عن
خليل حاوي
وشعره

شهادات متباينة في مسألة صعبة

عبد الرحمن الحلبي(*)

شعر خليل حاوي جميل جذّاب مغرٍ، يشدّك إليه شدّاً. ولكنه يمنعك من الدخول في عوالمه ما لم تكن على قدر كبير من العناد والصبر والوعي. ذلك لأنّ عوالمه الكامنة فيه غير ظواهره المعلنة. ثمّ إنّ عوالمه لا تُدرك بالسهولة واليسر اللّذين نجدهما في قراءة هذا الشعر.

تحسّ خليل حاوي شاعراً يحمل همّاً وطنيّاً وقوميّاً يكاد يطغى على همومه كافّة فيتجاوز بذلك كثيراً من الشعراء الذين درجنا على تعريفهم بـ «القوميّين». وتحسّه شاعراً طبقيّاً ينتمي إلى سكّان القاع في الأرياف وحواري المدن، فيتجاوز بذلك كثيراً ممّن درجنا على تسميتهم بـ «الأمميّين». وستحار كيف تدلي بشهادتك في مسألة كهذه.

تسمعه يحثّك على عبور «الجسر» على جسده إلى شرق يريده جديداً. وتراه في الوقت ذاته يمعن في شرقه تشريشاً وإيغالاً في الأعماق. يضرب «القيصر بالفرس» عبْر بدويّ، ويستحضر «السمر الطّوال».

تجده مع المرأة الموروثة وتراه، في الآن ذاته، يسعى إلى المرأة المتصوَّرة. وعند الإدلاء بشهادتك تقف متلعثماً بين «عشتار» بابل و«نينا» بيروت العابرة إلى باريس وامرأة «لعازر» و«شجرة الدرّ»، وبينهنّ تلك التي «تموت على انتظار».

وحين رحل، مختاراً، عن هذه الحياة في أحد أيّام حزيران البيروتيّ للعام ١٩٨٢ تركنا نتخبّط في تفسير رحيله. قال بعضنا، وأنا منهم إنْ لم أكن أسبقهم: «لم ينتحر ولكنّهم نحروه». وقال بعضنا، ولست منهم: «كان الرجل عُصابيّاً فانتحر». وقال بعضنا، وما أنا منهم: «كان انتحاره انتحاراً فنّيّاً». وقال آخر، وآخر، وآخر.. رغم أنّهم يعرفون من هو صاحب **نهر الرّماد والنّاي والريح ويبادر الجوع**... أي من هو صاحب فلسفة الانبعاث. لكنّ هروبه إلى اللّامكان ظلّ يشغلني.

قبل أن يُصنّف خليل حاوي هذه الآثار الجليلة، كان قد خبر الحياة التحتيّة لكلّ من المدينة والقرية على حدٍّ سواء. فمذ رأت عيناه النور في أوّل أيّام العام ١٩٢٠ في حيّ المعصرة في ضهور الشوير كان يلتقي والده أو يلتقيه والده لماماً، حيث كان ذلك الوالد عامل بناء. وحين أقعد المرض الوالدَ عن العمل، اضطُرّ خليل إلى ترك المدرسة والخروج إلى ميدان الحياة.

اشتغل إسكافاً عند أكثر من ربٍّ عمل، ولكنه أصيب نتيجة الإرهاق بوجع في المعدة فترك مهنة الإسكاف ليغدو عامل «باطون»: يحمل الطين الاسمنتيّ براحتيْ شاعر ليكسو به الأبنية الشاهقة. ويومها تحوّل اسم خليل حاوي من «الإسكاف» إلى «المليّس» أو «الطيّان».

بيد أن خليلاً «الطيّان» لم ينقطع عن القراءة رغم المشقّة الجسديّة التي كانت تستعمر عوده الطريّ. وعلى ضوء قنديل الكاز كان الفتى يسهر مع الكتب المدرسيّة. حتّى إذا قام أهل ضهور الشوير بمظاهرة يطالبون بها بـ «الإعاشة»، كتب لهم أهزوجةً يُردِّدونها في مسيرتهم تلك. تقول:

بدنا قمح بدنا طحين
بدنا ناكل جوعانين
ما عنّا شغل ماشي
ومحرومين الاعاشة
وصرنا متل الْفراشة
اللّي جوانحها مقصوصين

ومنذ ذلك اليوم سمع الناس بخليل حاوي كشاعر شعبي. وظلّ خليل يتنقّل من مهنة إلى أخرى [إسكافيّ، طيّان، عامل في المياه وحفر الآبار، صانع عند تاجر أخشاب..] إلى أن انتهى به المطاف إلى طالب في مدرسة الشويفات ثمّ إلى طالب دراسات عليا في «كامبريدج» وأطروحة بعنوان «العقل والإيمان في الفكر الإسلاميّ» فأستاذ لمادّة الفلسفة الإسلاميّة.

في **نهر الرّماد** سجّل الرفض، موقفاً، من معطيات الاستهلاك، واتّخذه منهجاً في رفض الدرْوَشة والموروث الثقيل. حتّى لقد سخّر الرّيح في شعره اللاحق لتكنّس الرّمادَ فيتحوّل نهره إلى نهر للحياة.

بهذه المسؤوليّة حمل خليل همّ هذا الوطن، وبمسؤوليّة المثقّف المقهور حمل همّ إنسان هذا الوطن. كما أخذ يعي ـ بالمسؤوليّة ذاتها ـ وجوده كإنسان عربيّ معاصر خلال تململات تغييريّة أخذت تحتلّ مساحات

(*) نصّ ندوة عن خليل حاوي أدارها الأستاذ عبد الرحمن الحلبي في سوريّا.

واسعة من الوطن العربيّ [ثورة الجزائر، تأميم قناة السويس، الوحدة الحلم بين قطرين عربيّين باعتبارها نواة الوحدة العربيّة، ثورة ١٤ تمّوز في العراق]. ولم يشأ هذا الإنسان أن ينفصل عن الأحداث الجسام التي عصفت، من ثمّ، بوطنه هذا، منها انفصال سورية عن مصر في بداية ستينات العشرين ومنها هزيمة حزيران في بداية النصف الثاني من هذه الستينات ـ وهي جميعاً خطوات حثيثة للوصول إلى الجرأة الاسرائيليّة في افتضاض العواصم العربيّة وجرّها من جدائلها كما السبايا إلى أيّ ماخور تشاء.

لم يكتب خليل حاوي هذا بالخطّ الأحمر العريض، غير أنّ كلّ صورة شعريّة لديه كانت تقول هذا وأكثر. وقد انتهى ديوانه الشعريّ العظيم في اليوم السابع من حزيران للعام ١٩٨٢ بأقسى وأعتى الصور الشعريّة التي أبدعها خيال. طَلْقةٌ، طلقتان. قطرةٌ حرّة من دماء آمنت بالانبعاث، فهوى الجسدُ يُعانق التراب.

رحل خليل حاوي وتركنا نتصارع، كما الديوك، ننتف ريش بعضنا، نهتك خلايانا، نستنزف دماءنا لتظلّ اسرائيل تتّكئ على أشلائنا رغم أنّ أبواقنا تعلن انتصارنا إثر كل هزيمة.

هكذا يكون الشعر العظيم وهكذا يكون المبدع العظيم. لقد مضى على رحيل المتنبّي قرون طويلة ولايزال «يملأ الدنيا ويشغل الناس»، حتّى لقد استحال علينا إحصاء التصانيف التي أنشئت فيه من أعمى المعرّة في (**مُعْجِز أحمد**) إلى أعمى القاهرة في (**مع المتنبّي**).. إلخ.

