

## حوار مع الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة

تقديم وإعداد: حسن الغرني

### تقديم:

عز الدين المناصرة.. واحد من أبرز الشعراء المجددين في حركة الشعر العربي المعاصر. نحت تجربته - منذ بداية الستينات- منحى شديداً التميز، وانخرقت نحو عالم بالغ الخصوصية والرهافة. عز الدين المناصرة.. صاحب حضور شعري عذب، كتب مختلف أشكال القصيدة وتنوعاتها والتي تكشف عنها مجاميعه الشعرية البالغة الغنى والرحابة؛ وكانت بداية البحث والمغامرة مع ديوانه الشهير (يا عنب الخليل سنة 1968). عز الدين المناصرة.. أكاديمي مرموق، دراساته في الأدب المقارن جادة ومتميزة، وهو في نفس الآن من أفضل الشعراء العرب المعاصرين تنظيراً (جمرة النص الشعري) نموذجاً.

لا تزعم أسئلة هذا الحوار أنفسها القدرة على ولوج شعاب تجربته الشعرية بإيجائها المتعددة، وقضاياها الفكرية وخصائصها البنائية، فمثل هذه المهمة تحتاج إلى وقفات أخرى، بل يمكن القول، بكل صدق، بأن متونه الإبداعية في أمس الحاجة إلى قراءات نقدية متعددة تقوم بتحليل وكشف مستوياتها وأنساقها وأبنياتها، وإن مثل هذه القراءات ستقف حتماً على العديد من الأبعاد الدلالية والقيم الجمالية والكشوفات الشعرية العميقة التي تحفل بها تلك المتون.

لقد كانت الغاية من هذا اللقاء الأول، بداءة، هو الإنصات إلى شاعرنا الكبير عز الدين المناصر وهو يفضي بالكثير من آرائه وأفكاره، ويكشف عن بعض أساسيات رؤيته ورؤياه لما لها من علاقة بعالمه الشعري البالغ الخصوبة والتفرد، ويضع في الآن نفسه العديد من الهوامش على صفحات التجربة الشعرية العربية المعاصرة باعتباره من المساهمين الأساسيين في تأصيلها إبداعاً وتنظيراً.

### نص الحوار:

س: \* — مع شاعر كعز الدين المناصر - لعل أول سؤال مهم- يجدر أن يوجه إليه هو حول مسيرته الشعرية المديدة التي كانت بدايتها من مرحلة [يا عنب الخليل 1962 - 1968] - مروراً بالمرحلة الرعوية الكنعانية- وإلى [لا أثق بطائر الوقواق - 1999]، والتي شهدت تجارب وتعددية أسلوبية وتنوعات، كأن الشاعر

من خلالها يبحث - حتما - عن مكانته الخاصة في مساحة الشعر العربي المعاصر... برأيك إلى أين وصلت، ما الخلاصة بإيجاز؟

ج: — طبعا من الصعب على أي شاعر أن يحدد مكانته الخاصة في الشعر العربي المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين بشكل دقيق، إلا أن الشاعر يمكن أن يقدم إشارات سريعة لما تم إنجازه حتى الآن. عندما بدأت نشر قصائدي الحدائث لاحظ بعض النقاد أنني أتجه إلى رسم [هوية شعرية حضارية]. وأزعم أنني كنت أعني ذلك مبكرا، لكنني لم أكن واثقا من إمكانية تعميم الخصوصية عربيا، مع هذا أذكر أن أستاذي في الصف العاشر كان يشجعني بقوله إنني أنحت وأحفر دربا جديدا تماما في الشعر العربي كله، وكان يعني ما أسميته لاحقا [شاعرية الأمكنة والتاريخ]. ورغم فرحي بذلك القول، إلا أنني لحق كنت خائفا من أن يكون كلام أستاذي مجرد تشجيع، إلا أن قراءتي المبكرة لترجمات لوركا، أكدت لي صحة البدء من مدينتي - الخليل باتجاه العالم. لم أعرف من فلسطين معرفة مباشرة سوى أربع مدن هي [الخليل وبيت لحم والقدس ورام الله] فتشكلت النواة المركزية المكانية التي حملتها معي في المنافي، ولم أكن أدرك أهميتها، إلا بعد رحيلي الإجمالي عنها. هنا بدأت عاصفة التذكر لتفاصيل عناصر الطفولة، وبقيت محكوما لها حتى الآن، معتمدا على البراءة المدهشة أسلوبا. لاحقا انتبهت - في ظل شعارات الحدائث وما بعد الحدائث - إلى أن الحدائث الحقيقية لا تحرق المراحل. وهذا ما جعلني أصوغ فكرة [القصيدة الرعوية الزراعية] رغم أنني كنت أعيش في المنفى. ومن جهة أخرى كنت أحاول التجريب باستمرار.

ومن مظاهر ذلك في شعري: أولا: قصيدة التوقيعة. ثانيا: قصيدة السيناريو السينمائي. ثالثا: قصيدة البحث والهوامش. رابعا: محاولة تجسير الهوة بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. خامسا: أسطورة اليومي. وغيرها من المظاهر. كان بدر شاكر السياب ومعظم الرواد يتكثرون على الموروث اليوناني والمسيحي. فتعمدت منذ الستينات أن أعود إلى الموروث العربي بشكل مقصود حتى تحول إلى ظاهرة. ساعدني في ذلك دراستي في [كلية - دار العلوم - جامعة القاهرة] وهي كلية تهتم بالتراث العربي لكنني اصطدمت فيها مع التيار التقليدي الذي ينظر للتراث بصفته كتلة مقدسة واحدة.

