

## حسين البرغوثي : أجرب أن أحلم حرفياً ما أكتب

حاوره : عاطف أبو سيف\*

لن يستطيع طالب في جامعة بيرزيت في التسعينيات أن ينسى صورة حسين البرغوثي - دكتور الدراسات الثقافية - في كافتيريا الجامعة يحيطه عشرات الطلاب على هيئة المرئيين لأصحاب الطرق . غير أن ما سيكتشفه الكثير من عابري السبيل في المكان أن هذا الجالس هناك ، أيضاً ، شاعر ، وشاعر له خصوصيته في المشهد الشعري ، وأن كل جلساته تنظير ودعوة وتحريض لما يعتقد به .

والجميل في «حسين» أن له موقفاً من كل شيء ، وهو يستطيع أن يتحدث ، ويؤدي رأياً في كل جزئية في العالم انطلاقاً من التأسيس الفكري العميق الذي يتخذه سلوكاً في الحياة ، إلى جانب قدرته الهائلة على التعبير عن وجهة نظره وتبسيطها وتشرحها ، وهذه ملكة لا تتأتى إلا لقلّة قليلة .

التلة المرتفعة التي تحتضن الفندق الذي نزل فيه «حسين» (Cliff - التلة) والشمس خلف البنايات ، تزحف غمامة نار فوق رؤوسنا ، «حسين البرغوثي» وأنا ، في جلسة استمرت خمس ساعات تقريباً ، وكان البحر رفيقنا الصاحب الصامت ، المستمتع والمنشد . كان بحث «حسين» الدائم هو طرق الأسئلة وبعث الكائنات بدلاً من التحديث في الجثث الميتة ، ولو حتى بقصد تشرحها . ما نفع ذلك؟ كما قال لي «حسين» في غير موضع . هم «حسين» الأساس كان في إعادة صياغة الواقع كنصّ أكثر جمالاً من ارتكازه على تفاصيله . . غير أن «حسين» لا تفوته التفاصيل ، كما لا يفوته النصّ ، ولا تفوته عملية التحويل . كان هذا استكمالاً لحوارات لم تكتمل . .

\* سأبدأ من سؤال طرح في ندوة نظمها اتحاد الكتّاب حول تأسيس النصّ الجديد لذائقة جديدة ، وإذا كان ذلك ضرورياً في حياة الأدب . قلت لي لحظتها : «إنّ الذائقة الجديدة تُصاغ عبر التحويل ، وليس عبر التعبير؟ - تاريخ الذائقة في الفنّ فيه قوى متصارعة ، سواء أكانت هذه القوى في داخل الفنّ ذاته أم في خارجه . وهي بالطبع قوى مختلفة ومتباينة ، لنلاحظ أنه بمقدار ما تكون البُنى الاجتماعية والاقتصادية وغيرها من مكونات

المجتمع ثابتة، بمقدار ما تكون الذائقة ثابتة. غير أن حرية الفنان المطلقة أبعد ما تكون مجرد عبدة لقوى خارج الفن متمثلة بالقوى السائدة. لاحظ أن روسيا عاشت في القرن 19 حياة منغلقة بالمعنى الاقتصادي والسياسي، ولكن أدبها استطاع أن يصل إلى قمة العالمية عبر كتابات «تشيخوف» و«تولستوي» و«ديستوفسكي».

لنعترف أن القضية لم تمرّ دون صراع حول الذائقة وضرورة تغييرها. سأقول: إن الذائقة السائدة عادة ما تكون حليفاً ونصيراً للتيار والنظام السائد، وبذلك ليس بالضرورة أن يتبع أي اتجاه جدي الذائقة السائدة. وسنعترف، أيضاً، أن الذائقة لا تتغير بسرعة. فهي عبارة عن عدة تيارات ومجموعة من الاتجاهات، ويستغرق مسار تغييرها مدة طويلة من الزمن.

في عالمنا المعاصر، ومنذ ستينيات القرن الماضي، سيطرت علينا ثورة الاتصالات ذات الصلة الوثيقة بالسوق، الأمر الذي أدى إلى تغيير واضح في الذائقة على مستوى العالم، وبشكل متزامن، ساعد في هذا التغيير ظهور الفضائيات وشبكات التوسّع، أخلص بهذا المعنى إلى أن الذائقة تحولت أكثر فأكثر إلى قيمة تجارية.

### \* ولكن ليست مهمة الفنان البحث عن ذائقة، بل التأسيس لها؟

– الذائقة ليست هدفاً بذاتها، بل هي نتيجة من نتائج العملية الإبداعية، ولاحقاً للإبداع عادة تكمن الإشكالية في تقديم إجابات. مثلاً، من نوع أن نقول: إن ذائقة النخبة وذائقة السوق السائد يمكن أن تندمج في ذائقة جديدة، كأن نقول: إنه يمكن أن تصبح الذائقة التجارية محضّة، وفي هذا يتم التمييز بين ذوق النخبة وذوق الجماهير أو ذوق الشارع. في مثل هذه الرؤية تختلف الإجابات والقصد، ليس بطريقة التغيير، بل بتغيير الإجابة المقترحة، لنقترب من مشهدنا، في فلسطين لم تعدّ جدية الفن السياسي والأدب السياسي والنضالي قادرة على تقديم إجابات تقنع أجيالاً جديدة لا تريد أن تكون جدية. لا نستطيع تقديم إجابات لأجيال ترى في الأغاني الشبابية نموذجاً أسمى من الأغاني الجدية والملتزمة، هذه نقطة ضدّ الذين يقولون إن الفن الملتزم يقدم إجابات غير قابلة للجدل. أنت بحاجة للمتعة وللضحك وللإيقاع السريع وللشعوات الشبابية وبحاجة للحرية ولنزق الشباب، وهذه ذائقة لا يمكن أن تلغيها بمجرد قول: إن مثل هذه الحاجات تجارية، أو إن هذه الذائقة تجارية ويجب تجاوزها، ربما استطعنا التعلم من هذه الذائقة. أقول مرّة أخرى: إن الأمر محض اقتراحات لتأسيس ذائقة..

### \* لتتوقف أمام الذائقة التي سادت جغرافيتنا الفلسطينية، ماذا يوجد هناك في اللوحة عندما ننظر إليها؟

– الذائقة التي سادت عندنا في المناطق المحتلة كانت مؤسسة على السياسة والالتزام المذهبي والقضية العامة والبرامج الجمعية. مع ظهور موجة الفضائيات الجديدة وموجة المواضات الشبابية في الموسيقى والغناء اكتشفت أنا شخصياً، أن هناك مواضيع كثيرة غيبت عن الذائقة السياسية التي سادت مواضيع في طابعها وجوهرها غير سياسية، وهي في الوقت ذاته مناسبة للشباب وللأجيال الجديدة، مثل الحب، الآن جرى تغيير في الذائقة.

### \* لكنّ الهمّ السياسي ما زال يشغلنا، ولا بدّ أن يترك بصماته على الذائقة الجديدة؟

– نعم، موجود، ولكن لم يعد مغرباً مثلما كان في السابق، إذا أردت تأسيس ذائقة جديدة يجب أن تقدر على

الإجابة عن الاقتراحات التي قدمت من الحركات الشبابية الجديدة. أعترف بوجود سياسة، ويوجد همّ سياسي، ولكن إلى حدّ معين. لكل فنّ نتائج غير فنيّة، ولكن مكمّن الخطورة هو أن تفرض برامج غير فنيّة على الفن، ويصبح الفنّ مجردّ خادم مطيع لهذه البرامج. سأتمجّه في التحليل إلى مسار آخر. الذوق تاريخ، الذوق في الشعر، مثلاً، هو نتاج لمعرفة الشعر في تاريخ الفرد أو تاريخ الشعب، وتستطيع بناء ذائقة شعرية دون الشعر، وهذا النوع من الذائقة (الذي بينته) يُغيّر شعرياً من داخل الشعر، وأنت لا تتذوق ما دمت لا تعرف الشعر ذاته، يمكنك الحديث عن قلة ونقص في الذوق ناجمة عن جهل بالفنّ الذي نتعامل معه. والخطر أن يخضع هذا الفنّ لذوق آخرين لا يعرفونه. بمثال بسيط، يجب أن تعرف جدول الضرب قبل أن تفهم الرياضيات العليا، وليس ممسكاً بالرياضيات العليا، من لا يفهم جدول الضرب لا يفهمها. والفنّ توجد فيه، أيضاً، رياضيات عليا وجداول عليا. والذائقة تبنى عبر التعرّف على البناء الكلّي، فإذا وقفت خارج هذا البناء فلن تستطيع تذوقه؛ أقصد الفنّ.