الحلبي: حاوي يحثّك على العبور إلى شرق جديد، ويُمعن ـ في الوقت ذاته ـ في شرقه إيغالاً.

دحبور: وجد حاوي أنّ الشباب الذين كانوا يقلّدونه ويتباهون بتأثّرهم به يكتبون الآن بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب بها!

وقد مضت بضع سنين على ميلاد خليل الشعريّ وعلى رحيله القسريّ ومازلنا نتحدّث فيه وعنه. وإنّي لأحسب أنّ عقوداً كثيرة ستمرّ وسيظلّ إبداع خليلنا سيِّداً فيها. وفي هذه الوقفة شبه المتأنّية وشبه النزقة معاً سنقدِّم شهادات عدد من قارئيه وعارفيه ـ وهم جميعاً من المثقّفين المتابعين شعراً وبحثاً. ولهذا سأبتدئ بالشّاعر أحمد دحبور باعتباره من أصدقاء الشّاعر الراحل.

● **أحمد دحبور:**

ربّما كانت كلمة صديق كبيرة، فقد كان الشّاعر خليل حاوي أستاذاً، وهو من جيل سابق طبعاً، وبالتالي كانت علاقة جيلي بجيله علاقة تلميذ بأستاذ. وأنا أعتزّ بهذا النمط من العلاقة.

خليل حاوي من مواليد (ضهور الشوير) في لبنان، بدأ متأخّراً في ساحة الشعر، ولكنّه بدأ بداية قويّة متميّزة. حتّى إنّ كثيراً من النقّاد العرب في الستينات اعتبروا أنّ الشعر العربي يوصف بما قبل ديوان **نهر الرّماد** وما بعد صدور هذا الديوان الذي فتن جيلاً بكامله.

لم ينشر خليل حاوي كثيراً من الشعر، إذ إنّ جملة ما أنتج: ديوان **نهر الرّماد ثمّ النّاي والريح ثمّ بيادر الجوع**، وبعد ذلك صمت صمتاً طويلاً ليعود فجأة في العام ١٩٨١ في مجموعتين في وقت واحد هما: **الرّعد الجريح وشجرة الدرّ**. هذه كلّ حصيلة خليل حاوي الشعريّة. إضافة إلى أنّه كتب دراسة بالانجليزيّة عن جبران خليل جبران، اعتبَرَهَا أساتذتُه الّذين منحوه بموجبها شهادة الدكتوراه بامتياز من أهمّ الدراسات التي كتبت في اللغة الانجليزيّة عن أديب لبنان الكبير جبران خليل جبران.

أوّل ما يلفت النظر في تجربة خليل حاوي أنّ اصطلاح «الشعر المصيريّ» أو «الشعر الوجوديّ» ارتبط باسمه تقريباً. فمنذ بداياته تميّزت نصوصه بـ«التشوّف» إلى مستقبل عربي متقدِّم. وكان يتحرّك، نظريّاً وفلسفيّاً وشعريّاً بطبيعة الحال، للوصول إلى ما يتشوّف إليه من رؤى واقعية محدّدة، بل إنّه في ديوانه **الناي والرّيح**، مثلاً، نراه يعمد إلى ما يشبه كتابة يوميّاته، حيث ثبّت تجربته كشابّ يدرس بـ«كمبريدج» وهو آتٍ من منطقة شبه رعويّة في لبنان. هذا الارتطام بين الشرق البدائيّ ـ الروحانيّ إذا جاز التعبير ـ وأوروبا المعقّدة، كان بمثابة السؤال الأوّل الذي واجه الشاعر خليل حاوي:

نحن في بيروت مأساة ولدنا
بوجوه وعقول مستعارهْ
تولدُ الفكرةُ في السوق بغيّا
ثم نقضي العمر في لفق البكاره

أظنّ أنّ هذه السطور تجول في ذهن كلّ من قرأ شعر خليل حاوي، باعتبارها من عناوينه الشعريّة وعلاماته المتميّزة.

صوّر خليل حاوي الصراع بين القديم والجديد بشكل أساسيّ. كان يعتبر أنّ هناك عوامل محبِطة مثبِّطة في المنطقة، وكان يصبو إلى تجاوز هذه القوى المتخلِّفة. من هنا أجدني لا أميل إلى تسميته بالشاعر الطبقيّ ـ كما قال الأستاذ عبد الرحمن الحلبي ـ بل إلى اصطلاح الشاعر المصيريّ، أي الشاعر الذي يتحدّث عن مصير جيل في مفترق حضاريّ. وهذا ما عُني به كثيراً حتّى في أحاديثه الصحفيّة ومحاضراته التي كان يلقيها على طلبته. بل لعلّي أقول رأياً قد يبدو مغايراً لما أجمعتْ عليه الصحافة، أو قدّمتْ ما يشبه الإجماع عليه، وهو أنّ انتحار الشاعر خليل حاوي لم يكن بالضرورة انتحاراً سياسيّاً. إنّه بالتأكيد رجل وطني مرهف الحسّ، بل إنّ بعض

حوادث الوطن المحبطة كانت تسبّب له المرض بالمعنى السريريّ؛ ولكنّي مع ذلك أعتقد أنّ انتحاره كان انتحاراً فنّياً.

خليل حاوي الذي كان يمثّل تطلّع جيل وعبّر عن ذلك بثلاث مجموعات متميّزة، وجد أنّ الشباب الذين كانوا يقلّدونه حتّى الأمس القريب، والذين كانوا يتباهون بأنّهم متأثّرون به، قد أصبحوا يكتبون بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب بها، ويفكّرون بطريقة مغايرة أيضاً.

هذا ما يفسّر عدم استقبال حتى القارئ العادي لشاعر كبير يصدر مجموعتين في وقت واحد، وربّما في أيّام محدودة ـ عنيت: **شجرة الدرّ والرّعد الجريح**.

ربّما لم يتنازل خليل حاوي في هاتين المجموعتين عمّا كان عليه مستواه الشعري في مجموعاته الأولى، ولكنّه بقي رهين اللّغة التي بلغت أوجها في الستينات وأصبحت في منطقة الظلّ، مفسحة للشعر الذي أصبح يكتب بلغة أقرب إلى الجماهير، وأكثر ميلاً إلى التعاطي السياسي المباشر، إذا جاز التعبير، من جهة؛ وإلى الأشكال المتقدّمة الضاربة في التجريب كلّ مضرب من جهة أخرى.

من هنا لم يلفت حاوي بمجموعتيه الأخيرتين النظر لفتاً يتناسب وأهمّيّة هذا الشاعر. وهذه من أحاجي الحياة الثقافيّة العربيّة. واعتقادي أنّ خليل حاوي المفرط الحسّ، والذي أذكر له أنّه في مهرجان المربد عام ١٩٧١ غضب ـ عندما قدّم العريف اسم شاعر آخر على اسمه ـ وأُخذ في حالة إسعاف إلى المستشفى، كان طبيعيّاً أن يعبّر عن يأسه الفنّي. إضافة ـ طبعاً ـ إلى العوامل الأخرى التي لا أستبعد القضيّة الوطنيّة والسياسيّة منها وإن لم تكن العنصر الأوحد.

