الدكتور عبد القادر القط :

الابداع لا يصدر عن منطلقات نظرية فتلك وظيفة النقد

حوار: حسين حمودة

كنت ألاحق وأطارد كتابات الدكتور عبد القادر القط، الممتدة طيلة ما يقرب من نصف قرن، والمنشورة – وبعضها متناثر، وربما متوار – في كتب، وصحف، ومجلات، خلال مكتبات غير مكتملة غالباً، غير منظمة دائماً: مكتبتي، ومكتبات الأصدقاء، وأربع مكتبات عامة، يفترض أنها «كبيرة» بالقاهرة.

وكنت ألاحق وأطارد الدكتور عبد القادر القط نفسه، عبر الهاتف، ثم عبر أكثر من مكان حيث التقينا بالقاهرة، أو في بعض ضواحيها.

وكان الدكتور عبد القادر القط، بدوره، يلاحق ويطارد مشاغله، ومسؤولياته، المتنوعة والمتزاحمة: اجتماعات لجنة الشعر التي يرأسها بالمجلس الأعلى للثقافة، والندوة الأسبوعية التي يواظب على حضورها مع بعض أصدقائه من أدباء وشعراء وكتّاب، واجتماعات اللجنة التي يرأسها للإعداد لمؤتمر ولجائزة القاهرة للإبداع الروائي، والمقال الذي يكتبه مرة كل أسبوعين لجريدة «الأهرام».

||

لا أستطيع أن أكون قانعاً إلى حد يجعلني أتجاهل إحساسي بالأسى والأسف، وأنا عائد من لقائي *الأخير»، مع الدكتور عبد القادر القط، ومعي وداخلي عدد من الأسئلة أكبر بكثير من تلك التي طرحتها عليه.

ولا أستطيع أن أكون متواضعاً إلى الدرجة التي تجعلني، الآن، لا أشير إلى جهد بذلته في إعداد أسئلة كثيرة لم أظفر لها بإجابات، ولا تزال ملقاة أمامي على الورق، كما لا تزال معلقة برأسي.

لقد كانت الملاحقة، ثم المطاردة، قد وصلتا إلى منتهاهما، وكان الدكتور عبد القادر القط قد آب داخلياً بكليته – في نهاية هذا اللقاء الأخير – إلى مشاغله ومسؤولياته، بعدما أصبح مقتنعاً بأن ما طرحته عليه من أسئلة، وما قدمه من إجابات، يكفي تماماً للنشر في حوار واحد.

| أشرت في *التكوين» (مجلة *الهلال»، القاهرة، ديسمبر ١٩٩١)، وهي كتابة متصلة بسيرة آتية لم تكتمل، إلى أن رحلة التعلّم في تجربتك كانت *رحلة غربة»: ابتداء من الدراسة الابتدائية في *المدينة الصغيرة» البعيدة عن قريتك، ثم في القاهرة، ثم في انجلترا..

ولكن، ومن البداية، كان التعلّم نفسه، ثم كانت الكتابة وكان الشعر، وسيلة لمدافعة الإحساس بالغربة (تقول مثلاً: *ونما لديَّ الإقبال على القراءة أعوض بها ما فاتني من صحبة الأهل ورفاق القرية..»).

في تجربتك، في رحلتك، كلها.. إلى أي حد كانت وطأة الإحساس بالغربة، بالنأي عن المكان الأصل، بكل من فيه وما فيه..

وإلى أي حدٍّ نجح العزاء، العلم والشعر والكتابة، في مدافعة هذا الإحساس؟

||كثيراً ما طلب إليّ بعض الأصدقاء أن أكتب سيرتي الذاتية، وكنت أعتذر إليهم، في كل مرة، بأن الناس لا يهمهم كثيراً أن يعرفوا عن أخبار الناس بقدر ما يهمهم أن يعرفوا عن أنفسهم، لأن السيرة الذاتية، بخاصة في المجتمع العربي المحافظ، لا تعدو أن تكون سرد وقائع أو أحداث قد تكون مشتركة بين المثقفين الذين يكتبون سيرهم الذاتية. ويبقى وراء كل سيرة ذاتية خبايا النفس التي هي الوجود الحقيقي للأديب أو المفكر أو الفنان أو الناقد، وهو وجود ذاتي، شخصي، قد يصعب على صاحبه نفسه أن يدرك دقائقه وحقائقه، فما بالك إذا عرضها على الناس.

أبدأ حديثي بهذه الإشارة بمناسبة الاحساس بالغربة، وهو إحساس متصل بالحزن أيضاً. فهذا الإحساس يمثل قاسماً مشتركاً بين كثير من الناس. لكن هناك فروقاً كبيرة جداً بين إحساس إنسان ما بالغربة والفقد وإحساس إنسان آخر بهما. ثم هناك فروق أخرى تجعل أثر هذا الإحساس في تكوين الشخصية أو توجيه الفكر أو صياغة العلاقات الاجتماعية الخاصة بإنسان ما، مختلفاً عن أثر هذا الإحساس نفسه على إنسان آخر.

أنا، مثلا، فضلاً عن إحساسي بالغربة عندما خرجت من قريتي، كنت قد فقدت أمي في سن الثالثة عشرة، فأضيف عندي الإحساس بالفقد الى الإحساس بالغربة. وكثير من الناس يمرون بهاتين التجربتين، ولكن وقعهما مختلف على النفس، من إنسان لآخر، باختلاف حساسية الإنسان، وباختلاف قيمة ما فقد، وباختلاف درجة شعوره بالانتماء إلى موطنه الأول. وبالنسبة إليّ، كنت وثيق الصلة العاطفية بالقرية، وعالمها، شيوخها وشبابها وحقولها، وكنت شديد الحب لأمي (ولا زلت أذكر هذا بعد مضي وقت طويل جداً).. وكل هذا ترك في نفسي أثراً عميقاً. لكني، بتكويني الشخصي، درجت على نوع من التحدي، وربما على نوع من التظاهر بالجلد أمام الناس، لا نفاقاً ولكن كي لا أثقل عليهم بمطالبتهم مشاركتي في عواطفي الخاصة. لذلك، يعرف الناس عني أنّي ظاهر البهجة، آخذ الأمور كما تأتي، وأواجه المشكلات بصدر رحب. لكن هذا «الظاهر» لا يمنع بداخلي وجود الإحساس بالحزن، بالفقد والغربة، ولا ينفي أن هذا الإحساس يشكِّل رؤيتي العميقة للحياة. وقد كان هذا الأمر يتبدى أكثر ما يتبدى في قصائدي حين كنت أقول شعراً؛ لأن الشعر بطبيعته يعبر عن دخيلة النفس. كان هناك دائماً، في قصائدي، إحساس بالفقد، خلال التجربة العاطفية، وكان هناك في المقابل نوع من التحدي ومحاولة الاستعلاء على هذا الإحساس بالفقد، خلال قصائد قومية كنت أحاول كتابتها بصورة فنية ليس فيها نبرة خطابية مباشرة، أذكر بعض الأبيات من قصيدة بعنوان «لن أنام» ، مثلا:

«وأراقب الدرب المليء بعصبة ثقلتْ خُطاها
يمشون في حَلَق القيود وكلهم حرٌّ أباها
يتململون بعزمة وقدتْ رؤوسهمُ دماها
ويشير رائدهم إلى القمم البعيدة في علاها
يا رفقتي شدّوا على أقدامكم وانسوا أذاها
هي خطوة أو خطوتان ويبلغ العاني رباها
إني لأنسم في طريقي ريحها وأرى سناها
سأظل أرقبهم وأرسل صيحتي يسري صداها
يا إخوتي لا تيأسوا لم يبق إلا منتهاها..
إني لأسمع أنة الأصفاد قد خارت قواها».

كذلك لي قصيدة أخرى في الإيمان بالمستقبل، تؤكد أننا نصنع مستقبلنا بأيدينا، كانت بعنوان «عرافة» (وهي ، بالمناسبة، سبقت في موضوعها قصيدة نزار قباني «قارئة الفنجان» ، ولكن في مجال آخر!).. وفيها الشاعر رأى فتاة شابة تشرب فنجان قهوة وتقرأ لنفسها الطالع من هذا الفنجان، فيقوم بتسليتها ، ويصف حيرتها بين دروب هذا الفنجان، ويقول:

«ذهلت فأيقظها عطوف الصوت من أحبابها

يا فتنتي لا ترهبي الغيب الخبيء ولا دجاه
هو صنع أيدينا، نكاد إذا أردنا أن نراه
غَرْسٌ من الأفراح والأتراح والسلوى ثراه
نلقي به في يومنا ونذوق من غدنا جناه
تهب الحياة لنا غداً من مثل ما نهب الحياة».

هذه مقابلة. فهنا الفقد وتحطّم المثال في هذه القصيدة العاطفية الرومانسية، ثم المواجهة في محاولة الوصول إلى نوع من العدالة الاجتماعية..

لقد حاولت بالتعلم وبالشعر أن أصل إلى هذه المواجهة، أن أتغلب على الإحساس بالغربة والفقد.

| ست سنوات أمضيتها، عقب تخرجك من جامعة القاهرة، في مكتبتها (أيام أن كان يتم *تزويد» هذه المكتبة *بكل ما تصدره المطابع من قديم أو حديث على السواء» – بعبارتك في *التكوين»)..

مع الحصاد العظيم الذي حصدته في تلك السنوات الست، بالقراءة بالعربية والإنجليزية والفرنسية.. كيف رأيت مكانك هناك، موظفاً.. هل حلمت لنفسك بمكان آخر؟

||كان المفروض أن أعيَّن *معيداً» – كما يقال – أي مدرساً في أول السلم، بكلية الآداب.. لكن كانت هناك عوائق مالية في ذلك الوقت، فعينت بالمكتبة أنا وصديقي الراحل، الدكتور عبد العزيز الأهواني، وعهد إلينا بإنشاء *قاعة شرقية» للدراسات العربية والشرقية بمكتبة الجامعة. وهذه كانت مهمة جيدة، أتاحت لنا فرصة الاطلاع على الكثير من الكتب التي رتبناها ونظمناها بطريقة علمية جيدة، ثم كانت تتردد علينا في ذلك الوقت أعداد كبيرة من طلاب أقسام كلية الآداب المتنوعة، خصوصاً أقسام الفلسفة والتاريخ والجغرافيا واللغة العربية، لأن المكتبة الشرقية كانت تحتوي كتباً تخص هذه الأقسام جميعاً. وكان هؤلاء الطلاب يقومون بإعداد بحوث في موضوعات دراساتهم، وأنا كنت أساعدهم لأني قد حفظت محتويات الكتب وأماكن الكتب، تقريباً عن ظهر قلب، كما يقال، كما كنت أناقش هؤلاء الطلاب في ما يكتبون، وكنت دائم القراءة خلال هذا النشاط كله.

