حوار مع محمد السرغيني

■ أيُّ خصوصيَّة للقصيدة المغربيَّة؟ ■

الشاعر محمد السرغيني واحد من المثقفين المغاربة الذين أسَّسوا لكتابة شعريَّة مغايرة في المغرب. فقد خاض برفقة ثلّة من الشعراء المجدِّدين تجربةَ الحداثة الشعريَّة منذ أوائل الخمسينيَّات. ومنذ ذلك التاريخ وهو يَعْمل على تَعْميق تجربته الشعريَّة، حتى غدا اسمُه الآن مقرونًا بمنظور خاصّ للشعر. مكَّنه مقامُه بالعراق طلبًا للعلم، وتردُّدُه المستمرُّ على باريس منذ وقت مبكِّر، وإتقانُه للغة الفرنسيَّة واللُّغة الإسبانيَّة، من الاحتكاك المباشر بالتجارب الأولى للقصيدة العربيَّة الحديثة، وباستكناه لأهمِّ التجارب الشعريَّة العالميَّة المعاصرة. وإذا أضَفْنا إلى هذا كلّه أنَّه يُعدّ من الأساتذة الأوائل في الجامعة المغربيَّة، أدْركنا أنَّه قد تجمعتْ في يديه أهمُّ المؤهّلات التي جعلتْ منه شاعرًا متميِّزًا.

من الصعب أن يحيط حوارٌ واحد بتجربة محمد السرغيني الإبداعيَّة والثقافيَّة في جلسة واحدة؛ فهو رجل متعدِّد الاهتمامات. صحيح أنَّه أَخْلص للشعر أكثر من غيره، ولكنَّه كتب الروايةَ واهتمَّ بالنقد والترجمة والتراث أيضًا. إنَّه نموذج للمثقف الموسوعيّ الذي بدأنا نَفْتقده في العالم العربيّ.

أجرى الحوار: حسن مخافي

أنتَ واحد ممّن أثّروا تأثيرًا كبيرًا في صياغة المشهد الثقافيّ والشعريّ المغربيّ والعربيّ. وهذا يعود بنا إلى البدايات الأولى لهذه القصيدة، وإلى الإسهامات التي قدّمتَها إبّان تلك البدايات.

يُمكن الحديثُ عن هذه الفترة، التي ابتدأتْ في أواخر الأربعينيّات واستمرّت إلى أوائل الخمسينيّات، بأنّها فترةُ ممارسة الكتابة الشعريّة على الطريقة التي كانت سائدةً في العالم العربيّ آنئذ وهذه الطريقة الشعريّة تأثّرتْ بالشعر المهجريّ وأبي القاسم الشابيّ، وببعض شعراء مجلة **أبولو** ذلك أنّ الذين كانوا يَكْتبون الشعر من السابقين على ما قمتُ به كانوا جميعًا رومانسيّين، وروافدُهم لا تَخْرج عن هذا النطاق الذي ذكرتُه. إلاّ أنّ بعضهم يَمْتاز بقدرة التمثُّل أكثر من غيره

لقد كانت هناك إرهاصاتٌ قويّةٌ جدّاً تُنْذر بأنّ أفول شمس الشعر العموديّ قد دنا فثمّة تجاربُ مبكّرةٌ قام بها ألبير أديب مثلاً، صاحبُ مجلة **الأديب** اللّبنانيّة. يُضاف إليه مجموعةٌ من الكتّاب الذين لم يُغادروا المشرقَ، ولكنّهم كانوا ذوي إحساس بجدوى التغيير، ولاسيّما في لبنان الذي اتّصل شعراؤه بالشعر الغربيّ والشعر الفرنسيّ خاصةً. ثم جاء جبران وميخائيل نعيمة، ولكلٍّ منهما طريقتُه في التعبير، وكنّا نَعْتبر أنّ أقصى ما يُمْكن أن يصل إليه المرءُ في التجديد هو ما وصل إليه هذان الأديبان اللّبنانيّان. ولكنّنا بعد ذلك اكتشفنا أنّ جبران لم يَكُنْ يعبّر بالضبط عن الحقبة التي عاش فيها، وخاصةً إذا قارنّا عملَه بما كان يُنشَرُ في الغرب، وهو الذي عاش في أميركا وفي فرنسا مدةً طويلة؛ فقد كان يَنْبغي أن يَنْتبه مثلاً إلى الحركة التكعيبيّة التي كانت مُنتشرةً في باريس. إنّ هذه الفترة، إذن، تضافَرَ على التأثير فيها مجموعةٌ من شعراء المهجر ولاسيّما برُوحهم الرومانسيّة الإنسانيّة التي بدتْ واضحةً عند إيليا أبي ماضي، وذاتَ صبغةٍ تيولوجيّةٍ عند نعيمة. إضافةً إلى ذلك، لعب الشابّي دورًا كبيرًا في تأطير هذا الجيل، وكان متأثّرًا بما يقرأه من شعر غربيّ مترجَم وخاصةً لامرتين، وراح يصوغ ذلك في القالب الذي ظهر به ديوانُه **أغاني الحياة**. لقد كان الشابّي يقرأ المترجَمات، ولعلّه قرأ الأسسَ التي قامت عليها الرومانسيّةُ الإنجليزيّةُ المتجلّية في كولريدج ووردزورث اللذَيْن كتبا مقدمةً لديوان مشترك بينهما حدّدا فيه الإطارَ العامّ للرومانسيّة. وهذا الإطار نجد ظلالَه الكثيفةَ في كتاب الشابّي عن **الخيال الشعريّ** كذلك الأمر بالنسبة إلى شعراء أبولو؛ فقد كانت روافدُ إنجليزيّة وألمانيّة وفرنسيّة تَرْفد أشعارهم وقد وجدتُ بعد هذه الفترة أنّني أسير في ركاب مجموعة من الشعراء تأثّرتْ بهم ولكنّ أعمالهم لا تنمّ عن كبير إبداع؛ فكأنّهم هم الآخرون متأثّرون بغيرهم. ولذلك سَهُلَ عليّ أن أَقْطع العلاقةَ بهم وأبحث عن نفسي في إطار آخر. فكانت المرحلة الثانية، وهي المرحلة التي ابتدأتْ بذهابي إلى باريس