● **أحمد يوسف داود:**

يبدو أنّ الشاعر كان عُصابيّاً، وما إن تحدث حادثة صغيرة تهزّه حتى يقع مريضاً في السرير. ودليل عُصابيّته هو أنّه كان دائماً يصل إلى عبثيّة كلّ شيء. ثمّ إنّ الشاعر لم يكن طبقيّاً ولا ذا تطلّعات قوميّة كما أشار الأستاذ الحلبي، وإنّما كانتْ له تطلّعات حضاريّة بالمعنى الكوزموبوليتانيّ إذا شئت؛ ولا أقصد المعنى الإنسانيّ تحديداً وإنّما بالمعنى العامّ الذي يتضمّن إعادة بعث الإنسان وإنّما دون انتماء إلى خصوصيّة معيّنة...

دحبور: الحضاري النخبوي إذا جاز التعبير.

داود: لا. الحضاري الكوزموبوليتانيّ، وأنا مصرّ عليها، ولديّ تصريح له يدلّ على هذا الكلام دلالة واضحة. يقول في مقابلة صحفيّة أُجريت العام ١٩٧٨:

> إنّي أعيد النظر في موقفي مراراً في اليوم الواحد، وأحاول أن أبرّر وجودي واستمرار الحضارة التي أنتمي إليها يوماً بعد يوم. ثمّ خطر في بالي أن أشيح عن الالتزام الحضاريّ الذي انتهى بي إلى فجيعة، فألتفت إلى أهداف تتخطّى نطاق الحضارة التي حاولت أن أقنع نفسي أنّها ليست سوى خلق ما هو وهم في زمان هو وهم ومكان هو وهم أيضاً. وقد تبدّى لي أنّ الالتزام الواقعيّ، في الحكم الأخير، ليس سوى التزام بتنظيم وهم عابر هو الحضارة والتاريخ. وذلك استتبَعَ شعوراً أنّي ـ أنا بذاتي وجسدي الذي أتلمّسه ـ لست سوى نقطةٍ وهميّة في وهم كبير هو الحياة. والتفتّ إلى الغيب أستقرئ أسراره دون أن يكون في نفسي إيمانٌ بوجوده، ولم أظفر إلّا بإشراقات متقطّعة متباعدة. لقد كانت معاناة كيانيّة تشبه الحشرجة التي امتنع عليّ أن أخفّف من وطأتها بالهرب إلى وهم اعتبرتُهُ من خلق الإنسان في تعزية نفسه عندما يعزّ عليه العزاء. ثمّ انتقلت إلى واقع الإنسانيّة التي تفتقر دائماً إلى من يعزّيها ويُشيد قواها في عالم قد تخلّى عنه المعزّي الأكبر وهو الله.

هذه الفقرة تدلّ دلالة واضحة على أنّ الرجل لم تكن له هموم قوميّة. وينبغي أن ننظر إليه من الجذر الذي تكوّن فيه. ينبغي أن ننظر إليه من الزاوية التي خلقه فيها شرقٌ محبِط على هذه الصورة.

● **شوقي بغدادي:**

في اعتقادي أنّ خليل حاوي قال كلّ ما يريده في دواوينه الثلاثة الأولى، أو قال كلّ ما يريده في ديوانه الأوّل **نهر الرّماد**، وأنّ كل ما قاله بعد ذلك هو تنويع عليه. إذن ما هو همُّ خليل حاوي؟ ماذا كان يريد بالذات؟ ما الشيء الذي قاله ثمّ بدأ ينوّع عليه؟.

يبدو لي أنّ مجموعة **نهر الرّماد** تمثّل حلقة في دائرة، فكأنّه يدور في المرحلة الأولى ليكتشف. يريد أن يكتشف العالم، ليس متأكّداً بعد، فقد يكون العالم أنظف ممّا هو عليه الآن، ولذلك تجدنا نشعر بومضات من التفاؤل، مبعثرة هنا وهنالك في **نهر الرّماد**. ولكن لهجة التشاؤم هي السائدة.

في مجموعته الثانية تتابع الدائرة دورانها نحو الانغلاق وليس نحو الانفتاح، فتتقلّص نغمةُ التفاؤل أكثر فأكثر حتى صعُب عليّ كثيراً أن أجد عبارات توحي بشيء من التفاؤل إلّا في «رحلة السندباد الثامنة» حيث ترد بعض العبارات التفاؤليّة.

في المرحلة الثالثة، أي في ديوانه الثالث **بيادر الجوع**، تبدو الدائرة وكأنّها قد أُغلقت، انسدّت تماماً. فمنذ القصيدة الأولى «الكهف» إلى قصيدة «لعازر عام ١٩٦٢» تشعر كما لو أنّه نفض يده نهائيّاً من هذا العالم الذي يعيش فيه؛ عالم أسود قاتم، ليس فيه إلّا الأفاعي والحيتان والكهّان الملوّثون والطواغيت؛ عالم لا يوحي، إطلاقاً، إلّا باليأس.

وإذا ما تساءلنا: لماذا انتحر خليل حاوي؟ فمن الممكن أن نجد الجواب في ديوانه قبل أن نجده في وجوده كمدرِّس جامعة أو كصاحب مشكلات يعاني منها معظم الناس. أي أنّه ما مات بسبب مشكلة الغلاء أو مشكلة القمع السياسيّ. بل مات لأسباب أعمق من هذه ـ في اعتقادي ـ وأكبر.

خليل حاوي، إذن، دائرةٌ انطلقت تبحث عن خلاص، ثمّ انتهت بالانسداد التّام.

داود: لم تكن تطلّعات حاوي تطلّعات قوميّة، وإنّما حضاريّة كوزموبوليتانيّة.

بغدادي: إنّه دائرةٌ انطلقت تبحث عن خلاص وانتهت بالانسداد التام.

داود: أنا أوافق على الصيغة التي قدَّمها الأستاذ شوقي عن الدائرة، ولكنّ التفصيلات كان فيها شيء من التبسيط. انطلاق الدائرة والوصول إلى اللّاجدوى والعبثيّة من منطقة الكشف الذي يتصارع فيه الأمل واليأس في الديوان الأوّل أمرٌ وارد.

يتألّف الديوان الأوّل من خمس عشرة قصيدة. القصائد العشر الأولى هي كشف فيه حسّ الفاجعة وفيه الحسّ الإحباطي. في القصائد الخمس التالية يبيّن عفن الشرق الذي تلخّص في طقوس لا طعم لها، مجرَّد ممارسات هي أقرب إلى أن تكون فيزيولوجيّة ميكانيكيّة لا علاقة لها بشيء روحيّ، تنبعث عنه قيم أخلاقيّة تفعل في السلوك الاجتماعيّ اليوميّ. ثمّ إنّ خليل حاوي ليس مجرَّد شخص فرديّ وإنّما فرديّته كذلك فرديّة مؤدلجة. وهذه الأدلجة تمّت في إطار حزب كان ينتمي إليه، وينبغي ألّا نُغفل هذه المسألة الهامّة. فهذا الرجل لا يهرب إلى اللّامكان ـ كما ألمع الأستاذ الحلبي ـ بل يهرب إلى الحضارة الشرقيّة التي تشكّلت فيها أسطورة تمّوز: موت تمّوز وقيامته؛ يهرب إلى هذه الدراما الكونيّة التي عاشت عليها حضارة شرقيّة لبضعة آلاف من السنين.