وما أعنيه بأسطورة اليومي أنني أعرف التاريخ والمكان كحياة حقيقية، لهذا هربت من الكتب إلى الحياة، [الخليل - البحر الميت - جرش - الآثار الكنعانية] وهكذا بقيت أشتغل في ثلاث خطوط متوازية [الموروث العربي - الموروث الكنعاني - الموروث الإسلامي والمسيحي]. تبعد بيت لحم عن مسقط رأسي بعشرين كيلومترا فقط. المسيحية العربية مركزها بيت لحم، قمت بتحويلها إلى [فلسطين عروبية]. هربت أيضا من شعارات شعر المقاومة إلى مقاومة شعرية مختلفة وهي العودة إلى لغة الجذور دون التخلي عن اليومي. وكانت معادلة صعبة. لقد وصلت إلى أمرين جوهريين:

أولا: ضرورة تجديد الإيقاع الشعري واللغة الشعرية.

ثانيا: لا تناقض في المنظور الشعري بين الهويات الشعرية (الفلسطينية - العروبية - الإسلام - الكنعنة - المسيحية التلميحية - العالمية الإنسانية)، بل هي متكامل. لهذا أقول إنني مليء بالتناقضات ولا أشعر بأي تناقض. ولكن ما وصلت إليه هو أن [شعر الهوية] له رائحة ولون وطعم وهو الطريق إلى التعددية العالمية النوعية، أما توحيد الشعر - قسريا - في تقنيات فهو يقود إلى وحشية العولمة. فالهوية الشعرية تقود إلى تحالفات مع هويات شعرية أخرى:

س: \* — ماذا بقي فيك بعد هذه السنوات الطويلة من عالم [الخليل]. هذا العالم الذي تعرفنا على بعض

أجوائه منذ ديوانك الشهير [يا عنب الخليل] الذي أصبح من كلاسيكيات الحدائث الشعرية العربية؟

ج: — الخليل مدينة محافظة كنت أريد الخلاص من تقليديتها في طفولتي، لأدري العالم الواسع، وبعد أن رأيت العالم الواسع ظلت الخليل ليس مركزا لطفولتي بل هي نواة حياتي الأساسية حتى الآن. الخليل حيي الأول والأخير فهي تمتد في قصائدي الأخيرة محتفية في أعماق نصوصي أو ظاهرة على السطح. ففي الأماكن التقليدية نكتشف جذور الحدائث الحقيقية النابعة من معاناة ساعدني في ذلك انتماء تاريخي لعائلي. جد عائلتنا [الصحابي نعم الدرامي، ومنحهما سلطة شرعية على مدينة الخليل وبلداتها، كما ورد في [كتاب الإنشاء الشريف] وهو حديث صحيح. لهذا ظلت عائلتان خليليتان تشعران بمسؤولية تاريخية تجاه - الخليل - كان جدي راهبا مسيحيا، وكان أول من أعلن إسلامه قبل الفتح الإسلامي لفلسطين. لك أكن أكثر في طفولتي وفي شبابي اليساري لهذه الحدائث التاريخية الموثقة، رغم أن أبي - رحمه الله - كان يسردها بتفاصيلها كما لو كان يذيع سرا عائليا وراثيا خاصا. لكن عندما تمردت عائلي على الاحتلال البريطاني والاحتلال الإسرائيلي، وأصبح الصراع على الأرض والتاريخ صراعا يوميا، أصبحت الحدائث مهمة عقليا وعاطفيا في حياتي. فالخليل قدرتي الأبدي. وهي وصيتي الأخيرة لأولادي وقرائي. فالخليل الآن تحت الاحتلال، حيث يسكن أربعمئة مستوطن مسلح في قلب [الخليل القديمة]. فالخليل حزينة وأنا أشد حزنا منها. هل يمكن لقصيدتي أن تهرب منها حتى لو أرادت ذلك. تتغير الأساليب ويتغير المنظور الشعري لكن النواة أبدية، سأعترف: لم اقرأ الخليل حتى الآن شعريا إلا في حدود الطفولة. أمني أن أراها قبل أن أموت لأعيد قراءة تضاريس قلبي من جديد.

س: \* — قلت مرة بأن [الكنعنة الشعرية] أصبحت تيارا عربيا في الشعر الحديث، ما سمات وملامح هذا

التيار؟

ج: — بدأت حياتي السياسية في الستينات في حركة القوميين العرب. وكانت هذه الحركة تؤمن بالوحدة العربية الشاملة طريقا لتحرير فلسطين، لكي انخرت لمنظمة التحرير الفلسطينية منذ عام 1965. وكان آنذاك صراع القطري والقومي، فأردت المؤاحاه بين فلسطين وعروبتها الصافية بالعودة إلى فكرة [المجموعات المتحدة العربية]، أي بالبدء بفكرة بلاد الشام والعراق [كنعانيا] بسبب الجغرافيا الطبيعية. آنذاك كان (الشعراء التمزويون) في الشعر الحديث يلتفون حول الحزب القومي السوري. أنا قمت بتوقيف الكنعنة على قدميها بدلا

من وقوفها على رأسها الانعزالي. حيث رأيت أن تجليات الكنعنة ليست محصورة في بلاد الشام بل في الوطن العربي كله وحتى في العالم. وعندما قلت سابقا: لا تناقض بين الكنعنة والعروبة والإسلام – كان ينظر لي بشيء من المزاح. ومن جهة أخرى تنكئ الكنعنة شعريا على مسألتين:  
أولا: أسطورة اليومي أي النظر للتاريخ منذ الجذور وحتى الآن كسلسلة متصلة غير منقطعة. وهذا ما حققته شعريا.

ثانيا: اللجوء إلى القصيدة الحضارية [قصيدة الجذور] [قصيدة الجذور] بدلا من شعارات سياسية آنية بالتركيز على المكان والتاريخ.  
ثانيا: توسيع الكنعنة باتجاه العالم.

