مع الشاعر عز الدين المناصرة

حاوره: **علي العامري**

الشاعر عز الدين المناصرة، القادم من قرية «بني نعيم» المطلّة على «خاصرة العالم» (البحر الميّت)، لايزال ـ منذ ندائه الأوّل «يا عنب الخليل» ـ يحلم بكنعانيا المتّحدة، ولايزال في اشتباكات متواصلة مع الحياة والشعر.

تنقّل من مكان إلى آخر، عاش في فلسطين ومصر والأردن ولبنان وبلغاريا وتونس والجزائر، وبقي يحمل أحلامَه ومتاعبه وعويله الذي يحفر من خلال تراجيديا عميقة، بقي يغوص في خاصرة التراب وبقي ينشد فوق تلك «الصخرة العالية»، فوق تلك الصخرة الزرقاء.

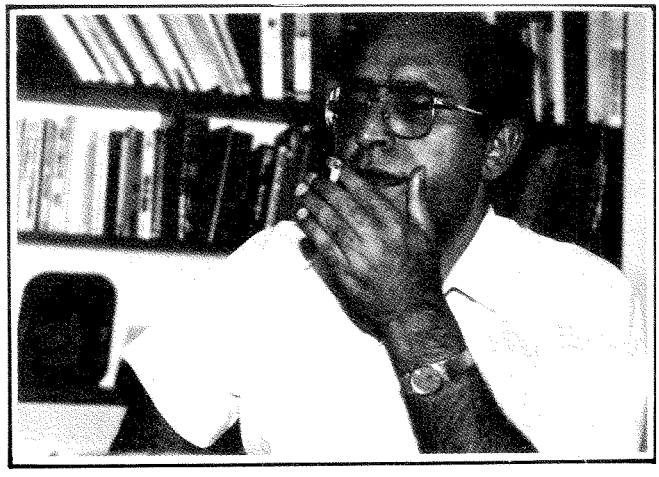
في هذا الحوار العميق والطويل، تكلّم المناصرة، تكلّم الطفل، وتكلّمت الذاكرة كما تكلّمت الأصابع. في حوارنا مع الشاعر المناصرة تشابك الزمان وتداخلت الأمكنة، وارتفع الرّنين الجوّاني بما يحمله من أسماء وأشجار وحجارة وأناشيد.

* * *

وعز الدين المناصرة من مواليد قرية بني نعيم ـ الخليل ١٩٤٦. كتب أولى قصائده عام ١٩٥٩، وبدأ النشر عام ١٩٦٢. حصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة صوفيا عام ١٩٨١.

أعماله الشعرية: **يا عنب الخليل** (١٩٦٨)؛ **الخروج من البحر الميِّت** (١٩٦٩)؛ **قمر جرش كان حزيناً** (١٩٧٤)؛ **لن يفهمني أحد غير الزيتون** (١٩٧٦)؛ **جفرا** (١٩٨١)؛ **الكنعانياذا** (١٩٨٣)؛ **يتوهَّج كنعان** (١٩٩٠)؛ **رعويات كنعانيّة** (١٩٩١).

أمّا دراساته فهي: **الفنّ التشكيلي الفلسطيني** (١٩٧٥)؛ **السينما الصهيونيّة** (١٩٧٥)؛ **عشّاق الرمل والمتاريس** ـ شهادات (١٩٧٦)؛ **مقدّمة في نظريّة المقارنة** (١٩٨٨).



الشاعر عز الدين المناصرة

* مهما تباعد الإنسان زمانيّاً عن مهد الطفولة يبقى ثمّة رنين يخفق بأجنحته الكثيرة دائماً. ما هو الرنين الطفولي الذي يخفق في جوّانية عز الدين المناصرة؟

□ كنتُ في طفولتي أسعى للخلاص منها متوهّماً أنّ تغيير الأمكنة

نعم أنا من دمّر الحنين من أجل اكتشاف هذا الرنين الجوّاني.

باتجاه العالم الواسع هو الذي يجعل منّي «شاعراً عالميّاً». وحين وصلت إلى غابة البُندق في وادي بحيرة البانشاريفو في ضواحي صوفيا وإلى الغابات السوداء في ألمانيا وإلى باريس الأضواءِ والإغراءاتِ، وجدت نفسي أسعى إلى التشبيه. فالاستعارة هي مركز البلاغة الشعريّة العالميّة. والمنفيُّون يضخّمون الأشياء. هناك غازلتُ شجرةَ البندق تحت عاصفةٍ من المطر الصيفيّ. وكنت أحمل طفلي على أكتافي كي «يتشعبط» على الشجرة، ويتدرّب على الحنين. لكنّه لم يحنّ، بل اكتسب مهارة جديدة. وأمّا أنا، وعندما كان دخان الشواء يتصاعد في سماء الغابة، فقد كنت أحصي أنواعَ الأشجار وعددَ الجلسات في القيلولة وأنواعَ حجارة الرخام ومطرَ الربيع، وأتأمّلُ البحر الميّت وهو يقعي كالذئب أمامي. كنت أدمّر الحنينَ وأُفتّته وأسحنُه في ذاكرتي. وأمّا النقّاد الميكانيُّون المليئون بالكراهية لكلِّ ما هو جميل فقد أخذوا سطحَ هذا الرنين الجوّاني واعتبروني شاعر حنين، وكفى. نعم أنا من دمّر الحنين من أجل اكتشاف هذا الرنين الجوّاني. وعندما كنتُ في غابات البحر الأسود على شاطئ قارنا البلغاري، لم أكن سائحاً، لأنّني المطرود بسبب رفضي الانسجام مع الرداءة. وجدتُ نفسي أكتبُ قصيدتي «الأزرق».

وكان الأزرق أكثر من أزرقين. مكان بعيد بدأ يتلوّى في داخلي ويضغط، فإذا بي أمام واحة الأزرق الأردنيّة قادماً من الأزرق العالمي. ومنذ أن أُخرجتُ من جنّتي الأرضيّة الساحرة وأنا منشطر الروح. تلك هي المفارقة: شاعر يتمحور حول النواة، يجول في العالم، لكنّه يظلّ منشطراً متشظيّاً لأنّ رحيله قسريّ ولأنّ إقامته قسريّة. وهكذا وجدتني أثق بعهد الطفولة، بلغة الطفولة، محاولاً إعلاء معجمها الشعريّ عبر التشكيل التجريبي المتواصل. لم أهدأ. بل بقيت قلقاً. سبعة وأربعون عاماً وأنا أمارس الطفولة رغم تجاربي الكبيرة في عذابات الحياة. ولم أتلوّث رغم أنّني غُصتُ في الوحل أكثر من الآخرين.

عندما رأيتها في مطار قلنديا قبل سبعة وعشرين عاماً كهربتني بل سحقتني. ولم أنم ليلتي في القاهرة. وظلّت طَوال هذه السنوات تعني لي «القدس». كان اسمها عندي «مريام». وكان شعرها كستنائيّاً، لها ابتسامة خجولة نديّة، كتفّاحة نديّة في حقل الصباح لم يمسسها أحدٌ سواي. فدغتُ نهديها بكفّي. وكدت أصرخ: هاأنذا أتذوّقُ الحلولَ الصوفيّ. والآن ـ عندما أتذكّرها ـ أعيدُ تشكيلها كما أشاء لأصوغ أحلام يقظتي. وأمّا هي فقد تكون الآن امرأةً مترهّلةً لا تُطاق. أليست هذه هي منطقة الشعر؟! فالماضي لم يعد هو الصورة الواقعيّة الحقيقيّة. والحاضر ليس حاضراً لأنّه يخالف الحقيقة. إنّها امرأةٌ من عذاباتي القادمة. أليس كذلك؟. فالرنين الجوّاني من قصائدي لا يحكمه العقل. لكنّه ليس قادماً من فراغ البلاغة البلهاء. وليس هلاميّاً بلا حدود، رغم أنّني شاعرُ نصٍّ مفتوح. إنّما هي لعبةٌ أمارسها لكي أوحي للآخرين الذين لا يرونَ إلّا الظاهرَ من النصّ، بأنّني شاعرُ نصّ مفتوحٍ بلا حدود. ومادامت اللغة ماديّةً فإن تشكيلها مسألة أخرى. هذا هو الفصام الذي أعانيه كشاعر مع مهنتي كمنظّر أكاديمي في مجال اختصاصي. باختصار: أنا شاعرٌ إنسانٌ منشطرُ الروح، لهذا أُبالغ وأتعذّب من أجل تأكيد عهد الطفولة. لكنّني كسرتُ المعادلةَ التقليديّة التي تقول بأنّ كلّ من يكتب عن طفولته فهو يعيش منطقة الشعر. المهمّ هو كيف نكتب. وأمّا الموضوع بحدّ ذاته فليس مهمّاً.

عندما كنت أتعامل مع اشتقاقات المعجم الشعري الرعوي الزراعي وأُفصّح العاميّات و«ألظمها» بخيطِ تبغٍ حقولِ بلدِة «بني نعيم»، كنتُ أتعذّبُ مع معجمي الشعريّ. ذلك أنّ تفصيح الألفاظ العاميّة لم يكن قد أصبح «موضة» كما هو الآن. ودعني أعترف أنّني مدين لهذه الطفولة الرعويّة الزراعيّة. والشعراء الشباب الذين يكتبون الآن عن طفولتهم ـ وهذا حقّهم ـ لم يضيفوا جديداً

لما قدّمته من أساليب وتقنيّات. أقول هذا لأنَّ «نقّاد القال والقيل» في الصحافة اليوميّة يتهرَّبون من تحديد مصادر التأثير الفعلي المتدرِّج الصامت إلى مصادر وهميّةٍ إعلاميّةٍ ظاهريّةٍ، متجاهلين التأثير العميق الصامت. تلك لعبة نقديّة تنطلق من الخيال النقديّ الحكوميّ والحزبيّ. وأمَّا أنا فأتفرَّج بمتعة بالغة.

*** للمكان ذاكرة، لعز الدين ذاكرة، من يضيء الآخر، أو ما العلاقة بين الذاكرتين؟**

□ المكان له شعريّة «ما قبليّة» يراها السائح والشاعر السائح. ولا فضل للشعراء في وجودها، لأنَّها موجودة قبل قصائدهم.

