

حوار

هو الصبي الذي لا يزال مندفعاً حتى الآن، وهو الحكيم الذي لا يريد أن يُحسب مع الحكماء «لأنهم سهام توقفت لتنظر خلفها». درس الأدب العربي في «جامعة بغداد» في العراق (1975). بعدها، انتقل إلى بيروت، محملاً بتجارب يوسف الصائغ (1933) وسعدي يوسف (1934) واقتراحات فنية وافكار صادمة وجديدة؛ أخرجت مجاليه من زملائه الشعراء - كغسان زقطان وامجد ناصر الموجودين في بيروت وقتها - من محليتهم لتطلعهم على تجارب واقتراحات

فنية جديدة أثرت في تجربتهم الأدبية، مجموعته الأولى خرجت تحت عنوان «قصائد أخيرة» (1981)، لكن الشاعر لم يسكت بعدها، إلى جانب الشعر، اشتبك مع الرواية والمسرح وأدب الأطفال والميثولوجيا والتاريخ، صاحب «اشغال يدوية» (1990) و«أحجار البهت» (2008) ورواية «العين المعتمة» (1996) و«نحلة طيء»؛ كشف لغز الفلسطينيين القدماء» (2003) و«عبادة إيزيس واوزيريس في مكة الجاهلية» (2009)، يصدر كتباً ويرفعها على الشبكة العنكبوتية ليقدّمها للقراء

زكريا محمد: الشعر لغة اليأس

باريليس - طارق حمدان

■ في المجموعتين الأخيرتين «كشتبان» (دار الناشر . 2014) و«علندي» (دار الناشر . 2016) جاءت النصوص كلها بدون عناوين، لماذا؟

في «علندي» أنا أتكلم، أو بشكل أدق أسنانف كلاماً. كل مقطوعة استنخاف لكلام قيل في ما سبقها. لهذا السبب، ربما تخلت هذه المقطوعات عن الأسماء. أنت تسمي المقطوعة أو القصيدة حين تكون كياناً منفصلاً قائماً بذاته. الاسم يفرّضه انقطاعها عما قبلها وما بعدها. مقطوعاتي في «كشتبان» و«علندي» ليست كذلك. كل مقطوعة استنخاف للحديث ذاته. ولأنني أتكلم بشكل ما، فهناك مستمعون مفترضون. لذا، فالمقطوعات تقول: خبروني، قولوا لي، أعطوني، سأعطيك. بل إنها تقول: واسمعوا الخبرية، وفي هذا تشابه ما مع التقليد الشعري العربي القديم، تقليد «يا صاحبي» أو «يا صاحبي رحلي». ليست هناك رحلة في مقطوعاتي بالطبع، لكن هناك كلام وحوار. أنا لا أنشد لهم، بل أصل إلى الشئيد معهم.

في هاتين المجموعتين، اختلفت قصيدتي، أو مقطوعتي. لم تعد كما كانت في السابق. كانت قبلاً تبدأ من نقطة محددة، ثم تصعد إلى أن تصل إلى نقطة محددة، حيث تفجر نفسها. أي أنها كانت تبني نفسها تصاعدياً. كانت أشبه بمنحوتة تلتم على ذاتها حين تكون ناجحة. أي كانت في الحقيقة شكلاً متماسكاً منسجماً، أو هكذا أرادت أن تكون. هذا انتهى تقريباً في «كشتبان»، ثم بلغ التغيير ذروته في «علندي». القصيدة . المقطوعة لم تعد تبدأ من نقطة واحدة فقط، بل من نقاط عدة، يعاكس بعضها بعضاً، وينقض بعضها بعضاً. تبدأ بالشيء وضده. هي لا تتوقف في نقطة محددة. وحين تتوقف، فتوقفها طارئاً في الحقيقة. تتوقف لأن الليل قد حل فقط. وهي تتوقف كي تسيل من جديد، وكى تستأنف ذاتها في المقطوعة التي تليها. لذا، ف«علندي» عملياً «شئيد» واحد. أسماء القصائد غابت فيه لأن القصيدة بشكلها القديم غابت. استبدلت العناوين باستراحات تنفسية فقط. لهذا حين قرأت مرة - مرة واحدة فقط - من «كشتبان»، لم أكن أعرف ماذا أفعل من دون العناوين. كنت أصمت قليلاً ثم أبدأ بالمقطعة التالية. أسكت لحظة ثم أبدأ بالتالي بعدها. كان النقطيع خارجياً لا داخلياً. لا حاجة إلى العناوين لأن الغناء لا يتوقف في الحقيقة. إيغال الليل فقط كان هو ما يفرض على حكاياتي عنتره أو الزير سالم أن يتوقف. هو لا يتوقف لأن هناك فصلاً جديداً بعنوان جديد، بل يتوقف لأن وقت النوم قد حان. هل نسمي هذا نثراً وسرداً؟ لست أدري.