هناك عكفتُ على قراءة الشعر الفرنسيّ المعاصر، ولاسيّما الشعراءُ الذين كانت لهم ميولٌ سرياليّة، والشعراءُ الذين كانت لهم ميولٌ اشتراكيّة في قالب شيوعيّ، وشعراءُ الزنجيّة، ثم بعضُ الشعراء الذين كانوا يَكْتبون شعرًا ملتزمًا إنسانياً. هذا بالإضافة إلى قراءاتي للشعر العالميّ المترجَم إلى الفرنسيّة؛ فقد قرأتُ پابلو نيرودا مترجَمًا مثلاً واكتشفتُ أنّني كنتُ في المرحلة الأولى تائهًا وأنّني الآن وجدتُ طريقي وصادف أنّ فكرة الالتزام كانت طاغية، لا في العالم العربيّ وحده، ولكنّها انتشرتْ أوّل ما انتشرتْ في العالم الغربيّ نفسه. وهو التزام سارتريّ وماركسيّ أساسًا. وهذه الفكرة التي طغت على الشعر جعلتْني أنظر حواليّ وأحاول أن أعبّر عن الواقع بالطُّرق التي كانت مألوفةً في ذلك الوقت. وهذه الفترة يُمْكن أن نُطْلق عليها «الفترة الواقعيّة » ولذلك كانت قصائدي تتغنّى ببعض الأبطال الثوّار، وتَلْتفت إلى القمع الذي يعانيه الإنسانُ في شتى مناطق العالَم ومن ضمنها العالَمُ العربيّ لكنْ سرعان ما توقّفتْ قضيّةُ الالتزام، لأنّ الحرب الباردة التي كانت قائمة أخذتْ تتّضح ملامحُها لتبدو الغلبةُ فيها على الجانب الذي كنّا نَعْتقد أنّه الجانب الذي سَيَنْتصر. في هذا الوقت، ونظرًا لأنّ بعض الشعراء الروس لم يَرْضخوا لفكرة الالتزام بل بقوا مستمرّين في أعمالهم رغم ما نالهم من تعسُّف، رأينا أنّ الشعر لا يُمْكن أن يفْبَرَكَ بهذه الصورة. فمن الممكن أن تَشْعر بالعطف على شعب مقموع، ولكنْ بطريقتك الخاصّة؛ وهذه الطريقة هي التي يجب البحثُ عنها.

قسّمتَ مسيرتَكَ الشعريّة إلى ثلاث مراحل. أودّ أن أقف معكَ عند المرحلة الأولى، لأنّها المرحلة الأكثر ضبابيّة. ما هي الملامح الفنيّة التي أسبغتها المسحةُ الرومانسيّةُ على قصيدتك في تلك الفترة؟

■
لا يُمْكن أن يفْبرَكَ الشعر على صورة الالتزام، كما يُراد لبعض الشعراء
■

الملامح التي يَلْتقي عندها الرومانسيُّون جميعًا كانت حاضرةً في شعري آنذاك، ولاسيَّما، حضورُ المرأة، واعتبارُ الطبيعة في صحوها وفي غيمها تعبيرًا عن بؤس الإنسان أو سعادته. ثم حاولتُ النظرَ إلى الإنسان على أساس وجدانيّ خالص، لا على أساس غيره، وكأنَّه الوحيد الذي يَحْيا. ومن حيث الشكل، فإنَّ اللُّغة الرومانسيَّة لها قاموس معيَّن، لا خروج عنه. وهذا القاموس هو الذي كان وراء الفكرة الظالمة التي أَخَذَ بها النقدُ، وهي أنَّ مِنَ اللُّغة ما هو شعريّ وما هو غير شعريّ.

يذهب أغلبُ الدارسين إلى أنَّ الرومانسيَّة قد رمت حجرًا في بركة القصيدة العربيَّة، وذلك من خلال مَظْهرين على الأقلّ: المظهر الأوَّل يتجلَّى في اللُّغة التي اعتمَدَتْ قاموسًا سهلاً قريبًا من القاموس اليوميّ. والمظهر الثاني يتمثَّل في تكسيرها للقوالب الإيقاعيَّة، كاعتمادها تعدُّدَ القافية وتعدُّدَ البحور في القصيدة الواحدة. هل يُمْكن اعتبار هذه المرحلة تمهيدًا لظهور القصيدة الحديثة؟

أعتقد ذلك، لأنَّه بمجرَّد أن يَخْرج الإنسانُ عن قوالب جرى العملُ بها قرونًا طوالاً فإنَّ ذلك يُعْتبر نوعًا من محاولة الانعتاق من أسر ما كان سائدًا. بالطبع هذه القضيَّة تطوَّرتْ، إذ يلاحَظ أنَّ للخطوات التي قَطَعها الشعرُ العربيُّ الحديثُ والمعاصرُ آثارًا في الشعر المعاصر بالمغرب. تأتي المدرسة الرومانسيَّة وتقدّم مفاهيم معيَّنة تعيش لمدّة معيَّنة ثم تضمحلّ، وعلى أنقاضها تقوم حركةٌ أخرى.

فيما يخصّ تجربتكَ الشخصيَّة في الإبداع الشعريّ، ماذا منحتك التجربةُ الرومانسيَّةُ؟

من حيث الشكل لم تَمْنحني شيئًا، لأنَّ مُعْجمها محدَّد. ولكنْ من حيث المضمون مَنَحَتْني مبدأً مهمّاً جدّاً ماأزال أؤْمن به، وهو الإنسان. الإنسان ذو جوانب متعدِّدة، ولم يَسْتطع الشعراءُ أن يصلوا إلى هذه الجوانب إلاَّ بعد أن فكَّ إسارَه الإحساسُ الرومانسيُّ. ذلك أنَّ أهمّ جانب في الإنسان ليس محيطه الخارجيّ كذات فيزيقيَّة، بل محيطه الداخليّ كتجربة.

من هُم الشعراء المغاربة الذين قادوا معك هذه التجربة الرومانسيَّة في تلك الفترة؟

ربما سَبَقَ إلى هذا النوع من الكتابة الشعريَّة، ولكنْ بفهم متواضع، عبد الكريم بن ثابت وعبد المجيد بنجلون. وقد كانا ينشران شعرهما في المنابر الشرقيَّة. أمّا في الفترة التي كان الشعرُ الرومانسيّ يُنْشر فيها في شمال المغرب، وخاصةً في تطوان، فقد كان مِنْ مجايليَّ محمد الصبّاغ. إلاَّ أنَّ هناك فرقًا بيننا: فهو كان يَكْتب ما يُمْكن أن يُسمَّى «قصيدةَ نثر» على طريقته الخاصَّة، وأمَّا أنا فقد كنتُ أكتب شعرًا موزونًا عروضيّاً تتعدَّد فيه القوافي، وفي بعض الأحيان تتعدَّد البحورُ. وكانت قصيدتي، وهذا هو المهمّ من بدايتها إلى نهايتها، مؤسَّسةً تأسيسًا عضويّاً كاملاً. ولذلك فإنَّها حتى لو قُسمتْ إلى فقرات فإنَّ كلّ فقرة تؤدّي إلى الفقرة الموالية، وهكذا.

