتحقق إلّا على يد فنان حقيقيّ مليء بالحساسية والوعي معاً، يعرف كيف يوازن بينهما بحدس عالٍ.

وبما أنّ ((**الفن صنعة متقنة**)) كما يرى ممدوح عدوان، فإنّه ((**يجب أن يكون الشاعر محترقاً بالموضوع**)) ومتماهياً معه، من أجل أن ترتفع الصنعة إلى أعلى درجة الإتقان وهي تحتوي حرقة الموضوع بكلّ خصبه وكثافته.

إنّ الفنّ الجيّد الذي يصفه عدوان بهذا الوصف الدقيق ((**يجب أن يوثّب الذهن**)) ويحرّكه، على النحو الذي يبعث النشاط والحيوية في منطقة التلقي، ويجب أن ((**لا يُتلقى بكسل واسترخاء**))، كما أن عليه في سياق التلقّي نفسه أن ((**يوقظ الفضول والأسئلة**))، في السبيل إلى تحقيق فاعلية الجودة على مستوى النصّ مثلما تتحقّق على مستوى التلقّي.

يعرّف ممدوح عدوان الأدب ضمن هذه الرؤية التي تزاوج بين فضاء الفنّ وفضاء الحياة بأنّه ((**مزج الأفكار بالمشاعر الإنسانية**))، وصولاً إلى دمجها و ((**تحويلها إلى موقف**))، مما يحقق عقيدته في أنّ الأدب يجب أن يكون جزءاً من إنسانية الإنسان وليس صنعة مهارية مجرّدة.

في إطار فهمه النوعيّ العام لحقيقة الثقافة ودورها في التغيير والتحديث والتقدّم يؤكد ممدوح عدوان في الكثير من حواراته على أنّ ((**الفعل الثقافيّ فعل بطيء يأخذ وقتاً طويلاً لكي يثمر**))، لأنّ فضاء الفنّ المقترن بفضاء الإنسان والحرية وهو

أحد المكوّنات الرئيسة للثقافة، لا يمكنها أن تحقق نتائج سريعة ملموسة كما يمكن أن تفعل الأشياء المادية المحض، إذ لا بدّ للفعل الثقافيّ أن يتغلغل في ذات المتلقي ويؤثّر في قناعاته ورؤاه من أجل أن يفكر بعد ذلك بالتغيير.

ولا شكّ - في نظره ورؤيته - بأنّ ((**الثقافة والإبداع تساعدان على تنمية الرغبة في التغيير**))، لأنهما عاملان فاعلان في فتح المجال نحو التغيير بعد أن يحققا في الفضاء الرؤيويّ للإنسان طاقة جديدة على الانتقال إلى مرحلة أخرى من التغيير والفعل والإنجاز.

أمّا في حديثه عن الخصائص النوعية للفعل الإبداعي وعلاقته بالخارج فإنّه يقارب ((**المسموح والممنوع**))، وما له من ((**علاقة بحرية المبدع**))، وهي إشكالية مركزية تعني مبدعاً إنسانياً وواقعياً مثل ممدوح عدوان كثيراً، لأنّ طموح التغيير باتجاه تحقيق العدالة المطلقة هو من أول أولويات الأدباء والمثقفين الذين ينتمون إلى الناس ويشتغلون على تطوير أوضاعهم البشرية.

ولا بدّ له وهو يدافع بالفن والجمال والثقافة عن حق الإنسان في العيش الكريم أن يتوجّه إلى القطب المضاد الذي يسعى إلى عرقلة هذا المشروع الفني الإنساني، فيشتكي من ((**حصار التفاهة**)) داخل ((**المناخ الثقافي الفاسد**)) وما له من تأثير عميق وخطير على المناخ الثقافي النظيف، الذي يسعى المثقفون والأدباء الحقيقيون إلى تحقيقه وإنجازه وتداوله وإشاعته بين الناس.

يقارب في حواراته أيضاً قضية فنية وثقافية في غاية الخطورة وهي سلاح ذو حدّين إلا وهي قضية الغموض والإبهام في العمل الفنيّ، يقول ممدوح عدوان ابتداءً إنّ ((**الغموض صنعة الجمال**)) لأنّ الوضوح والتقريرية والمباشرة تنزع عن العمل الفنيّ فنيته وتحيله على قول عاديّ خالٍ من عنصر التخييل، وعنصر التخييل عنصر أساس وجوهري في العمل الفنيّ.

لكنه لا يتوقّف عند حدود هذا الرأي على هذا النحو المجرّد الذي قد يبدو عمومياً ليقول إنّ ((**تعمّد الغموض كتعمّد الوطنية وتعمّد التفاهة**)) حين يأتي من خارج الفنّ، لأنّ الغموض هو من عناصر التخييل والترميز الضرورية في الفنّ على أن لا يكون مستغلقاً، لأنّ الاستغلاق يعني تعمّد الغموض وقسر العمل الفنيّ على تقبّل ما ليس فيه وما ليس منه، بحيث يجده ممدوح عدوان لا يختلف عن تعمّد الوطنية والتفاهة بكلّ ما ينطوي عليه ذلك من تأثير سلبيّ في فضاء الفنّ من جهة، وفضاء الإنسان والحرية من جهة أخرى.

فضاءُ النقد وحساسيةُ التعامل

ربما كشفت الحوارات التي أجريت مع ممدوح عدوان عن مشكلة ما بينه وبين النقد، وبوسعنا أن نفسّر هذا اللبس في وجه مهمّ من وجوهه على أساس فهمنا لشخصيته الثقافية، التي انطوت على معرفة عميقة بما يكتب على النحو الذي قد لا يقبل فيه خطأ ناقد لا يدرك نصّ عدوان ويقع في إشكالات يمكن أن تثير حفيظته فيرد بعنف أحياناً، بحيث يتحاشى الكثير من النقّاد الدخول في ورطة من هذا النوع مع ممدوح عدوان. فضلاً عن أسباب أخرى يتطرّق إليها في الكثير من حواراته حين يُسأل عن هذا الموضوع بالذات، إذ يصنّف حركة النقد استجابة لحساسيات اجتماعية أكثر منها ثقافية أو أدبية استناداً إلى تلمّسه لما يجري في الساحة النقدية.

هو يعتقد أنّ ((**حركة النقد شهدت ازدهاراً مفيداً في الخمسينيات والستينيات وبعد أوائل السبعينيات**))، وهي الفترة التي كان النقد فيها مواكباً ـ تقريباً ـ لحركة الإبداع ومتفاعلاً معها على نحو ما، لكنّ المشكلة ظهرت تقريباً مع بروز ظاهرة المنهجيات الحديثة التي دعت لأن يكون النقد مظهراً إبداعياً شأنه شأن الإبداع، على النحو الذي انشغل بعض النقاد فيه بالنصّ النقديّ الذي يتحرّك نحو الاستقلالية النصّية، من دون الاعتماد في التشكيل على نصّ منقود.

على هذا الأساس صرّح ممدوح عدوان في أحد حواراته وهو يقارب هذه المسألة بالذات بقوله: ((**انفصل النقد عن حركة الإبداع فانشغل النقاد بالتنظير**))، ولا شكّ في أنّ الانشغال بالتنظير لم يعد تهمة للنقاد في ظلّ المتغيرات الثقافية التي حصلت في مفهوم النقد، إلّا أنّ الانشغال يجب أن ينصبّ بالدرجة الأولى على الإنتاج النظريّ وليس مجرد نقل المعرفة النقدية الغربية وتلخيصها كما يفعل الكثير من نقادنا (المنظّرين!) الآن.

وينعى ممدوح عدوان على النقّاد أيضاً ـ في معرض نقده لهم ـ اهتمامهم بالأدب القديم من جهة، والشعراء الذين أخذوا فرصهم النقدية في فترة ازدهار الحركة النقدية المواكبة للإبداع من جهة أخرى، فهو يقول بأنّ النقاد ((**اهتموا بالتراث وبالشعراء المكرّسين**)) حسب، وهو العمل الذي لا يثير الكثير من المشاكل والحوار والجدل والسجال المطلوب لإنشاء حراك نقديّ، لأنّ الشعر الذي أعقب ما أنتجه الشعراء المكرّسون قدّم تجارب جديدة، هي بحاجة إلى جهد نقديّ كبير لفحصها ومقاربتها، على النحو الذي يعتقد فيه ممدوح عدوان أنّ النقاد يستسهلون مقاربة الإنتاج الأدبيّ المستقرّ، ولا يتعبون أنفسهم وآليّاتهم في البحث عن القيم الأدبية والإبداعية الجديدة في التجارب الأخرى.

من هنا يصنّف ممدوح عدوان النقد المتواجد في الساحة الأدبية والثقافية على أنواع سلبية في معظمها، فهناك النقد ((**الإعلامي**)) الذي ينشغل بالظاهرة الإعلامية على حساب الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية

في إطار المحاباة بعيداً عن موضوعية النقد وعلميته، أو على العكس من ذلك هناك النقد ((**المتحامل**)) الذي يسعى لسبب اجتماعيّ أو آخر إلى توظيف الخارج الشخصيّ في الداخل النصيّ، وأخيراً النقد ((**المتعالي**)) الذي يعتقد أنّه أكبر من النصّ والظاهرة الأدبية، ويذهب إلى الانشغال بذاته الإبداعية على حساب الذات النصية التي يجب أن تخضع للدراسة والنقد والفحص والتحليل والتأويل.

شكّل فضاء النقد نوعاً من الأزمة عند ممدوح عدوان، ونحسب أنّ تجربته لم تحظَ بالأهمية التي تستحق بحيث ولّد ذلك عنده نوعاً من الإحساس بالغبن، دفعه إلى اتخاذ موقف من النقد والنقاد.

فضاءُ الترجمة

شغل موضوع الترجمة المبدع ممدوح عدوان كثيراً بوصفه حلقة ثقافية في غاية الأهمية، تصدّى لها وعرّف القارئ العربي بالكثير من كنوز المعرفة الإنسانية التي ترجمها عن اللغة الإنجليزية، وله الكثير من الآراء الجادّة التي أوردها في حواراته الأدبية بشأن هذا الموضوع الثقافيّ الخطير.

هو يقول في هذا الصدد إنّ ((**الثقافة الإنجليزية أسهمت في تكويني**))، وهو قول يعكس مدى اهتمامه بتثقيف نفسه في سياق لغة أجنبية ترفد ثقافته العربية بالكثير من الغنى والخصب، ساعدته على تكوين شخصيته الثقافية والأدبية على النحو الذي أهّله لاحتلال هذا الموقع المهم في خارطة الثقافة العربية المعاصرة.

ويدافع عن عمله الترجميّ الأبرز **للإلياذة** على الرغم من أنّها ترجمت ترجمات عدّة بقوله ((**ترجمتي للإلياذة لتقليل ما لحق بها من حجم الخيانة الترجمية**))، وينطوي هذا القول على حكم كبير بإلغاء كلّ الترجمات السابقة التي يعتقد أنها أساءت إلى هذا السفر الأدبيّ الخالد، على النحو الذي جاءت فيه ترجمته بالانتصاف لهذا النصّ الكبير بوساطة ترجمة أدبية عالية المستوى. ويصرّح على نحو نظريّ ـ ثقافيّ مهمّ بأنّ ((**كلّ ترجمة هي فتح لصندوق من صناديق الكنز الإنسانيّ**))، ولا شكّ في أنّ وعي من هذا النوع وبهذه الدرجة للأهمية الثقافية والحضارية والإنسانية للترجمة، من شأنه أن يلقي على عاتق المترجم مسؤولية ثقافية وأخلاقية بوسعها أن تحقق نجاحات ترجمية باهرة.

فضاءُ التلفزيون

بما أنّ التلفزيون اليوم أصبح وسيلة ثقافية عولمية خطيرة فإنّ ممدوح عدوان تحرّك على فضائها، وأسهم فيها داخل فعالية ثقافية لا تخرج عن مشروعه الثقافيّ والحضاريّ والإنسانيّ، وقد عبّر عن هذه الرؤية في الكثير من الحوارات التي أجريت معه بعد أن حققت إسهاماته في هذا المجال نجاحاً كبيراً، حققت له شهرة زادت من معجبيه ومحبيه مثلما ضاعفت من أعدائه ومناوئية وحسّاده.

يصرّح ممدوح عدوان في هذا الصدد أنّ التلفزيون قدّم له مكاسب مهمة لا يمكن تجاوزها أو إغفالها ((**التلفزيون قدّم لي**))، وفي مقدمة ما قدّم التلفزيون لممدوح عدوان كما يقول في أحد حواراته ((**تعميم أفكاري**))، وهي قضية جماهيرية مهمة تدخل في صلب فكرِهِ التواصليّ والتداوليّ مع الناس، ثم الوصول بهذه الأفكار إلى مرحلة التثبيت ((**تثبيتها**))، وهو أمر غاية في الأهمية لأديب حسّاس يسعى إلى إشاعة معاني الحبّ والجمال والحقّ والعدل والحرية بين الناس، فضلاً على الجانب الماديّ الذي يحتاجه الأديب العربيّ دائماً لأنه لا يمكنه أن يحقق ذلك بوساطة إبداعه الأدبيّ، فحقّق له التلفزيون ((**مورداً مالياً جيداً**))، وأخيراً حقّق له ((**الشهرة**)) الشعبية والجماهيرية التي لم يتمكّن إبداعه الأدبيّ المتنوّع من تحقيقها على طول وعرض منجزه الإبداعيّ المهم.

ويضيف ممدوح عدوان سبباً وجيهاً آخر لدخوله فضاء التأليف للتلفزيون لقناعته بأنّ الدراما التلفزيونية تعاني أزمة على يد أنصاف الكتاب، قائلاً ((**دخلت الدراما التلفزيونية لأهميتها للناس وحماية لها من عديمي الموهبة ومروّجي التفاهة**))، وقد استطاع فعلاً أن ينقل الثقافة الدرامية التلفزيونية إلى منعطف جديد يمكن أن يسهم في تثقيف الناس ولفت انتباههم إلى فضاء آخر يستدعي الانتباه والاهتمام، بعيداً عن الدراما الاستهلاكية التافهة التي هيمنت على فضاء التلفزيون.

ثم يقول في السياق نفسه ((**كتبت الدراما لأروي قصصاً وأقدّم متعة**))، على نحو لا يختلف عن مشروعه الإبداعيّ الأدبيّ ((**كما هو الحال في الشعر والمسرح**))، بحيث يمكن أن يحقق له ذلك نوعاً من التكامل بوسعه أن يروي ظمأه الإبداعيّ لتقديم ما يشعر ويحسّ به، مما يصلح ليكون رافداً جمالياً يحسّن أذواق الناس ويأخذ بأيديهم إلى التغيير والتطوير والتحديث.

وحين يُسأل عن الكثير من الشخصيات التي يتسّم وضعها بالتناقض في عدد من أعماله الدرامية التلفزيونية كان يجيب إجابة فلسفية، لا يغادر فيها صورة الشاعر والمثقف، فيجيب قائلاً: ((**في داخل كلّ منا عدد متناقض من الشخصيات**))، وعليه في هذا الإطار أن يعبّر عن هذه الحقيقة ليكون قريباً من روح الناس وعوالمهم الداخلية، ويجيب على أهم الأسئلة التي تواجه الإنسان وهو يقارب عملاً درامياً ما قريباً منه وداخل عرينه.

الهوامش والإحالات

(1) جنون آخر، ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007:9 - 11.

(2) السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ـ، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط2، 2007:136 - 137.

(3) المقاطع التي خضعت (**للتسويد**) في القراءة هي لممدوح عدوان مأخوذة من الحوارات الأدبية الموجودة في الكتاب.

(4) هواجس الشعر، ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2006: 14.

(5) م. ن: 19.

(6) م. ن: 21.

الحوارات

- حوار مع فيصل درّاج
- حوار مع نديم الوزّة
- حوار مع علي ديّوب
- حوار مع سعيد البرغوثي
- حوار مع غالية قباني
- حوار مع أمينة عباس
- حوار مع عبد الله أبو هيف

لقاء الكرمل / مع فيصل دراج (العدد 68 / صيف 2001)

*** يقول الرومانتيكيون: " الرجل ابن للطفل الذي كانه ". فما هي ملامح الطفل الذي كنته، وهل كان فيه ما يعد برجل يحترف الكتابة؟ وإذا كان الطفل ابناً لبيئته، وبيئتك ريفية، فإلى أي قدر أسعفت هذه البيئة الكاتب القادم وساعدته على الوقوف؟ ما هو المناخ الثقافي والاجتماعي الذي صاغ وعيك مبكراً؟ وهل له خصوصية معينة؟ وما هي دلالة هذه الخصوصية إن وجدت في تشكيل وعيك اللاحق؟**

ـ عشت في بيئة شيعية (قيرون ودير ماما/ منطقة مصياف – ريف حماة). المنشأ علوي. والمرحلة الأولى من الطفولة في بلدة إسماعيلية (مصياف). ومع أنني كنت ميالاً إلى التمرد والرفض إلا أن هذا الأمر أثر فيّ كثيراً، كما تبين لي في ما بعد.

فالشيعة منشغلون حتى اليوم، وفي كل يوم، بالحديث عن أحقية علي بن أبي طالب بالخلافة. وهذا الحديث لا بد أن يتضمن فضائل الإمام علي، ومساوئ الصحابة الآخرين الذين انتزعوا منه الخلافة التي هي حقه. وفي الوقت ذاته، هم منشغلون، وبحرارة أكبر، في الحديث عن الظلم الكبير الذي لحق بآل البيت، وفاجعة كربلاء ومقتل الحسين بشكل خاص.

هذه مادة يومية في الحياة. وهذا حديث العامة.

والحديث العامي مليء بالأقوال المأثورة والحكايات والقصص التاريخية الصحيحة والملفقة حول الموضوعين.

أما العامة ممن يقرأون فيعرفون "نهج البلاغة" ويحفظون أحاديث الرسول والآيات القرآنية. ويتتبعون سير الأئمة وأحاديثهم ومناظراتهم. ولا يكاد يخلو حديث واحد منهم من الاستشهاد بقصة عن إمام أو قول له (بالحفظ أو بالارتجال التلفيقي).

أما العامة الذين لا يقرأون فهذه الثقافة تصبح عندهم مسلمات تندمج مع الفولكلور. يرددون تعابيرها ويحولونها إلى أمثال وقصص وخرافات وأغنيات.. وقد يرددون بعض الأشعار التراثية المتعلقة بالموضوع.

حين تعيش في هذا الجو وتكبر فيه، ومهما بلغت درجة رفضك له أو لبعض ما فيه، ستكتشف لاحقاً أن التاريخ (تاريخ صدر الإسلام وبدايات الخلافة الأموية) كان يعيش معك؛ أو أنك كنت تعيش فيه. إن التاريخ لا يعود هنا معلومات في كتب. بل هو حياة. التاريخ حي وموجود. وأول الصور التي وجدتها معلقة على الجدران كانت صورة للإمام علي جالساً، ويقف إلى جانبيه الحسن والحسين. ثم صورة أخرى لامرأة بيضاء جميلة الوجه فيها شيء من البدانة (بالمقاييس الحالية). وكان اسمها، كما يعرفونها في حينها، " فاطمة المغربية ".

وفي هذا الجو، إلى جانب الدين والخرافة والتراث، كان هناك ما يجعل العقل يشتغل دائماً. فالباطنية تستدعي البحث عن المعنى " الآخ " (ويسمونه المعنى

الحقيقي) لكل ما تسمعه. فللآيات القرآنية والأحاديث النبوية وأشعار " المكزون "، (شاعر صوفي كتب معارضات لابن الفارض) معان أخرى غير المعاني اللغوية الظاهرية. هناك ازدواجية في كل شيء. إذ لكل شيء ظاهر وباطن. في كل إمام جانب بشري عادي (مع أنه طاهر وورع وعادل طبعاً) وجانب لاهوتي أو قدسي أو نوراني. ولكل آية معنيان. وكل بيت من الشعر يخضع لتفسيرين.

هناك " صورة مرئية " وإلى جانبها " غاية كلية". حتى أن هناك شخصيات مذمومة ظاهراً ومحمودة باطناً، مثل عبد الرحمن بن ملجم (قاتل الإمام علي) وأبي نؤاس (الشاعر الماجن).

ولم يعد السؤال الموجه إليك، أو الذي توجهه لنفسك: ما معنى كذا؟ بل: ما " المقصود " بكذا؟

أما على المستوى الشخصي فقد رأيت من هم أكبر مني وهم " يتعالمون ". وكان المقصود بهذه الكلمة التباري بالعلم. وكان العلم يتضمن " ثقافة " خاصة من هذا التاريخ الحي، مضافاً إليها الشعر المحفوظ من الجاهلية، أو من التراث إجمالاً. وكان فيه بشكل خاص " تعجيزات " إعرابية ولغوية يلتقطها هذا أو ذاك من كتب الشروح والتفاسير. وفي كل بيت من بيوت هؤلاء كان هناك كتاب حول اللغة والقواعد والإعراب. والكتاب للشرتوني. وكان اسم الشرتوني يختلط كثيراً مع أسماء الأئمة.

والتعجيزات الأخرى كانت في تحدي الطرف الآخر أن " يثلّث " بيتاً من العتابا. فبيت العتابا يقوم على أربع شطرات. تنتهي ثلاث منها بالكلمة ذاتها، لفظاً على الأقل. وفي كل مرة يكون لها معنى جديد. والشطرة الرابعة هي التي تنتهي بقافية " اب " عادة لكي يكتمل الغناء بـ " يا ياب " الترنيمية، أو " نا " إذا كان البيت سيتطلب " ردة " ميجنا.

ومن التعجيزات مثلا: حبيبي الكان بالخنجر يحزني / بعد ما حزّني نادى يا حزني. يجب أن تتمكن من إيجاد كلمة أخرى تُنطق بالطريقة ذاتها " يحزني "، وتحمل معنى آخر غير الحزّ أو الحزن.

كانت تحديات من هذا النوع تستغرق السهرة كلها. وفي أغلب الأحيان لا يقال شيء إلا غناء. وكثيراً ما يكون التحدي موجهاً إلى الموجودين كلهم. مما يجبرك على أن تحرك ذهنك في الموضوع.

وأضيف مسألة شخصية أخرى هي أنني كنت أتقن القراءة السليمة. ومنذ الصف الأول الابتدائي كان يشار إلي في مصياف: " هذا هو الولد الذي يعرف قراءة الجريدة ". وإذا أضفنا الصوت الجهوري واللفظ السليم فإن تميزاً خاصاً تعلق بي. وكان يتجلى في دعوتي من قبل من هم أكبر سناً، ومعظمهم لا يتقن القراءة السليمة، لكي أقرأ عليهم بصوت مرتفع كتباً يعطونني إياها. وكانت في معظمها من تلك

المجالات المذكورة آنفاً (التاريخ والتراث والقواعد). ثم أضيف إليها في ما بعد كتب السير الشعبية.

بعد أن كبرت اكتشفت أن ذاكرتي ما تزال تحتفظ بالكثير من تلك الآيات والأحاديث والمعلومات والأشعار والشواهد والقصص. كما اكتشفت أنني لا أستطيع التخلص بسهولة من الاهتمام الحقيقي بتلك المرحلة من التاريخ.

ومن الناحية الاجتماعية فبالإضافة إلى الفقر الذي كان يلف الريف كله كانت هناك مسألتان تستوقفان الولد " الذي يعرف كيف يقرأ الجريدة ". الأولى هي الظلم الفظيع اللاحق بالمرأة. ولهذا أيضاً جانبه الديني. فبالإضافة إلى النظرة الدينية العادية التي ترى في المرأة غواية ونجاسة ودونية خلقية وعقلية، لا تستحق المرأة أن تحمل سر الدين. وكان هذا يعني أن حجب المعرفة إضعاف وتعتيم على القيمة.

والمسألة الثانية هي التميز الاجتماعي (الذي ينجم عنه تميز اقتصادي يؤدي إلى تميز في فرص التعليم والوظائف) لرجال الدين وأبنائهم.

إن رجل الدين متميز بمعرفته الدينية. وهذا يجعله يتميز في كل شيء. حتى في الأكل الاحتفالي أو الطقوسي. ومرة أخرى تصبح المعرفة، باحتكارها، مستند قوة وتميز.

وهنا أريد أن أضيء زاوية خاصة. ففي أريافنا، ومع شيوع هذا الجانب الديني لم يكن التعصب أو التزمت يغلف الحياة. بل كان هناك تعامل ميسور مع الدين. ولعل حضور التاريخ في الحياة اليومية قد أدى إلى شيء من رفع الكلفة مع الرموز الدينية. وتتطاول النكتة حتى تمس أقدس الرموز. والكل يتعامل مع هذه النكتة بظُرف لكن ليس بجهل بالقيمة الحقيقية. إنه نوع من التماس الخطر مع المقدس. وهذا التماس الذي لا يرتب ذنباً شبيه بالتعامل مع المتفجرات التي لا تنفجر. إنه تماس مع الخطر مضمون النتائج.

ولعل وجود نسبة من المسيحيين في قرية الأخوال " دير ماما " – وهم فلاحون وفقراء مثل الآخرين - هو الذي جعل الحياة اليومية أقل تزمتاً.

أليس من المفيد أن أضيف هنا أن الضحك (والكلام) بصوت مرتفع سمة من سمات تلك الحياة. وهي سمة لازمتني حتى اليوم. وأضيف أيضاً أن النكتة ليست مروية عن جحا أو أبي نواس أو أشخاص مجهولين، كما التقينا بالنكتة في ما بعد. بل هي ردٌّ ذكي من فلان على ما قاله فلان، أو قصة حقيقية طريفة عن فلان أو فلانة، لا تخلو في كثير من الأحيان من البذاءة أو التطاول على المقدس. وهي قصة قابلة للرواية المتكررة في كل سهرة. وقد يكون بطلها موجوداً. وقد يرويها هو مع أنها تطاله بالهزء أو السخرية.

*** هل كان للشعر مكان في تلك البيئة البسيطة؟ وما هي ألوان الشعر السائدة أو المفضلة فيه؟ وهل كان فيها ما يميزها عن بيئات ريفية عربية أخرى؟ وما هي صورة الشعراء الشعبيين ومنزلتهم الاجتماعية؟**

- أنقذني هذا السؤال من الغرق في استطراد حول القرية.

سأروي لك حادثتين. الأولى كنت فيها مع سعيد حورانية في زيارة لقريتنا. وجلسنا في بيت أحد الأقارب وأمامنا " العرق ". وبعد فترة جاءت ابنته تناديه لأمر ما. وهي امرأة عادية وغير متعلمة. كانت تريد معاتبته لأنه لم يفعل شيئاً ما يتعلق بالشغل. وارتفع صوتها وهي في صحن الدار: ألا تقوم وتلحق كذا وكذا؟ وحين أطلت من الباب ورأتنا جالسين نشرب، قالت: يظهر أن اليوم خمر وغدا – دون تنوين – أمر.

والحادثة الثانية حين توفي أكبر أخوالي. وكنت يومها في زيارة للمنطقة. وذهبت إلى القرية يوم الوفاة. فقد توفي عند العصر، وكان لا بد من تأجيل الدفن حتى صباح اليوم التالي لكي يتمكنوا من إبلاغ أولاده الذين لا يعيشون في القرية، ليحضروا تشييع أبيهم.

كل من هو في وضعي يسمى في القرية " أستاذ ". ووضعي يعني أنني متعلم وأعيش في المدينة. والأقارب ينظرون إلينا نظرة خاصة وحذرة: هل ضاع الولد؟ أم لم يضع؟ وهذا الضياع هو نسيان القرية والأقارب والعادات والتقاليد. التعالي عليها أو الجهل بها. وحين يتأكدون أن الولد ليس ضائعاً تسيطر عليهم غبطة ممتنة من نوع خاص. ويصبح " ابن بقرتنا ". يستطيعون رفع الكلفة والتبسط معه.

وجاء أهل القرية والأقارب فقدموا التعازي ثم انصرفوا إلى بيوتهم، بانتظار الصباح التالي لكي يأتوا ويشاركوا في التشييع والدفن.

كان الجثمان ممدداً في الخارج. والنساء يسهرن عليه ويبكين حتى يغلبهن النعاس. وفي الداخل بقي ثلاثة رجال عجائز من رفاق المرحوم. وبقيت معهم نسهر. وكانت غبطة العجائز بي واضحة حين اكتشفوا أنني لست " ضائعاً ".

بدأت السهرة بأحاديث عن المرحوم، ثم بقصص عنه تؤكد تميزه وتثبت الخسارة في فقدانه. وتولدت من هذه القصص حكايات عن طرائف حدثت له أو قام بها هو. وقال أحدهم: طالما أننا سهرانين وسنظل حتى الصباح ما رأيكم بكأس؟ بالله كان المرحوم يحب الدمعة (هذا هو الوصف الذي يوصف به العرق: دمعة!). ونوديت إحدى بنات المتوفي فجلبت لنا الزجاجة والكؤوس. ورحنا نشرب ونتسامر. وبدأ تذكر المزيد من الطرائف. والطرائف تدعو إلى الضحك. فلم نجد مانعاً من أن نضحك. وتذكر أحدهم بيت عتابا قاله المرحوم. وحين قلت إنني لا أعرفه قام أحدهم بغنائه لي. وبيت العتابا جرَّ بيتاً آخر. ثم انتقل الحديث عن الشعر. فراحوا يتذكرون محفوظاتهم. يقولون بعضها إلقاء، ويغنون بعضها الآخر.

واستمرت السهرة على هذا المنوال حتى الصباح. والملفت في الأمر ليس أننا جلسنا نشرب ونضحك ونغني حتى الصباح والجثمان ممدد في الخارج، بل أن أحداً من الأقارب أو الأهل أو الجيران لم يجد ما نفعله مستهجناً. كان هذا بالنسبة لهم من طبيعة الأمور.

كانت هناك، إذن، في الحادثة الأولى امرأة بسيطة تسرب شعر امرئ القيس إلى لغتها اليومي. وفي الثانية عجائز مزجوا الغناء بالسكر بالشعر بالغناء بالعزاء بالبكاء.

أهل قرانا يغنون. ويحبون الغناء. يغنون في العرس وفي العمل وفي الجنازة وعلى القبر. ولا يرون أن الغناء اختصاص لأحد دون غيره. في السهرة يمكن لأي شخص أن يغني. بل إن صاحب المونة – الكبير صاحب القيمة والجاه الذي يتمنى على الآخرين فيلبونه – قد " يمون " ويطلب من أي شخص بين الساهرين أن يغني له بيت عتابا على الأقل فيفعل حتى وهو لم يجرب الغناء من قبل.

ولدير ماما تحديداً شيء من الخصوصية في هذا. إنها قرية في جبل شديد الانحدار يجعل زراعتها تنحصر أساساً في التين والعنب. يأكلون منهما طوال الصيف. وبما أنه ليس هناك تسويق، فإنهم يحولون ما يتبقى من التين والعنب إلى زبيب وتين يابس. لكن الكمية أكبر مما يحتاجون لمؤونة الشتاء. ولذلك يحولون كل ما تبقى من تين وعنب إلى عرق. ومرة أخرى لأنه ليس هناك تسويق فإنهم يشربون ذلك العرق. ويصبح العرق مؤونة ضرورية مثل غيره لا يكاد يخلو منه بيت.

وهذا العرق هو المسؤول، ربما، عن التعلق بالشعر والعتابا و" القصيد " والغناء والنكات. ولا بد أن يفرز هذا الجو متخصصين بارعين في النظم، أو أصحاب أصوات جميلة أو لاعبي زمر وقصبة (ناي من نوع خاص) ودبّيكة. وصار شباب دير ماما يزينون أي عرس يشاركون فيه في المنطقة كلها. كما تميز عدد من النظّامين والمؤدّين احترفوا الأمر بسبب الفقر. وهؤلاء يحملون رباباتهم ويطوفون القرى. وفي تلك القرى لا حاجة للمناسبات الخاصة كي يكون لهذا " الشاعر " دور. يكفي مجيء الشاعر لتنعقد السهرة في أي بيت يستضيفه، أو يقصده هو. ودون ولائم كبيرة بالضرورة. والشاعر يرتجل. فيغني ويمدح. وتكون النتيجة حسب الإمكانيات. أحياناً يعطونه مبلغاً اسمه " الجبوة " – لعلها مشتقة من الجباية – وأحياناً أخرى يكفيه أن يتعشى وينام.

ولكن صارت هناك سمعة خاصة لـ " شِعّار " دير ماما. كما صارت عبارة " شاعر من دير ماما " تحمل في أريافنا ميزة خاصة. وبعد أن صرتُ معروفاً نسبياً كشاعر أوقعتني هذه الميزة في إحراجات حقيقية. فما أن يعرف الناس في القرية التي نزورها أن في بيت فلان " شاعراً من دير ماما " حتى تجتمع القرية كلها منتظرين أن تكون ربابتي معي، وأن أبدأ الغناء.

ما الذي يغنونه؟

المدائح نادرة. وهي من اختصاص الشعراء المحترفين أو ارتجال أي كان لمجاملة ضيف أو رجل محترم ووجيه. وبالإضافة إلى موضوعات الغزل المعروفة، وبعض الموضوعات الدينية – نعم دينية مع العرق -، هناك تغن خاص بقيم الفروسية. البعض يحفظ من الشعر العربي القديم. ولكن الغالبية العظمى يلتقطون هذه القيم من حكايات عن أمراء البدو. ومع أن المنطقة جبلية، والبادية بعيدة عنها نسبياً إلا أن القيم البدوية تملأ الأغاني. وهذا يجر مع الحكايات قصائد بدوية. ويتفنن كثيرون في الأداء باللهجة البدوية ويتميزون بها. بل إن وصف شخص ما بأنه " عشير بدو "، أي عاشر البدو، يجعل له تميزاً خاصاً. والغناء البدوي يقرّب من الغناء العراقي، ولذلك فإن المتفننين كانوا يغنون غناء عراقياً.

إن البادية تعيش في الجبل. أيفسر لك هذا كيف يمكن لشاعر آخر أن يكون اسمه "بدوي الجبل"؟

ومنذ صغري وأنا أسمع هذه الحكايات والقصايد – لأن مفردها قصيد – البدوية. ويكفي أن أشير هنا إلى أن اسم عدوان في كنيتي جاء من سيرة شعبية كانت متداولة واسمها " حكاية الأمير نمر العدوان ومحبوبته وضحة ست النسوان ". فعدوان هو اسم جدي (والد والدي) وليس اسم عشيرة. ولديّ عم اسمه نمر (وبالتالي فهو نمر العدوان). كما أن أمي (وهي قريبة أعمامي قبل الزواج) اسمها وضحة. وزوجة أحد أعمامي، وهي من قريباتنا أيضاً، اسمها هي الأخرى وضحة. (تبين لي في ما بعد أن العدوان عشيرة كبيرة في فلسطين وشمالي الأردن وجنوب سورية. ولعل الأمير نمر العدوان منها. ولكن أنا لست منها مع الأسف).

*** ما الذي جاء بك إلى الكتابة الشعرية؟ وما هي المؤثرات التي صاغت وعيك الشعري؟ وما هي الصورة الشعرية في دمشق عندما بدأت بالكتابة؟**

- لكثرة ما يتم تداول المادة الغنائية صار من المتوقع من أي شخص أن " يقول ". وكلمة " يقول " تعني الذي ينظم مرتجلاً أو غير مرتجل. ولذلك فإن المحترف هو "القوال". ما من أحد في هذا الجو إلا و " قال " بيتاً من العتابا، أو شغّل ذهنه من أجل تثليث بيت. (الطريف هو أن تثليث البيت يستدعي في الذهن فوراً تثليث العرق – تقطيره ثلاث مرات – لكي يصبح عرقاً مثلثاً).

العتابا والأغنية كانا شغل الجميع. "الشعّار" المحترفون يتسلون بهذين النوعين. ولكن عند الجد، وإذا كانت قدراتهم عالية، فإنهم ينظمون قصيدة على النمط البدوي اسمها "القصيد". هذه مرحلة أعلى وأكثر احترافية. المرحلة العليا هي النظم بالفصحى. وهذا شغل النخبة. وهذه النخبة تأتي من صفوف المتعلمين أو أبناء المشايخ الذين تتاح لهم فرصة الدراسة وتعلم القراءة وتوفر الكتاب أكثر من الآخرين. والكتاب إما ديني أو أدبي. ولهذا فإنه من النادر أن ترى بيتاً لرجل دين مهتم بالثقافة الدينية

بجدية إلا وفيه أكثر من ولد ينظم الشعر، أو ولد ذو خط جميل يصرف وقته في نسخ المخطوطات الدينية (التي يجب أن لا تطبع). خذ مثلاً الشيخ سليمان الأحمد. كان عالماً وشاعراً. وابنه محمد – بدوي الجبل في ما بعد – شاعر. وابنه الآخر أحمد شاعر، وحفيده منير شاعر. وابن أخته محمد كامل صالح شاعر. ووالد هذا الأخير، الشيخ محمد كامل صالح شاعر.

كل رجل دين يجرب نظم سعر ما في موضوع ما: الأخوانيات والممازحات والقصائد التعبدية أو الصوفية، أو المقلدة للصوفية.

وذات يوم وقعت في يدي أعداد مجلة قديمة – تعود إلى عام 1946 - كانت تصدر في اللاذقية واسمها " القيثارة "، وفيها نشر بدوي الجبل ونديم محمد وحامد حسن وأحمد علي حسن، وعلي أحمد سعيد (أدونيس في ما بعد). وكانت تلك المجلة مليئة بالشعر. وكانت الغالبية العظمى من هؤلاء الشعراء رجال دين أو أبناءهم.

"العوام" هم أبناء عامة الناس، الذي أهلهم ليسوا مشايخ. وأنا من العوام. ولا أعرف (كان يجب أن أسعى لمعرفة) كيف أن جدي عدوان قد استطاع أن يعلم أبي (صبري) حتى أخذ الابتدائية (السرتفيكا). لقد كان عدوان من وجهاء ذلك المجتمع القروي الصغير والفقير (دون مرتبة دينية أو ملكيات زراعية كبيرة. وهذا نادر).

وبهذه الشهادة توظف أبي بعد الاستقلال في "الإنتاج الزراعي". وقد أعطته الوظيفة امتياز ابن الحكومة، وامتياز الدخل الثابت المضمون. وبسبب الوظيفة كان ينتقل – ضمن المنطقة ذاتها – إلى بلدات وقرى متعددة. وكنت معه لأنني الأكبر (الثاني في الترتيب بعد الأخت الكبرى). ثم وجد أنه من الأفضل أن يستأجر غرفة في مصياف – مركز المنطقة – تسكن الأسرة الصغيرة فيها، بينما يذهب هو إلى وظيفته في القرى المجاورة ويعود إلى البيت. وكان هذا يعني أن أدخل المدرسة في مصياف.

كنت أحب المدرسة دون سبب واضح. بل أستطيع القول إنني كنت متعلقاً بها. ومع أنني فقدت تميزي (في القراءة للكبار فمصياف ليست المجتمع الفلاحي العاطل عن العمل) إلا أنني تعلقت منذ صغري بقصيدة أحمد شوقي (سلام من صبا بردى أرق). ولم يسهر أهلي عند أحد، ولم يسهر أحد عندنا، إلا وطلب مني الأهل أن أقرأ القصيدة أمام الآخرين. وكنت أقف فوراً وأطلق عقيرتي بها.

وكان حزب البعث قد فتح عدداً من المدارس في الأرياف لتدريس أبناء الفلاحين مجاناً، أو بأقساط رمزية. ويدرّس فيها متطوعون – بأكلهم أحياناً – من طلبة الجامعة الحزبيين.

وفي مصياف كانت إعدادية " أبي ذر الغفاري ". وكان فيها أبناء القرى المجاورة ممن انقطعوا عن التعليم بسبب الوضع المادي ثم استأنفوه بعد إتاحة هذه الفرصة. ولذلك كان معظم الطلاب كباراً في السن، بالنسبة للمرحلة التعليمية النظامية.

