حلمى سالم

عُمرٌ من النثر مضى
وعُمرٌ من الشِّعْر يُقبل
صُفَّ الهناءات واحدةً جنب واحدةٍ
وطيِّرها فى فضاء الشرق حينما يتطابقُ البدنان
وانسَها معلقةً
- كيف يكون جسمى موسيقيًّا ؟
- بطُغيانهِ علىَّ

(جسد الفراشة)
ديوان (فقه اللذة)

openkandil.com

obeikandl.com

متوهج فى الخطأ والصواب

بعد عشر سنوات
« الإضاءة » .. خافتة !

حين وقف الشاعر حلمى سالم ، داخل لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة ، يدافع عن قصيدة - محمد التهامى ، العمودية التقليدية المحافظة ، والتى يختلف عنها فكرياً وجمالياً وشعرياً ، كان يقبل باقتناع ومرونة - كما يقول - الشروط القومية للعمل داخل المؤسسة الثقافية !! .

وحين وقف هو نفسه - حلمى سالم - داخل مجموعة مجلة **إضاءة**(*) - يدافع عن قصيدة علاء عبد الهادى التجريدية المبهمة ، كان يعى باقتناع ومرونة أخرى - كما يقول - شروط وخصوصية المشروع الشعرى الذى يدافع عنه وتحاول أن تبلوره مجلة إضاءة .

وليس ثمة تناقض فى وضع الأقدام وانحراف الصوت . . لكنها المراوغة التى تسمح بالعمل طوال الوقت خلف الأقنعة وبمنهجية السوق السائد ، فلا القصيدة الأولى شروط عامة ، ولا القصيدة الثانية خصوصية ولا القصيدتان تنوع فى الحركة الشعرية ، لكنه الخلل والشهادات المضطربة ، والتى تحتاج هى ذاتها إلى ضبط إيقاعها الشعرى إذا كان ثمة مشروع حقيقى تطالب به وتدافع عنه .

تلك بعض الفوضى ، وبعض مفردات السوق الثقافى والتباس العلاقة بالمؤسسات الرسمية تعود من خلاله مجلة « إضاءة ٧٧ » بعد

(*) أخبار الأدب - ٢٢/ ٢/ ١٩٩٨م .

توقف عشر سنوات وعشرين عامًا على تأسيسها الأول ، بتشكيل جديد يضم الشعراء « حلمى سالم ، جمال القصاص ، ماجد يوسف ، فريد أبو سعدة ، صلاح اللقانى » وهو ما يعنى خروج « حسن طلب ، رفعت سلام ، أمجد ريان ، وليد منير ، محمود نسيم ، محمد خلاف (لأسباب متباينة !!) » .

تعود إضاءة إلى الضرورة الملحة نفسها التى طرحتها منذ عشرين عامًا «الاستقلالية عن أجهزة النظام ومؤسساته الثقافية» . . لكن بتعديل لا يخلو من دلالة ، وهو ضرورة « التمايز الفكرى عن المؤسسات الرسمية » .

وبين الدعوة « للاستقلالية » والدعوة « للتمايز » مسافة للالتباس ، خاصة أن جميع شعراء إضاءة يعملون داخل شروط أو أطر المؤسسات الثقافية والحزبية . . يمارسون التمرد هنا ، ويمارسون الطاعة هناك ، أو يدمجون الطاعة بالخروج فى نشاط مأزوم وهروبى ، تصدر عنه «إضاءة» . . فالاستقلالية ليست لفظة للاستهلاك ولكنها مسئولية فى مواجهة البرنامج الإعلامى والثقافة الرسمية تستدعى إدارة الظهر عنها ، والعمل على تفويض شروطها . .

تلك مسئولية ، لكن المسئولية الأصعب فى تقديم قراءة نقدية للواقع ، هز سكونه واستقراره واستغراقه بالخرافة ، وهو ما يستدعى جذرية جمالية على مستوى النصوص الشعرية ، ومستوى مراجعة الذات ومراجعة الآخر .

يقدم عدد إضاءة عشرين قصيدة ، يزعم أصحابها إنها الكتابة الجديدة ، وتقدمها إضاءة كنموذج للقصيدة المعبرة عن اتجاهها الجمالى

والشعرى . ولعل محاولة رصد التجريب فى القصائد المنشورة بالعدد تظل ادعاء نظريًا لا تحققه أية شرعية جمالية داخل معظم النصوص . . فالكثير من القصائد المنشورة هى إعادة إنتاج لعلاقات شعرية سابقة ، تفتقد حتى ما سبق وحققته القصيدة السبعينية فى بداياتها . . والكثير من القصائد لا تمتلك المقومات العميقة للتجريب . . وبعضها - كالجريمة - تحمل مفردات ورائحة شاعر آخر ، وبعضها يتجاوز سؤال التجريب إلى ضرورة مراجعة سؤال الكتابة ذاته .

ولعل دراسة حسن طلب حول « الصراع بين المقدس والجميل » تظل هى خصوصية العدد ورؤيته المغايرة فى محاولتها لفك الارتباط بين كل يقين ونهائى . . كذلك قصيدة عبد المنعم رمضان « **قداس للخادم** » برغم نشرها المقتطع من سياقها الأكمل . . وهو قصيدة طويلة بعنوان « **يناير** » .

تعود إضاءة تحت وطأة الإحساس الحاد بأزمة القصيدة فى الواقع لتؤكد هامشيتها وانحسارها ، من خلال بيان نظرى يتعمد التبسيطية والتباعد عن كل تصور فكرى وجمالى ، ويتجاهل ما سبق أن تبلورت جماعة إضاءة من خلاله ، وهو ربط مفهوم الثقافة بجملة العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية السائدة فى المجتمع . ويبقى شعار التنوع وتوسيع أفق الحوار مع التيارات الشعرية المختلفة داخل الواقع . . ادعاء آخر لتبرير عشوائية الاختيار وهشاشته ، فليس ثمة تنوع حقيقى داخل النصوص المنشورة ذاتها ، وليس ثمة منظور نقدى واضح يحاور تلك التيارات ويراجع معارفه ومفاهيمه ، ويحقق صلة مغايرة مع الواقع بمزيد من الفهم والحضور والفاعلية .

يفتقد التنوع دوره ودلالته ، فليس كل تجاور وحدة كما أن مجموعة التيارات والممكنات ليس حرية ، خاصة وأن سؤال الرحابة الذى تطرحه إضاءة العائدة ضاق بالخلاف مع جماعتها من الشعراء المؤسسين ، إلى حد استبعاد أمجد ريان عنوة من هيئة التحرير ، كما أن توسيع أفق المفهوم الشعرى لا يعنى التخلى عن الشرعية الجمالية والقبول بآليات السوق حيث كل شىء مطروح ومباح .

ويشى الشعار الآخر « ضبط الإيقاع فى حياتنا الشعرية » والذى تطرحه إضاءة فى مقدمة العدد ، بموقف نقيض حيث يتضمن محاولة للإمساك والتسلط وفرض الهيمنة على تلك التيارات والاتجاهات الشعرية التى ينفتحون عليها . . وهو موقف نقيض أيضًا من كل كتابة جديدة هى خارجة بالضرورة عن كل تنظيم وضبط . . فما المعيار الضابط للإيقاع فى حياتنا الشعرية ؟ والذى تقدمه إضاءة كإحدى مسئولياتها - استعيد صوت محمد خلاف لأصدقائه من شعراء إضاءة «نحن نعرف حرية أن نملأ بياض الورقة ، لكن يجب أن نعرف أيضًا مسئولية أن نملأ هذا البياض» .