للأسف فإنَّ النقّاد يتحدَّثون عن «شاعريّة سياحيّة» عندما يتحدَّثون عن لغة الشعر في الرواية العربيّة الحديثة أو في القصيدة العربيّة الحديثة. وهناك شاعريّة سياحيّة أخرى أشاعها النقدُ الفرنسي الحديث وهو يفصل «الشاعريّة الماقبليّة» للمكان التاريخي ويزوّقها بشعارات الحداثة، ليبيعها لسيَّاح الدرجة الأولى في فنادق النجوم الخمسة! أنتمي لشاعريّة «المنظور النقدي» تجاه الأمكنة.

فجّرت ذاكرة المكان عندما حرموني منه.

فالأمكنة أوَّلاً هي جزءٌ من عذاباتي الشخصيّة. فأنا لست من «زوّار الأمكنة»، بل أُجبرتُ على التفاعل معها سلباً أو إيجاباً. كما أنَّ السبب الرئيسيَّ في «هيمنة شعريّة المكان» على شعري، أنَّني بدأت من ظاهرة عذابات الفقد والمنع القسري. لو كان مسموحاً لي أن أعيش في مريام الشماليّة لما كتبت عنها أيّة قصيدة، لأنَّ الحياة أجمل من القصيدة. لقد فجّرت ذاكرة المكان عندما حرموني منه. وعندما تنقَّلتُ بين أمكنة العالم، عشتُ فيها وتفاعلتُ معها مجبراً، لأنَّني لم أكن من زوّار الأمكنة، وهكذا أصبحتْ جزءاً من عذاباتي الشخصيّة. ولم تكن الأمكنة بنيةً ثقافيّةً ذهنيَّةً. وعندما انتبه النقدُ الأدبي العربي الحديث ـ متأخِّراً ـ إلى قراءة الأمكنة في الأدب تحت تأثير «الموضة» كان يبحث عن «اصطناع الظاهرة». ولكي تتأكَّد براءتي من موضة هذه الأيام ـ أي ونحن في عام ١٩٩٢ ـ فإنَّ على النقّاد أن يتذكَّروا أنَّ **يا عنب الخليل** قد صدر عام ١٩٦٨ و**الخروج من البحر الميّت** عام ١٩٦٩، وأنَّ أوَّل عمل شعريٍّ حداثيٍّ عن جرش، كان **قمر جرش كان حزيناً** عام ١٩٧٤، أي عندما كان التفاعل مع الأمكنة فطريّاً وعفويّاً. وعندما كتبت قصيدتي «علوّاه» عن زيارةٍ لأجدادي الأنباط في مدينة البتراء عام ١٩٧٢، لم يكن الشعر الحديث يهتمّ بمسألة «شاعريّة التاريخ». لقد كان تفاعلي نابعاً من همٍّ شخصيٍّ بعيداً عن ظاهرة «التثقفن الشعري» الصناعيّة.

أين هي أمانة النقد الأدبي وشجاعته في البحث عن روّاد الحداثة الفعليّة؟!.

لقد دمّرتُ الحنين وأعدت صياغة الأمكنة وفق منظور نقديّ وعندما وصفتُ «البحر الميّت» عام ١٩٦٦ في قصيدتي «الخروج من البحر الميّت» بأنَّه **خاصرة العالم**، كان الوصف مبتكراً. أقول هذا لأنَّ آخرين استعاروه عام ١٩٩٢ في قصصهم وهو الذي ترسَّب في قراءاتهم منذ أكثر من ربع قرن. وأرادوا بالقوَّة التزويريّة العجيبة نسبته إلى غيري. نعم! وبعيداً عن أيِّ تواضعٍ كاذبٍ أو غرورٍ نرجسيٍّ لا رصيدَ له أقول إنَّ مساهمتي كانت رائدة ومبكِّرة. والأمكنة ملقاة على قارعة الطريق منذ آلاف السنين، يمكن لأيِّ شاعرٍ تناولها، إذ لا يمكن احتكارها لشاعرٍ أو روائيٍّ أو قاصٍّ، لأنَّه لا فضل لأحد في وجودها. المهمّ هو أن يضيف الشاعر الجديد لَبِنَةً أخرى إلى عمارتي الشعريّة المكانيّة، أو أن يبني عمارته الجديدة دون أن يقلِّدني. أليست هذه هي عدالة توزيع الحقوق على مائة شاعر وشاعر يمكن أن يتناولوا موضوعاً واحداً، بحراً ميّتاً واحداً؟.

*** عام ١٩٤٦، وقبالةَ البحر الميّت، ولد بحرٌ حيٌّ اسمه عز الدين المناصرة. هل هي جدليّة الشعر/الموت، الجلاميد/الأجنحة؟**

□ لعلَّك تشير إلى ظاهرة **نقد الموت** في شعري، وإلى المصادفة العجيبة المرتبطة بمسقط رأسي: بلدة «بني نعيم» شرقيّ الخليل على قمم الجبال الغربيّة المطلّة على خاصرة البحر الميّت الغربيّة. أوَّل حقيقة، مسقط رأسي، تدلّل على علاقتي الحياتيّة الدمويّة مع البحر الميّت. فعلاقتي معه لم تبدأ من الموروث الثقافيّ فحسب، بل من حياة يوميّةٍ رعويّةٍ زراعيّةٍ كذلك. فقصيدتي الأولى عن البحر الميّت عام ١٩٦١ كانت بعنوان **غزلٌ إلى عمود الملح**. أعدتُ فيها قراءةَ البحر الميّت انطلاقاً من الثقافة الشعبيّة لأهل قريتي، وهي ثقافة خاصّة جدّاً لأنَّها غير مطابقة للثقافة الرسميّة المقدَّسة عن «زوجة لوط» التي لُعنت لأنَّها التفتت إلى الوراء بعد هزيمة البحر الميّت. فالبحر الميّت نفسه نتاج هزيمة. لكنّني أعدت له الحياة عبر جدلي مع الموت. لقد وُلدت قبالة البحر الميّت. وولدت كلمة «الموت» مع ولادتي، لأنَّني كنت أرى البحر الميّت كلّ لحظة طوال أيَّام السنة من حاكورة دار أبي، ولأنَّ أجدادي تركوا لنا ميراثاً عريقاً من الأرض

التي تمتدّ من سفوح الجبال الغربيّة حتّى سدود الملح. ظلّ والدي حتّى عام ١٩٤٨ يذهب مع القافلة منذ الفجر إلى البحر الميّت، حيث يحمّلون الحميرَ والبغالَ أكياسَ الملح التي جفّفوها على صخور السدود، ثمّ يبيعونها في حيفا. وكان والدي غالباً ما يصطاد وعلاً أو غزالاً أو شنانير من بريّة البحر الميّت الغربيّة. تسكّعت في هذه البرّيّة في طفولتي بحثاً عن الأعشاش والزهور وبعض الأعشاب والينابيع ومساقط المياه. لكن طفولتي كانت ممنوعة. ذلك أنّ اليهود احتلّوا عام ١٩٤٨ شريطَ «عين جدي» على ضفّة البحر الميّت الغربيّة. وهكذا تشكّل عازلٌ بين بريّة بلدة بني نعيم وملامسة مياه البحر الميّت. لهذا عندما كنت طفلاً في أوائل الخمسينات لم تكن حسرة أبي على البحر الميّت حسرة ثقافيّة، بل كنّا نعيش معه مأساة المنع. وكانوا في الستّينات يتحسّرون في بلدتنا على بياض ونقاء ملح البحر الميت الذي حُرموا منه قياساً على الملح الذي يُباع في الأسواق. وعندما نشرتُ ديواني **الخروج من البحر الميّت** عام ١٩٦٩، كانت قصائده تتحدّث عن مدن الملح المهزومة عام ١٩٦٧. هذا هو المعنى الأدبي للديوان. لكن كلمة «الخروج» كانت تعبّر عن معادل شاعري لظهور الثورة الفلسطينيّة. وقد تفاءلتُ آنذاك بصيغة معركة الكرامة عام ١٩٦٨ التي صاغها الأردنيُّون والفلسطينيُّون معاً وبالشجاعة نفسها. لكن ـ كما تعرف ـ فإنّ صياغتي الشعريّة لم تكن سياسيّةً بل كانت **صياغةً شاعريّةً وجوديّةً**. لكن النقد تجاهل ذلك متوهّماً أنّ علاقتي بالبحر الميّت علاقةٌ ذهنيّةٌ ثقافيّةٌ، رغم أنّ النصوص قالت عكس ذلك.

لقد أجرى أحد الأدباء الجزائريّين (الأديب مصطفى نطور) قراءة لدلالات كلمة «الموت» في ديواني **جفرا** الصادر عام ١٩٨١، فاكتشف أن هذه الدلالات متجدّدة ومتعدّدة ومبتكرة. لهذا فالبحر الميّت عندي بحرٌ حيٌّ يعادل أحياناً حياتي الشخصيّة. ولم أتوقّفْ أبداً عند الشاعريّة الثقافيّة الماقبليّة للبحر الميّت. فالبحر الميّت في شعري هو بحريَ الحيُّ الخاصّ. وعندما قرأت آثام امرأة البحر الميّت الملعونة كعمود الملح، كنت أنطلق من الأسطورة إلى امرأة معاصرة أغوتني ودمّرتني دون أن ألعنها.

