أدونيس في مرآة الحوار

١ـ الشعر رئة العالم

٢ ـ لست مسؤولاً عن الطلاسم الشعرية

١ـ الشعر رئة العالم

❖ أدونيس، لماذا الشعر؟

❖❖ لأشعر أنني موجود، لأمارس هذا الوجود.

❖ ألا ترى قيمة خارج هذه العتبة؟

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

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

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

كأنني أحول العالم إلى شعر.

❖ ماذا تسمي ذلك المتبقي من العالم خارج الشعر.

❖ ❖ لا شيء. ما من بقاء خارج الشعر.

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

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

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

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

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

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

أنا أنفر من القالب نفوري من القبر. القالب قبر. عفوياً أحاول أن أخرج كمن يخرج من قبر.

قصائدي الجديدة شكل من أشكال هذا الخروج.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بمعنى أن شعر الغزل ليس شعراً.

❖ والجنس؟

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

❖ كيف يتم فعل الجنس مع الطبيعة؟

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

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

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

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

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

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

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

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

❖ ❖ مشكلة اللغة صعبة جداً. لأنها مستقلة تماماً عن البنية التي أسميها بنية فوقية.

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

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

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

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

❖ وهذا ما يعيق الاستجابة لشعرك؟

❖ ❖ نعم. هذا ما يفصلني في الواقع عن الاستجابة لدى من لا يستطيع أن يتلقى خارج ماضيه. ولذا فإن على من يريد أن يفهمني أن يفهم الأفعال الثلاثة التي أقوم بها. ومع ذلك فإن هذا لا يكفي لذلك. القصيدة عندي صارت نوعاً من السياق. في الماضي كانت توجد فكرة معاشة، عبر عنها بشكل مباشر. القصيدة الجديدة سياق شخصي تاريخي يعني قطعة من اللحظة الشخصية التاريخية التي نعيشها، أي قطعة جدلية بين الإنسان وغيره، بين الفرد والتاريخ. إنها سياق.

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

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

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

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

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

❖ ❖ طبعاً. يجب أن نميز بين الباطنية كحركة تاريخية، والباطنية كموقف من العالم، بالمعنى الأول، لاعلاقة لي بها إطلاقاً. بالمعنى الثاني، الباطنية تهتم بما

تسميه ((الحقيقة)) مقابل ما تسميه ((الشريعة)) أي بلغة شعرية، تهتم بما يتجاوز العادي. وبهذا المعنى، أنا متأثر بالباطنية.

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

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

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

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

❖ كيف وجدت الصيغة الباطنية لاستغراقك في مشكلات المجال؟

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

❖ ما معنى المعنى؟

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

المعنى حركة، بعد غير محدود. هو الماء، النهر الذي لا تعبره مرتين، كما يقول هيراقليطس.

ومن هنا أهمية الصورة، أي العالم الخارجي.

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

❖ برغم كل ما . ؟

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

❖ أريد أن تحدثني عن علاقتك بالخصيبي، والمنتجب العاني، وحسن بن مكزون، وغيرهم من شعراء العلوية أو الجعفرية.

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

❖ بهذا المعنى، أجد ابن الفارض أكثر أهمية؟

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

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

❖ المكزون لم يكن عضوياً، بالمعنى الذي ذهبت إليه، ولو كان كذلك لما حاكى ابن الفارض في كثير من قصائده، ولا سيما في تائيته الكبرى المسماة بنظم السلوك، فكيف يكون المكزون مقلداً وعضوياً في آن؟ ثم إن مبادئ الشاعرين تصب في قناة واحدة في النهاية. وهذا يعني أنهما، إما عائمان معاً ضمن التراث الإسلامي، أو منفيان منه معاً كما أرجح.