* * *

سؤال « الحدث » أم سؤال « الحداثة »(*)

لا يحتاج حلمى سالم إلى تبرير قصيدته عن الانتفاضة الفلسطينية بإعلان (حداثتها) ، أو بتأكيد قدرة الحدث على الارتفاع إلى مستوى الاستعارة . . ولا يحتاج إلى مواصلة منهجية السبعينيات فى تحريك جماعات الحماية الشعرية باختراع (جيتو الحداثة) من بعض شعراء جيله والتى يحرص دائمًا على استدعائهم . . .

الأسماء نفسها . .

نفس الشعراء . . نفس السعى وراء خلق إجماع ما أمام كل سؤال يواجهونه . .

لكن سؤال (الحدث) وسؤال (الحداثة) يستعصى هذه المرة على الإجماع ؛ خاصة مع اختلاف الشعراء فى مواقفهم (الأيديولوجية) و(الشعرية) . . واختلاف صيغة (النحن) وتناقضها مع المعنى الحداثى فى دعوته للتخصص والخصوصية ، والانكفاء على الذات والانفراد بالغرف المغلقة .

يفرض حلمى سالم الشرفة على الجميع . . يفرض أسلوب المعالجة ويحدد زاوية النظر ؛ حيث الانتفاضة الحدث تنطوى ميدانيّاً على معطيات حداثية من حيث « تشوه النسب والأحجام الطبيعية وتنطوى على المفارقة والابتكار وجبروت اليأس والسريالية وتمجيد الفقد والخسارة » .

(*) جريدة أخبار الأدب - القاهرة - ٢٦/ ٢/ ٢٠٠١م .

ينصب حلمى سالم من نفسه مسئولاً بتعسف للدفاع عن (حداثية) الانتفاضة ميدانيّاً وعن (حداثة) الشعراء . شعريّاً . .

لكن ماذا لو تبنى شاعر الرؤية التقليدية فى معالجة الانتفاضة ، هل يفقد الحدث حداثته ؟!

وماذا لو تحفظ شاعر حداثى أمام الانتفاضة ، هل يفقد حداثته الشعرية؟!

* * *

هل الانتفاضة الفلسطينية صالحة لكتابة قصيدة حداثية ؟

لم يختبر السؤال سوى بديهيته . . على حين تأتى إجابات حلمى سالم مساحة مغرية لمراجعة المشهد الشعرى ، وفرصة لمناقشة بعض مفرداته . .

* شأن أى (موضوع) آخر سياسيّاً كان أو عاطفيّاً، ليست (الانتفاضة) معياراً صالحًا لهوية القصيدة أو لحداثتها ، من حيث هى معطى خارجى محتمل . . فالجوهرى وحده هو قدرة القصيدة على تحويل (الحدث) الواقعى ، الزمنى ، التاريخى إلى (شعرية) . . الجوهرى هو كيفية تعامل الشاعر مع (الحدث) . . كيف يذهب به ؟ وإلى أين ؟ . .

يذهب صوب (الماضى) فتكون (تقليدية) القصيدة . . أم يذهب صوب (المستقبل) فتكون (حداثتها) . .

وإذا كان (الحدث) محض احتمال وارد بالقصيدة . . فإن ذلك لا ينفى تأثيراته المتعددة الحضور حتى على الأدوات الجمالية ، التى

يستخدمها الشاعر . . ففى أحداث الانتفاضة الأخيرة فرضت التقنيات الحديثة للصورة ، من خلال شاشات التليفزيون والفضاء المفتوح إمكانيات جديدة للاقتصاد الجمالى ولتكثيف القصيدة . . الأمر الذى يفتح مجالاً أوسع لمناقشة تأثيرات الصورة والتقنيات التكنولوچية الحديثة على القصيدة .

* إن الجماعة الشعرية التى شكّلها حلمى سالم (لشعراء الحداثة) هى جماعة افتراضية بحاجة إلى إعادة النظر ؛ خاصة فى ضوء إصراره على تضييق المشهد الشعرى بأكمله ، حاذفًا ما يشبه الجميع ومكتفيًا ببضعة شعراء من أبناء جيله . . وفى ضوء حداثة شاحبة هى محض (شعار) لم يمتلك أصحابها من الشعراء القدرة على تجسيدها داخل مشروع شعرى له تجلياته فى الواقع . . وفى ضوء انعدام التجانس بين أفراد تلك الجماعة الحداثية ، حيث يتناقض بعضهم ومفهوم الحداثة كما يحدده حلمى سالم أو كما يحدده غيره . . فالحداثة حداثات ، لكل شاعر فهمه الخاص لها أو خروجه عليها .

وإذا كانت الجماعات الشعرية ، والتى يتحرك من خلالها حلمى سالم ومنها جماعة (**إضاءة**) و(**أصوات**) قد أثمرت فى بداية السبعينيات معلنة عن تيار شعرى مختلف ، وجماعة شعرية تحاول أن تبلور خطواتها ورؤاها صوب قصيدة جديدة . . فإن سنوات النضج والخصوصية سمحت بتمايز أصوات البعض وخصوصية قصائدهم ، وسقوط معظم الأصوات الأخرى وتراجعها وسمحت بتفكك تلك الجماعة والجماعية . . يتجاوز البعض منهم تقاليد (الحداثة) وشرعيتها إلى

ما بعدها ويقف البعض الآخر أمام أصولها وقواعدها محافظًا على ضوابطها ومعاييرها . .

ومع اختلاف حداثتهم أو فقدانها يحتمى الجميع داخل عزلته وانعزاله، غير قادر على تحمل مسئولياته والانشغال بالواقع أو بالآخر . . قطيعة تامة . .

صحيح إن المجتمع لايزال محكومًا بقيم تقليدية محافظة وبنى سلفية، لم يتم زحزحتها بعد . . لكن الشاعر الحداثى أيضًا قد قبل انسحابه ويأسه ، عاجزًا عن الفعل بل عاجزًا عن إدراك القيمة الدلالية للكتابة ، من خلال العلاقة والحوار مع الواقع .

حتى حلمى سالم نفسه أكثر شعراء جيله حضورًا وانخراطًا بالواقع وسجالية ، هو نفسه الأكثر مراوغة والأكثر تشتتًا وانفلاتًا فى تعامله مع مفاهيم الحداثة . . فعلى حين تحافظ (الحداثة) على رؤيتها الكلية الشاملة المطلقة فى تجاوز الماضى إلى المستقبل ، يصر حلمى سالم فى كتابه (الحداثة أخت التسامح) على تعدديتها وتجاور أساليبها واختلاف أدواتها ، وهو الفهم المتجاوز للحداثة ذاتها إلى ما بعدها .

* التعددية لا ينتجها الحداثيون المشغولون بإنتاج ذواتهم ، ولكن تكتبها الأجيال الجديدة فى أشكال خروجها وتخريبها المتواصل لكل فرضيات ومعايير الحداثة . . كتابة جديدة مقتحمة المشهد الشعرى بعشوائية ركيكة .

كتابة بلا كتّاب ، بلا تمايزات ، لا تثبيت فيها لمعنى ، بل تنطوى على استحالة المعنى . . كتابة مؤجلة تفتقد الكيان المتبلور فى حركة . . يبدأون

من (جهالة) لا تمتلك حتى أدواتها الجمالية والمعرفية ، فترتد إلى أصحابها خائبة لا أحد يدرى بها بما يفضح انتشارها الهش . لا تأثير ، ولا تأثر ، وليظل المشهد ثابتًا على مشهد (الحداثة) ليس باعتباره الأكثر تأثيراً ولكن باعتباره الأكثر تماسكًا .

وإذا كان حلمى سالم قد راجع موهبة شعراء جيله أمام حدث الانتفاضة . . فعليه أن يراجع أيضًا حداثتهم المعزولة والشاحبة .