### \* أميل إلى تفسير الذائقة على أنها علاقة بين النصّ والقارئ؟

– نعم، وهي، أيضاً، علاقة بينك وبين نفسك كفتان، بينك وبينك، والتغيير يتم في ذائقتك أنت. تغيّر الذائقة بكلمة أخرى هو تغيّر في ذائقة الفنّان نفسه، تغيّر نظرتك لفنّه، أحياناً لا تتذوق فنك الجدي نفسه، ويمكن أن تحكم عليه سلباً وتراجع عنه، لذلك جزء من ذائقة الفنّان هو المألوف له في فنّه، وفي سبيل الخروج بشيء جديد لا بُدّ من الخروج عمّا استألفه واستأنس به هو نفسه، أذكر أن بيكاسو كان يقول: «أنا أقلد الآخرين، ولكن أرتعب من تقليد نفسي».

### \* «ديفيد كوهين» كان يقول: من المرعب أن يتشابه الجميع؟

– أن تتشابه مع نفسك مرعب أكثر، لا يمكن أن يتشابه الآخرون إلّا إذا تشابهت أنت مع نفسك، بمعنى أن تحكّمك نفسك وتتحكّم بك ذائقتك التي لا تتغير وتتحكّم بكتابتك، لذلك لكي تكون كتابتك جديدة يجب أن تختلف عنك، بل تغيّرّها، وبالتالي تغيّر ذوقك. قال لي مرّة «رسمي أبو علي» جملة جميلة: «هناك شعراء يصنعون وروداً اصطناعية، وتكون متقنة لدرجة أنها تبدو طبيعية إلّا للعين المدرّبة». أريد أن أقول إن ذوقك هو الذي يحدّد هذا الخط البسيط والشفّاف بين العين المدرّبة والعين التي يمكن أن تخلط بين الاصطناعي والطبيعي. عند الصوفيين تدعى التجربة (الصوفية) بـ «الذوق» بلغة «الغزالي»، بمعنى المعرفة عبر التجربة، التجربة الفعلية، وليست التجربة المرتبة على رأي «النفري». لذلك لا تظهر الذائقة الجديدة من عدم، بل هي بنت التجربة، التجربة المعيشة والفعلية، سواء أكانت في الكتابة أم خارجها.

### \* كأنك قلت مرّة إن الذائقة كولاغ؟

– خذ، مثلاً، ظاهرة أركيولوجية معروفة. التل، تعرف أن التلّ عبارة عن طبقات ومستويات متراكمة الواحدة فوق الأخرى. الذوق هنا مثل التلّ الذي تتراكم فيه الطبقات، وهنا أعني بالطبقات الذائقة السابقة. هذه الصورة بين التلّ والذائقة لا تمتع أننا نبني طبقات جديدة، ولكن لا نبنيها على عدم. وفي اللحظة التي تدرك أنه لم تبن طبقات جديدة فهذا يعني أن المكان هجر، وإلى الأبد.

### \* تريد النهوض بتلٍّ آخر من جديد؟

- حتى «التل» الآخر مؤسس على ذاكرة تلال أخرى، مثلاً هناك الطرب، والطرب في الشعر يمكن أن تجده من بداية الشعر العربي، وهو حاضر، يمكن أن تؤسس لتلٍّ آخر بشرط ألا يكون نشاراً وألاً يتحوّل إلى «جلافة». انظر إلى الأغاني الشبائية، الكثير منها توجد فيها جلافة في الشعور والطرب. هذا خلل، غير أن هذه الأغاني لا تخلو من تجريب على الإيقاع، على الكلمات الجديدة والموضوعات الجديدة، والتركيز على الطاقة الحيوية عند الشباب. . على العلاقة بالجسد، وهذه اقتراحات مهمة، لكنها ليست مبنية على العدم ولا قادمة من فراغ.

### \* في هذه الرؤية يمكن أن تؤسس لقصيدة جديدة، مع تمجّب الخلاف على المصطلح، قصيدة النثر، مثلاً، فلسطينياً أخذت تؤسس لذائقة شعرية جديدة؟

- علينا الاعتراف بأن الكثير من الشعراء الفلسطينيين كتبوا قصيدة النثر، وأعتقد أن منهم من كان أوّل من كتبها، مثل توفيق صايغ في الخمسينيات من القرن الماضي، وتواكبت مع قصيدة التفعيلة، وأيضاً، مع القصائد الكلاسيكية.

### \* من هنا تأتي رؤيتك ككولاج وتلال وطبقات . . من هذا التجاور؟

- يمكن أن تتخيّل هذا الذوق كطبقات مترابطة جنباً إلى جنب أكثر من كونها متتابعة في الزمن. انظر إلى الذهن، تصل إليه مختلف الأذواق في اللحظة نفسها، في الفن يمكن أن تقرأ كتاباً فيه شعر وفيه نثر في اليوم نفسه، في كتاب نقدي واحد تقرأ نصوصاً من طبقات عدّة في الذوق، وأحياناً مندمجة في نصّ واحد مثل الأرض الخراب «The Waste Land» قصيدة «ت. س. إليوت» «T.S. Eliot»، مثلاً في اللحظة التي تسير فيها في الشارع تتعرض لأذواق مختلفة ومن أزمنة وثقافات مختلفة، كل هذا في لحظة واحدة. . من الخطر أن يغلخ الفن على ذاته أمام هذا الفهم.

### \* هل لهذا الفهم علاقة بذبوع اقتراح النصّ المفتوح، مثلاً؟

- النصّ المفتوح كان نتيجة الشعور بأنّ الحلّ الواحد والوحيد قاد إلى مأساة في السياسة كما في الأدب. في السرد لا يوجد للحبكة حل واحد. في القرن التاسع عشر، وبعد أن أنهى تولستوي إحدى قصصه ووضع لها نهاية ما، قام بإضافة نهاية أخرى. ليس بالضرورة أن تكون النهاية واحدة. الإيحاء بنهايات متعددة أقوى من التقيّد بنهاية واحدة. مثال بسيط على ذلك: كل شخص يمرّ بتجربة سجن، ولكن لن يفكر فيها الجميع بطريقة واحدة دون أن يقوم كلٌّ، وبطريقته، بتشويه ما في التجربة، الفنّ يخلق عبر الشك، ويكون ضعيفاً كلما أصرّ أن هناك اتجاهاً واحداً للأشياء غير متشابك ونقي ومستقيم، عندما تكون شاعراً جيداً فإن بيتاً واحداً من الشعر يحمل تاريخ ذوق متشابك، وليس ذوقاً واحداً، بجانب ذلك فهو يحمل ذوقاً جديداً، فالكل ليس مجموعاً لأجزاء، بل لهذا الكل تأسيس جديد، له حياته الخاصة التي نسميها في هذا السياق الذائقة الجديدة.

### \* ولكن ذائقة النصّ المفتوح تركز على تشابك الأجناس وتداخلها، وبالتالي الأذواق؟

- تاريخياً لم تكن الفنون والآداب منفصلة في البداية، كانت تشكل فناً واحداً مندغماً في السحر مثل الفنّ البدائي.