ونحن نتذكر أن صحوة في الأبحاث التفكيرية قد بدأت منذ أوائل الثمانينات فقط، حيث أصبحت هذه الأبحاث في مجال الجذور الحضارية القديمة لبلادنا منتشرة وتلقى ترحيبا من القراء. لقد كانت قراءة الجذور الحضارية شعريا مرفوضة سابقا. هناك الآن اتجاه شعري عربي حديث فلسطين والأردن وسوريا ولبنان والعراق ومصر يكتب قصائده برسم ملامح الجذور الحضارية بقراءة المكان والتاريخ شعريا. في فلسطين والأردن [مراكز أبحاث – مجلات – فرق شعبية غنائية – مجلات تجارية – مهرجانات ثقافية – جوائز.. الخ]، تؤمن بالفكرة الكنعانية وتمارسها. فالكنعنة إحدى تجليات العروبة الحضارية. أستطيع إحصاء أكثر من مائة شاعر منذ أوائل الثمانينات كتبوا ونشروا قصائد ودواوين تحمل عناوين كنعانية. وما زالت حتى الآن تظهر مثل هذه القصائد والمسرحيات سواء في الأردن أو فلسطين أو سوريا أو العراق أو لبنان. حتى التيار الإسلامي الذي كان ينظر للكنعنة باعتبارها [وثنية] نقيضا للإسلام، تراجع عن ذلك بعد أن اكتشف أن الوجود الكنعاني العربي في القدس يعود إلى خمسة آلاف عام. واكتشف أن اللغة الكنعانية هي الأم الأصلية للغة العربية. بل إن كثيرا من مفردات الحياة اليومية ذات جذور كنعانية. هكذا احتفى التيار التموزي الانعزالي المغلق، لأن الشعراء التموزيين لجأوا إلى الأساطير المغلقة في الكتب، في حين هتفت: إن الكنعنة هي حياتنا اليومية. وسوق أزعج أن شعراء فلسطينيين كبار انتقلوا في التسعينات إلى أراضي الشعرية الكنعانية. لكن النقد يجرؤ على قول ذلك، لأساليب عديدة.

س: \* – أعرف اهتمامك بالفن التشكيلي والسينما، بل أصدرت كتابين فيهما في مرحلة سابقة. ما تأثير هذه الفنون في إبداعاتك الشعرية – خاصة إذا علمنا أن بعض الشعراء المعاصرين قد استعاروا بعض التقنيات والأساليب من فنون أخرى لإغناء تجربتهم الشعرية؟

ج: – في ظل العولمة الثقافية بدأ بعض الشعراء الشباب في التسعينيات يلجأ للتظير لمسألة تقارب الفنون والآداب، كما لو كان الأمر [اكتشافا جديدا مثيرا !!]. وأنت تعرف وبعض قرائي يعرفون أنني بدأت بالتطبيق الشعري لها منذ أوائل التسعينيات، فهي فكرة قديمة نظريا. عندما أتصفح أعمال الشعرية كقارئ

يتذكر، أجد مثلاً أن [مفاهيم اللون] في تجرّبي الشعرية قد جاءت من قراءاتي في الفن التشكيلي. ويمكن إضافة مفاهيم [الكتلة - الظل والنور - السطح] وغيرها. نعم لقد فكرت في مثل هذه الألاعيب عند كتابة الكثير من قصائدي. لكن الناقد المحترف يمكن أن يقوم بقراءتها أفضل مني. أما السينما فقد استخدمت تقنياتها [السيناريو مثلاً] أكثر من مرة. أتذكر مثلاً قصيدة [كيف رقصت أم علي النصرانية] وقصائد أخرى واقتبست من الموسيقى - إيقاعات في النصوص تؤثر علي عند قراءة القصيدة أمام الجمهور أتذكر منها: إيقاعات الموشح الأندلسي وإيقاعات الكنيسة والقراءات القرآنية والتعزية الجنوبية اللبنانية الشيعية وإيقاعات المألوف المغربي. وعلاقتي بهذه الإيقاعات الموسيقية الكلاسيكية والشعبية هي علاقة حياة وليست علاقة ثقافية متعالية في الكتب. وسيرتي الذاتية تؤكد ذلك. وأخذت حتى من منهجية [البحث الأكاديمي] مسألة قصيدة الهوامش. كما استفدت من مفهوم السرد في الرواية والحوار من المسرح. هناك استفادات غير مرئية على سطح القصائد. ولا أذيع سرا إن قلت غني في [مجموعة كنعانيا ذا] الثرية قمت بتوظيف مفردات من (اللغة الكنعانية القديمة) دون أن يشعر القارئ أنها ليست عربية فصيحة حديثة.

فالافتتاح على الفنون والآداب أمر مهم للقصيدة ولكن ينبغي الحذر من [الحلقة] الشكلية لاستخدام الفنون، لأنها تجعل القصيدة - صناعية ملفقة استعراضية. ذات مرة كنت في [طنجة] المغربية فسمعت في سهرة أغنية شعبية تطوانية، ظل إيقاعها يلاحقني. ولم أتقصد استخدامه في قصيدتي [رخويات طنجة]، بل انتهت له بعد نشر القصيدة. كذلك الأمر مع الإيقاع الغرناطي في تلمسان ومدينة وجدة المغربية. لقد تسرب إلى قصائدي بعد عشر سنوات، أي في مجموعتي الأخيرة [لا أثق بطائر الوقواق - 1999]. ولم أكن شاعراً زائراً كما تعرف. وقد أجبرتني إيقاعات أغنية شعبية جزائرية على كتابة قصيدتي [حيزية - عاشقة من رذاذ الغابات].

باختصار: هناك هيمنة موسيقية وهيمنة تشكيلية بشكل خاص. والمسألة بحاجة لناقد عميق لا يتوقف عند ما يقوله سطح النص.