* * *

obeikandl.com

شعراء السبعينيات فى مصر

ظاهرة سياسية .. وثقافية

... والآن ما الذى تبقى ؟ سؤال لم يطرحه الشاعر شعبان يوسف ، وهو يستعيد الضجيج فى كتابه الصادر حديثًا « شعراء السبعينيات - السيرة - الجيل - الحركة »(*) عن المجلس الأعلى للثقافة . ١١ شاعرًا من جيل السبعينيات يقدمون شهاداتهم فى الكتاب ، وكانوا قدموها سابقًا فى الورشة الإبداعية فى منطقة الزيتون أواخر ١٩٩٢ وأوائل ١٩٩٣ . قدم أحمد طه ، حلمى سالم ، حسن طلب ، رفعت سلام شهاداتهم شفاهية مرتجلة ، بينما قدم بقية الشعراء شهادات مكتوبة مسبقًا ، وباستثناء أحمد طه (أصوات) ووليد منير وأحمد زرزور . . فكل الشعراء يمثلون « **جماعة إضاءة** » التى تأسست عام ١٩٧٧ .

وعلى رغم غياب بعض شعراء السبعينيات عن المشاركة بشهاداتهم داخل الكتاب (محمد سليمان ، عبد المنعم رمضان ، عبد المقصود عبد الكريم ، ومحمد عيد) وجميعهم - بالمصادفة - من جماعة «أصوات» الشعرية . . إلا أن الشهادات التى يقدمها الكتاب كافية للحديث عن حركة جيل السبعينيات ؛ خصوصًا مع وجود أبرز شعرائها الذين كانوا دائمًا المعبرين عن عقل الحركة ومفاهيمها وقيمها الجمالية (حلمى سالم ، حسن طلب ، أحمد طه ، ماجد يوسف ، رفعت سلام) .

(*) جريدة الحياة - القاهرة - ١/ ١٢/ ٢٠٠١م .

تشكك الكثيرون فى مصداقية مصطلح السبعينيات ، وفضل إدوارد الخراط (أحد الرعاة الرسميين) استخدام مصطلح « حركة شعر الحساسية الجديدة » رغبة منه - ربما - فى نزع أية أبعاد سياسية واجتماعية عن الحركة الشعرية . لكن الكثيرون أيضًا ومنهم الشعراء أنفسهم قاموا بإلحاق المصطلح بالمعنى السياسى . يحدد شعبان يوسف مفهوم مصطلح جيل السبعينيات بـ « إنه جيل تكون على أرضية رفض الواقع الاجتماعى والسياسى الرافض لهزيمة ١٩٦٧ » ، وهو ما يؤكده حلمى سالم من أن المصطلح « يتضمن تحديدًا اجتماعيًا سياسيًا » . ويشير الشاعر فتحى عبد الله فى ندوة الكتاب « **حاضر الشعر فى مصر** » إلى أن «الحديث عن شعر السبعينيات هو حديث سياسى ، أى إنها مقولة سياسية أكثر مما تخص الشعر الحديث . كما إنها مجرد تنويع أو استكمال لمشروع الستينيات ، مشروع قصيدة الريادة الذى اكتشف شكله الأساسى السياب ونازك الملائكة ، وحسّن فى فترة السبعينيات فى شعر العالم العربى » .

ومع كل فاعلية السبعينيات وقوة حركتها الدافعة ، لا نستطيع فعليًا الحديث عن إضافات محورية وتحولات شعرية حقيقية ومغايرة عما سبقها من قصائد ، بل هى فى كثير من الأحيان امتداد مباشر لقصائد سابقة بل وأيديولوچيات سابقة أيضًا . لا نستطيع قراءة حسن طلب بعيدًا عن السياب وحجازى وأمل دنقل ، ولا نستطيع قراءة محمد سليمان بعيدًا عن صلاح عبد الصبور ومطر ، كذلك جمال القصاص ، بل لا نستطيع قراءة « **إضاءة** » بأكملها بعيدًا عن قيم جمالية تقليدية سابقة ؛ خصوصًا فى ذلك الاعتناء الشديد باللغة والإيقاع والقيمة الصوتية للمفردة .

من هنا كان السؤال الجمالى ملحقًا بأسئلة سابقة عليه ، وإن حظى بـ « دوى سياسى » أسهم فى توسيع طرح السؤال . فلا نستطيع قراءة حركة السبعينيات الشعرية بعيداً عن الحركة السياسية السبعينية ، بخاصة أن كثيراً من شعرائها هم أبناء وعى سياسى ، ينتمى بوضوح إلى تلك الفترة .

يتكلم حلمى سالم عن انتمائه إلى منظمة الشباب الاشتراكى وانتمائه الناصرى . كذلك يؤكد أحمد طه فى شهادته عضويته فى منظمة الشباب بينما أخفى جانبه التروتسكى . وكتب أمجد ريان عن التأثيرات الماركسية وكذلك محمود نسيم . حتى حسن طلب المنسحب دائمًا من الواقع ، والمشغول بقضايا جمالية بحتة وهموم كونية ووجودية عامة ، ظل الواقع هو سؤاله المرعب وهاجسه المطارد ؛ حتى اهتدى إلى إجابة شافية ، تتأسس فيها رؤيته داخل مشروع يعمل على جعل المقدس دنيوياً . . المقدس بمعناه الأوسع (السلطة السياسية ، السلطة البطريركية ، السلطة الأحادية والسلطة اليقينية) ، وبذلك اطمأن إلى تحقيق البعد الاجتماعى الذى أحس دائمًا أنه يهرب منه . . أحكم حسن طلب الحصار حوله معزولاً داخل بنيته الجمالية ، حتى إنه يعترف فى شهادته بأنه ظل يخشى دائمًا قراءة أدونيس ومطر خوفًا من التأثر بهما . وقد تكون إجابته عن تجربة الصراع بين المقدس والجميل إجابة متعالية أو استمراراً هروبياً آخر ، لكن الواقع - حتى فى هذا المعنى - ظل سؤالاً مسيطراً .

لم يكن حسن طلب وحده . فالمفارقة انتهت بالوعى السياسى الحى لدى غالبية الشعراء إلى التقوقع والعزلة والانسحاب ، داخل قصيدة مشغولة بخصوصيتها الذاتية وتفاصيلها الشخصية اليومية ، داخل غرفة

مغلقة . ولهذا فقدوا جماهيرهم الشعرية ، قانعين بالسعى وراء « **القارئ** » ومعاداة « **الجمهور** » قابلين بالفهم الأدونيسى لـ « **قصيدة الوردة** » فى مواجهة « **قصيدة البندقية** » أو « **قصيدة الغرفة** » فى مواجهة « **قصيدة الميدان** » .

كانوا دائمًا يساريين على مستوى الشعار والمقولات النظرية ، يمينين على مستوى القصيدة المشغولة بذاتها والمتعالية على كل ما حولها . وهكذا بمراوغة يجيدها ، يحدد حلمى سالم إن شعر السبعينيات لم يكن دوره التعبير عن الجماهير ولكن عن أشواق الجماهير (!) .

ويتوقف شعبان يوسف فى دراسته عن « **التجليات فى الأيديولوچية فى شعر السبعينيات** » أمام حلمى سالم كأبرز شعراء السبعينيات مستندًا إلى مقولة أحمد عبد المعطى حجازى فى كتابه « **أحفاد شوقى** » ١٩٩٢ بأن «حلمى سالم هو أكثر شعراء جيله تجريبًا » . ويرصد تحولات قصيدة حلمى الجمالية منذ ديوانه الأول« **حبيتي مزروعة في دماء الأرض** » ١٩٧٣ متابعًا البنية المغايرة والمتشابكة فى اللغة والإيقاع والصورة واللغة الاستعارية التقريرية . وربما يكون حلمى أكثر تجريبية ومغامرة لكنه أيضًا أكثر جموحًا وانفلاتًا . هكذا ينتهى فى ديوانه الحادى عشر الصادر حديثًا « **يوجد هنا عميان** » إلى الانتقال من قصيدة النثر إلى النثر ذاته .