على أي حال، مقطوعتي التي تضارب على بعضها، تحاول أن تلم نفسها في السطر الأخير، أو في السطر الأخيرة، بشكل ما. السطر الأخير يوحى بأنه حل التعارض، أو ربما أخفاه بشكل أدق. التضارب داخل القصيدة يولد إحساساً ما يجعلني راضياً حين تكون القطعة ناجحة. وهذا يعني أن التضارب لا

يخلّ بالقطعة، بل يقبها من الجمود، ويفتح لقارئها طاقات ما.

■ إذا، ماذا تسمي ما تكتبه؟ قصيدة نثر أم ماذا؟

لست خبيراً بالأشكال الشعرية. بالطبع، أنا أكتب كلاماً غير موزون، وأستخدم السرد، لكنني لا أعرف إن كان ما أكتبه قصيدة نثر. لكن حين أكتب، لا أحاول أن أكتب شيئاً اسمه «قصيدة نثر»، أو هذا ما أظنه على الأقل. من ناحية ثانية، فمقطوعتي تحاول أن تكون أغنية. تبدأ كما لو أنها سردي، لكن هدفها هو الأغنية. كيف يمكن الغناء من دون وزن؟ لست أدري. لكنني أحاول أن أصل إلى الغناء. مقطوعتي تملك إيقاعاً كذلك، وهي تتقصده. هي بلا وزن لكنها موقعة بشكل ما.

مقطوعتي أيضاً لا تنتمي إلى شعر التذكري، أو شعر المفارقة، شعر النيفات. ليس هناك ذكاء ولا تذكير في ما أكتب. أعاقب نفسي بشدة حين أحس أنني تذاكيت. أضع قديم الحافية على الصخرة وأسير. وأحاول أن أجمع بين البساطة والعمق. هذا هي المعادلة التي أحاولها.

من ناحية أخرى، تحولت مسألة قصيدة النثر إلى معسكرات ايدولوجية. وقد كان هذا مفهوماً قبل ثلاثة أو أربعة عقود، حين كانت تكافح كي تثبت وجودها. أما الآن، فلا حاجة إليه. الغالبية الساحقة تكتب نثراً الآن. قصيدة الشطرين انتهت تقريباً. قصيدة التفعيلة ظل لها جيوب صغيرة هنا وهناك، أي أن النثر انتصر. لذا، يجب تفكيك المعسكرات، وإلا صار أمرنا مثل حلف الناتو. فقد انتهى حلف وارسو، وانتهت حتى الأحلاف السياسية مثل حركة عدم الانحياز وغيرها، لكن الناتو لم يفك نفسه. كأنه سيظل حلفاً أبدياً. حين يتساقط أعداؤك صرعى، يجب أن تخلع بدلتك العسكرية، وأن تعلق بندقيتك على الجدار. لا معنى الآن لرفع لواء قصيدة النثر بعدما استولت على الشارع والرصيف والساحة. لا معنى للمواجهة حولها، فلم يعد لها أخصام.