س: \* — علاقتك الحميمة بالتراث العربي [تاريخي والأدبي] ظاهرة مبكرة لافتة في شعرك، [قفا نيك - زرقاء اليمامة - امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا - أضاعوني - ذهب الذين أحبهم - أبو محجن الثقفي أثناء تجواله... إلخ] - إضافة إلى اقتباسات من الكتب السماوية وكتاب نصوص الكاهن الكنعاني وكتاب النصوص الفرعونية، واستلهامك للفلكلور الفلسطيني والمصري والشامي. أستاذ عز الدين كيف قرأت هذا التراث [الموقف والتوظيف]؟

ج: — كان الشعراء الرواد منشغلين بالتركيز على الأسطورة اليونانية وعلى مقولات الفلسفة الوجودية. وهذا لا يعني أنهم لم يتفاعلوا مع التراث العربي. لكنني توجهت إلى التراث العربي وحولت مسألة توظيفه إلى ظاهرة استمرت بعد جيلز كنت أرى أن استخدام الرواد للأساطير اليونانية يقف عائقاً أمام

التواصل مع القارئ كما أن طريقة الرواد في التوظيف لم تعجيني آنذاك بسبب استعلايتها الثقافية المغلقة. لقد كان منظوري عروبيا صافيا ينبع من موقف عدم الهرب من التطور الطبيعي بحرق المراحل إلى الأمام بالتناكر للهوية. وللأسف وكما في كل مرحلة من مراحل تطور الشعر العربي كان النقد الإعلامي الانطباعي يشجع الهروب نحو الأسطورة اليونانية. آنذاك قررت أن أسير عكس السائد في الشعر الحديث. ساعدني في ذلك معرفة عميقة تراكمية للتراث العربي ومنظور قومي عربي ينبع أساسا من معاناتي كفلسطيني. كانت الهوية الفلسطينية آنذاك مغموعة عربيا على المستوى الرسمي. ولا أعتقد أن الشعراء العرب آنذاك كانوا يدركون مدى عذاب الشاعر الفلسطيني من أجل هويته. لهذا رأيت أن البحث عن العنصر الرئيس في هويتي الفلسطينية يبدأ من العروبة الشعبية بعيدا عن دكتاتورية العروبة الرسمية التي كنت أكرهها وما أزال. هكذا اتجهت للبحث الشعري إلى الجذور بكل تجلياتها ووجدت أنها تصلح لاستخدامها كقناع لفلسطيني ممنوع من عروبه وممنوع من فلسطينيته معا. لم أنظر للموروث العربي بصفته مجموعات. وقد تعلمت منهجية النقد من الماركسية الديالكتيكية اليسارية الجديدة ومن منهجيات أوربية متعددة استفدت منها. ثم توصلت إلى حقيقة هي أن هذه المنهجيات حرفية لا تفي بالغرض، لأن التراث العربي ما زال ناقصا، لم يصل إلينا منه إلا الجزء اليسير وأن هذا الجزء اليسير قد خضع لقراءة استشراقية فرضت علينا في المدارس والجامعات. لكنك تعرف أن القراءة الشعرية للحادثة التراثية تختلف عن القراءة الفكرية، فأنت تقبل الأسطوري في الحادثة ما دام يفيد القصيدة، لكنك عقلانيا لا تؤيده، ما أود قوله هو أن طرق التوظيف عديدة. وقد بدأت من أبسطها [التناص التعارض] لبيت شعري قديم أو شخصية تراثية. وكان ما يهمني هو أن تكون صالحة كقناع لشاعر فلسطيني بالتحديد. ثم انتقلت إلى فكرة [عصارة الموروث] وهو تعبير لصلاح عبد الصبور قاله تعليقا على قصائدي في إحدى ندوات القاهرة، حيث قال: [لقد نجح في توظيف عصارة الموروث]. أعجبتني الفكرة النقدية وبقيت ملتزما بها. ومعنى هذا أنه يمكن للشاعر الحذف والإضافة والمزج في قصيدته عن حادثة تراثية وكان عبد الصبور يشير إلى قصيدة لي استخدمت أسطورة أدونيس وعشتار دون أن أتطرق لأي عنصر ظاهري كاستخدام الاسم مثلا. هنا لا يحدث إلزام للقارئ أن يتعرف مجبرا على الأسطورة ثقافيا، بل لا ضرورة لذلك. كذلك فعل عبد الصبور في تعليقه على شخصية امرئ القيس وشخصية زرقاء اليمامة في شعري. أي لا ضرورة للعودة إلى التاريخ.

الموروث العربي منذ جذوره كثر لم يقرأ شعريا حتى الآن، وهو يمتلك طاقة هائلة من الإيحاءات والمفارقات والإدهاشات الشعرية، شرط أن نعرف القراءة الصحيحة، وأول سماتها الخروج عن الإلصاق الخارجي. كثيرون من العراء العرب قاموا بنظم الحوادث التاريخية نظما استعراضيا، هدفه الإعلان أنهم تفاعلوا مع التراث. فتحول توظيف التراث إلى نظم يفتقد إلى المعاناة والمعرفة والحادثة. لم أكتب أية قصيدة توظف الموروث إلا بعد معاناة يومية. في حين قرأنا لشعراء ومنهم كبار قصائد توظف التراث بطريقة [متقنة صناعة]

هدفها الاستعراض المعرفي أو اللحاق بموضة توظيف الموروث، مشكلة الشعراء العرب هي تحويل أي تأسيس حقيقي لظاهرة في بداياتها إلى موضة للاستهلاك حتى السأم.