*** بعد ٣٠ سنة من جحيم التجربة الشعريّة، ماذا تقول عن حلم «كنعانيا المتّحدة»؟**

□ يا صديقي العزيز، لقد قلت أكثر من مرّة إنّني لا أشعر بأيّ تناقض عندما أتحدّث عن **التكامل** بين كنعانيّتي وعروبتي وإسلامي ومسيحيّتي وأمميّتي. فأنا صُغت هذه المعادلة الصعبة في زمن كانت فيه هذه المعادلة متّهمة. وصُغت معادلتي من مزاجٍ فرديٍّ خالصٍ بعيداً عن الأحزاب والحكومات. لقد بدأت تعدُّديّة الواحد من طفولتي. فأهل قريتي العروبيُّون الإسلاميُّون يمارسون طقوسَ الثقافة البدائيّة ويعشقون المكانَ وتاريخَه الرسميّ والشعبيّ الوثنيّ والمسيحيّ في خلطة عجيبة دون أن يعترفوا إلّا بتصنيفٍ واحدٍ وهو أنّ المكان عربيٌّ وإسلاميٌّ فقط (مع أنّهم يحتفلون بعيد الشعانين دون أن يعترفوا بأنّه مسيحيٌّ ويسمُّونه «خميس الأموات»). ويمارسون رقصة «الدحيّة» وهي رقصة الخصب الكنعانيّة، ويخلطون بين القَصَص القرآنيّ والقَصَص الشعبيّ، ويفخرون بأنّهم من سلالة الصحابيّ الجليل «نعيم الداري» الذي أُطلق اسمه على بلدتهم **بني نعيم** ـ الخليل. كلّ شجرة هناك لها تاريخ. وكلُّ حجرٍ له تاريخ. وقد لجأوا في الانتفاضة إلى هذه الحجارة التاريخيّة كسلاحٍ فعّالٍ ضد أعدائهم. واستشهدوا من أجل المكان. لكن بلدتنا كان لها اسم آخر بل أسماء أخرى: فهي «الكنعانيّة» وهي «كفر البريك» في عهود ما قبل الإسلام. هل ثمّة تناقض هنا، أم تكامل؟ لقد اخترتُ منطق التكامل؛ ذلك أنّ المكان الذي ولدتْ فيه الحضارةُ الكنعانيّة الأولى، هو عينُ المكان الذي أقطعه رسولُ الله (ﷺ) للصحابيَّيْن الشقيقيْن تميم ونعيم الداري (أي الخليل وما جاورها). ولقد بدأتُ حياتي النضاليّة عام ١٩٦٤ بالضبط كنصير لحركة القوميّين العرب، ولم أشعر آنذاك بتناقض مع كنعانيّتي. فقصائدي الكنعانيّة كانت ومازالت قصائد عروبيّة. ولهذا باءت بالفشل محاولاتُ نقديّةٌ لتصنيفي ذاتُ خلفيّةٍ سياسيّةٍ. لقد بقيت كشاعر ومازلت صعباً على التصنيف كما أشار أحد النقّاد المنصفين. وهذا هو سرّ ديمومتي الشعري وعذاباتي مع النقّاد أيضاً. فقد خسرت الطرف الذي يبحث عنّي ليصنّفني ضمن تيّاره لأنّني رفضت التصنيف وبقيت أعلن انفصالي عنه. وخسرت الطرف المعادي لفكرة «الكنعنة الشعريّة» لأنّه يعاديها سياسيّاً: فالموالون سياسيّاً ربحوا لأنّهم قدّموا الولاء، والبديل الآخر ربح من تناقضه مع الموالين، لأنّه مع الطرف الآخر. وبقيت الخاسر الأكبر من لعبة الشعر ولعبة السياسة. وقد تحدّث مؤخّراً ناقدٌ يحبُّ التصنيف فقدّم قائمة بشعراء موالين للمركز الثقافي الفلسطيني الإبداعي، فألغاني. ثمّ قدّم قائمة بالموالين للمركز الثقافي الأردني، فألغاني. وعندما عاتبته، قال لي: أنت شاعر مُحيِّر فعلاً. أنت شاعرٌ عربيٌّ كنعانيٌّ صعب على التصنيف. لأنك مركز لكنه موحش يعيش عزلة وسط ضجيج الأضواء.

لقد اتّهمني البعض بسبب «كنعانيّتي» بالوثنيّة رغم أنّني مسلمٌ حقيقيٌّ. وفي إحدى الجلسات الصاخبة مع هؤلاء قال صديقٌ وحيدٌ في جلسة ضمّت ثلاثين شخصاً، قال لهم متنذّراً: «لا تخافوا. إنّ

شعر المناصرة لن يعيد الناس لعبادة ملح البحر الميِّت وصخور البتراء وأسوار القدس العتيقة، في نهايات القرن العشرين!».

لقد حلمتُ بعودة التكتُّل الطبيعي لدولة «كنعانيا المتحدة»، كقطعة من جسد الوطن العربي. فهل تتناقض «دولة كنعانيا العربيّة المتحدة» مع الوحدة العربيّة على أسس طبيعيّة وديمقراطيّة انطلاقاً من فكرة «تعدُّديّة الواحد» الفلسفيّة؟ لقد كان هذا واقعاً في الماضي القريب جدًّاً، وهو ممكن اليوم، ممكن جدًّاً أن نسهر في بيروت أو دمشق ونفطر في عمّان ونتغدّى في القدس أو بيت لحم أو الخليل! هل أهذي؟ هل يتناقض هذا مع عروبة وكنعانيّة طنجة وعنابة وتلمسان وفاس وتونس وخليج سرت والصعيد المصري.. وبغداد؟.

يا صديقي الشاعر: عروبتي شعبيّة ديمقراطيّة طبيعيّة فطريّة صافية. و«عروبتهم!!!» رسميّة دكتاتوريّة متعالية. و«كنعانيَّتي» شعريّة أوّلاً وأخيراً وليست مذهباً سياسيًّاً أو دينيًّاً. إنّني أدافع عن طفولتي المقهورة. أدافع عن إسلامي السمح وأدافع عن «مسيحيَّتي» الشرقيّة، لكي أكون إنساناً طبيعيًّاً ديمقراطيًّاً يؤمن بالوحدة عبر تعدُّديّة عناصرها الإيجابيّة. ولا أعرف إن كنتُ على خطأ أم صواب. المهمّ أنّني أمتلك المصداقيّة في اجتهاداتي وأتراجع عن الخطأ عندما أقتنع فقط. باختصار: لست سياسيًّاً ولا مفكِّراً، إنّما أنا: شاعر... ومناضل.

□ ثمّة خصوصيّة في تجربة عز الدين المناصرة الشعريّة: الهوامش - التوقيعة - قصيدة النثر الرعويّة - المستويات الصوتيّة في القراءة الشعريّة (الترتيل) أمام جمهور... إلخ. كيف ترى إلى الشعر؟ ولماذا الشعر؟

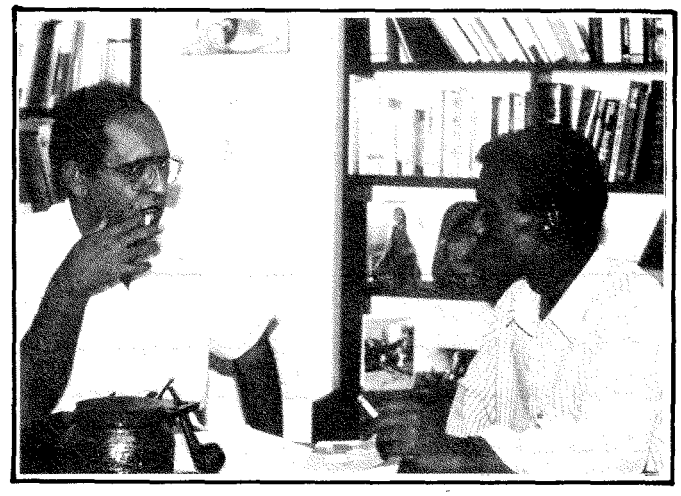
□ هذه الخصوصيّة تعذِّبني لأنّها تمثِّل الخطّ الثالث في الشعر العربي الحديث بين «شعراء المهرجانات الوطنيّة» و«شعراء حداثة العزلة التابعة». كلاهما تابع: إمّا لدكتاتوريّة الماضي ودكتاتوريّة الحاضر، وإمّا لدكتاتوريّة التبعيّة وحرق المراحل إلى الأمام. أنتمي للخطِّ الثالث التكامليِّ المستقلِّ المرفوض من الطرفين السابقين. ذلك أنّي شاعر حداثيٌّ بقيت على هامش مصطلح «شعر المقاومة» و«شعر الالتزام»، فصغت «حداثتي المحليّة الخصوصيّة» لكي يقرأني العالم انطلاقاً من منظوري الحداثي. هنا تصبح القصيدة لها وطن ومكان خاصّ. ورفضي أنصار التبعيّة الحداثيّة والحداثويّة التي يهيمن عليها التقليد المسخ للآخر، لأنّني حاولت أن أصوغ منظوري لمسألة التفاعل مع العالم باشتراطات منها: الاعتراف باستقلاليّتي كإنسانٍ عربيٍّ. وهناك من يتوهَّم أنّ العلاقة مع الآخر مفتوحة بدون شروط من قبل الطرف العربي، وبشروط قاسية بل مجحفة من قبل الطرف الآخر. لقد تفجَّرتْ هذه المسألة في السنوات الأخيرة في السياسة، لكنَّها ظلّت في الأدب تدفن رأسها كالنعام.

أنا منفتح على الآخر، لكني أنطلق من نرجس ذاتي الوطنيّة.

هذا المنظور بدأ بسيطاً في الستّينات، ثمّ تأكَّدتْ لي لاحقاً صحّته. وأنا منفتح على الآخر، لكنّني أنطلق من نرجس ذاتي الوطنيّة. لهذا، تمحورتْ تجربتي الشعريّة حول هذه الفكرة وبقيت طرفاً ثالثاً لا طرفاً وسطاً. بل إنّ معظم الشعراء العرب يردِّدون هذه الأفكار نفسها من الناحية النظريّة، لكن الممارسة الشعريّة متناقضة. لنضرب مثلاً: **التوقيعة**. عندما أطلقتُ في الستّينات مصطلح «توقيعة» على بعض قصائدي القصيرة المكثَّفة المركَّزة ذات الختام الحاسم المفتوح، انتبه أحد النقّاد (الدكتور علي عشري زايد) لهذه الظاهرة الجديدة آنذاك. لقد انطلقتُ من مفهوم «التوقيعات» في العصر العبَّاسي، ثمَّ فرحتُ في نهاية الستّينات عندما اكتشفتُ نوعاً من الشعر الياباني يشبه «التوقيعة» اسمه «هايكا» و«تانكا». وبهذا أكون قد انطلقت من ذاتي العربيّة. وقمت بالتأكُّد من صحّة منطلقي عندما قرأت هذا النمط العالمي الياباني. هنا حدث تفاعلٌ حرٌّ وفيه خيار، على عكس التفاعل الإجباري.