عند الحديث عن قصيدة التفعيلة بالمغرب نجد أنَّ هناك شبهَ اتِّفاق بين النقّاد على أنَّ تلك القصيدة بدتْ ملامحُها واضحةً مع بداية الستينيَّات. هذا التاريخ يحيلنا على نوع من التأخُّر في ظهور هذا النمط الشعريّ في المغرب مقارنةً بمثيله في المشرق (حوالى سنة ١٩٤٧). لِمَ تُرْجِعُ هذا التأخُّر؟

المسألة بسيطة. المغرب كان من حيث الثقافة العربيَّة يميل نحو المحافظة. ولذلك لا يُمْكن في أيّ حال أن يتقبَّل هذه الموجةَ الجديدةَ التي ظهرتْ في المشرق. إلاَّ أنَّه يجب أن نلاحظ أنَّ قصيدة التفعيلة، التي سبقتْ في المشرق زميلتَها بالمغرب، ما كانت لتَظْهر تبعًا لشعور دقيق بالحاجة إلى التغيير، بل ظهرتْ نتيجةً للتقليد. فلو لم يَكُن السيَّاب ذا علاقة بجبرا الذي دَرَسَ في إنجلترا، وكان متشبِّعًا بثقافتها، وهو الذي مكَّن السيَّاب من كنوز الشعر الغربيّ من خلال ما تَرْجمه، ما كان السيّاب ليصلَ إلى النموذج التفعيليّ. وآيةُ ذلك أنَّ بداياته كانت عموديَّة. والشيء نفسه يُقال بالنسبة إلى البيّاتي. وفي العراق كانت مجموعةٌ من الشعراء تكتب شعرًا حديثًا ولكنَّه عموديّ، مثل حسين مردان. فالتأخُّر الذي حَدَثَ أساسُه نزعةُ المحافظة هذه. لقد كان المغاربة محافظين، وكانوا أكثر إقبالاً في هذا الوقت بالذات على القصيدة العموديَّة. فالمختار السوسي كان يَكْتب قصيدةً مُخْلصةً لقوالب الشعر الجاهليّ. كما أنَّ الذين أخذوا يروِّجون قصيدة المهجريِّين أو قصيدةَ التفعيلة كانوا على علاقة بالشرق مثل الصبّاغ، الذي كانت تَرْبطه وشائجُ مع بعض الشعراء الذين درسوا في الشرق مثلي أنا ومثل أحمد المجاطي.

■

قصيدة التفعيلة ما كانت لتَظْهر تبعًا لشعور دقيق بالحاجة إلى التغيير، بل نتيجةً للتقليد

■

إذا كانت نازك الملائكة والسيّاب يتنافسان على الأسبقيَّة في اكتشاف القصيدة الحديثة، فإنَّ في المغرب عددًا من الشعراء يَتَنَازعون هذا السبق أيضًا ـ ونَذْكر منهم السرغيني والمجاطي ومحمد الخمار الكونيّ. في رأيك هل تمّ تبنِّي النموذج التفعيليّ من طرف هؤلاء الشعراء في وقت واحد، أم أنَّ واحدًا منهم نَظَمَ على الطريقة التفعيليَّة ثم تبعه الآخرون؟

بدايات المجاطي والخمار كانت عموديَّة أمّا أنا فقد ابتدأتُ رومانسيّاً صحيح أنَّني كنتُ أحترم الوزن كما كان يَجْري به العملُ في القصيدة العموديَّة، ولكنِّي كنتُ حريصًا على تنويع القافية وأحيانًا البحر في القصيدة الواحدة والسبب في ذلك أنَّ كلاً من الخمار والمجاطي ربما نشأا على حبّ القصيدة العموديَّة في أجلى وأنضر نماذجها، ولذلك تمسَّكا بهذا السَّمت. ولكنَّنا لا نلاحظ في ما كتباه من شعر عموديّ تأثيرًا مهجريّاً، ومعنى ذلك أنَّهما كانا يَسْتقيان من القصيدة العموديَّة وحدها، على العكس مني، رغم أنَّني كنتُ على اتِّصال بالتراث قراءة ودرسًا وهذا هو الفرق

هل يُمْكن القولُ إنَّ مقامكَ بالعراق لعب دورًا حاسمًا في هذا السبق الشعريّ؟

بالطبع لعب دورًا حاسمًا في ميولي نحو التحديث الشعريّ. فقد كنتُ طالبًا في العراق حين كان البيّاتي حديثَ التخرُّج من دار المعلمين، والسيَّاب حديثَ التخرُّج من دار المعلِّمين العالية، وبلند الحيدريّ في بداياته. وكنتُ أَجْتمع بهؤلاء مرَّةً كلَّ أسبوع في مقهى برازيليا هذه الإقامة دامت من سنة ١٩٥٤ إلى سنة ١٩٥٩. ومن حسن حظي أنَّني شهدتُ في هذه الفترة صعودَ القصيدة التفعيليَّة بالعراق، وحضرتُ كلَّ المعارك التي خاضَها روّادُها ضدّ التيار الآخر. كما حضرتُ تأسيسَ «جماعة بغداد للفنّ التشكيليّ الحديث» التي كان على رأسها جواد سليم وغيرُه. وكانت هذه الفترة من الفترات الزاهية في تاريخ العراق الثقافيّ المعاصر.

للمصطلح الصوفي استعمال خاص جدا. ولا يكفي أن ترددد في شعرك ليقال عنه إنه صوفي

في هذه الفترة التي كنتَ تقيم فيها بالعراق كان الشعرُ العراقيّ يمثِّل تيارًا شعريّاً جامحًا، وفي مقابله كان هناك تيار شعريّ آخر في لبنان تتزعمه حركة مجلّة شعر. والناظر في شعرك يجد أنَّكَ أقربُ إلى حركة مجلة شعر منك إلى الشعراء العراقيِّين.

هذا صحيح، لأنَّ مرجعيَّات مجلة **شعر** هي من المرجعيَّات التي كنتُ أحبِّذها ـ وهي مرجعيَّات فرنسيَّة بصفة خاصَّة ـ بينما مرجعيَّاتُ الحركة الشعريَّة بالعراق كانت متأرجحة لأنَّ أغلب الذين أسَّسوا لهذه الحركة هم شيوعيُّون ذوو روافد متنوِّعة: ناظم حكمت وپابلو نيرودا وأراغون وغيرهم. ويبدو لي أنَّهم لم يهضموا بشكل دقيق جدّاً المعطياتِ التي كانت وراء هذا الاتِّجاه، وإنَّما أخذوا السطحَ الذي يَطْفو على الظاهرة، فتحدَّثوا عن الطبقات المسحوقة وغيرِها من الموضوعات دون أن يوفِّقوا بينها وبين متطلَّبات العمل الشعريّ.