س: \* — حين تكتب عن الشعر، هل تهدف إلى جعل كتابتك تنظيراً أم تهدف إلى بلورة بعض الجوانب التي بقيت غفلاً، وذلك لجعلها مساوقة لتجربتك الشعرية؟

ج: — عندما كتبت بعض كتبي النقدية، كان الهدف الأساس هو تنقيف نفسي بتعميق الفهم لجوهر الشعر بعد أن ظل النقد العربي يدور حول وظيفة الشعر. لهذا أردت تحريك نقد الشعر من مرحلة الوظيفة إلى مرحلة الماهية. فوجدتني أتعارك مع الأفكار السائدة بعقل نقدي، غير مطمئن. طبعاً كل شاعر يكتب نقداً سواء في الكتب أم في حواراتهم مع الصحف والمجلات والفضائيات — يكتب منطلقاً في اللاوعي من تبرير تجربته الشعرية، أو الدفاع عنها أو نقد التجارب الأخرى. لكن التعسف والديكتاتورية لا ينفعان في النقد، لأنك لا تستطيع الحصول على إقناع الآخر إلا بالمنطق والعقلانية والحب والموضوعية والتنوير. السبب الثاني لكتابة النقد هو فضح آليات [السلطة — رأس المال — الإعلام] في توجيه الشعر والشعراء. لأن هذا التوجيه ليس عادلاً. لقد قلت مثلاً: هناك جمهور عفوي طبيعي للشاعر وجمهور صناعي يزور القيمة الفعلية للشاعر بتوجيه من قوى قامعة. كذلك اعترفت بوجود [اختراق ثقافي إسرائيلي] لثقافتنا العربية منذ عام 1967، حتى أن شهرة بعض الشعراء تقوم بنسبة النصف على مفهوم دورهم كجسر بين إسرائيل والوطن العربي؛ طبعاً هذا المنظور يزعج الكثيرين ويسبب لي إزعاجاً.

أيضاً قمت بنحت بعض المصطلحات النقدية انطلاقاً من معاناتي كشاعر مع النقد العربي الحديث [مصطلح التلاص — التفريق بين الشعرية والشاعرية — مصطلح النقد الثقافي العام — النواة الخفية — النقد الكحولي — الجنس الثالث...] وغيرها كثير.

لست ناقداً محترفاً وإنما أنا شاعر يثقف نفسه حتى لا يضحك عليه النقاد المحترفون بتمرير مقولات نقدية ليست لهم يفصلونها على نصوص عربية. النقد العربي الحديث ليس عربياً. لهذا شغفت بكشف المصادر لكي نساهم في الانتقال من مرحلة [سرقة النصوص النقدية المترجمة] إلى مرحلة [الإبداع النقدي]، ساعدني في ذلك تخصصي في [النقد المقارن]. نحن نقرأ إطارات نظرية لدى الناقد الواحد وحين نقرأ مدى تعمقه في قراءة النص، نلاحظ الفجوة الهائلة بين التنظير والنص. لكن بعض الصحافيين يقولون ببحث مقصود [إنني أكثر الشعراء الفلسطينيين وأعمقهم ثقافة]. هذه المقولة تهدف إلى تحويل الأنظار عن [البساطة والبراءة والإدهاش والطفولة] في تجربتي الشعرية. وقد نشرت هذه المقولة في ظل صدور مجموعتي الشعرية [رعويات كنعانية] عام 1991. وهذا ما عنيته بالبحث المقصود.

أرغب كشاعر أن يقرأني ناقد محترف عاشق محب عارف، ينير لي طريقي. أن تكون أكاديمياً [أستاذ جامعة] أي أنها مهنة مثل مهنة الصحافي لكنني جئت إلى العالم الأكاديمي متأخراً عام 1981 بعد أن رسخت

أقدمي في الشعر العربي الحديث. وقمت بالفصل بين الشاعر ومهنته حتى احتفظ بطفولتي الشعرية. لهذا لم أدخل في حلقة الحداثة، وتقليدية الحداثة.

س: \* — [الأمكنة] وجماليتها سمة أساسية في شعرك. هل كان لهذا ما يبرره أي لأنك عشت في بلدان عديدة [فلسطين - مصر - الأردن - لبنان - بلغاريا - تونس - الجزائر]. وأنت منذ 1991 تقم في عمان [محطتك ما قبل الأخيرة]، هل ما زلت تؤمن بمركزية المكان وتواصله في شعرك؟