حاول هذا الرجل أن يهرب في «بعد الجليد» وفي «العودة إلى سدوم» إلى هذه الحضارة تحديداً. هو يحاول أن يقيم في «بعد الجليد» ما يمكن أن نسمِّيه: «جَدَلَ الكلّ في الواحد». هو يتكلّم بـ «نا» الجمع، ولكنّه يعبّر عن الذّات الفردية. وفي النهاية يختم القصيدة بالأمل في أن تتمّ دورة الحياة، كما ينبغي لها أن تتمّ، بالعودة إلى هذه الحضارة التي يحلم بها.

العودة إلى سدوم هي، في الحقيقة، العودة إلى الشرق. إنّه يرى الشرق متعفّنا فيريد إحراقه ليخرج من رماده الرجالُ الآلهةُ. هو يكتشف أنّ أبناء جلدته ينحنون في كلّ مكان على عتبات الفنادق أمام الأثرياء، ويخرج الزعيم الكبير منهم من جيب سفير. يريد حاوي أن يحرق كل هذا، ولكنّه يريد أن تنبعث خصوبة الحياة اتّكاء على أسطورة البعْل تمّوز.

في هذه المرحلة، وهي مرحلة مستقلّة، مرحلة تصارع بين الأمل وبين اليأس، ينتصر الأمل في النهاية. في المرحلة الثانية، في ديوان **النّاي والريح**، يخفت هذا الأمل ولا يظهر إلّا في «وجوه السندباد» عندما يختم القصيدة بأمله بولادة جيل جديد، وهو يركِّز دائماً على جيل جديد من الأطفال السمر. طبعاً هنا يرفض التعليم الأكاديميّ ويرفض أيضاً أحلام الأهل التي تتعلّق بالولد؛ إنّه ـ باختصار ـ يرفض الأبويّة.

يبدو الديوان الثاني تنويعاً، أو محاولة إغلاق الدائرة كما قال الأستاذ شوقي، ولكنّ هذا التنويع ينحو أكثر نحو التشاؤم. في الديوان الثالث يتشاءم كلّياً، يصل إلى العبثيّة واللّاجدوى. وفي «لعازر ١٩٦٢» التي يختم بها هذا الديوان الثالث، يسجِّل إدانته لـ «القيامة» التي يراها مزوّرة. الأنثى، زوجة لعازر، ترفضه لأنّه باردٌ برودةَ الموت، بينما هي ماتزال تتفجَّر بخصوبة الحياة، وهو يفرض نفسه عليها. فالقيامة تقتل خصوبة الحياة.

إذن ينبغي، إذا أردنا أن نستنتج شيئاً فلسفيّاً، أن نقول: إنّه يؤمن بالموت. وربّما كان هذا له علاقة بمسألة انتحاره من أجل تجدُّد الحياة. وهذا ما يعطينا إيّاه الديوان الثالث كما أراه.

● **بغدادي**: كون خليل حاوي سوريّاً قوميّاً لا يمنع أبداً أن يسأل المرء نفسه هذا السؤال: لماذا كان يستعمل، مثلاً، تعابير من نوع معيَّن؟ يقول:

وفي الشمس على جمر الرِّمال
شئتهم من معدن الفولاذ سمراً
ورياحيناً طوال،
وأنا من أجلهم أحرقت تاريخي
وطئت... إلخ

ثمَّ يقول: «كلّ جيل كنت أبنيه من السمر الطوال».

لماذا «سمر» و«طوال»؟ سألت نفسي هذا السؤال، فوجدت الجواب في أنّ ذهن خليل حاوي غير خالٍ من العروبة، رغم أنّ استخدامه أسطورة/بعل تمّوز/وسوريّتَهُ تنحّي فكرة تطلّعاته القوميّة العربيّة جانباً.

● **داود**: باعتبار أنّي أنا الذي طرح هذا الموضوع فإنّني أعلن بأنّني لا أريد أن أجرّد أحداً من إحساسه الوطني، ولا نستطيع أن نجرِّد أحداً من لغته ولا من إرثه.

● **الحلبي**: أن ينتحر خليل حاوي لأنّه «عُصابيّ» ثمّ ينتحر لأنّه يؤمن بالانبعاث مسألة لا تخلو من طرافة. ما رأي الأستاذ دحبور؟

● **دحبور**: أوّل ما لفت نظري في مداخلة الأخ الأستاذ داود التناقض بين ما قاله قبل لحظات وبين مداخلته الأولى، فإذا كان حاوي كوزموبوليتانيّاً فأنّى له أن تكون لديه هموم شرقيّة وتطلّعات من أجل إحراق هذا الشرق بغية ولادته ثانية؟. خليل حاوي الذي يقول في قصيدته التي غنّاها جيلنا:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيدْ
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديدْ
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيدْ

إذن هو لا يخلع هذا الشرق عن كاهله وإنّما يتشوّف إلى إعطائه صورة ثانية، صورة متقدّمة تضاهي الغرب الذي يتحدّى الشرق بإنجازاته، وصورة الشرق هذه محدّدة لدى خليل حاوي.

هو، طبعاً، ليس شاعراً قوميّاً بالمعنى الذي نصف به شاعراً مثل سليمان العيسى، ولكنّه شاعر ينتمي إلى أرض ما، وهذه الأرض ـ بالمصادفة ـ هي الأرض العربيّة.

وعلى صعيد المعلومات الشخصيّة أقول بهذه المناسبة: إنّ هذا الرجل في فجر حياته، أي عندما كان زجّالاً، وقبل أن يكتب كلمة واحدة فصيحة، كان عضواً في الحزب السوري القومي؛ ولكنه بدءاً من نصّه الأوّل كان شاعراً عربيّاً ومتعارضاً مع جماعة «شعر»، وقد سلق هذه الجماعة بألسنة حداد. وأشهر مداخلاته حول ذلك مقالُه الشهير «على سرير السيّاب» الذي يعتب فيه على صديقه الراحل، ولسان حاله: كيف سمحتَ لنفسك أن تجامل السوريّين القوميّين، ولو في الساعات الأخيرة من حياتك؟

خليل حاوي، بالتأكيد، شاعر عربيّ، لديه تصوّرات ما عن شرق كان له مجدٌ وحضارة عظيمة، وهو يؤمن أنّ هذا الشرق مجابهٌ الآن بحضارة مضطَهِدة مستِلبَة هي الحضارة الغربيّة. وهو حريص ـ وهو الذي رأى هذا الغرب مواجهة، وفقاً لما عبّر عنه في ديوانه الثاني ـ أن يصل شرقه إلى مستوى الغرب لكن من خلال خصوصيّته الشرقيّة. ومن هنا كانت فجيعة خليل حاوي الكبرى بعد هزيمة أوّل تجربة وحدويّة هي تجربة وحدة سورية ومصر. وأنا هنا لا أقصد التفاصيل السياسيّة، ولكنْ من المهم أن نتذكّر أنّ قصيدة «لعازر» كُتبت في ذلك الوقت (١٩٦٢) ويقول فيها:

الجماهير التي يعلكها دولاب نارْ
من أنا حتى أردّ النارَ عنها والدوارْ

هو يعترف أنّه عاجز عن حلّ هذه المشكلة. ثمّ يعود فيقول مرّة ثانية:

صدئت كلُّ المفاتيح بأيدي اللاّجئين

ويقول مرّة ثالثة:

ليس في الأرضِ سوى دخنة فحمٍ
من محيط لخليج

ويقول مرّة رابعة:

مارد عاينته يطلَع من جيب السفير

إذن هو يرى الشرقيّ بمعنى العربيّ، يرى الواقع العربيّ المتفسّخ فلا يستطيع إلاّ أن يهجوه ولكنه عاجز عن أن يكون ذا فعل فيهرب إلى الأسطورة تارة من خلال السندباد في ديوانه الثاني وتارة من خلال شجرة الدرّ، السيِّدة العربيّة أو التي رآها عربيّة في ديوانه الأخير ـ هذه السيّدة التي لم تستطع أن تفعل شيئاً أمام حجم الخطر المحدق، فلم يكن أمامها إلاّ الموت أو الانتحار إذا شئنا،

في ديوانه الأوّل، وأعتقد حتّى في قصيدته الأولى[1]، يقول:

أترى يولد من حبّي لأطفالي
وحبّي للحياةْ
(...)
بدويّ ضرب القيصر بالفرس
وطفل ناصريّ وحفاةْ
روّضوا الوحش بروما، سحّبوا
الأنياب من فكّ الطغاةْ
ربِّ ماذا
رب ماذا
هل تعود المعجزاتْ؟

البدوي واضح هو «محمّد» العربيّ تحديداً.

● **داود**: أنا لا أدين انتماء هذا الرجل ـ حاوي ـ. أنا قلت إنّه في المرحلة الأولى تطبّع بفكر معيَّن وهو فكر الإيمان بأصالة حضارة معيَّنة ويريد هذه الحضارة بديلاً لكلّ الحضارات. هو يدين حضارة الغرب ويراها حضارة انحطاطيّة، ويرى أنّ حضارة الشرق منحطّة الآن. فهو يريد أن يستبدلها بحضارة قديمة. هذا ما قلته.

● **بغدادي**: إذن لا ينطبق عليه لقب «كوزموبوليتي».

● **داود**: عندما يتعصّب لحضارة دون حضارة، ويرى أنّها يجب أن تشمل الإنسانيّة وتلغي ضمنها كلَّ خصوصيّة أخرى، يَصل بالنتيجة إلى «الكوزموبوليتانيّ» بصورة ما.

● **بغدادي**: الكوزموبوليتي شخص لاوطني إطلاقاً.

● **داود**: أنتم تريدون أن تجعلوا الشاعر ثوريّاً، هذا شأنكم ولا اعتراض لي عليه. إذا كان غير مسموح لي أن أقول رأيي في ثوريّته فأنا مستعدٌّ للانسحاب من النقاش.

---

(١) بل من القصيدة (XIV) «عودة إلى سدوم» ولكن من الديوان الأوّل فعلاً.

الشاعر لم يمت موتاً ثورياً، ولم يكن ثورياً بالمعنى الذي نفهمه بالفهم المسطّح للثوريّة، لكنّه ثوريّ بمعنى آخر.

● **الحلبي**: لسنا نميل هنا إلى هذا التقسيم «أنتم ونحن». إنّنا نجلس معاً، أمام شاعر نجلّه معاً، وكلّ الآراء محترمة لدينا.

● **دحبور**: نعم! نحن لا نتشاجر ولا نتصارع. نحن نتحاور جميعاً من أجل الوصول إلى صيغة، وحسب اعتقادي أنّ هناك أكثر من فكرة نحن متّفقان عليها أنا والأخ داود. منها مثلاً أنّ خليل حاوي لم ينتحر لأسباب وطنيّة، ولم يكن طبقيّاً. فالمسألة إذن ليست مسألة من منّا الأرجح، المسألة أنّ هناك شاعراً كبيراً بدليل تكريس هذه الندوة له، وندوات كثيرة شبيهة في الوطن العربي تكرّس له، وأنّ هذا الشاعر أثّر في جيل كامل وفي أجيال لاحقة وهذا واقع راهن.

لكنّه، شأن أيّ شاعر كبير، شاعرٌ إشكالي، وبالتالي فشعره يحمل الكثير من الأسئلة ويتضمّن الكثير من الأسئلة، وأنا أعتقد بأنّنا بهذا الأفق نتحاور.

● **الحلبي**: نتحاور، نعم، ولكنّنا لم نتّفق حول نقطة مهمّة هي قول الأستاذ داود «لم يكن له ـ حاوي ـ همّ قوميّة»، والأستاذ دحبور نفى ذلك، والصالة تحتجّ كما أسمعها، تقول: إنّه قوميّ ووطنيّ. هذه مسألة ينبغي أن نتوازن فيها. أنا شخصيّاً أتفق مع «سلمى الخضرا الجيوسي» التي قالت: «كان قوميّاً ولكن لم يكن من أصحاب الكليشيهات» أو قالت شيئاً بهذا المعنى، أي أنّه لم يكن متورّماً، ودليلي على ذلك همومُه ورموزه.

● **داود**: ستقولون أخيراً إنّ الرجل قوميّ لأنّه كان يحكي بالعربيّة. الرجل مولود في منطقة عربيّة وهو يتكلّم العربيّة ويستخدم هذا الإرث.

● **قُصَيّ أتاسي**:

لعلّ فيما أقوله نوعاً من الترميم لبعض الثغرات. جمعتني الظروف بخليل حاوي، مع علي الجندي، في بيروت لفترة ما. ولهذا أودُّ أن أضيف ما يلي: خليل حاوي مثقّف كبير من مثقّفي هذا الوطن. يمتاز فعلاً بثقافة مذهلة مدهشة. لعلّ في هذه الثقافة العميقة المعمّقة الشاملة الواسعة نوعاً من التفسير لهذا القلق الوجوديّ الذي يلحّ في ثنايا شعره وتضاعيف دواوينه التي نشرها.

مجلس خليل حاوي ـ وهذه قضايا شخصيّة ـ يمتاز بالأنس. هو رجل أنيس فعلاً ومحدّث بارع ويمتاز بالعفويّة والبراءة والطفوليّة العذبة المحبّبة إلى حدّ بعيد، بعيد.

أمّا عن همّه القومي أو همومه القوميّة فأنا أرى أنّ للمسألة جانباً آخر. لعلّ في لاشعور خليل حاوي همّاً قوميّاً، لكنّ هذا الهمّ القوميّ لا يمكن أن يُلمح لمحاً مباشراً ولا يخضع لمعاييرنا الكلاسيكيّة التقليديّة التي درجنا على استعمالها في تصنيف الشعراء إلى قوميّين ولاقوميّين. أنا أرى أنّ في شعر وفي عقل وفي شعور ولاشعور خليل حاوي همّاً قوميّاً عميقاً معمّقاً، عبّر عنه بطريقته الخاصّة كشاعر اسمه خليل حاوي، له مزاجه، له تربيته، له أرضيّته، له ظروفه الخاصّة اللبنانيّة الثقافيّة، الحياتيّة، إلى ما هنالك.

إذن هناك همّ قوميّ، أنا ألحّ على ذلك؛ لكن عُبّر عنه من قبل خليل حاوي بطريقة خليل حاوي، الشاعر المتفرّد المتميّز الأصيل، وألحّ على أنّ الشاعر حاوي شاعر أصيل، لا نكران لذلك، ولا أعتقد أنّ أحداً يختلف معي في هذا المجال.

داود: حاوي لا يهرب إلى اللّامكان، بل إلى حضارة شرقيّة قديمة تشكّلت فيها أسطورة تمّوز.
دحبور: سلق حاوي جماعة «شعر» بألسنة حداد.