لذلك، كنت سعيداً جداً بعملي هذا، ربما أكثر مما لو كنت قد عُيِّنت مدرساً بالكلية. وهذه السنوات الست كانت، في الحقيقة، هي سنوات تكويني الثقافي، من ناحية، وكانت أيضاً السنوات التي قلت فيها شعراً، كان – في تلك الفترة، فيما أرى – جميلاً، منتسباً إلى الحركة الرومانسية، كما كنت في تلك الفترة أنشر في مجلات كثيرة معروفة؛ منها مجلة *الرسالة»، ومجلة *المصري» التي كان يرأس تحريها طه حسين، ومجلة *الفجر الجديد» التي كان يرأس تحريرها أحمد رشدي صالح، ومجلة *الفصول» التي كان يرأس تحريرها محمد زكي عبد القادر وإن كان يترك شأنها للصحافي الناشئ – في ذلك الوقت – أحمد بهاء الدين (وكان صديقاً حميماً لي).. لقد كانت هذه الفترة فترة نشاط وتحصيل ثقافي، كما كانت

فترة لكتابة الشعر.

| أنت لم تنشر قصائدك التي كتبتها، آنذاك، في ديوان، حتى عدت من سفرك للدراسة خارج مصر..

|| نعم. كتبت عدداً من القصائد في السنوات الأولى من الأربعينات، ثم تجمع لديّ عدد من القصائد يكفي لديوان، ولكن أعجلني السفر لاستكمال الدراسة عن نشره، فتركته عند صديقي رائد الدراسات الفولكلورية، فيما بعد، الدكتور عبد الحميد يونس، حتى رجعت من لندن، ونشرته بعد تردد كثير وبعد إلحاح من بعض أصدقائي ، إذ كان قد بعد عهدي بهذا الشعر وانقطعت صلتي العاطفية برؤيته، وكان قد ظهر الشعر الحرّ، وكنت من أشد الأنصار حماسة له. لكني استجبت لأصدقائي ونشرت هذا الديوان، وكتبت له مقدمة ظلمته فيها، وكأني كنت أتبرأ فيها منه؛ لأني رأيته لم يعد صورة مني، لا في رؤيتي ولا في تعبيري الفني.

| هل كان عنوان هذا الديوان، (ذكريات شباب)، الذي وضعته العام ١٩٥٨ لقصائد كتبتها بين عامي ١٩٤١ و ١٩٤٤ ، يمثل إشارة إلى أن قصائده تنتمي إلى *زمن آخر» مغاير، خصوصاً أنك ناقشت في مقدمته *الشكل الذي تجاوزَتْه تجارب الشعر الحرّ خلال الخمسينات؟»، وخصوصاً، أيضاً، أن هذا العنوان يتصل بمنحى *تعليقي» ينتمي للشاعر ولا ينتمي لواحدة من القصائد التي يحتويها الديوان؟

|| نعم.. هذا العنوان يشير إلى مسافة زمنية.. ويومئ إلى أن هذا الشعر لم يعد يمثلني. لقد كنت أكتب صيغة رومانسية شعرية جيدة، وكنت مسيطراً على اللغة وعلى أساليبها، وكان لي تميّز خاص في التجربة الشعرية، فكان في شعري نوع من الحركة الدرامية والقصصية التي تضع المثال وجهاً لوجه أمام الواقع (ويتحطّم المثال، في الأغلب، في هذه المواجهة). ولكن، حين سميته *ذكريات شباب» كنت أقصد أني، بالفعل، قد تجاوزت هذه المرحلة، وأن هذا الشعر لم يعد يمثلني، وإن كان تعبيراً صادقاً، في زمن سابق، لا عن نفسي وحدها وإنما عن رؤية عصرية لشعراء الحركة الرومانسية الذين كانوا، في جملتهم، يسعون إلى المثل الأعلى، وإلى الحرية، وإلى تذوق الجمال في الطبيعة والإنسان، وكان يتميز كل واحد منهم باتجاه خاص في هذا المجال.

| عقب تخرجك من كلية الآداب اتصلت بـ *جماعة الأمناء» ، وارتبطت من خلالها بأمين الخولي الذي تشير – في *التكوين» – إلى قدرته على التأثير في عقول طلابه، ربما أكثر من طه حسين الذي درّس لك.

الآن، ما الذي تراه أكثر أهمية وقدرة على الاستمرار والبقاء معك، فيما خرجت به من تجربتك مع أمين الخولي ومع *جماعة الأمناء»؟

|| ثقافتي لم تكن مقصورة على ما أتلقاه من أساتذتي في المحاضرات، هكذا كان الأمر منذ البداية؛ حتى إنني كتبت مرة في *الرسالة» آخذ على مناهج قسم اللغة العربية بكلية الآداب

اهتمامها الزائد بالأدب القديم ، وإهمالها الظاهر لفنون الأدب العربي الحديث، التي كنا نحن نقرؤها بصفة شخصية في الكتب والمجلات.

لكن، إذا كنا نتحدث عن أثر بعض الأساتذة، فالأستاذ أمين الخولي كان من طبيعته «الجدل»، و «الاستثارة». كان يحب أن يستثير طلابه، عن عمد، و«دور الاستثارة» كي يعلمهم كيف ينظرون نظرة جديدة، وكيف يجادلون، وكيف يدافعون عن وجهة نظرهم، وكيف يشكُّون أحياناً في هذا الرأي أو ذاك.

الدكتور طه حسين كانت محاضرته، غالباً، أشبه بالمحاضرة العامة. كان يأتي ويجلس ويلقي محاضرته بتنغيم معروف عنه في الأسلوب والإلقاء، ولكن لم تكن هناك أسئلة ولا حوار، بل إننا لم نكن نستطيع أن نكتب وراءه كل ما يقول، لأنه كان يتحدث بسرعة أكبر من سرعتنا في الكتابة.

مع ذلك، لم يكن تأثرنا بأساتذتنا مقصوراً على المحاضرات، وإنما كان يمتد إلى ما يكتبون. ولا شك أن الأستاذ أمين الخولي كانت له جهود خاصة في بلورة النظرة الجديدة للتراث، والنظرة الجديدة إلى بعض الجوانب في الأدب العربي. أما أثر طه حسين في الثقافة العامة فكان – كما هو معروف – أثراً كبيراً جداً؛ كان يثير قضايا عامة كبيرة، من ناحية، وكان له أسلوبه الجديد في النثر، من ناحية ثانية، وكان يستطيع أن يمزج الثقافة بالسياسة بالاجتماع، من ناحية ثالثة.. كان له، باختصار، حضوره العظيم.

| في كتابك (في الأدب المصري المعاصر) ١٩٥٥ ، ناديت بضرورة «الارتباط بمنابع الحياة والمجتمع» في مواجهة كل من توفيق الحكيم ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله.. وناديت أيضاً بضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية، في مواجهة كتابات المدّ الاجتماعي والقومي التي أعلت من شأن الاهتمام بالمضمون في العمل الأدبي.. كأنك كنت تقاتل، في وقت واحد، على جبهات متعددة.

ما الذي كان يحركك في كتابة ما نشرته في هذا الكتاب؟ وكيف تنظر الآن إلى ما كتبته فيه، وإلى الآثار التي جلبتها عليك آراؤك في أعمال كُتّاب كانوا، بهذا القدر أو ذاك، جزءاً من «سلطة» ما، أو تمثيلاً لـ «نفوذ» ما؟

|| في ذلك الوقت كنت قد عدت منذ سنتين أو ثلاث سنوات من لندن بعد أن نلت درجة الدكتوراة من جامعتها، وكان لديّ أفكار جديدة؛ أفكار شاب يقظ الوجدان، يحاول أن يحقق طموحه الشخصي، من ناحية، وطموحه السياسي والاجتماعي، من ناحية ثانية.. وكانت الرومانسية قد انقضت، أو أوشكت أن تنقضي، وفقدت جوانبها الإيجابية التي كانت تؤهلها، عند ازدهارها، لأن تكون مذهباً يعبر عن مرحلة جديدة في المجتمع العربي. وحين يفقد المذهب الأدبي حيويته، ويبدأ في الانحسار ليخلي المكان باتجاه آخر جديد، لا يبقى من هذا المذهب إلا المظاهر السلبية الضعيفة التي تحاول أن تقاوم النزعة الجديدة في الاتجاه الجديد.

عندما عدت من الخارج، كان توفيق الحكيم أديباً مرموقاً، ولم يكن منتمياً إلى الرومانسية،

ولكن كان له تكوينه الفكري الخاص، وكان مغرماً بما يظن أنه *فلسفة»، فكان يكتب الكثير من مسرحياته – التي تنتمي إلى ما أسميته في الكتاب *المسرح الذهني» – حول فكرة واحدة، يظن أنها فكرة فلسفية كبيرة، وهي بعيدة عن أحوال المجتمع، لأنها تنتمي إلى الأفكار المجردة: الصراع بين *الزمن» و *القلب» في (أهل الكهف) مثلاً، الصراع بين *الفن» و *الواقع» في (بيجماليون)..إلخ. وكان المجتمع يزخر، في تلك الفترة، بمشكلات اقتصادية واجتماعية وسياسية، وكان الناس – ومنهم أنا – ينتظرون من أديب كبير مثل توفيق الحكيم ألا يهدر طاقته الفنية في مثل هذه القضايا المجردة البعيدة عن مشكلات المجتمع. وحين تقرأ، مثلاً، عملاً لتوفيق الحكيم، مثل (أهل الكهف) أو (بيجماليون)، تجد تصرفات كثيرة في أصل الأسطورة التي يتأسس عليها هذا العمل. يتصرف الكاتب هذه التصرفات في الأسطورة كي يوائم بينها وبين المجتمع العربي، أو بينها وبين الفكر الإسلامي، وما إلى ذلك.. بما يؤدي به، في النهاية، إلى أن يضيِّع جوهر الأسطورة، بحيث لا يبقى منها إلا قشورها. وهنا يُطرح السؤال: لماذا، إذن، يفرض هذه القشور على نفسه، وعلينا، ولا يبتكر فكرة جديدة تتصل بقضايا المجتمع الذي نعيشه؟

في هذا الكتاب، أيضاً، كان هناك فصل آخر طريف، يمثل مواجهة لاتجاه كان قائماً في ذلك الوقت، مرتبطاً بنوع من حركات الاستقلال في الوطن العربي وافريقيا وأميركا الجنوبية، فكان الشعراء والقصاصون يكتبون، من وحي هذا الجو، عن قضايا الاستقلال والعدالة الاجتماعية، ولكن بعضهم كان يواجه أحياناً مشكلة التوازن بين *القضية» و *الفن». أحياناً يوفقون في ذلك وأحياناً تطغى *القضية» على *الفن» ، فتصبح القصيدة أو القصة ذات نبرة عالية قائمة على تعبير مباشر. وقد تناولت في هذا الفصل من الكتاب (أغاني إفريقيا) للفيتوري، ومجموعة قصص طريفة بعنوان (السماء السوداء) لمحمود السعدني، وكان آنذاك شاباً أديباً موهوباً، قبل أن يتحول إلى الصحافة ويصبح معروفاً ككاتب صحافي كبير.

كتبت عن هذين العملين – للفيتوري وللسعدني – وبيّنت المزالق فيهما، وأوضحت الجوانب التي نجحا فيها على مستوى المواءمة بين *القضية» و *الفن».

أما الفصل الأول من الكتاب، الذي أسميته *السلبية في القصة المصرية»، فقد أثار ضجة كبيرة. تناولت في هذا الفصل روايتين كانتا رائجتين عند الشباب في ذلك الوقت : (إني راحلة) ليوسف السباعي و (بعد الغروب) لمحمد عبد الحليم عبد الله. وقد ارتبطت صفة السلبية في هاتين الروايتين بوجود فتاتين، كل واحدة منهما يجبرها أبوها على أن تتزوج شاباً بعيداً عن الرجولة، مخنثاً، يصفه كل كاتب من الكاتبين بصفات تجعل أية فتاة – مهما كان شأنها ، ومهما كانت القوة التي تقهرها – لا تقبل الزواج منه... لكن *الأب» لكل فتاة من الفتاتين، في كل رواية من الروايتين، يجبر ابنته على هذا الزواج غير المتكافئ، وتنتهي كل رواية من الروايتين بموت الفتاة، سواء كان موتاً حقيقياً أو موتاً معنوياً.. في (إني راحلة)

تلتقي الفتاة بحبيبها الأول، وكان ضابطاً شاباً في الجيش، قد تزوج، بينما تزوجت هي من هذا الفتى المخنث، ثم التقيا مصادفة (والرواية مليئة بمثل هذه المصادفة، وهذا مظهر من مظاهر السلبية ، لأن الشخصية حين لا تصنع الأحداث، وحين لا تتسق معها، يقوم المؤلف بصنع هذه الاحداث عن طريق اللجوء إلى المصادفات).. وقد أقاما بعد لقاء المصادفة هذا في كوخ صغير على شاطئ البحر، ثم طرأ مرض مفاجئ على هذا الشاب، فأسرعت الفتاة تبحث عن طبيب فلم تجد، فعادت فوجدته قد مات، فجلست لتكتب مذكراتها قبل أن تحرق الكوخ وهي بداخله مع حبيبها الميت، بعدما ألقت بهذه المذكرات من الكوخ لتنقذها من الحريق، فكان منها هذه الرواية!! (ودعنا من أن كتابة رواية لا يمكن أن تتم في ساعات يقدم فيها الإنسان على الانتحار! ويتفنن في الأسلوب وترتيب الأحداث!).