وقد تعلمت المرحلة الإعدادية في هذه المدرسة، وأنهيت دراستي فيها وأنا من أصغر الطلاب سناً.

ومرة أخرى فرض الشعر نفسه. " الأساتذة " البعثيون المتطوعون كانوا يشتعلون حماساً. وكانوا يجعلوننا نخرج في مظاهرات سياسية (ضد أديب الشيشكلي أو في ذكرى سلخ اللواء أو ذكرى تقسين فلسطين) لا نعيها تماماً. ولكنهم كانوا يلقون علينا قصائد حماسية تكون في أغلبها من نظمهم هم.

بالنسبة لي في هذه المرحلة، ومع ملازمة (سلام من صبا بردى أرق) اكتشفت أن الشعر يمكن أن يكون مادة سياسية. ومع تأليبنا ضد الظلم والاضطهاد والإقطاعيين والزعماء (الذين كان معظمهم مشايخ) توجه اهتمامي إلى أنني يجب أن أكتب شعراً للتنديد بالظلم الاجتماعي. وكنت من الشعراء الشبان القلائل الذين لم يبدأوا بكتابة الغزل، بل بالهجاء الاجتماعي للرجال الذين يضطهدون النساء، ولرجال الدين الذين يستغلون الدين مالياً، ثم سياسياً ليصبحوا نواباً أو زعماء يدعمون النواب. ولكن أول قصيدة نشرتها كانت تسخر من " زعيم سابق".

ومع اكتشاف " وظيفة " جديدة للشعر، اكتشفت اكتشافاً آخر. فقد دفعني حماس الفتوة ووقاحتها إلى تقديم قصيدة في هجاء رجال الدين إلى رجل دين متميز ومحترم في المنطقة. إذ سألني إن كنت حقاً أكتب الشعر. وطلب أن يرى شيئاً منه. وبنوع من التحدي قدمت له تلك القصيدة الهجائية. وهو، كغيره من رجال الدين، ضليع في اللغة ومتآلف مع الشعر.

قرأ الرجل القصيدة بهدوء. ثم أخرج قلماً من جيبه وبدأ يضع الإشارات على الكلمات الخطأ لغوياً، أو التي تتسبب في خلل عروضي. ثم أعادها إلي. وكان هذا يعني، بالنسبة لي، أنه نفّس القصيدة.

الحماس وحده إذن غير كاف. والتحدي لا يكفي. و " الوظيفة " الجديدة التي تحول الشعر إلى سلاح لا تكفي. إذا شئت أن تستخدم هذا السلاح يجب أن تتقنه وتبرع في استخدامه.

ولذا لم تعد قراءاتي النهمة لكي أتسلى أو لكي أحفظ ما سألقيه باستعراضية، بل صرت أنتبه إلى " كيف " تكتب القصيدة.

بعد الإعدادية لم تكن هناك ثانوية في مصياف، فأكملت المرحلة الثانوية في حماة وحمص. وبعد الثانوية انقطعت عن الدراسة لكي أعمل معلماً وكيلاً، بعد أن سجلت في الجامعة في كلية الآداب – قسم اللغة الإنكليزية.

حتى ذلك الحين كنت متفوقاً في اللغة الإنكليزية والرياضيات. (حتى اليوم ما زلت أساعد أولادي في الرياضيات حتى يتجاوزوا المرحلة الإعدادية).

بعد أن منعني أبي من الالتحاق ببعثة لدراسة التمثيل في مصر أيام الوحدة، درّست سنة واحدة في إحدى القرى. وكانت قراءاتي كلها في الشعر المهجري. وحين

ذهبت في العام التالي إلى دمشق لكي أدرس في الجامعة كطالب نظامي كانت معرفتي بالشعر المعاصر لا تتعدى الشعر المهجري إلا بشعر بدوي الجبل ونزار قباني. ولم أكن قد عرفت بمعركة الشعر الحديث. وكان ذلك في مطلع الستينات.

في الجامعة كان يسيطر علي الإحساس بالتقصير والغياب. كنت غائباً عما يجري في دنيا الثقافة والشعر. كنت غائباً عن العصر كله.

فبدأت أتحول إلى فأر كتب حقيقي. وبسبب الوضع المادي كانت البسطة التي تبيع كتباً مستعملة ومجلات قديمة نسبياً، وبأسعار ممكنة لي، هي الموئل الأساس. بالإضافة إلى ما أتاحته لي دراستي في قسم اللغة الإنكليزية من فرص اطلاع على الثقافة الأخرى بلغتها الأصلية. وبالتالي صارت البسطة تقدم لي كتباً ومجلات إنكليزية بأسعار بسيطة.

وهناك التقيت بمجموعة كبيرة من الشعراء الشبان الذين كانوا يتخاطفون مجلتي "الآداب" و " شعر". وكان بين المجموعة نزاعات متعلقة بالحداثة والكلاسيكية. معظم هؤلاء ترك الشعر والثقافة في ما بعد. ولكن من بين الذين** استمروا بشكل أو بآخر صالح عضيمة ومسعف بارودي وصالح هواري (وكانوا يمثلون الكلاسيكية والمحافظة). بينما كان في الطرف الآخر كمال أبو ديب وعلي كنعان وفائز خضور وفؤاد نعيسة وفواز عيد. ولكن كان معنا عبد الكريم قاصد من العراق ثم أنور يونان ورشاد أبو شاور وأكرم شريم في القصة القصيرة (أحمد دحبور ونزيه أبو عفش جاءا متأخرين، ولم يكونا في الجامعة). ولكن كانت هناك أسماء لامعة خارج الجامعة مثل مصطفى خضر ولؤي فؤاد الأسعد. ثم الجيل الأسبق المتألق والراسخ مثل محمد الماغوط وخليل خوري وعلي الجندي ووجيه البارودي وبدوي الجبل. وفي القصة زكريا تامر وعادل أبو شنب ووليد إخلاصي وحنا مينة وسعيد حورانية وعبد السلام العجيلي. وكان يحتل مراكز النشاطات الثقافية شعراء كلاسيكيون من أمثال أحمد الجندي وأحمد علي حسن وحامد حسن ومدحت عكاش. وكانوا يحاربون الشعر الحديث بلا هوادة.

وذات يوم (1964 على ما أظن) انعقد مؤتمر الأدباء العرب في اللاذقية، وعلى هامشه مهرجان الشعر العربي. وكنا قد ظهرنا على الساحة بما لا يدع مجالاً لتجاهلنا رغم عدم الاعتراف بالحداثة. فأعلن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المشرف على تنظيم المهرجان) عن مسابقة للشعراء الشباب لانتقاء خمسة منهم يشاركون في المهرجان، وبشرط أن تكون القصيدة كلاسيكية. قلت لعلي كنعان، وكنت أكثر خبثاً منه: تعال نسخر منهم. وقررنا أن ننظم قصيدتين كلاسيكيتين. عندي سبعة أبيات غزل في عيني زميلة جامعية جعلتها خمسة وثلاثين بيتاً. وعند علي كنعان مقطع غنائي من خمسة أبيات من قصيدة حديثة، كان قد نشرها في الآداب. أضاف إليها أكثر من عشرين بيتاً. وفاز يومها صالح هواري بالجائزة الأولى، وأنا بالثانية وعلي كنعان

بالرابعة. أخذنا المكافأة وشاركنا في المهرجان. ثم نزلنا بهجمة مضرية في الصحف على تلك العقليات التي منحتنا الجوائز على قصائد مفتعلة منظومة. وقلنا يومها إننا كنا نبحث عن كلمة القافية أولاً ثم ننظم البيت رجوعاً إلى الوراء.

الأدباء السوريون المتميزون والمؤثرون في الحياة الثقافية أمثال أدونيس ومحمد الماغوط وغادة السمان وبدوي الجبل ونزار قباني وحليم بركات وعمر أبو ريشة وغيرهم كانوا كلهم خارج سورية. وكنا نقرأهم مثلما نقرأ السياب والبياتي والحاوي وجبرا والصبور وحجازي والخال وغيرهم. الوحيد الذي كان موجوداً، وشبه غائب لإقامته الدائمة في بلدته وعدم خوضه للمعارك التي من هذا النوع، هو عبد السلام العجيلي.

وهذا ما جعل معركتنا مع الجيل السابق أقل صعوبة. واستطاع ما سمي في ما بعد بجيل الستينات بسبب ذلك أن يحتل مكانته في الحياة الثقافية السورية. ويمكن الاستدلال على ذلك من المقارنة مع أبناء جيلنا في العراق مثلاً. كان الشاعر العراقي الشاب يواجه الجواهري من هذا الجانب، والسياب والبياتي ثم سعدي يوسف من الجانب الآخر. هؤلاء كانوا حاضرين شخصياً في الحياة الثقافية العراقية، بينما كان نظراؤهم السوريون غير موجودين في الحياة السورية.

أي أننا نمونا دون وجود أشجار كبيرة تعيق النمو، ودون صدامات محرجة مع شعراء كبار في الجانب الآخر.

كان اصطدامي بالحداثة مربكاً. إذ كنت قد وطدت النفس على الإتقان. وكان هذا يعني إتقان العروض والقواعد.

ما الذي يفعله هؤلاء بهذا الشيء الذي يشبه الشعر، ولا يشبه ما تعودت عليه وما قررت إتقانه؟ علي كنعان هو الذي " طوّل " باله علي. فنحن زميلان في صف وحد. وقد تحولنا بفعل بساطته الآسرة التي لم تكن تشبه شيطنتي إلى صديقين متلازمين حتى اليوم.

هو الذي ساعدني على اكتشاف مسألة وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت. وبفضل ما كنت أقرأه في مجلتي " الآداب " و " شعر " انتبهت إلى شيء أكثر أهمية من مسألة الشكل هذه. وهي أن الشعر قد صار ينظر إلى العالم وإلى نفسه بطريقة مختلفة: نظرة مختلفة إلى الإنسان وتعامل مختلف معه وبالتالي مع اللغة والموضوع والحياة.

وقد ساعد على الإسراع في ذلك أيضاً شعورنا أننا مختلفون فعلاً عن الآخرين في الجامعة. ربما كانوا أكثر تفوقاً من الناحية الدراسية أو المالية وحتى الغرامية. لكننا كنا نشعر أننا مختلفون. وأننا نرى الأمور بطريقة مختلفة. وقد تجلى هذا الاختلاف حتى في التعامل مع المنهاج الدراسي (في قسم الأدب الإنكليزي أو قسم اللغة

الفرنسية، والذي كان عبارة عن أدب عالمي)، مثلما تجلى اختلاف زملائنا في التعامل مع مناهجهم في الأدب العربي.

ذات يوم أعطاني علي كنعان مجموعة شعرية لشاعر كان قد بدأ يلفت الأنظار بقوة. وهي مجموعة "الحب واللاهوت" لموريس قبق. وكانت اكتشافاً. حتى في قصائده التي على الوزن والقافية كان هناك الاختلاف ذاته في النظرة والتعامل. المسألة إذن ليست مسألة تحطيم شكل. بل هي تغيير زاوية النظر إلى العالم.

*** في روايته "الزمن الموحش" يصف حيدر حيدر أحوال الإنسان الريفي وهو يهبط إلى المدينة. وأنت جئت إلى دمشق في أوائل الستينات، ربما. كيف نظرت إليها؟ وما كان المألوف والغريب فيها؟ وإلى أية درجة تختلف دمشق اليوم عن تلك التي كانت؟**

ـ كنا فقراء. ولكننا كنا نكابر على فقرنا. وكنا نتمترس وراء الثقافة لإخفاء ضعف إمكانياتنا.

هناك جانب مؤسٍ ومضحك في الموضوع. أهل القرية كانوا ينظرون إلينا بحسد وإكبار. "هؤلاء هم الذين يذهبون إلى المدينة". وكانت هذه النظرة الخاصة توجه إلى كل من ينزل إلى المدينة. العمال والجنود بشكل خاص. ونحن لنا الميزة الإضافية. فنحن نتعلم. وفي الجامعة. وسنعود ومعنا " الحقوق ".

كل شهادة جامعية كان اسمها الحقوق. وحين سجلت الأدب الإنكليزي، وشهادته اسمها ليسانس لم يرتح الأقارب لجواب أبي عن اسم شهادتي. فقالوا له: وبعد الليسانس؟ متى سوف يأخذ الحقوق؟

وقد أكلت " قتلة مرتّبة " من أبي بعد الثانوية لأنني كنت أريد أن أدرس التمثيل. بينما عقدة المنطقة كلها توجّه الأولاد " النابغين " لأن يكونوا محامين أو أطباء " دكاترة ".

هذه هي النظرة من هناك. أما كيف كنا نعيش بالفعل؟ فعلى الكفاف. بمصروف ضئيل يتدبره الأهل حسب إمكانياتهم. ونستأجر غرفاً بائسة. وقد نتشارك أكثر من واحد في الغرفة الواحدة.

نحن كانت غرفنا في وسط المدينة. وكان من الممكن تأمين غرف مقبولة بإيجارات محتملة. فأهل المدينة فقراء أيضاً (أو مستثمرون) يريدون تأجير غرف. أما العمال والعسكريون (الرتب الصغيرة طبعاً)، وبينهم أقارب لنا فيسكنون في الضواحي، وفي أحياء لا تختلف كثيراً عن قراهم. وبسبب تجمعهم، معارف وأقرباء وأبناء منطقة واحدة، لا تحس، ولا يحسون أنهم في المدينة. بل قسم من القرية على طرف المدينة. وهناك اكتشفنا أن قسماً كبيراً من الذين يذهبون في الإجازات وهم يلبسون البيجامات (دليل التمدن) قد يقضون أعواماً لا يرون فيها وسط المدينة، وبالتالي لا يسهرون في مطعم أو ملهى، ولا يحضرون فيلماً سينمائياً. تيتي تيتي..

في هذا الجو تعلمنا. وكان أهلنا يرسلون لنا زوادات أكل من أطراف سورية إلى دمشق حين يتوفر أكل خاص، ويتوفر مسافر يجلب لنا هذه الزوادات ممتناً لأنه بسببها يؤمن نومه عندنا.

ولم يكن يثير مشاعرنا البائسة إلا البنات. كيف ستلفت نظر بنت لا تستطيع، بسبب وضعك الاقتصادي، أن تجلس معها في بوفيه الجامعة رغم رخص الطلبات فيها؟ وأنا شخصياً كان يسيطر علي إحساس أنني محروم من هذه الناحية لأنني ريفي متخلف. يومها صرت أخجل من العتابا، وحتى من أغنيات عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش التي أحفظها وأغنيها. دائماً لدي إحساس أن المدينة شيء آخر. أحسن مني.

في روايتي الأخيرة " أعدائي " شاب يحب ظل فتاة. هذه التجربة هي تجربتي أنا. أنا فعلاً أحببت ظلاً. وفي الرواية أيضاً موقف المبغى الذي لا ينسجم فيه إبراهيم (الشخصية في الرواية) ويهرب منه. هذا حدث معي أيضاً. كان في دمشق مبغى، ارتفع مكانه مبنى كلية الهندسة الآن. وقد أخذني إليه صديق (مدعواً طبعاً). وحدث معي ما حدث لإبراهيم. والأهم من ذلك أن التجربة الجنسية الفاشلة التي حدثت لإبراهيم، إذ رأى وجه أبيه في الصورة المعلقة لزوج المرأة المغوية، هي تجربة حدثت معي أيضاً. وكنت في السنة الجامعية الأخيرة.

وكنا نمشي. نمشي كثيراً. نادراً ما كنا نركب الترومواي أو الباص. وكثيراً ما كان بردى يفيض على مفرق الجامعة عند المتحف الحربي فلا نستطيع الوصول إلا بعد أن ندور دورة طويلة جداً.

إذن كان هناك شتاء. وكان هناك شقاء. وكنا نتدفأ عند الضرورة على وابور الكاز، وخاصة بعد ممارسة الرومانسية والمشي تحت المطر.

الغربة التي اعتاد الشعراء أن يكتبوا عنها (مثل غربة حجازي في " مدينة بلا قلب ") لم أكن أحس بها بهذا المعنى. كنت أشعر أنني على هامش المدينة بسبب الوضع الاقتصادي. وليس لأن " هذا الزحام لا أحد ". بل هو أحد. وأريد أن أندمج فيه وأن أتعايش معه، وأن أنال اعترافه. وكنت أرى أن المدينة ترفضني لأنني متخلف. والحل هو أن أتقدم. ولم يكن أمامي إلا الثقافة. وقد فشلت ذات يوم في استدانة ثمن سادويتش (ثلاثة فرنكات) فنمت بلا عشاء. ولكنني بكيت يومها وأنا أتذكر أمي وأخوتي الذي يحلمون "أن يمضوا إلى حيث مضيت ثم يبكون ولا يدرون أني قد بكيت".

وفي تلك الفترة نشرت أول قصيدة لي في " الآداب " – وكان النشر فيها امتيازاً – بعنوان " لقيطان "، وكانت مهداة إلى علي كنعان، رفيق المعاناة والبؤس. وقد كتب عنها محي الدين صبحي في العدد التالي إنها تمس شغاف القلب (رغم أنه مسح بها الأرض دفاعاً عن دمشق التي اعتقد أنني أهجوها، وهو يجب أن يدافع عنها بوصفه دمشقياً).

حيدر حيدر لم يأت إلى دمشق ليدرس. جاء بعد أن كان معلماً ودعي إلى الخدمة الاحتياطية. كان كبيراً ومتزوجاً ولديه أولاد وبيت ودخل ثابت. والأجواء التي حكى عنها في روايته أجواء مترفة (بالنسبة للأجواء التي عشناها سابقاً). فيها شرب ومطاعم ونساء. وحتى نحن كنا قد صرنا موظفين ومعروفين، ونستطيع أن نجلس في المقهى أو نتناول كأساً في بار.

ولكن حيدر جاء مع موجة البعثيين الحاكمين. وهذه الموجة بمقدار ما كانت طهرانية وبريئة، كانت عدوانية تجاه المدينة وتتصرف من منطلق ثأري. وفي تصرفات الكثير منهم تلك النظرة الريفية المتخلفة التي ترى المدينة مبغى. (وهي شبيهة بأوهام الشرقي الذاهب إلى بلد أوربي ويظن أن البنات واقفات بالطابور ينتظرنه في المطار).

نحن كنا نعيش المدينة من تحت. وهم عاشوها عائمين على السطح.

أما بالنسبة للأيام الحالية فلا أشعر أن هناك ما تغير في دمشق إلا أنها صارت أكثر ازدحاماً وأقل خضرة وشتاء. وهذا الازدحام وسط الغابات الإسمنتية يشعرك أن الألفة قد اضمحلت. على أيامنا كانت دمشق قرية خضراء كبيرة وجميلة.

*** بعد مسار طويل في الكتابة الشعرية هل تمكن الإشارة إلى المؤثرات الشعرية المتغيرة التي صاغت، ولا تزال، تجربتك؟ وهل اختلف منظورك اليوم إلى مواضيع الشعر ووظيفته؟ وكيف ترى إلى تلك العلاقة المعقدة بين حلم " الشعر الخالص " والوظيفة الاجتماعية التحريضية للقصيدة، في الشعر الملتزم وذلك في ظرف شرط عربي لا يترك للمبدع، كثيراً، حرية الاختيار؟**

ـ تعمق الاختلاف عن الآخرين والذي أشرتُ إليه في كلامي السابق. ربما انشغلت لفترة أطول من اللازم في الشأن العام دون السماح لنفسي، بعد المجموعتين الأوليتين، في التعامل مع الكثير من قضايا الحياة الأخرى.

أتذكر الآن أنني قرأت لمحمود درويش مقالاً مؤثراً بعد خروجه من الأرض المحتلة وتسليط الأضواء المبهرة عليه (كان أصلاً هو الأكثر لفتاً للانتباه بموهبته الشعرية بين شعراء الأرض المحتلة قبل خروجه منها، ومنذ كتاب غسان كنفاني وتسرب بعض الدواوين). وكان عنوان المقال، على ما أذكر، "هل تسمحون لي بالزواج؟". وكان فيه دفاع عن حق الشاعر، حتى شاعر القضية، أن تكون له حياة سوية وطبيعية فيها ما في حياة أي إنسان آخر من تفاصيل يومية.

هنا يتداخل الموضوعان الواردان في السؤال. كانت كلمة "ملتزم" إما مسبة أو مفخرة. وقد احتجنا إلى وقت طويل حتى نقوم بفرزين خطيرين. الأول هو: قبل أن تكون شاعراً ملتزماً أو شاعراً غير ملتزم، أليس عليك أنت تكون شاعراً أولاً؟ الموضوع لا يقرر الشاعرية، ولا يلغيها. في الحب والجنس والعلاقة الأسرية والعلاقة بالوطن والقضية والطبيعة والآخرين هناك أولاً شاعر، أو لا شاعر. بعد ذلك تأتي

الصفة. الموصوف قبل الصفة. والصفة تتبع الموصوف، كما هو الحال في الإعراب. وقد تلمسنا الحاجة إلى هذا الفرز بعد سيول من القصائد الخالية من الشعر والمتسترة وراء القضية.

والفرز الثاني هو الذي ساعدنا على أن لا نخجل من التزامنا (بعد إثبات شاعريتنا) وانتمائنا. كان هناك تيار يندد بهذا الالتزام. ويعتبره متسلقاً على القضية لكي يمالئ الجماهير. ودخلت كلمات مثل الحزب والامتثال والتنظيم إلى المعايير الأدبية.

"هؤلاء يكتبون بأمر من الحزب أو السلطة. هؤلاء يجاملون الجماهير الأمية الغبية الجاهلة على حساب الشعر. هؤلاء يغرقون في اليومي ويُغرقون الشعر معهم بإبعاده عن الموضوعات الخالدة".

هكذا كانوا يقولون. وكان في الكثير من ذلك مد غطاء الحرب الإيديولوجية في الغرب ضد المعسكر الاشتراكي (والماركسية) لكي يغطونا نحن به. ومثلما كان يتم استيراد النظريات النقدية والمذاهب الإيديولوجية (العبث والسأم والوجودية واللا انتماء وضرورة أن يكون الشاعر بوهيمياً أو سكيراً أو حشاشاً أو شاذاً جنسياً) كان يتم سوق التهم علينا، نحن المساكين الذي لسنا في عالم اشتراكي، بأننا نشبه شعراء السلطة في الاتحاد السوفياتي.

بعد التقاط الأنفاس، واكتشاف عدم الحاجة إلى البقاء في موقع الدفاع عن النفس اكتشفنا، بفعل الثقافة والتثقف، أمرين هامين: الأول هو أن هؤلاء (غير الملتزمين كما يبدو عليهم) ملتزمون أكثر منا بإيديولوجيات تصر إلى إبعاد الفن والثقافة والإبداع عن الحياة.

ثم إن كبار فناني عصر النهضة قد رسموا ونحتوا بالاتفاق أو بالتزلف أو بالعقد المادي الواضح رسومات خالدة. وكانت موضوعاتها الملوك والأمراء ونساء البلاط ورجاله أو قصصاً دينية ترسم في الكنائس والأديرة. ولم يؤثر الدافع أو الدفع أو الاتفاق على سوية الإبداع. أكثر من ذلك. إن التاريخ قد نسي النساء والرجال الذين في اللوحات. وبقيت اللوحات وقيمتها الفنية العالية. بل إن أحداً لا يهتم كثيراً بالموضوع الديني الذي في بعض اللوحات. ولكن بقيت فيها قيمتها الفنية.

وكبار الشعراء والمسرحيين كانوا يسعون للوصول إلى البلاط في فرنسا وإيطاليا وإنكلترا وألمانيا لكي يستطيعوا تقديم إبداعهم. ثم تبين أنهم مبدعون حقيقيون. بل إن التراث الذي تركوه في الشعر والمسرح بقي ذكره أكثر من ذكر العائلات التي كانت في البلاط، وكانت تحاربه أو تشجعهم.

وحتى في شعرنا العربي من يعرف من هو التنوخي أو العجلي أو المري الخراساني ممن مدحهم المتنبي؟ هل مدحهم ليرتزق وينافق؟ أم ليعيش؟ أم لمماشاة منطق عصره؟ في كافة الأحوال ترك لنا المتنبي مفخرة شعرية أياً كان الدافع لها.

والخندق الأقل أهمية، ولكنه الخندق الذي لا يجوز تجاهله هو تهمة المباشرة. وكانت هذه التهمة تطلق على كل شعر مفهوم. ولكن الهجوم الأساس كان على الشعر الذي يتعامل مع الهم العام: "فلقتمونا بمفردات الخبز والجوع والوطن والقهر والظلم والخوف والشرطة والسجن. لم هذه المفردات المباشرة؟ اخرجوا من هذه الدائرة التي تخنقون أنفسكم فيها".

المفردات؟

أول ما علمتنا إياه الحداثة هو أنه ليست هناك كلمة شعرية وكلمة غير شعرية. هناك استخدام شعري متقن واستخدام غير متقن لأية كلمة.

وإلا لماذا تكون كلمات الرغيف والجوع والقهر وغيرها كلمات مباشرة وغير شعرية في قصيدة تتعامل مع الهم العام، ولا تكون كلمات البطن والنهد والحلمة والرغبة والاشتهاء مباشرة في قصيدة من النوع الآخر؟ ولماذا يحق للشاعر الذي يتعامل مع " الموضوعات الخالدة " أن يورد ذكر الموت والخلود والبعث والقيامة، ولا يحق لي أن أورد الدم والظلم والسوط والجنازة؟

أتعرف ماذا اكتشفنا؟

إنهم لإبعاد الإبداع عن الواقع يريدون أن يكون الموت هو الموضوع وليس الموتى. الحب وليس المحب أو المحبوبة. الخوف وليس الخائف. أي الموضوع وليس الإنسان. الفكرة المجردة وليس الذي يعيشها أو يعانيها. وكأن هذه الأفكار المجردة تعوم في الهواء ولا تمس البشر. أوكأن ما يجري في عقل الإنسان لا ينبع من حياته بل يسقط عليه من السماء. وبالتالي فبمقدار ما كانوا يدعون الحضارة والعصرية (وربما العلمانية) كانوا ينطلقون من الخرافة والوهم.

ثم ما هو هذا "الشعر الخالص"؟ يبدو لي الشعر الخالص مثل الحب العذري. أنا لا أصدق بوجود أي منهما. كيف أحب امرأة ولا أحب جسدها أو حتى عينيها أو صوتها أو ضحكتها؟ ما الذي أحبه إذن؟ كيف أحب امرأة بلا ملامح؟ هذه تصح على المكبوتين الذين لا يجدون الفرصة، وتصلح للعادة السرية وحدها. والشعر " الخالص " الذي ليس فيه ما يدل على أنه صادر عن إنسان، ولا يتفاعل معه إنسان آخر هو لا شيء. غير موجود. رامبو؟ كتب شعراً حول موضوعات. مالارميه أيضاً. من تريد أيضاً؟ بودلير؟ هل شعره خالص؟ كيف فهمته الرقابات وحاربته إذن؟

قد يكون هناك ما يجب التعب للوصول إليه في القصيدة. قد يكون هذا عمقاً. وقد يكون إتقاناً لاستعمال معطيات غير مألوفة. وقد يكون هناك ما اسمه في نقدنا العربي القديم " توليد معان ". ولكن ليس هناك قصيدة إذا لم يكن هناك ما تعبر عنه. حتى في الغناء. قد يردد المغني أصواتاً ولا يقول كلاماً. ليس بالضرورة. ولكن هذه الأصوات تعبر عن حالات. عن فرح، حزن، أشواق، فجيعة. هناك ما يتم التعبير عنه.

وقد كانت الذريعة الأولى للحداثة وتهديم البنية السلفية هي أن تلك البنية لم تعد قادرة على التعبير عن التجربة المعقدة للإنسان المعاصر. هناك إذن " التعبير عن..".

وهذا لا يعني أنني أغفل مسألة أن الفن هو بالأصل " كيف " تعبر، وليس مجرد "ماذا" تعبر. ولكن هناك في الحالتين تعبير. تعبير عن..

*** إن كان إنتاج العمل الأدبي، شعراً كان أم رواية، يتحدد بمستهلكه، بلغة معينة، أو بمستقبله، بلغة أخرى، هل تعتقد أن قارئ اليوم اختلف كثيراً عن نظيره في الستينات حين بدأت الكتابة؟ ولماذا؟**

- يختلف طبعاً. ونحن اختلفنا. وإلا ما معنى الزمن؟ والزمن لا نلحظ حركته جيداً إلا في البشر. وكما نلحظ مروره في الشيب والعجز نلحظه أيضاً في تغير الاهتمام. هناك نبض يتغير إيقاعه.

ولكن هنا نلتقي مع أصحاب الموضوعات " الخالدة ". ما يشغلني هو العدل. يسمى في اللغة الإنكليزية Poetic Justice أو العدل المطلق. أظن أن المبدع مهتم بالعدل المطلق وليس بالعدل على أقساط. التقسيط شغل البازرجية والسياسيين.

وهؤلاء يبنون تحركاتهم على ما تحقق، وما يمكن تحقيقه. ذات يوم، مثلاً، صرنا نواجه أسئلة حول موقفنا من عملية السلام. الجميع يقدمون أجوبة منطقية ومقبولة. المبدعون يقدمون (أو يجب أن يقدموا) أجوبة غير مفهومة عند الرجوع إلى قواميس السياسة اليومية.

كنت أجيب دائماً أنني أريد العدل المطلق. فليعمل السياسيون ما يمكنهم. فليوقعوا اتفاقيات سلام. ولكن أنا أظل محتفظاً بفهمي عن العدل. أنا أريد كل فلسطين. وما زلت أرى أنني عربي. يقولون لي: وماذا لو أرجعوا لكم الجولان؟ أقول: وفلسطين؟ ثم أقول: هذه المعاناة الفلسطينية والعربية الممتدة على مدى خمسين عاماً، هل نمسحها ونقول عفا الله عما مضى؟ في ذقن من سنزرعها؟ والقتل والتشريد والهدم والاقتلاع واليتم والبكاء والمجازر الجماعية..؟

لا تظن أنني خرجت عن السؤال، أو أنني لم أفهمه. هذا هو صلب الجواب.

منذ بدأت الكتابة كانت مسألة العدل هي شاغلي. ولذلك فإن ما يرضيني في الحياة حولي كان قليلاً دائماً. ومهما كانت المتغيرات من حولي فإنني لا أرى أنها تغير من موضوعي. هذا يعني أنني لا أنشغل بتغير مزاج المتلقي. أتوهم أن لديه هو الآخر شيئاً جوهرياً لا يتغير، حتى لو لم يع ذلك.

أقول أحياناً من أجل التوضيح إنني وأنا طفل كنت أسمع الريح نواحاً، وأرى شجرة تتمايل أمام بيت أهلي. وكنت أتخيلها مرة ساحرة، ومرة جنية، ومرة متعبدة نادبة ترفع أيديه إلى السماء. كبرتُ وصارت الشجرة بمعطى الواقع شجرة، نباتاً. ومن خلال ما تعلمته صرت أعرف متى تزهر ومتى تعطش ومتى تعطي الثمار ومتى تيبس. ولكنني أعي أنني بهذه المعلومات أقمع الطفل الذي كان يراها امرأة. وبقليل من

الشجاعة المستمدة من الإبداع أقول للطفل: قم وتفرج على الشجرة وهي ترقص. قم وكفكف دموع الريح، أو أصغ إليها على الأقل. ولتبك معها إذا شئت. هيا. تشجع. وانس ما تعلمناه.

ولننس ما أجبرتنا عليه الظروف من تغير قسري. في الجوهر ما زال الطفل موجوداً. ومعه العدل الذي لم يخضع للتقسيط والمبازرة.

قارئ اليوم تغير طبعاً. زادت معلوماته. وزادت مخاوفه. وزادت خيباته. والقارئ العربي، الذي لا أتوهم أنني أتوجه لغيره، تغير هو الآخر. ولكن الجوهري فيه وفي تطلعاته وفي مرارته وفي حقوقه لم يتغير أبداً. ويبدو لي الانشغال بالمتغيرات الأخرى مثل ما نفعله حين نزور أماً ثكلى ونريد أن نجنبها البكاء فنفتعل لها حديثاً عن ورود منزلها أو ضرورة تغيير قفل الباب.

أنا لا أتقن التعزية. أتقن أحياناً مغافلة نفسي في الحياة اليومية بالاستغراق في الضحك مستعيداً إرثي الديرمامي.

ولهذا فإن المتغيرات لم تؤثر على بنية عملي الفني. هناك شيء نضج. وهناك معرفة زادت. وهناك عمر تقدم. وإيقاع هدأ قليلاً. ولكنني أشعر أن هذا كله يعمل لصالح الهاجس الأساس. يزيد في توضيحه. ويطور القدرات للتعبير عنه.

ما يقتلني هو الاقتناع بالعدل النسبي. أُشبِّه الأمر بالسجين الذي يغافل حارسه ليطيل مكوثه في المرحاض دقيقتين إضافيتين. يشعر بالسعادة لأنه سرق هذا الوقت القصير. وربما كانت سعادته أكبر إذا نسيه الحراس في فترة التنفس عشر دقائق. هذا رجل نسي ما هي الحرية وقنع بفتاتها. نسي أنه في السجن. وإذا خرج من السجن يحس بالامتنان. ويظن أنه قد صار حراً في السجن الأكبر. بعد ذلك قد يتحسس حاجات أخرى تعلن عن نفسها لتؤكد له أنه لم يصبح حراً بعد. أين الطعام؟ والمسكن؟ وفرصة العمل والعلم؟ أين الكفاية التي تتيح الفرصة أمام المواهب لتتفتح؟ وللمتع الأخرى أن تمارس؟ متى يتخلص من الركض وراء اللقمة، أو الركض أمام الشرطة أو العدو ليحس بالأمان الذي يمكنه من التمتع بالفن؟.... كم هي المسافة التي تفصل هذا الرجل عن شخص آخر وصل إلى حد أن يدافع عن حق (جان جينيه) في الإبداع والحرية حتى وهو سارق وشاذ؟

*** كثر الحديث، ومنذ سنوات، عن "أزمة الشعر"، وأن الحداثة الشعرية وصلت إلى منتهاها، وأن كبار الشعراء قالوا ما عندهم. كيف ترى إلى هذه الأزمة؟ وهل تخص الشعر وحده؟ أم أنها مرآة لأزمات مجتمعية أخرى؟**

- هي مرآة لأزمات أخرى. ولكنني لن أسقط في هذا الفخ. فأنت تفتح لي الباب لقول الإجابة الجاهزة.

هي مرآة لأزمات أخرى. ولكن هناك أزمة حقيقية في الشعر ويجب الوقوف عندها وتأملها.

الأزمة هي أن الشعر، وطوال تاريخه، في أزمة. وطوال تاريخ الشعر هناك أحاديث متفرقة، هنا أو هناك، عن "أزمة الشعر". المشكلة هي في طبيعة الشعر. لا يستطيع الشعر إلا أن يكون في أزمة، وإلا توقف عن كونه شعراً. ولعل أول أزمة يواجهها الشعر هي في شعور الآخرين أنه يمكن الاستغناء عنه. ولذلك فهم ينصرفون إلى أمور أخرى معتبرين الشعر ترفاً أو زيادة أو مادة تسلية.

ما هي أزمة الشعر التي أطلقت مؤخراً؟ هل أن الشعر غير مرغوب؟ أو غير مقروء؟ نزار قباني وأدونيس ومحمود درويش يبيعون مئات الآلاف من النسخ.

هل الأزمة أن الشعر غير مفهوم؟ أدونيس، غير المفهوم، ظاهرة شعبية.

ليس هناك قراء؟ أعتقد أن الذين قرأوا بدر شاكر السياب أكثر من الذين قرأوا المتنبي في عصره (ومع الاحتفاظ باحتياطي الإحصاء حول تزايد عدد السكان).

من الذين قرأوا المتنبي في عصره؟ قلة نادرة من الخلفاء والنقاد. وبعض أشعاره رددته المغنيات.

قيمة المتنبي جاءت من إعادة اكتشافه المستمرة. من النقاد والدارسين المتتابعين عبر العصور.

قيمة الشعر إذن قيمة مخبوءة. والآخرون يصرون على أنها يجب أن تكون مكشوفة ومتاحة.

هذا ليس تعالياً على الواقع وقفزاً نحو الادعاء أن "عصري لا يفهمني. وغداً سيأتي من يفهمني ويقدر قيمتي". فأنا واثق أنه سيكون للمستقبل شعراؤه الذين يعبرون عنه. وسيكونون معزولين أيضاً. ويعيشون في "أزمة". وهذا لا يمنع من وجود باحثين يكتشفون قيمة شعراء في عصرهم وفي عصور سابقة، مثلما يحدث الآن.

الشعر دائماً قيمة مؤجلة. وما يتداوله الناس هو الشائعة المتعلقة بالشعر. شائعة شاعر القضية أو شاعر النساء أو شاعر الحداثة.

يقول أوكتافيو باز: "ما يميز العمل الأدبي عن الكتاب، الذي ليس إلا للتسلية أو للمعلومات، هو أن الثاني مصمم تحديداً لكي يستهلكه القارئ. بينما الأول – الأدبي – فيتميز بامتلاكه القدرة على العودة إلى الحياة".

غير أن هذا لا يلغي أننا نعيش أزمة ثقافة بوجه عام. الثقافة كلها في "أزمة". الاستهلاك هو سيد العصر. وقد بدأت مهرجانات التسوق تحل محل مهرجانات المسرح والسينما والشعر.

بالنسبة لدول المركز القوية لها تعامل ذو وجهين مع الثقافة. فهي (الثقافة عندها) إما أن تكون سلعة قابلة للتصدير والاستيراد واستخدامها لفرض الهيمنة على الاستهلاك العقلي أو الترويض والإرضاخ العقلي. وإما أنها وسيلة معرفة مكرسة لخدمة القرار. ولقد بين إدوارد سعيد بشكل واضح أساليب استخدام الثقافة من قبل الاستعمار. كما أن هناك اختصاصات علمية عالية قد انطلقت من هذه الخدمة مثل علم

الأقوام والأنثروبولوجيا. هي علوم نشأت في خدمة رؤوس الأموال والتجارة التوسعية لتسهيل اقتحام العالم.

وحتى مراكز الأبحاث اليوم تعمل في خدمة غير مرئية عند صانعي القرار.

ذات يوم تم الكشف عن تمويل من قبل المخابرات الأمريكية لنشاطات ثقافية. وكانت مجلة " حوار " بين الأطراف التي تتلقى الإعانات.

لدى العودة إلى هذه المجلة في أي وقت ستتساءل: ما الذي كانت تنفق عليه الاستخبارات الأمريكية؟ إذ ليس فيها ما يبدو عليه أنه يخدم السياسة الأمريكية. ولكن الذي لا يجد ذلك ما زالت تصوراته عن الخدمات التي يطلبها الاستعمار بدائية. نظن أن هذه الوكالة، مثل استخباراتنا العربية، تريد مخبرين وكتاب تقارير.

الخدمة كانت ترويض العقل وتسهيل مرور المقولات. وحتى في الغرض السياسي يجب إظهار التعلق بالحرية وقيمها. يجب الدفاع عن الديموقراطية. ومن أجل ذلك انتقد الولايات المتحدة في عدة مقالات إذا شئت. يكفيها أن تنتقد قمع الحريات مرة واحدة في المعسكر الاشتراكي. يكفيها أن تذكر فضيحة متعلقة بحرية كاتب في موسكو مقابل عشرين مقالاً يتسامحون بها عن الماكارثية والتمييز العنصري.

أحد مظاهر أزمة الثقافة، مثلاً، ما اسميه حصار التفاهة. "سحب خير" الإبداع وتقديمه على أنه فائض عن الحياة. وهم أنفسهم الذين يشجعون ما لا يقول شيئاً. ولكن الحصار أكبر من ذلك. ومثلما تقوم حملة تلقيح للوقاية من مرض ما، تقوم حملة تلقيح عالمية لعقول البشر للوقاية من الثقافة الجادة. ومواد التلقيح مئات الآلاف من الروايات والقصص والكتابات والأفلام والأشعار الرديئة المسطحة التي تتعامل مع الإثارة والجنس والخرافة والأبراج والعقد البوليسية والتجسس لتعود القراء على الاستسهال. وهذه المواد مغلفة بأساليب دعاية وجوائز وأوسكارات وتصدر قائمة "الأكثر مبيعاً" والتصنيف ضمن الـ "بست سيلر".