مثقفون ... لا شعراء

يقول الشاعر أحمد طه « أعتقد أن التأثر بين الجيل وبعضه أكثر بكثير من التأثر بالماضى أو بالجيل السابق ، لأن الشعراء فى الجيل الواحد أكثر قربًا من بعضهم بعضًا عن تأثرهم بالشاعر الماضى » . وأظنها فكرة لامعة

هى جزء من تلك الطاقة الفاعلة ، التى دفعت دائمًا بحركة السبعينيات إلى الأمـام « **كان الهم الجماعى يشغل الجميع** » - يقول أمجد ريان - وكانت «الجماعية» صيغة شرعية تنطوى على الحماية .

كان العمل الجماعى هو الحل الأنسب لكثير من الشعراء ، خصوصًا فى مواجهة حصار المؤسسات الثقافية والإعلام الرسمى . وبالفعل فهم أصدروا مطبوعاتهم ونشراتهم الدورية بقروشهم القليلة (**إضـاءة ، كتابات، أصوات ، الكتابة السوداء**) ، وسعوا إلى تأسيس منابر لرؤاهم الجمالية عبر ندوات ثابتة (ندوة الخميس فى منزل أحمد طه واستمرت أكثر من خمسة عشر عامًا متواصلة ، ندوة سيد حجاب ، وندوة عبد المنعم تليمة الذى شكل مرجعية نقدية لكثير من شعراء السبعينيات وخصوصًا جماعة « إضاءة ») .

كانت الأنشطة الثقافية جزءًا من فاعلية الحركة، التى ظلت دائمًا أقوى من مبدعيها بحكم حركتها الفاعلة وخروجها المدوى من خلال الكثير من البيانات والتغيرات . يقول محمود نسيم « إن أبرز ما فى الحراك الشعرى السبعينى إنه لم يطرح أسماء بقدر ما طرح تفاعلاً » . . وحقيقة كان الوعى الثقافى لدى كثير من الشعراء يسبق وعيهم الشعرى ، ولهذا أفرزت حركة السبعينيات ربما مثقفين أكثر مما أفرزت شعراء (محمود نسيم ، وليد منير ، رفعت سلام) وأحدثت من الضجيج النظرى أكثر مما أحدثت من الفعل الشعرى ، وحققت من الجدل والسجال أكثر مما حققت من إضافة حقيقية إلى مسيرة الشعر العربى والمصرى على الخصوص . وبهذه الفاعلية . . فإن السبعينيات هى دور منسوب إلى حركة أكثر مما هى تنسب إلى شاعر فرد .

تضمنت شهادة حسن طلب مساحة متسعة لتوضيح أهمية الحركة الجماعية حتى « **إضاءة** » وحرصه منذ البداية على الاحتفاء بالاختلاف بين الشعراء فى مقابل رفعت سلام ، الذى أراد التشديد على جماعية الصوت وأن يجعل الأصوات المتعددة صوتًا واحدًا . ويصف محمود نسيم « **إضاءة** » - مبررًا ربما خروجه منها « **بأنها كانت تُستخدم لترويج الذات ، فضلاً عن تبريرها وكانت أحيانًا جسرًا لمطامح لئلا أقول مطامع، وشابت آليات إصدارها المجاملات والأخطاء وكانت الغوايات الإعلامية لمحركيها مفسدة** » وإذا كان وصف « **إضاءة** » بالانتهازية هو محض «تراشق» . . فإن الحركة ذاتها بلورت ملامحها فى حيوية ثقافية وشعرية فاعلة ربما كانت الأكثر « تقليدية » فى مواجهة جماعة « أصوات » ، لكنها أيضًا كانت الأكثر اقترابًا من الواقع ، بينما بدا شعراء « أصوات » أكثر انعزالاً ووحشية وأكثر جرأة فى اقتحام المناطق المسكوت عنها ، لكنهم أيضًا - وفى كثير من الأحيان - كانوا صوتًا مستعارًا ، فهم ليسوا إنتاج تجربة حية بمقدار ما هم أبناء الكيمياء ، وخصوصًا محمد عيد إبراهيم .

الآن انتهت « **إضاءة** » وانتهت « **أصوات** » وانتهت اشتقاقاتهما وأفرزت الحركة عددًا قليلاً جدًا من الأصوات الشعرية الخاصة (حسن طلب ، حلمى سالم ، محمد سليمان ، عبد المنعم رمضان) الموجودة بقوة الموهبة وإن توقف حسن طلب . . فمنذ دواوينه الجميلة مثل « **سيرة البنفسج** » و « **زمان الزبرجد** » و « **آية جيم** » فى أوائل التسعينيات ، وهو لا يحقق أية إضافات شعرية . . بينما أغلق حلمى سالم ومحمد سليمان أفق قصيدة التفعيلة ، باحثين عن خصوصية شعرية داخل قصيدة النثر .

انتهى شعراء السبعينيات بتمايزات قليلة ، وانتهت أيضًا فى صدارة المشهد الإعلامى الرسمى . . فهم الغالبية الشعرية فى لجنة الشعر فى «المجلس الأعلى للثقافة» (حلمى سالم ، حسن طلب ، فريد أبو سعدة) وهم الغالبية المشاركة فى المؤتمرات والمهرجانات الشعرية (عبد المنعم رمضان ، حلمى سالم ، رفعت سلام ، جمال القصاص ، فريد أبو سعدة ، حسن طلب) ، وهم أيضًا الغالبية المشرفة على الصفحات الثقافية فى الجرائد والمجلات وقنوات التنوير (حلمى سالم ، حسن طلب ، جمال القصاص ، ماجد يوسف ، رفعت سلام ، محمود نسيم ، أحمد زرزور) . وليس بالإمكان الحديث عن حصار ثقافى لشعراء السبعينيات ، فهم الغالبية من دون أن يعنى ذلك أنهم الممثلون الحقيقيون والوحيدون لحركة الشعر المصرى .

* * *

الشعر.. هو ما أكتبه !

حلمى سالم . . لم يعد ضروريًا أن نلحق اسمه بالشاعر (**البعينى**) وهو الحريص - حاليًا - على فك الارتباط الجيلى لشعراء البعينيات . . وهو أيضًا المتجاوز - بتفرد موهبته - تلك الجماعية (**الحماية**) !

حلمى سالم . . يشبه قصيدته تمامًا . . مغامر ، مرتبك ، وفوضوى . . هو أكثر الشعراء تجريبًا وانتقالاً من جملة جمالية إلى أخرى . . من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر ، ومن الموقف السياسى الساطع إلى الموقف الجمالى الساطع ، ومن جماليات (**اللكم**) إلى جماليات (**التسامح**) ، كما رصد بنفسه تحولاته الشعرية على امتداد أكثر من ثلاثين عامًا .

يصيب حلمى سالم ويخطئ كثيرًا . . لكنه فى الصواب والخطأ دائم الحضور والفاعلية ، متوهج الموهبة . . شاعرًا (**حداثيًا**) دون استعارة محكومة بمرجعية غربية باردة ودون عزلة متعالية . .

شاعر متورط بواقعه . . مشروط بوعيه التاريخى ورغبته المحمومة فى التغيير والخروج على ذاته . .