هذا الاقتراب من حركة مجلة شعر يَجعلنا ندخل في عمق تجربتك الشعريَّة. فالمتتبِّع للإنتاج الشعريّ الذي نشرتَه في مجموعات يلاحظ أنَّ من بين المرجعيَّات الطاغية على شعرك مرجعيَّتين. الأولى مرجعيَّة صوفيَّة، والثانية مرجعيَّة محليَّة. من الناحية الأولى نلاحظ تركيزًا على المُعْجم الصوفيّ، ومن الناحية الثانيَّة نلاحظ ذكرًا لمجموعة كبيرة من أسماء الأمكنة تتعلَّق خاصةً بمدينة فاس. كيف وفَّقتَ بين المحليَّة وبين الصوفيَّة التي هي في العمق تجربة إنسانيَّة؟

قضيَّة التأثُّر بالتصوُّف في الشعر قضيَّةٌ أصبحتْ تُشْبه قميصَ عثمان: كل شاعر يدَّعي توظيفَها، ويَسْعى إلى ذلك. لكنَّ هناك مغالطة كبيرة يَنْبغي أن توضَّح. وهي أنَّه لا يكفي أن تردِّد مجموعةً من المصطلحات الصوفيَّة في شعرك من أجل أن يُقال عنك إنَّك تسير في هذا الاتِّجاه فالمصطلح الصوفيّ له استعمال خاصّ جدّاً. فقبل ظهور الصوفيَّة كانت كلمتا «القبض» و«البسط» تدلاّن على شيئَيْن محدَّدَيْن، وليس استعمال مثل هذه الكلمات يدلّ في ذاته على مرجعيَّة صوفيَّة الذي يهمّ في القضيَّة هو هل المرء تشرَّب التصوُّفَ بصفة عامَّة؟ أيْ هل عرف القصدَ الذي يَرْمي إليه، وهو محاولة استكناه الباطن الإنسانيّ؟ إذا تشرَّب المرُء هذا العمل فمن المُمْكن أن يُقال عنه إنَّه يَسْتحضر التصوُّفَ في شعره. وإلاَّ فرامبو ذهب إلى إفريقيا من أجل الصوفيَّة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى غوته الذي تأثَّر بها عندما كتب

الديوان الشرقيّ، وبروتون ذَكَرَ أنَّ طريقته في الكتابة الشعريَّة مستوحاة من هرميس، وذَكَرَ بعضَ المتصوِّفة المسيحيِّين في العصور الوسطى. ومعنى هذا أنَّ توظيف التصوُّف أمر مشاع، لا يتميَّز به شاعرٌ عن آخر. المهمّ هو كيف يتمثَّل الشاعر، وكيف يَعْمل على إفراغ هذه القضايا من حمولتها الغيبيَّة، ليضع فيها حمولةً معاصرةً، وهي التي أسمَيْتها «بالمحليَّة.»

في دواوينك المتعدِّدة يلاحَظ أنَّ هناك شعرًا استثنائيّاً بالمقارنة مع ما يُنْشر في الشرق. وهو شعر استثنائيّ في طريقة توزيع القصيدة على بياض الورقة، لأنَّه يوحي لأوَّل وهلة أنَّ الأمر يتعلَّق بقصيدة نثر، رغم أنَّه شعر موزون. وهو استثنائيّ أيضًا بذكر أسماء الأماكن بشكل مكثَّف. هل تَكْتب شعرًا تحت هاجس البحث عن خصوصيَّة النصّ الشعريّ المغربيّ؟

أودّ أن أقول أولاً إنَّ هذا الهاجس مشروع، ويجب أن يكون هاجسَ جميع الشعراء المغاربة، ولا معنى لأن يكرِّر المرءُ غيرَه. وأرى أنَّ هذا الهاجس من شأنه أن يحرِّكَ الحاسّةَ الإبداعيَّة لدى الشاعر، وحين يَتَمَكَّن منها يصبح عفويّاً. ثم إنّي أعتقد أنَّ للمكان سحرًا على المرء، أكثرَ قوَّةً من سحر الزمان. يُضاف إلى ذلك أنَّ بعض الأمكنة ذاتُ أسماء سحريَّة، فهي مركّبة صوتيّاً من حروف جميلة. «بوفكران» بالنسبة إليَّ اسم جميل؛ فقد جَمَعَ بين الباء والفاء والكاف، مع أنَّ هذا الاسم بربريّ. الحيّ الذي يوجد بجانب الحيّ الذي ولدتُ فيه يُسمَّى «شق بذنجانة.» ألا ترى أنَّ هذا الاسم جميل؟ إنَّه يتضمَّن صورة سرياليَّة رائعة، فكيف لا يستغلّها الإنسان؟ وهناك حيّ قريب من الحيّ نفسه يُطْلق عليه «عقبة الفئران».. وما إلى ذلك من الأسماء، وهي كثيرة، لا في فاس فحسب، بل في المدن المغربيَّة كلِّها. وهو ما يدلّ على أنَّ إحساس الشخص الذي وَضَعَ هذه الأسماء أوَّلَ مرّة كان سرياليّاً!

من خصوصيّات القصيدة المغربيَّة: إحالتُها على مراجع ذات علاقة مباشرة بتاريخ البلاد، وتلويناتها اللُّغويَّة

هل استطاعت القصيدة المغربيَّة الحديثة، بالمقاييس التي توجد عليها منذ الستينيَّات، أن تَفْرض نفسَها كنموذج شعريّ مخالف للقصيدة العربيَّة في إطار القصيدة المتميِّزة داخل المشهد الشعريّ العربيّ؟

هذه القضيَّة لا يُمْكنها أن تتبلور بشكل جليّ إلاَّ بعد أن تَنْتفي المركزيَّة. فالمركزيَّة المهيمنة الآن هي المركزيَّة المصريَّة. وذلك شبيه بما حَدَثَ بالنسبة إلى القصيدة الأميركيَّة الجنوبيَّة إزاء القصيدة الإسبانيَّة. الأميركيُّون الجنوبيُّون أَبْدعوا شعرًا غايةً في الجمال والروعة، ومع ذلك كانوا مقموعين من طرف المركزيَّة الإسبانيَّة، فلم يَسْتطيعوا الخلاصَ من هذه المركزيَّة إلاَّ بعد أن صار لهم كيانٌ خاصّ. يجب علينا كمغاربة أن نَنْتهي من قضيَّة الإحالة على الآخر، وأن نقول «نحن.» وأنا أَعْتقد أنَّ القصيدة المغربيَّة، ابتداءً من الوقت الذي ظهرتْ فيه إلى الآن، قد اكتسبتْ خصوصيَّاتها التي لا ينازعها أحد فيها. وهذه الخصوصيَّة تتمثَّل أولاً في أنَّها تحيل على مَراجع لها علاقةٌ مباشرةٌ بتاريخ البلد. وهي ثانيًا تَسْتخدم تلويناتٍ لغويَّةً مستعملةً هنا في المغرب، وغيرَ مستعملة هناك في المشرق. والأهمّ من كل ذلك أنَّ المغاربة كانوا سبّاقين إلى قراءة الشعر العالميّ في لغاته الأصليَّة. وهذا هو الذي جعل هذه التجربة مختمرةً وقويَّةً، وربما أكثرَ صدقًا وأقلّ انتحالاً ممّا نقرأه من شعر آخر. وهذا لا يتعلَّق فقط بقصيدة التفعيلة، بل نجده أيضًا في قصيدة النثر. إنَّنا نقرأ لشعراء شبابٍ قصائدَ غايةً في الإبداع.