ونعود لنقرأ ما كتبه أوكتافيو باز عن البيست سيلر: "البست سيلر – الكتاب الأكثر مبيعاً – وسواء كان رواية أو كتاباً عن أحداث راهنة، يظهر في الجو مثل النيزك. يندفع الجميع لشرائه. ولكن بعد فترة قصيرة يختفي نهائياً. وكتب البست سيلر التي تستطيع المحافظة على نجاحها قليلة ومتباعدة. البست سيلر ليست أعمالاً أدبية. بل هي سلع".

ولكنها سلع تحقق مناعة يكتسبها العقل ضد كل شيء جاد.

في جو كهذا (محلي وعالمي) هناك طبعاً أزمة في الشعر وفي كل إبداع.

*** المدافعون عن " قصيدة النثر "، ولها شعراؤها وصراخها وسلطتها الإعلامية، يسفهون الكثير من التجارب الشعرية، بل الأكثر إبداعاً بينها. هل تعتقد أن هذه الظاهرة أضافت جديداً شعرياً؟ ألا ترى أيضاً أنها أثر لسيطرة النقد الإعلامي وغياب النقد الشعري الجاد، الذي أثرى الحداثة الشعرية في زمن مضى، وأسهم في التعريف بها؟**

- سأبدأ الإجابة من نهاية السؤال.

في الخمسينات والستينات، حين بدأنا نحن، وقبلنا جيل الرواد، ثار لغط كبير وصل إلى حد اتهام الحداثة الشعرية بأنها مؤامرة استعمارية تستهدف الثقافة العربية و "أعز ما نملك": الشعر العربي واللغة العربية. ولكن كانت هناك نسبة عالية من القراء الذين لم يتهمونا بالعمالة إلا أنهم لم يخفوا استغرابهم من هذه الظاهرة وعدم فهمهم لها، أو عدم قدرتهم على قراءتها، ناهيك عن الاستمتاع بها.

يومها جاء النقد ليشرح للناس: ماذا يفعل هؤلاء الشعراء؟ شرحوا الحداثة وماهيتها وأسسها ومبرراتها الفكرية والبلاغية. وراح هذه النقد يدعم مشروعية المشروع الحداثوي.

وكان النقد أيضاً مواكباً للإنتاج الشعري في الساحة الثقافية ذاتها، يوضح الإضافات ويسهّل الفهم واكتشاف الجماليات الجديدة.

ولا أنسى أيضاً أن الحداثة الشعرية كانت مواكبة لمشروع تحديثي طموح يتنطع لتغيير الحياة العربية اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً. ومن تحصيل الحاصل أن يشمل هذا المشروع الطموح الثقافي.

الآن غاب هذا النقد نهائياً. وغيابه جزء من الأزمة الثقافية التي تطرقنا إليها في الإجابة السابقة. لكن له أسباباً أخرى.

وأياً كانت الأسباب فالنتيجة هي الاعتراف بالغياب. وبما أن الطبيعة لا تقبل الفراغ كان لا بد أن يتقدم نقد آخر ليحل محل هذا النقد الجاد الغائب.

والنقد الآخر نوعان. النوع الأول، والذي سميتَه في السؤال "النقد الإعلامي"، هو المراجعة الصحفية السطحية والمستعجلة وغير المسؤولة. وهو نقد ينطق من الرغبة في "التغطية". وهي تغطية مغرضة في كثير من الأحيان. وتنطلق من الرغبة في مجاملة المؤلف أو الناشر (والدعاية لأحدهما)، أو من التحامل عليهما.

والنقد الآخر هو النقد المتعالي على القارئ. فكما أن هناك من يكتب شعراً " يجب " أن لا نفهمه، كذلك هناك نقد مكتوب لكي لا نفهمه. وأقول، دون تنكيت هذه المرة، أن بعض القصائد، التي كنت قد استجبت لها وأحببتها، قد جعلني النقد المكتوب عنها أقل فهماً واستيعاباً واستجابة لها بعد قراءته.

هناك سبق إصرار وترصد بأن يُكتب ما لا يُفهم. وتحويل القراءة إلى قلع أضراس. لكن الحقيقة هي أن هذا النقد مثل ذلك الشعر "الخالص" لا يقول شيئاً. ولا يريد أن يقول شيئاً. يريد أن يمارس بهلوانيات لفظية تكون مبهرة بتعاليها بمقدار ما تكون غير مفهومة.

يصبح الآن مفهوماً أن تستفحل ظواهر "إبداعية" لا رادع لها. وإذا أضفنا إلى ذلك التضخم الإعلامي الذي أغدق علينا آلاف النشرات والصحف والمجلات التي يشرف على صفحاتها الثقافية أنصاف أميين، ووجود دور نشر متخصصة في النشر

للشعراء على حسابهم (وبعد التضخم صار كل حديث نعمة من الطبقة الجديدة يريد أن يصير شاعراً، وكل مسؤول متقاعد أو مزاح عن منصبه يريد أن يصير شاعراً، وكل شاب وارث أو منتم إلى بلد نفطي يريد أن يصير شاعراً، وكل مراهقة تبحث عن النجوم أو النجومية تريد أن تكون شاعرة لتدخل "المجال") مع غياب أي محاسبة نقدية.. إذا أخذنا هذا كله بعين الاعتبار فهمنا سر التضخم الشعري الذي أصبنا به. وإذا أضفنا إلى ذلك أيضاً مرض نقصان المناعة الثقافية استطعنا أن نتوقع استفحال الظاهرة.

وسط هذا الجو ازدهرت قصيدة النثر. وإذا قبلنا أن الحداثة الأولى جاءت مواكبة لمشروع تحديثي سيتبين لنا أن هذا ا لازدهار جاء مواكباً لأسوأ مراحل التدهور العربي. وهو ما نعيشه الآن.

وقد بدأتْ قصيدة النثر تطرفاً مفهوماً في حركة الحداثة. ففي كل حركة جديدة متطرفون. وكان تبرير الشعراء مقبولاً: القصيدة تتقدم إلى قارئها دون مرجعية مسبقة، ودون تواطؤ مسبق مع القارئ. تتقدم معتمدة على شعريتها وحدها دون الاعتماد على الإرث المتوافر في الوزن والقافية.

ولكن بسبب غياب النقد نقلت هذه القصيدة أمراضاً سارية أخرى. فالخاطرة الرومانسية والنكتة الذكية والطرفة والأقوال البليغة الموجزة والكتابة الانفعالية.. هذه كلها تنشر (تجد منابر تنشرها) على أنها شعر.

ثم هناك الالتباس بين الشعر والشاعرية. وهو المسؤول عن تمرير مقطوعات رومانسية (ربما كانت خواطر في مذكرات) على أنها شعر.

والالتباس الأخطر، والذي يبدو مسلحاً بالثقافة، هو مع الشعر المترجم. فالشعر، كما نعرف، هو ما يضيع بالترجمة. لأن الشعر خاصية لغوية. وهذه الخاصية لا تنتقل بالترجمة. كما أنه من المعروف أن لكل شاعر "لغته". بمعنى أن الشاعر يأخذ الكلمة من القاموس ثم يستخدمها في شعره استخداماً خاصاً به هو. يشحنها من خلال تجاورها مع غيرها أحياناً، ومن خلال استعمالها استعمالاً جديداً أحياناً أخرى. وتأتي الترجمة لتعيد الكلمة إلى القاموس وتُفقدها خصوصية استخدام الشاعر لها.

لا بد من الترجمة. فهي وسيلتنا الوحيدة لمعرفة ما يبدعه الآخرون. ولكن هذه المعرفة الناقصة شيء، واعتبار أن الشعر المترجم الذي نقرأه هو الشعر شيء آخر. كثير من الشباب يقلدون القصيدة المترجمة على اعتبار أنهم يقلدون الشعر، بينما هم يقلدون الكتابة التي سُحب خيرها. يقلدون ما ظل من القصيدة بعد ترجمتها.

الالتباس الأخير هو مع أرباع المثقفين ممن يتلقفون الشعارات الثقافية دون فهم أو استيعاب. كأن يطلق أدونيس تعبير، أو شعار، "تفجير اللغة" ليتلقفه آخرون يخطئون في الإملاء والقواعد (يندر أن تسمع أحدهم يقرأ قصيدته دون أن يخطئ حتى

فـي التشـكيل، وهـذا سـر تعـاليهم وقـولهم: شـعرنا لـيس للإلقـاء. والإلقـاء قتـل للشـعر) فيتحول تفجير طاقات اللغة، أو تغيير منطقها، إلى تهديم للّغة ذاتها.

ولكن!!

بعد هذا التوصيف كله هناك شعر في بعض قصائد النثر. وأنا لا أستطيع اعتماداً على أية مرجعية أن أنكر أن ما كتبه محمد الماغوط شعر. وهناك أيضاً شعر في بعض ما أقرأه. ولكنه "حبات من القمح وسط سطل من التبن".

نأتي الآن إلى السطوة. هناك سطوة فعلاً.

والسطوة نابعة من مصدرين: تمرد الشباب الذي يرون أنهم يقدمون جديداً مختلفاً، وبالتالي فهم يرون أن ما سبق تقديمه قد انتهى أمره وحقق أغراضه ويجب أن يفسح المجال لغيره (مثلما كنا نقول عن القصيدة العمودية فنرفض بناء على ذلك أن نقرأ بدوي الجبل أو الجواهري). في ما بعد عقلنا وصرنا نقرأ الجواهري ونرى في شعره جمالية لا تتعارض مع جمالية أخرى كنا نسعى وراءها.

هذا منبع صحي للسطوة. يجب أن ينطلق الشاب من ثقته بأنه يقدم جديداً وسيقدم إضافة. هذا ضمان الاستمرار في تدفق الإبداع. وضمان أن الشاب لا يريد أن يكون نسخة عن غيره. أي أن من حقه أن لا ينسجم ولا يقبل ما تم تقديمه.

ولكن المنبع الآخر للسطوة هو دفاع الجهل عن نفسه بالهجوم على مصادر الإبداع الحقيقية. وهي معركة في كل مجال بين العملة الرديئة والعملة الجيدة. وقد سبق أن أوضحنا العوامل المساعدة لانتشار العملة الرديئة والمزيفة.

هل قدمت قصيدة النثر إضافة؟ أقول نعم. ولكن ما يزال الوقت مبكراً على تلمس هذه الإضافة.

لقد احتجنا إلى خمسين عاماً من قصيدة التفعيلة كتب فيها آلاف الناس مئات الآلاف مما أسموه قصيدة التفعيلة حتى انتهينا إلى ما لا يزيد عن عشرين شاعراً في الوطن العربي كله.

فلننتظرهم قليلاً. هم أيضاً سيعقلون. وسيقوم الزمن بغربلتهم.

*** هامش إضافي ملحق بهذه المقابلة بعد نشرها:**

من طرائف الأمور أن ابن هذا الخال (أحمد – أبو عدنان) كان زورباوياً. لقد عاش ما يزيد عن الثمانين عاماً وهو يشرب ويدخن ويغني ويحمل أمراضاً عديدة (منها السكري) تحتاج إلى الحمية. لكنه لم يكن يأبه لنصيحة أو توصية طبية. وكلما أتيحت له الفرصة كان يضع كأس العرق ويشرب. وحين تبدأ النشوة يتحول إلى شاب في الثلاثين من عمره. يغني ويروي النكات ويضحك بصوت مرتفع. يضحك كأنه يدحرج جسمه كله من حلقه. وإذا ما تحرك أحد الشباب بحركة توحي بالرقص أو الدبكة كان ينتفض ويبدأ بالدبكة وهو يصدر أصواتاً خاصة ملازمة "أخ.. أخ"، ومن النوع الذي يستفز مشاركيه للمنافسة في النخ والقفز اللذين تتطلبهما هذه الدبكة.

وحين تمكن المرض من أبي عدنان، وتمدد على فراش الموت اجتمع الأهل والأقارب حول فراشه. وجاءه من قرية أخرى صديق عزيز عليه ليعوده. وكان هذا الصديق من ندمائه الدائمين.

دخل هذا الرجل ورأى أبا عدنان على فراش الموت. فنهره صائحاً: "تظل ممدداً في فراشك وأنا أدخل لزيارتك. قم. يا عيب الشوم يا أبا عدنان". وبش له أبو عدنان بقدر ما كان يستطيع وهو على فراش الموت. وأشار له أن يجلس. صاح الرجل بصوت مرتفع: "والذي لا إله إلا هو لا أجلس إلا مع كأس عرق. صبوا لي كأساً". وأشار أبو عدنان برأسه لزوجته العجوز "أم عدنان" أن تجلب للرجل كأس عرق. ومرة أخرى أقسم: "والذي لا إله إلا هو لا أشرب إلا إذا شرب معي أبو عدنان. يا رجل عيب أن تتركني أشرب وحدي. صبوا لأبي عدنان كأساً. العمى ماذا جرى لكم؟ هذا بيت كرم وعز. تتركون الضيف يشرب وحده". صبوا كأساً لأبي عدنان. ولم يستطع أن يشربه. بعد ساعتين فارق أبو عدنان الحياة.

**** هذه شهادة من الذاكرة لا تعتمد التوثيق. وبالتالي فإن الأسماء الواردة ليست من قبيل الحصر، بل هي من قبيل المثال.**

لقاء نديم الوزة حول الشعر / الأسبوع الأدبي /

العدد 751 / 24 – 3 – 2001 **دمشق**

ممدوح عدوان اسم لامع في الحياة الثقافية العربية، فهو من أبرز الأسماء في الشعر العربي الحديث، بل إنه رائد من رواد الحداثة في سورية ممن ظهروا بعد المؤسسين. اشتغل على قصيدته بسرعة حيناً وبتسرّع حيناً آخر، لكنه كان يحاول في الوقت نفسه أن يبعدها عن موارد الآخرين حتّى وفق في أعماله الأخيرة أن يستقطر نكهة خاصة امتاز عمله بها دائماً ولاسيما أنّها جاءت نتيجة لهذا المسعى المحفوف بالمخاطر ـ الإبداعية على الأقلّ ـ للتوفيق بين هموم الحياة وطموح الكتابة للارتقاء باللغة العربية ولو شكلياً إلى مجاراة العصر... وهذا يعني أنّ الشعر وعلى الرغم من خيانة ممدوح عدوان له (مسرح، رواية، ترجمة، سيناريو، صحافة)، كان حريصاً على علاقته بهذا الشاعر، ربما لما تقدّم قوله وحسب، وربما أيضاً لأنّه قدّم للقارئ أكثر من شاعر جديد وعلى أكثر من صعيد.

ولذلك كله حاول الأستاذ ممدوح أن يدافع عن شعره جملة وتفصيلاً، ولذلك كله واحتراماً له أفصحت عما أكنّه من آراء قد تكون سلبية أو إيجابية لكنها جميعاً تصبّ في النهاية في جدوى الحوار وأهميته أنّه يجري مع قامة ثقافية عريقة تعرف قيمة الحوار وكيف يكون.

كانت البداية محاولة لتأسيس حداثة حقيقية تربط بين تغيير بنية الواقع وتغيير بنية الشعر، لكن لم تلبث أن انشغلت عن ذلك في الخطابة المنبرية!

ـ كان هناك ارتباط حقيقي وفعلي بين حداثة القصيدة ومشروع التغيير، فالحداثة العربية كلها انطلقت من الإحساس بالحاجة إلى التغيير في الواقع، الأمر الذي فرض تغييراً في أدوات التعبير، والحداثة باختصار وكما أرى هي إنتاج إنسان حديث أي أنّك تحدّث نفسك في الوقت الذي تحدث قصيدتك ولغتك وتعمل على تحديث الواقع. ومن هنا ارتبطت عندي بمعوقات استطعت أن أرجع معظمها إلى السياسة، فكانت السياسة قدراً لا مهرب منه، وما زلت أعتقد إلى الآن أنّ من يتهرّب من السياسة غبي أو جاهل. وبسابق إصرار وتقصّد كانت الاعتراضات التي طرحت على السياسة في القصيدة هي اعتراضات على المضمون وليس على الشكل.

كان هناك توجّه نقدي وشعري يريد أن يبعد الشعر عن الحياة وكنّا نتبنّى توّجهاً يريد أن يزجّ بالقصيدة والشاعر معاً في فرن الحياة وأن يتعرّض للشمس والريح والغبار لأنّ الواقع هكذا. وأنا لا أكتب إلا وأنا أحسّ أنّ تجربتي ناضجة وما أريده من القصيدة واضح وهذا الوضوح هو الذي يثير الاعتراض ويسمّى الخطاب المنبري، كما قلت أنت، أو المباشرة أو انجراف القصيدة في اليوميات وأنا لا تخيفني هذه التوصيفات، أنا أظنّ أن من يكتب قصيدة حبّ يجب أن يكون واضحاً أنه يحب أو

يشتهي المرأة التي يكتب عنها وهنا تأتي القصيدة واضحة ولا يموت احتجاجها، إذن الاحتجاج موجّه ضدّ مضمون القصيدة وليس دراسة لشكلها ولغتها.

*** لأقل أنّ من مزايا قصيدتك المعاصرة، لكنّك أقحمت هذه المعاصرة في لعبة الخطابة والمنبرية المتوارثتين.**

ـ لا أعتقد أنّ المعاصرة مطلوب منها تجاهل الفقر والجوع والظلم والقهر والاحتلال والخيانة، هذه الموضوعات كلّها عولجت وضع بعبع المنبرية أمامها. وأنا أكرّر أنني أريد أن أكون معاصراً وواضحاً وما يسمّى بالمنبرية هو تهمة للشعر الذي يفهمه الناس وبالتالي هي تهمة تنطلق من تعالٍ على الناس ومن مطالبة القصيدة بالابتعاد الدائم عن قرائها. لقد جربت تجربة في قصيدة لي كتبها عام 1969 (الجوع يسرق المدينة)، وقد اتهمت بالمباشرة و التعلق بالموضوعات المؤقتة والمنبرية وما إلى ذلك ثمّ ألقيتها عام 1996 فتلقاها الجمهور بالحرارة ذاتها، ولم يصدق كثيرون إلا أنها مكتوبة في ذلك الشهر. ربما كانت الحدة التي أكتب بها تسهل الاتهام بالخطابية لكنني لا أستطيع أن أهمس وأنا مجروح، أنا أقول: "آخ".. بصوت عال..

- **كيف تطلب من الشعر أن يقيم علاقته مع الجماهير؟**

ـ كلمة الجماهير صارت تستخدم بمعنى سلبي في النقد وأنا أعي تماماً أنّ الشعر لم يكن جماهيرياً في تاريخه حتى وهو منبري، الشعر إنتاج الذات التي تعاني، يتلقاها آخرون يحملون المعاناة ذاتها وهم يعرفون أو لا يعرفون وتظلّ العلاقة نخبوية إلى حدّ ما، لكنّها ليست محجّبة أو مستعصية.

كتبت في مقدمة ديواني الأول (الظل الأخضر): إنّ من يكتب الشعر الحقيقي يغوص في أعماق تجربته هو حتّى يتوصل إلى جذر إنساني هو الجذر المشترك مع الآخرين وهنا تلتقي تجربتي بتجربة الآخرين.

وإن لم يحدث هذا في النصوص ظلّت التجربة على السطح سواء كانت القصيدة عن الحب أم الموت أو الاضطهاد ولذلك تموت عشرات الآلاف من القصائد العاطفية مثلما تموت عشرات الآلاف من القصائد السياسية.

فعندما يموت ابنك مثلاً تبكي وتتألم ولكن قد لا يؤثر وضعك في أقرب الناس إليك حتى لو كتبت ذلك شعراً. لكن حين تغوص في هذه التجربة لتصل إلى فقدان الابن أو الفقدان ذاته من خلال مفتاح هو حادثة الابن يتألم الناس جميعاً معك ويتألمون على أبنائهم الذين فقدوهم ثمّ يخافون على أبنائهم الذين لم يفقدوهم بعد.

*** ربما وصلنا إلى السؤال الأول الذي طرحته عليك! مثلاً، في قصائدك المتميزة تعالج موضوعات قد تبدو فردية لكنّ معظم موضوعاتك الأخرى إذا ما صحت التسمية تدور حول موضوعات من غير خصوصيّة.**

ـ ها أنت تعود إلى الحديث من جديد عن الموضوع وليس عن المعالجة.

*** أنا منذ البداية ركزت على جدلية العلاقة بين التغيير في بنية القصيدة والتغيير في بنية المجتمع.**

ـ سأوضح: الفن صنعة وهي صنعة متقنة إلى الحدّ الذي تبدو فيه تلقائية وعفوية وهنا براعة الفنان في الموضوع السياسي، مثلما هو الأمر في الموضوع العاطفي أو الوجداني يتميّز الفن من غيره بصنعة الأداء وهنا يتعلّق الأمر ببنية القصيدة ولغتها وشكلها.

وأكرّر: حين أكتب عن موضوع سياسي دون أن أكون محترقاً به من الداخل ستأتي صنعتي مفضوحة وقصيدتي مفتعلة وكاذبة تماماً مثلما الحال حين أكتب قصيدة حب لا تنبع من الأعماق.

أنا لم أكتب عن موضوعات سياسية كأنني باحث سياسي أو زعيم حزبي أو منظر أيديولوجي، أنا كتبت خوفي الشخصي ووجعي الشخصي وآلامي الشخصية وكانت كلها نابعة من مصدر سياسي أحياناً ومن كتب أحياناً أخرى ومن اشتهاء في أحيان ثالثة.

وهذا يعني أنني لم أكن أنظر لأخطار الصهيونية مثلاً، أو مساوئ الاستبداد بقدر ما أكتب خوفي الشخصي من الصهيونية ورعبي من الاستبداد اللذين يلتقيان مع خوف الناس ورعبهم، وبالتالي فأنا أظنّ أن قصيدتي السياسيّة ذاتية بمقدار ما هي القصائد الأخرى.

*** ربما لأنّك نتاج مرحلة كان يتماهى فيها الذاتي بالعام.**

ـ هذا ليس مرتبطاً بمرحلة واحدة، في تاريخ الفن كله يرتبط الذاتي بالعام وإلا جاء ذاتياً محضاً لا يعني أحداً أو عامّاً يصلح لرجل السياسة الكذوب أكثر مما يصلح للفنان.

*** هل تعتبر أنّ مسيرتك الأدبية مرّت بمرحلتين: الأولى هي الإخلاص للشعر والثانية هي تهميش الشعر لصالح أجناس أدبية أخرى؟**

ـ لا، لقد مارست فنوناً أدبية أخرى، كما عملت في الصحافة لكنني قدّمت حتى الآن ست عشرة مجموعة شعرية. وفي العامين الفائتين أصدرت ثلاث مجموعات اعتبرها بعضهم نقلة نوعيّة ولا أظنّ أنّ هذا شغل يهّمش الشعر.

*** قبل الحديث عن هذه النقلة ألا تظنّ أنّ هذا الكمّ الكبير نسبياً قد أثّر على فنية القصائد وصنعتها كما ترغب أن تسمّي جمالية الشعر؟**

ـ حيّرتني، يا رجل! تتهمني أوّلاً بتهميش الشعر وحين أذكر لك كم أنتجت تتهمني بالغزارة والاستسهال.

*** المسالة هي هكذا عند الجميع.**

ـ كيف؟

*** هناك غزارة في الإنتاج عند معظم الشعراء المعروفين، ولكن النوعية غير متراكمة بالكم نفسه.**

ـ يقول الشاعر اليوناني ايتسوس: تندهشون من كثرة ما ترون من كتاباتي، ولو رأيتم كثرة ما أمزّق لاندهشتم أكثر. ننتقل فوراً إلى مسألة متعلقة بالمواصفات الشخصية: أنا إنسان سريع، سريع في القراءة، وفي الفهم، وفي ردّ الفعل وفي الكتابة وقد ساعدني العمل في الصحافة أيضاً على زيادة هذه السرعة، بمعنى سهولة انتقال الفكرة من الرأس إلى الورقة، أضف إلى ذلك أنني محترف ثقافة، أنا لا أشتغل شيئاً إلا القراءة والكتابة. وفي كلّ يوم أكتب وأقرأ وأترجم، أنا أشتغل ما يزيد عن عشر ساعات يومياً ومنذ ربع قرن. فإذا جمعت هذه العوامل تستطيع أن تفسّر هذه الغزارة بسهولة أكبر.

أما النوعية والفنية فأنا أقدّم النتاج الذي أرضى عنه ولست مضطراً لتقديم نتاج غير ناضج، لا رغبة بالشهرة ولا في المال فأنت تعرف أن الشعر أقلّ الأعمال مردوداً من الناحية المالية.

إذن، أنا أقدّم ما أرضى عنه حسب اقتناعاتي الفنية. وهنا مجال للاختلاف بين اقتناعاتي، واقتناعاتك واقتناعات ثالثة، ولكن سيظلّ الأمر في النهاية معروضاً لأحكام النقد وتاريخ الأدب.

- ***بالمناسبة هل لك علاقة بالنقد وهل تهتم به؟***

ـ إذا كان النقد إطلاق حكم حول ما نرى ونقرأ، فكلّنا نقاد، وإذا كان المطلوب دعم هذا الرأي بمستند نظري أو جمالي وصلنا إلى النقد المختصّ وأنا لست كذلك. أنا قارئ مزاجي، أكتب كما أحبّ أنا أقرأ وأقرأ ما يعجبني وإذا لم يعجبني توقفت عن القراءة حتى لو كان العمل من الروائع المتفق عليها.

أقول لك مثلاً: إنني حاولت أكثر من مرّة أن أقرأ (يوليس) لجيمس جويس ولم أستطع إكمالها لأنني لم أستمتع بها، علماً أنها تعتبر أحد أهم الكتب في القرن العشرين وبالتالي فإذا كتبت نقداً فإنّني أكتب انطباعاً شخصياً فقط.

- **ماذا عن النقاد العرب المحترفين وقراءتهم لك؟**

ـ شهدت حركة النقد ازدهاراً مفيداً في الخمسينيات والستينيات وبعد أوائل السبعينيات انفصل النقد عن حركة الإبداع فصار النقاد منشغلين بالتنظير للنقد ونقد النظريات النقدية لفرضها على الذائقة العربية، كما انشغل بعضهم في إعادة النظر بالتراث ولم نعد نرى نقداً يواكب حركة الإبداع إلا بعض الكتابات التكريسيّة لمن هم مكرسون أصلاً.

يعني أننا لا نقرأ إلا نقداً نظرياً أو قراءة لمعلقة أو دراسة عن أدونيس ومحمود درويش وهذا يوصلني إلى نفسي فأنا وأبناء جيلي والأجيال اللاحقة مهملون نقدياً. فكنا قشقاً [أي بعلاً]، وأستطيع القول: إنني وجيلي والأجيال اللاحقة لم نستفد على الإطلاق من النقد إلا ما التقطناه من الدراسات عن الآخرين أو من محاولة إرساء أسس الحداثة في الخمسينيات والستينيات.

*** ذكرت قبل قليل أنك تعمل في الترجمة بل أستطيع القول إنك من أبرز المترجمين العرب، غير أن تأثرك بالآخر لا يبدو واضحاً، كيف حصل ذلك؟**

ـ إضافة إلى الترجمة، أنا درست الأدب الإنكليزي في الجامعة، وما زلت أقرأ باللغة الإنكليزية وأعتقد أنّ كلّ ما قرأته قد ساهم في تكويني وإيصالي إلى ما أنا عليه الآن، لكنني لا أظنّ أنني تأثرت بشاعر أو أديب محدد، كلهم أثروا فيّ لكي أصل إلى هذا الاستقلال.

*** يعني أنت ترى أنّ الخصوصيّة هي المعيار في العالميّة.**

ـ لم أنشغل كثيراً بالعالمية، لكنني منشغل بالخصوصية، يقول كونديرا: إنّ عملية الإبداع هي تحويل بنات التاريخ إلى بنات الإلهام. فلنستبدل البنات بالمواد.. في الفن نقوم بتحويل المادة التاريخية أو المادة الواقعية أو المادة المقروءة لتصبح مادة للإلهام أيْ إنها تصبح خاصة بالمبدع. ولكل مبدع طريقته في التعامل مع هذه المادة وهي ما

يميّز فناناً عن آخر كما أنّ الطريقة ذاتها يتمّ التوصل إليها من خلال التجربة والخبرة والثقافة والاطلاع.

- **أيضاً، لماذا لم تترجم أشعار الآخرين؟**

ـ سأجيب بنوع من الإخلاص الغريب، أنا أعرف أنّ الترجمة خيانة ولذلك أريد أن أبتعد بخيانتي عن الشعر، لكنني، الآن، بصدد إعادة ترجمة الإلياذة وقد تشجعت على ذلك لأنّها أكبر ضحيّة لخيانات الترجمة في تراثنا العربي.

لا أعرف كيف أصف ترجمة للإلياذة في ثلاثمائة صفحة من أصل يتجاوز ثمانمائة صفحة، هناك أربع ترجمات عربية أعرفها وما يقرب من خمسين ترجمة إنكليزية.

قلت لنفسي: فلأغسل بعض الدم عن هذه الضحية ولو كنت خائناً آخر.

*** أعتقد أنّ الشعر العظيم هو ذلك الذي يمكن ترجمته إلى لغة أخرى وإن فقد بعض خصوصيات لغته الأصلية: الموسيقى النظمية، بعض الإيقاعات..**

ـ أنا أخالفك الرأي فالشعر خاصيّة لغوية أوّلاً..

***ولكن ليست موسيقية!**

ـ كلمة موسيقية قابلة لأكثر من احتمال بدءاً من الإيقاع الخارجي إلى الإيقاع الداخلي. ونعود إلى الخصوصية اللغوية في الشعر فمن البديهيات أنّ الشاعر يخرج المفردة من قاموسها ليجعلها مفردته هو، وتصبح لغة الشاعر خاصة به. كما أنّ تعامله مع كلّ مفردة يحيط بذاكرة المفردة وتاريخها وعلاقتها ببيئتها، فحين نقول: " امرأة معلقة " فهي تعني المهجورة غير المطلقة، وحين نقول عبارة: " إنسان رجيم " تحيلك كلمة " رجيم " في العربية على الشيطان، والترجمة تقوم بفعل معاكس، تقصر الكلمة على العودة إلى القاموس فيصبح معناها سخيفاً في كثير من الأحيان، كيف نترجم إلى الإنكليزية آية: "والقلم وما يسطرون"؟ أو آية: "والذي علّم بالقلم"؟ أنا أعتقد أنّ ما يصدر عن ترجمة الشعر هو كلّ شيء في القصيدة ما عدا الشعر وبالتالي فالشعراء الذين يتأثرون بالشعر المترجم إنّما يتعاملون مع ما هو ليس شعراً ويقلّدونه.

الشعر في القصيدة يظلّ فيها ولا ينتقل مع المترجم. وقد تكون هناك براعات في أن يترجم أحدهم بأسلوب شاعري لكنه يبقى أسلوبه هو وليس أسلوب الشاعر الأصل.

وأحيل القارئ الآن إلى تبريرات أدونيس الذكية في تعامله مع ترجمة سان جون بيرس إذ سمّاها تفاعله مع بيرس أكثر من ترجمته له.

*** ما أشرت إليه لا يبدو عاماً وهو يتعلق بمعرفة المترجم للغة التي ينقل عنها!**

ـ مهما بلغت المعرفة باللغة فهو ينتقل بالنص من خاصيّته اللغوية الأصلية إلى خاصيّة لغوية أخرى.

*** طيّب لماذا نشعر بعظمة شعراء مثل إليوت، رامبو، لوركا.. مع أننا نقرؤهم مترجمين؟**

ـ تصوّر ماذا سيكون عليه رأيك لو قرأتهم بلغاتهم الأصلية! نحن قرأنا قصائدهم بعد أن أصيبت بفقر الدم عن الترجمة. وما تراه هو بعض عظمتهم وليس كلها. لكن هذا في النهاية لا يعني أنني ضدّ الترجمة بشكل عام. فالعالم يتفاعل اقتصادياً وسياسياً وبيئياً ولابدّ أن يتفاعل ثقافياً. وهذا ليس ممكناً، إلاّ بالترجمة أو بطلب المستحيل كأن يتقن القارئ لغات العالم كلها.

تبقى الترجمة إذن نثرّاً مفيداً لابدّ منه ـ لاحظ هذه العبارة هي أيضاً تحيل الذاكرة إلى المرأة العربية، هل تتحقق هذه الإحالة إذا ترجمت؟..

*** ما رأيك أن نجعل هذه الإحالة لاستيفاء ذكر الموسيقى حقه إلى موقفك من قصيدة النثر ولاسيما أنّك لا تكتبها؟**

ـ من المتفق عليه، وربما في تراثنا الشعري أيضاً، أنّ الوزن التفعيلي وحده لا يصنع موسيقى شعرية، فهناك كثير من القصائد الموزونة والمقفاة أو المكتوبة على التفعيلة خالية من الموسيقى نهائياً.

كما أننا قد نقرأ ما ليس فيه وزن ونكتشف فيه إيقاعاً وحتى في الغناء والموسيقى هناك الأغنية ذات الإيقاع الواضح وهناك الإيقاع الخفيّ الذي يمكن أن تحسّه حتّى وراء الموال، لهذا فأنا لا أربط نهائياً بين العروض والموسيقى.

لكنني شخص ذو إيقاع عال ولذلك أنسجم مع قصيدة التفعيلة فأكتبها وفي الوقت ذاته أنا أقرأ قصائد نثرية دون حكم مسبق فأرى مثلاً أنّ محمد الماغوط الذي لم يكتب بعمره على الإيقاع الموزون هو واحد من أهم الشعراء العرب وأرى قصيدته النثرية ضاجّة بالموسيقى. لكن لابدّ من التأكيد لمسألة هامة فمع أنّ الإيقاع الداخلي هو الذي يصنع الشعر لكنّه قد يبقي مجالاً للاحتيال أو تعويذة للتخفي فبحجة الإيقاع الداخلي نقرأ كثيرا من المحاولات الشعرية النثرية التي لا حياة فيها.

*** قصيدة النثر، في سورية على وجه الخصوص، ليس من سماتها التخلي عن الإيقاع الخارجي وحسب، ولكن وكأنّ التفاصيل اليومية بدت ركناً أساساً من أركانها علماً أنّ شعراء التفعيلة لم يهملوا هذه التفاصيل، هذا إذا لم نعد إلى العصر الجاهلي.**

ـ أين التميّز إذن؟

*** يبدو أنّ الأمر يتعلق بأهمية الموسيقى.**

ـ بالنسبة إلى.

*** بالنسبة إلى جميعهم.**

ـ ربما كانت طبيعة السؤال حول قصيدة النثر هي التي قادت إلى الحديث عن الإيقاع، لكنّ الإيقاع داخلياً كان أم خارجياً لا يحسم مسألة الشعر والقصيدة أيّاً كان

شكلها هي رؤية للعالم بعين شاعر ذي خصوصية ويأتي الإيقاع ضمن المواصفات العديدة التي تجعل ما يكتبه شعراً.

- **والتفاصيل؟**

ـ لا تستطيع أن تلزم أحداً من الشعراء بالالتزام بالأساطير أو بالأسطورة أو بالتاريخ أو بالصوفية.

*** أقصد أن التفاصيل ليست من منجزات قصيدة النثر وحدها.**

ـ هذا صحيح، كنت أريد أن أضيف أن رؤية الشاعر الخاصة هي التي تحدد توجهه نحو العالم عبر شعره، فأمل دنقل، مثلاً، كتب قصائد فيها استخدام للتاريخ وقصائد أخرى فيها اهتمام بالتفاصيل اليومية ورفعها بالقصيدة إلى أن تكون مادة شعرية، نزار قباني فعل شيئاً من هذا، جاك بريفير وأودن وكفافي..

*** لكن الملاحظ أن جماليات قصائدك التي تبرز فيها شعريتك وفرادتها هي تلك التي تعتمد على التفاصيل، بينما يغيب صوتك ويتماهى مع تجارب أخرى في قصائدك المطوّلة ولاسيما حين اتكائِك على مواد تاريخية، فما رأيك؟..**

ـ لا رأي لي، فأنت تقول رأياً نقدياً غير محايد لأنك شاعر، والشاعر ينقد الشعر كما يجب أن يكتبه. أنا لا أميّز كثيراً من حيث الفنية بين القصيدة التي تستخدم التفاصيل اليومية أو تفاصيل الذاكرة النستالجية أو المادة التاريخية.

- **ما معنى النستالجية؟**

ـ هي التوق المرضي لاستعادة مالا يمكن استعادته مثل توقك أن تعود طفلاً، أو أشواقك إلى مكان لم يعد موجوداً لأنّه تغيّر، بهذه النستالجية كتبت عن مصياف وقيرون [ضيعة الشاعر] وطفولتي لكنني كتبت عن الأوستراد والشيراتون والميرديان كما كتبت عن أبي ذر ووحشي والحطيئة والخنساء.

إذن هي انطلاق القصيدة من شرارة العلاقة الخاصة مع الموضوع. المادة وحدها لا تصنع القصيدة بل تصنعها رؤيتك لها ولهذا تكون المائدة موضوعاً لقصيدة مثلما تكون المرأة الجميلة أو القضية السياسية.

*** نأتي الآن إلى تلك النقلة التي أشرنا إليها من قبل والتي أراها قد بدأت مع مجموعتك (والليل الذي يسكنني)، إذ باستثناء (الطيران نحو الجنون)، أستطيع توصيفها في ناحيتين: الأولى: الاعتناء باليومي والتفاصيل أكثر والثانية تتعلق بالأولى مادامت تعبّرعن شغفك بمواضيع الراهن. بمعنى آخر صارت قصائدك أكثر صفاء وانشغالاً ببناء القصيدة وليس ببلاغتها.**

ـ مرّة أخرى هذا رأي نقدي..

*** على كلّ الرأي النقدي ليس مقدساً..**

ـ أقصد أنّ عين الناقد هي التي تستطيع أن تفرز مراحل الشاعر ونقلاته وتطوراته أكثر مما يستطيع هو أن يفعل ذلك. كتبت مرة مقدمة لديوان (وهذا أنا أيضاً)، لم تنشر مع الديوان بل نشرت في كتاب (دفاعاً عن الجنون)، ومن عنوان الديوان كان واضحاً أنني أفتح باباً آخر. هناك مشكلة عند أيّ فنّان تتلخص في أن يتعود عليه القارئ وقد يغريه هذا، أيْ يغري الشاعر بتقليد نفسه وهذا أخطر أنواع التقليد. حين اخترت هذا العنوان كنت أصعّد عنواناً سابقاً لمجموعة أخرى (يألفونك فانفر)، كنت أكتب هموماً سياسيّة ووطنية واجتماعية وهي همومي أنا بالتحديد.

لكنني بقلق الفنان خفت أن يتعودني القارئ وأن أتعود نفسي، فقلت لنفسي: أنا أدافع بالشعر عن الحياة ومن حقِي بين حين وآخر أن ألتفت إلى هذه الحياة التي أدافع عنها.

كنت أدافع عن إحساسي بالجمال وبالطفولة وعلاقتي الخاصة بالليل والريح والمكان وما إلى ذلك. فكتبت علاقتي بهذه الأشياء وتصوّرت قارئاً قد تعودني وأنه لابدّ أن يفاجأ بهذه الالتفاتة. فقلت له: لا تستغرب هذا أنا أيضاً.

*** سوف أسألك سؤالاً عاماً لكنه يلامس تجربتك أنت أيضاً. ويتعلق بمقدار ما يقوله الشاعر للحياة وتقوله له.**

- لا أحب الحديث عن الحياة أو الموت إنني أكتبهما وأعيشهما فقط.