- فى كثير من مفردات حياتك تبدو ابناً للمغامرة والتجربة الحياتية على الرغم من انتمائك للنظرية وللماركسية تحديداً ؟

(*) جريدة أخبار الأدب - القاهرة - ٦/ ١٠/ ٢٠٠٢م .

هذا صحيح . . كان أبى يستأجر حدائق البرتقال من ملاكها ، وهى لازالت زهرًا . . وكان يغامر بل كان أول المغامرين . .

وفى قرية أمى (كفر عشرى) لم تكن هناك مدرسة أو أرض . . كان البحر ومراكب الصيادين فقط . . وكان خالى الزناتى وهو أقرب (للشيخ الصغير) يأخذنى على مركب الصيد نستمع إلى أغانى أم كلثوم ، وهو يرمى الشبك فى البحر وينزل وراءه عاريًا . . كان يصيد بعمرة . . أكد خالى عندى (الريفية) و (الانفساح) كما أكد (التعدد) حيث الرزق للجميع . .

هذه البدايات هى التى صانتنى وأنقذتنى من أن تصبح المارکسية بالنسبة لى قفصًا حديديًا ، مثلما كانت عند الآخرين ولهذا (فأنا ابن الحياة) ولست ابن النظرية . .

- كيف انعكست تلك الحياة المغامرة على القصيدة ؟

أنا لا أحب أن أبقى فى مكان شعرى واحد لأمد طويل . . أحب أن أنتقل من مكان لمكان . . هذا الغرام بالانتقال والتجريب هو المغامرة التى أعيشها جماليًا دائمًا ، وهو يأخذه علىّ العقلاء من أصدقائى ومن الرواد . . فتلك - مثلاً - ملاحظة حجازى وحسن طلب علىّ .

- ملاحظة العقلاء أم ملاحظة المحافظين ؟

إنها وجهة نظرهم ، فهناك مذهب فى الإبداع الشعرى أنه حين تكتشف طريقًا يجب أن تمتح منه وتشرب وتقيم وتمكث . . وهو مذهب لا يخلو من « المحافظة » بالطبع . . أنا لست كذلك .

لقد رأيت دائمًا أن الشاعر فتّاح سكك وليس مقيمًا فى السكك ، حتى يتكلس !

كلام العرب باطل

- كيف انتهى بك مفهوم (الصراع) الماركسى والذى تبنيته سنوات طويلة إلى (التسامح) كما تقول فى كتابك (الحداثة أخت التسامح) ؟

هناك من يؤمن بالصراع ولكن لا يؤمنون بتقاليد له ، أنا أؤمن بالصراع وبتقاليده ، وأن للحرب ميادينها وأسلحتها . . فلا أستطيع أن أدخل على شخص وأتجاهله أو أخاصمه لمجرد أنه تقليدى . . هذا ليس صراعًا ، ولكن (**لعب عيال**) فى الحوارى . . الصراع عندما أدخل على (عبد اللطيف عبد الحليم) أحترمه وأقدره كإنسان ، فتلك مسألة لا علاقة لها بالشعر لكن عندما أكون معه فى ندوة ويقول لى (لو كان ما تفعلونه شعرًا يكون كلام العرب باطلاً) . . فأقول له (نعم كلام العرب باطل) ! وأختلف معه .

زمان كنت أعتقد أن الشعر الذى أكتبه هو الشعر ، وأن ما دون ذلك خارج التاريخ . . لكنى مع الوقت فهمت التاريخ وفهمت المجتمع ؛ ولذلك اعتبرت أن (الحداثة) أخت (التسامح) . .

- رحابتك تثير الاستفزاز حين لا تمتلك معيارًا .. أو تحديدًا حين تبدد المعيار؟

كيف لا يكون لها معيار . .

احترام الآخر دينيّاً وسياسيّاً وجماليّاً وعرقيّاً وجنسيّاً معيار . . مبدأ أنك لست عليهم بمسيطر ، وأنك لا تملك الحقيقة وحدك . . معيار .

مبدأ أن الأشكال الفنية جميعها هى بنت واقعها الاجتماعى ، ومن ثم ليس من حقك أن تلغى وجود تيار جمالى آخر معيار . . والاعتراف بحق الآخر لا يلغى الخلاف أو الصراع ، ولكن الفكرة أن الخلاف له أصول .

- كيف كانت معاركك ؟

تساجلت مع د . عبد القادر القط ، وفى عز احتفالنا بوصوله ٨٠ عام ١٩٩٦ قدمت ملفًا كاملاً فى « أدب ونقد » انتقدت كثيراً من أفكاره . وتساجلت مع أحمد عبد المعطى حجازى أكثر من مرة ، وحتى عندما كتب (أحفاد شوقى) كتبت أنتقده ، وقلت إنه عملنا (أحفاد شوقى) لنكون (أولاد حجازى) . . واختلفت معه حول (قصيدة النثر) وحول موقفه من (أدونيس) ومرة رابعة وخامسة حول (الرقابة على الشعر) لكنى أيضًا كنت الوحيد الذى قال إن (حجازى ليس شاعر سلطة) .

وتساجلت مع عفيفى مطر وانتقدت أعماله الشعرية الكاملة ، وتساجلت مع (أمجد ريان) صديقى التاريخى حول كتابه (من التعدد إلى الحياد) . . وتساجلت مع رفعت سلام وجمال القصاص وحسن طلب ، وهناك سجالنا الدائم مع أمل دنقل ، وإن كنت قمت بتعديل موقفى الجمالى منه منذ ١٩٨٣ .

- لكن صراعك منزوع الأظافر .. يبدو (هادئًا) وأحيانًا (مائعًا) ؟

من يعتبرنى غير مصارع هو من يطالبنى بالعنف فى اللغة ، وأنا لا أشتم ولا أسب ولكن أقول رأيًا ولا أفترض أن رأيى هو الصواب الكامل . . ومن ينتقد عنوانى (**الحداثة أخت التسامح**) ؛ فذلك لأنهم يكرهون (**الحداثة**) لأنها رأسمالية ، ويكرهون (**التسامح**) لأنه (**طبطبة**) !

أنا مصارع لكن مشكلتى أنى منصف ولا أغض الطرف عن الطيبات فى خصمى ، أقول السيئ والطيب ، وأزعم أنى أنظر بنظرة شمولية وأنى أراعى أصول الصراع وهذا ما يجعلنى أبدو (**مبجح**) لكن ذلك هو السجال الرفيع .

شجرة العائلة المركبة

- كنت دائم الاعتراض على (وضوح) القصيدة وسطوعها ، وعلى القصيدة السياسية و (المباشرة) وعلى تناول القضايا الكبرى .. وكنت أيضاً أكثر شعراء جيلك تعاملاً مع كل هذه الموضوعات ؟

نعم أفعل الآن ما كنت معترضًا عليه .

- لا .. أنت تفعل ذلك منذ البداية .. منذ أول الاعتراض .. القصيدة السياسية .. المباشرة .. القضايا الكبرى !

فى البداية كنت أغلب التنظير الجميل على الشعر نفسه ، وكان لدى مجموعة من الاعتقادات بأن شعرى وشعر زملائى هو الشعر ، وحتى الشعر المباشر الذى كنا نكتبه لم نكن نعتبره شعرًا حقيقيّاً . . لكن هذا التقييم تطور وتوسع ، فرسمنا خطًا يجمع عفيفى وأدونيس ، وشعرنا منحازين إلى الشعر المركب .

- تقصد شجرة عائلة ؟

نعم . . ثم مع الوقت والزمن والتجارب ، بدأت إدراك أن الشعر عديد وكثير وأن التنوع لا ينفى الوحدة . . وأن الوحدة لا تنفى التنوع ، وأنى لست عبدًا لنظرية . . كما أن ماركسيتى تقول ذلك . . أفهم

التيارات المختلفة باعتبارها ألحانًا متنوعة فى أوركسترا واحدة . . لقد حدث لى اتساع فى الرؤية ؛ شمل وجهات نظر كثيرة .