### \* ولكن مثل هذا التفسير رؤيته التي تفسر سؤالنا: لماذا حدث ذلك تاريخياً؟

- لماذا؟ سؤال آخر، الإنسان في نهاية المطاف تكوين هش في كون يتشكل من قوى أكبر منه بكثير. هذه القوى خطيرة جداً على الوجود ونافعة، أيضاً، له، فالإنسان توازن دقيق بين قوى ضخمة. إن زاد الماء عن الحد يحدث طوفان، وإن قل يحدث جفاف، وليس هذا في الطبيعة فقط، بل في الإنسان، حرارة الجسم مثلاً. والفن كان نافعاً في الرقص على هذه الحافة وضروري، أيضاً. والإنسان، ثانياً، لم يكن هشاً، بمعنى أنه لم يفهم بعد، ولم يهيمن بعد على قوى كونه، بل لأن نفسه كانت بالنسبة إليه لغزاً تتصارعها قوى غير مفهومة وخطرة، مثل بقية عناصر الكون. فهو - الإنسان - يرقص على حافة نفسه، وليس فقط مع القوى الخارجية، ولم تنزل هذه القوى ثابتة وستبقى، أيضاً.

### \* الأمر لم يتشعب إلى هذا الحد فقط، بل دخلت عوامل كثيرة أصبحت تسيطر على فهمنا لطبيعة علاقة الإنسان بالفن من النزعة الوطنية والحاجة السياسية لوجود أدب، كأن تقول «أدب فلسطيني»؟

- الأدب الفلسطيني هو مفهوم أيديولوجي، وليس مفهوماً أدبياً. أنا لا أعرف مثلاً بالمعنى الأدبي ما علاقة التفعيلية بكون الشاعر فلسطينياً. ولا أعرف أين يبدأ محمود درويش وإبراهيم طوقان، وأين ينتهي امرؤ القيس، ولا حتى أين يبدأ الشعر العربي، أو أين ينتهي إرث المنطقة المتجذر في الشعر العربي. أسئلة مهمة جداً في نظرنا للأدب، لها علاقة بفهمنا للفن الذي تحدثنا عنه، مثلاً ملحمة جلجامش كتبت بالشعر المرسل. قواعد الإيقاع في اللغة العربية تسبق الأدب الفلسطيني، وهي مفروضة عليه، فالتسمية خطيرة هنا، فهي توحى لنا بأننا في جزيرة منفصلة في التاريخ، وتشعرنا بالغرابة عما يقع خارج سياق هذه التسمية، وتحملنا، أيضاً، لواحق ذلك، منها أن تلملم تراثك لكي تبرهن أنك شعب له تراث فلسطيني بشكل خاص. هنا عندما يوضع الأدب الفلسطيني في سياق الأدب العربي ككل ستبدو هذه العملية مبتذلة. عندنا مئات الشعراء، ولكن كم سيبقى منهم عندما يوضعون في سياق يمتد من امرئ القيس حتى الآن، وتبرير وجودهم الوحيد (الكثير منهم) هو أيديولوجي، وليس فنياً. الكتابة باستخدام البحور أو التفعيلية مثلاً، لا يوجد فيها شيء يمكن نعتة بالفلسطيني، لا توجد تفعيلية فلسطينية أو مصرية أو خليجية أو أردنية، وقصيدة النثر أو التفعيلية أو القصيدة الكلاسيكية ليست بالتسميات الوطنية المربوطة بقولنا إنها فلسطينية. وإذا كان القول إن أول من كتب قصيدة التفعيلية كان عراقياً فهذا التبرير أو هذه التسمية مستمدة من منشئه وليس من فنه بذاته، فالتفعيلية موجودة أصلاً في البحور، يوجد فرق بين التسمية الأيديولوجية والتسمية الفنية من ناحية، وأنا لا أدين التسمية الأيديولوجية بذاتها، ولكن يجب ألا تؤخذ كتسمية غير قابلة للجدل والنقاش كأنها ليست مشكلة وليست إجابة.

### \* ولكن في الدراسة والبحث محتاج إلى تعريف هوية الأدب؟

- تحديد هوية أدب معين مسألة في غاية التعقيد - مثلاً، عندما يقول «درويش» إنه «ابن لتاريخ الشعر العربي»، وتريد تحديد شعره فنياً كفلسطيني، فإن المسألة في غاية التعقيد. العلاقة هنا لا تقل تعقيداً عن العلاقة بين البحر والموجة، (وأشار الشاعر حسين لحظتها إلى البحر عن يمينه)، وليس عبثاً أن العرب اختارت اسم بحور الشعر،

فالعلاقة شائكة، وليست بالوضوح الساذج الموجود عندنا . بالمناسبة من الخطر، أيضاً، أن تسمي الأدب تسمية مستمدة من الوضوح الذي يتناوله، تسميه فلسطينياً لأنه كتب عن فلسطين . فالذي كتب عن فلسطين قد يكون فلسطينياً وقد يكون غير فلسطيني، هذه التسمية، مثل الأدب الفلسطيني أو الفرنسي أو الإنجليزي، مستمدة من مقدار ما هي إضافة إلى هوية الدولة القومية .

### \* بزوغ الدولة القومية كان عاملاً مهماً في مثل هذا التوجّه عند تحليل هوية الأدب؟

- كان الأمر في القرن التاسع عشر، وللتسمية علاقة بهذه الصياغات، وهذه منطقة لم تُبحث بعد بما يكفي، أعني تشكيل الأدب بالهوية - وتشكل الهوية بالأدب في سياق تاريخ معاصر يمكن أن نسميه تاريخ الدولة القومية، في الحالة العربية يمكن أن نجادل بأنه لا توجد دولة قومية، بل دولة إقليمية، في الوطن العربي بزغت في سياق استعماري هيمن، ولم يزل، على المنطقة، وتختلف إلى هذا الحد أو ذاك عن الأدب البريطاني القومي الذي بزغ في سياق بريطانيا العظمى . وإذا تأملت ما يدعى بالأدب الفلسطيني والمصري أو السوري، ستجد أن مقاومة الاستعمار موضوع ثابتة وأساسية، ولن تجد هذا في الأدب الإنجليزي مثلاً ولكن ستجد خطأ شبيهاً في الأدب الإيرلندي، مثلاً عند «بيتس» أو «سنج» أو «جويس» . باختصار، التسمية كتلة من الأسئلة، وليست ختمًا لإغلاق الملف .

### \* سؤال هوية الأدب يدفع أحياناً كثيرة إلى التساؤل عن علاقة الفن بالحياة . في الكثير من الأحيان أميل إلى الظن أن الأدب بديل للحياة، وفي آخر أنه محاكاة لها (الواقع كما يؤكد أرسطو)، أو هو قائم لذاته بمجزل عنها؟

- يوجد خطر ما في الشعوب بأن الأدب بديل للحياة أو أن الحياة تنبع منه، فقط . هذا دليل على نقص في الحياة الفعلية، مثلاً من نمط شعار الفن للفن أو المعبد الفني، مثلاً عندما تكون أنماط الوجود الواقعية متجمدة وغير قابلة للتغير في مدى معقول، ويبدو كأن الأشياء لا تتحرك، فإن الإبداع يبرز أحياناً في شكل وضع الذاتية المبدعة أمام العالم الموضوعي الجامد، فهو هنا تعويض لنا عن فشل الحياة في أن تكون كما نريدها أن تكون، فهو موجة في النهر - نهر الحياة - ومن الخطر أن نعتقد أن الحياة هي الموجة في نهر الفن، أحياناً نكتشف أن الفن حالة مرضية، ومن الخطأ الاعتقاد أنه ناتج عن عافية وصحة . أدب «ديستوفسكي» هو مجمع هائل للأمراض التي أصابت روسيا وقت كتابة رواياته، إلى حد أن «ديستوفسكي» قال إنه يمكن تلخيص روح روسيا وإشكالاتها بعبارة بسيطة هي «فقدان الصلة بالحياة»، بهذا المعنى قد يُنصب الفن نفسه كنبى، مثل الأدب والفن التبشيري أو أدب الرسالة أو أدب خدمة فكرة مستقبلية تُدين ما هو قائم، وهي تدينه بدورها لأن ما هو قائم أقل من الفكرة ذاتها . هذا يعني أن فكرتنا عن الحياة أكبر من الحياة المعيشة، أحياناً تكون الحياة بالنسبة إلى الكاتب أعمق من أية فكرة عنها .