أمّا **قصيدة النثر الرعويّة**، فقد ولدت أيضاً من همّ التجريب والاستقلاليّة. لقد نظرتُ إلى شعراء «قصيدة النثر» في مجلّة **شعر** فوجدتُ قصيدة نثر مترجمة في تركيبها ابتداءً من السطر الشعري والمعجم الشعري وحتّى طقس القصيدة باستثناء واحد تقريباً: هو محمد الماغوط. ورغم هذا وجدت أنّ قصيدة الماغوط ذات نَفَسٍ خطابيٍّ حارٍّ. ثمَّ تأمَّلتُ أنسي الحاج فوجدتُ مظاهر أخرى لقصيدته، كذلك توفيق صايغ وأدونيس (أحياناً). هؤلاء هم روَّاد قصيدة النثر. لقد قرأتهم متأخِّراً في أوائل السبعينات، لأنّ مجلّة **شعر** لم تكن تصلنا في الستّينات إلى مصر أو فلسطين (حيث عشت). وبالتالي بدأت خربشاتي الأولى عام ١٩٥٩ في قصيدة «أغراض» النثريّة المنشورة في صحيفة المساء في القدس، بدون شعراء مجلّة **شعر**. حتّى إنّ الصحيفة نشرت القصيدة النثريّة تحت عنوان «خواطر شعرية!». وحتّى عندما نشرت في النصف الثاني من

الستّينات قصائدي مثل: «خان الخليلي» (١٩٦٥) و«مذكّرات البحر الميّت» (١٩٦٩) لم أكن قد قرأت مجلّة **شعر**. وقد كانت قصائدي تجريبيّة منفصلة تماماً عن قصيدة النثر لدى شعراء مجلّة **شعر**.



علي العامري يحاور عز الدين المناصرة

وقد أشار أدونيس نفسه إلى هذا الانفصال بقوله عن قصيدتي «مذكّرات البحر الميّت» عندما نُشرت في **مواقف** (١٩٦٩) بأنّها قصيدة نثر رعويّة تجريبيّة ذات حساسيّة جديدة مختلفة. وأمّا بعد أن التهمتْ مجلّة **شعر** لاحقاً في أوائل السبعينات فقد وجدتُ أنّ النقد الإعلامي قد ظلم شوقي أبي شقرا الذي وصل تأثيره لاحقاً في الثمانينات إلى شعراء قصيدة النثر الشباب. وقد كتبت **قصيدة النثر التوقيعة** في السبعينات في بعض دواويني، إلى أن انفجرتْ تجربتي في **كنعانياذا** (١٩٨٣)، وقصائدها منشورة منذ نهاية السبعينات؛ فهي مجموعة قصائد نثر كاملة. لكني لم أتطلّع عند كتابة عملي الشعري هذا إلى مسألة قصيدة النثر أو التفعيلة، لأنّني أصلاً لم أعادِ قصيدة النثر في الستّينات عندما كانت مرفوضة. وهكذا قيل إنّ **الكنعانياذا**، عملٌ شعريٌّ جديد في الشعر العربي (قصيدة نثر) لكن جِدّته نابعة من كونه ينقطع مع/يخترق قصيدة النثر التقليديّة من جهة، ومن جهة أخرى هو **عملٌ شعريٌّ رعويٌّ**. وقد اعترف نقّاد وشعراء بتأثير هذا العمل على عدد من دواوين شعراء قصيدة النثر العرب الشباب في الثمانينات، حتّى لو زعم بعضهم ـ كما قال أحد النقّاد ـ أنّهم تأثّروا بأنسي الحاج والماغوط وأبي شقرا وأدونيس... لا بعز الدين المناصرة!!!. فهذه مسألة مناكفات لإبعاد المؤثّر الفعلي! وأمّا **قصيدة الهوامش**، فهي منشورة في ديواني **الخروج من البحر الميّت** (١٩٦٩) في غير قصيدة. وأزعم أنّها ظاهرة مبتكرة آنذاك، فالهوامش جزء مكمِّل للمتن الشعري. وأمّا بعد أن أصبحت «موضة» فقد اختلط الحابل بالنابل.

وبالنسبة للقراءة الشعريّة في الندوات، فقد ولدتْ عندي لأوّل مرّة عندما قرأت قصيدتي «كيف رقصت أمّ علي النصراويّة» في مهرجان الشقيف الشعري في بيروت في الوست هول بالجامعة الأمريكيّة، بحضور عددٍ هامٍّ من الشعراء العرب.

في ذلك الوقت (يناير ١٩٨١) كتبت جريدة **السفير** اللبنانيّة مشيرة إلى ظاهرة جديدة في الإنشاد الشعري. والإنشاد ـ القراءة التي قدّمتها لم تكن ظاهرة مستعارة من خارج نصّ القصيدة وإنّما هي جزء من تكوين القصيدة ذاتها: ترتيلٌ قرآنيٌّ ـ ترتيلٌ كنسيٌّ ـ استعارةٌ لطريقة السرد لدى رواة الحكايات الشعبيّة ـ استفادة من طريقة التعزية الجنوبيّة اللبنانيّة الشعبيّة.

كنت شاعر مهرجانات محرِّضاً كما كان أعدقائي يصفونني.

تلك كانت البداية، ثمّ استكملتها بعناصر أخرى للقراءة. وأمّا بعد ١٩٨٢، أي عندما ألقيت شعري في تونس والجزائر (بشكل خاص) والمغرب الأقصى، فقد تحوّلت عندي إلى ظاهرة عاديّة، وذلك انطلاقاً من أنّ قصائدي لا تحتمل الصراخ بل القراءة. ثمّ ترهّل صوتي بسبب التدخين، فوجدت أنّ هذه القراءة تريحني فسيولوجيّاً. لقد كنت شاعر مهرجانات محرِّضاً كما كان أعدقائي يصفونني، وكنت مذيعاً معروفاً. لكن صوتي قد تعب، لهذا وجدت الحلّ في هذه الطريقة الجديدة. ولاحظت مؤخّراً، وأنا فرح بهذا، أنّ بعض زملائي قد استخدم هذه الطريقة. وما أشترطه دائماً هو انطلاقها من النصّ وعناصره وطقسه. طبعاً، أقول هذا دائماً ردّاً على ظلمٍ مارسه ضدّي النقد الأدبي الحزبي والحكومي، لا رغبة في أن يكون لي تلاميذ؛ فهذه مهنة شعراء عرب آخرين معروفين بقدرتهم وإمكاناتهم في الهيمنة على وسائل الإعلام، شعراء استطاعوا اصطياد «الخدم» لا الشعراء!.

*** في فهم المحليّة والعالميّة، ثمّة آراء مختلفة. هناك من يقول بالانطلاق من المركز إلى المحيط، وهناك من يقول عكس ذلك. كيف ترى إلى المحليّة والعالميّة؟ وماذا تضيف إلى إشارتك السابقة؟**

□ لا يُقاس في الأدب تحديداً على مسألة «المركز/المحيط» السياسي. لكن الربط الميكاني نابعٌ من عقدة التبعيّة السياسيّة، ومن هيمنة المركز السياسي الأورو ـ أمريكي، سابقاً، والمركز الأمريكي حالياً. وهو نابع كذلك من قدرة هذا المركز المهيمن سياسيّاً على تصدير ثقافته إلى الوطن العربي، بوصفها متوازية ـ في قوّتها ـ مع القوّة السياسيّة. لكن قانون الأدب وتفاعله من حيث قيمته الفعليّة، لا من حيث تقويمه، يقول عكس ذلك. فقد تظهر أعمالٌ أدبيّةٌ

شعريّةٌ وروائيّةٌ وقصصيّةٌ في دول صغيرة أو فقيرة أقوى بكثير من «روائع» المركز العالمي الأمريكي. ولنأخذ الشعر الأمريكي. فقد اصطنع المركز الأمريكي «شاعره الكلاسيكي الأوّل» والت وايتمان، ليضاهي به أوروبا. ثمّ اصطنع فروست وإليوت، رغم الأهميّة الكبيرة لهذين الشاعريْن. وكان يرفض إزرا باوند حيناً ويدمجه حيناً آخر. لكن أمريكا الشعريّة ظلّت دون سحر الشعر العربي مثلاً، الذي يواجه قمعاً عربيّاً. ولنأخذ الآن الشاعرَ الأمريكي آلان جينسبرج، وهو شاعرٌ هامٌّ بلا جدال. لكن يمكن لناقد عميق مقارنته بأيّ شاعر عربي حديث. ولننظر مثلاً إلى برودسكي المنشقّ السوفييتي السابق في أمريكا الحائز نوبل للآداب. لقد قلت مثلاً ذات مرّة لصحيفة: «قارنوا شعري بشعر برودسكي. إنّه ليس أفضل منّي كشاعر عربي!». فوجدت بعض الزملاء يستكثر عليّ هذا الكلام؛ باستثناء شاعر عربي كبير «وشوشني»: «لقد كنت أكثرَ شجاعة منّي لأنّك قلت ما يشبه الحقيقة ـ الصدمة»!.

ولكن من جهة ثانية ـ وحتّى لا يُفهم كلامي على طريقة: ﴿... ولا تقربوا الصلاة﴾ ـ أقول أيضاً إنّ هناك روائع في أوروبا وأمريكا وأمريكا اللاتينيّة، روائع حقيقة. فقد كانت روايات أمريكا اللاتينيّة، مثلاً، مغمورة قبل منتصف السبعينات. ولكن عندما أتيحت لها فرصة الترجمة، أصبحت «روائع»، وهي تستحقّ ذلك فعلاً. هناك أيضاً أدب روائع في اليابان والصين لكنّه مجهول بسبب هيمنة المركز الأورو ـ أمريكي الثقافي على وسائل الاتصال. **لقد احتكرتِ المركزيّةُ الأورو ـ أمريكيّة ومازالت تحتكر مسألةَ تقويم العمل الأدبي وتصدر هذا «التقويم النقدي» على أنّه الحقيقة بعينها.** وأمّا نحن فمازلنا تابعين للدوائر الثلاث الثقافيّة: الأمريكيّة والفرنسيّة والسلافيّة... حتّى في التربية والتعليم والجامعات والمدارس. كذلك الأمر في الأدب، وإن كان الأدب أكثر حريّة في التفاعل مع المركز، لأنّه (أي الأدب) فرديٌّ. مع هذا فبيننا تابعون للمركز باختيارهم، وهناك تيّار «التلذّذ بالتبعيّة». وأمّا الانفتاح الإنساني بين الثقافات فهو أمر آخر يستدعي شرط الندّيّة والتكافؤ في فُرص التوزيع الإعلامي عند تقويم الأعمال الأدبيّة. كذلك نجد، بالإضافة للتبعيّة للمركز الأمريكي الفرنسي السلافي، تبعيّةً من نوع آخر هي التبعيّة للتراث دون منظور منهجي.