● **الحلبي**: إذا صحّ فهمي لموقف الشاعر من «البدويّة السمراء» على أنّه رفض لكلّ النساء المنتظرات الصابرات البريئات، فإنّ قراءتي له تدلّ على رفضه معظمَ نساء وطنه. فهل ترون معي هذا الرأي أم أنّكم ترون المرأة في شعره بمنظار آخر؟

● **دحبور**: حسب قراءتي المتواضعة، وذاكرتي الأكثر تواضعاً، لا أذكر أنّ خليل حاوي تحدّث عن امرأة ما في شعره؛ هو تحدّث عن المرأة بما هي الشريك الحضاريّ، رمز الأرض. هي «البدويّة السمراء» التي أصبحت، فيما بعد، «شجرة الدرّ». هي امرأة مجرّدة ولم تكن امرأة بعينها. وخليل حاوي ـ بالمناسبة ـ لم يتزوّج.

البدويّة السمراء التي كانت في خيم الغجر، والتي تحدّث عنها في بداياته، لم يتأفّف منها. على النقيض من ذلك كان يعتزّ بصورتها التي تهتزّ طازجة في ذاكرته. هو يتحدّث عن صوتها الشبيه بـ «تفّاحة الوعر الخصيب». فهي تحمل الأصالة، ويؤكّد هذا استحضاره حوار أحد الوالدين مع المرأة التي كانت تنتظره عندما كان في «كمبريدج». وهو لا يتكلّم عنها بشيء من التعالي. على العكس، هي الجانب الوثير في ذاكرته. الجانب الشرقيّ بالمعنى البريء الذي لم تلوّثه بعد سموم الحضارة الغربيّة و«سوهو» والأزقّة التي يتحدّث عنها مطوّلاً فيما بعد.

أكثر من هذا، حتّى المرأة المومس التي يراها في قصيدته «نعش السكارى» نجد أنّه يتعاطف معها لدرجة بكائيّة:

أنت يا موطوءة النهدين
يا نعش السكارى!

هو لا يرفضها. هي الجانب الآخر من ضميره، الجانب الآخر من شخصيّته. وهي نفس سؤاله الإشكاليّ عن قضيّة «شرق

وغرب». الشرق الراهن والشرق الذي كان في الماضي والشرق الذي يحلم أن يصل إليه، وحضارة الغرب المتحدّية الطاغية التي تقتلع الروح اقتلاعاً.

صحيح أنّ هذه المرأة البدويّة لا تناسبه الآن، وهو الذي درس في «كمبريدج» ولكنّه، فيما بعد، يراها في قصيدة «لعازر». هي التي ترفض أن يعود إليها لعازر بعد موته العارض، لأنّه ليس الرجل الذي كان. فهي امرأة تحاسب وتقاضي.

إذن المرأة عند خليل حاوي هي المرأة المجرَّدة. هي ليست السيِّدة الفلانيّة حتى نتتبّع سجّل الشاعر الشخصيّ من خلالها..

● **بغدادي**: أنا لديّ تصوُّر لهذا الموضوع، موقفه من المرأة بالذات، تعامله مع المرأة في شعره ليس تعامل شاعر غزليّ، مثل نزار قبّاني أو أيّ شاعر آخر. لا تشعر أنّ هناك امرأة معيَّنة دخلت حياته بشكل عميق وألهمته الكثير من القصائد. عنده تجارب متعدِّدة. في تجاربه مع المومسات والبغايا، هذا نوع من النساء؛ وعنده الحنين «إلى مرضَعة الأمس الرّحيم»، وهذه رمز لأمّه، أو للمرأة الطاهرة التي يتصوّرها رمز البراءة.

إذن علاقته مع المرأة تتطوّر من علاقة واقعيّة ـ وهي مبتذلة إلى حدّ ما ـ ويحاول أن يُضفي عليها، شيئاً فشيئاً، سموّاً روحيّاً معيّناً فيفشل. ولذلك فهو يرجع للماضي كي يصف المرأة الحقيقيّة، فيفشل كذلك. ومن أجل ذلك تتحوَّل المرأة إلى رمز، تغيم فتغدو ضباباً.

في قصيدة «لعازر» ثمّة امرأة، وعلى مدى هذه القصيدة تقريباً نسمع المرأة وحدها تحكي. فإذا حدّدنا وجود المرأة في هذه القصيدة سنجد أنّ المرأة هي سيِّدة الموقف فيها. فإذا كان للشاعر موقف من المرأة، فهو موقف منسجم كثيراً مع طبيعة تكوينه الفكريّ والقوميّ، أي أنّه ليس إنساناً مبتذلاً، بمعنى أنّه لم يكن يهتمّ للجنس كثيراً، بل يهمّه السموّ الروحيّ الذي يتطلّبه في الحياة، وبالتالي، في المرأة.

لكن هناك قصيدة بعنوان «جحيم بارد» خلقت لديَّ إشكالاً ما حَلْلْتُه حتّى الآن في موقفه من المرأة سأقرأ القصيدة وأتمنّى أن يساهم الجميع في حلّه. تقول القصيدة:

ليتني مازلت في الشارع أصطادُ الذبابْ
أنا والأعمى المغنّيَ والكلابْ
وطوافي بزوايا الليل،
بالحانات من باب لبابْ
أتصدّى لذئاب الدرب..!
ماذا؟ ليتني مازلت درباً للذئاب(*)

(*) القصيدة كلّها من ديوان نهر الرَّماد وهي القصيدة الخامسة في هذا الديوان لمن أراد الرجوع إليها.

الإشكال الذي خلقته هذه القصيدة عندي هو: هل كان خليل حاوي عاجزاً عن إرضاء هذه المرأة جنسيّاً حتى نقمت عليه هذه النقمة؟ ثمّ ما علاقته بهذه المرأة التي لمّها من الشارع وجاء بها إلى البيت؟. إلى أيّ حدٍّ كان (هو) بالمستوى الذي تطلبه (هي) فيه؟.

خيّل لي أنّها حين اجتمعا في غرفة حاول هو، بطريقته، بشعوره، بطبيعة تصرُّفاته، أن يعاملها معاملة إنسانيّة رفيعة، أي يرفع مستواها. وأريد هنا أن أؤكّد فكرتي السابقة، وهي أنّ علاقته بالمرأة لم تكن علاقة عابرة، وكان يحاول دائماً أن يرسّخها إنسانيّاً. لكنّ الآخرين، يجوز أنّهم لم يكونوا يرونها إلاّ مجرَّد دمية.

● **أتاسي**: أنا أرى في هذه القصيدة بعداً آخر. أرى أنّ خليل حاوي ضدّ الابتذال، ضدّ الوضاعة، ضدّ السقوط في شتّى المجالات والمناحي. ضدّ الابتذال في الحياة اقتصاديّاً واجتماعيّاً وثقافيّاً. والمرأة هاهنا، في هذه القصيدة بالذات، كان خليل حاوي ضدّ وضاعتها كرمز وضدّ سقوطها كرمز أيضاً. ويريد لهذه المرأة أن تكون سامية، لاوضيعة، لاساقطة.