هذا عن *عايدة» في (إني راحلة). أما *أميرة» في (بعد الغروب) فقد تزوجت بدورها من شاب مخنث أيضاً، يتفنن الكاتب في وصف مظاهر ضعف رجولته، وهي تتزوج منه لأن أباها على فراش المرض قد أوصاها بالزواج من هذا الشاب.. وهي أيضا تموت موتاً معنوياً، لأنها تئد حبها، وتقبل أن تعيش مع هذا الإنسان الذي كان يخونها علناً في الحفلات الصاخبة، التي كانت تقيمها الطبقة الأرستقراطية التي ينتمي إليها.

لقد كتبت عن السلبية في هذين العملين، وأوضحت مشكلاتهما الفنية، وطبعاً هذا لم يعجب صاحبيهما!.

| في مقال لك (مجلة *الآداب» بيروت ١٩٥٨) كان رداً على مقال سابق للأستاذ محمود أمين العالم، رددت الدعوة إلى الواقعية الصارمة لدى النقاد العرب، خلال الخمسينات من القرن العشرين، إلى *الاقتناع العقلي الثقافي» أكثر من الإيمان الوجداني العميق، وإلى تأثر هؤلاء النقاد العرب بما قرأوا من الأدب الأوروبي الواقعي الذي عبَّر عن مجتمعات سبقتنا شوطاً كبيراً في التطور..

كيف تنظر، الآن، إلى الصلة بين *نقدنا» و *النقد الغربي» الذي، ربما، في قطاع كبير منه، انبنى على ممارسات إبداعية مغايرة.. كيف تنظر إلى ما تم ويتم عندنا من *ترويج» لمفاهيم ونظريات نقدية غربية بعينها؟

|| الخلاف بيني وبين الأستاذ محمود أمين العالم، في ذلك الوقت، كان خلافاً *فكرياً» وليس خلافاً *فنياً». الأستاذ العالم كان له نزعة *اشتراكية» معروفة، وأنا كانت لي نزعة *تقدمية» تدعو إلى الانشغال بأمور المستقبل، ولكن ليس على منهج إيديولوجي في العمل السياسي. وهذا يتصل بموضوع *الأدب بين الغاية والفن» الذي طرحته، فيما طرحت، في كتاب (في الأدب المصري المعاصر).

في ذلك الوقت سادت نزعة قائمة على الإعجاب بقيمة الرؤية الاجتماعية والسياسية للعمل الأدبي، ربما دون التفات واضح للمستوى الفني لهذا العمل. طبعاً الأستاذ محمود أمين العالم ناقد *ذواقة» لا ينتمي إلى مثل هذا المنحى، لكن الإيديولوجيا السياسية كانت

تغلب عليه أحياناً.

الآن، في وقتنا الراهن، يطغى الاهتمام على الجانب الفني أكثر من الجانب الاجتماعي. وقد سادت بعض الاتجاهات النقدية في المجتمع الأوروبي والأمريكي، بخاصة البنيوية باتجاهاتها المتعددة والمختلفة، ثم ما بعد البنيوية والتفكيكية وغيرهما.. وبدأ أدباؤنا ونقادنا، في المغرب العربي أولاً ثم في أغلب البلدان العربية، يلتفتون إلى هذه الاتجاهات. وهذه الاتجاهات، في ذاتها، تمثل رؤية جديدة، طيبة، للأدب والنقد، يجب أن نستفيد منها. لكن، في الحقيقة، نحن قد استجبنا لها استجابة تلقائية مبالغ فيها، دون أن ننظر لا في طبيعة أدبنا ولا في طبيعة متلقينا، ولا في طبيعة نقدنا القائم. ولا بد، فيما أتصور، أن تكون استفادتنا من هذه الاتجاهات شبيهة باستفادتنا السابقة، من قبل، من التيارات النقدية الأوروبية، أي بنوع من إقامة تعادل وتوازن بين ما يأتي إلينا وبين ما لدينا من طبيعة خاصة لأدبنا ولمجتمعنا.

لقد فُتن نقادنا بمثل هذه الاتجاهات النقدية الجديدة، وبدأوا يترجمون مصطلحاتها ترجمات سريعة أحياناً، غير صحيحة أحياناً أخرى، مختلفة من ناقد إلى ناقد ومن بلد عربي إلى بلد عربي آخر، فأصبح هناك *بلبلة» كثيرة عند النقاد وعند المبدعين أنفسهم، الذين لم يعرفوا ـ في الغالب ـ هذه الاتجاهات النقدية بالقراءة الشخصية المباشرة، ولكن من خلال كتابات هؤلاء النقاد الذين ينقلون هذه الاتجاهات النقدية. وطبعاً كتابات هؤلاء النقاد كانت تختلف، إلى حد بعيد، سلامةً وخطأ، عمقاً وسطحية، في فهم هذه الاتجاهات، ومن هنا كانت هذه البلبلة بين المبدعين. وأصبح هناك بعض المصطلحات تقود الإبداع. وبعدما كان النقد يتابع الإبداع، يسايره، ويقدمه ويفسره إلى القارئ، أصبح المبدع ـ أحياناً ـ ينطلق من *مصطلح نقدي» وليس من تجربة فعلية، فظهرت أشكال أدبية كثيرة غريبة. وأعتقد أن في حياتنا الأدبية، الآن، كثيراً من الزيف الذي يغطيه النشر الكثير في الصحف، وتواريه غيبة المتابعة الجريئة لما يُنشر، وعزوف النقد الحديث عن إصدار حكم القيمة، أو عن الإفصاح عن الذوق؛ فمن بعض مبادئ هذا النقد الحديث أنه لا يأبه كثيراً بحكم القيمة، ولا بالذوق. وطبعاً هذا المنحى غير صائب؛ لأن الحكم النقدي ليس حكماً بقدر ما هو بيان وتفسير لجوانب العمل الفني، يوحي إلى القارئ بقيمة هذا العمل. وقيمة العمل الإبداعي حاضرة منذ بدأت الإنسانية تبدع الأدب والفن، وتتلقى الأدب والفن. لذا، سمي بعض المبدعين *نوابغ»، وسميت بعض الأعمال الإبداعية *روائع»، وكانت هناك فكرة *الطبقات» بين المبدعين، وفكرة *المختارات» من نتاج نوع أدبي معين، *مختارات شعرية» مثلاً.. وهذا كله يشير إلى جانب *التقييم»، وهو ليس تعبيراً عن ذوق شخصي فحسب، بل هو ذوق جماعي يمثل طبيعة مشتركة مرتبطة بالعصر كله، وبجماعة كبيرة فيه، وإن كان كل شخص من هذه الجماعة له، في داخله، ذوقه الخاص.

هذا الأمر يحيل إلى ما يسمى التلقي الجماعي للفن، وقد كتبت مرة عن هذا المعنى. فحين

تستمع مجموعة كبيرة من الناس إلى سيمفونية موسيقية مثلاً، ويبدون إعجابهم عن طريق التصفيق الحاد، فأنت لا تستطيع أن تدخل في نفس كل مستمع منهم لتعرف ماذا وصل إليه من هذا العمل الفني. لكن، مع هذا، هناك قدر مشترك من الذوق العام، ومن *التقييم»، يدفع كل هؤلاء إلى الإعجاب بهذا العمل، وبهذا الأداء، بدليل أنهم قد يتلقون بعد فترة من الزمن هذا العمل نفسه، من فرقة موسيقية أخرى، فيقابلون هذا العمل بفتور ما. معنى هذا أن هناك ذوقاً خاصاً يتلقى العمل الفني، يجعل هذا العمل يصل إلى كل واحد بطريقة خاصة، لكن هناك ـ أيضاً ـ ما يمثل قاسماً مشتركاً على مستوى ما يصل من هذا العمل للناس، ويمكن أن نسمي هذا *ذوق العصر» الذي يرتبط بنوع من *التقييم العام»، في عصر معين، والذي يرتبط كذلك بالقيم الفنية الجماعية السائدة في هذا العصر.

هذا، أيضاً، يبدو واضحاً حين نجمع مجموعة من الأعمال الفنية في حيّز واحد، كما هو الحال في متحف الفنون مثلاً. فحين تدخل متحفاً، تجد نفسك ـ في قاعة ـ في القرن الرابع عشر الميلادي مثلاً، وفي قاعة أخرى تجد نفسك في القرن الثامن عشر مثلاً .. وتلاحظ وأنت تنتقل من قاعة إلى قاعة أخرى أن كل عصر له قيمته الفنية وذائقته الخاصة. والحركة التي تتحركها أنت من قاعة لقاعة تجعلك كأنك تسير في آلة الزمن، بين عصور مختلفة، تعبر عن قيم فنية متنوعة.

| اختلفت أيضاً مع الدكتور محمد مندور أكثر من مرة في كتابك (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر)، من ذلك اختلافك معه في تحليله لقصيدة خليل مطران *المساء» على أساس مما سماه *الحلول الشعري»، وفي وضعه سمة *الهمس في الشعر» أساساً لقوة التعبير..

مع هذا الاختلاف، كيف تقيّم ـ الآن ـ تجربة محمد مندور في سياقه التاريخي، بكل ما يتصل بهذا السياق؟؟ (أتصور، مثلاً، أن في إشارته لمصطلح *الهمس الشعري» محاولة قريبة مما حاولته أنت بطريقة أخرى : مناوأة الخطابية في الأدب خلال فترة شهدت مدّاً، على مناهضة مستويات عدة، ساعد على الإعلاء من شأن هذه الخطابية).

|| نعم .. هذا صحيح.. طبعاً الدكتور مندور أعجب ببعض شعر ميخائيل نعيمة، لكن هذا الشعر الذي أعجب به دكتور مندور ليس همساً بالمعنى الحقيقي، ولا يمكن أن يكون الشعر الجيد كله مهموساً طبعاً؛ لأن طبيعة التجربة، وطبيعة الرؤية، وطبيعة الاتجاه الفني الذي يسير فيه الشاعر، كلها هي التي يمكن أن توجه القصيدة إلى *الهمس» أو إلى *الجهر».

مع ذلك، فمندور في ذلك كان، بالفعل، يُقْدِم على مناهضة نزعة خطابية سائدة، في ذلك الوقت، أو كان يُقَدِّم استنكاراً لهذه النزعة.

أنا أتيت بعد هدوء نسبي للعاصفة (لا، بل ربما جئت قبل أن تهدأ!)، لكني، على أية حال، كنت مدركاً أن *الهمس» لا يمكن أن يكون هو المعيار الوحيد، الثابت، لجودة الشعر.

أما عن قصيدة *المساء» لمطران، فقد حللتها تحليلاً جيداً، فيما أتصور. لقد أعجبت بها

كقصيدة رومانسية جديدة، لكن وجدت أنها في حقيقتها، مع التحليل الفني العميق لها، تمثل مزاوجة بين الواقع الخارجي (في المساء) وهموم الشاعر الباطنية، في صور من التشبيهات المتتابعة، بعضها مألوف (وقد أتيت ببعض أبيات لفوزي المعلوف تؤكد هذا المنحى، أو هذا الاتجاه الفني)، لكنها محبوكة وجيدة، وكانت جديدة في ذلك الوقت.

أما استخدام تعبير *الحلول الشعري» في تناول هذه القصيدة فينقلها من عالمها إلى عالم آخر، فهذا تعبير صوفي يصعب أن ينتقل بمفهومه كاملاً إلى مجال الأدب. يمكن للإنسان أن يمتزج بالطبيعة، أن يخلع شعوره عليها، لكن يصعب ـ فيما أتصور ـ أن تسمي هذا حلولاً شعرياً.