ج: — أبدأ بالقول أن التنظير لجماليات المكان بدأ منذ أول الثمانينيات بتأثير نظريات باشلار. أما أنا فقد بدأت رحلتي مع الأمكنة قبل هذا التنظير الذي أصبح موضة في النقد العربي الحديث. [يا عنب الخليل - 1968 - الخروج من البحر الميت - 1969 - قمر جرش كان حزينا - 1974... إلخ]. كنت أعني دكتاتورية الجغرافيا وجمالياتها الماقبلية وكنت أعني الجمال والشفاء فيها. وكنت أعني أ، الشاعر لا يضيف شيئا إذا أعاد إنتاج هذا الجمال وهذا الشفاء. بل عليه أن يصوغ منظورا جديدا لقراءة الأمكنة لم أفكر آنذاك بقصدية الموضة اللاحقة، لأنني قرأت التنظير النقدي متأخرا مثل كل الشعراء العرب. لكنني شعريا كنت قد طبقتة بعفوية قبل ذلك بسنوات عديدة. تغزل الشعراء العرب بالبحر الميت وشاعرية جرش في التسعينات في ظل العولة وكتبوا قصائد وقصصا وروايات انطلاقا من منظور سياحي. لم أكن زائرا، بل عشت الحياة اليومية لاحقا في بلدان كثيرة. هناك فارق بين أن تعيش أو أن تزور. ففي العيش جماليات أعمق حيث يكون المنظور نقديا. لم أقصد ولا زلت. أن أكتب عن الأمكنة. الأمكنة هي التي تواصل كتابتي. مؤخرا [لأكتوبر 2000] قمت بإحياء أمسية شعرية مع ترجمة للقصائد في مدينة مونتريال الكندية. كنت أتأمل المدينة وحدي بدون مثقفين، فأنا أرى أنه - إذا أردت أن تعرف مدينة - لا تبدأ بمثقفها - بل بالشارع. هكذا بدأت أؤندن قصيدة [إيقاعات مونتريال] التي لم أكملها. أتركها لصبح حيننا إلى غاية الزجاج. فالبنائيات الزجاجية كانت عانقا أمام تدفق القصيدة. فكظمت قصيدي لوقت آخر لا أعرفه. الزائر يرى السطح وعليه أن يتأني لقراءة أعمق. زرت المغرب الأقصى عدة مرات لشهور طويلة مع عائلتي لقضاء العطل الجامعية وأعرف تفاصيل مدنه وبشره، فهل يعقل أن لا تتسرب صورته في قصائدي. [صليب الجنوب] على صدرها سيظل يلاحقني حتى في مونتريال، لأنها كانت من مدينة وجدة وتعمل مع الفلسطينيين في كندا - من أجل الانتفاضة. هكذا تولد وجدة المغربية الفلسطينية في مكان بعيد اسمه مونتريال. فالأمكنة لها إيقاعاتها وأرواحها المتنوعة. وجدة حارة تلمسان التي عشت فيها أربع سنوات، أليس ذلك حافظا شعريا؟ الأمكنة ترحل معي. الجزائرية فاطمة الزهراء غربي كتبت في صحيفة أردنية تصفني بالشاعر الجزائري [الذي كانت تلاحق قصائده جميلات مدينة عنابة في الثمانينيات]. هذا القول أفرح له مثل طفل، فيحرك في الحنين لمدينة أعلى جبالها يدعى [رأس الكرمل]. بيروت هي الأخرى مركزية في وجداني ففيها عشت سنوات هامة. زوجتي ولدت فيها وابني ولد فيها. زرتها زيارة ليست معلنة في آذار 1999 فتدفق الحنين، لدرجة أنني كتبت مجموعة قصائد باللهجة اللبنانية.



ولا أعرف إن كانت الأمكنة ستظل تحكمي أم سأتوقف. أترك الأمر مفتوحا. لقد غشت في هذه الأمكنة وساهمت في ثقافتها. بعضها كرمي وبعضها أنكري. وبقيت فلسطينا معلقا في الهواء مثل قصيدي. أشعر أحيانا أنني مواطن عالمي لا وطن له ولا دولة، موحش وحيد، لكن [المحنة الأخيرة] هي مركز حياتي الشخصية. وما زلت ممنوعا من الوصول إليها.

س: \* — عشت في صوفيا [1977 - 1981]، إلى أي حد تأثرت بالشعر البلغاري الحديث [لأنني أتذكر

تجربة حسب الشيخ جعفر مع الشعر الروسي].

ج: — قرأت الشعر البلغاري الحديث بلعته الأصلية [خرستو بوتيف - بيو يافوروف - نيكولا فابتساروف - ديمتسو ديليانيف - دميان دميانوف - إليزافيتا باغرايانا - ملادين إيسايف] وغيرهم. وتعرفت إلى عدد من الشعراء الشباب آنذاك. وكان بعضهم من أصدقائي. مثلما قرأت الشعر الروسي مترجما إلى البلغارية. اكتشفت أن شعر أوروبا الشرقية وروسيا يمزج بين التأمل الفلسفي والحرارة في التعبير. وقمت بترجمة عدد من القصائد إلى العربية آنذاك. كنت أقرا ما ينشر في جريدة [نارودنا كولتورا] ومجلة [أوبزور] ومجلة [بانوراما] وغيرها. وكانت أستاذتي - روزاليا ليكوفافا.. أشهر نقاد بلغاريا.. لم تكن تؤمن بالنقد الماركسي ودافعت عني دفاعا شجاعا عندما حللت بعض قصائد فابتساروف تحليلا بنويا في أطروحتي، بعد أن هاجمني أحد أعضاء لجنة المناقشة. لكن الأهم من كل هذا هو الحياة اليومية في تفاصيلها. فقد تأثرت بالبشر والأمكنة في بلغاريا أكثر مما تأثرت بالشعراء. كان لدي قناعة أن الشعر العربي أكثر أهمية. وبقيت أتابع من بعيد الشعر البلغاري حتى منتصف الثمانينات حيث انقطعت بسبب ظروف الشخصية عن المكان واللغة والشعر. لكني أحيانا أتكلم بعض الجمل البلغارية مع زوجتي التي درست هي الأخرى في قسم المكتبات، عندما لا نريد أن يفهم حوارنا أحد. الشعر البلغاري شعر حار وجميل وفلسفي غير مغلق. يبدو لي أن حسب الشيخ جعفر، بتجربته قد تركزت حول موسكو، لأنها التجربة الوحيدة في حياته. لم أكتب بعد تفاصيلي البلغارية فهي مؤجلة دائما، لكنها تسربت إلى عدد من قصائدي قرئت القصائد بعمق. مع هذا يدفعني الحنين إلى صوفيا لكتابتها شعريا ولم أتمكن حتى الآن. كما أنني لا أرغب في التعبير الإعلاني عن المكان. صوفيا إحدى الحلقات المركزية في حياتي الشخصية. وهي موجودة في دوايري. ولا زلت أتذكر الغجرية البلغارية التي كانت نادلة في مفهى كنت أتردد عليه - كيف قرأت أمامي قصائد فابتساروف غيبا عندما عرفت أنني متخصص في شعره. وأتذكر الطابور الطويل أمام مكتبة من أجل شراء ديوان [باداراس] لدميان دميانوف حيث بيعت نصف مليون نسخة في ثلاثة أشهر. وأتذكر لقاءاتي الشخصية مع الشاعر الكلاسيكي ملادين إيسايف. وكانت لي صداقة عميقة مع بوريس [شقيق فابتساروف] وراينا شقيقته. مدينة صوفيا لا تنتهي.