- ***السؤال إلى أيّ مدى يمكن للمبدع أن يتكئ على مواد الواقع وينقلها كما هي؟***

- في مستهل كتاب "اللهب الآخر" لاوكتافيو باث الذي يتحدث فيه عن علاقة الشعر بالجنس يقول: إنّه كتب الكتاب في فترة وجيزة جدّاً لكنه في الوقت نفسه كان يكتبه طوال حياته. أقول هذا لأنّه ينطبق على الكثير من كتاباتنا فأنت حين تكتب قصيدة تحمل وهج حبّك لامرأة فإنّ هذه القصيدة لا تنقل وهجك هذا فقط بل تنقل مخزونك الرجوليّ والثقافي وتنقل إلينا حرارتها.

لكننا فنياً وواقعياً لا نعيش لحظة الاحتكاك هذه وحدها ولا نكتبها وحدها بل نعيش ونكتب المخزون والأشواق نحو القادم المتوقع.

*** أنت من الشعراء الذين التفتوا إلى التاريخ كثيراً، ولكن الأمر لم يكن يتعدى الاستعارة البلاغية، لما هو راهن غير أنك في (طيران) أخذت منحىً آخر في رؤيتك لهذا التراث.**

- رأي نقدي آخر، أنا أرى أنني كنت أتعامل بطريقة أخرى غير التي تقولها. حين كنت أكتب مستخدماً التاريخ كنت أعيشه الآن وأراه مرآة لمعاناتي الآن فأنا وحشي والحطيئة وأبي ذر وأنا الخنساء..

*** ولكن كل هذا لم يتحقق على صعيد البنية الفنية.**

- ربما! هذا رأيك..

- **في (طيران نحو الجنون) أراك قد تفوقت حتّى على الشعر الصوفي العربي نفسه، بل إنك استطعت أن تجسّد الرؤية الصوفية أعمق بكثير من الرواد وهذا حصل لأنك هنا استطعت فعلاً أن تماهي بين الحاضر والماضي.**

- أريد أن أتحدّث قليلاً عن هذه التجربة. ترجمت كتاباً عظيماً لكازنتزاكي (تقرير إلى غريكو) ويذكر فيه حواراً بين كاهن مسيحي ودرويش مسلم، الحوار افتراضي كما تبيّن لي فيما بعد فالدرويش المسلم هو جلال الدين الرومي، يسأله الكاهن: كيف تخاطب الله، وتكون متيقناً من أنّه يسمعك، فأجاب أخاطبه: رقصاً وأضاف إنّ الملائكة حول العرش يسبّحون وهذا يعني لي يرقصون.

تتصل هذه العبارة بالطريقة التي يرقص بها زوربا ولكن حين قرأت جلال الدين الرومي وقرأت عنه تبيّن لي أنني مثله أخاطب الحياة والله رقصاً. وبنظرة أوسع قليلاً وحتى باستعارة النظرة العلمية إنّ الكون كله يرقص، حركة الكواكب رقص، وحركة الدم في الجسم رقص وتلك النشوة التي أحسها حين أرقص أنا فأنا شغوف بالرقص ولا أتقن أيّة رقصة، ولكن حين ندخل في حالة الرقص يجب أن نتخلى عن شيء فينا كان يعيقنا عن الرقص وعن الحياة وعن الشعر وهو العقل وعبارة الرومي (كلّ عقل يطير إلى حيث الجنون)، تلتقي مع العبارة العاميّة (فلان طار عقله، أو هذا شيء يطيّر العقل).

هذه المفاتيح أدخلتني إلى تجربة جلال الدين الرومي ليس من باب الصوفية بل من باب الرقص، ولذلك لم تكن الصوفية عندي هجراناً للحياة بل اقتحاماً لها ولم تكن قهراً للجسد بل إحياءً له ورجوعاً إليه.

*** ومع ذلك لم يغب العقل في بناء هذه القصيدة وما أريد قوله هو هذا الجدل المنسجم بين الرؤية الصوفية والحال الصوفي المعيش اللذين لا نراهما متجسدين معاً في الشعر العربي.**

ـ هاهو رأي نقدي آخر. هي تجربة جديدة حتماً عليّ وقد فرضت لغتها وإيقاعاتها بطريقتها الخاصة، وحين أقول عن تغييب العقل أظنّ أنّه تعبير مجازي أو افتراضي، فلا أحد يغيب عقله تماماً وحتى من نصفه بالجنون هو شخص يفكّر بطريقة أخرى.

في حالات الشطح ونشوة الرقص تتمّ تنحية العقل ولكن هذا العقل لا ينحّى تماماً. في الكتابة مهما ادعينا وتمترسنا وراء التعابير وحتّى حين نكتب ونحن في حالة خاصة دون تدخل العقل فإننا نرجع إلى ما كتبناه ومعنا عقلنا الذي يصحّح أخطاء ويحذف كلاماً ويضيف كلاماً آخر. لكنّ العقل هنا غير متحكم بالمنطق بل هو خاضع لشروط التجربة.

- **أخيراً.. فهمت أنك تحضّر لنشر كتاب شعري جديد [صدر الكتاب بعنوان: (كتابة الموت)]. ماذا يمكن أن تقول لنا عنه؟**

ـ هو كتاب فعلاً لأنّه يحمل عنوان (كتابة الموت) وأستطيع أن أتحدث قليلاً عن هذه العلاقة بالموت، كنت أفتقد دائماً أولئك الذين يتحدثون عن الموت ولا يقبلون أن نتحدث عن الموتى فالموت ليس فكرة مجردة بالنسبة إلي. كان موجوداً ولا أهتم به بل أسمع عنه حين يذهب الأهل للعزاء أو يموت أحد الأقرباء الكبار في السن ثم بدأت أرى الموت في الموتى.

كنت في البداية أراه في الشهداء ثم صار الأصدقاء الشخصيين يموتون وكلّ ميت منهم يطوي صفحة لا نكتشف خصوصيّتها إلا ونحن نفقدها ثم بدأ الأبناء يموتون أي من هم أصغر منا سناً، صار في حياتنا شيء اسمه فقد واكتشف أنني منذ خمس

سنوات على الأقلّ لم أكتب شعراً إلا وله علاقة بهذا الموضوع وحتّى القصيدة التي تحمل عنواناً آخر في ديواني (وعليك تتكئ الحياة)، أخاطب فيها أباً أريده أن يموت لئلا يفقد كبرياءَه ويكون الموت حلاً جميلاً مشحوناً بالعزّة ونتيجة انشغالي بهذه القصيدة تدخلت فيها كثيراً بعد نشرها، ولذلك أعيد نشرها في الديوان القادم [كتابة الموت] وحتى الآن لم أستطع أن أنظر إلى الموت بخوف إنني أنظر إليه فقط كمعرقل للمشاريع وحتّى الآن أرى أنني مستعد للموت كاستعدادك للنهوض عن المائدة قبل أن تشبع!.

لقاء مجلة نزوى / مع علي ديوب
(العدد السابع والعشرون / يوليو 2001)
ممدوح عدوان يفرد أوراقه.. قبل أن يفقع ضحكاً.. أنا في عمر يستمتع فيه المرء بالحديث عن "عصره الذهبي"!!

*** أستاذ ممدوح عدوان مجرب فذ في شتى فنون الكتابة؛ أكان ذلك بتأثير المشاريع الفكرية الكليانية؟ أم نتيجة صراع مع خارج شديد التعقيد والغرابة؟ أم هو مجرد فوران طاقات يشدك في كل اتجاه؟ سيما وأنه راودك حبا لنجومية لأن تخوض تجربة التمثيل؟**

أبدأ من النهاية: لم أحب التمثيل بسبب النجومية، بقدر ما أحببت التمثيل كأول نشاط مارسته في حياتي، خارج نشاط تلميذ في المدرسة. منذ عام 1958 قمت بدراسة التمثيل بالمراسلة. في (60-59) كنت أقدم مسرحياتي في مصياف، في أعياد الوحدة. كنت أكتب نصوصا مسرحية وأقدمها بنفسي؛ إلى الآن هذه الرغبة مختزنة فيّ.

وقد صرفت في اتجاهين: الأول إلقاء الشعر، والثاني رسم الشخصيات بشكل جيد في الدراما. سواء كانت الدراما مسرحية، أو تلفزيونية.. وأخيرا روائية. وأنا أكتب أحس، دائما، أنني أمثل الأدوار كلها، بما فيها الأدوار النسائية!

أما عن تنوع وغزارة المشاريع والتجارب، فباختصار: أحس أنني ابن هذا العالم؛ وأريد أن أتدخل في كل ما فيه. لذلك أنا أشتبك مع العالم يومياً. ويأخذ هذا صيغاً متعددة.. أحيانا أعانقه، أحيانا أشتمه، أحيانا أضربه بالحجارة ... وبالتالي أحيانا أكتب المسرح وأحيانا الشعر وأحيانا الصحافة؛ فهي رغبة في التفاعل مع العالم.

*** ألا يُحدث لديك، هذا التوزع – ولو في اتجاهين - نوعاً من الفصام في التعبير عن التجربة، بدلاً من تشكيل رؤية مركزة عن العالم بواسطة جنس فني واحد؟ أم أنك تشفق على هذا التنوع الذي يطبع الوجود، من رؤية واحدية؟**

- أنا أعتقد أن كل كاتب يكتب بنسبة 70% عن نفسه و 30% بأفكاره. وبالتالي كل كاتب - اعترف بذلك أم لم يعترف – يحتوي في داخله على كل الأنماط التي يكتب عنها، إذا كان كاتبا جيدا.

وأنا أعتقد أن في داخل شكسبير يوجد شايلوك كما يوجد هاملت، ويوجد روميو، وتوجد جولييت؛ وإلا ما كان بمقدوره الكتابة عنهم.

الكاتب يكتب عوالم متعددة، هي عالمه هو؛ طبعا هي قدرة استثنائية على الكشف الداخلي. ليس غنى استثنائيا، لأن كل إنسان لديه القدرة على تأمل داخله بطريقة خاصة في الفن.

بينما المفكر أو الفيلسوف يتأمل داخله بطريقة مختلفة، والفنان يتأمل داخله فيكتشف هذا العالم المليء بالرغبات والنزوات. وأنا عندما أكتب عن اللص، فإن في أعماقي يوجد لص. وعندما أكتب عن الخيانة يوجد في أعماقي خائن. وعندما أكتب عن الفدائي، أيضاً يوجد في أعماقي فدائي ...الخ. وأنا أكتب أحاسيس المرأة جنسيا مع أنني سوي من هذه الناحية.

- **ماذا تعني بسوي؟**

- كلامي يعني إمكانيتي أن أكتب عن أحاسيس المرأة الجنسية – مثلا – وأنا رجل سوي، في حياتي الجنسية؛ أي أنه لا يوجد عندي شذوذ. كيف؟ بالتماهي مع الأحاسيس الجنسية للمرأة؟ بالمطالعة؟ أم بالسؤال والقيام بعمل ريبورتاج اجتماعي، واستفتاء مع النساء ...؟ قد يفيد كل ذلك؛ ولكن يجب أن أبحث عن المرأة في داخلي – المرأة التي أحتاجها في الكتابة.

*** هذه النسبة التي قدرتها في كتابة الكاتب عن نفسه وكتابته بفكره، هل عنيت بها فصلاً بين الوعي الذاتي والوعي المضاف؟**

- لا. ولكن أحيانا تتأمل موضوعا ما. فإذا كنت مفكرًا كتبت أفكاراً فقط، أما إذا كنت فناناً فستكتبه من خلال شخصيات أو عواطف، شعرا كانت أم انفعالات، أم مسرحاً.. صراع بين شخصيات أو غيره ... وأنت تكون كاتباً ماهراً بقدر ما تستطيع إخفاء نفسك في النص. بحيث لا تبدو أنك تتدخل ، ولكنك في حقيقة الأمر، تكتب هذا العمل لأن لك موقفا في الأصل، وتريد لهذا العمل أن يخدم هذا الموقف. ولكن بطريقته كفن وليس كمقالة فكرية أو كبحث. اجتماعي أو بحث أيديولوجي.

*** هناك سخرية حادة، فضة، ماكرة، وسوداء، في شتى نتاجاتك الفنية.. هل تفضل لو كنت جربت السخرية الحنونة أو التهكمية، أو غير ذلك من صنوف السخرية؟**

- ربما، لو لم أكن عصبيا، أكثر مما يتطلب الأمر، كنت كتبت بسخرية أفضل من التي كتبت. وكل الذين يعرفوني يتساءلون، دائماً عن الفارق بين المرح والسخرية والذكاء في الأجوبة وردود الأفعال الحاضرة، في حياتي، وبين ما هو أدنى من ذلك في كتاباتي؛ وهذا صحيح. ربما لأنني أتناول الكتابة بعصبية. والعصبية لا تعطيني الفرصة لأن أسترخي مع خبثي. وبالتالي يظهر الخبث في الموضوع وليس في التفاصيل. أتمنى لو أنني أقل عصبية، لأكون أكثر خبثا!

*** إذن هل تفكر اليوم - وأنت على مسافة مناسبة من نتاجاتك الأولى - بنقلة جديدة؟؛ ومن أي نوع؟**

- أنا، مثل أي فنان آخر، مشغول بنقلة جديدة. أجدد فيها نفسي، وأجدد نتاجاتي لأنني أنا أيضا أتجدد. ولأن هذا العالم الذي نعيشه يتجدد. وبالتالي أنت تبحث، دائما، لتكون ردود أفعالك مناسبة لما يعطى لك.

عندما أعود بالنظر إلى نتاجي السابق أشعر أنني _ الآن _ أفتقد لأمرين: أولا الرومانسية. وهذا أتوهم إمكانية استعادته. وثانيا الطفولة، التي يفتقدها أي شخص بعد الخمسين من عمره. هذه نوستالوجيا الطفولة المفقودة، واستعادتها _ أي الرغبة في العودة إلى مرحلة الشيطنة والرؤية البكر للعالم _ تمثل حاجة عند الإنسان. هناك فنانون قادرون على أن يظل في عيونهم طفل يرى العالم.

*** هذا الحنين للطفولة أفهمه على أنه ليس لمرحلة عمرية، بل إلى نوع من الرؤية الحرة، غير الملتزمة بما هو خارجها، أي غير المسؤولة أيضا – هل توافقني؟**

- لا شك أن أحد العوامل التي منعت الطفل الذي في أعماقنا من الاستمرار هو أننا اضطررنا أن نكبره، بشكل قسري، ونشده ليعي أشياء لا يجوز أن يعيها؛ ولكنه مضطر – لكي يليق بالحياة القائمة.. لكي ينسجم مع أدوات القمع من حوله: قمع الأسرة، قمع المجتمع، قمع الدين والأخلاق والعادات، قمع الدولة، ومتطلبات البناء ... وهناك مليون صيغة من القمع التي تجبر الطفل على أن يكبر بشكل قسري، ويصبح طفلا غير سوي – مثل الخضراوات التي يحقنونها بالهرمونات. تصور، مثلا، أنك تلزم طفلا، عمره ثماني أو تسع سنوات، أن يتعلم كيف يحلق ذقنه!

*** بين لغتنا الحية، في التواصل الكلامي، وبين اللغة التي نكتبها، وهي أقرب إلى اللغة الميتة، من شدة وطأتنا عليها (وكثر الشد يرخي، كما يقول المثل) ثمة سر؛ أين يكمن، برأيك؟ هل هو في تراثنا الشفوي؟**

- أعتقد أني، في كتابتي الصحفية والدرامية، أكتب بالسهولة التي أتحدث فيها. وبالتالي يخيل لبعض القراء، أنها سطحية. وأنه يمكنه كتابة مثلها.؛ هي نوع من السهل الممتنع: لا يوجد فيها تعالي، أو فذلكة، أو تهافت على القارئ. ومن هنا يأتي إحساس القارئ بإمكانية مقارنتها بحديثه اليومي.

أما في الشعر – وربما لأنه حوار مع الذات وليس بين أشخاص مفترضين – تصبح صيغته أكثر خوفا. وتعكس في النفس إحساس الدخول في بيت معتم. إذ تتلمس كل خطوة بحذر لتحمي نفسك. هذا ما يحدث لك حين تدخل إلى أعماقك، في الكتابة الشعرية؛ ومن هنا يصبح الشعر، بلغته الحذرة، أقل سلاسة.

*** هذه العتمة، هل هي المسؤولة عن " الصنعة الشعرية "؟ أم أن هذه الأخيرة وليدة نمط من التشفير الشعري، الذي دفع بأصوات إبداعية جديدة لإطلاق صرخة " الشعر ضد الشعر " أو دعوة موت الشعر، أو لغة السأم من اللغة، نحو وضوح يأخذ قوامه من اللغة اليومية، بتنافراتها، وعبثيتها؟**

ـ أعتقد أنه ليس هنالك فن ليس فيه صنعة؛ والفن هو صنعة متقنة إلى درجة تبدو أنها عفوية. إنه أشبه بمنحوتة يعالجها الفنان بالإزميل، ويقدمها لك، ولا أثر فيها لضربة إزميل واحدة!

كل فن هو صنعة، حتى ما يبدو منه سلسا ويوميا. وإذن ما يميز مادة الحديث اليومي، في الجريدة، عن مادة الحديث اليومي الفعلية القائمة بين جارة و جاراتها؟ أو في الحانوت، بين بائع وزبون؟ نحن، حتى حين نلجأ إلى هذا الواقع، نلجأ إليه عبر انتقائية خاصة، من خلال عين الفنان. والفنان هو الذي ينتقي ما يبدو أنه يومي ويحيله إلى فن. هناك مقولة لـ (إميلي ديكنسون) تقول إن الفنان هو الذي يلتقط الممسحة التي في الطريق، ينفضها ويعلقها على الجدار، فتصبح لوحة!

*** الصنعة الغائية للكتابة الشعرية، في وجهها الآخر – أي الشعر الموجه، الملتزم بخدمة قضية ما- هي مثار انتقاد حاد، أيضا، من دعاة تنظيف الشعر من الخطابية والمنبرية .... الخ، هل أنت مع الشعر خالصا" لوجه الشعر؟**

ـ هذا الموضوع جرت مناقشته كثيرا". ولا أستطيع أن أضيف عليه الكثير. ولكن سأوضح موقفي منه: المنبرية، بمعنى الخطابية ذات النبرة العالية، التي تصلح للمناسبات وللتظاهرات، هذه تقتل الشعر والشاعر. وهي ليست شعرا؛ ولكن عكسها ليس صحيحا. بمعنى أن محاولة تجاهل القارئ ليست فنا راقيا بالضرورة. هذه المحاولة تحمل موقفا سخيفا ومفتعلا. ليس هناك من يكتب إلا ويتصور القارئ في ذهنه. ولولا ذلك لما نقل ما ذهنه إلى الورق.

الحياة مليئة بأناس يفكرون، في الطريق بأشياء كثيرة. ويشردون في المقهى بأشياء كثيرة؛ ولا يكتبونها؛ أما الكاتب فهو الذي ينقلها. وعندما ينقلها إلى الورق معنى ذلك أراد تثبيتها لكي يراها الآخر (القارئ). إذا توجد رغبة في التواصل والتوصيل، لابد منها. وهناك دعوة واسعة، – بحجة الحداثة – تصور الشعر بأنه ((هو ما لا يصل))، هو الذي لا يبحث عن قارئه . وهو لا يحتاج إلى جمهور ..... وهذا غير صحيح؛ ولكن تقصد الجمهور هو الافتعال، وهو الخطابية.

*** في هذا السياق، هل توافق القائلين بصلاحية الشعر للقراءة، فحسب، من دون الإلقاء؟**

ـ هذا الاعتقاد اجتهاد آخر، لا بد من التوقف عنده، وتأمله، وليس قبوله كما هو. قبل كل شيء يجب أن نتأمل في أنّ الدخول من أبواب حضارية جديدة يؤثر على أنماط ثقافية، ووسائل تعبير سائدة؛ يعني لما كانت الناس في مرحلة الثقافة الشفوية، كان لديها مواصفات خاصة للخطاب. واختلفت هذه لما صار هناك كتابة. ما عادت هناك حاجة لأن تكون أمامي،لكي ألقي خطابي وتسمعني. صار من الممكن أن أكتبه لك وتقرأه متى شئت وبحيادية، أي بمعزل عنّي أنا. حماسي وحرارتي صار يلزم أن

ينتقلا إليك عبر الكلام، وليس عبر صوتي؛ اكتشاف الكتابة أحدث تغييرا بلهجة الخطاب.

اكتشاف الطباعة أحدث نقلة حضارية أخرى: أوجد الرواية؛ الطباعة ارتبط ظهورها بالرواية. صار بوسعك أن تأخذ قصة وتقرأ في بيتك، لوحدك. لست بحاجة لشاعر يقرأ لك. ولست بحاجة إلى أمسية، ولا عازفين. أصبح هناك ذاتية. الطباعة صنعت التوزيع الواسع، وعملت الصحافة. أيضا لولا الطباعة لا توجد صحافة – والصحافة نوع جديد في الكتابة..

والآن دخل التلفزيون؛ دخلت ثقافة بصرية مختلفة. ودخل أيضا الكومبيوتر والإنترنيت نحن لم نتفاعل، بعد، مع هذه المعطيات الحضارية بشكل جيد وكاف، لكي تؤثر على أنماط كتابتنا. لكن يجب أن نتوقع أنها ستؤثر ذات يوم.

أنا، في الكتاب الذي أصدره "هيثم حقي " حديثا، كتبت – في المقدمة - عن إشكاليتنا مع الثقافة البصرية التي هي مرتبطة بالتلفزيون والسينما.

والآن لاشك أن البحث عن إيقاعات جديدة، التي هي مفتاح الحداثة العربية، والخروج على العمود الشعري التقليدي المألوف؛ هذا البحث كان له مبرراته الحضارية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية.. لكن له مبرراته التكنولوجية أيضا – أعني: ما عاد بإمكانك أن تنظم شعرك على إيقاعات الجمال. صار هناك إيقاع للحياة مختلف. وبالتالي صار مبررا لك أن تبحث عن إيقاع مختلف لقصيدتك.

هذا أوصل، في النهاية، إلى مقولة " إلغاء الإيقاع الخارجي والبحث عن الإيقاع الداخلي ". وهو ما اتخذ شكل قصيدة النثر، التي راحت تتعامل مع الإيقاع الداخلي، وألغت الإيقاع الخارجي. هذا مبرر، لكنه غير متقن دائما؛ والذي يتقن ذلك: "شابو" (يلوح بيده ممثلا حركة رفع القبعة عن الرأس- تعبيرا عن الاحترام).

البعد عن الإيقاع أدى طبعا إلى البعد عن الإلقاء. لكن أنا أعتقد أنه حتى قصائد النثر الجيدة يمكن إلقاؤها بشكل جيد، ومؤثر، وجميل. ويمكن أن تلحن وتغنى. وهناك تجارب كثيرة في هذا النوع. قد يكون من المواصفات، التي سنصل إليها، أن هذه الفردية التي بدأت مع الطباعة، والتي غذّاها التلفزيون والكومبيوتر، (وشيئا فشيئا صار الإنسان يجلس مع نفسه.لم يعد يذهب السينما،وبدلا منها اكتفى بالفيديو..) إذن هذه الفردية ستصل بالإنسان إلى القراءة الصامتة – حتى ينسجم مع فرديته هذه ومع معطيات العصر.

*** ولكن هذا التوصيف، الذي يشي بتبخيس ما آلت إليه حياة الإنسان المعاصر، يغفل قيمة الفردية ومنعكساتها على الإنسان الفرد. والتي من أهمها الرؤية الذاتية، المتخففة من وطأة النيابة عنه، والوصاية عليه؟**

- هذا موضوع آخر، تمكن مناقشته لاحقا؛ دعنا في السياق.

*** الشعر محطة يعود إليها " ممدوح عدوان "، بعد كل جولة له في ميدان الكتابة بفنونها المختلفة؛ هل أنت ـ اليوم ـ في إجازة، تراجع فيها ماضيك وتفكر في انطلاقة جديدة؟**

ـ لازلت اكتب الشعر. ولكن، مثلما يقول لك الناشرون إن الشعر ليس له سوق؛ أنت أيضا لم تعد تعرف أين ستنشر قصيدتك. صحيح أن المجلات كثيرة؛ ولكن بمقدار ما تتاح أمامك فرص كثيرة للنشر فإنك تضيع فرصة التلاقي مع القارئ الذي لم يعد يعرف أين ينشر شعر شاعره. ولأنه غير قادر على الجري خلفه، لمعرفة المكان الذي ينشر فيه؛ يخيل له أن الشاعر قد توقف عن الكتابة.

*** هناك تراجع لأسهم الشعر – حدث بصورة مفاجئة وسريعة (خلال عقد من السنين أو نحو ذلك؛ كيف تفسر ذلك.. وأنت ممن ساد صوتهم الشعري في الفترة السابقة؟**

ـ باختصار الشعر كان في أزمة على مر العصور. كل عصر من الشعر شهد أزمة صلة بينه وبين الناس. أعتقد أنه لم يكن للشعر جماهيرية في أيام البحتري وامرئ القيس والمتنبي، أكثر مما له اليوم. ولكن تاريخ الشعر وصل إلينا كمادة ثقافية، نقرأها ونتخيل أن شعر المتنبي، في عصره، كان حديث الناس.. أنا أعتقد أن جمهوره الشعري لم يكن يتجاوز الـ 200 شخصا، من الناطقين بالعربية. هناك وهم أن لشعره كل هذه القيمة الجماهيرية التي وصلتنا. كان المتنبي يقرأ شعره في بلاط سيف الدولة، حيث يوجد هناك من يحفظه وينقله.

*** وماذا، إذن، عن مقولة "الشعر ديوان العرب"؛ وحكاية أن أهم حدث في حياة القبيلة العربية هو ولادة شاعر؟**

ـ سأصل إلى هذه النقطة – الوهم؛ الآن: أزمة الشعر اليوم هي نفسها في كل عصر. وهي دائما تولد لدينا إحساسا بأن الشعر سيموت، وهو على وشك الانقراض. إن من يراجع تاريخ الشعر، في القرون الثلاثة الأخيرة، وعلى مستوى العالم بكامله، يرى الحالة نفسها. يعني: "بودلير" أو "رامبو" لم يطبع من ديوان كلّ منهما سوى مئة نسخة!

قمت مؤخرا بترجمة كتاب لـ "أوكتافيوباث"، عنوانه "الشعر ونهاية القرن"، فيه فصل كامل عن هذا الموضوع، يبين أن كبار الشعراء، الذين نوليهم كبير اهتمامنا (يجب أن نستثني، هنا، قلة من الأسماء التي تقف خلف شهرتها أسباب لا علاقة لها بالشعر – كالأحزاب مثلا)، لم يطبع واحدهم أكثر من مئة نسخة للديوان، بالمتوسط ـ كما هو الحال اليوم.

لكن لا شك أنه في العشرين سنة الأخيرة ظهر عامل جديد من عوامل أزمة الشعر، وهو رداءة ما يكتب ـ بحجة التجريب. وأنا أعتقد أن هذه ظاهرة ليست خطيرة كثيراً.

- **وما نوع الرداءة التي تذكر؟**

ـ هناك أسباب، لم تكن من قبل، فتحت بابا واسعا للرداءة. منها تعدد وسائل النشر، تعدد المنابر المتوفرة للنشر، سهولة أن يطبع الشخص على حسابه الخاص.. مع أنه لا توجد دار نشر تتشجع لطباعة الشعر؛ وهذا اعتراف بأزمة الشعر الحقيقية – لكني أعتقد أنه، بعد عشرة سنوات، سوف نشهد غربلة للنفايات الشعرية. والزمن كفيل بهذه الغربلة. ونمو الوعي الثقافي، نمو الحاسة النقدية العامة لن يبقيا من هذه الآلاف المؤلفة، من الأسماء التي تكتب الشعر، أكثر من بضعة أسماء.

إلى أي حد أنت متفائل بالذائقة النقدية العامة ـ التي تتحدث عنها؟

ـ هناك ذائقة عامة تنمو مع الزمن. هذا مؤكد. ولكن ليس بالضرورة عندما نقول ذائقة عامة – في سورية مثلا – أن يكون عدد أصحابها بالملايين. لا. فعندما نقول أن لأدونيس جمهوره، مثلا، في الوقت الذي لا يتجاوز فيه عدد من يحضر أمسية شعرية له ألف شخص في عاصمة عدد سكانها بالملايين؛ ماذا نعني بذلك؟ نعني أن كلمة الجمهور الشعري لا تحمل معنى الكم الهائل، كنسبة. وإنما تعني الجمهور صاحب الذائقة الشعرية.

* كيف تنظر إلى تأثير وسائل الاتصال الحديثة على تكوين هذه الذائقة الشعرية التي وصفتها بالعامة؟

ـ هذه هي النقطة التي كنت أود الحديث عنها. عندما نتحدث عن مقولة " الشعر ديوان العرب " فالمقصود أن الشعر كان يقوم بوظائف متعددة في حياة القبيلة العربية – في الماضي – فيصح القول: الشعر والمادة الشعرية الثقافية، أو الشعر والمادة الغنائية، الشعر والمادة الإخبارية، أو المادة التاريخية.. إلخ.

يعني الشعر هو مستند القبيلة. أي سلاح بيد القبيلة؛ أما الآن، وبالتدريج، العصر يفرز تخصصات تلغي حاجة الشعر لهذه الوظائف.. أي أن الشعر لم يعد بحاجة لأن يكون تاريخا للقبيلة، أو وسيلة إعلام للقبيلة أو للوطن أو للأمة..؛ وسائل الإعلام حملت هذا التخصص. والتاريخ صار اختصاصات وعلوما.

وهكذا بدأت مهمات الشعر تنحسر.. إلى أن يزداد تفرغا لجمالياته. وبالتالي يبدو اليوم وكأن الناس لم يعد لهم مع الشعر علاقة؛ إلا المهتم منهم بالجمال.

*** إذا كان الأمر كذلك فما تفسيرك لهذا التسابق على إصدار المجموعات الشعرية؟؛ فحتى الناجح في تخصصه (طبيب، مهندس..) لا يرتاح إلا إذا أصدر مجموعة شعرية!؛ حتى لو لم تجد من يقرأها.**

ـ يبدو أن هناك "بريستيج" اجتماعي، يجد الشخص نفسه مدفوعا لأن يكون له كتاب باسمه.. هذا نوع من التفاخر الطبقي، لطبقة أحبت أن تتميز. أو لأناس أحبوا الظهور.

لكن يجوز- في المقابل - أن تجد مهندسا" تعوّد قراءة الشعر طوال حياته، إلى جانب مهنته. معنى ذلك أن العواطف البشرية التي تتعامل مع الشعر، لا تزال موجودة، عند العلماء وعند الزبالين، وعند الصحفيين وعند السياسيين؛ أنا لا أثق بأي سياسي لا يقرأ الشعر لأنه لا يتعامل مع النفس البشرية ...

* ذكرتني بقول للغزالي معناه أن النفس التي لا تتذوق الموسيقى لا نفع منها ، أو أنها نفس فاسدة.

- الفن إجمالا - والموسيقى نوع منه - حاجة روحية لا غنى للبشر عنه.

*** أين تشعر بالرضى أكثر: حين تلتفت إلى جيلكم، وجيل من سبقوكم، أم حين تنظر إلى هذا الجيل الذي يرسم ملامحه بتلوينات؛ وبخاصة منها تلك التي يطلق عليها أصحابها ((الحساسية الجديدة))؟**

- أنا الآن في عمر يستمتع فيه المرء بالحديث عن((عصره الذهبي)) (يضحك)؛ مثل كل الآباء، مثل كل الأجداد - لكن بشيء من الحيادية - أعتقد أنه كان هناك عشرات الآلاف من الشعراء يكتبون شعرا وخلال عشر إلى خمس عشرة سنة تمت غربلة طبيعية (الحياة قامت بها) رمت بقسم كبير مما كتب، وصرفت قسما كبيرا" من الكتاب إلى هموم ومشاغل أخرى، يتقنونها أكثر: هذا كان في مرحلة الدراسة الجامعية شاعرا، فانتهى إلى محام. وآخر مثله صار طبيبا. وثالث ((كندرجي)) ...الخ.

ولكن هذه الغربلة الطبيعية التي أنتجتها شؤون الحياة ومهن البشر، ترافقت مع ((غربلة نقدية)) أيضا. فإذن رمي بكل ما كتب من شعر جانبا، إلى النسيان، وأبقي على بضع قصائد لبضع شعراء.

ما يجري الآن من بحث الجيل الجديد عن تسميات جديدة، مثل " الموجة الجديدة "أو" جيل الثمانينات، أو التسعينات "أو" الحساسية الجديدة "..؛ أسأل: لماذا حساسية؟ ألم يكن عند جيلنا حساسية؟ أو عند الجيل الذي سبقنا، أو سواهما..؟

كل جيل لديه الجيد ولديه الرديء. أنا أقرأ قصيدة، لشاعر من الجيل الذي سبق جيلي، فأجدها رديئة. وأقرأ قصيدة لآخر، من الجيل ذاته، وأجدها عظيمة. والكلام ينطبق على الحديث عن الجيل الجديد وكل جيل.

لا تزال نسبة الجيد قليلة جدا. بل ونادرة (لا تبلغ أكثر من واحد على ألف – برأيي). وهذا شيء طبيعي؛ إذن أنا لست راضيا ولا غاضبا من الجيل الجديد. أنا أفهمه – تجربته، هي الأخرى مثل تجربتنا، والمسألة تتكرر كل جيل.

*** هذا الإحساس، الأبوي، يفتقد له الجيل الجديد – جيل الأبناء؛ من أين تنبع أسباب شكوى الأبناء؟**

- كل واحد (شاعر) يعتقد أنه، بقصيدتين، سيغير العالم. وهذا يعني أن الأنظار كلها يجب أن تلتفت إليه، وإلى إنجازه الإبداعي. وحين لا يتم له مثل هذا الالتفات، بشكل جيد، يعتقد أن الجيل الذي سبقه هو الذي يسرق منه الكاميرا (الأنظار).

طيب: الجيل الذي سبقه اشتغل ثلاثين عاما وأنت ثلاثة!؛ يجوز بعد ثلاثين سنة أن تصبح مصدرا لشكوى جيل لاحق عليك. ويعني هذا أنك تكون سرقت الأنظار!!

عندنا – وهذه نقطة يجب التأكيد عليها – يعتقد كل شخص أن التاريخ يبدأ به: الشاعر يظن أن الشعر العربي، كله، يبدأ فيه. السياسي يظن أن التاريخ العربي يبدأ فيه. العسكري يظن أن العسكريتاريا العالمية تبدأ فيه. والمؤرخ يظن أن التاريخ لم ير النور إلا على يده. هذا الإلغاء، لما ولمن سبق، يومئ إلى أننا لقطاء حضارة، وليس لنا ذاكرة أو تاريخ؛ وهذا غير صحيح. نحن امتداد؛ أنا امتداد لبدوي الجبل – ولو لم أكتب القصيدة التقليدية. وبدوي الجبل امتداد لامرئ القيس.. تراثي يبدأ من قصيدة كتبت يوم أمس إلى ما شئت من القدم.

*** هذا النزوع الاستنكاري، الإلغائي، للآخر يتجلى فينا كمرض. إنه يتعدى المسألة الجيلية،إذ يطال المعاصر لنا (محايثا كان أم منفصلا) ومن سوف يأتي أيضا. إنه اغتيال للزمان والمكان،في تجلياتهما المتعددة والمختلفة؛ هذا النزوع؛ هل هو نتيجة لنمط حياة – مختار، أو مفروض؟. وهل التعدديه - إذا ما استطعنا إليها سبيلا – تنقذنا من هذا المرض؟**

- هذا يجرنا للكلام في الأيديولوجيا؛ وأنا لا أتقن الكلام فيها. أنا أتقن الحديث بزاوية معينة، لها علاقة بعلم النفس: أنا أظن أن مركب النقص يترك، في نفس المصاب به، خوفا من الآخرين أن يكشفوا حقيقته – مثل واحد يخاف أن يراه الناس أنه ذاهب إلى المرحاض (مع أن كل الناس تفعل هذا)؛ لكي لا يكتشفوا أنه "إنسان عادي"، هذا المركب عنده تركه في خوف دائم من الآخر؛ فيلغي كل من قبله، لكي يكون منفردا في عصره، ويلغي الحاجة لمن بعده. لأنه هو "الشرط اللازم والكافي" للتاريخ .

هذا الرجل المصاب بمركب النقص، يداري نفسه بقناع مركب عظمة – وهذا الأخير تجلّ مقرون بمركب النقص، عادة. وكلما ازداد مركب النقص لديه ازداد تأليها لنفسه.. مثل واحد خجول جدا، يدفعه خجله البالغ لأن يتصرف بوقاحة.

آخر كتاب قرأته، عن سيلفادور دالي – الذي يعتبر أكبر استعراضي في هذا القرن – يظهر أنه خجول جدا. وكان يخاف من أن يقيم تجارب عاطفية مع النساء لئلا يكتشفن أنه ليس فحلا كبيرا!

*** مقاربتك للإجابة على سؤالي، من زاوية علم النفس، هي خدمة حقيقية – أشكرك عليها. واسمح لي بالتوضيح أن التعددية المأمولة تحمل تفكيكا للمركزية، والانطوائية (كنوع منها)، على السواء. بما تتيحه للشخص من مشاركة إيجابية، تجعله يتقبل الآخر، في الوقت الذي تذوب فيه مركزيته، شيئا فشيئا..**

ـ أنا كنت أتحدث عن الجانب المرضي.. أنت تتحدث عن الجانب المعافى. وهنا أود أن أضيف ما يلي: إن ذلك الشخص المريض، ولشدة خوفه من أن تفتضح حقيقته؛ فهو يخاف وجود الآخر. ذلك لأن وجود الآخر يفتح مجالا للمقارنة. ولأنه يخسر دائما، أو يخاف أن يخسر،في امتحان المقارنة، الذي يجريه الآخر له (كما يتوهم)؛ فإنه يريد أن يلغي الآخر؛ لكي يتحقق له النجاح في الامتحان – امتحان يجريه لنفسه بنفسه.. أو معركة انتخابية هو مرشحها الوحيد..

*** هذا يقودنا إلى إعادة النظر في ثنائية الشخصية الغربية والشخصية الشرقية إذ درجنا على توصيف الأولى بالفردية والثانية بالجمعية.. وقلنا أن الفردية الغربية هي نتاج مجتمع مفكك، بفعل ثقافة تقوم على حرية الفرد؛ في حين أن المجتمع الشرقي، المتلاحم والمتعاطف والحميمي، يحافظ على روابط الشخصية الاجتماعية.. إلخ. كيف لشخصية تقصي الآخر، أو تتهرب منه، أن تكون اجتماعية؟**

ـ الفردانية القائمة على احترام الذات، لابد أن تقوم على احترام الآخر. أما الفردانية القائمة على الخوف من الذات، أو على كره الذات، فلا بد أن تكره الآخر، لكي تتجنب رؤية نفسها.

*** من مميزات المترجم الحقيقي أن يكون دقيقا في اختيار موضوعه الذي ينسجم مع ذائقته، وعمق معرفته.. ما هي معايير الترجمة عند ممدوح عدوان؟ ولماذا ((كازنتزاكي)) بصورة خاصة؟**

ـ حين أختار كتابا للترجمة أشترط بعض الشروط. أولا: أن يقدم معرفة – أظن أن القارئ بحاجة لها؛ بل يأتي قبل أولا هذه شرط ذاتي هو أن أحب الكتاب، قبل كل شيء، وأحب أن يشاركني الآخرون بمتعة قراءته، أو متعة اكتشافه.

وبالتالي أنا أنتقي – في معاييري- ما أظن أن فيه متعة، وفيه معلومة (فائدة). لا أقصد معلومة بمعنى الرقمية.. قد تكون اكتشاف أساليب الآخرين، اكتشاف طريقة معالجتهم لمشاكلهم. مثلا كيف يعالجون البغاء في البرازيل؟ أنالا أريد باحثا اجتماعيا، هنا. يمكن أن أترجم مثل هذا لباحث اجتماعي، لكن عندما يكتب روائي في مثل هذا الموضوع، أحس أنني بحاجة لأن أقدمه وأقول للناس؛ انظروا كيف تمت معالجة هذا الموضوع، كيف الجرأة على المحرم، في المجتمعات الأخرى.