- أنا أحدثك عن كتابتك للقصيدة ؟

وأنا أتحدث عن اتساع رؤيتى النظرية للشعر واتجاهاته . . أنا أتكلم عن اتساع تصورى للشعر ولجمالياته . . لكن كتابة القصائد أمر آخر ففى ١٩٧٣ كتبت شعرًا مباشرًا ، وفى ١٩٧٤ وكتبت (**سيرة بيروت**) ١٩٨٠ - ١٩٨٢ .

نعم كتبت القصائد السياسية والمباشرة . . لكن ما تغير هو تصورى النظرى عن الشعر . . وما كنت أعترض عليه نظريًا وأمارسه جماليًا على مستوى الكتابة الشعرية تطابق الآن . . لقد كانت دائمًا ممارستى للشعر متنوعة ، ولهذا شعرت بارتياح شديد عندما اتسعت رؤيتى . .

- كانت (الجماعية) السبعينية فى كثير من الأحيان (مظلة) و(حماية) لحركة شعرية لم تمتلك على الأغلب فرادة الموهبة .. ربما كنت أكثر الشعراء حرصًا على تلك الجماعية برغم أنك أقلهم احتياجًا على المستوى الإبداعى للحماية ؟

الجماعية كانت احتياجًا عامًا . . كالعمل الحزبى أو العمل التطوعى ، حتى منتصف السبعينيات كانت احتياجًا عامًا ثم ساء استخدامه . فى ١٩٧١ كانت جمعية « **كتاب الغد** » وفى ٦٨ كان « **جاليرى ٦٨** » ، كان العمل الجمعى فى تلك الفترة ضرورة فكرية واجتماعية وسياسية . . بعد ذلك أصبح (مظلة) تحمل العاطل على الباطل ويحتمى بها الضعفاء . . ولذلك تجدينى فى الفترة الأخيرة حريصًا على فك الارتباط الجيلى

ليتبقى فقط الشاعر . . إضافة إلى أن الزمن أحدث حراكًا ، فالبعض توقف تمامًا وجمد ، والبعض تقدم . . لكنى حريص على رفع (المظلة) .

- وأين الضرورة الثقافية والسياسية المفترضة الآن ؟

الجماعية مطلوبة فى كل وقت وفى كل عصر وكل لحظة . . الاستقلال عن المؤسسات الرسمية مطلوب دائمًا ، حتى لو صارت هذه المؤسسات ثورية . . لكنه ينجح فى فترات ويفشل فى فترات . . الآن مع ضرورته نحن غير قادرين على إنجازه ؛ بسبب تفسخ النخبة وفقدان الاتجاهات والانهيار الشامل .

- الجماعية ضرورة سياسية وثقافية .. بينما جماليات قصيدة البعينيات كانت دائماً تبشر بمعاداة الموقف السياسى ؟

لم نقل يومًا إننا ضد السياسة . . لا يوجد نص نظرى بذلك . . لقد أكدنا دومًا : ليست القضية هى المهمة ، ولكن كيف نكتبها .

- دائماً تتكلم عن النظرية وأنا أتكلم عن القصيدة ؟

لقد تم تعديل الموقف . . لكن طوال الوقت كان لدينا فى الشعر هذا الهم الاجتماعى والسياسى والوطنى بمستويات وتجليات مختلفة ، سواء (بالمباشرة) كنشيد ، بعد أن عدلنا رأينا فى (النشيد) ، وهو ما تبدى فى ديوانى (**سيرة بيروت**) وفى ديوان حسن طلب (**لا نيل إلا النيل**) والذى كتب فى البعينيات ونشر بالعدد الثانى من إضاءة وديوان محمد سليمان (**سليمان الملك**) وقصيدة رمضان (**الخراب الجميل**) وقصيدة أمجد ريان (**أيها الولد الجميل اضرب**) أو المستوى غير المباشر . . قصيدة تجمع مع

الهم الوطنى همّاً عاطفياً أو همّاً اجتماعياً مثل (**إشراقات**) رفعت سلام، (**الأبيض المتوسط**) حلمى سالم (**الوالدة باشا**) عبد المنعم رمضان .

- وانت الحريض الآن على فك ارتباط الجماعية السبعينية خاصة مع تزايد استثماراتها .. ما الذى تبقى .. من توقف ومن أكد حضوره ؟ هل يمكن الحديث عن خصوصية القصيدة السبعينية ؟

طبعًا . . كل جيل له خصوصيته . . وخصوصيتنا تتجلى فى إعادة الاعتبار (للشكل) ، وجعله مفتاحًا للمضمون وعلامة على الإضافة . . وفى الاجتهادات المتنوعة مع (اللغة) ، قدم جيل السبعينيات عملاً متنوعًا مع اللغة باعتبارها أساس التشكيل الأدبى . . فهناك إطلاق أكبر للطاقة اللغوية عند حسن طلب ، وهناك تعامل محايد مع اللغة ، تخليصها من عاطفيتها وبلاغاتها كما عند عبد المنعم رمضان ، وهناك جهد ثالث وهو (توليف) اللغة بقبيحات الحياة المعاصرة ، تلويثها وجعلها خشنة كما عند عبد المقصود عبد الكريم ورفعت سلام .

وهناك خصوصيتنا الموسيقية من وصل بالوزن التفعيلى إلى أقصى ذراه (حسن طلب) أو من (أمات) الموسيقى كما يفعل عبد المنعم رمضان . . من حاول أن يستنبط موسيقى شعرية بعيداً عن وزن الخليل ابن أحمد بخلط التفاعيل ببعض ، واختراع علاقات موسيقية بين الحروف والكلمات . . أو خلق موسيقى (**غير خليلية**) كما فى الكثير من أعمالى (**الأبيض المتوسط**) وكما لدى رفعت سلام ومحمد سليمان وجمال القصاص .

- تتوقف كثيراً عند حسن طلب ؟

وأتوقف أيضًا عند عبد المنعم رمضان ورفعت سلام .

- هل هؤلاء فقط هم من تبقى من شعراء السبعينيات ؟

نعم ، هؤلاء هم أصحاب الجهود الأساسية والمستمرة البارزة فى تجربة شعر السبعينيات ، وهم فى رأيى شعراء كبار ، حتى وإن كان لى على شعر كل واحد من الثلاثة ملاحظة أو ملاحظتان أو ملاحظات . . وذلك لأنهم ضربوا فى كل اتجاه بسهم ؛ أى إن إنجازهم متنوع وعديد .

تقطيع القصيدة

- تبدو قصيدتك بسيطة .. هل تعانى لحظة الكتابة .. أقصد كيف تأتيك القصيدة ؟

لا أعرف أصلاً إذا كانت قصيدتى بسيطة أم لا . . ولو كانت كذلك ، فتلك ميزة من حيث قدرتها على الوصول إلى قطاع أعرض من الناس ، ومن حيث أنى قاربت حل المشكلة بفك التركيب والتعقيد فى القصيدة لتصل للناس .

وبالفعل أنا أكتب بيسر ودون عناء ؛ لأنى أشتغل كثيراً على القصيدة قبل كتابتها ، دائمًا فى حالة كتابة ، فى حالة عمل مع الشعر . . سواء فى سلوكى ، حركتى ، عملى . . إننى أعمل كثيراً بالقوة وليس بالفعل قبل إنتاج القصيدة . . ولهذا تجىء لحظة كتابتها سهلة . . كما أنى أكتب أحيانًا قصائد على مدى طويل . . قطعة قطعة ثم أقوم بمزجها . . لا أؤمن بالإلهام والدفقة الأولى . . القصيدة ليست مقدسة . . ولهذا فالعين الثانية بالنسبة لى هامة جدًا . . فالقصيدة تتخلق ليس فى لحظة نزولها ، ولكن فى اللحظة التى يراها الشاعر بعينه .