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

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

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

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

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

٢ـ العالم عدد ونغم

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

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

❖ إذن بإمكان الشكل أن يتحول إلى موضوع خالص؟ أعني، هل يمكن أن يولد عندك ما يسمى بالشكل الـ (قبل ـ شعري)؟ ثم ألا تعتقد أن ظاهرة الوعي بتحدي الشكل، الملاحظة في ديوانك الجديد تشكل طغياناً خارجياً على توصيل قصيدتك، إن لم تسقها في ما لا يريده عالمك الباطن؟

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

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

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

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

❖ ❖ قصيدة النثر قائمة على نوع من التحليل، أي أن الذهنية جزء أساسي من قصيدة النثر. والذي يكتب قصيدة نثر، يتحول كفاحه إلى نوع آخر، أي إلى إخفاء هذه الذهنية الملازمة جوهرياً لقصيدته.

الكتابة النثرية ـ ضمن التعبير العربي ـ ردة فعل مقصودة ضد الانفعال السريع، والعاطفية. هي عملية إدخال العقل في اللعبة الشعرية. ولعل أهميتها تكمن ـ ضمن إطار الشعر العربي ـ في هذا الشيء، أي في الذهنية.

العالم شيئان ـ على حد تعبير الفيثاغوريين ـ عدد ونغم. أي أن للعالم وجهاً كمياً هو العدد، ووجهاً كيفياً هو النغم. النثر عدد ولعل الكفاح العميق لقصيدة النثر هو أن تتحول إلى نغم. غير أن الشعر موجود في العدد والنغم، أو فيما وراء العدد والنغم.

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

❖ ❖ أحب أولاً أن إشير إلى أن الفرق بين نظرة العربي إلى الزمان، ونظرة الأوربي، نابع من الفرق بين نظرة كل منهما إلى العالم. الأوربي مرتبط بالكون، العربي مرتبط بمبدع هذا الكون. إنه مرتبط بالخالق لا بالمخلوق، بالموجد لا

بالموجود. والزمن بالنسبة للأوربي هو الإطار الذي يتم فيه الفعل، وهو بالنسبة إلى العربي: الفعل. لذلك ترى الزمن عند الأوربي سببياً وعند العربي إرادة وقدرة. الزمن إذن بالنسبة إلى الأوربي أبدي متواصل مترابط، وبالنسبة للعربي لحظات، فهو متقطع وغير مترابط.

لذلك كان الشعر بالنسبة إلى العربي، هو أن تعيش لحظتك، وكان بالنسبة للأوربي أن تعلل هذه اللحظة. ما نطمح إليه هو أن نوحد بين الإرادة والسببية، وإن كان ذلك شبه مستحيل.

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

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

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

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

❖ ❖ يستحيل أن تفهم الزمان إلا من خلال المكان. فالزمان كما عرفه اليونان والفلاسفة العرب هو مقدار الحركة، أو مقياس الحركة. الزمان جوهرياً مكاني، وبالمعنى اليوناني رياضي، أو موضوعي.

لكن الزمان بالمعنى العربي هو جوهرياً لا مكاني أي شخص ذاتي. إذا استطعنا، كما قلت، العودة إلى المكان، لا بالمعنى الزخرفي، نكون قد قمنا بثورة حقيقية في الحساسية الشعرية، لكن الزخرفية ليست ضد الزمان وحسب، بل هي ضد المكان أيضاً. إنها قبح المكان. لذلك أفضل أن نقرب الشعر إلى الموسيقا، أو النغم بالمعنى الفيثاغوري، لأن الكلمة بحد ذاتها مكان، من حيث أنها استقرار، أي ماض ثابت.

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

❖ ❖ الشعر العظيم هو الذي يفرغ الكلمة من مكانيتها، ويملؤها بالزمن. والشعر أخيراً هو ما يفلت من الكلمة. هو ما يرشح منها ويهرب. أي هو، بمعنى آخر: ما يفلت من المكان. وبهذا المعنى أقول:

إن الكلمة مكان زماني. ليس هناك مكان وزمان منفصلان. هناك مكان . زماني، وزمان . مكاني.