وأفضّل شخصيّاً الانطلاق من المركز المحليّ إلى المحيط العالميّ بشروطي الشخصيّة وشروط عمليّة التفاعل الإنساني الخلّاق بموضوعيّتها مع الآخر.

*** تختلف قراءة النصّ من فردٍ لآخر، كيف تدخل النص، وكيف تجد الواقع النقدي العربي وإشكاليّاته؟**

□ مازال حقل النقد الأدبي حقلاً مختلطاً وغامضاً، فإذا قلنا في تحديدٍ أوّليٍّ إنّ حقل النقد الأدبي يختصّ بقراءة النصوص الأدبيّة فإن خلافاً يظهر حول حقل النصّ الأدبي نفسه. ذلك أنّنا نتساءل إذّاك: ما هي النصوص التي توصف بصفة «الأدبيّة؟» هل هي: الشعر أم الرواية أم القصّة القصيرة أم المسرحيّة بشكل خاصّ؟ حسناً: ما هي حدود قراءة النصّ المسرحي؟. هل هي قراءة النصّ المكتوب فقط؟. هل نسمّي قراءة النصّ المسرحي معروضاً على الخشبة قراءة نقديّة أدبيّة خالصة؟. هل نطبّق مفهوم «الشعريات» على «شاعريّة الرواية»؟. هل يظلّ الحاجز حاجزاً فعليّاً بين القصّة والرواية؟. هل نلغي من النقد الأدبي قراءة النصوص الكتابيّة (الخُنثى!)؟ وكيف يتفاعل النقد العربي مع مسألة تدمير الحدود بين الأجناس التي تسمّى «أدبيّة»؟. كيف نتفاعل نقديّاً مع «شاعريّة الإعلان التلفزيوني الصناعيّة»؟. كيف نقرأ نصّ الكتابة إذا تداخل مع معارف غير «أدبيّة»؟. ما هي حدود أدبيّة الأجناس الأدبيّة؟ فالإشكاليّة الأولى تتعلّق بماهية النصّ المقروء نفسه. وأمّا الإشكاليّة الثانية فتتعلّق بمستويات النصّ المسّمى «أدبيّاً» من جهة القراءة النقديّة: المستوى النحوي ـ المستوى البلاغي ـ المستوى الإيقاعي ـ المستوى الدلالي ـ المستوى الصوتي ـ المستوى الصرفي، وغيرها من المستويات التي ينبني عليها أيّ نصٍّ أدبيٍّ. فما هي الحدود مثلاً بين علم البلاغة وعلم القراءة للنصوص الأدبيّة؟ هل يتمّ التناول لخدمة علم البلاغة مثلاً أم لخدمة النصّ الأدبي أم لخدمة النقد الأدبي؟ «أبناء عمّنا» في العلوم الإنسانيّة (علم اجتماع الأدب ـ علم النفس الأدبي مثلاً) يتناولون النصّ من أجل إثبات نظريات تهمّ علومهم ولا تهمّ «القراءة الأدبيّة للنصوص الأدبيّة». كذلك الأمر بالنسبة لعلم اللسانيّات.. كذلك بالنسبة للمنهج السيميائي الأدبي. فهناك إشكاليّة تتعلّق بعلاقة العلوم الإنسانيّة بقراءة النصوص الأدبيّة. كذلك بمناهج القراءة النقديّة التي لا نعرف حدود أهدافها عند التطبيق. وهل تستطيع العلوم الإنسانيّة والعلوم اللغويّة والمناهج النقديّة قراءة النصوص الأدبيّة قراءة مكتملة غير إخضاعيّة؟ هناك علامة استفهام كبيرة حول حقل النقد الأدبي. شخصيّاً سبق لي أن اقترحت مثلاً في مجال «الشعريّات: علم موضوعة الشعر» أن تتمّ القراءة على أساسين: أساس نظري تراثي (وهو مجال الشعريّات النظريّة)، وأساس تطبيقي أسميته «الشاعريّات»، وهما أساسان يتكاملان. فلدى القراءة التطبيقيّة، نحن محكومون بمستويين: مستوى نظري تراثي؛ ومستوى نظري جديد يتولّد من قراءة النصوص الجديدة، ويتمّ إعلاؤه إلى مستوى الظاهرة النظريّة إذا تحوّل إلى ظاهرة عامّة عبر التراكم النصوصي والتراكم النقدي، فيرتفع من «شاعريّة النصوص الجديدة» إلى مستوى «الشعريّات العامّة» عندما يصبح لاحقاً ظاهرة كلاسيكيّة. وكما قيل: كلُّ جديد

يطمح أن يصبح كلاسيكيّاً «مقدّساً!». من هنا نفهم ظاهرة الميل والرغبة في التحطيم لدى الشعراء الشباب لمن سبقوهم، كما فعلنا نحن في الستّينات حين أردنا تدمير: السيّاب ـ خليل حاوي ـ صلاح عبد الصبور ـ أدونيس.. إلخ. لكن الأقوياء ـ دائماً ـ هم الباقون. فلم تستطع مجلّة **شعر** رغم ضجيجها الدعائي في الخمسينات والستّينات والثمانينات أن تقنع القرّاء والنقّاد والشعراء بأنّ «يوسف الخال» مثلاً شاعر كبير!

يمتلكون سلطة الصحافة ووسائل الإعلام بما فيها التلفزيون في بعض البلدان العربيّة، ومع هذا فإنّهم يشكون من «ثقافة سائدة وهميّة مسيطرة!».

ولكن يمكن دراسة يوسف الخال كرئيس تحرير مجلّة مهمّة مثل مجلّة **شعر** مع بعض قصائده الجميلة المحدودة! إنّ النقد الأدبي العربي الحديث يفتقد إلى المصداقيّة أو الصدقيّة كما هو الحال الآن، حين يشكو **الشعراء الشباب** مع أنّهم هم من يمتلكون منابر المجلّات والصفحات الثقافيّة في الصحف في الوطن العربي. فهم **يمتلكون** سلطة الصحافة ووسائل الإعلام بما فيها التلفزيون في بعض البلدان العربيّة، ومع هذا فإنّهم يشكون من «ثقافة سائدة وهميّة مسيطرة!». والغريب أنّ هذا الاحتكار يمارس الدكتاتوريّة بأبشع مظاهرها من تصفية حسابات نقديّة، وتعميم الرداءة... «بموضوعيّة!» وقد قال أحد الأصدقاء المشرفين على إحدى الصفحات الثقافيّة: «مهمّتنا توزيع الرداءة بموضوعيّة».

طبعاً نحن نعيش مرحلة انتقاليّة عالميّة ونعيش أدبيّاً ما يشبه هذه المرحلة، لهذا نجد أنّ اللهاث وراء «الموضة» هو سمة النقد الحالي. وهذا اللهاث يزعم بأنّه ضدّ «السياسة». ولو نظرت مثلاً إلى «المفقودين»: شعراء وروائيّين وقصّاصين تتكرّر الكتابة عنهم، لوجدتَ أنّ كلّ شاعرٍ وكلّ روائيٍّ يحشد خلفه حزباً سياسيّاً أو تأييداً نقديّاً ينبع من الخيال النقدي الحكومي.

وهكذا ظهرت بعض المظاهر الفاسدة في النقد الصحافي مثل: «العصابة النقديّة والأدبيّة» التي لا يربط بين أفرادها أيّ منظور أدبي أو إبداعي أو حتّى ثقافي! يربط بينها ترابط المصالح النفعيّة وتبادلها، حتّى أصبح بعض الشعراء الشباب «خدماً» بكلّ معنى الكلمة لشعراء كبار يعرفون كيف يحرّكون هؤلاء الصغار من باريس ولندن... حتّى قبرص وبيروت... ومن المشرق العربي حتّى المغارب العربيّة!.

وهنا برز نقد مدائحي ونقد هجائي يدخل في باب «تصفية الحسابات» السياسيّة أحياناً والشخصيّة أحياناً أخرى. ودخل صراع القطريّات مجال النقد الأدبي الحديث إلى درجة الفضيحة: نقّاد نظريّون قوميّون وعروبيّون في الصحف يمارسون أسوأ أنواع القطريّة النقديّة، وهذا ما أطلقت عليه اسم «النقد الحاراتي»! والخلل

الخلل الرئيسي في النقد الصحافي أنّه ينطلق من ٣ أخيلة: ١ ـ خيال الحكومات النقدي الأدبي، ٢ ـ خيال الأحزاب الوطنيّة المعارضة والحاكمة، ٣ ـ خيال شعبوي مليء بالنفاق.

الرئيسي في النقد الصحافي أنّه ينطلق من ٣ أخيلة: ١ ـ خيال الحكومات النقدي الأدبي. ٢ ـ خيال الأحزاب الوطنيّة المعارضة والحاكمة. ٣ ـ وهناك خيال ثالث هو خيال شعبوي مليء بالنفاق لإرضاء الشعب.

هذه الخيالات الثلاثة التي ينطلق منها النقد الأدبي العربي الحديث ينتقدها يوميّاً النقدُ الصحافيُّ نفسُه لكنّه يمارس ما يتطابق تماماً مع واحدٍ منها أو مع خلطةٍ منها.

ومؤخّراً برزت ظاهرة في النقد الصحافي تطالب بالتطبيق ورفعت شعار «لا نريد تنظيراً!!» حتّى لا يتمّ النقاش النقدي على أساس منهجي، لأنّ دائرة التطبيق انطلاقاً ممّا أسميته سابقاً **القال والقيل النقدي**، أو الانطباعات النقديّة، أسهل للمديح والهجاء النقدي معاً. وأمّا **النقد الجامعي** فهو ـ في المشرق العربي ـ مسجون داخل أسوار الجامعات وغير منفتح على المحيط الأدبي الحقيقي في الحياة اليوميّة. وهو نقد مازال مختلطاً مع «تاريخ الأدب» ومع «البحث الأدبي». هناك أطروحات في النقد الأدبي تقع ضمن هذه التسمية («البحث الأدبي») وهي قراءة تجمع الآراء النقديّة المتناثرة حول النصّ و«تُولّف» بينها ليس إلّا؛ وتقدّم كمية من الإشارات المعرفيّة الخارجيّة دون رابط. ولم يصل النقد الأدبي في الجامعات المشرقيّة إلى مستوى الفاعليّة مع المحيط الحيّ باستثناءِ عددٍ محدودٍ من أساتذة الجامعات يمكن تسميتهم على أصابع اليدين. وحتّى لا نضع الجامعات في سلّةٍ واحدةٍ، نقول إنّ هناك تفاوتاً واضحاً بين جامعة وأخرى في القطر الواحد وبين جامعات الأقطار العربيّة المشارقيّة. فالحسد الوظيفي بين أساتذة الجامعات واحتماؤهم بسياسات مختلفة يجعلانهم ـ بدلاً من أن يتكاملوا ـ يخافون من ظهور «الناقد الأكاديمي المبدع» من بين زملائهم.