دفاعُكَ المستميت عن القصيدة المغربيَّة الحديثة يذكِّرنا بمفهوم القطيعة الذي يقول به الأستاذ محمد عابد الجابري، حين يؤكِّد على خصوصيَّة المدرسة المغربيَّة والأندلسيَّة في شتّى أنماط النشاط الفكريّ. هل خصوصيَّة القصيدة المغربيَّة التي تقول بها هي امتداد لذلك الجدل القديم بين الشرق والغرب؟

من الصعب جدّاً أن نقول إنَّ ذلك يمثِّل امتدادًا، كذلك من الصعب أن نقول إنَّ هناك قطيعةً في هذا الباب. أَسْتحضر مقولة لميشال فوكو وهي أنَّ الثقافة الإنسانيَّة هي سلسلةٌ متواصلةُ الحلقات. وفي الشعر بالخصوص لا يُمْكن أن تكون هناك قطيعة، لأنَّنا نَكْتب جميعًا بلغة واحدة. وكل ما هنالك أنَّنا نلوِّن اللُّغة التي نَكْتب بها. وفي ما يتعلَّق بالشعر الأندلسيّ خاصةً، فإنَّه كان من حيث الشفافيَّةُ ومن حيث الروحُ أقوى من الشعر في الشرق، والسببُ اختلافُ الطبيعة والمحيط، إذ لا ننسى أنّ الشعر الأندلسيّ تأثَّر بالشعر الذي وجده في المنطقة، بينما الطبيعة في الشرق صحراويَّة. لكنْ تَنْبغي الإشارة

إلى أنَّ الميراث الصحراويّ للشعر العربيّ أعطى للشعراء المتأخرين قدرةً على التخيُّل. إلاَّ أنَّه يجب أن نتصوَّر، لكي تكون لنا طريقتنا الخاصَّة، أنَّنا قد تجاوَزْنا تلك السنّ التي تَجْعلنا نبقى تابعين. لقد أَصْبحنا في سنّ أخرى تؤهِّلنا لأنْ نصبح متبوعين لا تابعين.

هل يعود هذا إلى تعثُّر انتشار الشعر المغربيّ، أم يعود إلى أنَّ الإبداع المغربيّ لم يَنْضج بعد لكي يصل إلى درجة تضاهي الإبداع المشرقيّ؟

لا يُمْكن أن نَعْتقد أنَّ الإبداع في المغرب متأخِّر عن الإبداع في المشرق. فقد يوجد مبدعون متأخِّرون عن زملائهم هنا، وقد يوجد مبدعون متأخِّرون عن زملائهم هناك. إنَّما يجب أن نشير إلى أنَّ طرق انتشار الإبداع الشرقيّ ميسورةٌ جداً، على حين أنَّها غير ميسورة في المغرب. ثم إنَّ في الأمر معضلة كبيرة: ففي الشرق لا يعانون ازدواجًا لغويّاً إذ إنَّ معظم الناس يَكْتبون بلغة عربيَّة حتى وإنْ كانت ثقافتُهم إنجليزيَّةً أو فرنسيَّة، أمَّا نحن فنعاني عمليَّة الازدواج ـ وهي مسألة جيِّدة من حيث الغنى الفكريّ، ولكنَّها في الوقت نفسه ذاتُ تأثير سلبيّ في هذه القضية. ويَرْجع السبب في التقدُّم الحاصل في الخطابات التي أشرتُ إليها إلى ما ذكرتُه سابقًا، وهو أنَّنا هنا نتّصل مباشرةً بالمراجع الغربيَّة وفي لغاتها الأصليَّة. ولكنّ هذا لا يَمْنع أنَّ كثيرًا من الذين يمارسون هذه الخطابات لا يَسْتطيعون أن يبرزوا بشكل واضح، والقلّة منهم هي التي فرضتْ مكانتَها. وهذا ما جعل الشرقيِّين يتَّهمون المغاربة بأنَّ اللُّغة التي يَكْتبون بها غامضة.

شعراء المغرب الكاليغرافيُّون لم يُراعوا سوى الجانب الشكليّ لا المضمون العامّ

أريد أن أنتقل بكَ إلى الوقوف عند بعض التجارب الشعريَّة في القصيدة المغربيَّة الحديثة. وكما سبق أن تفضَّلت به، فإنَّ القصيدة المغربيَّة الحديثة ظلَّت تَبْحث عمّا يميِّزها منذ زمن. وربما تَبْدو التجربةُ الكاليغرافيَّةُ التي ظهرتْ في أواخر السبعينيَّات تعبيرًا عن هذا البحث المتواصل عن الخصوصيَّة.

يَنْبغي القول أوّلاً إنَّ المغاربة كانت لهم مع التجربة الكاليغرافيَّة علاقةٌ وطيدة قبل هذا التاريخ بكثير. فحمدون بلحاج، وهو شاعر تقليديّ وفقيه، كَتَبَ القصائدَ بأشكال تقوم على الكاليغرافيا. وأمَّا التجربة الكاليغرافيَّة التي دعا إليها بعضُ الشعراء المغاربة المعاصرين فلا تتضمَّن سوى نوع واحد من الكاليغرافيا، وهو استعمالُ الخطوط واستغلالُ البياضات استغلالاً يُمْكن أن يضيف إلى الناحية الشكليَّة للقصيدة. وهناك أنواع من الكاليغرافيا، ومنها ما مارسه بعضُ الشعراء الفرنسيِّين مثل أبولينير الذي كَتَبَ قصيدة تحت عنوان «شجرة» على شكل شجرة. وهناك نوعٌ كان الشعراء يستعملونه في عصر الانحطاط كأنْ يكتبوا قصيدةً تُقرأ طردًا وعكسًا، أو من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين. هذه كلُّها بالنسبة إليّ تجارب كاليغرافيَّة. أمَّا التجربة التي نحن بصددها فلا تمثِّل إلاَّ جزءًا ضئيلاً من الكتابة الكاليغرافيَّة.

يلاحَظ أنَّ هذه التجربة تَرْجع في أصْلها إلى النصّ الدينيّ، وربما كان مصدرُها غيرَ عربيّ. فنحن نَعْرف أنَّ كتابة الآيات على شكل صورةِ حيوانٍ أو مكانٍ كان شائعًا منذ القدم، ويوجد فيه نوعٌ من التطابق بين المجسَّم وبين مضمون الآية. فالكتابة هنا تَخْدم دلالةَ النصّ، في حين أنَّنا نَجِد في التجربة التي نتحدَّث عنها نوعًا من الاعتباطيَّة. في رأيكم ما الذي يبرِّر اللجوءَ إلى هذا النوع من الكتابة؟

ليس هناك إلاَّ مبرِّرٌ واحد، وهو أنَّ الشعراء الذين تبنَّوا التجربةَ ودافعوا عنها لم يَهْضموا المنحى الذي وُجدتْ من أجله الكتابةُ الكاليغرافيَّة. والواقع أنَّ هذه الكتابة استفادت من القدرة الهائلة التي يَمْتلكها الحرفُ العربيُّ على التشكُّل بزخرفة أرابيسكيَّة، وهذا ما جَعَلَ بعضَ الخطّاطين يَرْبطون بين الحرف والمعنى. ولكنَّ شعراء المغرب الكاليغرافيِّين لم يكونوا يراعون سوى الجانب الشكليّ للمسألة، دون أن يَنْعكس ذلك على المضمون العامّ.