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

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

❖ لماذا الحلاج لا أوغسطين، أو توما الإكويني مثلاً؟

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

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

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

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

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

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

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

❖ ❖ إلى الحد الذي تفيدني هذه الذاكرة في فهم الحاضر ومواجهة المستقبل. أما ما تجاوزه التاريخ فقد أصبح قيمة تاريخية تعني المؤرخ وحده. جدلي مع الذاكرة في نطاق ما يجاوز التاريخ ولا يستنفذه الزمن. خذ مثلاً: الشعر الذي كتب في المدح وفي الهجاء استنفد الزمن، فهو قيمة تاريخية، بمعنى أنه يفيد المؤرخ في فهم الظروف الاجتماعية والسياسية الراهنة آنذاك.

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

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

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

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

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

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

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

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

بهذا المعنى يمكن تقسيم ماضينا العربي إلى مستويين. مستوى الحساسية الدينية، ومستوى الحساسية الفنية، إذا صح التعبير. واللهب العربي هو حاصل هاتين الحساسيتين. غير أن الحساسية الدينية خمدت في أشكال سياسية واجتماعية، في الدولة ومؤسساتها.

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

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

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

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

لقد أعطانا الأسلاف الأوائل مواقف رائعة في السيطرة على الزمن، وبتعبير ثوري معاصر: في السيطرة على اللحظة الراهنة. مثلاً: حين يقول الغزالي ((النصوص المتناهية لا تستوعب الوقائع غير المتناهية)) أجد فيه تقديساً لا متناهياً لجدارة الإنسان وقدراته على تجديد فكره وحياته.

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

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

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

❖ منذ ٢٥ سنة، ونحن نسمع عن فكر ثوري، وعن ثائرين، وحركات ثورية، لكننا لم نستطع أن نرى إلى الآن فعلاً ثورياً، خارج المشافهة اللغوية وخارج الانقضاض على السلطة، كيف تضع نفسك ثائراً بينهم؟

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

❖ ماذا تقصد بالتغير الحقيقي؟

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

العربي مضطر في مثل هذه الحالة أن يقيس نفسه بغيره. أنا شخصياً أرفض أن أقيس نفسي بغيري، لكننا كمجتمع، مضطرون. ومن هنا: إن مقياس التقدم والتخلف مقياس اجتماعي. إن هناك عرباً أفراداً أكثر تقدماً من أي أفراد في أي مجتمع من المجتمعين الأمريكي والروسي. ولعل هذا التقدم على المستوى الفردي هو الذي يضاعف من غضب هؤلاء الأفراد ومن جنونهم.

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

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

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

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

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

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

وهكذا يهيئ العمل الفدائي إمكان التفاعل والجدل بين النظرية والممارسة، بين القول والعمل. طبعاً لم أشر إلى الجوانب الأخرى التي لا تقل أهمية: الكفاح ضد الاستعمار، توكيد الشخصية القومية. . . . الخ.

قلت مرة في مجلة ((مواقف)): أن الخطأ الأساسي في العمل الفدائي هو أنه لم يستطع أن يفرز نفسه كطليعة متميزة عن الإطار حوله. الإطار الذي حوله، وهذا ما أثبتته التجارب، أقوى منه، بل استطاع أن يبتلعه. أصبحت المقاومة نظاماً آخر. هنا يكمن مأزقها الراهن.

❖ هل تحس أن هناك منافسة بين المقاومة وشعرها؟

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

كذلك ليست المسألة أن أصور ذلك العمل أو أمتدحه، أو حتى أفسره، وإنما المسألة هي أن أواكبه. إن الشعر الثوري هو مواكبة للعمل الثوري، وهو ليس وصفه ولا امتداحه، ولا تفسيره.

لذلك لا أحس بتنافس بل بتكامل. أنا أعتقد أن المقاومة لن يكون لها هذا المعنى العظيم بدون الثقافة العظيمة التي ألمحت إليها.