س: \* — في ديوانك [يا عنب الخليل] قصيدة بعنوان [خان الخليلي] وهي مكونة من [قصيدة تفعيلية- مقطع عمودي - قصيدة نثر - شعر لهجي]. هل تم ذلك في إطار تجريبك للعديد من الأشكال الشعرية أم لسبب فني خاص. مع ملاحظة أنك لم تكرر مثل هذه التجربة لاحقاً.

ج: — شغفت مبكراً في الستينات التجريب. قصيدة [خان الخليلي] كتبتها عام 1965. حيث حربت أن أكتب بأشكال متعددة وعدة قراءات لموضوع واحد هو [خان الخليلي] الشهيرة بالقاهرة. طبعاً أتذكر أن هناك حافظاً شخصياً لكتابتها هو أنني خليلي. وفي القاهرة مكانان لها أهمية خاصة عندي [خان الخليلي] و[حارة المناصرة]. كنت أريد قراءة جذور هذا المكان بخلق افتراضات شعرية فانتازية للتاريخ. في القاهرة هناك آلاف الخلايلة الذين يقيمون فيها منذ أوائل القرن العشرين والقرن التاسع عشر. مثلاً: محمد أحمد التميمي الذي عاش ودفن في مصر هو أول من كتب رواية بالمفهوم المعاصر لفن الرواية وأصدرها عام 1905 في القاهرة واسمها [أم حكيم]. وهناك تجار وموسيقيون وممثلون ومطربون في القاهرة، من أصول خليلية وما زالوا فيها. أما أسباب هجرة الخلايلة إلى مصر فهي متعددة. وهذا يذكرني بحي المغاربة في القدس حيث كان سكانه من أصول مغربية وأصبحوا فلسطينيين. هذا هو مدخلي الشعري لقراءة خان الخليلي. أما تجريب الأشكال فقد كان مقصوداً حيث رأيت أنه يمكن أن تتأخى عدة أشكال في قصيدة واحدة. أما الآن فاعترف أنني ربما نجحت في قراءة المكان بأشكال متعددة، لكن نقدي لها ينحصر في شعوري أن هذه الأشكال ظلت منفصلة عن بعضها البعض بسبب الخاصيات اللغوية والإيقاعات لهذه الأشكال، وكان هدفي هو صهرها في بوتقة واحدة. آنذاك كان الناقد المصري السيد الشرنوبلي قد كتب عن هذه القصيدة معجبا بالتجربة الشكلية. وكان يكتب بدايات دراسة طويلة عنها، لكنه توفي شاباً.

س: \* — سنة 1965 جريت كتابة قصيدة النثر وفي سنة 1969، نشرت قصيدتك النثرية [مذكرات البحر الميت] في العدد الثالث من مجلة مواقف في بيروت. وكان عام 1983 حاسماً، حيث نشرت لك الدار العالمية في بيروت مجموعة [كنعانباد] وهي نصوص مفتوحة من نوع قصيدة النثر. وكنت في حدود علمي - أول اعر من جيلك ينخرط في هذه التجربة. وأسلتي هي:

1 — بكتابك قصيدة النثر، ألا ترى معي بأنك قد خسرت جمهورك من محبي شعرك ومتبعيه - رغم تفرد تجربتك وخصوصيتها.

2 — ألا تلاحظ معي أن الكثير مما ينشر باسم قصيدة النثر في الوطن العربي - يتميز - كما قلت ذات مرة - بالركاكة اللغوية وبالصور الباردة - ويمكن إضافة أوصاف أخرى كالإسفاف والعبث والتسيب.

3 — ألا يمكن القول بأن هذا الوضع ساهم بشكل كبير في تعميق الأزمة التي يعيشها شعرنا المعاصر حالياً؟

4 – كيف كانت ردود الفعل تجاهك وأنت تصنف قصيدة النثر بأنها [جنس ثالث بعد الشعر والسرد] وأنها [كتابة خنثي تجمع بين النثر والشعر]، وذلك أثناء المعركة التي دارت حول قصيدة النثر عام 1998 في الصحافة العربية؟

ج: – قصيدة النثر.. كتابة حرة تختلط فيها النثر بالشعر. وهي جنس أدبي ثالث مستقل بعد الشعر والسرد، لأنها تميل إلى كونها ثورة في النثر، حيث سبقتها أشكال نثرية تشبهها في الموروث العربي، فهي تطوير حديد للنثر. ورغم وجود الصورة الشعرية واللغة الشعرية فيها فإن مثل هذه الدرجات من الشعاعية موجودة أيضا في أجناس أخرى كالرواية والمسرح والقصة القصيرة والخاطرة الأدبية وغيرها. وبما أن [الإيقاع غير منظم] في قصيدة النثر – ولا أقول الوزن – فإنها تفتقد إلى [البنية الصوتية] المنتظمة. وإذا كان النثر موجود في اللغة العربية، فإنه أي النثر لا يصلح في الشعر لأن تمييز النثر مرتبط باللغات العربية عند قراءة النصوص الشعرية. أي أن الذين قالوا بانتظام القراءة النثرية في الشعر، أخطأوا في قراءة النصوص قراءة صوتية صحيحة. وقد جربت مع صديقي وزميلي في جامعة فيلادلفيا – الدكتور داوود عبده – عالم اللغة الشهير – كتابا عن النثر الشعري كتبه أحد الباحثين، فاكتشفنا أن الباحث قرأ عروضيا وصوتيا – معظم النصوص الشعرية التي استخدمها لتأكيد نظرية النثر – اكتشفنا أنه قرأ النصوص قراءة خاطئة تماما. قصيدة النثر إذن هي جنس أدبي ثالث مستقل بعد الشعر والسرد، يختلط فيها الشعر والنثر [كتابة خنثي]، فهي مرحلة جديدة من مراحل تطور النثر أو هي نوع ثالث وكفى.