### \* قد يقدم الفن اقتراحاً بصياغة نفسه لردم الهوية بين الحياة والفكرة عنها؟

- الفن هو محاولة لخلق أنماط حياة جديدة عبر شق أنماط جديدة للفكر والشعور والحساسية وللإنسان كمفهوم، فهو يقوم بتعديل الحياة مثلما تقوم الحياة بتعديله، أحياناً يتغلق الفن على ذاته في محاولة لمنع الحياة من أن تسري

فيه، فهو يرفض الحياة ويدينها. يقولها ويريد أن يخضعها لقوانينه الخاصة وفي هذا تنعدم العافية في الحياة وفي الفن في الوقت نفسه. خذ مثلاً مهماً على ذلك: عرف أرسطاليس التراجيديا جوهرياً باعتبارها جريمة، أن تقتل أو تنوي أن تقتل، وهي جريمة أفضل ما تكون للمسرح عندما تكون عائلية وبين أقرب الناس إليك، أليس هذا تعريف أرسطاليس لأرقى أنواع التراجيديا. ربما أن العنف الواقعي يُترجم إلى شكل آخر يُدعى بالفن أو مثلما قلت إن الدم على المسرح طريقة أخرى لمنع الدم في الحياة، وفي السينما الشيء ذاته، ولكنه أحياناً طريقة لإزالة الدم في الواقع، من هنا يجب أن يخضع الأدب لتقد جذري وجديد لا يقل عن جدية نقده للحياة الفعلية.

**\* هذا لن ينفي توقنا إلى أن يكون الفن إعادة تشكيل للحياة، بحثاً آخر عن حياة أخرى، بدلاً من كونه بوقاً لترسيخ أنماط حياتية معينة، ومنبراً للدفاع عن أيديولوجيا ما بعيداً عن رأينا في علاقة الأدب بالالتزام . .**

- بالطبع، خذ مثلاً على احتكار الأيديولوجي للفن، في السينما الأمريكية يتم في مرات عدة رسم صورة علاقة الإنسان في الكون على أنها لا يمكن أن تكون إلا على صورة حرب بين الكواكب والنجوم، وهي تخلق إيحاءً بأن سكان الفضاء السحيق لا يختلفون عن الولايات المتحدة، وحرب النجوم أمر محتوم ومعقول في ظل هذا التفسير. هذا الفن يقدم خدمات جلييلة للاحتكارات ولبرامج حرب النجوم وهو، أيضاً، خادم مطيع لأيديولوجيا الحرب، ما أقوله هو إن الفن موقف مهما كان غامضاً أو سحرياً أو بعيداً، أو لنقل هو عبارة عن مجموعة من المواقف، من الأسئلة وأنماط وجود عاملة في التاريخ وهو، أيضاً، مسؤولة عن هذه المواقف. الإشكالية أعلى من الإجابات النهائية، الفن أكثر تعقيداً من أنه لا توجد عنده رسالة، بل توجد عنده رسالة، ما كتبه من شعر إنساني موقف أخلاقي، أنت تقوم برسالة أخلاقية، ولكن يوجد فرق في النسيج الفني ذاته، وهذا بعينه هو الفن، أحياناً يأخذ شكل شعور أو شكل قصة مع أرنب مثلاً، وهذا يختلف عن القول إن الفن لا يأخذ موقفاً، أعتقد أن الفن له موقف.

**\* كأنك تقدم تفسيراً جديداً لمفهوم الالتزام؟**

- هذا شكل من أشكال الموقف، لكنه ليس الشكل الوحيد، هل نلتزم بالجمال مثلاً، أو بدولة قومية، الالتزام ليس قصة نهائية.

**\* الالتزام الذي يؤدي إلى التعصب قد يقتل الفن؟**

- هذا ينعكس ضعفاً في البناء الفني حين ينتصر الالتزام على حساب فنك، يجب أن نضحى بالفن في سبيل الالتزام. مثلاً لنأخذ علاقة حب وكيف يمكن أن نعبر عنها، أحياناً عندما نقول ما نشعر به فنحن ندمر العلاقة.

**\* إننا نبحث دوماً عن تبرير للفن، لنخلق حالة مصالحة بين بحثنا عن اقتراح فني وحاجتنا لتغيير الحياة. في هذا البحث نتعثر في طريق تملأه أسئلة من قبيل الشكل والمضمون والموروث والمشروع المستحدث ومصير التغيير**

...

- الشكل الفني لا يحتاج إلى تبريرات، إن كان شكلاً حقيقياً، المسألة هي في مدى إتقان هذا الشكل، عندما لا

تعرف تاريخ الأشكال في الفن الذي تمارسه فإن هذا سبترك نقصاً في أي مشروع يمكن أن تقوله ، على سبيل المثال هناك فن التأثير والتكثيف والجددة والاختصار ، إذا لم تتعلم ما الذي فعله العرب في الشعر في هذه الأمور خلال تاريخهم الشعري فمن غير المحتمل أن تستطيع فجأة أن تحتاز هذه الفنيات من أول مرة ، ومن خلال قصيدة .

### \* هل نتحدث عن قصيدة النثر؟

- أنا لست ضد قصيدة النثر ، بشرط واحد ، أن تكون قصيدة أولاً حتى لو كتبت نثراً . ما هو النثر؟! هل المقصود به الخروج من التفعيلة ، «الطبري» خرج عن التفعيلة ، و«الشافعي» ، أيضاً ، فكل من كتب بالخروج عن التفعيلة والبحور من «مقدمة ابن خلدون» حتى «تاريخ الطبري» ، كتب قصائد نثر ، هذا تعريف شكلي ، المشكلة أن تسمية هذا الشعر بالنثر تسمية مستمدة من الأدب الفرنسي ، ولم تتم إعادة التفكير فيها حتى الآن عندنا بشكل جدي ، سؤال بسيط : ما هو النثر؟ هل تعريفه أقل تعقيداً من سؤالنا : ما هو الشعر؟ هل تضع في النثر مقاماً للهمذاني جنباً إلى جنب مع خير جريدة الأيام؟ كل خطاب في اللغة هو نظم ، نظم آخر للكلمات . كل خطاب في اللغة هو إبداع .

### \* قصيدة النثر وكتاب سوزان برنارد أسيء فهمها بهذا المعنى البسيط الذي قابل به شعراؤنا حدائهم ، أوارتقروا

عليه في بناء قصيدتهم . .

- في تسمية مفهوم «قصيدة النثر» أساس التعريف هو شكلائية محضة لا تقل سذاجة عن القول إن الشعر موزون ومقفى . إذا شئنا توسيع الجدل ، عندما دخلت مرة حسبة رام الله سألت بائعاً عن البطاطا فقال : «هذه البطاطا من صنع الخياطة» هل هذا قصيدة نثر أم شعر . أين تنتهي حدود اليومي وحدود الشعر؟ ولماذا لا تكون هذه الجملة جملة شعرية؟ ولا أسوق هذا المثال للتقليل من شأن قصيدة النثر أو غيرها ، ولكن للدلالة مرة أخرى على أننا أمام كم هائل من الأسئلة تُحل بإجابات سريعة وساذجة ، بما فيها تسمية «الشعر الحر» الذي يمتلىء بمجموعة من القيود والسلاسل؟ هو حر التفعيلة ، ما هي الحرية في ذلك؟ هو الشعر الحر بال التعريف ، هذه تسمية أقل ما يقال فيها إنها بليدة ، نحن نستخدم مفاهيم ساذجة وغير دقيقة قادتنا إلى جدل طويل وساذج وغير دقيق ولا يغري للدخول فيه نقدياً .