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

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

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

منير العكش

مجلة مواقف ـ بيروت ـ عدد ١٣ـ1971/2/14

المصدر: أدونيس الحوارات الكاملة ج١ ط١، ٢٠٠٥م

سورية ـ جبلة، الإشراف العام: أسامة أسبر.

لست مسؤولاً عن الطلاسم الشعرية

❖ في البلاغ الشعري الأول لحركتك التصحيحية قلت إن الشعر فن يتطلع ويتخطى وأنه لا طريقة عامة نهائية للشعر. وفهم البعض أن دعوتك للتخطي والتجاوز هي دعوة للانقطاع عن الجذور، وقطع الصلة بالماضي. . فما تعريفك الحقيقي لمعنى التجاوز؟

- أحب أولاً أن أشير إلى أن الذي كتبته ليس بلاغا، وهذه الحركة التي قمت بها ليست حركة تصحيحية بل هي مجرد رؤية شخصية للحركة الشعرية وتعبير عن فهمي الخاص لهذه الحركة. ولا أعرف كيف تمت الإشارة إلى مسألة فهم التجاوز بهذا الشكل الخاطئ لأنه لا يمكن أن يكون هناك تجاوز إلا إذا كانت هناك جذور وكان هناك ارتباط بهذه الجذور. ولا أحد يستطيع أن يستأصل الأسس التي يرتكز إليها كل تفكير وكل تجاوز أيضاً.

والتجاوز الذي قصدته إذن هو: كما أن الإنسان دائما يتجدد في نفسه داخل نفسه، في محاولة دائبة منه ومشروعه لأن يتكامل باستمرار، ساعيا أبدا لإتقان ما لم يتقنه جيدا من قبل، كذلك هو الحال في الكتابة الشعرية إذ على الشاعر باستمرار أن يجهد في إتقان أدواته من أجل تعميق الأشياء.

ومن أجل مزيد من القدرة على اكتشاف المجهول وعلى الدخول فيه. ولا يعني التجاوز بأي شكل من الأشكال الانقطاع عن الجذور أو إهمالها لأن هذا مستحيل أولا وغير منطقي ثانياً.

وهناك معنى آخر للتجاوز هو أن الشاعر - وهذا من طبيعة كل عمل ابداعي - ينبغي ألا يستعيد ما كتبه غيره لأن مثل هذه الاستعادة لا تضيف أي شيء لا إلى الشعر ولا إلى الجذور ولا إلى الموروث. وعندنا في المجتمع العربي - بعامل الثقافة - ميل استعادة الأسلاف وإلى تكرارهم واجترارهم ظنا منا أننا بذلك نطيل أمد حياتهم،

وظنا منا أن في تقليدهم حياة لنا نحن أيضا، وأنا أعتقد أن هذه نظرة خاطئة وبهذا المعنى يجب أن نتجاوز كل تقليد.

❖ شكل تفجيرك الشعري للتيار الأساسي المعاصر للحداثة. بعد تيار بدر شاكر السياب. دليلاً على العنفوان الشعري العربي في حقبته المعاصرة. ما المعطيات التي حفزتك للتمرد على تيار الحداثة السائد في ذلك الحين بتأسيس حساسية جديدة؟

- هو ما أشرت إليه قبلا، الرغبة في توسيع مدى الحساسية الشعرية العربية وفي إيجاد أشكال جديدة ومتجددة دائما لكي تستوعب هذه الحيوية في الحياة العربية وأعتقد أن هذه الرغبة أصبحت موجودة وحية عند معظم الشعراء العرب اليوم. ولم أقصد في حياتي مرة أن أجدد من أجل التجديد، وإنما دائما كنت أربط التجديد بالحياة العربية وبمقتضيات التجدد الكامل والجذري للحياة العربية كلها. وأعتقد أن هذه رغبة يشترك فيها الجميع أيضاً، شعراء وغير شعراء.