- كيف تكتب القصيدة قطعة قطعة .. كيف تقيم المزج والاتصال بين لحظات متناثرة فى أوقات مختلفة ؟

لأنى أقيم نسقًا تكون الصلة بين أطرافه إما انسجامًا أو تنافراً ، وكلتاهما علاقة ، مثلما أعتبر فى الموسيقى أن النشاز موسيقى ، فالموسيقى الحقة ، فى نظرى ، هى « التوتر » ، وليس « التواتر » الذى هو سمة « الوزن » المنتظم .

- تلك الغزارة فى الكتابة ١٣ ديوانًا شعريًا ٦ كتب نظرية .. هل هو الاستهلال ؟

أنا أعمل دائمًا ، وهذه أعداد غير غزيرة فى زمن يتجاوز الـ ٣٠ عامًا . .

- العمل الصحفى هل أخذ منك شاعريتك .. فلم تكسب الصحافة شاعراً بل كسب الشعر صحفيًا ؟

أنا مختلف وتقديرى أن دواوينى الأخيرة (**فقه اللذة**) (**سراب التريكو**) (**يوجد هنا عميان**) نقلة شعرية فى مشوارى استخدمت فيها الصحافة والمفردات السياسية والحياة العامة واليومية . . استخدمت ما استخدمت . . لكن فى ظنى عملت انقلابًا على نفسى ، اعتبره للأمام من حيث هو علاقة قدرة واتساع . . إذا كان الحديث عن الصحافة بسبب وجود (النشر) فى دواوينى الأخيرة ، فذلك ليس جديدًا ففى ديوانى (**دهاليزي**) ١٩٧٧ كان هناك نثر مبكر .

- ما شكل تحولاتك الجمالية .. وانقلابك المتواصل على نفسك ؟

ليس فى الشعر جملة مكتملة . . أما إذا كان المقصود أن التجربة فى هذه المنطقة أو تلك تكون وافية أو شبه وافية ، فهذا قد حدث .

فالفترة التى عايشت العنف السبعينى رغبة الصدام ورغبة الفتح الأول أظن أنها أوفت نفسها فى ديوانى (**سكندريا يكون الألم**) و (**الأبيض المتوسط**) ، وأصبح من الصعب تكرارها .

بعد هذا الاعتراف الجاف الشديد لفترة السبعينيات ، دخلت تجربة حصار بيروت فى أوائل الثمانينيات ، وقد عبرت هذه المرحلة عن نفسها فى ديوان (سيرة بيروت) وكتاب (الثقافة تحت الحصار) هذه أيضًا جملة مكتملة . وأهم ما أعطاه لى حصار بيروت رسالة ، تقول : (حاول أيها الشاعر أن تجد صيغة مؤالفة (تؤلف) بين التشكيل الجمالى الذى تدعو إليه ، والموقف السياسى والفكرى والوطنى الذى تنتمى إليه) . وفى هذا الإطار كانت التجربة جملة مكتملة .

وفى الفترة من (١٩٨٣ حتى ١٩٨٨) وهى أهم فترة بحياتى الشعرية ، حدث الجسر الانتقالى الذى تم فيه السعى (لتليين) الأداء الشعرى بين صدامية العنف الأول ، وحصار بيروت ، ومحاولة إيجاد صلة بينها . . بدأت محاولاتى وتجسدت فى ديوان (**الشغاف والمريميات**) حيث لان العنف السبعينى الأول وسلست الأدوات وظهرت بعض الملامح الرومانتيكية الجميلة الخفيفة غير الضاغطة ، وقد عبر هذا الاتجاه عن نفسه تعبيرات أكثر نضجًا فى ديوانى (**البائية والحائى**) (**وفقه اللذة**) ، وهذه جملة مكتملة .

فى الديوانين هناك رومانتيكية ولعب فنى ، وهناك شىء من النثر والتوزين العالى ، وهناك موقف اجتماعى وكسر لتابوهات ليس بطريقة

إعطاء (لكمة) فى أنف القارئ ، كما كانت جمالياتى فى أوائل السبعينيات ، والتى أسميتها (**جماليات اللكم فى الأنف**) ، ولكن من خلال جماليات غير زاعقة وموقف سياسى غير زاعق ، وذلك نتيجة طبيعية للخبرة والتجربة والتمكن من الأدوات والتمكن من الموقف ، وكانت أيضًا جملة مكتملة .

بعد ذلك أحسست أنى قطعت شوطًا لا بأس به فى تلك (الليونة) ، وأصبحت فى حاجة شديدة إلى كسرها والانقلاب عليها فكان (**سراب التريكو**) ، ولم أكن أنقلب كليًا على نفسى ، بل كنت أواصل خطا أو نقطة بدأتها عام ١٩٧٧ فى ديوان (دهاليزى) ، بل وقبل ذلك عام ١٩٧٤ فى بعض قصائد (**حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض**) .

ويبدو أن عملى أو سعيى الدائم هو إنضاج المتطرفات ، وأستطيع أن أقول أن عملى بعد ٨٣ هو سعى لتليين النتوءات الحادة بين تلك التطرفات السابقة وكسر بروزاتها فى نهر واحد ، وأنا أعتبر أن التجلى المهم لهذا السعى كان فى الديوان الأخير (**يوجد هنا عميان**) .

- برغم أنك داعية جماليات (الشكل) إحدى خصوصياتها ، إلا أن تحولاتك تكاد تكون أيديولوجية فكرية وسياسية ؟

طبعًا . . التحولات الجمالية ذات أصل سياسى / اجتماعى / ثقافى . . لا توجد تحولات فى الهواء الطلق . . لأننى لست عابدًا للجماليات فى الفراغ . . ليست هناك جماليات فى الفراغ أصلاً . . الحاجة الجمالية بنت حاجة اجتماعية حضارية . . بل إن لم تكن فى سبيل التقدم المجتمعى ، ستظل أيقونة معلقة فى الفراغ .

- اندفاعك نحو قصيدة النثر .. هل كان صرعة ورغبة فى الالتحاق بالجديد أم كان همّا جماليّا ؟

لست مندفعًا نحو قصيدة النثر بدليل أن آخر مخطوط كتبته بعد رحلتى الأخيرة لباريس ، هو ديوان تفعيلى يضم ٣٠ قصيدة موزونة . . لكن كل ما هنالك أننى أسقطت عندى واحدية الشرعية لقصيدة التفعيلة ، كما أسقطت واحدية الشرعية لقصيدة النثر . . لم أعد أؤمن بأن التفعيلة والوزن وحده هو موجب الشعرية . . لم أتبن قصيدة النثر - كحل نهائى وحيد - ولكن كسرت قدسية قصيدة التفعيلة ، فكل ما هو متاح للشاعر من أدوات موسيقية ممكن .

- وهل قصيدة النثر الآن هى مشروعك الجمالى ؟

أنا مشروعى هو الشعر وليس الموسيقى أو عدمها . . هو الشعر الجميل من حيث يأتى وبأى أداة . . أنا من الناس الذين يعتقدون بأن الشعر هو ما يكتبه الشعراء . . فالذى أعمله هو الشعر ، وعلى الآخرين أن يبحثوا عن تبرير أو تنظير أو تفسير أو تحليل .