### \* هذا الجدل يجرنا إلى عمق التجربة الشعرية العربية المعاصرة ، فنحن نعيش ما يشبه الخواء الذي نضطر لشغله

بمحاولات مرتبكة ، كأننا استنزفنا شعريتنا؟

- أنا لا أقول إننا استنزفنا شعرية القصيدة ، بل استنزفنا أشكال هذه الشعرية ، ولم نستنزف الشعرية ذاتها . هناك من المعاني مثلاً ، والصياغات في شعرية «المتنبي» ، ما يبدو كأنه قادم من المستقبل ، وليس من الماضي .

### \* الأزمة أن محاولات التغيير كانت في الشكل ، وليس في مفهومنا حول ماهية الشعرية ، لذلك كان فهمنا

للعلاقة مع الماضي مغلوطاً .

- مثلما قلت ، هاجس استنزاف أشكال محدودة في الماضي ، وليس الماضي بعامه ، وأيضاً ، هذا مهم ، قصيدة



التفعيله مستمدة من التفعيله التي هي أساس في بحر الشعر العربي ، فهذا استخدام للماضي من أجل المستقبل . ما يتم هو تنازل عن صياغات في الماضي ، وليس التنازل عنه .

### \* هذا لا يدفعنا إلى القول بعدم جدوى تطوير أفكارنا؟

- كل ثورة تتمرد على كل شيء مشكوك فيها ، مثلما قال نيتشه : « لا تقل لي تريد الحرية من ماذا ، قل لي تريد الحرية من أجل ماذا » . الحرية السلبية هي التي تعرف فقط من ماذا ، وترزخ تحت نير عبودية جديدة . بالتالي إذا رفضت الماضي كلياً فأنت قد وضعت الخطوط الحاسمة باتجاه التنازل عن المستقبل . المستقبل لا يُبنى من عدم . الحرية التي لا تستطيع أن تعبر عن ذاتها إلا بقولها « ضد ماذا » هي حرية عاجزة . يجب أن تكون قادرة على تحديد مع ماذا ومن أجل ماذا وأن تحدد المستقبل . لا يمكن لأحد أن يلغي الماضي الذي فيه . اللغة العربية ماض ، هل التمرد ضد الماضي هو التخلي عن العربية ، لن تستطيع حتى لو أردت ، فالثورة ضد كل شيء وهم ، وإذا رُفضت الماضي كلية فهذا وهم .

\* لكن ، في بعض الأحيان ترى نفسك مضطراً للثورة ضد شيء ما في سبيل آخر ، وهذا مشروع . المشكلة التي تواجه القصيدة العربية ، وأكثراً ، فهمها لطبيعة شعريتها ، في الكثير من الأحيان تشعر أنك تقرأ نصوصاً ميتة لا يوجد فيها من الشعرية إلا تصنيفها أنها من باب الشعر .

- دعني أذكر لك شيئاً ، يوجد مآزق شعري في الأشكال الشعرية الموجودة جميعها ، مآزق تواجهه قصيدة النثر وقصيدة التفعيله والقصيدة الكلاسيكية ، مآزق طغيان التشابه الذي أشار إليه محمود درويش . مآزق أنك لا تجد قصيدة نثرية بل نثراً فجاً ، أحياناً يحاول أن يمرر نفسه كقصيدة المستقبل ، هو اقتراحات شعرية ستقدم ، لا أدري أي الاقتراحات سيكون الأكثر مقدرة على منح مساحات من الحرية للأجيال القادمة أو من الأجيال الموجودة ، ربما انتهى الزمن الذي نطلب فيه الوحدة بين الاقتراحات ، وانتهى الزمن الذي نتحدث فيه عن كل غامض ، الذي يخفي التنوع والتعددية في داخله ، لم يعد بالإمكان الحديث عن ذوق عربي بعامه ، ولا أعني الشعر ، أصبحت هذه المفاهيم خطرة ، هذا يعني أن التفاصيل مهمة ، والتعميم مع السعة الهائلة في المعرفة الحديثة أصبح يدل على فراغ ، إحدى أهم المشاكل التي تواجه نظرية ما هي عموميتها التي تطمس التفاصيل .

### \* تبقى محاولتنا في تقديم اقتراح مشروع طالما كانت لا تنفي الاقتراحات الأخرى .

- يجب أن نكون منفتحين على أي اقتراحات جديدة والانتباه لحقيقة أنه لا شيء يموت في التاريخ إن كانت له قيمة حقيقية . ما يندثر هو الذي نستطيع أن نعيش بدونه تماماً . . . وبالتالي جميع الاقتراحات الشعرية ألوان في لوحة لم تكتمل بعد ولا يوجد أي لون يلغي الألوان الأخرى إن كانت لا قيمة في اللوحة . . . قيمة لونية .

### \* غير أن هذا اللون عليه أن يكون ذا قيمة ، وليس درباً عشوائياً ، أي مع الاقتراح أن تتوافر فيه قدرة التغيير . .

- هناك أسس أعتقد أنه لا يوجد اختلاف عليها ، منها درجة الإلتقان في الفن المحدد الذي نتكلم عنه ، مثلاً : ذات مرة تعلمت الرسم بالزيت وعندما رسمت أول لوحة سألت فناً أمريكياً عن رأيه ، فقال : هناك ضربات فرشاة

أكثر من اللازم لا تدل على مهارة ولا تجربة في الرسم، إن فناناً يتقن فنه لا يستخدم الفرشاة مثلما استخدمتها، حتى أن لو أتقنت الرسم بالزيت فلن أستخدم الفرشاة بهذه الطريقة. الشيء الثاني هو أن التاريخ في حالة صيرورة دائمة، وليس ثابتاً، وربما ما تسميه الفن الخالد هو قدرة الفن على أن يكون شيئاً عبر المتغير التاريخي. هو نوع من الوحدة على رأي «بودلير» بين العابر والفاني وبين الخالد، مثلاً الحب موضوعة خالدة في التاريخ، لكونها في تكوين الإنسان، وموضوعة غير منتهية، ولكنك لا تستطيع كتابة أية قصيدة محورها هو هذا الخلود كفكرة مجردة مستقلة عن الحالات المتغيرة في التاريخ، الشيء الثالث هو العلاقة بين الخاص والعام، بتعبير «جورج لوكاتش» فإن الفن وحدة بين الخاص والعام، بين الملموس والمجرد والحركة والسكون والهامش والجوهري. بحثت طويلاً في هذه العلاقة ولا أمتلك إجابات قاطعة ومرتبة عليها، الأمر الرابع في هذا سياق محدودية مواضيع الفن، فهي ليست مواضيع لا متناهية، حتى المشاعر ليست لا متناهية، أعتقد أن «غوته» عدد قرابة 25 - 26 شعوراً تراجيدياً. المشاعر محدودة جداً، الحواس الإنسانية فيه محدودة وضيقة جداً، هناك شروط خاصة، بغض النظر عن كيف يتم النظر إليها، لا يستطيع أي عمل فني أن يقوم من دونها، كل ما في التكوين الأيديولوجي للإنسان، وعندما يكون هناك شعر فيه نشاز موسيقي جداً للأذن بإمكانك أن تفترض أن الإنسان فسولوجيا سيرفوضه، تعرف مثلاً أن الأصوات استخدمت للتعذيب، وبعض الأصوات قد تقود إلى فقدانك حاسة السمع، ومن الصعب أن تجادل أن أحد مكونات الموسيقى الخالدة يمكن أن يدمر السمع، وهناك، أيضاً، بصريات تدمر العين، مثل الضوء والانفجارات النووية حين تقترب منها.

هناك، إذاً، شروط مادية لا يمكن أن تتجاوزها وتجادل بمنطقية حول مأساة الخلود في الفن، وهناك، أيضاً، إمكانيات في مستقبل التكنولوجيا لإعادة صياغة الأسئلة بشكل جذري. ماذا إذا وصلت إلى كمبيوتر ينتظم الكلمات بشكل له معنى معين! ما هي نتائج الاستنساخ مثلاً على الواقف من الذاكرة والحواس والشكل، في كل مرحلة تاريخية تُصاغ مفاهيم بشكل محدد فيما يتعلق بالأسئلة والأجوبة، كل مرحلة ستجلب معها إعادة صياغة لهذه المفاهيم حتى حول التكنولوجيا والحدثة والشعرية.