❖ قيل أن دعوتك إلى ((التحول)) هي دعوة تجريبية سوف تظل منزوية على هامش التيار الرئيسي للشعر العربي. إلا أن هذا الفصيل التجريبي ما لبث أن شق خنادق داخل أنسجة الكيان الشعري العربي، حتى دانت له السيطرة على مفاتيح الشعرية العربية، كيف حدث ذلك؟

- حدث ذلك هكذا. كما تلاحظ أنت أنه حدث. ومعنى حدوث ذلك أن هناك استجابة في الحياة العربية لمثل هذا التيار. وأن فيه أصالة حقيقية لكي يستطيع أن ينتشر ويفرض نفسه. ففي انتشاره وفي فرض نفسه وفي تحوله إلى القوة الرئيسية في الحركة الشعرية العربية ما يثبت أنه ليس مستوردا كما يقال، وليس منافيا أو مناقضا للتراث، وإنما هو يستجيب لما في أعماق العربي وحياته من تطلعات ومن صبوات.

❖ فهم البعض دعوتك القارئ إلى الارتقاء لمستوى الشاعر، بأنه ليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع، فأغراهم ذلك إلى تأسيس ((كهنوت شعري)) يعتمد على الرمز الموغل في الغرابة، الشعوذات اللفظية، وسيلة لإبهار المتلقي والتعالي عليه. مما أدى إلى نزع فعالية القصيدة وتحييدها في مواجهة

متغيرات سياسية واجتماعية خطيرة كان على القصيدة أن تواكبها بإيجابية وفعل. . ألا تعتبر نفسك مسؤولاً عن ذلك؟

في الواقع أنا ضد هذه الشعوذات ولا أستطيع أن أفهم كيف يمكن أن أكون مسؤولا عن ذلك. أنا أول من يحارب مثل هذه الطلاسم التي لا تستند في الأساس لا إلى الشعر ولا إلى فهم الشعر، بل هي مجرد لعب. ولذلك لا أعتقد أنني أذهب لمثل هذه الاتجاهات التي أعتقد أنها قليلة جداً ولا تمثل الحركة الحقيقية للشعر العربي اليوم، وإنما هي ظواهر يجب أن تفهم من ضمن التيار العام، والذي هو تيار لا يقوم على الطلاسم ولا على الشعوذات.

❖ طالبت الشاعر العربي ألا يرث طريقة جاهزة للشعر، ومع ذلك فأن تلاميذك ورثوا طريقتك حتى لم يعد المرء قادراً على التمييز بين قصيدة وأخرى، وبين أبجدية وتقنيات هذا الشاعر وذاك أما من نصيحة تقدمها لهؤلاء التلاميذ.

- أتمنى من جميع الشعراء ألا يؤخذوا بالمظاهر التعبيرية لأية تجربة وعليهم أن يعمقوا تجربتهم هم، كل بمفرده، وأن يحاولوا الوصول بهذه التجربة إلى لغتها الخاصة ومفرداتها الخاصة بها.

وأنا أعرف تماما أن فيما تشير إليه شيئاً من الصحة لكن لا أعتقد أن هذا سيبقى أو سيدوم، وإنما أعتقد أن كل شاعر سيصل شيئاً فشيئاً إلى أن يصنع لغته الخاصة ومناخه الشعري الخاص استناداً إلى تجربته الخاصة.

❖ طوال السنوات الماضية ومنذ تفجيرك تيارك الشعري، وأنت تتلقى الهجمات في المجلات والصحف دون أن نسمع منك رداً. ترى ما الذي يدفع شعراءً كباراً لهم مكانتهم الثقافية والأدبية في حياة شعبهم. مثل البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي - إلى الهجوم على تجربتك الشعرية وتوجيهاتك الثقافية؟

- بالنسبة للأول فأنا أعتذر عن الرد على ما يقول، لأني لن أستطيع أن أفعل مثله أبداً. أما الثاني فأنا أسامحه ولا أظن أن مثل هذه التهجمات تتعدى الغيرة وقصر الباع. لكنني أتساءل في هذا الصدد كيف يمكن لشخص يزعم أنه شاعر ولا يكون همه إلا الافتراء بغير الحقيقة وغير الشعر؟!