لقد حاولت أن أرد على تحليل مندور في هذه القصيدة على أساس من فكرة الحلول هذه، وأشرت إلى قصيدة أخرى تقترب من هذه الفكرة، مع التجاوز عن ما يسمى *حلولاً»، هي قصيدة إيليا أبي ماضي *الدمعة الخرساء»، ففيها، وفي خاتمتها بوجه خاص، إيماءات تقترب من معنى *الحلول»، ولكنها طبعاً لا تطابقه.

| في ردك على يوسف إدريس، كذلك، حول قضية *التعريب» (جريدة *الجمهورية»، مايو ١٩٦٠ ـ ونشر أيضاً في كتابك *قضايا ومواقف»)، دافعت عن فكرة *التعريب» للمصطلحات الأجنبية، ورأيت أنه *لولا التعريب لكانت لغتنا قطعاً قد فقدت الكثير من مقوماتها الأصلية».

إلى أي حد ترى اللغة اتفاقاً، استخداماً، ظاهرة تاريخية مرنة قابلة للنموّ والاستيعاب والتجدّد؟

|| هذه طبيعة اللغة في كل العصور، واللغة لا تتجمد إلا في عصور التخلف الحضاري، أما إذا كان المجتمع حياً، ومتطوراً، تأتي إليه عناصر جديدة من وسائل الحياة وأدواتها، ومن مناهج الفكر والفن، فإن لغة هذا المجتمع لا بد أن تتطور، وتنمو، وتجدّ فيها ألفاظ جديدة، وتكتسب ألفاظ قديمة دلالات جديدة، وتستحدث فيها تراكيب جديدة وأساليب مبتكرة.. وهكذا.

لكن، حين واجه المثقفون في المجتمع العربي الحضارة الأوروبية، بعد الحملة الفرنسية، واجهوا معها أيضاً تطورات كثيرة، ومؤسسات سياسية وفكرية وصناعية، وكان لا بد من ثم أن يواجهوا مصطلحات هذه التطورات والمؤسسات بمصطلحات عربية. لقد كانوا أساتذة مجيدين للغة العربية من ناحية، ومخلصين في عملهم ومواجهتهم من ناحية أخرى، ولم يكن تأثير الحضارة الغربية على الحضارة العربية يتم بسرعة كبيرة ولا بعنف واضح (كما هو الحال الذي نشهده الآن في أيامنا هذه)، فكان لدى الأساتذة العرب ما يكفي من الوقت كي يفكروا تفكيراً هادئاً في المصطلحات التي يمكن أن يبتكروها، فاصطلحوا الكثير من الكلمات التي نستخدمها الآن ولا ندرك أنها كانت من صنعهم، وهذا قائم في مجالات كثيرة: في التعليم، والصحافة، وفي المحاماة. إن كلمات مثل *المرافعة»، *الاستئناف»، *النقض»،

*الكلية»، *الجامعة».. الخ، كلها مصطلحات كانت من ابتكارهم، ونحن نستخدمها الآن على أنها ألفاظ عربية موروثة، وهذا صحيح ربما، لكن كان لها قديماً دلالات مختلفة عن تلك التي نفهمها بها نحن.

حين بدأت المخترعات الجديدة تغزو حياتنا، كنا نستخدم منهجين في ترجمة هذه المخترعات. المنهج الأول هو ما يسمى التعريف الجامع المانع، أن نبحث عن كلمة تدل على كل صفات الشيء المخترع، وهذا منهج خطأ في الحقيقة. أما المنهج الثاني، الأكثر صواباً، ففيه نبحث عن ظاهرة خاصة بهذا المخترع الحديث، تميزه عن المخترعات السابقة. فمثلاً، *التليفزيون» أضاف إلى *الراديو» البعد الخاص بالرؤية. وحين حاول محمود تيمور أن يجد كلمة تعبر عن اختراع التليفزيون، سعى إلى البحث عن كلمة تدل على *الصوت» و *الصورة» معاً، فوجد كلمة *مرناة» لأنه وجد في القاموس أن الفعل *رنا» مستخدم بمعنى رأى وسمع معاً. لكن، في الحقيقة، عندما نفكر في الإضافة التي أضافها التليفزيون، وليس في كل ما يحتويه، فسوف نلاحظ أن هذه الإضافة تتمثل في *الصورة» فقط. ولذلك، نجد أن أغلب التسميات المتعلقة بهذا الجهاز، في أغلب لغات العالم، بما فيها اللغة اليابانية (وقد سألت عنها) تسمِّيه بـ *الصورة» أو تربطه بها، أي أنها كلها تركز على الشيء *الجديد» الذي أتى به هذا الجهاز.

أيضاً، بالطبع، يجب أن تكون للكلمة المبتكرة صلة قريبة باللغة التي يتحدث بها الناس. مثلاً، كلمة *إذاعة» انتشرت بين الناس، وارتبطت بها كلمات مثل *مذيع». ولكن كلمة *مذياع» لم يكتب لها الانتشار، لأن اللغة العربية ليس فيها انتشار لصيغة *مفعال»، بل فيها صيغة *مُفْعال» مثل *مُسمار» و*مُنشار». لذلك، بدت صيغة *مِذياع» مصنوعة ومن ثم ثقيلة.

كذلك، من ناحية أخرى تأكد خطأ المنهج الأول القائم على ضرورة استخدام تعبير *مانع جامع» للإشارة إلى مخترعات جديدة، أننا ـ أحياناً ـ نستخدم تعبيراً يشير إلى غير حقيقة الشيء، ويشيع هذا الاستخدام. مثلاً، تسمية *البسكليتة» لم تشع في مصر للإشارة إلى *الدراجة» أو *العجلة». وقد انتشر تعبير *العجلة» بين الناس، في العامية المصرية، مع أنه يشير إلى جهاز هو في حقيقته *عجلتان» وليس *عجلة» واحدة!!، أي أن التعبير اللغوي قد انتشر، في هذه الحالة، رغم أنه لا يشير إلى حقيقة ما يعبِّر عنه.

إن مهمة ترجمة المصطلحات العلمية والكشوف مهمة عسيرة، ولا بد أن نواجهها بسرعة، قبل أن يذيع اللفظ الأجنبي؛ لأننا لو تركنا الأمر كما يتم الآن، فستصبح اللغة العربية خليطاً من ألفاظ أجنبية وألفاظ عربية، وربما تصبح ـ بعد حين من الزمن ـ الألفاظ الأجنبية أكثر من الألفاظ العربية.

لقد كان لنا، في البداية، قدر من المشاركة في هذا الأمر، ولم تكن المبتكرات الغربية بهذه الضخامة والوفرة. ولكننا الآن في موقف المتلقي، المستقبِل الدائم، فإذا لم نحاول أن نواجه

هذا الوضع بنشاط لغوي كبير، فستفقد لغتنا روحها القومية، واللغة ـ بالطبع ـ ليست مجرد وسيلة للتفاهم، بل هي تمثيل للوجود المعنوي والقومي للإنسان.

| في مقال مبكر لك (جريدة «المساء» ١٩٦٠)، نشر مرة أخرى في كتابك (قضايا ومواقف)، ناقشت الكثير من المقولات المنقولة عن تيار «النقد الجديد» الذي كان ـ في زمنه ـ استجابة لمدّ متصل بنزعة «تقنوية» في الغرب، ونقل بعض أفكاره، وتحمس وروّج لها، في مصر، الدكتور رشاد رشدي، نقلاً عن توماس ستيرن إليوت وآخرين..

وربما كان في مقالك محاولة مبكرة لمناقشة أفكار هذا التيار..

كيف تنظر، بوجه عام، للأفكار النقدية التي تنبني على قطع الأواصر بين «العمل الإبداعي» ومحيطه : مجتمعه وعصره وصاحبه ومتلقيه؟

|| هذه كانت معركة طويلة بيني وبين الدكتور رشاد رشدي، قطعت صلات الصداقة التي كانت قائمة بيننا. كان هو قد أصدر كتاباً صغيراً سماه (ما هو الأدب)، نقل فيه نقلاً موجزاً مخلاً نظرية ما يسمى «النقد الجديد»، التي ظهرت في إنجلترا أولاً ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وهي نظرية يمكن أن تكون بمثابة رد فعل لاتجاهين كانا سائدين في ذلك الوقت، فقد معهما النص الأدبي «قيمته» الفنية: الاتجاه القائم على التفسير الإجتماعي والسياسي للأدب، بعد الثورة الشيوعية في روسيا سنة ١٩١٧ بوجه خاص، حيث لم يكن نقاد هذا الاتجاه يعنون كثيراً بالشكل الفني أو القيمة الفنية، بقدر ما يعنون بالقيمة السياسية والنظرة الاجتماعية للعمل الأدبي. والاتجاه الثاني كان الاتجاه النفسي، الذي تبلور بعد ظهور فرويد ونظريته في العقل الباطن، حيث كان بعض النقاد يحاولون أن يربطوا ربطاً كاملاً بين العمل الفني وبين نفس صاحب هذا العمل. وبعض الدراسات التي انطلقت من هذين الاتجاهين كانت دراسات جيدة، بالفعل، ولكنها بعيدة إلى حد كبير عن أن تكون دراسات نقدية لأعمال فنية.

«النقد الجديد»، حين ظهر، إذن، كان «رد فعل». ورد الفعل، دائماً، يرتبط بنوع من الحماسة والحدّة والمبالغة؛ لذلك رفعوا في هذا التيار شعار «العمل الأدبي هو ما هو»، ليس له صلة «بنفس» قائله ولا بروح عصره. لكنهم، في هذا التيار، حين بدأوا يمارسون النقد التطبيقي، وجدوا أن تحقيق هذه المفاهيم يكاد يكون مستحيلاً، من ناحية، وأن هذا يحرم النقد من بعض النظرات التي تفسر العمل الأدبي، أو تلقي عليه ضوءاً، وتعطي نوعاً من المتعة للقارئ حين يتم الربط بين النص وبين جوانب أخرى، نفسية أو اجتماعية، من ناحية أخرى. لذلك، عاد أغلب أصحاب هذا التيار إلى الاعتدال، وأصبح هناك نوع من التوازن بين النظرية والتطبيق.

دكتور رشاد رشدي كان متحمساً لهذه النظرة، قبل اعتدالها، وربما كان منطلقاً من ردّ فعل للاتجاه القومي الاشتراكي الذي كان سائداً في ذلك الوقت. وأنا لم يعجبني ـ أولاً ـ تلخيصه المخلّ لنظرية النقد الجديد، وتجاهله ـ ثانياً ـ لما طرأ عليها من تطور ورجعة أحياناً

عن هذه النظرة المبالغة إلى الربط بين النص وبين الأحوال الاجتماعية ونفس صاحب النص.

هذا الاتجاه، النقدَ الجديد، كان أساس الكثير من النظريات البنيوية التي تعزل النص عن قائله، وتقول أحياناً بـ *موت المؤلف» ، ولكن بنوع من الفلسفة الجديدة، اللغوية خصوصاً.

| في كتابك/ أطروحتك الأولى (مفهوم الشعر عند العرب كما يصوره كتاب الموازنة للآمدي)، أشرت إلى أن المعايير النقدية لأغلب النقاد الذين تناقشهم *مستمدة مما كان يتسم به الشعر الجاهلي من سمات فنية».. أي أنها نتاج نظري مطروح في زمن، مرتبط بممارسة أنتجت في زمن آخر.