**\* هذا التطور في البحث وإعادة الصياغة يتم ضمن الشروط التي تعتبر ظرفاً واجبة الحضور في الفن الذي نرجوه، غير أنه مربوط بصيرورة وديناميكية في التاريخ وهي مؤقتة في الوقت ذاته.**

- ما نتكلم عنه هو، أيضاً، صياغة مؤقتة، وليست خالدة. وعن صياغات مؤقتة أخرى. مثلاً مفهوم النظم حتى كمفردة يختلف جداً عن مفهوم الإبداع أو الخلق، وقد تفضل مرحلة تاريخية هذه الكلمة أو تلك، وقد تنحت كلمة جديدة. في الجاهلية، على سبيل المثال، استخدمت مفاهيم مثل النسيج، وهي مستمدة من حرفة النسيج للتعبير عن ترتيب الشكل المعماري، وكله مثل العامود، له بعد معماري، هذه المقولات ذاتها تنشأ من التجربة، وباختلاف التجربة تختلف المقولات ذاتها. كان الإنسان دائماً يفهم نفسه في علاقته بالكون بمفردات مستمدة من مستوى التكنولوجيا وأنواعها التي تسود في زمنه، ومن واقعه المادي ككل. حتى في تسمية نفسه حداداً ونجاراً وقاضياً وفي بعض الأحيان، فهم الإنسان نفسه كما كينة خلال الفترة الصناعية، ومازلنا نتكلم عن الميكانيزمات الآن، فنحن نستخدم نماذج مثل الكمبيوتر والبرمجة والفضاء. هذا يعيدنا إلى قولنا إن الصياغات والأجوبة محددة في التاريخ وهي ليست هائمة في الفراغ، وأحياناً تأتي الثورة عبر استبدال الكلمة.

**\* المشكلة الأكثر حضوراً في ذهنية المبدع في بحثه عن نص جديد، كل ما تحدثنا عنه يندرج تحت عباءة هذا البحث .**

- الاقتراح القادر على الصمود في هذا البحث هو تماسك الذاتي وانسياق الخاص في الحضور الشامل . هناك أسئلة كنت أطرحها مثل : أن الشعر يتقن بعض البصريات . هنا لا تاريخ نعرضه يرجع إلى آلاف السنين من البصريات ، السؤال إلى أي مدى يستطيع الشاعر أو الشعر أن يجرب في الشعر في الجانب البصري بشكل بعيد عن البصريات؟ لماذا لا أفيد من ثورات البصريات في الشعر . هناك ، أيضاً ، تجارب في النحت . البعض قال نظرياً إنَّ النحت فن للمس وليس للرؤية . قد لا يكون هذا صحيحاً ، السؤال هو إلى أي مدى يمكن أن نكتب الشعر عبر معرفة ما بفن للمس!! وهذا ينطبق على الأذن والموسيقى ، السمع والذوق .

### **\* السمع؟**

- طريقة إيصال الشعر . . فهو يصل عبر الأذن ، الشعر يكتب فيصل عبر العين ، ولكن عندما تقبض على معنى ما فإنه يصل إلى باقي الحواس .

الإنسانية طوّرت الحواس والكيفية التي تعمل بها . قد تقول إنّه لا يوجد فن من دون حواس ، فالفنون ترتبط معاً بالحواس ، هذا الحوار بين الفنون والحواس يتم بآلية على الفنان أن يبحث عنها دوماً . في نص مثل «الضفة الثالثة لنهر الأردن» ، وفي نص مثل «حجر الورد» قبل الكتابة كنت أريد أن أوصل موسيقى اللغة إلى أقصاها ، إلى الحد الذي تصل فيه إلى موسيقى محضة . أنت تغامر بالأقول شيئاً لغوياً ، ولكن تقول شيئاً ما سمعياً . أنت تغامر بدفع بصريات اللغة بأقصاها إلى الحد الذي تكف فيه اللغة عن أن تقول لكي ترى فقط كاللوحه .

عندما أقول الزرقة ترى أزرق . هناك حد ما لا يوجد عنده معنى لسؤالك ، ما الذي تعنيه؟ هذا شيء يجب أن يُرى ولا يقال .

**\* «حجر الورد» كان اقتراحاً خاصاً ضمن منظومة التحليل هذه يجمع بين جمالية التجربة و طراوتها ومحاولة تقديمها عبر الخوض في غمار التشكيل البصري والأداء الصوتي والإيقاع «الجواني» للنص ، فالنص يقول ويكشف ويُسمع ويُبين زواياه الخاصة .**

- صعوبة «حجر الورد» هي عدم الفهم بأن ما يُرى لا يقال بالضرورة ، وأن ما يُسمع لا يقال بالضرورة . يجب أن تكون لديك حساسية خاصة بالسمعيات والبصريات ومنه ما يقع خارج ما الذي يعنيه لغوياً الأزرق والأحمر ، بالتالي فالمشروع الأصلي هو تقديم «إبراهيم المزين» لوحات تشكل رؤية بصرية محضة جنباً إلى جنب مع النص اللغوي ، حيث يصل النص اللغوي إلى البصريات فقط ، حيث تُرى فقط . ولو استطعت التعاون مع موسيقار لكي يضع موسيقى محضة مع النص لكي تصل أنت مع موسيقى اللغة إلى الموسيقى المحضة دون لغة .

**\* هناك تشكيل معماري وتصميم يخلط بين ماضي النص وذاكرته ، وبين عالمه المعاصر وثقافته الراهنة ، الإحياءات كثيرة والإحالات عدة . .**

- ما ميز «حجر الورد» طريقتان في نتاج المعنى ، الطريقة الأولى تقوم على الخطة البسيطة ، والطريقة الثانية تقوم

على التصميم بمعنى محدود مثل تصميم الأزياء بالضبط، عندما تدخل إلى متجر فيه جميع المواد الخام وتقوم بقص قطعة ما وقطعة أخرى، أثناء فعلك هذا قد يكون ما قمت به يشبه معرضاً من الأقمشة أو قد يكون بحثك عن إجابات لسؤال بسيط كيف أجمع هذه القطع لأخلق ثوباً جديداً أو قد يكون تناثر هذه القطع مجرد لعبة ألوان الأقمشة المرتبة جنباً إلى جنب، أو قد يكون ستارة مسرح.

أنت تبحث بحرية عن نتيجة منه غير مخطط لها سلفاً. هذا له قيمة كبيرة، المهم كيف تقرأ ذلك. ابحث عن علاقة ضرورية ومقتضية بين الفقرة والأخرى أو الجملة والأخرى. كنت في «حجر الورد» أريد جملاً تشع بالإيحاءات، وكنت أسأل نفسي كيف أربطها، أنت (كقارئ) تربطها بالإيقاع الآخر. هذه مشكلتك أنت. فالجمل قابلة للربط، لا يوجد منطقي بمعنى سبب ونتيجة لكي يربط هذه الجملة بتلك، أو بين فقرة وأخرى، أو أين بداية ونهاية عبارة وأخرى أو صوت وآخر.

فكرة أخرى، كنت أفكر في عالم «ألف ليلة وليلة»، وجدت أن مرجعيته في داخله وليست في الخارج، يستطيع أن يستوعبك كلياً دون أن يعيدك إلى الواقع اليومي الذي تعيشه، بمعنى آخر، إذا كنت أريد نصاً عندما تنجز قراءته وتستيقظ وتنظر إلى الحياة اليومية المحيطة بك تجدها غريبة وما هي إلا نص آخر وليست مرجعية للنصوص. أردت ما ندعوه واقعاً أن يبدو سطحاً لامعاً بين سطوح لامعة أخرى، ولا يتمتع بينها بامتيازات الأولوية. هذا كان يشترط التخلص من العاطفة كردة فعل على الواقع والذهاب إلى نوع آخر من العواطف يسميها «فردريك جيمسون» الكثافات من بؤر شعورية حادة ومشتعلة، ولكنها ليست ردة فعل. شيء أقرب للعاطفة في القرآن مثلاً عندما يموت شخص ما عزيز عليك، وتسمع تلاوة السور المقدسة، تضعك التلاوة في عالم آخر، ولكنه ليس ردة فعل على كل ما يحدث، مع ذلك فهي عاطفة عميقة تضعك في حالة من الدهول والتأمل أكثر من أن تضعك في حالة حزن على العزيز الميت.