يمكن الاعتراف بأنَّ النقد العربي المغاربي في الجامعات المغاربيّة يتّجه باتّجاهٍ علميٍّ أكاديميٍّ أشدّ رصانةً وفاعليّة، حيث التنُّوع في الاختصاصات والتكامل بينها والانفتاح الواسع على المحيط الإبداعيِّ الفاعل الحقيقيِّ. لكنَّ مشكلة الانغلاق النقدي في النقد الجامعي المغاربي نابعٌ من إشكاليّة أخرى وهي مشكلة التفاعل مع المناهج الفرنسيَّة. فالبعض يأخذ هذه المناهج ومصطلحاتها ويطبِّقها بحرفيَّةٍ قاتلةٍ للنقد وللنصِّ معاً. ثمَّ هناك الشخصانيّة في اختيار النصوص المدروسة، إذ إنَّ الاختيار عادةً ما ينطلق من اختياراتٍ شخصيّةٍ غير موضوعيَّةٍ أحياناً. ويحكم هذا الاختيار عوامل غير «أدبيَّة» وأحياناً غير ثقافيّة. فتجد مثلاً ناقداً أكاديميّاً ممتازاً من الناحية النظريَّةِ لكنَّه يختار نماذجه الشعريّة أو الروائيّة أو القصصيّة بمنظور براجماتي نفعي تماماً. حتَّى إنَّ القارئ المثقَّف يستطيع معرفة نوعيّة المنفعة على بعد آلاف الكيلومترات!.

مع هذه السلبيَّات تقدَّم النقد الأدبي المغاربي برصانة ودقّةٍ علميَّةٍ أقرب إلى الحقيقة النقديّة النسبيّة. لكن مشكليّة المناهج السيميائيّة والشعريّات البنيويّة أنَّها قرأت النصَّ وفكَّكته بشكلٍ جيِّدٍ في التطبيق المغاربي، لكنَّها لم تستطع أن تجمع «مستويات النصِّ المفكَّكة». كما لم تستطع التقاط العلاقات العضويّة الدموية التي تربطه.

فالنقد الأدبيّ العربيّ الحديث يعيش هو الآخر مرحلة انتقاليّة نحو نقدٍ عربيٍّ جديدٍ مفترض يخرج من أسر انطباعيّة النقد الصحافي وقلّة شعوره بالمسؤوليّة ويخرج أيضاً من أسر النقد العلمي العسير الهضم لأنَّه حرفيٌّ جافٌّ ومترجمٌ، أي لم يتم «تبييئ» هذا النقد في التطبيقات، وهكذا سنظلُّ ننتظر هذا الأفضل.

*** الحداثة مصطلح شاع كثيراً واتّسم بعدم الوضوح. ماذا تعني الحداثة كمصطلح وممارسة، خصوصاً في الفضاء الشعريّ؟**

□ أوَّلاً: الحداثة هي مجموعات من الحداثات ومجموعات من جغرافيَّات متعدِّدة. فليست هناك حداثة واحدة حتَّى في أوروبا التي تستعدُّ لتوحيد نفسها عضوياً. والمسألة مرتبطة أيضاً بالتطوُّر التاريخي. فما كان حديثاً في مطلع القرن لم يعد كذلك الآن. جيمس جويس روائيٌّ وقاصٌّ حداثيٌّ لكنَّه ظلَّ يمتلك حداثته حتَّى الآن. والسبب بتقديري يعود إلى تراكم نوعي لعناصر الديمومة الحداثيّة الخضراء في نصوصه. صحيح أيضاً أنّ المتنبِّي شاعر عمودي يسير على نموذج لم يخترعه، لكنَّه شاعر حداثي في شعره (أو بعضه)، لأنَّه يمتلك بعض عناصر هذه الديمومة الخضراء. وهناك من ربط فكرة الحداثة بالتقدُّم في المضمون الإنساني للنصوص. وهناك من ربطها بالحلم منذ بودلير ومروراً بحداثة ميكانيّة صناعيّة لدى السوريالّية (مثل شعر بريتون)، في حين كانت حداثة رينيه شار أكثر ديمومة وعفويّة. طبعاً لا أريد أن أخوض في حوار صحافي في مسائل أكاديميّة عفا عليها الزمن، مثل: تقديم تعريفات الحداثة وهي لا تحصى. ويمكن أن نحيل القارئ إلى كتاب **ما الحداثة؟** لهنري لوفيڤر الصادر في باريس عام ١٩٦٣ والمترجم إلى العربيّة في الثمانينات، أو إلى كتاب **الحداثة** (تحرير براد بري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيّد حسن فوزي (بجزأين) عن دار المأمون، في بغداد)؛ فهناك نجد مئات التعريفات والمفاهيم.

لكن الحداثة أخذت المفهوم المديني، وأخذت مفهوم التقدُّم التقني، وأخذت مفهوم الرؤيوي، وأخذت مفهوم «الشكلاني». وتمَّ الخلط بين «المضمون» و«المنظور». وتجزيء النصّ إلى «شكلٍ» و«مضمونٍ» له أنصار.

لكن ما يهمّنا ـ في هذا الحوار ـ هو مفهوم الحداثة في تجلّياتها النقديّة تجاه النصوص الشعريّة.

ففي سنة ١٩٧٧ تقريباً أصدر أدونيس ما سمّاه «بيان الحداثة» ملتقطاً مفاهيم هنري لوفيڤر. لكن البيان ظلّ أسير أفكار لوفيڤر عن الحداثة الأوروبيّة ذات المرجعيّة المعتمدة على التطوُّر الحضاري والمدني الأوروبي. لهذا كان يبدو «بيان الحداثة» مترجماً ومبرّراً لتجربة أدونيس الشعريّة الشخصيّة. لكن الحداثة الشعريّة العربيّة الفعليّة يمكن قراءتها في أدب ونصوص جبران مثلاً. ففي الحداثة نقيس على الزمكانيّة أيضاً بالإضافة لما أسميته بعناصر الديمومة الخضراء في النصوص. هناك طبقات من الأساليب الأدبيّة تكون حديثة في زمنها ومكانها ثمَّ تهرم ثمَّ يعاد لها الاعتبار في زمن آخر. خذ مثلاً: الشجرات الشعريّة لعصر الانحطاط الشعري العربي. لقد أصبح «التشجير» ظاهرة حداثيّة عند أبولينير. هل الحداثة هي الشكل؟. هل هناك شكل آخر للقصيدة غير الشكل الظاهريّ التقليديّ؟ هل هناك «شكل ومضمون» كما يرى البعض؟

طبعاً هناك إجماع على أنَّ «الحداثة» لا تعني «الشاعر الجديد في الثمانينات والتسعينات» مثلاً، وتُمنع الحداثة عن شعراء الخمسينات والستّينات. هذا التقسيم مرتبط بنظريّة «التحقيب الألمانيّة». لهذا فحداثة توفيق صايغ وأورخان ميسر أكثر جاذبيّة من حداثة بعض الشعراء الحاليّين. والحداثة ليست مرتبطة بقصيدة النثر. فهناك قصائد نثر ذات شكل جميل، لكنَّها متخلِّفة في منظورها للعالم فكيف نسمِّيها حديثة؟!. وبطبيعة الحال، يلتصق كلُّ «حديث» بضجيج غير حقيقيٍّ، لأنَّ هذا الضجيج يتعامل على طريقة الأحزاب مع كتلة من الشعراء يجمعون الجودة مع الرداءة، والأقوى منهم هو الذي يبقى، بينما يتحوَّل الباقون إلى «طليعيِّين مخدوعين». وأحياناً يتحوَّل البعض إلى «خادم» أو «ضحيّة» يتحوَّل بعدها إلى «أرشيف البدايات الحداثيّة». هكذا تصبح الحداثة مشروعاً قابلاً للربح والخسارة. لا يمكننا أن نقول إنَّ اللوحة التشكيليّة «حديثة» لأنَّها

غامضة. فالناشئون في الرسم ـ أمثالي ـ يفضّلون الرسم التجريدي الغامض على الرسم الطبيعي مثلاً، لأنَّ الرسم التجريدي أسهل عند الفنّان الناشئ، بينما تكون اللوحة التجريديّة الغامضة لدى رسّام موهوب محترف ذات «أبعاد حداثيّة» أصيلة. كذلك الأمر بالنسبة لقصيدة النثر. فالناشئون يخضعون لشعارات الحداثة دون هضمها. لهذا نجد في السوق دواوين قصيدة نثر كاملة لناشئين لا علاقة لها أبداً بقصيدة النثر. فقصيدة النثر تعتمد على تفاصيل الصورة الشعريّة، لكنَّها بعد ذلك تخضع لنظام الترقيم والوقفات. وهذا النظام هو الذي جعل النقّاد العرب يتحدَّثون عن شيء لم يحدِّدوه حتَّى الآن وهو ما أسموه بالموسيقى الداخليّة. فالمقصود بالموسيقى الداخليّة هو هذا النظام التقطيعي الترقيمي للسطور الشعريّة، وإلاّ فأين هي هذه الموسيقى الداخليّة؟! لهذا فالناقد البارع هو الذي يعرف لعبة النصوص وبالتالي لا يخفى عليه «معنى الحداثة» في النصوص الشعريّة ودرجاتها. ذلك أنَّ للحداثة درجات تتجلَّى في الطبقات الأسلوبيّة الشعريّة. فالإضافة الإسلوبيّة الجديدة لما سبق هي مظهر من مظاهر الحداثة، وكذلك المنظور الجديد. ومعنى «الحداثي الجديد» يظلُّ شعاراً من شعارات الحداثة (أي موضة عابرة!!)، إذا لم نقرأ النصوص الجديدة (زمناً)، أي في التسعينات مثلاً، قراءةً جدليّة. وهذه القراءة تبدأ عادةً بحصر الظواهر القديمة (التي كانت حديثة في الخمسينات والستّينات... إلخ) في النصِّ الجديد، ثمَّ نقرأ الإضافات الجديدة، ثمَّ نمتحن «حداثة» هذه الإضافة بمعايير نقديّة حديثة. قصيدة النثر الحاليّة مثلاً ضعيفة من حيث معجمها الشعري، لأنّه محدود، فالهدف عندئذ يكون هو ما أُسمِّيه بقمع اللغة وتقشُّفها في صورة شعريّة باردة عقلانيّة في الغالب. ذلك أنَّ اللغة ماديّة حتَّى عبر تشكيلها الشعري ويمكن قياسها عقلانيّاً لدى الناقد. هناك «شاعريّة رومانتيكيّة حداثيّة» في قصيدة النثر الحاليّة تذكّرنا بنثر جبران، أو بترجمات رديئة للشعر الفرنسي والأمريكي.