باختصار: كل ترجمة هي فتح صندوق من صناديق الكنز الإنساني، الموجود في هذا العالم. وكل صندوق فيه جوهرة خاصة. وأنا، بين الحين والآخر، أحس أن هذه الجوهرة تستحق أن ترى، فأقوم بالكشف عنها للقارئ. أبذل جهدي في الترجمة. بعد ذلك يأتي أسلوب الترجمة، وهذا بحث آخر.

*** هل تعنيك معرفة الكاتب الذي تحب ترجمته، وخلفيات موضوعه الذي تختاره للترجمة؟ هل يحكم عملية ترجمته، عندك، نوع من التوحد الإبداعي مثلا"؟**

ـ تفاعلي معه ككاتب مهم. ومهم أيضا معرفتي بتفاعل هذا الكاتب مع خلفيته هو: كيف تعامل مع واقعه ومجتمعه، مع مشاكل بلده، مشاكله هو.. من هو الكاتب؟ هل هو ابن المريخ؟ هو ابن بيئة وجغرافية وابن شعب، وابن حضارة.. أليس كذلك؟ فإذن السؤال: كيف تعامل مع هذه الخصائص؟ كيف عكس هذا العامل إبداعيا؟ أنا أحس أن هذا يساعدني، ويساعد القارئ، الذي أترجم له، على رؤية المبدع العربي وأن المبدع البرازيلي يشتغل هكذا والأرجنتيني هكذا و... تعالوا، بناءً على هذا، لنرى كيف يشتغل أديبنا.

كازنتزاكي، برأيي، واحد من أغنى الكتاب – غنى داخليا – الذين مروا عليّ في التاريخ. وأنا أرى أن غناه الداخلي يوازي غنى شكسبير. هذا الغنى الداخلي يجعله يبدو مسرفا. بمعنى: أمسك رواية من رواياته؛ كل صفحة تجد فيها مادة يكتبها غيره في رواية. يستطيع هو أن يحصل على ألف مادة، بدلا من رواية واحدة. لكثرة ما لديه من غنى. لكنه ليس بحاجة لأن يذيب – كما يفعل الكثيرون – ملعقة سكر في برميل ماء. هو ليس بحاجة لأن يفعل ذلك.

*** أنت ممن لهم شجون مع المحرم.. كيف تنظر إلى حركة الخط البياني للمسموح والممنوع اليوم؟**

ـ أنا أظن أن مسألة المسموح والممنوع لها علاقة بحرية المبدع. مثل هذا القول قلته، وأكرره: المبدع، لكي يكون مبدعا حقيقيا، يحس في أعماقه أنه حرّ، بلا قيد؛ يخرج إبداعه وكأنه ليس هناك آخرون، بمعنى ليس هناك من يراقب!

ولكن عندما تخرج المادة، وتأخذ طريقها إلى القارئ ، تمر في "شبكات التوصيل". وهذه لها شروطها. وهذه الشروط تدخل في المحرم، والممنوع السياسي، والممنوع الديني، و..إلخ.

هذه الدائرة أنا أرى أن مسؤولية الكاتب فيها واسعة جدا. وهي أن يظل يصطدم بحدود الدائرة. لأن اصطدامه هذا يفرض على حدودها أن تتسع. وأما تركها بدون اصطدام يتركها تضيق من نفسها لأنها مثل المطاط. وتجنب التماس معها يتركها تضيق أكثر، وتصوغ المزيد من المحرمات.. لكن كلما صدمها المبدع أكثر، وصدمها غيره وغيره تراخت واتسعت. الآن أعطيك مثالا: أكثر ما يخيف في، الوطن العربي، هو المخابرات. استمر الكاتب العربي يكتب عن المخابرات إلى حد أن المسرح التجاري، والناس المرتزقة، صاروا يتحدثون (ينتقدون) ولا أحد يعترضهم. هذا مثال على أن صدم الموضوع استمر، حتى أصبح الموضوع عاديا، ومألوفا. بينما كان، في الماضي، لا يتجرأ الواحد على القول أن في البلد مخابرات!!

*** ممدوح عدوان يرسم لوحة لتراجيديا الشاعر المناضل، ويكفنها بشارتين سوداوين – هما سلطة الرقيب وسلطة المجتمع (أو تحديدا السلطة البديلة في المجتمع ـ أي المعارضة)؛ ماذا طرأ على هذه الترسيمة من تطورات؟**

ـ هناك سلطة السياسة وسلطة العرف. الأولى تضم سلطة الدولة وسلطة المعارضة – لأن الاثنتين تحملان المنطق نفسه، في التعامل مع الفرد. وهناك السلطة الأخرى، غير المرئية، التي بقمعك بالتربيت على كتفك – كما لو أنها تقول لك: " أنت، أيها المدلل، لا تصطدم بي.إبق عند حدود معينة ". أو هي تفعل ذلك بحجة الخوف عليك: "مالك ولهذا الموضوع؟ سيثير غضب الآخرين"؛ من هم الآخرون؟ الآخرون هم أنت، وهم فلان وفلان..! دائما هناك من يقول لك: أخي هذا سيثير رجال الأمن، وهذا سيثير رجال الدين، وهذا سيثير المرأة، وهذا سيثير الأحزاب اليسارية، وهذا سيثير الرجعية.. بالأخير: من هم هؤلاء الذين يجب " خوفا عليّ " يجب أن أخاف منهم؟!!

إذا كنت أخاف عليك من أن تثير أحدا بكتابتك؛ فهذا يعني أني لا أريد لك أن تكتب. أو أريدك أن تكتب التمائم، والحجابات.. (يضحك).

*** ننتقل إلى نقطة، هي من صلب اهتمامك ـ على ما أظن: هناك من يأخذ على الأنتلجنسيا توهمها الكلمات واقعا؛ مما يتركها عرضة لصدمات واقع لا يكترث بـ "المسبق**

النظري" - بتعبير أدونيس.. كيف يرى ممدوح عدوان إلى علاقة الفكر بالواقع – مادام النقد السابق يرى أن معاقرة المثقفين للواقع زادته التباسا، وأبعدت المسافة على الحلول؟

- أنا أرى أن على المثقف أن يستمر بمعالجة كل الموضوعات، التي يرى أنه مؤهل لمعالجتها. أو يرى أن هناك ضرورة لمعالجتها. حتى لو بدا أن صوته في فراغ.

ليس هناك صوت في فراغ. دائما هناك من يقرأ، وهناك من يتابع، ولكن قد لا نحس به مباشرة. على أن لا نتوهم أننا بديل عن الشعب. وأننا بديل عن الثورة. وأننا بديل عن الجماهير. الكاتب ليس بديلا عن أحد. ليس بديلا إلا عن نفسه؛ حتى أنه ليس بديلا عن كاتب آخر، فكيف يكون بديلا عن الشعب؟ يجب ألا نتوهم أننا نمتلك الحقيقة الكاملة. يجب أن نتعلم أن ما نفعله هو فتح أبواب للحوار. نحن لا نلقي بالحكمة؛ القائد السياسي، فقط، هو من يعتقد أنه يلقي بالحكمة الخالدة للجماهير . المثقف، والمبدع ، يقول لا. أنا أحاول فتح باب لأتحاور، عبره، مع الناس: ما رأيكم بكذا؟ وليس: "إن". المثقف لا يستخدم "إن"، وما إليها من عبارات حاسمة..(يضحك).

*** سلوني قبل أن تفقدوني .....**

ـ (موافقا) ... هناك، لا شك مثقفون متوهمون، لكن هؤلاء هم من يموت، وبسرعة. ويموت نتاجهم . وتموت فاعليتهم. أما المثقفون الذين يعتقدون أنهم يقيمون حوارا مع الآخر، مع الشعب، وليس قصدهم تعليم الناس، بقدر ما هدفهم إثارة أذهانهم، تجد أن كتاباتهم للتفكير لا للتلقين.

هل قصدت هذا المعنى من دعوتك المعروفة للكتابة /التحريضية/؟

ـ نعم، التحريض على التفكير، هو ما عنيته. وهذا يختلف عن التحريض بمعنى أنني سأكتب قصيدة لكي أثير بها مظاهرة.... أو ثورة.... هل ندعوه التهييج؟

هناك أكذوبة تريد أن تتصور مثل هذه الإمكانية للقصيدة. أو أن لوحة قادت الجماهير ... لا أعرف إلى أين..،هذه أكاذيب صنعتها الـ / بروباغندا / السياسية المستعجلة للقيام بانقلابات.

*** يبدو أنك عانيت من وطأة هذه التوليفة الأيديولوجية للأدب – إذا صح التعبير. ففي كلمة قدمت بها مجموعة شعرية حديثة، الشاعر شاب، كأنما تنفست الصعداء – كما يقال – فأطلقت عبارات تبشر بتراجع وطأة / كابوس التشنج الإلزامي /. وهذا يدفع بالسؤال إلى أي مدى أنت آسف على المراحل التي قطعتها؟ أي هل تشعر اليوم بالأسف على رهن نتاجك الشعري لخدمة القضايا العامة – وهو نوع من الالتزام الذي تشكو منه؟**

ـ أبدًا. أنا مازلت حريصاً على أن أقوم بدوري، في خدمة القضايا العامة، وذلك بمقدار ما يستطيع الفن أن يفعل.

ولكن أيضاً بمقدار ما كنا نعاني من الرقيب الثالث، أو الرقيب المزدوج (رقابة السلطة ورقابة المعارضة) ... المعارض اليساري كان بيده أسلحة قمعية أكثر من السلطة ... وضع هؤلاء معايير نقدية لا تصلح إلا للمسلخ؛ وسلخوا تاريخاً من الحياة الثقافية. ولذلك كانت معركتنا معهم أكثر ضراوة.لأن المعارض يعتقد بأنه يمتلك الحقيقة الكاملة، بمقدار ما يملكها رجل السلطة؛ بفارق أن رجل السلطة ـ ولأنه يفعل فعلا يومياً على الأرض ـ يرى أن هناك مبررا للحوار معه ولنقده. ولو نقدا خفيفا. أما الأول – ولأنه لا يفعل شيئا إلا التنظير ـ فإنه يعتقد أن الحقيقة لديه كاملة ولذلك تأتي أحكامه أكثر صرامة، وأشد قسوة.

مثال على ذلك كتاب "الأدب والأيديولوجيا" للمؤلفين "بوعلي ياسين" و "نبيل سليمان". وفيه، مثلا، ذكر لبطلة قصة للكاتبة "إلفت الإدلبي". البطلة امرأة عادية تقف أمام الفرن ساعتين – في الأرض المحتلة – من دون أن تستطيع الحصول على الخبز. فتقول " الله ينتقم منكم "، وتغادر. لاحظ أن الناقدين علقا على هذه الجملة وأوّلاها على نحو: "هذه الأيديولوجيا الدينية المتعفنة.. إلخ" (يضحك، بذهول ـ كأنه يقرأ الكلام للمرة الأولى).

هذا الساطور النقدي كان من أكثر قمعية من أي دور لمخابرات في الدولة.

*** لكن قيل إن الكاتبين بادرا للاعتذار عن آرائهما الواردة في الكتاب، بعد فترة من صدوره.**

- ولكن، مع ذلك، نبيل سليمان يعيد طبعه - الآن!؟

*** ماذا فعل الزمن بممدوح عدوان – الشاعر والشخص: علاقته بقريته، بأصدقائه، بالفلاحين، بصورة أمه، حتى أولاده.. إلخ؟**

- أنا أحب الناس. أحب الحياة البسيطة. ولذلك بقيت علاقتي ظريفة مع أبناء القرية، والحارة، وأصدقاء الطفولة. وبالتالي أيضا علاقتي جيدة مع جيراني، وأولادي.. لكن، في الحقيقة، هناك بحث يدور حول مقدار ما عكسه هؤلاء في إبداعي. أو قل مقدار عكس إبداعي لهم؛ وكيف تتجلى القرية (موجودة أو غير موجودة) في قصائدي كافة؟ حتى لو لم تكن القرية موضوع هذه القصيدة أو تلك.. ذلك أن هناك، دائما نبرة القرية، تربية القرية، عين القرية.. إلخ.

هذه المسألة تحتاج لعين ناقدة – ترى أين القرية في نتاج هؤلاء الشباب الذين جاءوا من الأرياف؛ من دون أن تنشغل هذه الرؤية بالبحث عن القرية كموضوع للمادة الإبداعية بقدر ما هي طبع ونظرة للعالم. أي بنفس الطريقة التي يمكن أن نقول بها إن "نزار قباني" شاعر مدينة.؛ ولأنه شاعر مدينة كان لشعره مواصفات كيت وكيت. وكانت نظرته للمرأة والسياسة على هذا النحو أو ذاك.. إلخ، فهذه المسألة بحاجة لعين ناقدة، قد تستطيع أن ترى أكثر مني. وأنا، دائما، أتمنى أن نكون قادرين على الحفاظ على القرية، في شعرنا. لأن القرية، في الواقع، لم تعد موجودة.

*** هذه النوستالجيا، هل يدعمها لديك موقف معرفي – لاسيما وأن هناك رؤية نقدية (أطلق عليها البعض تسمية تهمة) تنسب للريف دورا سلبيا تصوغه تحت عنوان "غزو الريف للمدينة"؛ أم أنك تتلمس خلف هذه الرؤية موقفا أيديولوجيا قدس المدينة، كمعادل للتقدم؟**

- أرى أن إثارة هذا الموضوع هي إثارة سياسية بحتة. وهي ليست حضارية – بمعنى ريف / مدينة – على الإطلاق.

هناك إحساس بأن الريف يحكم سياسياً، وبالتالي فإن المعارضة لهذا الريف الحاكم هي التشبث بالمدينة. لكن نظرة دقيقة للواقع تكشف أنه لم يعد هنا كمن قرية على الإطلاق: الكهرباء، الطرق المعبدة، التلفزيون، البراد.. وما إليه من أدوات المدينة.. موجودة في الريف. هذا أولا. ثانيا: في كل العصور، وبخاصة بعد الثورة الصناعية، هناك هجرة من الأرياف إلى المدن - بحثا عن العمل – تنشا عنها ظاهرة اجتماعية خطيرة؛ تتشكل من حزام فقر هائل حول المدينة، في قاع اجتماعي ممزق القيم؛ لأنه ترك قيمه في الريف، ونزل إلى المدينة.. وهذه الظاهرة كتب عنها الأدباء الطبيعيون - أمثال " إميل زولا "، "ديكنز" وسواهما.. هذا البؤس الهائل الذي عاشه

الريفيون المهاجرون إلى المدينة.. ثم إن هؤلاء الذين عاشوا في المدينة جاء التعبير الثقافي عنهم بواسطة مذاهب فنية، هي "الواقعية والطبيعية"؛ لكن هم، عندما عبروا عن أنفسهم، عبروا بالرومانسية – أي بالحنين إلى الريف! (من هذا التلوث، من هذا الكد اليومي المهين للإنسان، والتسليع لقيمته.. إلى الحنين للريف) من هنا ولدت الرومانسية؛ ما هي الرومانسية؟ حنين للريف، حنين للطبيعة، حنين للبساطة، حنين لمجموعة مسائل بدأ الإنسان يفقدها.

فإذن الهجرة من الريف للمدينة موجودة لدى كل الشعوب. ولا يحتج عليها إلا من جانب إنساني؛ بمعنى أن هؤلاء المهاجرون يعيشون بؤسا في المدينة؛ أو من جانب سياسي، بمعنى أنهم يغيرون هوية المدينة.

*** ولكن لواقع العالم الثالث، ووطننا العربي بصورة محددة، خصوصية تنبع من أن السلطات الحاكمة فيها ذات منشأ ريفي. ومن هذه الزاوية، ربما، جاءت الانتقادات سابقة الذكر.**

- ربما. ولكن يجب أن نضع في اعتبارنا أننا، نحن، مجتمع عالم ثالث زراعي. أليس كذلك؟ ونسبة سكان المدن إلى سكان البلد ككل لا تتجاوز واحد على عشرة. وهذا يعني أن تسعة أعشار السكان يقطنون الأرياف. وكانوا مهمشين لأنه لم يكن هناك تعليم، ولا مواصلات، ولا كهرباء ... وبالتالي كانوا مظلومين؛ مما جعل من واقعهم حاضنا نموذجيا لولادة ونشاط الحركات السياسية _ بوصفهم أصحاب مصلحة في التغيير.

وكان لا بد، مع انفتاح البلد، وبمنطق التعددية والديمقراطية أن يكون لهم الغالبية؛ سيما وأنهم قد اكتسبوا وجودهم، ولم يعودوا مهمشين. لم يعد هناك في سورية، مثلا، مناطق نائية – يخصص لمن يذهب إليها راتب إضافي.

*** منطق سليم. ولكن لي ملاحظة على استخدام عبارة "منطق ديمقراطي"؛ هل جرت الأمور على هذا النحو – فعلا؟ النظري في وجه المنطق.**

- لا ليس بالضرورة. ولكن كلامي كان محددا في جملة افتراضية، تقيم المنطق السياسي الذي أغفل الأغلبية.

*** يقول "حيدر حيدر" إنه في بلاد العرب سيأتي يوم تصرخ الجماهير "الموت للسلطات العسكرية التي أودت بنا إلى الهاوية والظلمات وسيكون الوقت قد فات". وأنت جعلت "هملت يستيقظ متأخرا" لماذا الكتابة إذن؟**

- كل كاتب يحس أن جزءا من دوافعه التي تحرضه على الكتابة نابع من صرخة احتجاج تقول: هل من المعقول أنكم لا ترون ما أرى؟ فيكتشف إما أنهم لا يرون ما يرى، فعلا، أو أن رؤيته لاتصل إليهم، لانسداد قنوات الاتصال بينه وبينهم: الأمية، طغيان وسائل الإعلام التجارية، عدم وجود حرية للنشر.. ومجموعة كبيرة من الأسباب تحول دون إيصال رؤيتك إلى الناس. وبالتالي أنت دائما تقول سيصل صوتي إلى الناس؛ ولكن متأخرا أي بعد أن يكون قد فات الأوان! ويكفي أن نقول إن كتابات

بداية القرن كانت تحذر من خطر الصهيونية – مثلا – مثلما نحذر الآن من خطرها؛ لكن الصهيونية الآن تحتفل بالميلاد الخمسين لدولتها. ونحن بيننا من لا يزال يعتقد بإمكانية الاستفادة من العدو! لاشك أن هناك شيئا مؤسيا في الموضوع. إحساس بالعزلة أنك إنما تصيح في صحراء؛ لكنك لا تستطيع إلا أن تصيح. وستبقى تصيح.

*** قيمة الكلمة في عصر التقنية والاستهلاك والسياحة في تراجع. والأسماء الكبيرة تغيب، ولا بدائل. هل هذا ناتج عن غياب الحركات الانعطافية (الثورات مثلا") في عالم اليوم؟ أو هل الأفكار الكبيرة مقرونة مع الأحداث الكبيرة؟**

ـ لا شك أن الانعطافات التاريخية تتمخض عن أسماء تستطيع أن ترى الانعطاف، ترى مخاضه، لكن هذا أيضاً يولد أفكاراً كبيرة وأسماء كبيرة، من يتشبثون بالماضي ويتجاهلون التغيير. هؤلاء يثابرون على التمسك بالماضي و كأن التغيير لم يحدث. يبقون خارج الزمن. و تصبح أسماؤهم كبيرة لأنهم يتمسكون بقيم ممتدة ألفين سنة في الماضي. لها جذورها ولها من يروج لها، ولها من يطلبها و ينشدها. وبالمقابل هناك أسماء تستشرف المستقبل، وتقول: يا جماعة نحن انعطفنا فانتبهوا إلى تغيير البوصلة. فتستمع إليهم شريحة معينة من الناس، وتراهم أسماء كبيرة. في الوقت الذي يظنهم آخرون أنهم خارجون على القانون.

*** في الغرب ينظر لما بعد التاريخ، أي استقرار التاريخ أو نهايته ـــ كما عبر فوكوياما – و هذا قد يفسر جزئياً، إذا كان له وجهة صواب، غياب الأسماء و الأفكار الكبيرة اليوم. هل أنت موافق؟**

ـ لا. الواقع كان هناك أسماء كبيرة. ولكن بشيء من التوهم، يعني كان يوجد واحد أو اثنان في بلد مثل سورية، يصلان إلى دوائر النشر الخارجية – العربية أو الدولية – (بالترجمة). الآن بدلاً من اثنين يوجد ألفان؛ وبالتالي فإن اهتمام الناس توزع على ألفين، بدلاً من اثنين. حين كان بدوي الجبل يكتب – في الأربعينات والخمسينات – كان هناك خمسة شعراء يلفتون النظر. لما جئنا للكتابة في الستينات خمسة آلاف بالخمسين يوجد ثلاثة كبار. وبالخمسة آلاف يوجد ثلاثين.. وهكذا.

*** وهل هذا ينسحب على الحقول الإبداعية والفكرية إجمالا"؟ ألا ترى أننا اليوم نفتقر لمفكرين من وزن هيغل مثلا"؟**

ـ هناك كتاب لإريك فروم- ومع أنه صدر في أول السبعينات – يقول فيه إن العقول المفكرة العبقرية الموجودة، في هذا اليوم، تفوق كل ما هو موجود في التاريخ، عدداً. وبالتالي في هذا اليوم من (1998) توجد عبقريات يوجد مفكرون، ومجتهدون بإخلاص لدراسة العصر ـ برأيي ـ أكثر مما في التاريخ كله لكن لكثرتهم ولتعدد الأصوات، وتعدد المنابر، لم يعد ممكنا" أن يلفت واحد منهم نظرنا.

*** ممدوح عدوان في المظهر نشاط وقوة وحيوية ومرح. وفي العموم "تلويحة الأيدي المتعبة" و"هاملت يستيقظ متأخراً" و"زيارة الملكة" و "لماذا**

تركت السيف" و"محاكمة الرجل الذي لم يحارب" و "ليل العبيد" والعديد من الدواوين الشعرية، و.. ذبحة قلبية هددت حياته؛ ترى هل ستموت حزنا أم ستنفجر من الضحك؟!

ـ أعتقد أن الشعار الدائم هو "من راقب الناس فقع ضحكاً"!!

دمشق – الصدى / حوار – سعيد البرغوثي

ممدوح عدوان:

الفن الميت هو فن موتى، يكتبه موتى ويتلّقاه موتى.

- تعمّد الغموض في الشعر.. كتعمّد الوطنية.. وتعمّد البذاءة

- في أعمالي أبحث عن الصلة غير المرئية في النفس البشرية.

يقول مظفر النواب: ((قليل من الناس من يترك في كل شيءٍ مذاقاً)).. وممدوح عدوان واحد من هذا القليل فهو الشاعر والكاتب المسرحي، والكاتب الدرامي والصحفي.. والمترجم.. والمثقف الصاخب، الحاضر دائماً بحيوية يُحسد عليها وفي كل هذا وذاك هو ممدوح – الإنسان الذي يترك نكهته بكل ما تلمسه أصابعه، وبغض النظر عمّن يقف إلى جانبه أو ينتقده، فالكل يسلّم له هذا الحضور الإبداعي والثقافي المشّع الذي امتلأ عبر السنين ألواناً وتنوّعاً، وخبرةً، وعمقاً، حتى بات واحداً من أعلام المشهد الثقافي السوري.

- في هذا الحوار يلقي عدوان الأضواء على خلفية هذا التنوّع – الهاجس الذي لم يُشبع نهمه بعد إنجاز ستين كتاباً، لكأنه يريد أيضاً أن يطير ويرقص ويغني ويمثّل بجسده وروحه كي يعبّر عن هذا التوق الجارف للتعبير بكل الوسائل الممكنة وغير الممكنة.

لنبدأ من الماضي، ونتكلم قليلاً عن المكان.. عن الطفولة.. عن البدايات؟! وعن منابع ((الوحشة)) في أعمالك الأخيرة؟

- حين تكون فتياً، تتوهم أنك تصنع نفسك، وأنك تبني هذا الكيان، الذي هو أنت، عبر جهدك الخاص، بالقراءة والكتابة والمتابعة والتجربة. بعد أن تهدأ الفورة. ويخلد الإنسان قليلاً إلى نفسه، يكتشف داخلها مكوّنات قد تجاهلها، وكلها من مؤثرات الماضي. من الأب والقرية، والطفولة، وأيضاً من الفلكلور والتراث.. مجموعة أشياء مترسبة في النفس هي التي تعطيك خصوصيتك، دون أن تدري.

كل واحد من أبناء جيلنا يتذكر تلك القرية، وذلك الزقاق، أو ذلك الجبل وتلك الشجرة، ويسبح في ذلك الماء الوسخ، الآسن، الذي كان يعتبره بحراً. لقد كنا نعيش مع الطبيعة كجزء منها، الفاجعة الآن هي اكتشافنا أننا في اللامكان لأن المكان أُلغي ولم يعد له حضور إلاّ في الذاكرة، هذا الكلام ينطبق على طفولتي في قريتي، وقد ينطبق على فلسطيني يحلم بفلسطين، هذا الفلسطيني حتى لو عاد إلى فلسطين، فسوف يرى فلسطين أخرى غير التي حلم بها، وبالتالي هو يحلم بشيءٍ لم يعد موجوداً، لأنه بمعنى ما، يريد أن يعود لكي يعيش الحلم، وكأنه يريد العودة إلى رحم أمه، وهذا مستحيل.

أعتقد أن أحد أسرار، أسْر الرحابنة لنا، هو تمسكّهم بهذا الماضي، وكأنه موجود فعلاً، فهم غنّوا للقرية عبر وهم أننا في القرية، ولكن في الواقع، لا القرية

موجودة، ولا طفولتنا موجودة.

أما ((الوحشة)) التي أتيت على ذكرها، ربما ناجمة عن إحساسٍ بالخواء، فأنا الآن، في عمرٍ بدأت أحسُّ معه أن المستقبل مغلق، والماضي الذي اكتشفت أنه كوّنني، باقٍ فيّ كندوب، وكلُّ ما أحنُّ إليه لم يعد موجوداً، وحتى ما هو موجود، مثل الأب الذي أخاطبه في ديواني الأخير: ((وعليك تتكئ الحياة))، أتمنى أن يموت، وهو محتفظٌ بكرامته، لأنني لا أريد له أن يُذّل، كما هو حاصل معنا، فنحن نخشى أن يمضي الحال بنا نحو الأسوأ.

*** تذكّرني بمطلع قصيدة لسلمى الخضراء الجيوسي، تقول فيها عند زيارتها لمدينتها صفد: ((غريبة أنا يا صفد وأنت غريبة..)).**

- لا شك أن سلمى تعبّر عن شعور شخصي، إنما تجاه قضية عامة. ذات يوم، عندما جاء محمود درويش إلى دمشق وأجرى معه التلفزيون السوري مقابلة – كنت أتمنى يومها أن أجري هذه المقابلة – لكن حال دون ذلك بيروقراطية تافهة، ولو أجريت المقابلة، كان بودي أن أبدأ الحوار معه بالسؤال التالي: ((أحن إلى خبز أمي، وقهوة أمي))، عندما رجعت يا محمود إلى هناك، هل وجدت أمك؟! (حتى لو لم تمت) هل وجدتها؟! وكذلك هل شممت هناك، رائحة قهوتها، أم كنت تحمل ذلك في الذاكرة فقط؟ كل الأصدقاء الفلسطينيين الذين رجعوا بعد أوسلو (وطبعاً لهم عذرهم في هذا التوق للعودة للوطن) لم يجدوا الحلم الذي كان يسكنهم.

*** أعتقد أن محمود درويش طرح مثل هذا التساؤل بمعنى ما، لقد تساءل: عندما أعود إلى فلسطين، هل سأجد فلسطين؟ فهل تقصد هذا المعنى؟**

- هو كذلك. إنه موضوع جوهري، ودقيق في النفس الإنسانية، وهو أمر ينطبق على كل البشر سواء كانت قضيتهم سياسية، أم نوستالجيا طفولية، أو حتى عاطفية، كأن تكون عاشقاً لفتاة وتغيب عنها عشر سنوات، تعود وأنت في غاية التوق لرؤيتها، ولكن عندما تراها لن تلقى تلك الفتاة التي غادرتها قبل عشر سنوات، بل ستجد فتاة أخرى، ولذلك فإما أن تتآمر على نفسك، وتقول: هذه هي الفتاة التي أحب، أو ستبدأ بعمل شاق جداً في البحث عن تلك الفتاة داخل هذه المرأة.

*** التنوّع والغزارة في الكتابة في أكثر من حقل إبداعي (الشعر، المسرح، الدراما.. الصحافة..)، هي من الأمور اللافتة في تجربتك الإبداعية فكيف تجد الوقت والطاقة لمقاربة كل هذه الأشياء؟.**

- أعتقد أن هكذا سؤال، يمكن أن يجيب عليه ناقد، ولكن بإمكاني الإجابة عليه بالبساطة التالية: أنا أفعل ما أعتقد أنني أستطيع فعله، وأشعر أن لديّ طاقةً، وتراكماً ثقافياً، وعندي رؤية نقدية (دون أن أكتب النقد) تمكّنني من الكتابة في كل هذه الأشكال الإبداعية.

باختصار، رغم كل ما يقال عني، أو أُسأل عنه حول تعدّد الأنشطة التي أقوم

بها، فأنا أحسُّ بالفقر في إنتاجي! وأتمنى أن تكون الأنشطة متاحة أكثر لكي أعبر عن نفسي أكثر. لأنني أخشى أن أتعوّد التعبير عن نفسي بطريقة واحدة، وبمنهج واحد، إذ ثمّة ظلال تبقى في النفس لا يمكنك التعبير عنها لأنها لا تصلح لهذا الجنس الفني أو ذاك، لكنها موجودة في داخلك.

فأنا عندما أريد أن أكتب، أشعر أن هذا الشيء الذي يعتمل في داخلي لا يصلح إلا كقصيدة، فأكتب الشعر، وحينئذٍ ألغي مِنْ داخلي: المترجم والمسرحي، والصحافي، وأتعامل مع الحالة بوصفي شاعراً، ثم يخطر لي خاطر ما، فأقول: هذا لا يصلح إلاّ مسرحية فأكتبه نصاً مسرحياً، وعند ذلك يصبح عقلي مسرحياً فقط. أظن أن هذا الأمر ممكن وبسيط لإنسان يعتبر الثقافة همّاً وحرفة، ولا يكتب بدافع الهواية فقط. هاجسي أن أتقن ما أفعله، لكن، لا شك أن التعامل مع هذه الفنون كلها قد أغنى تجربتي في كل جنسٍ من أجناسها، فالقصيدة عندما تكون درامية، تكون أكثر قوّة، وأن يكون في المسرحية شعاع شعري، تصبح أكثر قوة وجمالاً، ولا تكون مسطحة بالمعنى الواقعي المباشر، وحتى الزاوية الصحفية، حين تُكتب بحرارة، وروح شعرية تتألق وتختلف عن كل الزوايا الصحفية الأخرى. وهنا أوّد أن أفتعل هجوماً معاكساً وأقول: أنا سعيد بأن لدي وسائل تعبير أتقنها، وأتمنى لو أن لديّ وسائل تعبير أخرى أتقنها أيضاً. أتمنى أن أكون راقصاً وموسيقياً.. أو ممثلاً، لكي أعبّر عن نفسي أكثر.

أيضاً لديّ إحساس دائم بضيق الوقت، الذي لا يمكن تعويضه، وفي هذا السياق أشعر أنني منفعل كثيراً بكازانتزاكي، وأحس أنه يشبهني كثيراً، أو أنا أشبهه!

عندما ترجمت السيرة الذاتية لكازانتزاكي ((تقرير إلى غريكو))، لمست هذا التقاطع فهو يقول: ((إن إحساسه بالضغط، بمواجهة الأشياء الكثيرة التي يريد أن يكتب عنها كبير جداً، حيث لا يوجد لديه زمن كافٍ لذلك، خاصة وأنه بالوقت نفسه يريد أن يعيش. يقول: بودي أن أنزل للشارع وأشحذ من الناس الذين يهدرون الوقت بلا معنى ربع ساعة من عمر كل منهم، وطبعاً هذا أيضاً غير ممكن)).

لديّ إحساس مماثل بأن الوقت ضيق جداً، لأن حجم الأشياء التي نتعامل معها أكبر وأوسع بكثير من الوحدة الزمنية المتاحة لنا، مع ذلك ورغم كل ما أنجزته أحس فعلاً أن هناك أشياء في داخلي لم أعبّر عنها بعد.

*** انطلاقاً من كون الخطاب المسرحي هو خطاب ثقافي بامتياز، كما الخطاب السينمائي بماذا تفسّر طغيان التلفزيون، وكيف ترى إلى بعث حياة مسرحية وسينمائية تكاد تكون مفتقدة في بلدنا؟.**

** هي مفتقدة فعلاً، كم فيلم ينتج سنوياً في سورية؟! الصالات السينمائية بائسة، ولم تتجدّد منذ نصف قرن.. وهذا بسبب عدم الاهتمام بالجمهور الذي يرتاد الصالات، وأيضاً لأن استيراد الأفلام محصور بقنوات ضيّقة، وعقليات رقابية تافهة، في حين يتعذّر علينا رؤية الأفلام التي تغزو العالم، والتي تحصل على جوائز. في النهاية،

الجمهور معزول عن رؤية السينما الحقيقية، والمتميزة، إضافة إلى كسل الجمهور المكتفي بمتابعة ما يعرضه التلفزيون.

الآن هناك ما أسميه: حصار التفاهة.. عندما تعوِّد مجموعة من الناس على الاستمتاع بالتفاهة، عبر القصة البوليسية أو القصة الجنسية إلخ.. فهذا الأمر يروّض العقول ويعودّها على الاستمتاع والاسترخاء، أمام هذا النوع من الأداء. وبالتالي عندما يأتي أداء أكثر عمقاً يصبح متعباً وعبئاً عليهم، فلا يقبلون عليه.إذن المشكلة ليست بالمسرح أو الشعر، ولا بالشاعر، وإنما بهذا المناخ الذي أفسد الناس.

*** أنت تكتب دراما تلفزيونية بأكثر من موضوع. هناك فرق شاسع مثلاً بين »دائرة النار« كدراما اجتماعية معاصرة، وعملك الأخير »الزير سالم« كدراما تاريخية.. أو عملك الذي يصور حالياً »المتنبي«.. ما الذي تقدمه هذه الأخيرة للمتلقي.. وهل من تقاطع مع الراهن.**

** شرعت في كتابة الدراما التلفزيونية، وأنا أحس أن هذه الشاشة التي تقتحم البيوت يجب ألا نتركها لعديمي الموهبة ومروجي التفاهة إلخ.. ومن خلال ملاحظتي لما يُطرح هناك أشياء تعجبني.. وأشياء لا تعجبني، وحين أُصدم بما لا يعجبني أقول لنفسي: لو كنت الكاتب لكتبت كذا.. ولأنني قادم إلى الكتابة الدرامية من المسرح والشعر، كان يهمني بطريقة غير مباشرة، وحتى تعليمية أن أقول للكتّاب: »هكذا يجب أن تخدم الشخصية الدرامية«، لكنني بالتأكيد لم أكتب بهدف إعطاء الدروس. أنا كتبت الدراما لأروي قصصاً، وأقدم متعة، كما يفعل الفن، ففي التلفزيون، كما هو الحال في المسرح، وربما كما الحال مع الشعر، كنت أبحث عن الصلة غير المرئية في النفس البشرية. إنسان اليوم الموجود حولنا نراه في الدراما السائدة ضمن نمط واحد؛ فمعظم الأعمال الدرامية تقدّم لنا نمط الشرير أو الخائن.. والخائنة.. إلى الشريفة.. أو المرابي إلخ.. هذه كلها أنماط، وهذا أسوأ ما في الدراما، أنا أردت منذ البداية أن أبيّن كل شخصية كما هي، فكل شخصية قادرة على الدفاع عن سلوكها، حتى اللص، يمكنه أن يبرر، لماذا هو لص، فإذا سُئل أمام المحكمة لماذا سرقت، فسيقول لأني محتاج وجائع، وهكذا فدائماً هناك حجة ما.. لماذا اغتصبت امرأة؟ يقول أنا مكبوت، أو ربما يقول هي كانت متعرية وأغرتني.. فأنا أريد للشخصية أن تقدم حجتها، وهي مقتنعة بها. لقد عودتنا الدراما المصرية والهندية على تقديم الشرير شريراً مطلقاً، والخير خيّراً مطلقاً. برأيي في أعماق كل واحد منا –بما في ذلك أنا- يوجد لص وفدائي، وشريف، وشاعر، ومرابي، لولا ذلك لما استطعت أن أفهم هؤلاء الناس. طبعاً تساعدني الثقافة على فهمهم وفهم نفسي، ومعالجة هذه المسألة تتم في الدراما التلفزيونية، كما في الشعر والمسرح بناءً على هذا الفهم وسواء كان الحدث واقعياً أو تاريخياً، لذلك فأنا لا أرى على الإطلاق أي فرق في معالجتي بين »الزير سالم« و»دائرة النار« وبين »ليل العبيد« و»الخدامة«، ففي كل هذه الأعمال، هناك بشر يجب أن نفهمهم. هؤلاء البشر

ليسو مصنّعين، بل هم بشر مثلنا، فالزير سالم يمكن أن يتكلم مثلنا، والمدير العام في مسلسل ما، يشبه مثيله في الحياة. كلهم يتكلمون مثلنا، ولكن كل واحد ضمن الظروف والشروط المحيطة به مضافاً إلى ذلك إيقاع العصر الذي يعيش فيه.

*** لنعد إلى الشعر، وأنت الشاعر. يرى البعض أن الشعر الحداثي، يفتقر للغنائية ومغرق في الغموض، وهذا يحيل إلى قطيعة مع المتلقي. كيف تنظر إلى ذلك عبر تجاربك الشخصية، وعبر رصدك لشعراء آخرين؟ وما هي برأيك أهمية وضرورة الغنائية في الشعر؟.**

** بشكلٍ شخصي أرى أن الغنائية ضرورية جداً، ولكن من الممكن أن يكون لهذه الغنائية معنىً متطوراً، فأنا أرى مثلاً محمد الماغوط الذي يكتب قصيدة نثرية هو شاعر غنائي، وأرى المتنبي شاعراً غنائياً، إذن الغنائية هي كل ما يلامس الأعماق الإنسانية. وهي ليست في الصيغ اللغوية. هناك صياغات لغوية ركيكة، وهناك شعراء مدّعون للشعر، وهذا دائماً موجود حتى في زمن المتنبي »في كل يوم تحت إبطي شويعر«، لكن المتنبي بقي هو الشاعر. فوجود شويعرون ومدعوّ شعر، يجب ألا يلغي قدرتنا على رؤية الشعر، لا شك أن الحداثة كانت مربكة في الحياة العربية، فهي حتى بصرياً أدت إلى تغيير في شكل القصيدة، وإلى تغيير في شكل التعامل مع القارئ، أيضاً تعمقت الحداثة أكثر من ذلك عندما أخذت تتعامل مع موضوعات لم يكن يتم التعامل معها أو الاستفادة منها سابقاً وأعني الموضوعات التي تتناول الأعماق النفسية وتستفيد من المكتشفات في علم النفس والانتربولوجيا. فهذه المكتشفات إضافة إلى العقل المعرفي للشاعر نفسه هي إضافات يقولها الشاعر بينما ظل القارئ بعيداً عنها تماماً.

وبرأيي، إذا كان الشاعر شاعراً حقيقياً فهو يستطيع أن يستفيد ويمتص كل هذا النسغ الخارجي ويصنع منه قصيدة يقبلها القارئ المتوسط وليس الأمي أو الجاهل، ولكن القارئ المتوسط الثقافة ليس همه الشعر أولاً، ثانياً الشاعر اللبيب يضيف على هذه التقنية الماهرة حسّه الشعري العميق.