«حجر الورد» مبني من بؤر من هذا النوع. لذلك فأول ما تفتقر إليه عندما تدخل النص الواقع المادي الجاهز والمعد سلفاً، عندما تشعر بالواقع بالطريقة العادية فأنت مثل «المعري» تلزم ما لا لزوم له.

**\* إذا أمعنا في «حجر الورد»، حتى أننا لسنا بحاجة للإمعان، بل ندرك ذلك بسرعة، نعرف أو نلمس لعبة اللغة وغايتها التي تقفز عن كونها موصلاً إلى كونها محدثاً وصانعاً للأحداث، سواء عبر تشكيلها الخاص أو مساهمتها في البناء البصري والصوتي والجمالي.**

- اللغة في «حجر الورد» ليست للإيصال، ولا هي واسطة بين الذات والواقع، لا يوجد وجود للذات ولا للواقع خارج اللغة. الذات والواقع هما مفهومان لغويان قبل كل شيء، ما هي الذات؟ هي ما نسميه ذاتاً، الطفل لا يقول عندي ذات دون أن يعرف الكلمة، الذات لا تظهر إلا في اللغة وهي ليست سابقة لها ولا هي واسطة، كم من الجمل إذا أردت أن تعزف المقطوعة نفسها في كل جملة وفي كل فقرة، فهذا عمل مكرور، إنه أشبه ما يكون بسمفونية من الأصوات وأصداء التاريخ، مثلاً استخدام كلمة «لم يكن» هو استخدام معروف وسائد وعندما تقول «لم يكن» فهذا من التاريخ، ولكنها كلمة غير مألوفة تجبرك (القارئ) على الانتباه، فالكلمات مثل العملة تهترى بالاستخدام، والأدب هو سَك عملة جديدة، وطبعاً قد تكون من ذهب... هكذا أرى الذات والواقع كمفردتين في لعبة اللغة، ومن هنا وظيفة اللغة ككل في نص «حجر الورد».

\* في «ليلي وتوبة» تختلف شروط اللغة، أو بالأحرى تذهب بالقصيدة في مبحث آخر، أعرف أن هذا جزء من البحث - بحثك الدائم - عن اقتراح جديد. هناك التواصل والتركيز على المدى الذي تستطيع فيه القصيدة أن تجسم نفسها وتمثل للقارئ مجسداً يمكن لمسه، حيث تتم ترجمة الذات والواقع إلى كتل نصية . .

- الموقف في «ليلي وتوبة» هو فكرة أخرى، لقد وجدت أن الإنسان يتحول إلى كائن هش وضعيف ويكي على نفسه عندما يشفق عليها أو عندما يشعر بالذنب وبالاسترحام والاستعطاف والحزن. هذه مشاعر الضعف والنكسة والهزيمة والهشاشة في التاريخ، بدأت أكفر بقصائد حب ليست هذه هو اجسها الأساسية. هذا يعني تصليب الذات عبر تحويل الروح إلى مثال منحوت من حجر، أكثر مما هي دمة، ولو كانت هذه الدمة منحوتة من حجر، تصليب الذات المترجم فنياً إلى نحت، الفرق بين الدمة والتمثال! أردت أن أنقل الذات، النفس من دمة إلى تمثال. المقياس النحتي يقوم على ما قاله أحد النحاتين: «التمثال في الصخرة، والفنان يخرجها منها»، هذا يعني أن أقوم بقصص كل ما لا يلزم، وأن أبقى على ما يلزم. لذلك، الإيقاعات، أيضاً، يجب أن نقص منها كل ما لا يلزم مهما كانت جميلة، لذلك فالمفهوم الأساس لـ «ليلي وتوبة» غائب في «حجر الورد» بحكم خصوصية كل تجربة، في آخر «حجر الورد» يُنظر إلى النحت الروحي هذا باعتباره تجمداً في دفقة الحياة، أقل من سائل، وهذه الدفقة في تجمدها متقدمة، و«حجر الورد» يريد استعادة الدفقة وليس التجميد. يريد تدفق الروح ولا يريد الجماد النحتي. «ليلي وتوبة» يبحث عن إمساك اللحظة في تجمدها مثل اللقطة، الكاميرا في الصورة، في «حجر الورد» أبحث عن تذويب التمثال، وعن تحويله إلى موجة، دعني أضع المسألة في قالب آخر، تاريخ الفن كله يتذبذب بين رؤيتين، الأولى صاغها نظرياً «برمايندس» وتلخص في أن كل شيء هو شيء واحد فقط، لا يتغير ولا يتحرك، وكل حركة وهم، والأخرى صاغها هيرقليطس، وتقول إن الكل هو عبارة عن نار دائمة الحركة والسيرورة، وكل ثبات وهم. عند ترجمة هذا إلى إرث المنطقة هذا يولد تذبذب بين الهرم والمومياء وبين الشطح الصوفي والرقص، «ليلي وتوبة» كان يحاول دفع اللغة نحو الأحداث، في «حجر الورد» الدفع نحو النار، وهذا مذكور في «حجر الورد». وعندما ترجمت هذا إلى تاريخ أكثر تجذراً في الثقافة الصناعية جلبت الدراجة الهوائية والثقافة الفرعونية، جلبت الهرم، كنت معنياً بالصراع والحوار. إحدى مهمات النص عندي هي خلق الأساطير الجديدة وفقدان ما تخلقه، أيضاً، تفقد نفس الأسطورة.

\* «الضفة الثالثة لنهر الأردن»، رواية أقرب إلى النص الشعري، تتميز بكثافتها المشهية العالية التي تجعل منها شريكاً للقطات السريعة والمضطربة شعورياً والقادرة على شحن القارئ بما يعتمل به صدر الراوي.

- في «الضفة الثالثة لنهر الأردن» كانت فكرتي مثل دخولك إلى متحف بصري فيه لوحات معلقة على الجدران وأنت تمر من لوحة إلى أخرى، هذا الجانب السمعي البصري في الرواية لم يتم الانتباه إليه إطلاقاً، لأن السؤال كان عن المعنى المستقل، عن البصريات والسمعيات، ولا يوجد (معنى) مستقل إلا في حالة واحدة، عندما يتوهم قارئ ما ذلك، نتيجة ضعف ثقافته التعبيرية. مثلاً العروق (الأجناس البشرية) تسمى بالألوان: الجنس الأسود، والأبيض، والأصفر، والأيدولوجيا كذلك، من حرب الخضر حتى الحمر، والعرب سمو أنفسهم مرات الحمر والخضر. الإدراك اللوني إدراك لا يتم إلا باللون ذاته.

**\* هذا يظهر أكثر في «الضوء الأزرق»، لعبة الألوان وفتنتها .**

- نعم كتبت في هذه المنطقة في «الضوء الأزرق»، غير أن الألوان لها فتنتها في «الضفة الثالثة» مثلاً في وصف «الضفة الثالثة»، الزنانة: كل ما فيها أصفر من تنكة البول حتى الجدران حتى المصباح الكهربائي . تخيل الأصفر ذاته ، التكوين الأصفر للوحة ، بغض النظر عما يذكرك به ، أو عن معانٍ أخرى عندما تتحدث عن مكونات كلاسيكية في المعرفة ومدركات معاصرة ، ولهذا معنى معبر عنه بصرياً .