فموقفي المنظوري ينطلق من إيماني العميق بقصيدة النثر وأهميّة شاعريَّتها، لكن «حداثتها العربيّة» مترجمة، يختلط فيها الجيد والرديء إلى درجة الوهم تحت «شعارات الحداثة». والفارق بيني وبين غيري أنّي أنطلق من منظورٍ إشكاليٍّ للحداثة الشعريّة، بينما ينطلق غيري من الاستسلام لحداثة تقليديّة واحدة هي الحداثة الفرنسيّة. لقد سبق لي أن تساءلت قبل سنوات عن صحة التالي: من منظور حداثة أدونيس يصبح بدر شاكر السيَّاب أو نزار قبّاني أو خليل حاوي شعراء «حديثين»؛ ومن منظور حداثة الشعراء الشباب في التسعينات تصبح حداثة عز الدين المناصرة ومحمود درويش واحدة! مع أنَّهما تختلفان الواحدة منهما عن الأخرى؛ ومن منظور

موقفي المنظوري ينطلق من إيماني العميق بقصيدة النثر وأهميّة شاعريَّتها، لكن «حداثتها العربيّة» مترجمة، يختلط فيها الجيِّد والرديء إلى درجة الوهم تحت «شعارات الحداثة».

«شعر عبَّاس بيضون» يصبح سعدي يوسف «حديثاً»!

لقد سبق أن طالبنا النقّاد الذين يحترمون معرفتهم النقديّة بممارسة الشجاعة حين طالبنا بمقارنة النصوص بالنصوص وحدها بعيداً عن الدعايات التي يخترعها الشعراء لأنفسهم أو يخترعها الخيال الحكومي أو الخيال الحزبي أو الخيال الشعبوي. وقلنا إنَّ الحلَّ يكمن في الاعتراف بتعدُّديّة النماذج المركزيّة وتعدُّديّة النماذج الهامشيّة. هناك نصوصٌ هامشيَّةٌ لشعراء هامشيِّين أهمّ من النصوص المركزيّة التي يدرّسونها للتلاميذ في مقرّرات الجامعات والمدارس! وإذا كانوا يستمعون لملايين من القرَّاء، والمستمعون العرب يحفظون قصائد حديثة، فلماذا لا يتمُّ الاعتراف بهذه الجماهيريّة المرتبطة بالحداثة؟ هل الحداثة تعني عزلة النصوص؟ وهل الجماهيريّة تعني الابتذال؟ ولماذا نتناقش دائماً في البديهيَّات؟ هل قدّمتُ لك تعريفاً للحداثة؟ أبداً، لأنَّ الحداثة تحمل معنى الفضاء المفتوح على الاحتمالات دائماً.

*** تضجّ قصائدك باستخدامات اللون. ماذا يمثّل هذا الاستخدام بالنسبة لك، وما العلاقة بين الرؤية البصريّة والرؤى الأخرى؟**

□ اللون في قصائدي «كود» (code) مفتوح، أي معروف. فاللون له دلالة لكنَّها ليست دلالة تقليديّة حتَّى في قصيدتي الشهيرة مثلاً «بالأخضر كفنّاه»، إذ إنَّ الدلالة التقليديّة الواحدة موجودة بالفعل لكن لها امتدادات إلى دلالات أخرى عبر تشكيل الصورة الشعريّة. والصورة الشعريّة البصريّة للمرئيَّات لا تبقى على حالها باردةً لأنَّ الذات تتفاعل معها وتعيد إنتاجها وصياغتها عبر منظور جديد. هناك شعراء ينفصلون عن المرئيَّات فيرسمونها كما هي، فتبدو باردة، لأنَّ جمالها الذي قد نراه هو «جمال ـ ما قبلي»، وليس جمالاً من صنع الشاعر. لكن بعض الشعراء يرسمون صورة مرئيّة جميلة باردة، وتظلُّ باردةً حتَّى السطر الشعري الأخير أو ما قبله، حينئذ يفاجئنا بذاته بعلاقته الذاتيّة بالصورة الباردة، وحينئذٍ ينتصر الشعر. أنا أميل إلى التعامل مع المرئيَّات عبر تشكيلها بتقطيعها وتمزيق أوصالها، لهذا لا يهمُّني استكمال رسم الصورة، بل يهمّني أن أفرض ذاتي عليها. طبعاً هناك صورٌ شعريَّةٌ تأمُّليَّةٌ ينحتها العقل البارد لدى بعض الشعراء، وهناك شعراء يرسمون بتأمُّلٍ يتظاهر بالبرودة لصورةٍ متحرِّكةٍ. لقد اكتشفت أنَّ البياض هو «حلَّال المشاكل» عندما تشتبك أغصان شجرة الغابة. البياض في الشعر هو

نظام الوقفات والترقيم والتقاط النَفَس والتلذُّذ برسم الصورة الشعريّة. وهو اللون الذي نجعل به الفضاءات النصيَّة مفتوحة أي غير وثوقيّة، إرهابيّة. أميل إلى الألوان الزاهية الفاقعة الكرنفاليّة لأنَّني أميل إلى الفضيحة والفرح، لكن الصورة تتقطَّع لأنَّني تراجيديٌّ دمويٌّ. رغم هذا فأنا جوّانيٌّ جدّاً. لهذا ترى قصيدتي تجمع المتناقضات؛ فبالموت نتذوَّق الحياة. اللون يحرِّك شهيَّتي لمضاجعة ألوان الأرض الربيعيّة. ولا أحبُّ التشكيل الصناعي، لأنَّه يذكِّرني بالورود الصناعيّة المكتملة شكلاً، لكنَّها تفتقد لكهرباء النصّ. غير أنَّ الكهرباء الملوَّنة في النصّ إذا زادت عن حدودها تحوَّلت إلى زعيق، لهذا أحبُّ الهدوء والتأمُّل في بريّة البحر الميّت الساكتة التي تتهيَّأ للانفجار في أيَّة لحظة مقبلة.

*** أطروحتك للدكتوراه في الأدب المقارن في جامعة صوفيا سنة ١٩٨١ كانت بعنوان**: المؤثّر المشترك: مقارنة بين الشعر البلغاري (نيكولا ڤابتساروف نموذجاً) والشعر الفلسطيني. **لماذا اخترت ڤابتساروف؟**

□ لقد ظنَّ البعض أنَّني اخترته لتشابهه مع «شعراء المقاومة» في الإيديولوجيا فقط. وأنا أقول: لقد اخترته لأنَّه شاعر الحياة اليوميّة في ديوانه **أغاني الموتور**، على عكس الشعر البلغاري السائد في الثلاثينات الذي كان شعراً رومانتيكيّاً أو رمزيّاً. ڤابتساروف شاعر اللغة اليوميّة الهامشيّة، لكن النقّاد البلغار لم يروا فيه إلاّ شاعراً من شعراء المقاومة. هذا هو السبب الرئيس. وهناك أسبابٌ شخصيَّةٌ هي إعجابي بتضحيته من أجل وطنه. فهو مثقّفٌ ثوريٌّ نموذجيٌّ. ولم يكن «شاعر شعارات وطنيّة». للأسف فإنَّ القصائد التي تُرجمت إلى العربيّة في الخمسينات (١٥ قصيدة) ركّزت على القصائد المباشرة. وعلى أيِّ حال فاختياري لشعره كان نابعاً من فكرة المقارنة لا من دراسة بنيويّة لشعره، لأنَّ هدف أطروحتي كان يسير باتجاه نقض مقولة «التأثير والتأثُّر» المباشر الفرنسيّة. ورغم أنَّني انطلقت من المنهج التاريخيِّ الفرنسيِّ التقليديِّ في المقارنة ـ تحت تأثير أستاذي غنيمي هلال ـ إلاّ أنَّ النتائج جاءت مناقضة تماماً. ذلك أنِّي أثبتُّ أنَّ التشابه بين الشعر البلغاري المقاوم (ڤابتساروف مثالاً) والشعر الفلسطيني ليس نابعاً من تقابلٍ بينهما على طريقة (أ ـ وسيط ـ ب)، بل كان هناك مؤثِّرٌ مشتركٌ (مايـاكوفسكي ـ لوركا ـ ناظم حكمت) على الاثنين لأسباب عديدة. وقد أشرفت الأستاذة الدكتورة روزاليا ليكوڤا على أطروحتي.

ولم تكن أستاذتي «شيوعيّة!». بل على العكس، لقد عوقبت في السِّتينات لأنَّها نشرت كتاباً عن شاعر بلغاري مهاجر، وهي مشهورة في بلغاريا وتحظى باحترام كبير كناقدة. وعندما حلّ يوم مناقشتي (١٩٨١/١١/٨) أمام مجلسٍ من ١٦ دكتوراً برتبة أستاذ في أكاديميّة العلوم، هاجمني بروفيسور لأنَّني «بنيوي»، كما قال، وذلك لأنَّني حلَّلت دلالات معجم إحدى قصائد ڤابتساروف، واتَّهمني بالشكلانيّة وبأنَّني «ضدّ علم الجمال الماركسيّ». وقد دافعتْ أستاذتي دفاعاً حارّاً عن أطروحاتي. وقد حضر المناقشة عشرات من الصحافيِّين العرب والدوليِّين وزملائي العرب طبعاً. لكن السؤال: «لماذا اخترت ڤابتساروف كنموذجٍ للتحليل»، ظلَّ قائماً. فالبعض رأى أنَّني اخترته لأنَّه شاعر «مكدوني» بلغاري، مع أنَّ أطروحتي لم تتعرَّض من قريب أو بعيد لحياته. بل إنِّي كتبت فصلاً عن حياته، لكن أستاذتي نصحتني بعدم القرب من حياته والاكتفاء بالقراءة النصِّيَّة. فالأصدقاء من «الشيوعيِّين العرب» هم الذين أشاعوا أنَّني اخترته لأنَّه من «مكدونيا» البلغاريّة؛ فهم قاسوا ذلك على دفاعي عن الهويّة الفلسطينيّة. لكن الأطروحة لم تتعرَّض لهذه المسائل.