*** لم تحدثني في إجابتك عن بعض الشعراء الذين يتعمدون الغموض ويرون في ذلك الغموض تمايزاً، ألا ترى أن ذلك الغموض يمكن أن يحيل إلى قطيعة حتى مع النخبة؟.**

** الغموض هو صفة الجمال، وكل جمال هو غامض، ولكن تعمّد الغموض كتعمد الوطنية، وكتعمد البذاءة.. أي تعمّد في القصيدة يفسدها.. وأنا أريد أن أدقق قليلاً في هذه المسألة فأحياناً ثقافة الشاعر تطغى على القصيدة، فربما يستفيد الشاعر بطريقة ما من الفولكلور ويوظفه في القصيدة، بينما فولكلوري آخر لا ينتبه لذلك الأمر، أيضاً هناك مسؤولية البحث في القصيدة. أرى أن الفن الجيد في هذا العصر لم يعد ما تتلقاه وأنت مسترخٍ، هذا ينسحب على الموسيقى والرسم والشعر وحتى الغناء.. فالغناء الذي تتلقاه باسترخاء هو غناء رديء! كل فن جيد يجب أن يوثّب ذهننا، ويوقظ في نفوسنا

أسئلة ما، فضولاً ما، تنبهّاً ما. ذلك هو الفن، أما الفن الذي يؤدي بنا إلى الاسترخاء فذلك هو الفن الميت، وفن الموتى، يكتبه موتى ويتلقاه موتى..

*** لا أريد أن أسألك ماذا قدّمت للتلفزيون فالكل يعرف ذلك، بل أريد أن أسأل ماذا قدّم لك التلفزيون؟**

أتاح لي التلفزيون اقتحام عالم فني لم أكن أعرفه، وقدّم لي فرصة تعميم أفكاري الدرامية وتثبيتها، وقدّم لي أيضاً، مورداً مالياً لم تقدّمه لي كل الفنون الأخرى التي أمضيت عمري فيها، ومع ذلك لم أتنازل عنها، فأنا ما زلت شاعراً ومسرحياً و.. إلى جانب التلفزيون.

كذلك قدّم لي التلفزيون الشهرة، لأن ظهوراً واحداً على الشاشة يُغْني عن ثلاثين سنة من كتابة الشعر.

*** دعنا ندخل بخصوصية أكثر، كيف تنظر للمرأة الأم، الزوجة، الحبيبة وضمن أية صيغة استطعت مع »إلهام« زوجتك الحفاظ على استمرار هذه الجذوة؟**

** أنا كنت أعيش خائناً دائماً، أُحبُّ لكي أخون. كان لحبي متعته، ولخيانتي متعتها، ثم أحببت »إلهام« ولا أستطيع أن أوصّف المسألة عقلانياً، لكن وجدت عذرها أنه يستحيل أن تستقيم الأمور بيننا إلاّ إذا عشنا سوية، وهذا معناه أن نتزوج، وقصة الزواج بالمعنى العقلاني مرعبة، قلت لنفسي: قد تكون هذه حالة مؤقتة، نتزوج ونطلّق (أقول ذلك بصدق) وفي مقابلة سابقة أجراها معي الشاعر أحمد الشهاوي، سألني سؤالاً قريباً من ذلك فقلت له: هذه المرأة، أعني زوجتي »الهام« كل يوم أريد أن أطلّقها منذ خمس وعشرين سنة! (يضحك) لكن بالأعماق يتولد بعد الحب الذي هو توق، وعواطف، وشوق، وشهوات، يتولد شيء من الحاجة. تحس أن لديك حاجة لا يلبيها إلا هذا الشخص »الشخصة«.

*** أليس في هذا أنانية؟.**

** أكيد ثمة أنانية في النهاية، فهناك حاجات لا يمكن لأحد أن يلبيها حتى ولا كل جميلات الدنيا. كل العلاقات العابرة وكل الشغب الذي يحصل حول واحد معروف مثلي، يُمكّنه واقعه من »تجاوزات«، بحيث يشاكس هنا، ويغازل هناك.. لكن الحاجة الأساسية في النفس لا يلبيها إلا هذا الطرف بالذات. لا شك يمر الإنسان (سواء أنا أو الزوجة) بما يشبه ما أسميه في الفيزياء التفاعل الحروري. ضع كمية من الماء البارد مع أخرى من الماء الساخن تمر فترة فيصبحا بدرجة حرارة واحدة، فأنا لي مجموعة من المزاجيات وكذلك هي، أنا أدّعي أنني كزوج تفهمت مزاجياتها وتقبلتها على الأقل بحدود تسعين بالمائة. وفي هذا الشرق، ولأنني لا أريد أن أرتكب إحدى الخيانتين كأن أقنعها حتى تصبح ملائمة لي، وبالتالي، ولدى استجابتها، سأكون فعلياً أمارس العيش مع امرأة غير التي هي، أو أن تَقْمع هي نفْسَها، وتقدم لي بالتالي شخصية مختلفة. من هنا كنت حريصاً على عيش مناخ نكون فيه كلانا نحن تسعين بالمائة على الأقل كما نحن، ضمن اختلاف خصوصية كل منا، وهكذا أصبحت الحياة ممكنة. ولو كان الأمر مختلفاً لاختلف كل شيء.

المجلة الرجل
الفصول الأربعة / حوار مع غالية قباني
فصل الشتاء

**** متى تصيبك رجفة اليأس؟**

= حين تفاجئني برودة الناس من حولي تجاه أمور أراها تبعث على الغليان.

**** متى تثور عواطفك وتهب رياح غضبك؟**

= حين أواجَه بالغباء. أضطر عندها لإضافة رعد قاصف وبرق صاعق من الحركات والصراخ لإخراج المتبقي في النفس. بقاؤه يخنقني. وعدم وصوله إلى الطرف الآخر يُشعرني بأنني محول على ريح هوجاء لا أعرف إلى أين تنقلني. لكنها بالتأكيد لا تنقلني إلى الجنة.

**** ما هي الغيوم الملبدة في حياتك؟ وهل تتوارى منها؟**

= عدم قدرتي على التنظيم. أتعهد بأشياء كثيرة أظن أن لدي القدرة عل تنفيذها. ثم أواجَه بمسألة الوقت. تخنقني الطريقة التي تم بها تقسيم الزمن. تصوري أنه ليس لدينا إلا أربعة فصول، وأن الوحدة الزمنية هي أربع وعشرون ساعة فقط، وأن السنة ليست إلا 365 يوماً.

أجمل حوار قرأته هو التالي:

هي: أنا أحبك. ألا تحبني أنت؟

هو: لا أعرف. الحب يحتاج إلى وقت. وأنا أشكو من ضائقة وقتية.

وروعة كازانتزاكي تكمن في شعوره بأن عليه أن ينزل إلى ناصية الشارع لكي يتسول وقتاً من أولئك الذين يهدرون الوقت: من مال الله يا محسنين. خمس دقائق من كل منكم أنتم الذين تبعثرون هذا الوقت كله.

الحل الذي ألجأ إليه هو مزيد من الضغط على نفسي. ويتمثل هذا الضغط أحياناً في التخلي عن المسرات الصغيرة التي أرى فيها النكهة الحقيقية للحياة.

**** هل في حياتك غيوم متصادمة؟ ما هي؟**

= هي الحيرة بين ما يجب أن أفعله، وما يجب أن أفعله، وما يجب أن أفعله، و..... كله يجب. وكله ضروري. وكله ممتع ولذيذ، وأحب القيام به. ألم يقل دون جوان بايرون: لو كان للنساء كلهن فم واحد إذن لقبلته واسترحت. أنا أشعر شعوراً مشابهاً. ولكن ليس نحو النساء فقط. بل نحو كل ما في الحياة. لو أن مسرات الحياة (في القراءة والكتابة والعشق والسفر والرقص والضحك) تُجمع كلها في حفنة واحدة لرشقتها في فمي واسترحت.

**** هل تمر بفترة صقيع طويلة؟ متى؟**

= كل فترة صقيع هي فترة طويلة. ليس هناك فترة صقيع قصيرة. شيء شبيه بالموت. ذات يوم كتبت عن صديق أنني أتمنى لو أنه يموت قليلاً لكي أرى كيف ستكون الحياة في غيابه. ولكن ليس هناك موت قليل.

الصقيع الذي يعتريني هو نوع من البلادة. حين لا أجد كتاباً ظريفاً للقراءة، ولا فكرة ظريفة للكتابة، ولا امرأة ظريفة للعشق، ولا جلسة ظريفة للتسلية.. ثم أكتشف أن هذه الأشياء موجودة، ولكنني أنا الذي تبلدت (صقّعت) فلم أنتبه إليها.

**** ما الذي يحول الصقيع إلى دفء في حياتك؟**

= الشعور بالإنجاز: اللقاء بالفكرة الجميلة أو المرأة الجميلة أو المنظر الجميل. تصوري أن الاستحمام بالماء البارد يذوب الصقيع ويحوله إلى دفء.

فصل الربيع:

**** ما الينبوع الذي لا ينضب في حياتك؟**

= قدرتي على الضحك والرقص.

**** متى تنبع الخضرة في قلبك؟**

= حين أستيقظ صباحاً وأكتشف أنني ما أزال حياً، ما تزال أمامي فرصة لالتهام شيء آخر من هذه الحياة اللذيذة.

**** من الشخص الذي يغرس فيك شتلات الأمل؟**

= زوجتي وابني، وكتاب ما زلت أريد أن أقرأه، وأغنية ما زلت أريد الاستماع إليها لكي أغنيها.

**** متى تعزف قيثارة الطبيعة على قلبك؟**

= ليتك سألتني هذا السؤال في فصل الشتاء. فأنا أشعر أنني جزء منسجم مع الطبيعة في الليالي العاصفة.

**** ما أجمل زهرة في حياتك؟**

= ابني.

**** لمن تهدي باقة نجاحك؟**

= لامرأة جميلة لا أعرفها، وأتخيل أنها تقرأني بصمت ولا تريد الاتصال بي.

فصل الصيف:

**** هل تؤلمك حرارة الانتظار؟**

= أتصور أن جهنم هي مكان ينتظر فيه الناس.

**** هل تلهبك الصراحة الزائدة؟**

= لا. ليست هناك أيضاً صراحة زائدة وصراحة ناقصة. الصراحة الناقصة نفاق. والكذب ليس فقط أن لا نقول الحقيقة، أو أن نقول ما يخالف الحقيقة فقط. الكذب، أيضاً، أن لا نقول كل ما نعرف. وإذا توقفت عند كلمة تلهبني فأنا ألتهب فعلاً بالرغبة في قول رأيي كاملاً. وأختنق بالدخان حين لا تاح لي الفرصة لذلك.

**** متى تشعر بمداعبة النسمات الباردة وسط قيظ الحياة؟**

= أولاً حين تبتسم لي امرأة جميلة. بعدها يأتي الشعور بالنجاح أو التفوق أو الإنجاز. وهناك نسمة عذبة أخرى تأتي من الشعور بأنني مفيد لبعض من هم حولي: مفيد ثقافياً أو مريح نفسياً أو معين مالياً..

**** من هو الشخص أو الشيء الذي يحرك فيك أمواج الكراهية؟**

= الذليل المستمتع بذله.

**** متى قطفت أول ثمار النجاح؟**

= حين، في عام 1969، ألقيت شعراً في بغداد، وكان قبلي الجواهري وبعدي نزار قباني. يومها، حين لم أفشل، وحين استطعت أن أتواصل مع الجمهور، عرفت ما هو النجاح.

الخريف:

**** متى تصف الشخص بأنه شخص بلا أوراق؟**

= حين لا يكون لديه ما يملأ به وقته. ويتعامل مع الوقت وكأنه يرتدي معطفاً كبيراً عليه.

**** هل تعترف بخريف العمر؟**

= أتمنى أن لا أعترف. ولكن "غصباً عني".

**** ماذا تعني لك هشاشة الأحلام؟**

= الأحلام كلها هشة. وجمالها في هشاشتها. حين تتحقق تصبح صخراً يابساً، واقعاً بليداً. يجب أن نقفز فوق المتحقق لكي نعانق دائماً أحلاماً جديدة.

**** أحداث اصفرت وسقطت مع أوراق شجر الخريف.**

= عشت حالة حب دافئة لفترة من الزمن. وكان أكثر ما يداعب قلبي في تلك الفتاة هو ضحكتها. ثم انفصلنا. ومرت الحياة والأيام. ونسي كل منا الآخر.

ذات يوم، بعد أكثر من خمس وعشرين سنة، دخلت مطعماً وجلست فيه مع بعض الأصحاب. حين دخلت كانت هناك امرأة ورجل على طاولة. مررت قربهما دون اهتمام. وبينما أنا جالس مع أصدقائي. سمعت ضحكتها. وقفز قلبي من مكانه، والتفتّ: فلانة.

كانت ضحكتها قد اصفرت في قلبي لكنها لم تسقط. لا شيء يموت.

حوار: أمينة عباس

ت. عصام مراد
البعث 2 / 10 / 2002

أكتب بحرية مطلقة ولا تهمني أحكام الآخرين
الجنون دليل عافية
أنا دون كيشوت أقاتل بكلمة
لست بحاجة لتقديم امتحان لأثبت أنني كاتب جيد
الرقابة لا تعنيني
العمل الإبداعي يثير أسئلة أكثر مما يقدم نهايات سعيدة أو حزينة
ليس كل من يجوع يبدع!
يخطئون في القواعد والإملاء بحجة أنهم يفجرون اللغة..!
لن أتوقف عن الكتابة حتى لا أموت

• يقول: إن الشعر ينطلق من حالة شبيهة بالجنون، وهو يعترف بأنه مجنون أكثر من دون كيشوت، له أكثر من 90 كتاباً في المسرح والشعر والرواية والنقد والتلفزيون والترجمة وما أتلفه أكثر بكثير مما نشره، وهو يكتب لأنه لا يستطيع السكوت وليعبر عن نفسه بالدرجة الأولى، وقد أثارت كتاباته الكثير من وجهات النظر المختلفة، وعبر صفحات الجرائد كان له العديد من السجالات مع العديد من المثقفين حول قضايا أدبية وثقافية متعددة.. انه الكاتب ممدوح عدوان الذي التقته «البعث» في حوار طويل معه حول الشعر والمسرح والتلفزيون وقضايا أخرى..

*** يقول يونيسكو: «أكتب كي أطرح أسئلة تؤرقني»، ممدوح عدوان لماذا تكتب في الوقت الذي فقدت فيه الكلمة قيمتها ومعناها وربما تأثيرها..؟**

--أكتب لأعبر عن نفسي بالدرجة الأولى، ولا أظن أن الكلمة فقدت قيمتها الآن أكثر من السابق.. وأكتب لأنني إنسان أعيش ضمن واقع ومهتم به جداً، وأحتك به بشكل يومي، ويثير انتباهي فيه الكثير من التفاصيل فأحس بالرغبة في التعبير عنها لتسجيل موقف من هذا العالم.. وأحياناً تكون الكتابة بالنسبة لي نوعاً من الغيبة الضعيفة للعالم لأنني أشعر بأن العالم قوي جداً، وأنا ضعيف لا أستطيع مجابهته. ولكنني في الوقت نفسه لا أستطيع السكوت فأعبر عنه بالكتابة.

*** شبهت الأفكار في أحد حواراتك بالعمود الفقري الذي يقوم عليه النص الشعري أو الروائي أو المسرحي..الخ فهل تعتقد أن الكاتب إنما يكتب ليقول أفكاراً..!؟**

--ليست مهمة الكاتب أن يقدم أفكاراً. وفي الوقت ذاته القارئ أيضاً، يجب ألا يبحث عن الأفكار في الكتابة الأدبية.. الأفكار موجودة في كتابات الكاتب بل ويجب أن

تكون موجودة. ولكنها يجب ألا تكون الهدف الأول لا للقارئ ولا للكاتب. والقارئ إن أراد أفكاراً فليذهب إلى حضور محاضرة أو ليقرأ كتاباً في الفلسفة أو الفكر السياسي.. الأدب هو مزج هذه الأفكار بالمشاعر الإنسانية وتحويلها لموقف شخصي فأنا عندما أريد أن أتحدث عن فلسطين كأديب أتحدث عنها بصفتها قهراً شخصياً لي وإذا لم أفعل ذلك فكتابتي ستكون هامشية وسطحية بالتأكيد.

*** " الشعر يولد الرغبة في التغيير لدى الجمهور وليس الشعر هو الذي يغير العالم» برأيك هل نجح الشاعر العربي في توليد هذه الرغبة..؟**

- يفترض بالشعر أن يكون قد نجح في فعل ذلك، لكن هذه العملية التي يجب أن يقوم بها الشعر لا نتلمسها بشكل مباشر وسريع. وهي تبنى على مراحل لأن الفعل الثقافي دائماً فعل بطيء يأخذ وقتاً طويلاً ليطرح ثماره. لا يوجد شخص في العالم يتغير بمجرد قراءة كتاب، ولا يوجد شخص يقرأ كتاباً ويقوم بثورة. وذلك لأن فعل الثورة هو نتيجة تراكم من التربية والثقافة والاحتكاك بالحياة والخبرة. فهذه الأمور مجتمعة تفعل فعلها ليكون الإنسان ثورياً. وأحد هذه العوامل أيضاً حسن تلقيه للفنون والإبداع التي تنمي حساسيته تجاه العالم وتشحذ أفكاره وتنبهه ليس فقط لما يجب أن يفعله بل لما لا يجب السكوت عنه. «وهذه الرغبة موجودة ومتولدة عند الناس جميعهم. ولكن التعبير عن قدرتهم على التغيير يتطلب أيضاً ظروفاً مناسبة».

*** ولكن ألا تعتقد معي أننا أمة تكتب الشعر منذ زمن بعيد وبالتالي حان الوقت لقطف ثماره..؟**

--برأيي أن الشعر لم يأخذ وقته الكافي. لأن البشرية جميعها مارست الشعر وستبقى تكتبه. ولن يأتي الوقت الذي ستشعر به البشرية بأنها اكتفت بما يكتب من شعر؛ لأننا دائماً سنجد أناساً لديهم مشاعر جديدة وعواطف ورؤى يرغبون في التعبير عنها.. الشعر مستمر. وإذا كنا نبحث عن دوره فالشعر قائم ودوره مطلوب باستمرار. ولكن هذا الدور لا يقوم على التغيير الجذري أو الثوري لأن هذه الأمور يقوم بها البشر الثوريون.. إذاً أحد العوامل التي تساعد على تنمية الرغبة في التغيير هي الثقافة والإبداع.

*** هل هذا أيضاً له علاقة بتراجع عدد قراء الشعر..؟**

--الجمهور على مدى التاريخ كان مبتعداً عن الشعر. وبرأيي إن عدد قراء الشعر لم يتراجع بل لم يمر وقت كان فيه قراء للشعر أكثر من هذا الوقت الحالي. ولكننا على ما يبدو دائماً نطالب الشعر بأن يكون له تأثير مباشر في حين أن قيمة الشعر تتجلى في إعادة اكتشافه دائماً وباستمرار. فالمتنبي ما زال يحدث فينا تغيراً، وهو الذي مات منذ عدة قرون. وشعره في كل يوم يكتسب قيمة جديدة. وبالتالي حتى المتنبي ورغم ذلك لم يكن قراؤه أكثر من قراء الشعر الآن ولكن يبقى شعره قابلاً للقراءة مع كل جيل. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن كبار الشعراء في أوروبا:

رامبو- مالارميه..إلخ بيعت كتبهم بعدد نسخ محدودة. ومع هذا أحدثوا أهم ثورة ثقافية في القرن التاسع عشر.. ولكن مع هذا أقول إن عدد قراء الشعر مازال قليلاً في الماضي والحاضر. والشعر ليس منتشراً. وما هو منتشر من الشعر هو شيء غير الشعر. فأحياناً تنتشر سمعة شاعر أو اسم شاعر أو قضية شاعر أو موضوعات شاعر. فحتى نزار قباني الذي يقرأ له كل المراهقين لا يقرؤون لسواه لأنهم لا يقرؤون الشعر وإنما يقرؤون ما يعبر عن كبتهم السياسي أو الجنسي. فهم لو كانوا يحبون الشعر فعلاً لقرؤوا لسواه أيضاً. والشعر برأيي أيضاً وكونه مادة ثقافية يحتاج لأناس مرتاحين ليصلوا إلى مرحلة الاستمتاع بالثقافة. وطالما أن الناس ليسوا كذلك في عالمنا العربي فهم غير قادرين على تحقيق هذه المتعة.

*** إذاً هل نفهم من كلامك أن الشعر هو للمرفهين فقط..؟**

--قد يكون هذا الكلام صحيحاً إلى حد كبير. بمعنى أن الشخص الذي لديه الوقت لقراءة الشعر والاستمتاع به يجب أن يكون قبل ذلك قد أمن كل حاجاته الضرورية ليصل الى تلبية الحس الجمالي. إذاً عندما يلبي الإنسان حاجاته الأولية ومتطلباته الأساسية ومتطلبات الأسرة يشعر بالاكتفاء فينشد الاستمتاع بالموسيقا والقراءة. أما إذا كان كل همه أن يعمل ويعمل ليؤمن قوت أولاده فهو لن يملك الوقت لقراءة قصيدة. بل هو لا يملك القدرة على الاستمتاع. فإحساسه الجمالي غير متيقظ. بل ومؤجل في داخله لتلبية الحاجات الأخرى. وهذا الإحساس الجمالي المؤجل، وهو مؤجل عبر قرون وقرون عند الشعوب، أحياناً يضمحل نهائياً. لأن الشخص الذي يمضي أكثر من 50 عاماً في العمل والركض وراء لقمة العيش حتى إن أراد بعد كل هذا العمر أن يقرأ الشعر فلن يستمتع. لأن الشعر جزء من الثقافة. والثقافة تحتاج إلى تربية وتراكم تسهل عملية الانسجام معها.. إذاً الشعر للمترفين وللمرفهين فعلاً. ولكن المصيبة حقاً أن هؤلاء لا يقرؤون الشعر.

*** في الشعر تمر لحظات مثل الكشف عند الصوفي: فكم هي اللحظات التي استعصى فيها الكشف عندك..؟**

--أنا لا أستطيع أن أكتب شعراً إلا إذا شعرت أن هناك جانباً جديداً في نفسي أريد أن أكشفه. وبغياب هذا الجديد لا أقول الشعر حتى لا أكرر نفسي.. ما أريد قوله أيضاً هو أن الشعر يساعدني على اكتشاف نفسي. وأرى أن الشعر الجيد يساعد القارئ أيضاً على اكتشاف نفسه. فالشعر هو جسر سري بين القارئ والشاعر. وبالتالي إذا لم تأت هذه اللحظة التي يسطع فيها شيء في الداخل ليضيء نقطة مظلمة مجهولة، ربما حتى لدى الشاعر نفسه، فكل ما يكتب هراء لا معنى له.

*** ولكن أحياناً تتولد الرغبة في كتابة الشعر عند الشاعر، ولكنه يجد نفسه غير قادر على التعبير عن الحالة التي يمر بها، فكيف تفسر ذلك..؟**

--هذا يعود لأحد سببين إما أن الشاعر غير متمكن من أدواته ليستخدمها في التعبير عن نفسه بشكل جيد، أو أن تجربته الداخلية غير مكتملة وناضجة للحد الذي يجب أن تنطلق منه.

*** هل يعد شكل القصيدة بالنسبة لك هاجساً تفكر به قبل البدء بكتابة قصيدتك..؟**

--القصيدة الجيدة أو بالأحرى مضمون القصيدة هو الذي يفرض شكلها وهذه مقولة صحيحة 100%، أنا أكتب ما أحب أن أقرأ. وبالتالي هذا النوع من الشعر الذي أكتبه أحس أنه هو الشعر.

*** ولكن هذا الكلام فيه الكثير من الأنانية وحب الذات..؟**

--طبعاً. أنا أناني. ولو لم أكن كذلك لما أصبحت شاعراً. أنا أكتب بحرية مطلقة. ولا تهمني أحكام الآخرين. لذلك أكتب في قصيدتي نثراً. وربما يتخللها أحياناً أبيات من الشعر الكلاسيكي. فأخط فيها ما يخطر ببالي. فالقصيدة قد تتحول إلى لوحة تشكيلية. وهذا كله يفرضه المضمون. فأنا ليس لديّ فكرة مسبقة عن الشكل. لأن المضمون هو الذي يحدد الشكل المناسب له. ما يهمني في قصيدتي هو الصدق. والشاعر الذي يريد أن يصل إلى الجمهور يجب ألا ينافق. وكلما كان صادقاً مع نفسه وصل إلى الجمهور. وطموحي هو أن أصل إلى الجذر المشترك بيني وبين الآخرين بدلاً من المنافقة والاهتمام بالشكل.

*** في الوقت الذي يشكل الشعر الجديد ظاهرة تقلق بعض النقاد نراك غير مكترث بما يقال، ما الذي تتوقعه أو تتنبأ له على هذا الصعيد..؟**

--بداية أود أن أشير إلى أن النقاد عندنا لا يقولون شيئاً مهماً. وما يمكن أن نسميهم نقاداً أو يطلق عليهم اسم نقاد هم قراء بالصدفة.

أنا مدرك لهذه الظاهرة جيداً وهي فعلاً ظاهرة مقلقة ولكن أنا لا أطالب نفسي بالحكم عليها بل أطالب نفسي بفهمها وفهم أسبابها، وإذا أردنا أن نتحدث بشكل دقيق أكثر أقول إن ظاهرة انتشار الشعر الرديء بحجة التجريب والحداثة هي ما تقلقنا وهذه الظاهرة أبعدت الناس عن الشعر أكثر مما كانوا مبعدين مسبقاً، وساعدت في إعطاء صورة سطحية عن الثقافة السائدة.. أنا مدرك لهذه الظاهرة وقد أطلقت أحكامي عليها. ولكن لا يهمني هذا الحكم أو ذاك. يجب علينا أن نفهم لماذا هذا الإصرار على كتابة الشعر من قبل مجموعة كبيرة من الناس في الوقت الذي فيه مجموعة قليلة تقرأ. بل حتى الشعراء لا يقرأ أحدهم للآخر... إذاً لابد من فهم الظاهرة أولاً. ثم يجب أن نفهم لماذا هؤلاء يستسهلون التجريب والحداثة!؟ أنا أرى أن ذلك يحدث لسوء فهم الحداثة وقد تطغى أحياناً موجة ما من الشعر على الساحة. ولكن هذا لا يعني أنها هي القيمة , فأحياناً تطغى قيم سطحية كتلك الأغاني التافهة الطاغية على الساحة. ولكن عندما يريد مؤرخ أن يؤرخ للغناء يسقط من حساباته هذه الأغاني كلها وينتقي واحدة أو اثنتين

منها فقط.. أعود لأقول حول ظاهرة الشعر العربي الحديث إن الزمن كفيل بغربلة ما هو جيد منها وإسقاط كل ما هو غير ذلك. وأقول هذا الكلام بناء على تجربة جيلي. فنحن عندما بدأنا بكتابة قصيدة التفعيلة بعد جيل الرواد التي كتبوها قبلنا كان هناك عشرات الألوف من الناس يكتبون قصيدة التفعيلة لأنهم استسهلوها. ولكن مع مرور الزمن وبعد 50 سنة لم يبق سوى عدد قليل جداً من الشعراء يعدون على الأصابع.. إذاً أنا واثق من حكم الزمن الثقافي وواثق من قيمة الثقافة الدائمة. وهذا ما يجعل المثقف أحياناً عنيداً. لأنه مؤمن بهذه القيمة وقدرتها على الصمود والاستمرار رغم كل الظروف المعيقة للثقافة الصحيحة.

*** ما دور المؤسسات الثقافية في بروز هذه الظاهرة..؟**

--أحد أسباب ظهور ظاهرة الشعر الحديث الرديء هو غياب المؤسسات الثقافية وغياب النقد. فالمؤسسات الثقافية التي يفترض أن تقوم برعاية الثقافة نراها تؤجل هذه الوظيفة وتتحول إلى دائرة حكومية أو مؤسسة نقابية بحتة. وتنسى مهمتها الثقافية. فاتحاد الكتاب العرب مثلاً يؤمن للكاتب مطالب متعلقة بمعيشته. وهذا يجب الاعتراف به. ولكن المطلوب منه أيضاً أن يساعد على وجود نهضة أدبية. فمن يتابع منشوراته يجب أن يجد كل ما هو مبدع. لكن ما يحدث هو أن آلية النشر في الاتحاد سيطر عليها مفهوم الأولوية في النشر لأعضائه سواء كانوا مبدعين أم لا!؟ الأمر الآخر هو ذاك القانون الذي بموجبه لا يحق للأدباء المتقاعدين النشر ضمن منشورات الاتحاد. وإذا نشروا فمكافآتهم لصندوق الاتحاد وليس لهم شخصياً. وهذا يعني أن الاتحاد قد تحول إلى مؤسسة نقابية بحتة. أما المؤسسات الأخرى: وزارة الثقافة ووزارة التعليم العالي والجامعات فكلها تتحول تدريجياً إلى مؤسسات رسمية. تريد التقيد بالقانون وتنفيذ الخطة دون فعل ثقافي حقيقي. من هنا أستطيع القول ‘ننا في سورية لدينا مثقفون عظماء وشعراء كبار روائيون ممتازون ومسرحيون ولكن ليس لدينا حركة ثقافية للأسباب الآنفة الذكر.

*** هل يمكن للشاعر أن يقول ما لا يؤمن به؟ متى يمكن أن يفعل ذلك؟**

--هناك شعراء قالوا ما لا يؤمنون به.. والشاعر يقول ما لا يؤمن به عندما يكون خائفاً أو عندما يكون طامعاً بمكاسب.. لكن مع الزمن قد ينتج عنه شعر عظيم تحت تلك القشرة السطحية التي فرضها الخوف أو القمع أو الطمع، وبالدراسة المتأنية نكتشف أن الشاعر احتال على وضعه لكي يقول ما يريده. ولكن إجمالاً ليس هناك شعر جيد إلا الشعر الصادق. فهو الذي يبقى.

*** ممدوح عدوان متى يضطر لكتابة ما لا يؤمن به؟**

--أظن أنني لم أكتب ما لم أؤمن به. لكن هناك أمور كثيرة كتبتها ولم أنشرها حتى الآن.. أنا أكتب كل ما يخطر على بالي وأصر على كتابته حتى لو كانت الظروف غير مواتية للنشر. أكتبها وأحتفظ بها لأنشرها فيما بعد.

***ما تقييمك للكتابة الاحترافية التي يكتبها الكتاب في الصحف والمجلات والتي نجد أنها في معظم الأحيان لا تقدم شيئاً مهماً حيث نقرأ فيها أحياناً قضايا شخصية وذكريات هذا الكاتب أو ذاك؟**

--نعم تحتل الذكريات وما حدث مع الكاتب جزءاً كبيراً من هذه الزوايا. والسبب برأيي أننا نحن في أدبنا لا نهتم كثيراً بالسيرة الذاتية. فيراها الكاتب فرصة لكتابة بعض منها في هذه الزوايا.. هناك كتاب محترفون يقعون في مطبات عديدة في هذه الزوايا. والسبب إما لأنهم يكتبون لحاجة مادية أو لأنهم يكتبون لكي لا يغيبوا عن الساحة الثقافية أو لأنهم ملتزمون بموعد معين للنشر. من هنا تكون كتاباتهم غير ناضجة. وسويتها متدنية. مع الإشارة إلى وجود بعضهم يتحصنون وراء أسمائهم فيكتبون أي شيء اقتناعاً منهم أنهم سيجدون طريقه للنشر.

الأمر الآخر الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار أيضاً في الكتابة الاحترافية وهو أن يعرف الكاتب جيداً طبيعة المجلة أو الجريدة التي سيكتب بها «أسبوعية- شهرية» ليعرف تماماً ماذا يجب أن يكتب وفي أي الميادين. هناك أيضاً مطب آخر للكتابة الاحترافية والتي يقع فيها معظم الكتاب وهو الاستمرار في الكتابة لمجلة أو جريدة لسنوات طويلة في حين أرى أن ذلك يضر بالكاتب. لذلك أنا لا أستمر في الكتابة لمجلة أو جريدة أكثر من ستة أشهر حتى لا يتعود القارىء عليّ. لأنه إن فعل ذلك فلن يتابعني.

*** "إن كل دراما جيدة فيها وهج من الشعر، وفي كل شعر جيد بناء درامي » هذا قول لك... من هنا أسألك كيف تتمثل الدراما والشعر في كتاباتك؟**

--أنا لا أستخدم الدراما في الشعر. ولكن لدي حس درامي. وبالتالي عند كتابة قصيدتي يتسلل هذا الحس ويساعدني في بناء قصيدتي. وحتى لا تبقى القصيدة تداعيات في الوجدان أو في الخيال دون ضابط فإن البناء الدرامي هو الذي يفرض على الشاعر كيف يبدأ قصيدته وكيف ينهيها.. وأنا لأنني شاعر أصبحت لدي ملكة الاقتصاد اللغوي في المسرح وهذا علمني إياه الشاعر، وهذا ما منعني أيضاً من الاستسلام للثرثرة في المسرح، أي العمل على بناء موقف مسرحي مختصر يتناسب مع طبيعة العرض المسرحي.

*** نعلم أن أول عمل مسرحي كتبته كان عملاً مسرحياً شعرياً باسم «المخاض» والمسرح كما نعرف بدأ شعرياً لذلك أسألك لماذا غاب المسرح الشعري عن الساحة المسرحية..؟**

--حقيقة أنه بعد أن كتبت هذه المسرحية الشعرية اكتشفت ووصلت إلى قناعة مفادها أن الشعر لم يعد يصلح للمسرح. وذلك بسبب تغير العديد من المفاهيم المتعلقة بالشعر والمسرح والتمثيل والعرض المسرحي.. نعم بدأ المسرح شعرياً في ظل

انتشار مفاهيم معينة تسيطر على طريقة التمثيل وطريقة العرض. فسابقاً كان الممثل خطيباً. وبالتالي كان يحتاج إلى مطولات شعرية يلقيها كخطاب. وكان كبار السياسيين يحضرون المسرح ليتعلموا من الممثلين فن الخطابة وليعرفوا كيف يخاطبون الجماهير. هذا المنطق جعل الشعر ضرورة في المسرح. فكان السماع في تلك المرحلة هو العلاقة مع المسرح وليست الرؤية. لذلك كان يقال في الكتابات الكلاسيكية المتعلقة بالمسرح: ذهبنا للاستماع للمسرحية. ولا يقال: ذهبنا لرؤية المسرحية. حتى أن المسارح المبنية منذ العصور القديمة «الرومانية» مبنية وفق دراسة جيدة للصوت حيث يسمع مهما كانت المسافة بعيدة عن خشبة المسرح. في حين أن رؤية الممثل أمر غير موضوع بعين الاعتبار. من هنا كان يستعين بالقناع حتى تكون الملامح نوعاً ما واضحة لمسافات بعيدة.. ومع الزمن تغير إيقاع الحياة وأصبح العرض المسرحي فرجة. وظهر ما يسمى بالمخرج. ثم توالت عمليات أخرى مساعدة كثيرة في المسرح: الإضاءة والديكور. كل هذه الأمور أصبحت مستلزمات لإكمال الفرجة على المسرح. من هنا أصبح المسرح رؤية وسماعاً في الوقت الذي قلّت فيه الحاجة إلى الخطابة. وأصبحت الحاجة للمعايشة«معايشة الممثل لدوره ولشخصيته وللشخصات الأخرى التي معه». هذا ولّد التمثيل الطبيعي والحي. فالناس لا يقولون شعارات في حياتهم اليومية ولا يتخاطبون شعراً. وإذا فعلنا ذلك نكون قد زيفنا الواقع. هذه الأمور إضافة إلى تغير مفهوم التمثيل وتعرض الشعر نفسه لحركة تجديد حيث لم يعد شعراً خطابياً جعلتني أشعر أن الشعر لم يعد صالحاً للمسرح. ولكن يمكن استخدامه في بعض المواقف المسرحية. لكن أن تبنى المسرحية شعرياً فهذا يجعلنا نقع في مطب مزدوج يقوم على أن يكون الموقف الدرامي مدروساً بدقة وبالتالي يأتي حينها الشعر نظماً لا معنى له، أو أن تأتي كقصيدة جيدة فتكون على حساب النمو الدرامي في العمل. ويمكننا ان نأخذها من داخل العمل ونستمتع بها كقصيدة دون ان تؤثر على العمل. وهي تماماً كالغناء الموجود في أعمال الرحابنة المسرحية. وهو غناء في منتهى الجمال. ولكنه في أغلب الأحيان لا علاقة له بالموقف الدرامي. والدليل أننا قد نطلب الأغنية للاستمتاع بها وقد ننسى في أية مسرحية غُنت.

*** تقول في كتابك «دون كيشوت» يجب علينا أن نعيد النظر أولاً في فهمنا للجنون. فهل هذا الكلام هو ما جعلك تكتب كتابك «دفاعاً عن الجنون» وعن لوي كيالي بالتحديد رغم وجود 20 سنة بين الكتابين..!؟**

--نحن نعتبر الجنون عاهة اجتماعية وشخصية أحياناً. والعلم لا يدرس العاهات. وإنما يدرس الأمراض. وبالتالي هذا يعني أن الجنون مرض قابل للعلاج كبقية الأمراض الأخرى. وهذا ما لم ندركه نحن. وجذر هذا المرض «الجنون» يقوم على تفكير أحدهم بطريقة مختلفة وبالتالي يتصرف وفق هذا التفكير فيأتي تصرفه غريباً ويكون تبريره أكثر غباء فنعتبره مجنوناً، وفي «دفاعاً عن الجنون» بدأت

بجملة «نحن أمة خالية من المجانين الحقيقيين وهذه أكبر عيوبنا»!؟ لأننا ما زلنا نعتبر الجنون عاهة اجتماعية وأسروية ونحن لا نعرف كذلك التعامل معه لذلك نفضل اتهامه. والجنون إنما سببه فرط حساسية والجنون أحياناً دليل عافية ومن الغريب ان الأمة العربية مرت بأحداث مريعة خلال الخمسين سنة الماضية ولم يجن إلا 10 أشخاص!! وهذا معناه أننا أمة لم نعد نحس، فالفواجع تأتي وتذهب وتحدث كل ما يمكن ان تحدثه ومع هذا فان الناس يعيشون حياة طبيعية!؟ هذا غير معقول!؟

أما دون كيشوت فجنونه من نوع خاص «فرط حساسية تجاه ما يجري في العالم» وقد رأى انه لا يجوز السكوت على ما يجري في العالم فخرج يجابه العالم وهو يعرف انه لا يستطيع ان يهزم العالم، ولكنه أيضاً لم يستطع السكوت وبالتالي كل إنسان لا يستطيع السكوت ويعرف انه مهزوم ومع ذلك يبادر هو دون كيشوت، العديد من الأدباء كتبوا أعمالاً إبداعية بطلها دون كيشوت وكان كل كاتب يتعامل مع دون كيشوته الخاص به، وهناك العديد من الشخصيات المعروفة كانت دون كيشوتية في عدم السكوت والتصدي لما هو مستحيل، من هنا كان يوسف العظمة دون كيشوت زمانه فقد رأى من المعيب ان نجعل فرنسا تدخل بلادنا دون مقاومة أو قتال وهو يعرف تماماً انه لا يستطيع هزيمتها ولكنه قرر عدم السكوت رغم ذلك، وبالتالي فان وجود أشخاص من هذا النوع هو الذي يحفظ الكرامة كرامة الحياة.