سألنى أحد كيف تكتب قصائد عن الحداثة ، وتكتب عن الانتفاضة ، قلت ما أفعله هو الحداثة . . لو أن (الطوب) يفيدنى فى العثور على شعر جميل ، استخدم الطوب فأنا مرهون بالشعر الجميل ، ومشروعى هو التنوع والتقليب الدائم والمستمر .

تقليدى أم تجريبى

- تحتفى باللغة والموسيقى وبالقيمة النغمية للمفردة ، وجميعها قيم جمالية سابقة .. جماليات تقليدية .. أى إنك تعمل فيما تم إنجازه ؟

أنا لا أشعر بذلك . . لأنه بهذا المعنى ليس هناك جديد ولا أحد يخترع شيئًا . . الشعراء يطورون الإرث الموجود دائمًا حتى من يقدمون نقلات كبرى ، يعملون عبر تطوير الآليات الموجودة . . ولهذا لا أظن أنى أنجز فى المنجز .

- الملاحظة السابقة ربما تخصك ، وربما تخص جماعة (إضاءة) الشعرية فى ضوء التميز التقليدى بين (أصوات وإضاءة) فى اهتمامكم فى إضاءة بالموسيقى واللغة والتراث والبعد القومى ، بينما جماعة (أصوات) لم يهتم شعراؤها كثيراً بالموسيقى والنغمية والبعد القومى ؟

طوال عمرى لا أعتقد أن هذه التوصيفات صحيحة . . فحتى جماعة (أصوات) لم يتخلوا عن الموسيقى كلية ؛ خاصة (رمضان) (وسليمان) وكسر الوزنية سابق فى جماعة (إضاءة) ، أما التراث فقد كان مشتركًا بين الجميع ، ولكن طريقة المعالجة هى التى كانت مختلفة من جماعة لجماعة ، ومن شاعر لشاعر . . أما اللغة فهى عمل الشاعر الأول (أيًا كانت طريقة المعالجة) وأنا أعمل على اللغة ؛ لأنى أكتب شعرًا ، والذى لا يعمل على اللغة هو الذى لا يكتب شعرًا . .

- ومع ذلك أنت أكثر شعراء جيلك تجريبًا .. لكنك تنتقل قبل أن تكمل جملتك الجمالية ، هل التجريب - فى ذاته - هدف ؟

عندما أقول أنتقل ، لا أقصد أن أقول إنى أنتقل قبل أن أكمل . . أنا لست (فرقع لوز) . . أنا كاره للتمترس أو المكوث طويلاً فى المكان نفسه . . ما أن أقول جملتى الكاملة أو أتصور ذلك ، حتى أذهب إلى جملة أخرى جديدة ، ولذلك أنا أكمل جملة بالتجريب . .

والتجريب ليس هدفًا ولكنه وسيلة للوصول إلى جملة ما أن تكتمل حتى لا تصبح هدفًا . . التجريب (طريق) والجملة الشعرية (طريق)، والشعر نفسه هو (الطريق) وليس (الوصول) .

إحياء الأدب وقتله

- كيف ساهم الصراع المستمر مع سلطة (الأب) فى تشكيل رؤيتك الجمالية ؟

العلاقة (بالأب) علاقة معقدة وملتبسة فى العائلة والسياسة والطبقات والاجتماع والفلسفة . . لأن هذه الثورة على الأب تكون عادة جدلاً مرهقًا وحساسًا بين الوصل والقطع ، نأخذ منه أشياء ونترك أشياء . . هكذا رأيت المسألة دائمًا . . لا هى قطع كامل ونهائى ؛ لأن مثل هذا القطع ميكانيكى وعدمى ومستحيل ، ولا هو اندراج كامل فيه واستئناف كامل (للأب) لأنه أيضًا عدمى ، ولذلك كان موقفى مزيجًا من الإحياء والقتل . وثمة نوع من الإحياء هو فى جوهره قتل . . وأعنى بالقتل هنا هو وضع (الأب) وجهده فى سياق إحيائه بإبرازه ووضعه فى سياقه التاريخى والموضوعى ، وإعلاء المساهمة الكبرى التى قدمها فى حينه مشروطة بلحظته التاريخية . . هذا الإحياء نفسه ينطوى على الإعلان بأن اللحظة التاريخية قد مرت ورحلت ؛ أى ماتت وصارت

للحظة الراهنة شروط جديدة وأبناءً جدداً ، وأنا لا أحب قتل الأب بإلغائه والوقوف على جثته فذلك ليس موقفًا أخلاقيّاً . . الأصيل هو إقامة قامة الأب ومطاولتها لتجاوزها . . أستفيد من الأب بالعناصر المستمرة المضيئة الباقية ، واستئصال العناصر التى عبرها الزمن وماتت مع لحظتنا الراهنة . .

- إذاً ليس موتاً كاملاً أو قتلاً كاملاً ؟

ليس هناك موت مطلق كامل فى الثقافة والفنون . . ليس كل قديم بذاته (خرابًا) وليس كل جديد بذاته (عماراً) . . ذلك هو الجدل والصراع وأصوله . .

- ومن هم أباؤك الذين قتلتهم أو استخدمتهم لحساب نسجك الشعرى الراهن ؟

(على بن أبى طالب) ، (النفرى) ، (الجاحظ) ، (أبو نواس) ، (جبران خليل جبران) ، (صلاح عبد الصبور) ، (السياب) ، (أدونيس) وكثيرون . .

على بن أبى طالب أخذت منه جملته الباهرة فى ديوانى (الواحد والواحدة) : **أنا النقطة تحت الباء** فهو القائل : « جمع الكون فى الكتب الثلاث وجمعت الكتب الثلاث فى القرآن ، وجمع القرآن فى سورة التوبة ، وجمعت سورة التوبة فى « باسم الله الرحمن الرحيم » ، وجمعت باسم الله الرحمن الرحيم فى « باسم » وجمعت « باسم » فى الباء وأنا النقطة تحت الباء . . أى فكر رفيع وأى شعر عال وأى توحد صوفى مع الكون ، وأى ذاتية عظمى ، وأى اعتداد بالنفس . . سبق الصوفيين وفلاسفة الذات ، وفلاسفة الوجودية ، وأى اجتراء لغوى .

- هذا هو الإحياء فأين القتل ؟

طبعًا هذا إحياء ، وهناك أيضًا قتل يتمثل فى أنى خلعتها من إطارها (اللاهوتى) (الدينى) . . وفرغتها من سياقها الفلسفى الشيعى ، وجردت هذه الجملة من كونها سلاحًا فى المعركة بين السنة والشيعة فى التاريخ الإسلامى ، واستبقيت منها فقط النزعة الشعرية الإنسانية الرفيعة .

وابن عربى الذى نستند جميعًا على جملته الباهرة (كل مكان لا يؤنث لا يعول عليه) ، واتخذناها منطلقًا للكتابة الجسدانية والحسية فى شعرنا كله ، أنت تحييه نعم ، لأنك تبرز هذه الجملة الفاتنة المتقدمة التى هى أسبق من الفلسفة النسوية ، ومن جوليا كريستيفا ، ومن قول بعض الفلاسفة المعاصرين « أن الحضارة مؤنثة » وهنا يكون (الإحياء) .

لكننا خلعنا هذه الجملة من سياقها (اللاهوتى) الدينى المرتبط بفلسفة ابن عربى الصوفية الإشراقية فى المعرفة ، ووضعناها فى إطارنا الراهن وهنا يكون (القتل) بل القتل المركب . . لأننا خلعنا هذه الجملة من (اللاهوت) ووظفناها فى (الأيروتيكا) ؛ أى خلعناها من (السماء) ووضعناها فى (الأرض) ؛ أى خلعناها من (الروح) ووضعناها فى (الجسد) .

* * *