*** كيف ترى إلى الحركة الشعريّة العربيّة، خاصَّة في فلسطين والأردن والمغرب العربي؟**

□ طبعاً، أرجو أن لا تؤخذ انطباعاتي على أنَّها دقيقة وموثوقة في حوار سريع كهذا.

لقد بدأت تجربتي الشعريّة الفعليّة منذ ١٩٦٢ وقبلها «خربشت» مبكِّراً. وراقبت الحركة الشعريّة في فلسطين والأردن منذ انتمائي لجماعة مجلّة **الأفق الجديد** (١٩٦١ ـ ١٩٦٧) التي كانت تصدر في القدس. وعشت في فلسطين ومصر والأردن ولبنان وبلغاريا وتونس والجزائر. وقد عدت إلى الأردن في الصيف الماضي (١٩٩١) بعد أن عشت في الجزائر ثماني سنوات؛ فقد سُمح لي بالعودة إلى الأردن، حيث أعملُ الآن في جامعة القدس المفتوحة في عمّان.

لقد حدث نوعٌ من الانقطاع عن الشعر في الأردن وفلسطين المحتلّة. وأمَّا الشعر الفلسطيني في المنفى فقد تابعته.

هنا في الأردن حركة شعريّة جديدة ونشطة، لكن الشعراء مبعثرون كأنَّهم جزر متباعدة. والحوار بينهم يبدو منقطعاً. وبالنسبة لأبناء جيلي في السِّتينات فقد توقَّف البعض وواصل البعض دون أي تطوُّر يُذكر. وأمَّا الشعراء الجدد في الثمانينات والتسعينات فهم يتفاوتون في درجات شاعريَّتهم. هناك شعراء مبدعون يحاولون التجريب ويتعبون على تطوير قصيدتهم. وهناك شعراء جدد يدورون في فلك السائد في مجلّات عربيّة وفي فلك شعراء عرب في بيروت ولندن وباريس وقبرص. لكن قائمة غير مكتملة تبدو معقولة مثل: ١ ـ باسل رفايعة، ٢ ـ علي العامري، ٣ ـ يوسف عبد العزيز، ٤ ـ خيري منصور (بدأ في نهاية السبعينات)، ٥ ـ طاهر رياض، ٦ ـ محمد عبيد الله، ٧ ـ زهير أبو شايب، ٨ ـ غازي الذيبه، ٩ ـ عثمان حسن، ١٠ ـ محمد العامري، ١١ ـ علي الفزاع، ١٢ ـ حبيب الزيودي، ١٣ ـ زكريا محمد، ١٤ ـ أحمد الخطيب، ١٥ ـ ابراهيم

نصرالله، ١٦ ـ أمجد ناصر، ١٧ ـ سلوى السعيد، ١٨ ـ محمد مقدادي، ١٩ ـ يوسف أبو لوز، ٢٠ ـ عمر شبانه، بدون أيّ ترتيب (تقويمي)، فهم يتفاوتون في درجات الشاعريّة. كذلك هناك من شعراء الستّينات: محمد القيسي ـ وليد سيف ـ عبد الرحيم عمر... ومن شعراء السبعينات: محمد إبراهيم لافي.

هل نسيت أحداً؟ بالتأكيد؛ فهذه القائمة ليست دقيقة، لأنَّ هناك شعراء وشاعرات أعرفهم لكنّي لم أقرأ شيئاً من شعرهم. ولا أزعم أنّني قرأت شعر كلّ من ذكرت أسماءهم. وبعضهم قرأت له القليل.

أمّا في الأرض المحتلّة فهناك: المتوكّل طه وعبد النّاصر صالح من الجدد. وعلي الخليلي من جيل السبعينات الشعري. بالإضافة لسميح القاسم وفدوى طوقان.

هذه باختصار الأسماء التي يمكن أن نقرأ حركة الشعر في فلسطين والأردن من خلالها. ومن المؤسف أنَّ النقد الصحافي يلجأ إلى ظاهرة رديئة اسمها «ترديد الأسماء» وتكرارها دون قراءة فعليّة للنصوص، لكي نميِّز هذا الشاعر من ذاك. حتى إنَّ صحافياً ناقداً اعترف لي أنَّه يردِّد بعض الأسماء مع أنَّه لم يقرأ لها حرفاً اعتماداً على الشائع في الإعلام. ولهذا أقول: لن أقدّم تقويماً نقديّاً في هذا الحوار السريع، لأنَّ هذا يحتاج لدراسة هادئة تنطلق من النصوص فقط وقياسها على السائد من الشعر الحديث في الوطن العربي.

لقد تابعت حركة الشعر الحديث في الأقطار المغاربيّة متابعةً دقيقةً أثناء إقامتي في تونس والجزائر وزياراتي الكثيرة للمغرب الأقصى، كما قرأت لبعض شعراء ليبيا المحدثين. وأستطيع أن أقدِّم قائمة مهمَّة لشعراء حديثين. لكن هذا يحتاج إلى دقّة. وليس مهمّاً اختيارُ القائمة رغم أنَّ الاختيار موقف نقدي. بل المهمّ هو تواصل شعراء المشرق بشعراء المغرب والعكس، وعدم بقاء عمليّة التواصل للوسطاء غير الأدبيِّين.

*** عز الدين، ماذا يعني لك تاريخ ١٥/١١/١٩٧٣؟**

□ هذا التاريخ لا يمحى من رأسي، لأنَّ الروائي والشاعر الأردني المعروف تيسير سبول زارني فيه الساعةَ العاشرة صباحاً، وأطلق رصاصة على رأسه في الساعة الثانية والربع. وكان صديقي الشخصي اليومي لأربع سنوات متواصلة أو أكثر. وعندما رحل هذا الجنوبي، رحل صديقه الجنوبي بعد شهر ليطول غيابه ١٨ عاماً. كان مشروعَ مفكِّر كبير عروبي شعبي انتمى لأحد الأحزاب القوميّة العربيّة، ثمَّ غادرها عام ١٩٦٥ (ربّما). أطلق رصاصة الاحتجاج وترك لنا روايته الهامَّة **أنت منذ اليوم** ومجموعة شعريّة **أحزان صحراويّة** وعدداً من القصص والمقالات النقديّة. عدت بعد هذا الغياب الطويل لأجد تيسير سبول وقد تحوَّل إلى أسطورة، لكن البعض ظلّ يلقي بظلالٍ من الشكّ حول أسباب انتحاره، دون أن يكلِّف خاطره تأمُّلَ أوجاعه ومعاناته قبل الانتحار؛ وقبل ذلك كله: تأمُّلَ معنى صرخة الاحتجاج هذه.

*** أيّتها الموزونة كالبحر، الموؤودة كالحجر، الغامضة السحر كما البحر الميّت ليلاً، أو كدوالي الجبل إذا هزّتها الريحْ! ـ من هي جفرا؟**

□ هي عشقي الأبديّ الذي دفعتُ له عمري عذاباتٍ لا تنتهي. أعرفها. بل أنا الوحيد الذي يعرفها.

*** «للأشجار العاشقة أغنٍّ...». هكذا انتشرت صيغة «أغنّي» و«سأغنّي». ماذا أحسست وأنت تسمعها لأوَّل مرّة بصوت مارسيل خليفة؟**

□ كان هذا عام ١٩٧٦. وأمّا الآن فهي ملك الملايين الذين مازالوا يردِّدونها حتّى الآن. صوت مارسيل صوت حنون وجميل ولحنه كان تراجيديّاً مثل نصيّ. أحسستُ أنَّ هذا الرجل لا يهادن في اختيار نصوصه آنذاك. فقد اختار قصيدتي رغم أنَّ ضغوطاً من طرف البعض قد مُورست عليه للابتعاد عن هذا الشاعر المشاكس. وعلاقتي بمارسيل عجيبة، فعندما تعرَّفت إليه عام ١٩٧٨ عاتبني على النحو التالي: الشعراء يلهثون ورائي من أجل أن أغنّي قصائدهم. وأنت لا تريد التعرف إليّ وقد غنَّيت قصيدتك «جفرا»؟! فقلت له: العفو، إنّني معجب بصوتك، لكنّي لا أطارد المغنّي الجميل حتّى لا يفهمني خطأً.

وفي عام ١٩٨٤ غنّى مارسيل خليفة قصيدتي «بالأخضر كفَّنّاه» في ستاد رياضي في بيروت أمام ستّين ألفاً من المستمعين. وكنتُ أعيش في عزلتي الجزائريّة. لكن طلبتي في الجامعة نقلوا لي ما نشرته الصحف الفرنسيّة عن حفلة مارسيل وعن قصيدتي. والمضحك المبكي أنّني كنت منشغلاً بالبحث عن منزل للإيجار لأنّني وعائلتي كنّا ضيوفاً في منزل أحد أبناء عمومتي في عمّان في الصيف الماضي عندما جئنا من الجزائر. وكنت ألهث وراء مسألة إعادة جواز سفري، فقد كنت أنا وزوجتي وأطفالي بلا أيَّة وثيقة تثبت جنسيّتنا. عندها شاهدت الجماهير في مهرجان جرش تردِّد وراءه **بالأخضر كفَّنّاه** وجفرا في التلفزيون، وأدركت أنَّ هذا الفنّان الموهوب الجميل الصوت، هو أيضاً فنّانٌ مخلصٌ لفنِّه لا يخضع لضغوط السياسيِّين وإرهاب الإعلام في المسائل المبدئيّة رغم شخصيّته اللطيفة المرنة.

*** في ظلّ استهداف الإنسان العربي، ومحاولات طمس طموحاته على يد ما يسمّى بالنظام العالمي الجديد، ما الذي ستفرزه هذه المرحلة إبداعيّاً وعلى الخصوص في مجال الشعر؟**

□ يا صديقي هذا سؤال يوجع القلب!