*** يقول أرسطو «التمثيل الجيد ينطلق من حماسة مترافقة مع الجنون».. على صعيد الشعر برأيك هل يحتاج الشاعر إلى جنونه في شعره؟ أما ان الجنون الذي يشعر به هو الذي يقوده إلى الشعر..؟**

--قول الشعر ينطلق من حالة شبيهة بالجنون بمعنى ان الشاعر عندما يكتب قصيدة ويقدم رؤيته السائدة والمألوفة فهو بذلك لا يكون قد قدم شيئاً مهماً ولكنه ان استطاع بلحظة من اللحظات الإشراقية ان يرى ما لا يراه الآخرون وكتب عنه فهو بذلك يفكر بطريقة مختلفة ويتعامل مع هذا الموضوع أو ذاك بطريقة مختلفة تقربه من الجنون، فالشاعر قد يرى الشجرة امرأة ويتعامل معها على هذا الأساس فيكتب عنها قصيدة ويصفها كما يصف امرأة جميلة فهذا الشيء هو شيء من الغرائبية، الأمر الثاني استغراق الشاعر مع ذاته قد يسميه بعضهم - خطأ- جنوناً فالفنان الحقيقي يدخل في هذه الحالة ويبدو عليه وكأنه مجنون «وهذا ينطبق على الإنسان العادي أحياناً» فالشاعر عندما ينشغل بفكرة ما تسيطر عليه وتتلبسه يصبح عديم الاهتمام بشكله وبملبسه وربما بصديقه الذي مر من جانبه دون ان يسلم عليه، ولكن هناك من يعتقد ان الظهور بالشيء هو الشيء وبالتالي هناك كثيرون يأخذون شكل المبدعين الحقيقيين وهم ليسوا كذلك «عدم الاهتمام بالملبس- إطالة الشعر- شرود..الخ» وهنا يجب ان نميز بين ما يبدو وما يكون.

*** ممدوح عدوان شبهت نفسك أيضاً بالدون كيشوت، وسؤالي من تقاتل اليوم وبماذا..؟**

--تنطبق علي حالة صورتها في مسرحية «هملت يستيقظ متأخراً» وفيها شخص يعاني من مشكلة فيتصدى لها والمشكلة في بقعة ضوء تتسع دائرتها شيئاً فشيئاً ليرى مشاكل أخرى وهو كما هو.. تتسع الدائرة وتتسع الدائرة أكثر فيرى مشاكل ومشاكل لتشمل مشاكل العالم كله ليجد نفسه في النهاية يتصدى للعالم وهو لا يملك سلاحاً يكفي، وبالوقت نفسه لا يمكنه السكوت فيتحول بذلك إلى دون كيشوت.. أنا أيضاً دون كيشوت أقاتل بكلمة وكلمة غير مقروءة جيداً، وليس لها منابر أو قنوات توصيل وأنا أرى نفسي (دون كيشوت) أكثر بكثير من ذاك المجنون الذي قاتل برمحه.. أنا ممدوح عدوان مجنون أكثر منه لأنني ما زلت أصر رغم كل ما يحدث في العالم ورغم كل الثورات التكنولوجية والتقنية التي نشهدها أنني ما زلت أستخدم سلاح الكلمة..!؟

*** إذاً أنت مدرك أن هذا جنون فما الذي يجعلك تستمر؟**

--لأنني لا أستطيع السكوت ولا أتقن شيئاً إلا فن الكتابة وسلاحي هو الكلمة وما يحدث معي انه كلما زادت ثقافتي واتسعت رؤيتي للعالم أرى نفسي (دون كيشوت) أصغر فحجم ما نعانيه كبير جداً ورغم ذلك لن أتوقف عن الكتابة حتى لا أموت.

*** ترجم العديد من أعمالك الشعرية: فكيف تنظر إلى عملية الترجمة والشعر يضيع في الترجمة كما هو معروف..؟**

--نعم بما أن للشعر خاصية لغوية فالترجمة تضيع الكثير من هذه الخاصية، وما يحدث فعلاً على صعيد الترجمة في الشعر أن الشاعر يخرج الكلمة من القاموس فيستخدمها باستخدامه الخاص وعند الترجمة يأتي المترجم ليعيد الكلمة إلى معناها القاموسي لكي يترجمها فتفقد بذلك خصوصيتها. ومع هذا تبقى الترجمة حاجة ضرورية لسببين أولهما رغبة الشاعر الشخصية ليعرف خارج حدود بلده، وثانيهما إن تحصيل الثقافة تفترض ترجمة آداب العالم فمن غير الممكن أن أقرأ شعراً باللغة الصينية أو أتعلم لغة هندية لأقرأ شعراً هندياً فهذا يعني، وهو مستحيل، انه عليّ تعلم كل لغات العالم لأطلع على الشعر فقط، من هنا تأتي ضرورة الترجمة ولو كانت على حساب النص.

*** ترجمت الألياذة الى العربية أربع مرات وقد ترجمتها مؤخراً أيضاً فأي جديد تحملها ترجمتك لها..؟**

--أولاً أنا أدعي أن ترجمتي هي الترجمة الكاملة«العربية» فهي ترجمت سابقاً من قبل البستاني شعراً وأمين سلامة ترجمها عن اليونانية مباشرة لكن بلغة عربية غير جيدة مع اعترافي بأنها الترجمة الأفضل للإلياذة سابقاً، بعد سلامة ظهرت

ترجمتان مختصرتان وهكذا.. أما أنا فقد أحضرت الترجمات السابقة لها إلى جانب سبع ترجمات انكليزية والكتب التي تشرح هذه الترجمات أيضاً، وقارنت كل هذه الترجمات مع بعضها بهدف الوصول إلى الصيغة الأكثر دقة وإقناعاً، كما قدمت في ترجمتي هذه مجموعة من الشروحات حول طريقة الإلياذة وطبيعة الشعر الشفوي والمشكلة«الهوميرية» إلى جانب مجموعة من الهوامش التفسيرية التي أظن أن القارئ العربي يحتاج إليها.

ووضعت مقدمة هي عبارة عن مقالين مترجمين عن الحياة في اليونان أيام الإلياذة وفن الحرب الذي قدمه هوميروس، وفعلت ذلك كله في سبيل تقديم خدمة ثقافية متكاملة للقارئ وهنا يجدر بي الإشارة أيضاً إلى إفادتي من ترجمة سلامة فيما يتعلق بالأسماء اليونانية فهو ترجمها مباشرة عن اليونانية وبالتالي كانت الأدق.

*** ماذا عن تجربتك الكتابية في جريدة الدومري خاصة وأن ما تكتبه يلاقي ردود أفعال متنوعة..؟**

--مقالاتي في جريدة الدومري منسجمة مع طبيعتها النقدية الساخرة ولكن المطب الذي وقعت به هذه الجريدة أنها تكتب نقداً ساخراً للاشيء فتحولت بعض المقالات إلى مجرد نكات...أنا أحاول دائماً أن ابحث عن موضوع يهم الناس وأكتبه بطريقة ساخرة وعندما لا أجد موضوعاً لا أكتب، فأنا لست بحاجة لتقديم امتحان كل يوم لأثبت أنني كاتب جيد.

*** من تابعك مؤخراً في الدومري لاحظ أنك سلطت الضوء على هموم ومعاناة المثقفين..؟**

- نعم فهذا الموضوع يعنيني لأنني أعد نفسي بينهم وتقع عليّ بعض التظلمات ولكنني أعي جيداً أن ذلك ليس هماً وطنياً كبيراً، لذلك أنا أكتب عن هموم المواطن فالقارئ يجب أن يرى نفسه في كتاباتي.

*** ما تقييمك للصحافة الثقافية في سورية وكيف ترى واقع الصفحات الثقافية في صحفنا..؟**

ـ الصفحات الثقافية موجودة في كل أنحاء العالم ووظيفتها تقديم معلومات للقارئ لما يجري من أحداث ثقافية في البلد والعالم، وهذه التغطية ليست تغطية إخبارية إنما يقوم بها صحفيون مختصون فمن يكتب عن المسرح هو مختص بالمسرح، ومن يكتب عن السينما يكون مختصاً بالسينما... الخ هذا الأمر غير موجود في معظم صحفنا! التخصص في صحفنا غير موجود وأحياناً نرى محرراً جيداً لا يتمتع بثقافة مقبولة يبدأ بالكتابة فيأخذ مثلاً اسماً معروفاً كأسعد فضة الذي يمثل منذ 50 سنة في المسرح والسينما والتلفزيون ليكتب عنه وعن تجربته بسطحية شديدة وبدون

متابعة لهذا الاسم العريق، ولعدم تمتعه بثقافة واسعة وبمؤهلات جيدة تجده يكتب بعض المعلومات الخاطئة.

أيضاً تحولت هذه الصفحات لمنابر تنشر فيها بعض الكتابات الإبداعية وهذا لا يجب أن يكون ولكن مبرره غياب المنابر الثقافية وعدم وجود مجلات وصحف متخصصة باستثناء «المعرفة - الموقف الأدبي» وصحيفة «الأسبوع الأدبي» وهذه لا تستوعب الطاقات الإبداعية في البلد فيتم اللجوء إلى الصفحات الثقافية في صحفنا.

*** ممدوح عدوان.. تكتب وكأن أحداً لن يقرأك. هذا ما أوردته في مقدمة ديوانك « الظل الأخضر » فما هي الحدود التي تمنحها لنفسك أثناء الكتابة..؟ وهل تقول كل شيء..؟**

- قصدت بهذا الكلام أن على الشاعر ألاّ يستجيب إلاّ لما يشعر به فقط محاولاً نسيان الآخر أثناء الكتابة فالآخر نوعان إما نوع أخاف منه لأنه قد لا يوافق على ما أقوله وأكتبه أو أنه ذاك الذي يحبك ويحب مواصفات معينة بشعرك فيجعلك تضعف أمام ذلك فتكرر ما يحبه فتقع في مطب التكرار في حين إن الأول قد يجعلك تتحداه فتقدم أكثر مما هو مطلوب.. من هنا يجب أن تنسى الاثنين تفكر فقط بكيفية صياغة الموضوع بشكل أفضل. لذلك أنا عندما أكتب لا أفكر بأحد لأكتب ما هو أفضل وأجمل.

***ماذا عن الرقابة ألا تشغل بالك وأنت تكتب...؟**

- لا أفكر بالرقابة إطلاقا فأنا وبعد 90 كتاباً صدر لي بين شعر ونثر وترجمة ومسرح لم تعد « الرقابة » تعني لي الكثير.

*** يقول «تيسوس»: إن النقاد يستغربون كثرة ما أكتب ولو عرفوا كثرة ما مزقت لاستغربوا أكثر... ما تفسير هذه الحالة التي يمر بها معظم المبدعين..؟**

- السبب أن كل كاتب يكتب أكثر من صيغة لعمله فيحذف ويضيف، يكتب ويعيد، يمزق ليبدأ من جديد...الخ والمستغرب في حالتي أنا أن الجميع يسألونني كيف استطعت أن أكتب كل هذه الكتب (90) كتاباً في المسرح والشعر والرواية والنقد والتلفزيون والترجمة ... الخ وكيف املك الوقت للكتابة أيضا في الصحف والمجلات وأنا أرد لأقول على الرغم من تواجدي على الساحة الثقافية بهذه الغزارة إلاّ أن حجم ما أتلفته أكثر بكثير مما نشرته حتى الآن.

*** هذه الطاقة التي لا حدود لها والتي تتمتع بها وهذا التجدد الذي تعيشه في كتاباتك من أين تستمده..؟**

- التجدد يأتي دائماً من شهيتي المفتوحة دائماً على الكتابة ومن حبي الكبير لها، ومن انشغالي الدائم بالقراءة.. فأنا اقرأ اكثر مما أكتب وأستمع إلى الأخبار وأشاهد التلفزيون وأقرأ الصحف وأتابع السينما واحضر المسرح وأقرأ بالإنكليزية أيضا، فسعة الاطلاع تساعد في تكوين الشخصية إضافة إلى القدرة على الانتباه وهي ميزة

أتميز بها فأنا انتبه لكل شيء وبشكل سريع، وأنا سريع بالكتابة بالقراءة وبالحكي وبالأكل وكل شيء.. واستقبالي لما هو مكتوب أيضا سريع والفاصل الزمني بين ما أفكر به وما أنقله على الورق فاصل قصير جداً.

*** يقولون دائماً إن الغزارة تكون على حساب النوع وهذا الكلام لا ينطبق عليك أبداً فكيف استطعت تحقيق هذه المعادلة الصعبة..؟**

- أنا لا أكتب لمجرد الكتابة بل أكتب لأنني أشعر برغبة قوية لكتابة فكرة أو تلخيص موقف أو رأي وبعد الكتابة اقرأ ذلك فإذا استمتعت بما كتبته نشرته.

فالمهم بالدرجة الأولى أن يمتعني أنا لأقرر نشره أو لا، أما إذا كانت سوية ما كتبت متدنية فلست مضطراً لنشره فمن لديه 90 كتاباً فإن 91 كتاباً لا تعني بالنسبة إليه شيئاً جديداً وبالتالي فأنا لست مضطراً لنشر كتاب إضافي إذا لم يكن ذا سوية فنية عالية وفيها الشيء الجديد.

*** لنترك الشعر ولنتحدث عن جانب هام من اهتماماتك الكثيرة وهي المسرح وسؤالي هنا ما تفسيرك لهيمنة عملية الإخراج على العرض المسرحي وسيطرة العقلية الإخراجية على الحياة المسرحية..؟**

- من المعروف جيداً وعبر التاريخ كله ان النص في العرض المسرحي هو الذي يحتل المرتبة الأولى، ومن ثم الإخراج لكن وفي السنوات الأخيرة تم ارتداء القميص بالمقلوب حيث اصبح المخرج أولاً والنص ثانياً، وهذا عين الخطأ برأيي فإذا لم يوجد نص فهذا يعني أن المخرج يقدم مهاراته في الفراغ وهذا الكلام لا ينطبق فقط على المسرح وإنما على سائر الفنون الأخرى، وسوف أضرب مثالاً على ذلك بالمخرج نجدت أنزور فهو حينما أخرج للتلفزيون بهر الناس بالصورة الجميلة « وهي فعلاً جميلة »، لكن وبالتدريج اكتشفنا أنه مصور جيد نعم ولكن حسه الدرامي غير تام وحركته الدرامية غير ناضجة.

في المسرح وقعنا في هذا المطب حالياً فالمخرج يبحث الآن عن تشكيل مسرحي ثم يبدأ بالبحث عن نص يليق بهذا التشكيل وغالباً ما يعجز عن إيجاده حيث لا أحد يعرف ما يدور في ذهنه، فيبدأ يلملم مشاهد أو مقاطع من عدة أعمال لشكسبير أو موليير أو ابسن أو بريخت أو انه يؤلف نصاً وكأن هؤلاء لا يعرفون الكتابة...!؟ في حين ان السبب في انه لا يعرف ماذا يريد ويريد مسرحاً على مقاس مخيلته وليس العمل على تشغيل هذه المخيلة في النص المسرحي الإبداعي.. الإخراج عملية عراك بين المخرج والنص ليكون مناسباً للعرض المسرحي.

*** أنت أحد المسرحيين القلائل الذين لا يعترفون بوجود أزمة نص مسرحي...؟**

- نعم أنا لا اعترف بوجود أزمة نصوص لأنه لدينا أكثر من ألف نص عربي مكتوب إلى جانب كل ما كتب في المسرح العالمي وهو مترجم في معظمه إلى العربية ... إذاً لدينا ما يقارب عشرة آلاف نص مسرحي فأين هي الأزمة!؟ وبالتالي عندما

يأتي مخرج ويقول لا توجد نصوص فهذه مشكلته فهو إما أنه لا يقرأ، أو لا يحب أن يتعب نفسه أو أنه يريد أن يفصل له نص كما يريد هو وكما في مخيلته تماماً وأنا ككاتب لا يمكن أن أعرف ما يدور في ذهنه تماماً.

*** هل سبق وأن طلب منك أحد المخرجين كتابة نص معين..؟**

- نعم وقد حاولت ولم أستطع... وأحياناً يأتي مخرج أو ممثل يطرح فكرة ما قد تستهويني وعندما نتحاور أقول له أنا مقتنع بالفكرة ولكن عندما أريد الكتابة فسأكتب نصاً لي وإذا استهواك فهذا جيد!؟ هناك كتاب محترمون يفصلون ما يريده المخرج أو الممثل وهؤلاء لا اعترف بهم.

*** ما تقييمك للعروض المسرحية المأخوذة عن نصوصك..؟**

- هناك بعض العروض- من دون ذكر أسماء – شوهت تماماً ما كتبت وأساءت للنص كثيراً وهناك بعض العروض لم تضف شيئاً مهماً على النص، وإنما نفذت النص تنفيذاً حرفياً، وهناك بعض المخرجين قدموا إضافات على بعض النصوص وبرأيي هذا واجب على المخرج.

*** المسرحيات الناجحة هي تلك التي يحدث فيها تواصل بين ما تقدمه وبين المتفرج فهل تجلّت هذه العلاقة في عروضنا المسرحية...؟**

- يجب أن تتجلى هذه العلاقة وإلاّ فلن يأتي الجمهور إلى المسرح نهائياً، والجمهور عندما يأتي لحضور عرض مسرحي فهو إماّ أنه سمع عنه أو أنه يأتي لحضور ممثله المحبب أو لاسم الكاتب أو المخرج، إذاً هو ربما يأتي لسمعة أحد هؤلاء ولكنه وبعد مرور بعض الوقت يقرر إما أن يستمر في المتابعة أولاً، وهذا يحدده مدى استمتاعه بما يشاهده وبرأيي أن افضل دعاية لأي عرض مسرحي هو جمهوره نفسه فالجمهور عندما يحضر عرضاً مسرحياً ويعجبه يدعو الآخرين لحضوره، هنا لا بد وأن أشير إلى أننا بدأنا نفقد الجمهور حينما قدمنا له أشكالا مسرحية غريبة عنه باسم التجريب واعتقد أن هذا أهم نكسة في حياتنا المسرحية.

*** أنت متابع للمواسم المسرحية التي يقدمها المسرح القومي وبعض الفرق الخاصة فما أهم ما لفت انتباهك مؤخراً..؟**

- ما لفت انتباهي حقاً هو محاولات الشباب لتقديم مسرح جديد يقوم على تقديم ما هو جديد على صعيد الشكل والمضمون ويقوم على استمتاع الجمهور بالوقت نفسه، وهذه التجارب قدمها المسرح القومي وبعض التجارب الخاصة والتي أتمنى أن تكون بذرة نهضة مسرحية جديدة.

*** ما رأيك بتجربة التلفزيون العربي السوري الذي أصبح يقدم عدة برامج تتحدث عن المسرح منها برنامج حكواتي المسرح الذي يقدم عروض المسرح القومي في سورية وبعض التجارب المسرحية المميزة في الوطن العربي...؟**

ـ نعم هذا ما نريده وهي برامج جيدة فمثل هذه البرامج تساعد في ازدهار المسرح وما يقدمه التلفزيون منها يساعد في ترسيخه في الأذهان فالتلفزيون عندما يقدم شكسبير « أعمال شكسبير » مثلاً بين الحين والآخر فسيصبح معروفاً كعادل أمام وفؤاد المهندس وللأسف الشديد يساهم في تقديم ثقافة مسرحية مزيفة.

*** ممدوح عدوان معروف عنك عدم اهتمامك بالنقد إطلاقا وهذا ما صرحت به في عدة حوارات لك، كيف ذلك وكل عمل يحتاج إلى النقد..؟**

ـ لا بد من الاعتراف أولاً أن النقد ضرورة ولا حياة ثقافية دون وجود حركة نقدية تواكبها، ولكن النقد في حياتنا الثقافية غائب وغير موجود. أنا لا اهتم بالنقد إطلاقا لأنني أخاف أن يصنفني في تصنيف معين فيضغط عليّ فأقبله لكي أبقى ضمن الصورة التي رسمها أو ربما ارفضه لمجرد الرغبة في عدم الوقوع في الأسر لذلك أفضل أن اكتب على سجيتي ووفق طبيعتي، ومن جهة أخرى أرى أن النقد تحول إلى التنظير النقدي ولم يعد نقداً مواكباً للحركة الإبداعية فأنا ومنذ أربعين عاماً أكتب ولم يكتب عني خمس مقالات جادة.

كل ما يكتب هو عبارة عن مراجعات صحفية وأنا لا اهتم بها لذلك أرى أن أحد أسباب انتشار الشعر الرديء هو غياب النقد حيث لا يوجد أحد يحاسب أو يشير إلى أماكن الخطأ، كالخطأ الذي يقع فيه بعض الشعراء الجدد حول ما يسمى بتفجير اللغة التي تحدث عنها أدونيس ومارسها في كتاباته بعد أن درس اللغة العربية وجاءت بعد تأمل وانشغال حقيقي بالثقافة واللغة، فالشباب تلقفوا هذا الشعار « تفجير اللغة » فبدؤوا « تشبهاً بأدونيس » يكتبون أي كلام حتى أنهم يخطئون في الإملاء وقواعد اللغة بحجة أنهم يفجرون اللغة!؟

*** ننتقل للحديث عن الدراما وهنا أذكرك بقول لك « إن العودة إلى التاريخ في الأعمال الفنية ليست هروباً من الحاضر »، ونحن نعرف جيداً أن الكاتب ليس مؤرخاً.. فكيف تفهم عملية العودة إلى التاريخ في دراماتنا..؟**

ـ ليس المطلوب من المبدع دائماً أن يقوم بدور الباحث أو المؤرخ فهو لا يعيد السيرة، ولا يعيد رواية الحدث التاريخي.. هذا كله متوفر، أو يجب أن يكون متوفراً عند الباحثين والمؤرخين والأكاديميين والمبدع شيء آخر.

إن مجرد تفكير الكاتب المعاصر بتناول مادة من الماضي يعني أن لديه شيئاً معاصراً يريد أن يتطرق إليه من خلال المادة التاريخية أو الشعبية، ووجود أكثر من عمل أدبي يرتكز إلى مادة تراثية واحدة لا يمكن أن يفهم إلاّ من هذه الزاوية: وجود أكثر من موقف معاصر، مما يستدعي أكثر من تناول ومن أكثر من زاوية وتعدد الأعمال الأدبية التي ترتكز إلى شخصية دون كيشوت أو دون جوان أو فاوست أو أوديب أو حتى الزير سالم أو عنترة دليل على تعدد الأفكار المعاصرة التي تطرح في هذه الأعمال، من خلالها وحتى بمعزل عن الاكتشافات التي توفرها لنا مناهج البحث

المعاصرة وخدمات التكنولوجيا فإن الشخصيات التراثية قد عولجت في الإبداع بأكثر من فهم وأكثر من توظيف وأديب مثلاً الشخصية الموجودة في التراث اليوناني ثم الإنساني والتي ليس مهماً بالنسبة إلى الكاتب المبدع إثبات وجودها أو عدمه، قد كتبها أكثر من مئة كاتب عبر التاريخ في نصوص إبداعية، وكل منهم رآها في منظوره، بما فيهم الكاتب العربي المعاصر علي سالم في مسرحية « إنت اللي قتلت الوحش » التي استفاد منها ليناقش حالة العرب من خلال نكسة حزيران.

*** إذاً كيف تتعامل الدراما مع التاريخ خاصة وأن النهاية التي انتهى إليها مسلسلك « الزير سالم » كانت من أكثر الموضوعات المثيرة للجدل إذا ما تم مقارنتها مع ما جاء في معظم كتب التاريخ والسيرة الشعبية..؟**

ـ أول مهمة لتعامل الدراما مع التاريخ هي بالنسبة إلى بليك كما أورد اوكتافيوباز عنه مهمة تحويل « أبناء الذاكرة » إلى « أبناء الإلهام » أي إخضاع المعلومة المحفوظة لشروط العمل الإبداعي، وهنا لا بد من القول: إن السيرة والتاريخ معنيان بالحياة الخارجية للشخصيات والأحداث والأشخاص والواقع، بينما الدراما تنشغل بالحياة الداخلية لهذه الشخصيات.تتساءل الدراما: لماذا فعل فلان ذلك؟ وما هي ردود فعله وفعل الآخرين على فعله؟ وكيف يمكن أن يؤثر ذلك على أفعاله التالية؟ وهذا ما يميز بين عمل درامي وآخر: عمق الحياة الداخلية للشخصيات تقوم الدراما أساساً على (الفعل) و(الصراع) وهناك فهم سطحي لهاتين الكلمتين، ساعد على تعميمه انتشار الأفلام التي تعتمد على المغامرة والأعمال الدرامية المعاصرة الرديئة، حيث المغامرة أو «اللأكشن» بديل عن الفعل، وحيث المعركة بديل عن الصراع الدرامي، وتسطيح الصراع، كما تستسهل السيرة أن تقدمه والمزاج الشعبي أن يتعامل معه، هو في رؤية الصراع بين الزير سالم وجساس أو بين بني تغلب وبني بكر فقط، وهذا ما يكفيه البحث عن البطل والشرير وانتصار الخير وانهزام الشر كما يحدث في الأدب الشعبي والدراما الرديئة عامة.

*** ما تقييمك لردود الأفعال الكثيرة التي ولدها مسلسل «الزير سالم» والتشكيك ببعض الأحداث الواردة فيه..؟**

ـ أنا سعيد بردود الأفعال السلبية والإيجابية لأن الإبداعي الجيد، كما أرى، هو الذي يستطيع أن يطرح أسئلة أو يثير أسئلة، أكثر ما يقدم نهايات سعيدة أو حزينة أو خلاصات منتهية ومقررة، مجاملة للمألوف أو منسجمة معه أو مع ما تنطوي عليه الذاكرة. ولكن معظم ردود الأفعال على «الزير سالم »، كانت ضمن إطار ادعاء معرفة الحقيقة المطلقة أو الصدق التاريخي أو المساس بأبطال متجذرين في وجدان الناس.

ما كنت أتوقعه هو أن التعامل مع التاريخ يثير حساسيات خاصة لدى الجمهور العربي فنحن نحس دائماً أننا واقعون بين خصمين لدودين: الأول هو العدو الصهيوني والغربي عامة الذي يريد أن يشوه تاريخنا أو ينكره علينا. والثاني هو أبناؤنا الذين يهملون تراثهم أو يستهزئون به فيعبثون به نتيجة الغباء والجهل أو نتيجة الاستجابة لرغبات العدو الخارجي المتآمر ولذلك فإن هناك حماية خاصة يفرضها الناس على هذا التاريخ الذي يحسون أنه هويتهم وأنه ملكهم الشخصي، وتتحول هذه الرغبة في الحماية إلى تقديس الشخصيات التاريخية وحتى لصيغة هذا التاريخ التي وصلتنا.. هذه الحساسية التي تحيط بأبطال التاريخ هي العقبة الأولى التي تواجه الباحث الذي يريد أن يتقصى حقيقة الأحداث والشخصيات فمن غير المسموح به أن يتم التشكيك في حدث متفق على أي شخصية متفق على تضيفها السلبي أو الإيجابي: هل من المسموح مثلاً أن نكتشف نقيصة صغيرة في شخصيات اكتسبت قدسيتها كطارق بن زياد أو صلاح الدين الأيوبي؟ هل من المسموح أن نكتشف أن طارق بن زياد لم يحرق السفن ولم يلق تلك الخطبة الجميلة العظيمة: « البحر من ورائكم والعدو من أمامكم » لأنه لم يكن يتقن اللغة العربية أصلاً وهذا ما قرأته مؤخراً في دراسة.

لنا أن نتصور إذن ماذا سيحدث للمبدع حين يستخدم إحدى هذه الشخصيات في إبداعه لقول مقولته المعاصرة، أو معلوماته المعاصرة، كما يفعل مبدعو العالم كلهم.

*** في كتابك الصادر حديثاً «تهويد المعرفة» تحدثت عن التطورات التي طرأت على شخصية اليهودي في الأدب وهي تطورات إيجابية حسمت لصالح الشخصية اليهودية. سؤالي لماذا لم ينجح الأدباء العرب في ترسيخ الشخصية اليهودية في كتاباتهم وما تقييمك للطريقة التي تعامل بها الأدباء مع هذه الشخصية في كتاباتهم..؟**

ـ لم ينجح الأدباء في ترسيخ الشخصية اليهودية في كتاباتهم لأن منطق صراعنا مع العدو الصهيوني مازالت تسيطر عليه العواطف أكثر من الفهم وهذا ما قادنا إلى كل ما وصلنا إليه من انحدار فنحن لوقت قريب كنا لا نعرف شيئاً عن المجتمع « الإسرائيلي » والشخصية اليهودية وبالتالي كل ما قدم على هذا الصعيد كان برأيي يدخل في فن الدعاية أكثر مما يدخل في فن الإبداع.

تعودنا دائماً على تقديم الشخصية اليهودية ذليلة ـ حقيرة ـ بشعة ـ طماعة ـ محبة للمال وهذا أخضع الفن للنمطية التي تسطح الصراع فالجندي الإسرائيلي شرير ـ مغتصب ـ قاتل هذا صحيح ولكن يا هل ترى لو التقينا بجندي إسرائيلي ليس كذلك هل نقبله!؟

بالطبع لا لأن صراعنا مع العدو الصهيوني ليس حول مواصفاته الشخصية إنما حول موضوع أكبر وهو اغتصابه لأرضنا وبالتالي صراعنا معه حول مشروعه الذي يحمله والذي ندنيه ويجب أن نقاومه لذلك يجب إعادة النظر في الطريقة التي نقدم فيها الشخصية اليهودية التي تتناسب مع حقيقة صراعنا مع العدو الصهيوني وسأضرب مثالاً هنا لأفصح ما قلته تماماً أنا مثلاً متعاطف مع الزنوج في أمريكا، وأتعاطف معهم ضد التمييز العنصري الذي يمارس عليهم، ولكن إذا جاء جندي أسود من الأسطول السادس ليغزو بلادي فسأقتله، إذاً الأمر ليس مواصفات شخصية وإنما قضية أكبر من ذلك وعلينا أن نعيها تماماً حتى لا نسطح قضيتنا وبالتالي نحن لم نستطع تقديم الشخصية اليهودية بشكل صحيح بسبب سيطرة هذه العقلية التي لا ترى أكثر من ذلك.
أمر آخر مازال مسيطراً علينا على هذا الصعيد ولم نعرف بعد كيف يمكن أن نتعامل معه بشكل صحيح لخدمة مواقفنا وقضيتنا فما أن يصدر كتاب لصالح قضيتنا ومواقفنا بلغة غير العربية نترجمه فوراً إلى العربية لنقرأ ما يرضينا نحن وكأن الآخر غير موجود وهذا ما حدث حول كتاب غارودي الذي كان ضد إسرائيل ولصالح القضية العربية فبدل عدم كتابه في الخارج وترجمته للغات أخرى غير العربية ومحاولة طبعه طبعات شعبية وتوزيعه في أنحاء متفرقة من العالم ترجمناه للعربية ووزعناه في الوطن العربي وكأن العرب لا يعرفون قضيتهم للآن نحن لا نستطيع استخدام عقولنا لإقناع الآخرين والسبب هذا الحوار المتضخم مع الذات فنحن لا نحب أن نرى إلا ما يرضينا ولا نسمع إلا ما يرضينا.

*** قلت ذات مرة: «لأننا موجوعون نبدع» فعل يعني ذلك أن على المبدع أن يجوع ويتألم كي يبدع..؟**

- لا ليس شرطاً.. الموجوع ليس بالضرورة أيضاً جائع وهناك ملايين الجائعين ليسوا موجوعين فالبؤس موجود في العالم ولكن ليس كل بائس مبدع لأن البؤس يحتاج إلى من يشعر به وليس لمن يتأقلم معه، وهناك مقولة مضللة تقول ان على الفنان أن يكون فقيراً ومفلساً وجائعا ومشرداً ليبدع أكثر وهذا غير صحيح والدليل وجود أغنياء ومترفين مبدعين وبالتالي ليس كل من يجوع مبدعاً هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نحن عرفنا أشخاصاً جاعوا وأبدعوا ولكننا لم نعرف كيف يمكن أن يكون إبداعهم لو لم يكونوا جائعين؟ ربما كانوا قد أبدعوا أكثر.. إذاً المهم بالموضوع هو الشعور بالمشكلة وتمثلها وليس من الضروري معايشته فالمبدع الحقيقي يمكن أن يتحدث عن الفقر أكثر من الفقير نفسه إذا كان يحمل في أعماقه إنساناً حقيقياً قادراً على الشعور بما يشعر به الآخرون.

والدليل أن المبدع عندما يتألم لموت ابن صديقه يكتب ويعبر أكثر من أبيه والسبب هو تمثل المبدع لحالة الموت.. لذلك أرى أن من يقول إن المبدع يبدع أكثر وهو جائع ومتألم إنما يحاول أن يبرر الإهمال الذي يتعرض له المبدعون.!؟.•

حوار د. عبد الله أبو هيف /

مجلة عمّان / العدد 119 / **أيار** 2005

ممدوح عدوان شاعر ومسرحي وروائي ومترجم وأديب من أبرز الأدباء العرب في سوريا، أبدع أعمالا أدبية تبقيه حيا في ذاكرة الأمة العربية ووجدان أبنائها، ولقد قضى باكرا مما يؤسينا جميعا نحن محبيه وأصدقاءه إذ دهمه المرض الذي واجهه بصلابة منذ عامين.

ترسّخ حضور ممدوح عدوان أديبا قوميا تجلّت في أعماله معاناة أمته في تحولاتها التاريخية والمجتمعية والإنسانية.

*** بالنظر إلى المتغيرات الدولية العاصفة والمتسارعة، ما تأثير ذلك على المثقف العربي في نهايات قرن ومطالع قرن؟**

ـ أفهم تعبير النظام العالمي الجديد وضوح الهيمنة الأميركية التي هي رأسمالية وتكنولوجية معا على العالم،وبالنسبة لمنطقتنا العربية يعني هذا حتما هيمنة الصهيونية، وينجم عن ذلك تبدد احتمالات الأوهام وانحسار إمكانات الكذب على الناس وبيعهم أوهاما. إن رجال السياسة يستطيعون أن يبدّلوا أدواتهم بناء على المعطيات الجديدة، لكنهم يبدلونها انطلاقا من حالة اليأس من مصادقة الإمبريالية، على أمل أن تغيير الأدوات ومجاراة هذه الإمبريالية يمكن أن يؤدي إلى خسائر أقل في الطموحات والأحلام.

المثقف حالته مختلفة، هو أصلا لم يكن يتعامل مع الممكن بل مع التطلّع الأقصى أو الحلم، وأنا أرى أن هذا الحلم لن يتغيّر، ولنحدد أن الحلم هو الحلم الإنساني بحياة إنسانية كريمة، وهذه الكرامة لها ألوانها وشروطها في كل منطقة حسب الضغوط التي تمارس على هذه الكرامة، وبالتالي فإن الحلم الإنساني العربي له خصوصية الحلم بحالة عربية صحيّة غير خاضعة لمؤثرات العدوان والاستغلال والاستعمار، وعلى هذا الأساس نحدد أكثر فنقول: إذا كان السياسيون في عام 1993 يبحثون عن الحلم السلمي الممكن مع العدو الصهيوني، ويسعون لجعله عادلا قدر الإمكان، فإنني كمثقف عربي وكمبدع عربي غير معني بحالة العجز القائمة بل التشبث بحلمي أكثر، سيظل طموحي استرجاع فلسطين كاملة وتحقيق الوحدة العربية والعيش في مجتمع اشتراكي عادل.

أي أنني أرى المثقف يعود إلى التشبث بقوة أكبر بالمبادئ والمسلمات التي كان يسعى إليها ويطرحها طوال عمره، المثقف يظل يصرّ على أنه يريد فلسطين، والسياسي هو الذي يقول: الآن كفاح مسلّح وبعد حين حوار سياسي، الآن لا أكلم العدو

وبعد حين أجالسه على مائدة مفاوضات حسب الظروف المتاحة والممكنة للعمل السياسي، في السياسة ليست هناك ثوابت لكن لا ثقافة بلا ثوابت، وإذا كانت السياسة مخلصة فهي تغيّر وسائلها ويجب أن نفهم حاجتها إلى هذا التغيير من دون أن يتغير هدفها.

*** تشهد المرحلة الراهنة انحسارا واضحا في الخطاب القومي والإيديولوجي، كيف تقوّم ذلك في فاعلية الأدب والفن في التسعينات؟**

ـ بما أننا نتحدث بهدوء، يجب ألا نستسلم بسرعة أمام المقولات السائدة. لقد شاع وتحديداً بعد انهيار المعسكر الاشتراكي، تعبير إفلاس الأيديولوجية أو انتهاء الأيديولوجية، بشيء من التدقيق نرى أن المقصود بذلك هو انهيار الإيديولوجية الاشتراكية، لأن الإيديولوجيات الأخرى لو توقف خطابها لا الإيديولوجية الدينية الاستعمارية والاستغلالية ولا الصهيونية ولا العنصرية البيضاء. إذن إن القول بإفلاس الإيديولوجية هو مصادر قمعية على التفكير الاشتراكي وتحت شعار اعتبروا يا أولي الألباب أي أن التجربة الاشتراكية فشلت في معسكر كامل فحذار التفكير بالاشتراكية مرة أخرى لكي افهم موقفي بشكل أوضح أسوق مثالا موازياً شعب ما كان تحت الاحتلال ثار من اجل استقلاله وقدم التضحيات وحقق الاستقلال فحكمته طغمة رأسمالية استغلالية أو طغمة عسكرية فاشية وقمعته وجوعته هل من الحائز أن نقول للشعوب احذروا النضال من اجل الاستقلال واعتبروا بهذا الشعب الذي ضربنا مثاله؟ المسألة أن المبدأ صحيح أم لا والإيمان بالمبدأ عميق أم لا؟ صحيح أن مصداقية المبدأ تقرر من خلال قابليته للتطبيق على الواقع لكن التطبيق الخاطئ لمبدأ ما لا يجوز أن يتخذ مثالا ضد شرعيته ومصداقيته خذ مثلاً محاكم التفتيش مارست أشنع أنواع القمع والتعذيب باسم المسيحية والحركة الاستعمارية العالمية تواكبت مع حركة تبشيرية دينية وسخرت هذه الحركة هل يحق لشخص ما أن لم يكن موتوراً مسبقاً أن يتخذ التفتيش والاستعمار العالمي ليدين بها المسيحية نعود إلى الموضوع مجدداً لم يحدث انحسار في الخطاب الإيديولوجي والقومي بل ازدادت موجات التشويش عليه قوة وقد أتتها رياح موادية أم من الناحية القومية فنحن أيضاً نردد ما يريده عدونا انحسار الخطاب القومي العربي مقصود به القومي العربي ولو كان المقصود القومي فقط لما شهدنا هذه التوترات القومية في دويلات ما كان اسمه المعسكر الاشتراكي ولما ازداد تعزيز الخطاب القومي الصهيوني هناك مقولة أكررها دائماً لجيمس بولدوين الكاتب الزنجي يقول: " إن اخطر ما يهدد الإنسان الأسود هو أن يؤمن برأي البيض فيه ". وأظن هو اخطر ما يهددنا هو أن نؤمن برأي عدونا فينا أنهم لا يروننا عرباً بل يروننا كموزاييك طائفي واتنولوجي أو يريدونا أن نرى أنفسنا هكذا أعود انسجاماً مع الكلام في السؤال الأول إلى القول: إنني مؤمن بأنه الآن يجب أن ازداد إصراراً على قوميتي وعروبتي.

*** زاد الحديث كثيراً عن موت الاشتراكية بعد انهيار الاتحاد السوفيتي والأنظمة الاشتراكية هل سقطت الاشتراكية حقاً؟ وكيف تنظرون الى قضية الفكر الماركسي في ضوء الوقائع الأخيرة؟**

ـ لا شك في أن التشويش صار اكبر على الفكر الماركسي من خلال الأحداث الأخيرة ولكن أعود إلى الماركسية الآن فأقول إذا كان المقصود بالماركسية جدليتها وصراعها الطبقي وماديتها فإنني ما زلت أرى أنها منهج صحيح وملائم لتفكيري وأجدها أيضاً هادية لي في تحليل العالم من حولي العالم القريب والبعيد، إن بعض البدهيات التي استسلم لها كسالى الماركسيين قد خيبتهم مثل الرأسمالية قادرة على التجدد والاستفادة من دروسها واستيعاب التحدي الماركسي لها، كما أن الثورة التقنية قد فرضت تلوينات جديدة على مشهد الصراع الطبقي لم يستطع قصارى النظر من الماركسيين ان يروها.