■ وضعت مجموعة من الأعمال والدراسات المتعلقة بميثولوجيا المنطقة العربية، غرّف شعرك من مواضيعها، وخلافاً لشعراء كثر استخدموا الميثولوجيا بشكل كلاسيكي في شعرهم، اشتبكت الميثولوجيا في نصوصك مع الواقع واللغة البسيطة. هل كان مرد ذلك كونك باحثاً مختصاً أم مجرد تجاوز فني عن شعراء وظفوا الأسطورة في أعمالهم؟

ما كتبتّه من شعر أخيراً يغرق في الميثولوجيا. لديّ سلسلة من الرموز التي انبثقت تلقائياً: التلة، الصخرة، النخلة، الغراب، النخس الجبلي، الطائر، جبل القرنط، اليمامة، انقلاب الفصول. وهي سلسلة مترابطة. هذه الرموز على علاقة وطيدة جداً بهوسي بالميثولوجيا والأديان القديمة. من هناك منبعها. هذا الهوس هو ما خلق لي «كشتبان» و«علندي»، بشكل ما. ولعل الفصل يعود له أيضاً بشأن ما ورد فيهما من اقتراحات فنية. على السطح، لا تبدو لقصائدي علاقة بالميثولوجيا. فهي لا تردد أسماء أساطير. ذلك

أنني لا «أوظف» الأسطورة في عملي الشعري. الأسطورة جزء مني ومن شعري. لقد هضمنا أنا وشعري الأسطورة العربية معاً. هضمناها وأفرزناها كرموز. «توظيف» الأسطورة في الشعر تعبير يشير إلى غربة الشاعر عن موضوعه الأسطوري. هو يستعيره، ويدخله

لقد هضمنا أنا وشعري الأسطورة العربية وأفرزناها كرموز، ومسألة قصيدة النثر تحولت إلى معسكرات أيديولوجية

في قصيدته. الأمر ليس هكذا عندي. لا فاصل لديّ في مجموعتي الأخيرتين بين الشعر والأسطورة. هما يسيران معاً كأنهما شيء واحد. الغراب والنخس الجبلي والنخلة عندي ليست مخلوقات وأفعية، بل مخلوقات ميثولوجية أيضاً. جثت

بها من كهوف الأساطير. هكذا كان الأمر في الشعر اليوناني القديم. وهكذا كان أيضاً في الشعر العربي القديم، وعلى الأخص الجاهلي، والأموي إلى حد ما. هناك العشرات من الأساطير لم نعرف عنها إلا من خلال الشعر. وفي العصر الأموي، كان شعر الرجز موطن الأساطير. العجاج وابنه رؤبه نهر أساطير. كتاب الأساطير العربية كتاب هائل الحجم. لكن مفهومنا القاصر عن الأساطير، صوّر لنا أنه لا توجد عند العرب أساطير. هذا كان الرأي السائد حتى فترة قريبة.

على أي حال، فإن المشكلة تتمثل في أن وعي الرمز يفقده قيمته. يكون الرمز قوة دافعة حين لا تعي أنه رمز. وعند وعيه، يفقد طاقته. يصبح عبئاً على القصيدة. لكن هناك لحظة ما تقع بين إدراكك بأنك عثرت على رمز، وبين سير أعماق هذا الرمز. إنها مثل لحظة عثورك على بئر عندي ليست مخلوقات وأفعية، بل خرزة البئر وتنتظر في عتمته. تترك

أن هناك ماء، لكنك لا ترى الماء. في هذه اللحظة، يمكن العمل على الرمز بقصدية. يمكن استخدامه. وهي لحظة لا تطول. لذا فحين أقول لك إن الغراب والنخلة والنخس الجبلي رموز، فهذا يعني أنني بدأت أعي هذه الرموز، التي انبثقت تلقائياً في البدء. وحين أعينها تماماً، فإن هذا يضعها على حافة الموت. أي أنها تصبح عبئاً عليّ وعلى مقطوعتي.

■ شعر زكريا محمد على علاقة وطيدة بالطبيعة، هل الطبيعة في شعرك بمثابة عزاء لإخفاقات البشر، أم رثاء لها؟
مرة قرأت في أمسية شعرية في عمان منتصف التسعينيات. حين انتهيت، وقف أحدهم، وصاح قائلاً: «هبي يا زكريا، لقد نسيت القرد». وكان يقصد أن ما قرأته مليء بالحيوانات، وأن القرد هو من أفلتت مني فقط. وفي تلك اللحظة، انتبهت إلى هذه الحقيقة. لم أكن مدركاً لحقيقة أن الحيوانات تتجول في قصائدي. لم أكن أدرك أنها رموزي. لم