❖ أنت متهم من بعض النقاد بتعاملك الانتقائي مع التراث، وتوظيفه أيديولوجيا لصالح ما تعتقد وما تنادي به. ما ردك على هذا الاتهام الذي يحاول الإيحاء بدور تلعبه في الثقافة العربية لصالح الثقافة الغربية ؟

- كيف يمكن لمن يبحث في التراث العربي أن يخدم الثقافة الغربية ؟! فالتي تخدم الثقافة الغربية هي البرامج التربوية والتعليمية القائمة على أسس غربية وغير عربية. وأنت لو نظرت إلى هذه البرامج في البلدان العربية لرأيت أنها تخضع أو تتبع بشكل أو بآخر أنظمة التربية والثقافة الغربية. ثم أن الثقافة الغربية هي أيضاً الطائرة والراديو والقمر الصناعي والسيارة وأثاث البيوت والنمط الاستهلاكي، وأنا أتساءل لما هؤلاء النقاد المحترمون لا يهتمون من التبعية للثقافة الغربية إلا بأبحاث التراث العربي والشعر العربي، ولا يهتمون بكل ما في الحياة العربية من تبعية لهذه الثقافة الغربية ؟! أتساءل لأريك إلى أي درجة مثل هذا النقد واهن وضعيف. شعري عربي وأبحاثي في ديوان الشعر العربي واللغة العربية، لا في جماليات الكاديلاك والسيتروين.

❖ إلى أي مدى نجحت القصيدة النثرية في تعويض القارئ العربي عن قناعاته بالقصيدة التقليدية التي رسخت في وجدانه لقرون طويلة؟

ـ لا يمكن في المرحلة التاريخية المنظورة أن تعوض قصيدة النثر عن قصيدة الوزن، وليس مطلوباً من قصيدة النثر أن تعوض عن قصيدة الوزن لأن المسألة في قصيدة النثر ليس أن تحل محل قصيدة الوزن فقصيدة الوزن باقية ولها حضورها ولن تموت، كل ما ينبغي ملاحظته في هذا الصدد هو أن هناك إمكانية الآن لدى العربي في أن يعبر شعرياً بقصيدة النثر، وليست المسألة مسألة تطور أو إمكانية الاستغناء عن الوزن أو البحور الخليلية لقد أصبح أمام الشاعر العربي خيار وإمكانية جديدة إذا لم يرد أن يعبر بالوزن يستطيع أن يعبر بالنثر، وأعتقد أن هذا لا يضير النثر العربي أو اللغة العربية. ولو كان الخليل نفسه موجوداً لما ثار هذه الثورة التي يثورها بعضهم باسمه اليوم وكأن قصيدة النثر هي الخراب الذي سيهدم اللغة العربية والتراث الشعري العربي. ولا أدري كيف ينسى هؤلاء النقاد الجبال الهائلة والمحيطات الضخمة الهاجمة على العرب وثقافتهم من كل صوب بينما هم

يتمسكون بالتصدي لمسألة بسيطة جداً كقصيدة النثر! إني أستغرب حقيقة مستوى تفكير واهتمام هؤلاء النقاد.