*** كيف أكون ماركسياً؟**

ـ باستخدام المنهج الدياليكتيكي في التحليل والقدرة على قراءة التجربة الماركسية ذاتها على ضوء تحليلي نقدي، لكي أستطيع إسقاط المقدسات الماركسية وإخضاعها للنقد والتحليل مثلما أجرؤ على إسقاط المقدسات التاريخية والسياسية والقومية وإخضاعها للتحليل في المجال الماركسي، هل اللينينية تطوير واستكمال أم أنها انحراف الثورة التي رآها ماركس عمالية ضد رأسمالية استغلالية، حيث قامت في بلد زراعي متخلف، هل تم قسر المقولة الماركسية لكي تتلاءم مع ذلك الواقع فاستبدلت قيادة الطبقة العاملة بقيادة حزب الطبقة العاملة، وتدريجياً حل الحزب محل الطبقة فحلت البيروقراطية محل الثورة، أسئلة كثيرة يجب أن يناقشها المرء وأقول لك بصراحة إنني وقبل البيرويسترويكا كنت أناقش وبصوت مرتفع أسئلة من هذا النوع، مما كان يضعني موضع شبهة بالنسبة للشيوعيين مثلما كان إصراري على الماركسية يجعلني موضع شبهة عند القوميين الآن، هناك حركة ارتداد فخرية داخل الأحزاب القومية والشيوعية وبدأ كثيرون يستجيبون لما يسمى النظام الجديد الذي لا يليق به التعلق بالقومية أو الأيديولوجية، وهؤلاء يرتدّون على مبادئهم التي كانوا متشنجين عليها وكأنما كانت القومية أو الأيديولوجية موضة تليق بالثمانينات ولا تليق بالتسعينيات، ربما كان لدينا الآن الفقر في الجبهة الأيديولوجية وفي الجبهة القومية وهذا الفقر ناجم عن الاختلاس الذي قام به هؤلاء المتشنجون، فأساءوا للقومية وللاشتراكية حتى جعلوهما تبدوان موضتين قديمتين، ثم انصرفوا إلى أزياء جديدة لا نعرف ما هي لكنها موضة أمريكية جديدة بالتأكيد.

*** عود إلى القضية الضاغطة على الوجدان العربي هي قضية الحداثة ويلمس المتتبع لأفكارها أن الحداثة إما أن تكون عربية أو لا تكون، ما مفهوم الحداثة برأيكم وما موقفكم من محاولات تعريب الحداثة؟**

ـ المسألة بسيطة بما هي شائكة وهذا يستدعي تكرار ما قيل سابقاً، لكننا سنحاول جمعه الآن في بؤرة صغيرة: العالم منتفخ بعضه على بعض الآخر ولم يعد أحد قادراً على إغلاق أبوابه (أكثر مجتمعاتنا العربية انغلاقاً هي أكثرها انفتاحاً على المحطات التلفزيونية في العالم)، التفاعل قائم اعترفنا به أم لم نعترف، وهذا التفاعل فيه أخذ وعطاء، وربما كان علينا القول إننا الآن نأخذ أكثر مما نعطي أو أكثر مما يسمح لعطائنا أن يصل. مسألة الأخذ هذه هي استفادة من معطيات العصر الحديث، وهذه المعطيات بقدرة ما أنها تكنولوجية ومادية فإنها مؤثرة على وسائل التعبير وطرائقه وأدواته، للتوضيح نقول مثلاً: إن اعتماد الأدب على النسخ والحفظ والرواية وقد انتهى بمجيء الطباعة، ولكن هذه الطباعة أيضاً أثّرت على أساليب الكتابة بالطريقة ذاتها، نقول عن كل المعطيات الجديدة من الآلة الكاتبة إلى الحاسوب. كان لا بد أن تتأثر حياتنا وأساليب تعبيرنا الأدبية بهذه المعطيات، هذا التعبير اتخذ طابعاً اسمه التحديث واصطدم باعتراض يتشبث بالأصالة ويريد أن ينفي العالم من وعينا، وهذا لم يعد ممكنا، ولكن هناك مسألة خطيرة يجب الوقوف عندها، إن التطور التقني متوفر في أيدي الغرب الاستعماري، وهذا الغرب يسعى مع تصدير التكنولوجيا إلى تصدير أفكاره ونماذجه الثقافية، إن من مصلحة التكنولوجيا المتطورة تعميم النموذج لتسهيل الإنتاج بالجملة، لكن المسألة الثقافية يجب أن تظل مستعصية على هذه النمذجة لأن الإبداع الثقافي إنساني، وبالتالي هو فردي أيضاً، وضمن السعي إلى نمذجة العالم يتم السعي إلى محو الملامح الخصوصية لكل شعب، وتحاول الشعوب أن تقام في ميادين كثيرة لكنها تهزم بسرعة أمام هجوم المتطلبات المعاصرة، زيادة عدد السكان مثلاً أوصلت إلى التخبط في التخطيط للمدن، واستسلمت المدن في العالم إلى النموذج الأسمنتي، فلم تعد تجد ملامح وطنية في البناء، صارت المدن في العالم كلها متشابهة وهي إحدى نتائج النمذجة الثقافية. إذن يجب أن أكون حديثاً غير منغلق على العصر قادراً على الاستفادة من كل المعطيات، وفي الوقت ذاته يجب أن ينتج من هذا الأخير منتوج ذو ملامح خاصة بي وببيئتي وبشعبي، أن أكون حديثاً وعربياً وابن الشرق المتوسط وابن قريتي، هل نستطيع أن نلخص كل ما نحاول أن نقوله في هذا المجال بعبارة: " أريد أن أفتح نوافذي للرياح من أنحاء الأرض كافة لكنني لن اسمح للريح أن تقلع جذوري ".

*** كيف تفسر أو تنظر إلى تعاظم كتاباتك التلفزيونية خلال العقد الأخير؟**

ـ نعم أنا أكتب للتلفزيون وأكتب دراما، بالتحديد وقبل ذلك كنت أكتب دراما المسرح وبدل القول إن الكتابة للتلفزيون تفيد يجب القول: إن الكتابة للتلفزيون لها مواصفاتها الخاصة، الدراما التلفزيونية تستطيع أن تكون دراما جادة وثقافية واجتماعية ونضالية، مثلها مثل أي إبداع ثقافي آخر، ولكن لأن تنفيذ هذه المادة يتم من خلال كاميرا ويصل من خلال شاشة فإنه يفرض تهيؤاً درامياً مسبقاً وتصوراً مختلفا عن تصور المسرح، يمكن إلى حد ما المقارنة بين الفن المسرحي والفن السينمائي بحيث أن نعتبر أن الدراما التلفزيونية هي من أقرباء الدراما السينمائية، لكننا حتى الآن لم ننظر بجدية إلى الدراما التلفزيونية، لكن الانتشار الواسع يثير الشبهة عندنا دائماً، ونرى متشككين أن كل انتشار يتم على حسب الجودة والإتقان، وهذا صحيح في معظم الأحيان، لكننا يجب ألا نصاب بتشوه مرضي يوصلنا إلى أن عدم الانتشار نجاح. إن جوقة نقدية مظللة تشكك مثلا بشعر يتقبله الناس وبفلم سينمائي يحبه الناس ارتكازاً إلى تهمة، الناس لا يقبلون إلى السطحي. لنخرج من هذه الدائرة ولنقل أن وسائل الإعلام وتقنياتها قابلة للاستخدام من قبل الفن الجيد مثلما هي مع الفن الرديء، هل تذكر يوم بدا المطربون يغنون أمام الميكروفون؟ لقد اتهموا بأنهم أصحاب أصوات ضعيفة لأن المطرب كان يغني مباشرة للناس وصوته يصل بقدر ما يستطيع، ولكن مع الأيام تبين أن من الغباء تجاهل الميكروفون، بل أكثر منذ ذلك أن الميكروفون الحساس يساعد المطرب على استخدام طبقات من صوته، لم يكن يستطيع استخدامها وإيصالها جيداً قبل ذلك في كل مجال من مجالات حياتنا، هذا الصراع، هل التقنية الجديدة مفسدة للأصالة أم لا؟ والجواب دائماً: هو نعم ولا، التقنية ليست سيئة، هناك استخدام سيئ لها أو استخدام جيد، وإذا عدنا للتلفزيون نرى أنه منبر لتقديم فن أكثر انتشاراً من الوسائل كافة التي عرفناها، في سهرة واحدة يرى التمثيلية عدد من الناس لا يراها على المسرح خلال عشر سنوات ماذا نفعل؟ هل نتجاهل هذا الانجاز أم نستخدمه؟ في النهاية أقول: إن المسرح مثلاً وأمام ما جرى من تغيرات صار شبيهاً بالجواد العربي الأصيل، فهو جميل ونبيل ومثير للاعتزاز ويصلح لهواية المقتنيات الجميلة لكنه لم يعد وسيلة للسفر.

*** بعد تجربتك الطويلة في الكتابة الدرامية للتلفزة ما تقديرك لتأثير هذه الكتابة الاتصالية على الأديب، أرجو أن تقدم لنا محاولة تفسير للمؤثرات الداخلية على تقنيات الكتابة وطبيعة وظائفها ومدى استخدام الإعلام لصنع كل شيء، حتى وصفت علاقة الثقافة بالإعلام مثل اليتيم على مائدة اللئيم؟**

ـ لا أستطيع أن أجيب إلا بالعودة للبدهية السابقة، الآلة ليست خيرة أو شريرة بل المستخدم هو الخير أو الشرير، تعال نقسم العالم ببساطة إلى أبيض وأسود، صديق وعدو، العدو يملك تقنيات عالية تساعده على صنع العقول وصنع القرارات وحتى

إعادة صياغة العالم لكي تجابه هذا العدو، لا تستطيع أن تتجاهل هذه التقنيات وإذا أردت أن تطرح مقولاتك وآراءك المضادة يجب أن تستخدم وسائل الانتشار السريع ذاتها، ولا أظن أن من المستحيل استخدام هذه التقنيات مع الإصرار على الرأي والموقف، إن الاستعمار يعمم ثقافته على الشعوب لتنميطها كما قلنا ولكن الوقوف في وجه ذلك يحتاج إلى حملة مضادة وبوسائل انتشار مشابهة، وتطويراً للفكرة نحن منذ الاستقلال نقول إن الأمية من رسوبات الاستعمار وها نحن مستقلون منذ خمسين عاماً، والأمية تزداد ويناقش المثقفون بمرارة مشكلة الأمية وخاصة حين تطرح أرقام، مثل أن أفضل كاتب عربي وأوسعهم انتشاراً يطبع خمسة آلاف نسخة لأمة يقترب تعدادها من الـ200 مليون، يجب أن نصر على التعبير بالكتابة الأدبية مهما بلغ حصار الأمية وحصار التجهيل، وإذا كنا معنيين بالوصول إلى ما يزيد عن الـ5 آلاف بآرائنا ومواقفنا وطموحاتنا فليس من المعيب اللجوء إلى وسائل أخرى تساعد على هذا التوصيل، وأظن أن التلفزيون لم يؤثر على نسبة القراءة وهذه المشكلة سبق وان طرحت في كل مرحلة تقنية، لقد اتهمت الإذاعة بأنها تشوش على القراءة واتهمت السينما، لكن مناقشة هذه التهم شبيهة بمعالجة الجدري من منظور إجمالي أي من خلال البثور التي تتركها في الوجه، يجب معالجة المرض ذاته بجرثومته، أي يجب البحث عن سبب تفشي الأمية في شعبنا بدل انحسارها، تفشي أمية ملونة بين خريجي الجامعات. إن المجتمع الذي لا يقرا هو مجتمع مريض لكن مرضه ليس التلفزيون، بل في القائمين على مقدراته والمخططين لحياته والذين لا يريدون الوصول بشعبهم إلى مرحلة القراءة، ولو كان لدينا سعي جاد لتثقيف الشعب ومحو أميته الملونة وغير الملونة لصار التلفزيون في خدمة الثقافة والأدب بدل أن يصبح الأدب المكتوب يتيماً على مأدبة اللئام.

*** ترجمت كثيراً روايات ومسرحيات وكتباً أدبية وفكرية، ما تقديرك لتأثير الترجمة على المبدع؟**

- لا حاجة للكلام عن ضرورة الترجمة وفائدتها نظل في السؤال وافهمه كما يلي بماذا أثر عليّ أنا كمترجم أولاً، هناك الانتقاء، أنا لا أترجم كتاباً لا أحبه وقد أحب كتاباً يثير الاستغراب مثل " التعذيب عبر العصور "، إن هاجس الترجمة هو هاجس المشاركة الجمالية أو الاستمتاعية، يحدث مثلاً أن تكون مستغرقاً في قراءة كتاب ثم يمر بك فقرة جميلة فتقول لزوجتك: اسمعي هذه أو تستخدمها في اليوم التالي في الحديث مع صديقك. أنا أقرا باللغة الانكليزية وأجد كتباً جميلة وبنفس الهاجس أتمنى أن أنقلها لمن لم يحصل على الكتاب أو لا يتضمن اللغة، هذا عن الانتقاء، أما عملية الترجمة ذاتها فقد اكتشفت أن ترجمة الكتاب تساعدني على فهمه وتذوقه أكثر مما لو أنني قراءته عشرين مرة. هذا الانتقال من نصف الجملة إلى نصف الجملة، ومن الكلمة إلى الكلمة، والتنقل عبر الصياغتين الصياغة الانكليزية والصياغة العربية

يجعلك تدخل في التفاصيل الدقيقة للمادة المكتوبة، فاكتشف أشياء لم أكن اكتشفها حين قررت الترجمة. هذا من حيث فهم الكتاب لكن هناك مسالة أخرى هي مسالة اللغة، بالترجمة تكتشف وبلمس اليد مسالة أن ليس في اللغة مترادفات، بل هناك ألفاظ ضمن خانة تبدو معناها أكثر دقة بالترجمة، تضطر إلى التدقيق مثلا بين رأى، أبصر وشاهد وشاف وتطلع ونظر..الخ. وهذا يجبرني على بذل جهد في البحث عن الألفاظ الملائمة للمعنى في اللغة العربية، مثلما يجعلني أدق أكثر في فهم اللغة الانكليزية ومن البدهي بعد هذا أن أقول: إن الترجمة تغني حصيلتي اللغوية وتزيد من حساسيتي تجاه اللغة، هل هناك حاجة للقول: كم يفيدني هذا كشاعر؟

*** كتبت في أجناس أدبية ونثرية مختلفة هل الجنس الأدبي، من خلال تجربتك وسيلة تعبير أم رؤية تفترض هذا الجنس أو ذاك. وأين تجد نفسك في الشعر أم المسرحية أم الرواية أم المقالة؟**

ـ في السنوات الأخيرة أجبت عن هذا السؤال أكثر من مرة، كان هناك شيئاً غريباً يحدث، ماذا يعني أني أكتب في أكثر من لون أدبي، المسألة ليست تنويعاً بهلوانيا في المهارات بل الإحساس بأن التعبير ضمن هذه الصيغة أو تلك لم يعد كافياً، من الواضح أن التعبير في زاوية صحفية له أسلوبيته ومضامينه، وفي الشعر المسألة مختلفة، وكذلك في كل لون أدبي آخر، أنا في الأصل شاعر ومازلت أرى نفسي كذلك لكنني كما قلت أكثر من مرة حشري، لا أستطيع أن اسكت وأميل دائما إلى قول رأيي فيما يجري من حولي، هذا القول أكون معنياً به جداً وأجد أحيانا أن الشعر ليس وعاء كافيا للتعبير، كأن أكون ميالاً للتفاصيل تجاه حالة معينة أو إلى استعارة كبيرة في أن أقص حالة موازية للحالة التي تعنيني فتأتي المسرحية، وبمقدار ما يبدي بعض القراء والنقاد دهشتهم أو امتعاضهم من هذا النوع، أجد أنني في حاجة إلى وسائل أخرى في التعبير، فأتمنى لو أنني أتقن الرسم والعزف وأحس بالمقابل برثاء نحو من لا يملكون وسائل إضافية للتعبير. وبما أنني أمارس هذه الكتابات بمتعة وانشغال وجدية فلا أستطيع أن أقول أين أجد نفسي أكثر، فأنا شاعر لكنني أرى نفسي مسرحياً، ومسرحي يحتاج إلى التعبير في زاوية صحيفة، وبما أنني أعالج الصيغة الدرامية في المسرح فإنني لا أرى مانعاً من معالجة الدراما التلفزيونية وهكذا، وفي كل مرة أطالب نفسي بإتقان الفن الذي أتعامل معه بمعزل كوني أمارس فنوناً أخرى وأقول: إن القارئ حين يقرأ القصيدة يريدها قصيدة جيدة سواء كان كاتبها يكتب الدراما أم يعمل في رفع الأثقال. أطالب نفسي بأن أنسى ممارساتي الأخرى لكي لا تعطيني مبرراً لخطأ، وأطالب القارئ أو هو يطالب نفسه سلفاً بأن ينسى ممارساتي الأخرى، وبشيء من التدقيق أرى أن هذا التنوع قد أغنى كل ممارسة فنية على حدة. إن هناك تشابكاً غير ملحوظ بين الفنون، فالقصيدة الجيدة فيها بنية درامية والدراما الجيدة فيها ألق شعري حتى لو لم يكن شعراً، وأعتقد أن إدراك هذه الحقيقة وإتقان كل فن منها يساعد على

إتقان الفن الآخر، ولو كنت أقدر على الرسم لجاء شعري أفضل، لو كنت أكثر براعة في الموسيقى لجاءت مسرحياتي أكثر اتقاناً. وهناك محظور يشير إليه الأصدقاء والخصوم معاً وهو أن هذا التنوع تبديد للطاقة، بمعنى أن ممارسة هذه الفنون مجتمعة يتم على حساب الجودة في كل منها. بالنسبة لي لا أستطيع الجزم: هل كنت سأصبح شاعراً أفضل لو أنني لم أكتب المسرح؟ الجواب: نعم و لا. ربما كان ما قدمته من شعر هو سقف طاقتي الشعرية حتى لو كنت لا افعل شيئاً آخر، وبالتالي فهي مقامرة أنني في كل مرة أقدم ما أظن أنه رصيدي لكن الآخر يقول: إن الرصيد كان من الممكن أن يكون أكبر لولا هذا التنوع، أنا غير واثق في الحالتين، ما قلته حول " الحشرية " يعني التدخل في الحياة ومحاولة الفعل فيها والحضور في مجراها، أنا معني جداً بهذا لكنني أريد أن أنوه حول مسالة تعلمتها في سن الشباب، يظن الكاتب أنه يكتب لكي يؤثر في الناس، حيث تنضج التجربة يكتشف أنه قد كتب بمقدار ما أثر الناس فيه، هذه العلاقة دقيقة ومبهمة أحياناً، إننا لا نكتب لكي نعلم الناس بل نكتب بمقدار ما نتعلم منهم، والذين يظلون متشبثين بوهم أنهم يكتبون بوصفهم رسلاً وأنبياء هم الذين يبقون عند العلاقة السطحية بين الفن والناس معاً. ربما ساعد في دوام وهم المعارك الجانبية المثارة حول الفن ووظائفه فنحن نرى تياراً يهدف القصدية إلى إبعاد الفن عن غبار الحياة وهموم الناس تحت شعار نظافة الفن، تحس أن الفقير ابن الفلاحين، ابن الشعب المهدد بهويته ووجوده أن هناك من يريد نزع السلاح، وهذا يقود إلى نوع من الإصرار العنيد على بعض المبالغات التي تتمنى بعد مرور العمر لو أنك حذفتها، لكنها فرضت لتأكيد هوية أكثر مما كان يقتضي الفن ذلك.

*** كتبت على مدار ثلاثة عقود من الزمن للصحافة والدوريات، وكنت لفترة صحفياً عاملاً ما صلتك بالصحافة والصحافة اليومية، وما مكانة الأدب في عالم الإعلام والاتصالات اليوم؟**

ـ ذات يوم كنت رئيساً للقسم الثقافي في جريدة الثورة وفي أول اجتماع مع الزملاء المحررين قلت لهم: نحن هنا بصفتنا صحفيين والذي يريد أن يكون أديبا فليفعل هذا في بيته، ثم دخلنا حوار للتميز بين الأدب والصحافة، في بلدنا يأتي كثيرون إلى الصحافة لأنهم في الأصل كانوا أدباء، ويرون أن الصحافة تكملة واستمرار لعملهم الأدبي، ولذلك ترى كتاباتهم الصحفية زاوية أو مقالة مشوشة بسبب الرغبة في تحسين الأسلوب، وهذا أشبه بما كان أساتذتنا في الابتدائية والإعدادية يوجهوننا نحوه بغباء، يقولون لك: اقرأ المنفلوطي لكي تحسن أسلوبك وهم يعنون أن تحفظ الاستعارات والتشبيهات التي تجعل كتابتك قريبة من الأدب في الصحافة، يجب أن يكون الموضوع واضحاً ومعالجته واضحة ومباشرة سواء كنت تكتب زاوية أو ريبورتاجاً، والقارئ ينتظر من مهاراتك الصحافية معلومات بالدرجة الأولى ولا يهمه كثيراً أسلوبك المزخرف، هذا كنت أضعه باعتباري دائماً وقد لا يكون من الممكن

غسل الكتابة الصحفية نهائياً من الانفعال والأسلوبية، لكنهما ليسا أبداً غاية الكتابة الصحفية هما من العوامل المساعدة، ويخطئ كثيرون حين يفرحون بزواياهم الصحفية المزخرفة إذ يعتبرونها أدباً. هناك توصية دائمة للتحذير مما يشبه الأدب وهذا من خلال تجربتي في الصحافة استفدت من كأديب، تعلمت الاهتمام بأهم التفاصيل وتعلمت احترام رأي الملتقي، ففي الصحافة هناك ملتق يومي ورد فعل يومي.

إن الواقع الذي نعالجه في الأدب يزداد غنى داخل الأدب مع ازدياد معرفتنا بهذا الواقع وبتفاصيله وظلاله، وحتى حين نعالج موضوعات كبيرة كالموت مثلاً فإن هذا الموضوع يخرج من إطاره الميتافيزيقي ليصبح واقعاً، ألم تر كثيرين ممن يحبون الحديث عن الموت ويأنفون من الحديث عن الأموات؟ التدقيق في الواقع يجعلك تعرف أن الموت ليس فقط توقف الأجهزة عن العمل بل هناك ألوان من الموت: الموت جوعاً، الموت في الحرب، الموت تحت التعذيب.. الخ.

هنا التحدي يجب ألا تهرب إلى تعميم الموت بل إن التعميم هو الموضوع الأكثر سهولة، والتخصيص هو الذي يمتحن انتماءك للحياة ومعرفتك بها. عالم الاتصالات هم عالم نقل المعلومات وقد لا يكون للأدب مكان هنا، وحين يريد استخدام هذه المنجزات عليه أن يغير في طبيعته أو في طبيعتها، ليس من المعقول مثلاً أن تجلب كاتباً ليقرا رواية في التلفزيون، إن شئت نقل الرواية حولتها إلى " سيناريو " وقد سبق أن تحدث الكثيرون عن مسألة تنتهي عند هذا الموضوع حين كانوا يقولون: إن الشعر ديوان العرب ولم يعد كذلك، فبشيء من التدقيق نرى أن الشعر كان يقوم بوظائف عديدة كالتأريخ والإعلام وغيرها. الآن مع وجود التخصيص لم يعد هناك قارئ ينتظر تأريخاً أو إعلاماً من الشعر، لأنهما صارا اختصاصين منفصلين بل صار كل منهما عملاً مستقلاً، وبالتالي قلّت الحاجة إلى الشعر من هذا الجانب، الايجابي في الموضوع هو أن التقدم العلمي والتخصص قد خففا عن الشعر أعباءه، وصار من الممكن للشعر أن يتفرغ لنفسه، الأدب عموماً يستفيد من التقدم العلمي بأن يتفرغ لأدبيته ولا يطالب نفسه بمهام يعرف أن غيره صار أقدر على تنفيذها. إذن إن شكل الأمور يقول: إن عالم الاتصالات والتقدم العلمي قد شاغب على الأدب لكننا نستطيع أن نرى الأمور بايجابية أكثر ونقول: إنها فرصة لكي يتخفف الأدب مما كان يرهقه.

مسرحياتك هي مسرحية أفكار أساساً، تنطلق المسرحية من فكرة تلح عليها وتقبض على مفاتيحها في مشهدية سردية أو درامية أو الاثنين معاً. هل تفكر بالعرض وأنت تؤلف أم أن الأفكار هي التي تتحكم في طبيعة المشهدية؟

ـ ليس هناك عمل مسرحي أو أدبي خال من فكرة وإلا كان فارغاً لا معنى له، والمسرح يغري بالمباشرة من خلال هذه العلاقة الحية بين الجمهور، وإذا أضفنا

مسالة وهم النبوة الذي تحدثنا عنها قبل قليل كان المسرحي أيضاً إما إغراء أنه قائد جماهيري أو زعيم سياسي، هناك تبرز الفكرة على حساب فنية العمل ولا شك في أنني مررت بمراحل كانت الانطلاقة للكتابة فيها فكرة، ولكن بعد التورط في الكتابة كنت أجد نفسي مسؤولاً عن إيجاد حلول درامية لبعض التفاصيل التي تضغط بها الفكرة، سأفصل مثلاً شعاراً لغيفارا " إذا كنت ثورياً فاصنع ثورة ". أردت أن أكتب عملاً يؤدي هذا الغرض أي يحرض المتفرج على التفكير في صنع الثورة بدل الاستمتاع بالتنظير لها، إن الحل الأمثل هو تناول شخصية متفق على ثوريتها من أجل إدانتها عندما تحاكم، بهذه المقولة فاخترت أبا ذر الغفاري وأخضعته لما يشبه المحاكمة التي هي محاكمة الضمير أو الناس الحقيقيين أصحاب المصلحة في الثورة، كل ما هو معروف من ايجابيات أبي ذر الغفاري أوردته على لسانه في دفاعه عن نفسه، وبالتالي صار أبو ذر الغفاري ممثلا للرأي العام القائم، وكان هناك من يدقق معه في التفاصيل أكثر فلا ينكر عليه أنه كان شجاعاً وبطلاً ومتقشفاً، ولكن " نحن في حاجة إلى أبطال، ولسنا في حاجة إلى شهداء " وخطأ أبي ذر أنه هو اكتفى بإرضاء ضميره النقي ولم يستطع أو لم يحاول أن يستنهض الناس لمواجهة الظلم، هذه هي مسرحية " كيف تركت السيف "؟. ولكن وإنا كاتبها كنت في حاجة إلى جعل أبي ذر أكثر إقناعاً، أي إنسان أكثر، فبحت له عن مواقف يضعف فيها أو يبكي أو يندم لكي يخرج من التاريخ ويدخل بيننا فيصبح شبيهاً بنا، وهذا هو المعيار الذي وضعته لمعالجة أبي ذر، ومهما كان طغيان الفكرة فقد بذلت جهداً للتخابث الدرامي، فبعد أن يكتشف أبو ذر خطأه يقول بشي من الندامة إنه أدرك ذلك بعد فوات الأوان بأن يغير لباسه ويرتدي لباساً عصرياً وينزل إلى الصالة ليضيع بين الناس، ثم نرى مباشرة أن أعداءه في التاريخ يغيرون لباسهم أيضاً، وبالتالي فإن تكملة القصة عند الناس.

هذه المسرحية هي أكثر المسرحيات قرباً من التهمة التي في السؤال، لكنني كما قلت بعد التورط في الكتابة واجهت المسؤولية باختصار كما يلي: بما أنني أخذت شكل المسرحية لتقديم فكرتي فيجب أن تكون المسرحية متقنة، لأنه ليس هناك فكرة مهما عظمت قادرة على تبرير عمل فني، وأقول أيضاً: إن الفن الرديء لا يستطيع أن يخدم أفكاراً كبيرة. المخيف في حالة كحالتي هو أن الحدث السياسي قد يفقر المسرحية أقصد بحالتي الاهتمام بالواقع واستلهامه، سأعطيك مثالاً منذ كنت في الجامعة وأنا مأخوذ بهاملت، وكنت دائماً منشغلاً بإمكانية صياغة هاملت عربي إلى أن كتبت 1974 " هاملت يستسيقظ متأخراً " ولأن فيها تصدياً لعمل عظيم لكاتب عظيم فقد قضيت عاماً كاملاً أنقح فيها، وبما أنني منشغل بالسياسة فقد زدت من هموم هاملت بأن جعلت عمه يصالح العدو " فوتنبراس " ويجلبه إلى قصره، وحين نشرت المسرحية في " الموقف الأدبي " عام 1975 اعتبرت مبالغة في جرأتها في اتهام الأنظمة العربية بأنها متصالحة مع العدو، بعد عامين أقرت المسرحية في برنامج المسرح القومي، وفيما

نحن نقوم بالتدريبات على العمل ذهب السادات إلى القدس، فسطّح مسرحيتي إذ تحولت من استكشاف الأنظمة إلى هجاء لنظام ضمن إطار حدث محدد، ولكن الرهان حول ما يبقى في الفن، بمعنى أن زيارة السادات إلى للقدس قد انتهت أصداؤها كحدث سياسي، إلى أي مدى تستعيد المسرحية الآن قيمتها بعد أن ابتعد عن الحدث، هذا يوصلنا إلى فكرة مفادها أن الكاتب قد يسلتهم أحداثاً معينة بذاتها وقد تعطي هذه الأحداث لكتابته طعماً خاصاً في مرحلة معينة.

إن معيار فنية هذه الكتابة هو في قدرتها على الإمتاع والإثارة بعد أن ينسى الحدث. إن مسرحية " زيارة الملكة " مأخوذة عن قصة حدثت فعلا مع جيهان السادات وقد رواها لي كاتب مصري، الآن لا احد يذكر جيهان السادات لكن الدراما الموجعة في العمل هي التي تبقى، وأقول لك شيئاً طريفا: سمعت مرة مقتل شخص أعرفه في حادثة شنيعة فانفعلت كثيراً وكتبت قصيدة طويلة، بعد أن أنهيت القصيدة تبين لي أن الحادث لم يقع والشخص لم يقتل، فقلت ضاحكاً: الحمد لله على سلامته وشكراً له لأنه أعطاني القصيدة، ولم يكن هذا يحدث أي أن أكسب القصيدة لو أن الشعر فيها وقف عند الشخص والحادث، إذ رهان الفن أن يأخذ من الواقع وينفعل به لكن عليه دائما أن يتجاوز الواقع وأن يبقى.

*** لقد غلبت صيغة " المونودراما " على إنتاجك المسرحي في الثمانينات ما العوامل التي أدت إلى ذلك؟ وكيف تختار الصيغة المسرحية؟**

ـ ليس لدي جواب محدد حول الصيغة المسرحية، يحدث في البدء نوع من تقليب الفكرة والقصة كما تقلب صخرة لكي تعرف من أين تمسك بها لترفعها، وفي النهاية يأتي الحل وفي كل مرة يكون مختلفاً لان لكل صخرة ممسكاً خاصاً.

تجربة "المونودراما" كان لها أكثر من مفتاح فأنا أرى مثلا أن مونولوج هاملت نكون أو لا نكون عمل درامي مستقبل، على الرغم من أنه يقف وحدة على المسرح، هناك شخص يقدم المسوغات لكي ينتحر ثم لأنه مثقف أو لأنة جبان أو لأنه خاف الآن يجد مبررات أخرى لكي لا ينتحر، هذا الصراع مع النفس ومع الهواجس يمكن أن يكون صراعا دراميا، طالما أن الدراما هي الصراع، إضافة إلى ذلك كنا نقدم مسرحية (زيارة الملكة) وقد بذل (زيناتي قدسية) جهداً كبيراً في هذه المسرحية خاصة وأنه بطل المسرحية وهو مقعد على كرسي، فتطلب هذا جهدا كبيرا أحسست أنني يجب أن أكافأه بعمل له، وفي ذلك العام توفيت والدتي وقرر والدي أن يتزوج الأخرى بعد أقل من شهر، واعتبرت وأخوتي أن قراره السريع هذا جارح لنا فبدأنا بمناقشته وبدأ يقدم تبريراته، وكان يتناقض أحياناً يلجأ إلى سلطة الأب ويستعين بسلطة الدين، وانتبهت في لحظة ما أن حرارته في الحديث ليست لإقناعنا بل لتبرير تصرفه أمام نفسه، هذه العوامل كلها جعلتني أكتب أول عمل "مونودراما" هو "حال الدنيا".

ونضيف عوامل أخرى أهمها انحسار الاهتمام بالمسرح، مهما بدا الكاتب المسرحي مترفعاً فإن كل كاتب في الدنيا يريد أن يرى عمله معروضاً، ومع تقلص فرص العرض عندنا وانصراف الممثلين بشكل خاص إلى التلفزيون، وغرق المخرجين المسرحيين في العروض الاستعراضية الشكلانية البعيدة عن روح الدراما، بدا وكأنني أقول لنفسي فلأقلص من أعباء العرض لكي يكون من الممكن تقديمه، إن لدي مسرحية " الميراث " القائمة على ثلاث شخصيات فقط، المهم في هذا الجو توفر ممثل ذي تطلعات عالية وفيه شيء من النرجسية ولديه الحماسة للعمل في المسرح وهو (زيناتي قدسية) فتابعت التجربة معه من خلال العمل أربعة عروض: "حال الدنيا" و "القيامة" و "الزبال" و "آكلة لحوم البشر".

طبعاً أرى "للمونودراما" مبرراتها وقواعدها وهناك نصوص تعتمد الرمزية أو الشعرية، وأراها هروباً من مواجهة اللحظة الدرامية، اللحظة الدرامية في "المونودراما" هي اللحظة التي يطفح بها الكيل فيها بإنسان فيبدأ في الحديث مع نفسه، وهي لحظة حقيقية وواقعية ومشحونة، ولعل كلاً منا مر بلحظات من هذا النوع فضبط نفسه أو ضبط وهو يحدث نفسه بصوت مرتفع، أنا امسك الإنسان في هذه اللحظة وأدفعه أمام الجمهور، وبالتالي فهو يقدم مشكلة حقيقية ويكون هناك تبرير مقنع لأن يقف الإنسان ويتكلم مع نفسه، والصراعات التي يخوضها بشكل أساسي في الصراع بين ما يريد أن يبدو عليه وبين ما هو في الحقيقة، لكن الاستمرار في الحديث يساعد في تعرية هذا المخفي في الوقت الذي يبدو أنه يسعى لإخفائه.

*** ثمة قصائد ملحمية أو درامية في شعرك تتميز بالطول أيضاً، وثمة تجربة شعرية في أول مسرحياتك، وثمة شعر في بعض مسرحايتك التالية، وكنت ترجمت كتاباً عن " الشاعر في المسرح "، لماذا لم تعد إلى المسرحية الشعرية، وهل تصلح المسرحية الشعرية للمسرح حقاً؟**

ـ التجربة الأولى في الكتابة المسرحية كانت " المخاض " وهي مسرحية شعرية، فيما بعد ازددت اقتناعاً حتى وصلت إلى قناعة تامة هي أن الشعر لم يعد يصلح للمسرح، إن الحياة التي ينهل منها المسرح خالية من الشعر، والناس الذي يريد أن يقدمهم لا يتحدثون بالشعر. والذين يكتبون مسرحاً شعرياً في الثلاثين سنة الأخيرة يلجأون إلى حيل ساذجة لكي يبرروا الشعر في المسرحية، كأن يكون الرجل مجنوناً أو سكران أو مريضاً نفسياً، وفي كل عمل مسرحي شعري يصل الكاتب إلى مفترق خطير: إما أن يخلص للحظة الدرامية فيقدم حواراً حقيقياً يصبح شعراً نظماً لا حياة فيه ولا مبرر له، وإما أن يكتب شعراً قد يكون جميلاً لكنه فائض عن المسرحية ويمكن عزله عنها، ويجب أن نميز بين اللحظة الدرامية المتوهجة التي يصبح فيها الجو شعرياً، وبين أن يتحدث الناس فيما بينهم كلاماً منظوماً، كما أن تطور شكلانية الشعر والوصول إلى قصيدة النثر جعل الحدود تضيع بين الحوار الشعري والحوار

الدرامي، والذين يصرون على كتابة حوار شعري حتى وهو غير موزون اضطروا إلى تقليد مسرح العبث، فقدموا حوارات لا ترابط بينها ولغة (لا تعبر بل تخفي)، هذه الأسباب جعلتني لا أعود إلى كتابة المسرحية الشعرية، وضمن مقولة إليوت إن الشعر هو الصوت الأول، صوت الذات، بينما المسرح هو الصوت الثالث. نبهني بعض الأصدقاء إلى إمكانية كتابة المسرحية الشعرية بصيغة المونودراما وهذا ممكن على ما أعتقد، ولعل قصائدي الطويلة هاجساً مسرحياً من هذا النوع .

*** قصيدتك منطقية تميل إلى الدرامية أو الملحمية غالباً، إذ تحيل على التاريخ أو المرجعية فيقرأ فيها العربي ذاته أو زمنه، ولكنك حرصت أيضاً على الإيقاع والغنائية والموضوع والرمز ضمانة للإيصال والإبلاغية، ما مكانة الجمهور في شعرك؟ وأي مكانة للشعر في الحياة العربية اليوم؟**

- على الرغم من شغبي وهواجسي السياسية فأنا ميال للغنائية، ولقد لجأت في بعض القصائد الطويلة إلى إيقاف الدفق بوضع مقطع من النثر الخالص أو من الشعر الموزون المقفى التقليدي، هي مسالة تنويع في الإيقاع لتحقيق يقظة شعورية عندي وعند الملتقي، وفي الفترة الأخيرة كتبت قصائد وجدانية ستشكل ديواناً مختلفاً عن كل ما كتبت، أين يقف الجمهور من شعري وأنا أكتب أعترف أنني أفكر بالجمهور، ولكن كلمة الجمهور عائمة. أي جمهور؟ الطلبة، الفلاحون، الأميون، المثقفون؟ يتمنى الشاعر لو أنهم كلهم جمهوره، لكنه يعرف هذا غير صحيح هناك جمهور له ثقافة يشكل الذائقة الشعرية: كل شاعر لديه جمهور معين في ذهنه، وهو يتعامل مع الجمهور على أساس أن هناك مرجعية مشتركة بينهما، إن الكلمة في اللغة لها ذاكرة ويجب أن توقظ ذاكرة عند متلقيها وإلا كانت لقيطاً، أنا أتقن اللغة الانكليزية لكن حين أكتب بالعربية ولا أكتب بالانكليزية أكون قد اخترت جمهوري، إذن الجمهور موجود بدءاً من اختيار اللغة، والعرب الذين يكتبون بلغة أجنبية يختارون جمهورهم أيضاً، بعد هذا الخيار الأول تأتي المرجعيات، حين تمر كلمة " رجيم " في قصيدتي لا أشك في أنها مرتبطة بالشيطان أو بشيء شيطاني، ويجب أن تعني هذا لمتلقيها، بمعنى أن بيننا مرجعية دينية مشتركة ولا يمكن لقصيدة أن تحيا إذا لم تستطع أن تحيل جمهورها إلى مرجعية ما؛ إما في الواقع الآني وإما في الإحالة التاريخية، وكثيراً ما تعتمد القصيدة على إحالات متعددة قائمة على الذاكرة المشتركة المستمدة من التاريخ والفولكلور والأحداث الجارية الآن.. وأظن أن شاعراً فرنسياً لديه ما يبرره حين يضيق بالانتماء القومي مثالاً، لأنه يعيش حالة ترف وتعود ممل على قوميته، هذا الشاعر نفهم تجربته دون أن ننقلها أو نتبناها، لأننا نعيش وجودا قومياً مهدداً أصلاً.

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 الجامعات والمؤسسات 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 - هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21- هكذا أعبث برمل الكلام - هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22- سيمياء الموت - 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 - 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.

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 وتقديم د. 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.

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.