كيف تنظر إلى الصلة الزمنية بين المعايير والقواعد النقدية والممارسة الإبداعية، أو كيف ترى المعايير النقدية من حيث هي نتاج لممارسة إبداعية سابقة، أو تقعيد لممارسة إبداعية تالية؟

|| إذا بدأنا الحديث في القضية مما أثرته حول الشعر الجاهلي وتأثيره على الشعر العربي التالي، فقد كان تأثيره تأثيراً كبيراً جداً، على كبار الشعراء في العصر الإسلامي والأموي، ثم بعد هذا في العصر العباسي مع تحولات حضارية كبيرة وكثيرة بالطبع. لقد ظل *الشكل» والكثير من الصيغ التي ابتكرها شعراء جاهليون، مسيطرين على الشعر العربي، وبخاصة الشعر الأموي. أي أن كبار الشعراء، كجرير والفرزدق والأخطل، كانوا تلامذة مخلصين لتقاليد الشعر الجاهلي، في صيغه الفنية، بغض النظر عن اختلاف الموضوعات. بل ربما ظلت هناك موضوعات جاهلية مثل *الوقوف على الأطلال» و *الرحلة»، قائمة في الشعر الأموي والعباسي.

بالإضافة إلى ذلك، كان هناك شعراء الشعر العذري، الذين تجاهلوا تماماً كل الأحداث السياسية، الخصومات والحروب والمعارك، التي كانت قائمة في زمنهم، ولم يستجيبوا لإغراء السلطة بالمال والجاه والشهرة، وظلوا يعبرون عن تجاربهم العاطفية، لكن تعبيراً تحس أن وراءه أبعاداً أخرى غير التجربة العاطفية : تحولات حضارية، تحولات نفسية، رؤية لمجتمع جديد.. وهكذا، بحيث تدرك أن هذا الشعر له مستويان : مستوى أول مرتبط بالتجربة العاطفية، ومستوى ثان، رمزي، يتصل بقضية اجتماعية أو سياسية أو حضارية بوجه عام. لذلك، ابتكر هؤلاء الشعراء لأنفسهم صيغة لغوية قريبة من صيغتنا العصرية الراهنة، وبعيدة كل البعد عن *الجلجلة» والصيغ التقليدية الواضحة في شعر الفرزدق وجرير والأخطل وغيرهم من الشعراء *الكبار» في ذلك الوقت.. إنك تجد عند هؤلاء الشعراء العذريين صيغاً لغوية تبدو حديثة، وتتعجب من أنهم قد توصلوا إليها في ذلك الوقت، كأن يقول واحد منهم :

ولما نزلنا منزلاً طله الندى
أنيقاً وبستاناً من الروض حاليا

أو يقول آخر :

إن الذي زعمت فؤادك من لها
خلقت هواك كما خلقت هوى لها
بيضاء باكرها النعيم فصاغها
بلباقة فأدقها وأجّلها

وهناك صيغ أخرى كثيرة من هذا القبيل. ولذلك، ظل هذا الاتجاه لا يلتفت إليه أحد حتى التفت إليه الصوفيون من ناحية، والشعراء الفارسيون من ناحية أخرى، وأصبحت علاقة *ليلى والمجنون»، مثلاً، صورة متكررة في الشعر الصوفي المعروف. ومع ذلك، فهؤلاء الشعراء العذريون لم ينقطعوا ـ من ناحية أخرى ـ عن تقاليد الشعر الجاهلي.

هناك الآن اتجاه سائد حالياً عند المجددين، أو عند الحداثيين، فيه يتم إطلاق حكم عام على الشعر العربي على مرّ العصور، يرى أنه كان مقيداً بالوزن والقافية وببعض التعبيرات والمجازات والتشبيهات التقليدية وما إلى ذلك. هذا حكم غير صحيح، فيه انتزاع للنص الأدبي من بيئته وطبيعة عصره وسياقه كله. لأن كل عصر له مذهبه الأدبي أو الفني. وهذا المذهب ينتج من التكوين السياسي والاجتماعي والثقافي والحضاري للمجتمع، وهذا قد يشير إلى وجود *قواعد» ما، للفن والأدب، ولكن هذه القواعد تتجدد، أو يجب أن تتجدد. وقد يثبت المجتمع عند اتجاه واحد لفترة طويلة، ولكن هذا الثبات يشير إلى أن هذا المجتمع قد أصبح مجتمعاً راكداً لزمن طويل. وحين يبدأ هذا المجتمع في التطور، فلا بد أن يتجدد اتجاهه الفني. ولذلك، نحن نحمل ـ مثلاً ـ كثيراً، على الاتجاه الرومانسي. ولكن هذا الاتجاه عندما ساد في زمنه، كان قوة إيجابية، لأنه كان يرسم المثل العليا في الحب، والجمال، والعدالة الإجتماعية، وفي الفن. وأنا أعتبر أن هذا الاتجاه، في زمنه، كان يمثل أكبر حركة تطور في الشعر العربي. وعندما نربطه بالشعر الحر، نلاحظ أنه هو الذي هيأ المناخ للشعر الحرّ؛ إذ خلخل الصيغة الفنية القديمة المتوارثة للشعر العربي التقليدي. وهنا أشير، أيضاً، إلى أهمية تقنية مثل *التعبير الدرامي»، بعناصرها التي بلورها الشعر الرومانسي، وأفاد منها الشعر الحر بعد ذلك.

إن أية حركة شعرية كبيرة أو جديدة لا يمكن أن تبدأ لا بقصيدة، ولا حتى بديوان كامل لشاعر من الشعراء، بل تسبقها دائماً إرهاصات وتباشير كثيرة تظهر خلال الحركة السابقة عليها. التجديد الشعري متصل دائماً بما سبقه، والممارسة الجديدة لا يمكن أن تكون مقطوعة الصلة بما سبقها، ويجب أن تتأثر المعايير النقدية بكل ذلك.

| تشير في كتابك (في الشعر الأموي والإسلامي) إلى *أن هناك بالضرورة تداخلاً بين فترات التاريخ الحاسمة، وأنه لا يمكن أن يكون هناك حدّ فاصل بين فترة والتي تليها، وبخاصة حين يتصل الأمر (...) بقيم فنية » .

كيف تنظر إلى فكرة *تحقيب» عصور الأدب، تقسيم تاريخه إلى فترات مختلفة، تميِّزها

حدودٌ حاسمة، على أساس من الانتقالات أو العصور السياسية؟

|| التداخل التاريخي الذي أشرتُ إليه يمثل حقيقة يؤكدها المؤرخون أنفسهم، في كل مجالات المعرفة؛ لأنه لا يمكن أن يكون هناك *زرّ كهربائي» تضغط عليه فيحدث هذا التحول من العصر الأموي إلى العصر العباسي، أو من العصر العباسي للعصر المملوكي، أو أي شيء من هذا القبيل! لأنه لا بدّ أن يكون هناك قدر من التداخل بين هذه العصور، وبين أدبها. ولعل مصطلح *المخضرمون» الذي ابتكره النقاد العرب، فيه نوع من الدلالة على هذا المعنى؛ فهو يشير إلى أن الشاعر عاش جانباً من حياته الفنية في عصرين، أو في زمنين مرتبطين بدولتين؛ الجاهلي والإسلامي، أو الإسلامي والأموي، مثلاً. ومعنى ذلك أن هذا الشاعر قد شارك في التطور الفني للأدب المنتسب إلى هذين العصرين. هكذا، مثلاً، تجد أن *بشار بن برد» أو *مسلم بن الوليد» قد شاركا في صنع أو صياغة هذا التحول من الدولة الأموية إلى الدولة العباسية. يضاف إلى ذلك أن الدولة العباسية نفسها حين امتد بها الزمن تمَّ تقسيمها إلى *مراحل»، وعلى أساس هذه المراحل لا يمكن أن ينظر أحد إلى البحتري على أنه كأبي تمام، ولا إلى أبي تمام على أنه كالمتنبي، ولا إلى المتنبي على أنه كالمعري... وهكذا.

حين يكون المجتمع حياً، ومتطوراً، إلى حدٍّ ما، فلا بد أن تتتابع وجوه النمو ووجوه التغير في هذا المجتمع. ومع هذه الوجوه المتتابعة ليست هناك حدود حاسمة، فاصلة، لا في التاريخ ولا في القيم الحضارية، ولا في الأدب والفن.

| في مجلة *الشعر» سبتمبر ١٩٦٤، كتبت فقرة من مقال بعنوان *من قضايا الشعر»، فيها نوع من الردّ على ـ وربما الرفض لـ ـ بعض الأفكار التي تعلقت بمحاولات التنظير لقصيدة النثر في لبنان في تلك الفترة، وبعض هذه المحاولات ارتبط بديوان أنسي الحاج (لن)..

الآن، بعد ممارسات تزايدت، ربما بكثرة هائلة، في قصيدة النثر العربية.. إلى أي حد ترى هذه القصيدة قد استطاعت أن تقدم، تستخلص وتبلور، جماليات بديلة عن تلك التي تخلت عنها؟.

|| لقد كتبت بحثاً مطولاً عن قصيدة النثر، ألقيته في محفل أدبي، لكنه ـ للأسف ـ لم ينشر حتى الآن. وفي هذا البحث ناقشت أقوال أنسي الحاج، ورأيت فيها نوعاً من الحدة؛ لأنه يتحدث عن إيقاع الشعر العربي وكأنه إيقاع يخرق *طبلة الأذن»، ويرى أن العصر الحديث لم يعد يحتمل مثل هذه الموسيقى الصاخبة (مع أن أغلب موسيقى هذا العصر الحديث صاخبة، ومع أن إيقاعه كله صاخب!).

وأريد، هنا، أن أشير إلى فكرة *الوزن» التي توقفت عندها من قبل. إن الذين يدعون إلى التخلي عن الوزن، ويظنون أن الوزن عائق أمام الموهبة، أو أنه يملي على الموهبة صيغاً جاهزة، لا يدركون قيمة الوزن الحقيقية؛ لأن الوزن، في الحقيقة، ليس مجرد إيقاع مطرب لأذن المتلقي (وإن كان هذا البعد، في ذاته، يمثل متعة خاصة للمتلقي)، بل إن قيمة الوزن الحقيقية

تكمن في ما تجلبه المواجهة التي تتم في لحظة الإبداع بين *الموهبة» و *قيود الفن» (والموهبة لا تجد، أبداً، هذه القيود عائقاً يحول دون انطلاقها). إن هذه المواجهة تجلب صيغاً كثيرة جديدة في لحظة الإبداع، وتتصل بنوع من *الجيشان» العاطفي، والاختلاط الأسلوبي، والاختيارات المتعددة من بين المفردات والتراكيب.. إلخ، بما يؤدي إلى صيغة فنية نهائية هي التي تبقى في النهاية، أو تتجسد داخل القصيدة. الوزن المرتبط بهذه الصيغة يمكن أن *يضيع» عند إلقاء الشعر. نحن لا نقرأ الشعر موقَّعاً حسب وزنه، لا نقول ـ مثلاً : *فقلت لها ـ يا عزُّ كل ـ مصيبةٍ ـ وإن وطنت ـ يوماً لها ـ النفس زلت».

وإنما نقول :

*فقلت لها، يا عز، كلّ مصيبة وإن وطنت يوماً لها النفسْ، زلّت»..

هكذا يضيع الوزن في القراءة، ولكن تبقى الصيغة الفنية التي جلبها هذا الوزن في لحظة الإبداع.

إن قصيدة النثر تتخلى عن الوزن. لا بأس! فالنثر الفني نوع من التعبير النثري الذي يقترب كثيراً من الشعر، في مفرداته وتراكيبه وأخيلته، وفي رؤيته الفنية أحياناً. ولا بأس من أن نقبل هذا المصطلح على مضض، ونسميه *قصيدة نثر». ولكن الحقيقة أن هذا المصطلح قد بدأ من طرفين : *قصيدة» و *نثر»، والآن ضاع الطرف الثاني ـ *نثر» ـ وأصبح التحلل من الوزن مغرياً للبعض، من غير ذوي المواهب، لكي يكتبوا شيئاً لا هو شعر، ولا هو نثر فني، ولا هو *قصيدة النثر».