❖ كتبت تصف الشعر الفلسطيني بأنه شعر غير ثوري، لأنه لم يستطع أن يلاحق تفجير الثورة للواقع، وابتكارها لأشكال جديدة من النضال. هل استطاعت القصيدة الفلسطينية الراهنة أن تبتكر لغة خاصة تحقق التوازن والانسجام مع متطلبات الصراع العربي الإسرائيلي؟

ـ حين قلت إن الشعر الفلسطيني ليس شعراً ثورياً، كنت أقول هذا الحكم في غير المطلق لأني قلته في سياق معين يتحرى البحث عن معنى ((الثورة)) في هذا الإطار قلت إن الشعر الفلسطيني غير ثوري، ووصفته بأنه شعر مقاومة ونضال. وطبعاً قامت الدنيا على هذا الوصف الذي مازلت في الواقع أتمسك به. وأنا إذا قلت إن الشعر الفلسطيني هو شعر مقاوم، فهذا ليس تهمة له، وليس تقليلاً من شأنه، وإنما المسألة مسألة اصطلاح، ودقة تعبيرية ونحن قد نجد شعراً يرمز إلى حالة التحول في اتجاه الثورة، لكننا لا نجد شعراً ثورياً على امتداد الأرض العربية، لأن الشعر العربي لا يفصح عن مشكلات الواقع إفصاحاً كلياً وشاملاً. فمسالة التمفصل بين ما هو ديني وما هو سياسي في المجتمع العربي، وقضايا المرأة. . . أشياء يخشى الشعر اقتحامها والإفصاح عنها. وليس معنى ذلك أنني لا أقدر الشعر الفلسطيني، بالعكس أنا أقدر جداً الشعر الفلسطيني وأحترمه ولكن هناك تفاوتاً في مستواه. هناك شعر رديء جداً، وهناك شعر جميل وأحبه كثيراً.

❖ ما تقييمك للأصوات الشعرية المصرية التي تعلن انتماءها لتيارك الشعري؟

ـ أنا لم أقرأ قراءة دقيقة وكاملة لهؤلاء الشبان، ولكن من قراءتي لبعض القصائد المتفرقة أعتقد أن هناك مواهب مهمة جداً في هذا الجيل الشعري. ووجودي الآن في مصر هو لكي أقرأ وأطلع عن كثب. ومن الشيء القليل الذي قرأته أؤكد أن هناك حساسية جديدة يفصح عنها هؤلاء الشبان، وهناك خروج للمرة الأولى من إطار مصرية الشعر دون أية دلالة أخرى إلا بالمعنى الفني، مصرية الشعر بمعنى أنه كانت هناك تقاليد شعرية مصرية متماسكة ومتواصلة من أيام البارودي وشوقي حتى العقاد ومن بعده، ولكن هؤلاء الشبان يحاولون الآن الدخول في نسيج

الحساسية الشعرية العربية العامة، وأن يخلقوا لهذه الحساسية لغة جديدة وبنية فنية جديدة، وهذا خارج الإطار الشعري الذي أشرت إليه، فلا علاقة لهم كشعراء مصريين بالشعراء المصريين الذين سبقوهم وحسب وإنما علاقاتهم تمتد لتتواصل مع شعراء آخرين من خارج مصر، وهذا ما يعمق التواصل والتواشج بين الحساسيات العربية المتنوعة. فهم يقومون بعمل طليعي على هذا الصعيد، إضافة إلى طليعتهم الشعرية. وأعتقد أن الشعر هنا مرتبط أيضاً بالقصة والرواية الشابة في مصر، وأنا أثق بهذه الأصوات الشابة شعراً ونثراً، رواية وقصيدة.

❖ وحين طلبنا من أدونيس أن يفاضل بين الشاعرين المصريين أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر رفض وقال:

- لا أستطيع المفاضلة بين شاعر وآخر، لأنه ما من شاعر في خط تصاعدي منتظم، بل إن مستوى الشاعر يخضع لخط منحن يكون مرة في تصاعد وأخرى في هبوط. بالنسبة لأمل دنقل فأنا أحبه لكنه اختار السير على طريق سبق تمهيدها وبدأ عليها اجتهاداته.

أما عفيفي مطر فقام بتفجير صخور طريقه، لكي يمهد سبيله بشكل يلائم طموحاته ولهذا فأنا معجب بتجربته.

أجرى الحوار: عصام الغازي

المصدر المجلة العدد ٤٤٣/٤/٨/١٩٨٨م