إنَّ هذه التجربة في كل الأحوال قد لفتت الانتباهَ إلى بُعدٍ آخر في الشعر، وهو البعد البصريّ. وهذا ما أَوْحى لبعض الشعراء المغاربة بالقيام بأعمال شعريَّة بالاشتراك مع رسامين تشكيليِّين.

يمكن أن نَعْتبر هذا أيضًا جزءًا من خصوصيَّة القصيدة المغربيَّة. والواقع أنَّه منذ أن اكتشف النقّاد أنَّ الفنون تتداخل وتترادف، وجد الرسَّامون بخاصةٍ مادَّةً غنيَّةً في الشعر، وكثيرٌ منهم حاول شرحَ أعماله بطريقة شعريَّة. ثمَّ إنَّ كثيرًا من الرسَّامين في الغرب كانوا على علاقة وطيدة بالشعراء ـ بيكاسو مثلاً وكوكتو وغيرهما. إلاَّ أنَّ الملاحظ أنَّ التجربة المغربيَّة تُخالف ما رأيناه في المشرق. ففي حين أنَّ التجربة في المشرق كانت لا تتجاوز ارتسامات الشاعر وانطباعاته على اللُّوحة، فإنَّنا في المغرب بدأنا نَجِد أنَّ هناك نوعًا من الاستبطان؛ أيْ أنَّ الشاعر لا يَكْتفي بتوظيف ارتساماته، بل يحاول الدخولَ في عمق العمل الإبداعيّ التشكيليّ ـ وهذا شيء جميل وطريف قد تَمْتاز به القصيدةُ المغربيَّة. يُضاف إلى ذلك أنَّ بعض التشكيليِّين المغاربة ممَّن لهم مرجعيَّة هم الذين استطاعوا أن يَنْدمجوا مع الشعراء المغاربة. وأغلبيَّة الرسَّامين المغاربة مرجعيَّتُهم غربيَّة، ولذلك لم يَجِدوا من يُمْكن أن يَعْملوا معه من الشعراء، باستثناء ما قام به الطاهر بنجلون في توظيفه لرسوم محمد بناني التطواني.

ربما كان فشلُ التجربة الكاليغرافيَّة هو الذي أدَّى بالقصيدة المغربيَّة إلى البحث عن خصوصيَّتها في تجارب أخرى، إلى أنْ وجدتْ نفسها أمام قصيدة النثر. ونحن نعرف أنَّ قصيدة النثر قد تبلورتْ بشكل واضح في أواخر الخمسينيَّات مع أنسي الحاج والماغوط وجبرا وغيرهم. وهذا ما يَجْعلنا نسجِّل مرّة أخرى أنَّ هناك تأخُّرًا في ظهورها في المغرب. فكيف تفسِّر هذا التأخُّر؟

المغاربة محافَظتُهم عاقلةٌ ورزينةٌ، ولا يُمارسون شيئًا قبل أن يَهْضموه ويتمثَّلوه. إنَّ القصيدة التفعيليَّة، رغم أنَّني أكتبها إلى الآن، قد وصلتْ إلى الطريق المسدود. ولا يُمْكن أن يَفْتح المرء آفاقًا جديدة إلاَّ إذا بحث عن مخرج من هذا المأزق في قصيدة النثر. لكنَّ قصيدة النثر أشكال وأنواع، فأيُّها يُمْكن أن يلبِّي هذا الطلب؟ هناك أوَّلاً قصيدة النثر التي دعتْ إليها مجلةُ **شعر**، وهي قصيدة نثر تَحْتفل باليوميّ وتحاول ما أَمْكن أن تُشَعْرنَه. ولكنَّها في عمليَّة الشعرنة هذه تقع في مأزق التمطيط، لأنَّها تقدِّم الصورةَ الواحدة بأشكال مختلفة. غير أنَّ هناك اتِّجاهًا آخر، وهو الاتِّجاه الذي تشرَّب القصيدةَ الفرنسيَّةَ، ويَظْهر عند أنسي الحاج، الذي ـ بالإضافة إلى ما ذكرتُ ـ يحاول ما أَمْكن أن يُوَجْنِن (من الوجدان) ما يريد أن يقوله، ويَبْدو أنَّه مازال إلى الآن واقعًا تحت تأثير الرومانسيَّة. ثم هناك قصيدةُ نثر ثالثة، وهي القصيدة المركّبة: يوضع لها عنوانٌ شامل، وتوضع تحته عناوينُ فرعيَّةٌ، وعلى القارئ لكي يضمّ شتاتَ هذه الأشياء أن يَبْحث في العناوين الفرعيَّة عن مراجع تَجْعله يصل إلى نتيجة، وهذه القصائد يَصْعب لمُّ شتاتها. وهناك قصيدة رابعة قريبة من الهايكو، وهي قصيدة مكثَّفة وصغيرة مكتوبة بلغة الاستعمال اليوميّ. وهذه الأنواع التي مازالت تحت الاختبار لم تَسْتطع أن تجعلنا نستقرّ على نوع معيَّن.

القصيدة التفعيليَّة، رغم أنَّني أكتبها الآن، وصلتْ إلى طريق مسدود، ولا مخرج إلاَّ في قصيدة النثر

هل يمكن القول إنَّ النقد أَسْهم بشكل أو بآخر في هذا التعدُّد داخل قصيدة النثر؟

إنَّ النقد الذي تعامل مع قصيدة النثر وقع ضحيةَ فكرةٍ ظالمة، وهي أنَّه توجَّه إلى البحث عن قواعد لقصيدة النثر في كتاب سوزان برنار **قصيدة النثر من بودلير حتى أيّامنا**. والكتاب اتَّخذ نماذجَ له من الشعر الفرنسيّ، وقد كان وفيّاً لكلّ خصوصيَّات اللُّغة الفرنسيَّة التي تتطلَّبُها الكتابةُ الشعريَّةُ بهذه اللُّغة. فكيف يُمْكننا في المغرب وفي العالم العربيّ أن نَقْتبس هذه الأسس ونطبِّقَها على الشعر العربيّ؟ من الممكن أن نعود إلى شيء من البلاغة القديمة التي وَصَفت الكثافةَ بأنَّها «ما قَلَّ ودَلَّ» وأنْ نأخذ من البلاغة القديمة بعضَ الأسس التي تَجْعل الكتابة فنيَّة، ومنها ما يتعلَّق بالمعمار الذي يَنْبغي أن يَخْضع لأسس الجملة العربيَّة. ويُمْكن أن نَجْتهد في فتح آفاق أخرى بناءً على ما وصلنا إليه من ممارسة.