قصيدة النثر الجيدة تستدعي، فيما تستدعي، رؤية شعرية خاصة، واستخداماً خاصاً للمفردات، وتراكيب جميلة خاصة، الأمر الذي يمكن أن يجعل هناك تميزاً ما بين شاعر وشاعر، أو بين شاعر نثري وشاعر نثري آخر. لكن الوضع الآن غير ذلك، حيث أصبح الجميع، تقريباً، في هذا المجال أشبه بصورة مكررة، وبخاصة ما ينشر لهم في الصحف والمجلات، في غيبة النقد الجاد، لأن الناقد الجاد كثيراً ما يتحرج من المواجهة، لأن هناك عدداً كبيراً من الشباب المتحمسين ـ ويمكن أن نقول : *المتنمرين» ـ لا يقدرون قيمة أي شيء، وأغلبهم مستعد للهجوم الجارح على من لا يعجبهم نقده. ولذلك، يتجنب بعض النقاد المواجهة مع هؤلاء !. ولكن، مع ذلك، هناك نصوص جيدة، وشعراء مجيدون، في مجال قصيدة النثر، مثل محمد الماغوط، وسركون بولس، وغيرهما، ولكن هؤلاء لا يزال عددهم قليلاً، وربما محدوداً تماماً، بالقياس إلى من يخوضون تجربة قصيدة النثر.

| في كتابك (في الأدب المصري المعاصر) ، عند تناولك مسرحية (غروب الأندلس) قلت: *للمسرحية الشعرية العربية وضع خاص يميزها عن المسرحيات النثرية ويحدد موضوعاتها بما تفرضه تقاليد الشعر العربي ومقاومته الفنية».

هل ترى أن التقاليد والمقومات الفنية الخاصة بالشعر العربي *الغنائي»، كانت عائقاً أمام المسرح الشعري العربي.. إلى أي حدّ قلّصت هذه التقاليد من سمات التعدد، والتنوع،

والدرامية، في هذا المسرح الشعري؟

|| حين قلت هذا القول لم أكن أعبر عن رأي مطلق في المسرحية الشعرية العربية، ولكن كنت أتحدث عن المسرحية الشعرية العربية في تلك الفترة التي أتناولها بالدراسة، حين كان يكتب عزيز أباظة مسرحياته، ومن قبله أحمد شوقي بالطبع. وهذه المسرحيات كانت تكتب في إطار الشعر الذي اصطلحنا على تسميته بـ*الشعر العمودي» بمعنى أن البيت المستخدم في هذا الشعر كان تام التفعيلات، ينتهي بقافية، له تركيبة أسلوبية خاصة إذا تنازل عنها الشاعر يرمى شعره بالركاكة، أو بالتفكك.. وكل هذه السمات، إذا ما حافظ عليها الشاعر المسرحي محافظة كاملة، يمكن أن تحول دون حرية تصوير الشخصيات ومواقفها بأساليب متغايرة، متفاوتة على مستوى الرصانة والسهولة، كما تحول دون الاقتراب من لغة الحياة التي تتحدث بها الشخصيات.. إلخ، مع ذلك، كان أحمد شوقي يحاول أن يتغلب على ضيق هذه المساحة المحدودة من حرية الحركة، في مسرحياته الشعرية، وكان مدركاً أن هذه السمات تمثل قيوداً ما، وربما لهذا كتب مسرحيته (الست هدى) وتحلل فيها من كثير من هذه القيود، واقترب من اللغة العامية إلى حدّ كبير. وفي مسرحياته الأخرى، مثل (مجنون ليلى) و (مصرع كليوباترا)، كان يحاول أن *يقطِّع» البيت الواحد بين شخصيات مختلفة، كأن تشارك شخصيات عدة، كل منها بكلمة واحدة، كي يكتمل موسيقياً البيت الواحد، نجد هذا المنحى واضحاً في مسرحيته (مجنون ليلى)، مثلاً :

*دعوني
تقدم
دعوني
انطلق
دعوني
جئه
دعوني
أمش له».

وهذا يتصل بما أشرت إليه معك، من قبل، حينَ قلت إن الشعراء الرومانسيين قد خلخلوا الشكل الشعري العربي القديم، بكثير من الاهتمام في قصائدهم بنجوى النفس، والحوار، أو الطبيعة الدرامية والقصصية. شوقي، في الحقيقة، ظُلم من هذه الناحية. ظَلَمه كُتّاب جماعة *الديوان»، العقاد بوجه خاص، حين نسبوه دائماً إلى الاتجاه الكلاسيكي الجديد، بينما مشاركته في الحركة الرومانسية مشاركة فعّالة جداً، تمثلت في مسرحياته، بوجه خاص. والنقاد المسرحيون، من ناحية، اعتبروا مسرحياته الشعرية شعراً غنائياً يربطه خيط درامي دقيق، فأهملوها لهذا الاعتبار. ونقاد الشعر الغنائي اعتبروا هذه المسرحيات الشعرية *مسرحاً» فأهملوها بدورهم. ولذلك، لم يلتفت أحد التفاتاً كافياً إلى مشاركة شوقي أولاً

في الحركة الرومانسية، وثانياً في خلخلة الشكل القديم وتهيئة الجوّ للشعر الحر. وعلى هذا المستوى الأخير يمكن أن تقوم بـ *تقطيع» مختلف لبعض الأبيات في شعره، وفي شعره المسرحي خصوصاً، فتجد نفسك أمام صياغة تنتمي إلى الشعر الحر.

لكن، مع ذلك، كان شوقي وعزيز أباظة يحسان بوطأة القيود التي يفرضها الشعر الكلاسيكي على الإطار الدرامي. وقد حاول شوقي أن يتحرر من هذه القيود، كما أشرت، كذلك حاول عزيز أباظة محاولة شبيهة، فكتب ـ فيما كتب ـ (أوراق الخريف)، كما حاول أن يتناول *موضوعات عصرية»، وإن لم يستطع ـ بالقدر نفسه الذي استطاعه شوقي ـ أن يتحرر من هذه الإطار الكلاسيكي. إنك عندما تشاهد مسرحية شوقي (الست هدى) على المسرح لا تحس بأنها شعر على الإطلاق. صحيح أنها مكتوبة شعراً موزوناً، به بعض القوافي، ولكن فيها أيضاً قدراً كبيراً من المرونة، ودرجة كبيرة من درجات الاقتراب من لغة الحياة اليومية.

بعد ذلك، حين بدأ النص المسرحي يُكتب كي يُمثَّل على المسرح، وكان الشعر الحر قد ظهر، وكاد سلطان الشكل الكلاسيكي يضعف ويتوارى، بدأ عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، وآخرون، يتحللون في مسرحياتهم الشعرية من الشكل التقليدي، وبدأ يظهر قدر أكبر من المرونة في اختيار الموضوعات وفي صياغتها، معاً، وبدأت التقاليد الشعرية الغنائية، في أعمال هؤلاء، تتراجع إلى حدّ كبير.

وهنا أريد أن أقول إن من ينقدون هذه الأعمال المسرحية الشعرية التي تنتسب إلى هؤلاء الشعراء، بالطريقة نفسها التي تم بها نقد مسرحيات شوقي الشعرية (أي على أنها قصائد غنائية طويلة يربط بينها خيط واهن من الدراما)، يغفلون عن طبيعة المسرحية الشعرية ذاتها، وهي أن الشعر قيمة أساسية فيها، وأنك تستطيع أن تستمتع بقصيدة أو بقطعة من قصيدة شعرية، في هذه المسرحية، حتى لو أوقفت الحركة الدرامية قليلاً، كما تستمتع بالحركة الدرامية في الوقت نفسه.. فهذه المسرحية الشعرية ليست مجرد حوار موزون. هي في النهاية تنتمي إلى الشعر، والشعر يظل يمثل قيمة أساسية في هذه المسرحية، ومصدراً للمتعة فيها، ولا يمكن أن نعزل هذا البعد عند تقييم هذه المسرحية، فله الأهمية نفسها التي نوليها للحركة الدرامية، أو لرسم الشخصيات، وما إلى ذلك.

| في تناولك للأدب الفلسطيني، في كتابك (في الأدب العربي الحديث) ـ وبعض هذا التناول مقالات نشرتها من قبل في مجلة *روزاليوسف» ١٩٦٦ ومجلة *المجلة» ١٩٧١ ـ رأيت ـ بالمقارنة بشعر توفيق زياد ـ أن *سميح القاسم ومحمود درويش قد تناولا القضية المذهبية بكثير من الرفق واللمسات الفنية التي أحالتها إلى صور غنائية جميلة». ورأيت أن غسان كنفاني ينتمي إلى *الكتّاب القلائل الذين استطاعوا أن (...) يكتبوا عن نكبة فلسطين قصصاً ممتازة بعيدة ببساطتها العميقة عن العاطفية المسرفة»، ونوّهت بابتعاده عن *العبارات الحادّة والجمل الخطابية المألوفة» التي تناسب مقام *الكتابة في الموضوعات القومية الكبيرة».

هل أمر هذا النجاح يتصل بمسافة ما يمكن أن يقيمها الشاعر / الكاتب بينه وبين *موضوعه»، هل يرتبط بحرص على اقتناص البعد الإنساني في *القضية»، هل يتعلق بالموهبة الفردية.. كيف تفسر النجاح في هذه الكتابة الشعرية والروائية ـ القصصية دون غيرها؟.

|| لقد كنت مشغولاً، منذ البداية، بقضية الملاءمة أو المواءمة بين الفكرة الوطنية والصيغة الفنية؛ فقد كان هناك ـ في بداية اشتراكي في النقد الأدبي ـ نوع من المدّ القومي والعربي والأفريقي، وصعود لحركات الاستقلال، والاتجاهات التي تبحث عن سبل تحقيق العدالة الإجتماعية، وكان لا بد للشاعر أو الكاتب المؤمن بهذه القضايا أن يصل إلى صيغة تتوازن فيها طبيعة التجربة / القضية، مع الجوانب الفنية. ولذلك، كان في كتابي الأول الذي كتبته : (في الأدب المصري المعاصر) ذلك الباب الذي أشرت إليه، والذي لم يلتفت إليه الكثيرون، بعنوان *الأدب بين الغاية والفن»، وقد ذهبت فيه إلى شيء من هذا المعنى.

حين توقفت عند الشعراء الفلسطينيين الثلاثة، محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، وضعت عنواناً لهذا التناول : *شعراء المقاومة بين الفن والالتزام»، وكان لهذا العنوان صلة بعنوان الباب القديم في كتابي الأول. وطبعاً القضية الفلسطينية كانت أكثر حضوراً لدى هؤلاء الشعراء الثلاثة، وأكثر سلطاناً عليهم، من قضية العدالة الإجتماعية أو الإستقلال الأفريقي *البعيد» عند الشعراء أو الكتّاب الذين توقفت عندهم، في زمن آخر، في كتابي الأول. فالقضية الفلسطينية قضية ملحة يعيشها هؤلاء الشعراء، تضغط على أعصابهم وعلى أعصاب أهلهم وشعبهم، كل يوم، فيعبرون عنها كما يعبرون عن حياتهم اليومية. وأحياناً لم يكونوا يستطيعون أن يخلصوا من اللحظة الآنية وما تستدعيه من حماسة، أو من خطابة. ولكن لأنهم شعراء موهوبون، خاصة محمود درويش وسميح القاسم، فقد استطاعوا أن يبدعوا في شعر كان متسماً، في ذلك الوقت، ببقايا الرومانسية؛ لذلك اختلط شعرهم بالغنائية والقومية، والغنائية أكسبت القومية صيغة شعرية جذابة وجميلة. وأذكر من النماذج الجيدة التي تأتي إلى ذاكرتي حين أفكر في هذه القضية قصيدة سميح القاسم القصيرة الجميلة *الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة»..