● **صالح العيّادي** (تونس): تتمثّل ظاهرة المرأة في شعر خليل حاوي بمستويَيْن. المستوى الأوّل: المرأة الكائن. والمستوى الثاني: المرأة الرمز. ففي هذه القصيدة التي قرأها الأستاذ شوقي نرى أنّ المرأة تتحدّد ـ هنا ـ من خلال اللّقاء بين الشاعر وبين هذه المرأة. فهنا، من خلال ممارسته للشهوة، اكتشف، أو كان يعرف مسبقاً، أنّه عن طريق هذه الشهوة المبتذلة لا يمكن أن يصل الإنسان إلى التسامي بالقيم الخلقيّة العليا. ولذلك أرى أنّ المرأة ـ انطلاقاً من الموقفيْن ـ عند شاعرنا هذا تصبح عنصراً من العناصر المكوّنة للحياة برمّتها، وبالتالي ليس هناك تشخيص للمرأة. فالتشخيص الأوّل هو التشخيص العاديّ للمرأة العاديّة، والتشخيص الثاني هو للمرأة المتصوَّرَة، ذلك الكائن الروحيّ المفقود في الواقع، باعتبار أنّنا حين نصل إلى ذروة الشهوة نسقط في تلك اللحظة.

● **محمّد البخاري** (موريتانيا): هناك نقطة محيّرة في استنطاق القصيدة هي أنّ المرأة حين تتمنّى لو لم «يلمّها» من الدرب، لو تركها مع الكلاب، مع الذئاب.. فإنّها تعود وتتمنّى لو أنّ هذا الجسم المشلول ينهض. وبعد هذه الأمنية تتمنّى لو لم يسلّفها دفئاً وقوتاً. وهنا تنتهي القصيدة بهذه العدميّة المطلقة. فلو تتبّعنا هذه المسألة نرى أنّ الشاعر هنا يصل إلى القطيعة مع المرأة التي قدَّم لها كلّ شيء.

● **بغدادي**: لا تنسَ أنّ هذه المرأة «مومس» لمّها من الشارع، وطموحاتها محدودة، فعندما تصطدم برجل ـ قد يكون مارس الجنس معها ـ تنسجم مع مستواها الاجتماعي بالذات نتيجة لهذه الطموحات. وقد مرّ بعضُنا بحالة تعرّف فيها على امرأة جميلة، لكنه

ملّها بسرعة بسبب عدم انسجامه معها. فإذا حدّثها بالسياسة أو الفلسفة مثلاً، تركته ونامت.

فخليل حاوي ـ حسبما أراه ـ كان دائماً، في علاقته بالمرأة، يبذل هذه المحاولة بغية رفع مستوى المرأة، لأنّه، مثلما قال الأستاذ قصي، ضدّ الابتذال والقطيعة التي حصلت هي بين الابتذال وبين السموّ.

● **البخاري**: يمكن أن تكون هذه المرأة «مومساً». لكنْ عند شاعر مثل خليل حاوي تكتسب المسائلُ بعداً إنسانيّاً أبعد من هذا بكثير، تكتسب موقفاً، قد يكون هذا اللّقاء واقعيّاً، لكن عند كتابة القصيدة، عند اللّحظة التي يكتب فيها القصيدة يعطيها بُعداً أكبر من هذه المسألة، مسألة أنّه يحادثها بالسياسة أو الفلسفة أو يقرأ عليها أشعاراً فتنام وتملّ، بينما تريد إنساناً عنده طاقة جنسيّة قويّة.

المسألة: امرأة مومس تكتسب كلّ صفات المرأة الكلّيّة، أي صفاتها الكونيّة. وهنا أرى أنّه لا بدّ من سؤال: لماذ لم يتزوّج خليل حاوي؟ هذا الأستاذ المشهور، العَلَم في العالم العربيّ؟

أنا أرى أنَّ عدم زواجه مقترن بوجود المستوى الواقعيّ للمرأة، لا المستوى الرمزي أو المتصوّر. وهنا نربط عدم زواجه هذا بفلسفته الوجوديّة، وهو العزوف عن الزواج كالوجوديّين.

● **داود**: المسألة هنا هي أنّه يقابل سائحة في بيروت، هذه المدينة التي لم تعد مدينة شرقيّة وليست أيضاً مدينة غربيّة. هي مزيج هجين من هذه المدن، وهذا وارد في قصيدته «ليالي بيروت».

يتحدَّث في قصيدة «دعوى قديمة» عن المرأة في بيروت، ثمّ يكمل في «نعش السكارى» تفصيلات عن حسّ المرأة الشهوة. ثمّ يصل إلى «جحيم بارد» و«بلا عنوان» و«الجروح السود» وكلّها تتكامل.

المرأة هنا سائحة فيما يبدو، بدليل ما يرد في القصيدة الثانية أو النشيد الثاني الذي هو مكمّل والذي لم نقرأه. والقصد هو إدانة العلاقة الذكوريّة بين الرجل والمرأة في الشرق. وسواء كانت هذه التجارب لشاعرنا بالذات أم لا، فهي رؤيا لواقع معيّن يفسره ما قاله في القصيدة التي تلت القصيدة التي رأى الأستاذ شوقي أنّها أثارت إشكالاً. تقول المرأة في هذه القصيدة:

ليلةٌ تمضي وماذا بعدها
قلْ لي، جبانٌ أنت
قل آخر ليله
لا تُهدهدْ وجعي
كفّاك من صخر وفي عينَيْكَ أعيادُ ذليله
. . . إلخ

ثمّ تطالبه بأن يعاملها كزوجة، أو أنّها تفكّر بأنها ستحيا زوجة. لكن هذا الرجل الذي خاض معها هذه التجربة ووفّر لها البيت لم يستطع رفعها إلى مستوى المطلب الذي تطلبه هي في القصيدة الثانية. ثمّ يعود الشاعر فيدافع عن هذا الرجل بقوله في القصيدة الثالثة:

كلّ يعاني سجنه جحيمه
في وحدة العناق

تحتاج المسألة، إذن، إلى النظر التركيبيّ للديوان ككلّ، وليس إلى قضيّة جزئيّة نتناولها منه.

● **بغدادي**: وماذا تكون النتيجة بعدئذ؟

● **داود**: إنّ هذه المرأة موجودة بمدينة مستلبة، كلّ ما فيها مستلب؛ شرق ساقط وغرب ساقط؛ مدينة هجينة تفرض السقوط على من يعيش فيها. (هي) لها سقوطها، ولكن لها أحلامُها في المقابل. و(هو) له أوجاعه وله سقوطاته. هذان القطبان السالبان لا يمكن أن يجتمعا، والنتيجة أنّ كلاً منهما يذهب في طريقه. فلا إشكال إذن. هو يريد أن يدين واقعاً.

● **بغدادي**: لكن هذا يؤكّد أنَّ موقف خليل حاوي من المرأة ليس موقفاً بسيطاً، إنّه موقف إشكالي يحمل فكراً.

● **الحلبي**: لا شكّ لدينا في هذه النتيجة. وأتمنّى الانتقال الآن من المسألة الموقفيّة إلى الصياغة الفنّيّة. فلقد اعتمد شاعرنا ـ كما تعلمون ـ على عدد من الرموز، واتّكأ على كثير من الموروث الشعبي فأبدع صورته الشعريّة الخاصّة وعبارته. أين يقف في حركة الحداثة الشعريّة؟.

● **بغدادي**: ممّا لا شكّ فيه أنَّ النسيج الفنّيّ عند شاعرنا نسيج شعبي بالمعنى الجماهيريّ. لقد استفاد من الرموز ما في ذلك شكّ. وهذه ليست صفة مميّزة، باعتقادي، لخليل حاوي. فهذا الشيء نجده عند كلّ الشعراء، ما من شاعر إلّا واستخدم الرموز منذ أقدم الشعراء حتّى الآن. إنّما هناك شيء يدخل في تركيب العبارة نفسها، أي في استخدام الفعل والفاعل والمفعول به. ولكي نفهم النسيج الفنّي عند خليلٍ حاوي ينبغي أن تكون لدينا فكرة متواضعة عن طبيعة البناء الفنّي الذي كان دارجاً في تلك الفترة.