الدكتور إحسان عباس يقول: [جريدة القدس العربي – 2000/11/6] بأن وصف الشاعر المناصرة لها ينطلق من وسطيتها بين الشعر والنثر والأمر في ظني – يقول – ليس كذلك. لكن صديقي الدكتور إحسان عباس الذي يعلن مخالفته لي، يعود بعد سطر واحد ليقول حرفيا [إن اللبس الحقيقي يقع في التسمية، إذ من الواضح أن التناقض واضح في قولهم – قصيدة النثر]. إذن الدكتور إحسان عباس لا يخالفني كما قال. وأنا أميل إلى أنها – جنس أدبي ثالث وبهذا تحل مشكلة التجنيس. قصيدة النثر أصبحت تحتل مساحة واسعة في الكتابة العربية وأصبحت تحتل وسائل الإعلام فنحن لا نعترض على شرعيتها كوجود واقعي. وإنما نعترض على الاستنساخ الأسلوبي لها، حتى أن بعض كتابها المحترفين اعترض أيضا على هذه الركاكة وعلى تبريد اللغة الشعرية في مئات الكتب الصادرة. وأنا لا أوافق على القول إنها مرحلة جديدة في الشعر أو في النثر، بل هي جنس ثالث. هكذا نكسب نحن العرب جنسا جديدا دون أن نخسر الجنس الرئيس الشعر [ديوان العرب].

هذا ملخص ما قلته للصحافة عام 1997 وصدر في كتابي [قصيدة النثر – المرجعية والشعارات] الصادر عام 1998 عن بيت الشعر في فلسطين. وقال محمود درويش [قصيدة النثر ليست شعرا وأنا أخاف من ميليشياتها] كما نشرته صحيفة [أخبار الأدب المصرية – 1997/2/9].

أولاً: لست نادماً على كتابة قصيدة النثر، لكنني حسرت بالفعل جمهور الشعر الواسع، حيث وقعت في وهم المقالات النقدية التي امتدحت مجموعتي [كنعانياذا].

ثانياً: يعترف الجيّدون من كتاب قصيدة النثر في الوطن العربي ومعظمهم من أصدقائي الشخصيين - بأن الركافة والبرودة قد عمّت مئات من الكتب الصادرة في مجال قصيدة النثر. ومع هذا فقد قاموا بتحديد محمود درويش وصّبوا جام غضبهم عليّ، وكأنهم حزب عقائدي دوغماتي دكتاتوري. لأسباب منفعية عابرة، أما أحد الشعراء التقليديين فقد كتب يقول [إنه منهم وهو كبيرهم الذي علمهم السحر]، وكأن كتابي الملعون مؤامرة للدعاية لقصيدة النثر. ورغم صغر حجم كتابي قياساً على كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، فإن بعضهم قال بأنني [أصولي جديد] و[منشوق] عن الحدائث مثل نازك الملائكة في كتابها. وبقيت على مدى ثلاث سنوات أوضح وأشرح وجهة نظري دون جدوى فقد تم تصنيفي إرهابياً بأنني (عدو قصيدة النثر الأول)!!!

الإشكالية في هذه المعركة الأدبية أنها لم تنطلق من مناقشة علمية حادة لما قلته بأن قصيدة النثر تفتقر إلى الإيقاع المنتظم وأنها جنس أدبي ثالث وكفي، بل أمسكوا بمصطلح [كتابة خنثى]، رغم أن الكثيرين لم يقرأوا الكتاب ولم يناقشوا مضمونه، لقد قلت: إن قصيدة النثر بتبريدها اللغة الشعرية والصورة الشعرية وروّجت للركافة - ساهمت في أزمة خانقة لا مثيل لها سابقاً، حيث فقدنا جمهور الشعر. وإذا كان كتاب قصيدة النثر لا يشعرون بهذه الأزمة، فأنا أشعر بها بعمق، كذلك أشرت إلى ترهل قصيدة التفعيلة. قلت هذا في مهرجان لقصيدة النثر أقامه منتدى وصاليري الفينيق في عمان، حيث كلفت بكلمة ختامية للمهرجان وكلف عبد الوهاب البياتي بكلمة الافتتاح. لقد نظرت إلى القاعة فكان الجمهور لا يتجاوز ثلاثين شخصاً معظمهم من الشعراء والصحفيين تساءلت: لماذا انفض الناس عنا؟!!

هذه هي بعض حيثيات هذه المعركة الأدبية [1997-1999]. لكن نتائج هذه المعركة كانت إيجابية في بعض جوانبها، حيث دفعت بعض محترفي كتابة قصيدة النثر إلى الاعتراف بركافة الكثير من المطبوع منها. لكنهم ظلوا يرفضون مقولتي حول وصفها بأنها جنس أدبي ثالث، وظلوا يقولون إنها مرحلة تطوير جديدة للشعر العربي الحديث؟؟؟ وما زالوا يتزعجون من وصفها بأنها (مرحلة جديدة في النثر). هذا الإصرار على الالتصاق بالقصيدة هو المشكلة الجوهرية.!! لقد حاولت أن أجتهد وقد أكون مصيباً أو مخطئاً، لكن أحداً لم يناقش كتابي وبعضهم شنّ حملة ضده قبل قراءته. هذا ما أزعجني، أي الإرهاب.