إن هذه البداية في التعبير عن القضية الفلسطينية انتهت إلى صيغة شعرية حديثة، لا زالت تحمل القضية، ولكن بصورة غير الصورة التي بدأ بها هؤلاء الشعراء. وهذه الصيغة الشعرية الحديثة تمشت مع طبيعة التطور الذي طرأ على القصيدة العربية بوجه عام، سواء كانت هذه القصيدة ملتزمة بقضية كبيرة أو صغيرة، أو كانت متصلة بتجربة ذاتية.

| في قراءتك لدواوين محمود درويش الأولى، تتوقف عند : (أوراق الزيتون) و (عاشق من فلسطين) و (آخر الليل) و (حبيبتي تنهض من نومها) و (العصافير تموت في الجليل).. وترى أننا ـ في سياق التطور الفني لهذه الدواوين ـ نصبح *أمام شاعر لا يقنع بما ينتهي إليه، دائب البحث عن آفاق نفسية وفنية جديدة، تلمس في شعره خطّاً واضحاً للتطور جديراً

ـ إذا سار فيه وأكده بتجارب إنسانية جديدة ـ أن يبلغ مدى طيباً من الامتياز والتطور..»

خلال دواوين درويش التالية الكثيرة، حتى (سرير الغريبة) و (جدارية)، وخلال الانتقالات المتعددة في رحلته المتنوعة، على مستوى التجربة والفن معاً، هل ترى تأكيداً لما تنبأت به واستخلصته عنه : *نحن أمام شاعر لا يقنع بما ينتهي إليه»..

وكيف تفسر هذه القدرة على النفي، على التجاوز، على إعادة النظر في التجربة، دائماً، عند بعض المبدعين الذين لا يقنعون ـ فنياً ـ بما ينتهون إليه في مرحلة ما؟

|| لقد كانت نبوءتي صحيحة، في موضعها تماماً ! لقد حكمت على ما رأيته من تجربة محمود درويش آنذاك، وتنبأت بمساره، وقد تحقق ما تنبأت به..

إن الموهبة الحقيقية دائمة البحث عن الجديد، دائمة البحث عن سبل الخلاص من إسار الرؤية الواحدة والصيغة الفنية الواحدة، بالإضافة إلى أن الرؤية السياسية نفسها يمكن أن تتطور عند الشاعر، بتغير الأوضاع التي يعيشها. والمؤكد أن الرؤية السياسية عند محمود درويش تطورت كثيراً، من ذلك الوقت الذي كتبت فيه عنه، في بداية السبعينات، إلى الآن. وطبعاً هناك وراء هذا التطور موهبة شعرية تواكب ما حدث من تطور في إطار القصيدة العربية كلها، بوجه عام، سواء كانت قصيدة قومية أو شخصية كما أشرت؛ فمنذ السبعينات أصبح الشعر العربي يوسم بالحداثة بمفهومات مختلفة وبمستويات متعددة. وهذه الحداثة تقدم ـ فيما تقدم ـ شكلاً جديداً للقصيدة العربية، بطريقة تزيد أو تقل عن منطقية العبارة المألوفة، وعن دلالات الألفاظ المعروفة، فيها نوع من الرؤية الخاصة، فيها نوع من الرمز، وشكلها حرّ إلى حدّ كبير، يتوارى معه الإيقاع الواضح باستخدام بعض البحور استخداماً جديداً لا يحس معه السامع بطبيعة الوزن.. وكل هذا قائم في أعمال محمود درويش بعد السبعينات، أتت به المواجهة بين ضرورات الفن والموهبة، وهذا كله يسهم ـ فيما يسهم ـ في تقديم صيغة فنية جديدة للشعر العربي.

| أنت تشير أيضاً، في توقفك عند (العصافير تموت في الجليل) لمحمود درويش، إلى أنه في هذا الديوان *تكتمل للشاعر (صيغته الفنية) (...) ويصبح لشعره مذاقه الخاص، ويبتعد شيئاً ما عن الموضوع الباهر إلى ضبابية جميلة...»

|| أليس هذا كلاماً دقيقاً؟ أليس فيه نبوءة بما سيتحقق في رحلة درويش؟!

| بلى.. هو قول صائب فيما أتصور.. ومحمود درويش نفسه سوف يقول، في مواجهة اللغة المطروحة المفهومة : *إن الوضوح جريمة»!.

.. كيف تنظر إلى قضية *الوضوح» الأحادي، ووجهه الآخر : *الضبابية الغنية» في الشعر؟

|| إذا وصفت الضبابية بأنها غنية، أو موحية، فهي تمثل عماد الإبداع في الحقيقة، لا في الشعر وحده وإنما في الفنون جميعاً. في *التصوير»، مثلاً، لا يجب أن تلتمس في اللوحة

محاكاة للواقع، على اختلاف المذاهب الفنية، فاللوحة تخالف الواقع بطريقة أو بأخرى، وهذا يمكن أن يتصل ـ فيما يتصل ـ بهذه الضبابية الموحية، غير المقصودة، التي يمكن أن تكون سبيلاً إلى الفن الحقيقي (بخاصة إذا كان المبدع ينطلق من قضايا ملحّة تضغط عليه، وتحاول أن تجعله شاعراً جهير الإيقاع، مباشر التعبير). وإذا نجح الشاعر في أن يخرج من هذا الإسار إلى نوع من الطلاقة، والاستخدام الجديد للغة، والبناء الجديد للأسلوب، وأن يساير التطور الراهن للشعر العربي وللشعر العالمي (ودرويش قد استطاع أن ينجح في هذا كله)، يكون قد استطاع أن يجد لموهبته مساراً حراً، قابلاً للتطور الدائم.

| في حديثك عن سمات النزعة الواقعية لسميح القاسم في ديوانه الأول (أغاني الدروب)، تتوقف ـ بعد رصدك سمات هذه النزعة الواقعية في هذا الديوان ـ عند : *الإلحاح على تصوير مشاهد الحياة اليومية (...) أنماط من الحوار اليومي البسيط (...) لجوء إلى أسلوب يفترض فيه أنه قادر على نقل ما في تلك الأجواء من بساطة...». ثم تقول: *ولكن موهبة الشاعر كثيراً ما تتمرد على هذا الاتجاه المفروض فتتألق فجأة داخل تلك النثرية..».

كيف نظرت إلى الصلة بين ملامح *النثرية» هذه، من جانب، ولغة الفن الشعري، من جانب آخر؟.

|| الاقتراب من لغة الحياة اليومية سمة من سمات بعض الشعر الحديث، تتصل بنوع من الإحساس بتطورات الواقع، بمشكلات الآخرين، ومحاولة الاقتراب من هؤلاء الآخرين، بحيث يصل صوت الشاعر إلى دائرة أوسع.. وكل هذا كان يفرض على الشاعر، أحياناً، أن يقدم بعض التنازلات عن الصيغة الشعرية الفنية. لكن محاولة الاقتراب هذه يمكن أن تقترن، أحياناً، ببعض المزالق؛ ويجب على الشاعر الذي يقترب من لغة الحياة أن يحتفظ أيضاً، في الوقت نفسه، بالشعرية لأسلوبه، وأن يكسب اللفظة اليومية قدرة شعرية ما من خلال وضعها في سياق جديد، بما يرتفع بها من لغة الحديث، أو القول، أو الخطاب، إلى لغة الفن.. وهذا المعنى يمكن أن يواجه أيضاً الكتابة المسرحية الشعرية، حين تختلف الشخصيات وتتنوع في المسرحية الشعرية، وتتكلم بـ *لغات» مختلفة، ويظل على الشاعر / الكاتب المسرحي الذي يصور هذه الشخصيات أن يحتفظ لها بلغاتها التي تتسق ومستوياتها الفكرية والنفسية والإجتماعية، وفي الوقت نفسه أن ينأى بهذه اللغات عن أن تكون منتمية إلى النثر الخالص، غير الفني.

سميح القاسم، في تجربته، آنذاك، كان يسعى إلى تحقيق هذا كله، وكانت موهبته تساعده على هذا.

| عندما كنت رئيساً لتحرير مجلة *الشعر»، حوالى منتصف الستينات من القرن العشرين، اتهمت المجلة بأنها تقلل من نشر الشعر العمودي وتتوسع في نشر الشعر الحرّ. وعندما كنت رئيساً لتحرير مجلة *إبداع»، حوالى منتصف الثمانينات، اتهمت المجلة بأنها ـ فيما عدا باب *تجارب» ـ لا تفسح المجال لمحاولات التجديد الشعري (وقد رددت على أصحاب

هذا الاتهام الأخيرة بجريدة *الشرق الأوسط» ٢١/١٠/١٩٨٥).

ما الذي كان يقودك في اختياراتك لما كنت تنشره في مجلتين كنت مسؤولاً عنهما، في فترتين مختلفتين.. ثم كيف كنت تتلقى هذه الاتهامات، من مواقع متباعدة، خلال هذا الزمن الممتد؟

|| أنا دائماً من أنصار *الحديث»، أو *الجديد»، إذا اقتنعت بأنه يعبر عن طبيعة مرحلة جديدة، تستدعي هذا الحديث أو هذا الجديد كي يعبر عنها.

بدأت رئاسة تحرير مجلة *الشعر» سنة ١٩٦٤، وهذه الفترة كانت تمثل زمن نضج المرحلة الأولى من مراحل الشعر الحر، وكانت قد بدأت تزدهر مواهب شعرية متميزة، وكنت أرحب بالنصوص الجيدة التي كانت ترد إلى المجلة من أصحاب هذه المواهب. في ذلك الوقت كان الشعر العمودي قد بات عاجزاً عن تصوير ما طرأ على الحياة من تطور، إلا عند شعراء قلائل كانوا يمثلون بقايا الشعر الرومانسي، مثل محمود حسن إسماعيل. والذين اتهموا المجلة بأنها تمالئ الشعر الحر على حساب الشعر العمودي، مثل عزيز أباظة، كانوا شعراء تقليديين متجمدين عند إطار شعري واحد، يتصورون أنه الإطار الذي يجب أن يظل ثابتاً، وأنه يجب المحافظة عليه. لقد كان عزيز أباظة رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وقدمت هذه اللجنة مذكرة لوزير الثقافة قالت فيها إن مجلة *الشعر» تمالئ الشعر الحر على حساب الشعر العمودي، وهذا غير صحيح! نحن كنا نرحب، طبعاً، بالشعر الحر الممتاز، ولكن حين كانت تأتي إلينا قصيدة ممتازة، ذات صيغة عصرية، من الشعر العمودي، كنا نرحب بها طبعاً.. لكن هؤلاء الشعراء التقليديين، الذين كانوا يعدون أنفسهم *كبار الشعراء»، كانوا يتوقعون أن تسعى المجلة إليهم، وتطلب منهم قصائدهم، ولم تكن هذه سياستي على الإطلاق. نحن كنا ننظر فيما يرد إلينا، ونختار منه، ولم نكن نطلب قصائد من أحد.

لقد كانت تلك القضية قضية كبيرة، في ذلك الوقت، وقد انتهت بأن اتفقوا على اختيار الشاعر محمود حسن إسماعيل ليشارك في تحرير المجلة، إذ كانوا يتصورون أنه من أنصار الشعر التقليدي، بينما هو ـ في الحقيقة ـ كان شاعراً مجدداً، ولذلك لم تتغير طبيعة المجلة. وعلى ذلك، ظل هناك هجوم على هذه المجلة، وعلى غيرها من المجلات، وانتهى الأمر كله بإغلاق عدد كبير من المجلات التي كانت تصدرها وزارة الثقافة في مصر، اتقاءً لما تجلبه هذه المجلات من متاعب، وكانت مجلة *الشعر» من بين هذه المجلات التي أُغلقت، بعد أن أصدرت حوالى عشرين عدداً.