**\* ما لاحظته في «الضفة الثالثة» من ناحية فنيات الرواية أن القارئ يشعر كأنه في جاليري سردي ، أو كما قلت أنت قبل قليل «متحف بصري» ، لكن هذا الجاليري السردى يصبح المتلقي فيه لوحة ، أيضاً . . أقل شيء شعرت به في كل مرة أقرأ فيها الرواية .**

- نعم ، الرواية جاليري من الروايات ، وما قلته عن شعورك هو ما أشرت إليه قبل قليل من أن الواقع الذي نعيشه هو نص من عدة نصوص ، تكون الرواية أحدها .

**\* لكن ، علاقة القارئ بالنص تفتح مساحة أخرى للنظر في علاقة الكاتب به . .**

- هذا السؤال بالقارئ ربما يكون له معنى ما دمت أنت نفسك (الكاتب) تعتقد أنك تفهم ما تكتب . في عملية كشف نصك مناطق تشبه الحلم ، حتى أنت نفسك ، لا تملك مفاتيح تفك طلاسمها ، وأنت كقارئ تفقد أدواتك السابقة في القراءة ، لا يمكن أن تكتب نصاً من هذا النوع ، وتعتقد أنك تقول للقارئ بالضبط ما تفكر فيه . القارئ أمام نصك يقف مثلك أمام النص نفسه . أحياناً يكون قابضاً على أدوات المعنى ، بالنسبة إلي ككاتب فإن أجمل خلق هو فك الطلاسم .

لا أفقد أعصابي بسرعة ، وكل قارئ جدي ككل كاتب جدي لا يعتبر القلق والمجهول شاذين ، بل وطن واحد ، إنه يقيم في القلق والمجهول أكثر مما يحن للرجوع إلى وطن الطمأنينة والضمير السعيد . ما لم تستوطن القلق والمجهول ، ستبقى باحثاً ساذجاً عن الأمان .

**\* «توجد ألفاظ أوحش من هذه» كأنه يقف في هذه المنطقة ، يسكن عالم القلق ، ويطمن للمجهول في بحثها عن صياغتها .**

- سأسر لك بسرٍ ربما لم أقله من قبل ، في «توجد ألفاظ أوحش من هذه» كنت أجرب أن أحلم حرفياً ما أكتب .

**\* لا تكتب ما تحلم . . .**

- لا ، العكس تماماً ، حتى اسم الديوان حلمته حرفياً . لذلك اعتقدت بوجود مكتبة في أغوار النفس ، وعندما تزور هذه المكتبة ليس من المسموح لك أن تضيف بيتاً واحداً ، بل أن تقرأ ما تمت كتابته ، وكثير من أبيات «توجد ألفاظ» قرأته ولم أكتبه ، وحيرتي أمامه أكبر من حيرة أي شيء آخر تماماً . أنا هنا لم أكن كاتباً ، ربما كنت قارئاً حافظاً . التدخل كان يحدث مرات بالفعل لأنني أنسى بالضبط ما حلمته ، ما قرأته في الحلم ، في المكتبة ، وأحياناً

يفتقر ما قرأته لبعض الشروط الإيقاعية التي اعتبرها شرطاً فنياً. وعندما أفكر الآن في التعديلات هذه التي تحوّلت عبرها إلى كاتب للنص، وليس إلى قارئ فقط، أعتقد أن بعضاً منها كان فجاً، ومن الأفضل لو لم أقم به.

### \* مع أنه كان شرطاً فنياً لحظة كتابته .

- أو من بوجود طاقات داخل كل إنسان، هو آخر من يعرفها، وهي أعظم من هذا الذي نسميه حسين أو فلان أو علان، مثلاً قصيدة «زمن كاثرين ميشيل»، حينها حلمتها، قرأتها في الحلم، لكن عندما استيقظت لأكتبها لم أستطع تذكرها كلها، بعض منها لم أستطع كتابته، من الأفضل أن تعدل وأنت في هذه الحالة، فأجمع بين اللحظة والحلم، ولكن ليس بمعنى أنني كتبتها بين اليقظة والحلم، وليس بمعنى أنني كتبتها، بل قرأتها في الحلم، وكتبتها بين اليقظة والحلم، كتبتها كذاكرة وليست كخلق. بعض القصائد في الديوان نفسه (مثل بعض القصائد في «ما قالته العجرية») هي نتاج استمر أكثر من سنة في توليفة دقيقة قام خلالها الحلم بالدور وبالطريقة التي أخبرتك بها، وفيها العقل وفيها التأمل. توليفة دقيقة واعية ولا واعية، عقلانية ولا عقلانية، كلية ودقيقة، أريد أن المكتبة، لا تحتوي، فقط، على قصائد مكتوبة، يمكن أن تسمع صوتاً يلقي القصيدة.

### \* كأنك في عالم فتنازي تغيره عبر الكتابة إلى واقع نص . .

- منها ما تقرأه ومنها ما تسميه، من هذه الجمل التي سمعتها ولم أضف إليها شيئاً «لو طلب نهر الفرات هذه القلادة الفضية التي في عنقي لأعطيته قمحاً كثيراً»، جملة أخرى تقول «أسأت قراءة الموج الدقيق»، ولا أقصد هنا جملاً، بل أقصد أن المكون المحوري يكمن هنا. وأشارت إلى هذا الصوت الآخر بدقة عندما قلت مثلاً في إحدى القصائد: «قال صوت مثل موسيقى النبي: (أولاً تلك كانت فراشي)»، الجملة التي بين قوسين سمعتها في الحلم حرفياً، هذا شرط فني، أعني قولني قال صوت مثل موسيقى النبي لكي تصف ما حدث في المكتبة. مثلما يحدث معك في أي قصة أخرى، لأن الداخل مبهم حتى أمامك، ويوجد شرط ما يُملي عليك الإيضاح. لا تستطيع مرات أن تنقل ما تسمع من غير هذا الشرط، فلن يفهم مما تقول شيء إطلاقاً.

### \* عالم مليء بالأحلام التي تترجم إلى واقع أو نص عبر الكتابة . .

- عالم طريف، مرة مثلاً قلت إنني في جبل بري تحت القمر وبقربي تجلس فيروز، وكنت أقدم على ذلك بوعي وبنية التجريب، الكلمات كانت أجمل ما سمعت في حياتي، ولكنني نسيتهما تماماً. ما زلت أذكر شظايا منها، مثلاً: «والشفق سبع طبقات».

### \* ترجمة هذه الأحاسيس وهذه المعرفة وهذه الأحلام وتلك التفاصيل، أم كل ما يوصف بأنه تحويل من عالم الآخر، وإعادة صياغة للوجود؟

- طلسمية الوجود التي تنقل الروح بالشعر أو الكتابة من التجربة إلى الكشف المعرفي، إلى التحول نحو غموض آخر، وليس بالضرورة نحو وضوح نهائي، لذلك أعتقد أن هناك شعوراً هائلاً يسحقني دائماً بالمسؤولية المعرفية

عما أقوله . كل نص يفتقر للمعرفة تافه ، أو مثلما قال «ميلان كونديرا» : الرواية تلتزم أخلاقياً فقط بالمعرفة ، ورواية دون معرفة هي رواية غير أخلاقية . الدفقة المعرفية تكشف وتحول ، تقف في مركز كل ما عملته .

### \* المعرفة مسؤولة ، إنتاجها مسؤولة . .

– يمكن أن تولد معرفة وأنت تلعب ، لكن المعرفة ليست لعبة ، لا أقصد أنها جدية بالضرورة أو ثقيلة دم ، لكن ، مثلاً ، يعتقد البعض أن هناك معرفة بالنص لمجرد أنها لعبت لعبة كلمات ، وهذا ما سماه «نيتشه» بأن بعض الشعراء يعكس شعره ، لكي يوحى بالعمق . المعرفة ليست تعكيراً .

### \* المعرفة مسؤولة الكاتب والقارئ؟

– على المنتج المعرفي أن يحدث تحولاً عند القارئ ، تحولاً في الذات ومكوناتها وإدراكاتها . أنا أمل من أي فعل لا يحولني ، حتى لو كان الكتابة .

---

\* روائي وصحافي فلسطيني يقيم في غزة .