إنَّ قصيدة النثر، تبعًا لما تفضَّلتَ به، تعيش نوعًا من الفوضى لأنَّها تَفْتقر إلى قوالب محدَّدة. والنقد الذي يقاربها مازال يَبْحث عن أدواته، إذ يَعْتمد في الغالب على مرجعيَّات غربيَّة ذات خصوصيَّة لغويَّة مخالفة. وهذا يؤدِّي إلى نوع من الضبابيَّة بالنسبة إلى القارئ، إذ كيف يميِّز بين الشعر والنثر؟

المشكلة نفسُها أثيرتْ عندما بدأ الشعراءُ يَكْتبون قصيدةَ التفعيلة. ولنتذكرْ أنَّ العقّاد، حين كان على رأس لجنة الشعر في أحد المنابر الأدبيَّة، سقطتْ بين يديْه قصيدةٌ لصلاح عبد الصبور، فذيّلها بملاحظة

مفادُها أنَّ النصّ يحال على لجنة النشر، إذ لم يَكُن العقّاد من الرهافة بحيث يَكْتشف أنَّ النصّ موزون الشيء عَيْنه يقع الآن، إذ يخيَّل إلى الذين يَكْتبون أنَّهم قد تحرَّروا من كلّ الضوابط الشعريَّة

لقد أَصبحتْ في أيَّامنا طباعةُ الكتب ميسَّرة، وأصبح كلٌّ منّا بإمكانه أن يَجْمع كتابات ويُصْدرها تحت يافطة الشعر. وهذا أدَّى إلى نوع من الخلط مردُّه إلى غياب الأسس الواضحة التي يُمْكن بواسطتها أن نميِّز بين قصيدة النثر وغيرها.

أولاً، أن يَكْتب الإنسانُ في فراغ تقعيديّ لهو أصعبُ ما يُمْكن أن يقع فيه أَعْتقد أنَّ أصعب كتابة في الشعر هي كتابة قصيدة النثر. ذلك أنَّه يخيَّل إلينا، في غياب القواعد، أنَّه يُمْكن أن نكون أحرارًا. وهذا خطأ. ثانيًا، أنا لا أَعْتقد أنَّ هذه الكتب التي تُطبع يُمْكنها أن تسيء إلى قصيدة النثر، بقدر ما تسيء إلى أصحابها. فهي يُمْكن أن تَصْلح مادةً على أساس من أنَّه لا يَمْكث في الأرض غيرُ الصالح. ويُمْكن أن يَسْتخرج المرءُ من مثالب هذه الكتابات الطرقَ القويمةَ لقصيدةِ نثرٍ حقيقيّة.

هناك من الشعراء مَنْ تدرَّج من القصيدة العموديَّة، إلى قصيدة التفعيلة، فقصيدة النثر. ولكنَّنا لا نجد في القصيدة المغربيَّة مثلَ هذا التدرُّج. قد نجد مَن انتقل من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر، ولكنَّ أغلب من يَكْتبون قصيدة النثر في أيَّامنا بدأوا الكتابةَ بهذا النمط مباشرةً.

قلتُ منذ قليل إنَّ قصيدة النثر هي الطريقة الوحيدة للخلاص من الباب المسدود الذي وصلتْ إليه قصيدةُ التفعيلة. ولكنْ إذا مرَّ الشاعرُ بتلك المراحل، فإنَّه يَكْتسب خبرةً تمكِّنه من كتابة قصيدة نثر جيِّدة. هؤلاء الذين يَرْتمون من أوَّل وهلة في أحضان قصيدة النثر نوعان: نوعٌ يقرأ باللُّغة الفرنسيَّة، أو بلُغة أجنبيَّة أخرى، ويتأثَّر بها ويسير على منوالها. ونوعٌ آخر يسير تقليديّاً. إنَّ عمليَّة الانتقال من شكل كتابيّ إلى شكل آخر هي عمليَّة صحيَّة. وقد لاحظناها في الشعر الفرنسيّ. فهناك مَنْ كان يكتب القصائد على الوزن الإسكندرانيّ وتخلَّص منه، وأخذ يخفِّف الأوزان، إلى أن وقع في نهاية المطاف في كتابة قصيدة النثر.

إذا مرّ الشاعر بمراحل القصيدة الثلاث اكتسب خبرةً تمكِّنه من كتابة قصيدة نثر جيِّدة

نَنْتقل إلى الحديث عن تجربتك الثقافيَّة الخاصة. وهناك سؤال يَشْغل بالَ دارسي الشعر المغربيّ الحديث، وهو أنَّ أجيالاً بكاملها لم يُتَحْ لها الاطِّلاعُ على مرحلة هامَّة من مراحل إبداعك الشعريّ، بسبب عدم نشره في مجموعات شعريَّة؛ فهو إمَّا منشور في مجلات يَصْعب الوصولُ إليها، أو بَقِي حبيسَ الرفوف. وما نشرتَه في مجموعات هو ما يَنْتمي تاريخيّاً إلى الثمانينيَّات، في حين أنَّكَ بدأتَ النشر منذ أواخر الأربعينيَّات.

يُمكن أن أقول إنَّني أهملتُ الفترة الرومانسيَّة على أساسٍ من سذاجتها، ولأنَّها لم تَعُدْ تمثِّلني. ومع ذلك فقد جمعتُ هذا الشعر، وستتاح الفرصةُ لنشره. أمّا الفترة التي أتت بعد ذلك، وهي فترة طويلة، فكلُّها منشورة في المجلاّت والجرائد، وإذا قُدِّر لأعمالي الشعريَّة الكاملة أن تُنْشر فستُنْشر هذه معها. ثم إنِّي أعتقد أنَّ بيتَ الشاعر هو قصائده. وأنتَ إذا سكنتَ بيتًا أخذ يتهاوى شيئًا فشيئًا، فأنت مطالَبٌ بترميمه بين وقت وآخر. وعمليَّة الترميم تدلّ على أنَّ الفترات السابقة تجووِزتْ، ولا مجال للحديث عنها إلاَّ على أساس انتمائها إلى التاريخ. ونقطةُ النهاية هي الأهمّ.