أما عن مجلة *إبداع»، فلم يكن هذا الاتهام الذي وجه إليها اتهاماً منصفاً أبداً. لقد احتضنت ـ منذ البداية ـ أولئك الشعراء الذين يسمّون أنفسهم الآن *شعراء السبعينات»، الذين كانوا ينشرون شعرهم، في ذلك الوقت، خلال ما يسمى مجلات *الماستر» التي كانت تطبع بضع مئات من النسخ وتوزع على الأصدقاء والمعارف. نشرتُ من قصائد هؤلاء ما يمكن أن يقرأه

القارئ العام بسهولة، ثم ابتكرت باباً جديداً أسميته تجارب، خصصته للنصوص التي قامت على تجارب جديدة يمكن أن يواجهها القارئ بنوع من الجهد، ولا يستطيع أن يقيسها على أية نماذج سابقة تعوَّد على قراءتها. وأتصور، الآن، أن هذا الباب كان يمثل بداية مهمة لهؤلاء الشعراء الذين عرفوا فيما بعد، وأصبحوا مسيطرين تقريباً على الساحة الشعرية في مصر. وبوجه عام، أتصور أن *إبداع» قامت بدور مهم في الحياة الأدبية المصرية والعربية طيلة ما يقرب من ثماني سنوات، وأتصور أنها بأبوابها المتنوعة لم تغلق باب التجديد أبداً.

| في مقال لك بعنوان *التعليم ومجتمع الصفوة» (جريدة *الأهرام» ٢٤ أبريل ٢٠٠٠) تشير إلى أن *مما يتصل باستجابتنا السريعة التلقائية لبعض ما تفرضه علينا بعض جوانب العولمة (...) أن في النيّة إنشاء جامعة فرنسية وأخرى ألمانية في مصر..».

كيف تتصور إمكانات حضور أو مشاركة *مراكز» أخرى، غير الولايات المتحدة الأمريكية، في *ثقافة العولمة» التي يتم تسييدها، الآن، وفيما بعد؟

|| قبل أن أجيب عن هذا السؤال أود أن أقول إنه حين يتم توجيه الطفل المصري، منذ السادسة، حتى يتخرج بعد ستة عشر عاماً، إلى التعليم الأجنبي، فإنه يتم عزله عن المجتمع المصري والعربي تماماً، وكأننا لا نفعل شيئاً سوى أن *نصنع» موظفاً جيداً، مؤهلاً للعمل في شركات الاستثمار الأجنبية! وهذه الشركات يمكن أن تتلقف هذا الموظف، وتعطيه مرتباً ضخماً بالقياس إلى المرتبات المحلية (ضئيلاً بالقياس لنظائره خارج مصر).. وبذلك يكتمل انتماء هذا الموظف الفكري، والمصلحي، إلى هذه الشركات الاستثمارية..

طبعاً أمريكا، حتى الآن، هي الأساس في ثقافة العولمة، لأنها هي المسيطرة الأولى على الاتفاقيات المالية، والجات، وهي المصدرة لكثير من السلع التي يستوردها العالم الثالث والعالم العربي، وهي مهيمنة إلى حدّ كبير على العالم العربي، ولذلك فالباب حتى الآن مفتوح أمامها من الناحية الاقتصادية ومن الناحية السياسية ومن الناحية الثقافية. أوروبا تحاول، طبعاً، أن تواجه هذه السيطرة الأمريكية، في هذه المجالات التي أشرت إليها. لكن قدرات أوروبا، حتى الآن، لا زالت محدودة بالقياس إلى الهيمنة الأمريكية. ولعل هذه المحاولة، من أوروبا، ومن غيرها، للمشاركة في العالم الراهن، محاولة لا بأس بها. ويجب علينا، نحن المصريين والعرب، أن نبادر بمحاولة أن يكون لنا مكان في هذا العالم، وأن نحرص على ألا تتلاشى شخصيتنا القومية.

| في تقديمك لمجموعة إحسان كمال (سجن أملكه)..

|| ها ها .... أنت تسألني عن كتابات نسيتها تماماً!!

| ها أنا الآن أذكّرك بها!.. أنت ترى في تقديمك لهذه المجموعة القصصية أن السؤال: *هل لدينا أدب نسائي؟» سؤال *يقوم على فهم غير صحيح لطبيعة الأدب والفن بوجه عام».. *فالأدب من حيث مقوماته الفنية لا يمكن أن يختلف عند الرجل والمرأة وإنما تختلف اهتمامات كل من الجنسين بحسب ما يدخل في نطاق تجربة كل منهما وما يقع على إحساسه من

مشاعر الحياة والمجتمع..»، (وأنت هنا تشير إلى بعض المحاور التي ينبني عليها السعي إلى التنظير لـ *كتابة نسائية» : المحور البيولوچي المرتبط بالتجربة، المحور الإجتماعي المرتبط بالواقع ـ وهناك المحاور الأخرى : الخطاب، اللاوعي.. إلخ).

.. ثم إنك سوف تعود إلى شيء قريب من هذا المعنى، في مقالك *المرأة واللغة» (جريدة *الأهرام» ـ ٢٦ أبريل ١٩٩٩)، الذي ترى فيه أن مصطلح *الأدب النسائي» أصبح، بعد تزايد عدد المبدعات العربيات، *مرفوضاً إذا أريد به أدب ذو طبيعة خاصة تفصح رؤيته ولغته وأسلوبه عن انتمائه إلى المرأة»..

.. ماذا ترى الآن في تصاعد المدّ حول ما يسمى *الأدب النسائي»، وإلى أي حدّ ترى أن كتابة المرأة العربية، الآن، قد اختلفت عن كتابتها في زمن ميّ زيادة؟

|| الأدب النسائي شاع في المجتمع العربي عندما بدأت المرأة تكتب أدباً، شعراً ورواية وقصة قصيرة، وبعض المسرح، ولم يكن ذلك مألوفاً تماماً. وحين يدرس الناقد أدب المرأة ويسميه أدباً نسائياً، فإنه يقصد الأدب الذي كتبته هذه المرأة الجديدة التي اقتحمت هذا العالم لأول مرة. طبعاً كانت هناك كتابات قديمة للمرأة العربية، ولكنها كانت قليلة بوجه عام. المرأة الجديدة التي اقتحمت مجالات الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، قدمت تجربة جديدة، وأصبح يطلق على أدبها *الأدب النسائي»، أي الأدب المنسوب إلى هؤلاء النسوة العصريات المتعلمات اللاتي بدأن يشاركن الرجل مشاركة فعّالة في اهتمامات ومجالات كانت مقصورة عليه.

لكن، حين تزايد عدد المبدعات، وبدأ يصبح هناك، من بينهن، صاحبات مواهب كبيرة، توازي مواهب الرجال، وفي بعض الأحيان تفوقها، وحين بدأ يغزر إنتاجهن في القصة القصيرة والرواية والشعر، أصبح تعبير *الأدب النسائي» لا موضع له، على الإطلاق. صحيح، أنه ما زال هناك بعض الاهتمامات ذات الطابع الأنثوي، خصوصاً في مجتمعاتنا العربية، لكن هذا الأمر لا ينبغي أن يكون موضع التركيز الأول.

والمؤكد أن أدب المبدعات العربيات، الآن، يختلف عن أدب المبدعات العربيات في زمن ميّ زيادة. كانت مرحلة ميّ زيادة مرحلة الرومانسية، والرومانسية بطبيعتها كانت تلحّ على وضع المرأة، وعلى ضرورة أن تتحرر، وأن تشارك الرجل في الحياة. هذا الوضع نفسه لم يعد قائماً الآن، أو لم يعد مطروحاً. فالمرأة التي تكتب الآن تفترض أن لها وجوداً مساوياً لوجود الرجل ـ سواء كان هذا حقيقة واقعية أم لا ـ وتفترض أنها مثلها مثل الرجل تماماً، وأنها *أديبة» ترى الأشياء من زاوية خاصة، وتعبر عنها بأسلوب خاص. وبذلك فمصطلح *الأدب النسائي» إذا أريد به الأدب الذي تكتبه المرأة فلا بأس، ولكن إذا أريد به أدب له صفات خاصة مغايرة في الرؤية والفن فإن هذا أمر يحتاج إلى مناقشة.

| في مقال لك بعنوان *الحج والعمرة واليانصيب!» (*الأهرام» ـ ٢٤ مايو ١٩٩٩) تقول، فيما تقول، إن *عصرنا لم يعد عصر النبوغ الفردي المستغني بذاته، بل أصبح عصر المعرفة

المتكاملة التي يشارك فيها كثيرون من أصحاب المواهب والخبرة ليصلوا إلى كشف علمي مقصود أو ينجزوا مشروعاً مرسوماً أو يحلوا مشكلة مستعصية»...

كذلك تشير في مقالك *التعليم ومجتمع الصفوة» (*الأهرام» ـ ٢٤ أبريل ٢٠٠٠) إلى أن *الفريق أصبح عماد البحوث العلمية المعاصرة»..

كيف ترى غياب روح الفريق من مجتمعاتنا العربية، ما المعوقات الأساسية التي تتصور أنها تحول دون تنامي هذه الروح؟

| نعم.. روح الفريق ضعيفة جداً في مجتمعاتنا العربية.. والمعوقات الأساسية هنا ترتبط بالإمكانات وبالتنظيم.. لا بد أن يكون عندنا نظام يتيح للمتخصصين في مجال واحد أن يعملوا معاً، وأن تتاح لهم كل الإمكانات المادية والعلمية، كي يستطيعوا أن يسهموا إسهاماً فعالاً. ولنلاحظ أن بعض علمائنا، في كل المجالات العلمية، عندما يهاجرون إلى أوروبا والولايات المتحدة، وتتاح لهم هذه الإمكانات وهذا التنظيم، وعندما تتهيأ لهم فرصة العمل مع فريق من المتخصصين، فإنهم ينبغون ويبلغون مستوى مرموقاً. نحن، في الحقيقة، نهمل هذا الجانب إهمالاً واضحاً ومؤسفاً.

كيف فاز، مثلاً، أحمد زويل بجائزة نوبل؟ لقد فاز بها حين هاجر إلى أمريكا، ووضعت تحت يديه الإمكانات التي أشير إليها، وحين عمل مع فريق متكامل متخصص. هو طبعاً نابغة، ولكن النبوغ يمكن أن يضيع حين لا تتاح له الفرصة. وربما لو ظل هنا، في جامعة الإسكندرية، لكان *الأساتذة» الذين يقومون بترقيته إلى درجة *أستاذ» يقولون له : *لا.. بحوثك تحتاج إلى بحث آخر كي تستكمل الشروط اللازمة لترقيتك!».. لقد نجح لأنه وجد هناك، فيما وجد، روح الفريق.

| في خاتمة *التكوين» (*الهلال» ـ ديسمبر ١٩٩١)، تقول:

*وها أنذا ـ بعد خمسين عاماً من العمل في النقد الأدبي والتدريس في الجامعة ـ أنظر أحياناً إلى وراء فأرضى مرة وألوم نفسي مرة أخرى، ولكني في كلتا الحالتين أشعر أني قد أديت الواجب على خير ما أحس وأطيق».

الآن، بعد مرور ما يقرب من عشر سنوات على هذا القول، ماذا يمكن أن تقول، من جديد، عندما تنظر، مرة أخرى، إلى وراء؟

|| أقول نفس ما قلته. لقد أديت ما استطعت أن أؤديه. ربما أشعر الآن أني أتحرك في عالم جديد، ليس فيه المناخ الصالح الذي كنت أتحرك فيه من قبل. في الزمن القديم كانت هناك خصومات ومعارك شخصية، هذا صحيح. ولكن كانت هناك أيضاً قيم كثيرة، مثل الاهتمام الحقيقي بالثقافة، وبالأدب والفنون، كما كانت هناك مشاركة عامة في القراءة، واهتمام عام بها، وكانت هناك تقاليد مرتبطة باحترام الأساتذة واحترام الإنجاز الفكري والأدبي. لقد تغير الآن كل هذا، إلى حدّ كبير، وأصبح هناك عالم آخر مهتم بقيم أخرى، مثل المستقبل المادي، أو التحول باتجاه العلم والتكنولوچيا. ولعل هناك جانباً مشروعاً في هذا التحول،

ولكني أتصور أنه لا يجب أن يتم على حساب الأدب والفنون.

لكن، على أية حال، أنا لا زلت أتصور أنني أؤدي واجبي، أياً كان الوضع الذي أعيشه. ولذلك، أستطيع أن أقول، الآن، مرة أخرى، ما قلته قبل حوالى عشر سنوات!.