يعرف القارئ أيضًا أنَّ لك تجربةً في مجال الكتابة الروائيَّة، تتمثَّل في نصّ وجدتك في هذا الأرخبيل. ما هي دوافع لجوئك إلى الكتابة الروائيَّة؟

الواقع أنَّ هذا العمل هو نصّ سيرذاتيّ، ولكنَّ الناشر وضع «رواية» على غلاف الكتاب المهمّ أنَّني أردتُ أن أقول من خلال هذا العمل إنَّ في الإمكان أن يكتب المرءُ رسالةً أو سيرةً ذاتيَّة بما لا يُحْصى من الوسائل من هنا فإنَّ **وجدتك في هذا الأرخبيل** فيها الشعرُ النثريّ، وفيها اللُّغةُ العربيَّة والفرنسيَّة، وفيها الكتابةُ بالأسلوب التاريخيّ الذي يقوم على الحكي، وفيها المسرحُ أيضًا. وكل هذا يمثِّل الطريقة التي أردتُ أن أقول بها إنَّ التحديدات التي وُضعتْ في المناهج هي تحديداتٌ غيرُ دقيقة ولا تصف سوى عمل أو اثنين.

عندما صدرت الرواية مرّ عليها النقدُ مرورَ الكرام. أيعود هذا إلى صعوبة النصّ وغموضه، أم يعود إلى أنّ الرواية لم توزَّع بشكل واسع وظلّت تَقْتصر على مكتبات فاس؟

التفسيران معًا صحيحان. فهي لم توزَّع لأنّ الناشر أهْمل توزيعها، ولأنّ النقّاد ـ باستثناء واحد أو اثنين ـ قرأوها بالطريقة التي يقرأون بها الأعمالَ الأخرى، أيْ بأدوات مسبّقة، مع العلم أنّ على الناقد أن يَطْرح أدواته عندما يهمّ بقراءة عمل ما، وأن يَبْحث عن الأدوات التي يَقْترحها العمل.

وجّهتَ اهتمامَكَ، بحكم عملكَ أستاذًا جامعيّاً، إلى النقد والمناهج النقديّة. ولك إنتاج في هذا الميدان. النقد العربيّ الآن، وسط هذا الركام من المناهج بتعدُّد مرجعياتها، هل استطاع فعلاً مقاربةَ النصّ العربيّ، بالخصوصيّات التي تحدثتَ عنها؟

إنّ الذين يتعاطَوْن النقدَ قد كثروا. ولأنّهم كثروا فكلّ واحد يريد أن يَبْحث لنفسه عن مكان تحت الشمس. ولذلك يَعْمدون إلى الكتابات السريعة، ويملأون الساحة. أَعْتقد أنّ النقد هو دون الإبداع الشعريّ، وأنّه لا يمسّ من السرديّات إلاّ جانبَ الشكل. لقد درّستُ مناهجَ النقد لطلبتي، ولم أَكُنْ أتبنّى أيَّ منهج في ذاته على الإطلاق، بل كنتُ أقرّب هذه المناهج إلى الآخرين؛ والغاية من ذلك تعليميّة لا أكثر ولا أقلّ. ولكنْ حين حلّلتُ قصيدةَ «المواكب» لجبران كنتُ ألحّ على جانب المضمون الذي تُهْمله تلك المناهج. يوم يصبح الناقد يؤْمن بأنّه مسؤول مسؤوليّةً كبيرة، وربما تكون مسؤوليّةً تاريخيّة، فإنّ مسؤوليّته تتحدّد في تقريب الإبداع لا إلى الجيل المعاصر وحده وإنّما إلى الأجيال الآتية. يوم يعتقد ذلك يستطيع أن يكون في مستوى المأموريّة التي انتدَبَ نفسَه لها.

الحلّ الوحيد للارتباك في الترجمة هو أن يتجاوز المترجم الترجمة الحرفيّة ويترجم المعنى

ربما تَرْجع المشكلاتُ النقديّة في جانب كبير منها إلى الترجمة. وأنت مِنَ الذين اهتمُّوا بالترجمة وكانت لك إسهاماتٌ في هذا المجال. في رأيك هل مشكلة الترجمة هي مشكلة لغويّة فحسب؟

مشكلة الترجمة هي في المترجِم أولاً. فقد اتّفق كلُّ مَنْ كتب في هذا الباب أنّ المترجِم يَنْبغي أن يكون على اطّلاع بيّن على اللّغتين معًا. ولكنّ المترجم من اللّغات الأوروبيّة إلى اللّغة العربيّة يواجه صعوبات كبيرة. من هذه الصعوبات اختلافُ البنى اللّغويّة في اللّغات الهندوأوروبيّة واللّغات اللاتينيّة عنها في اللّغة العربيّة. وهناك أيضًا مشكلةُ المصطلح. الفرنسيّون أخذوا يترجمون المناهج الآتية من أميركا، وقبل أن يُقْدموا على ذلك وضعوا قوانينَ للمصطلحات حاولوا بها أن يوحّدوا تلك المصطلحات، ووضعوا لذلك معاجم. في العالم العربيّ بدأنا مباشرةً بالترجمة دون أن يَقَع هذا الاتفاقُ على المصطلحات. وهكذا أصبح للتونسيّين مصطلحاتُهم، وللمغاربة مصطلحاتُهم، وللمشرق أيضًا مصطلحاتُه. وهذا أحدث ارتباكًا كبيرًا جدّاً. وأعتقد أنّ الحلّ الوحيد لهذه القضيّة هو أن يتجاوز المترجمُ الترجمةَ الحرفيّةَ وأن يُتَرجِمَ المعنى. فهناك بعضُ المعاني لا تجد لها نظيرًا في اللّغة؛ والحلّ هنا هو إثباتُها بلغتها والتعليقُ عليها من أجل التوضيح. والمشكلة الكبيرة التي وقع فيها التراجمة الذي يتقنون لغةً أجنبيّةً ولا يتقنون العربيّة هي أنّهم شوّهوا اللّغة العربيّة؛ شوّهوا أساسَ الجملة العربيّة. فالجملة العربيّة في أصلها هي جملة فعليّة، ولكنّهم حوّلوها إلى جملة اسميّة. وكثير من الممنوعات في الأساليب العربيّة تمّ تشويهها.

اسمحْ لي في نهاية هذا الحوار أن أَطْرحَ عليك سؤالاً من نوع خاص: ما هي القصيدة التي لم تَكْتبها بعد؟

القصيدة التي لم أَكْتبها بعد هي القصيدة التي أَسْتطيع فيها أن أقول جماعَ ما أريد قوله. وما أريد قوله في الحقيقة يتغيَّر بين حقبة وأخرى. فإذا بدا لي أنّني في الحقبة الرومانسيّة تغنّيتُ بالإنسان وبالطبيعة والحبّ، جاءت حقبةٌ نسختْ ذلك، وقدّمتْ معطياتٍ ومفاهيمَ وقيمًا جديدة. ومن الممكن جدّاً أن تَأْتي الحضارةُ المعاصرة بقيم ومفاهيم جديدة جدّاً؛ والإرهاصات التي تدلّ على ذلك هي هذه الاختراعات المتعلّقة بأساليب الاتّصال، ومنها الحاسوب. إذن القصيدة التي لم أكْتبها هي القصيدة التي أَسْتطيع أن أعبّر بها عن اللّحظة الآنية وما وصلتْ إليه من مكتشفات وتقدُّم.

الدار البيضاء