● **دحبور**: والذي ـ للانصاف ـ درّجه خليل حاوي.

● **بغدادي**: نعم. الشعر ظَلَّ، في اعتقادي، يُكتب لفترة طويلة حتّى عصر النهضة، حتّى بدايات الحداثة هنا، على هيئة شخص يخاطب أشخاصاً آخرين. لذلك كانت تغلب عليه لهجة المباشرة، التقريريّة، المنبريّة. وأدواتها: النداء والنهي والأمر. . إلخ. وكأنَّ الشاعر كان معلّماً بشكل من الأشكال هدفه تعليم الناس.

النقلة الحقيقيّة التي بدأت، يمكن أن تكون قد بدأت مع مدرسة «أبولو» والمدرسة المهجريّة. ولم يكن خليل حاوي إلّا امتداداً ـ فيما أعتقد ـ للمدرسة اللبنانيّة التي بدأت تظهر مع صلاح الأسير والياس

أبي شبكة بشكل خاص. والذي يقرأ الياس أبا شبكة بعمق يجد قرابة روحيّة عميقة من حيث الجوّ النفسيّ ومن حيث البناء الشعريّ نفسه، بينه وبين حاوي. أي أنّ خليل حاوي هو النقلة الفنّية الجديدة التي حرّكت الشعر العربي في اتّجاه الحداثة بامتداد من ذكرت، إلى أن تحوّلت في المراحل الأخيرة إلى الأشعار التي نراها الآن ونختلف حولها.

جوهر النقلة الفنّية الأساسيّ، إذن، هو أنّ الشاعر لم يعد معلّماً، بل هو إنسان يتمزّق داخليّاً ويتحدّث مع نفسه. أي أنّ هذا الحديث قد يكون موجّهاً، باللاّشعور، لأناس آخرين ولكنّه حاضر بالضرورة في شعوره. فمن يقرأ حاوي من البداية إلى النهاية بغضّ النظر عن تطوّره ـ وهو تطوّر موجود دون شكّ ـ يجد أن عمليّة المونولوج الداخليّ، أو عمليّة الاستبطان، تقوى لديه، ومعها يزداد الغموض. وهذا برهان على أنّ الغموض ما هو إلاّ نتيجة لعمليّة الاستبطان هذه والانطواء على النفس بالذات.

فلذلك نستطيع القول إنّ البناء الفنّي عند خليل حاوي هو نقلة نوعيّة كبيرة في تحويل الشعر العربي من الطابع «التعليمي المباشر» إلى طابع «التمزّق الداخليّ والتعبير الخاصّ في الأعماق».

هذا الكلام ينطبق على كثير من الشعراء لا على شاعر معيّن، ولكنّي أتحدّث عن النقلة الأولى التي تحدّد هذا الشيء. ولكن حين ندخل في التفاصيل نصل إلى طبيعة العبارات.

بغدادي: البناء الفنّي عنده نقلة نوعيّة في تحويل الشعر العربيّ من الطابع «التعليميّ المباشر» إلى طابع «التمزّق الداخليّ والتعبير الخاصّ عن الأعماق».

خليل حاوي متأثّر ـ تأكيداً ـ بالتراث. حرصه على الوزن وعلى القافية بهذا الشكل الشديد واضح. وهو لذلك يريد أن يحقّق معادلة: لا يريد أن يتحرّر تماماً من التراث ولا يريد أن يكتب تماماً مثل التراث. والذي صنعه فعلاً هو انتهاج حلّ من الحلول العمليّة لهذه المعادلة التي مازلنا حتّى الآن نتناقش فيها.

الشيء الأبعد من ذلك يدخل في الخصوصيّات. يمكن للمرء أن يقرأ السيّاب فيرى أنّه يتشابه معه في هذا الموضوع. يقرأ البياتي، يقرأ حتّى أدونيس الذي يقال إنّه سبق الموجة بقصيدته «النسر». لكن، رغم هذا التشابه، هناك خصوصيّة معيّنة تميّز خليل حاوي بطريقة استخدامه للغة، للرمز، للفلكلور.. إلخ.

حين يستخدم حليل حاوي اللّغة فإنّه يستخدمها وكأنّه يريد أن يتحرّر منها. فبقدر ما تفرض اللغة قوانينها نجد لدى حاوي محاولة جادّة لكسر هذا الطوق. يبدو ذلك من خلال طرح الموضوع نفسه بشكل سلسلة من الصور المتداعية التي يخيّل إليك أنْ لا رابطة بينها على الإطلاق. وعلى ذلك أرى أن تعقد ندوة أخرى تُخصَّص لدراسة النسيج الفنّي في شعره ولا شيء سواه، لأنّه نسيج جديد ومعقّد وحديث ورائد حتّى هذه اللّحظة.

● **داود**: كلام الأستاذ شوقي جميل جدّاً وينبغي أن نضيف إليه أمرين اثنين: **أوّلاً**: عندما نبحث في الصياغة الفنّيّة أو صياغة التعبير الشعري عند خليل حاوي ينبغي أن نأخذ بالحسبان ما يريد خليل حاوي قوله. ففي إحدى المقابلات يقول إنّه «يريد أن يعبّر عن تجربة كلّيّة تعادل الفلسفة وإن اختلفت عنها في شكل التعبير». هو إذن يريد أن يقول فلسفة بصيغة شعريّة. خليل حاوي مسوق في هذه الحالة باتجاه رؤيا ـ كما يسمّيها ـ لواقع يعيشه. يقول: «إنّه يعبّر بشكل حسّي عيْني»، بمعنى أنّه يأخذ تفاصيل الحياة اليوميّة، سواء كانت موروثة أو متداولة في الحياة العيانيّة المباشرة ويركّب من هذا المزيج كلاًّ واحداً يسوقه بالنتيجة ليعطي مدلوله ـ أي ما يريد قوله أخيراً ـ كرؤيا للعالم.

ثانياً: إنّنا نلاحظ أنّ حاوي ظلّ على الدوام منطبعاً بطابع الرومانتيكيّين الذين سبقوه، ولكنّه خلق في التعبير جدلاً ـ ولا أعرف إذا كانت كلمة «جدل» تصحّ هنا ـ ما بين التعبير الرومانتيكيّ ومقتضيات التعبير عن الفكر الوجوديّ الذي يحمله. دائماً نلاحظ هذا التفاعل بين هذين المعطيين: القالب الفنّيّ الذي سبقه فيه الياس أبو شبكة، وذاك الذي خرج منه حاوي وأغناه بإضافة شيء جديد، بحيث أصبح هذا التعبير موجّهاً باتجاه فلسفة معيّنة.

ولهذا فإنّ دراسة التعبير الفنّي عند خليل حاوي يجب ألاّ تُدرس جزئياً، بل يجب ألاّ تدرس حتّى بشكل كلّيّ منعزل عمّا يريد قوله مضمونيّاً.

● **دحبور**: لم يكن خليل حاوي يكلّ عن ترداد اسم الياس أبو شبكة، كان يحفظ قصيدته «غلواء» كاملة. إنّما خليل حاوي الذي كتب القصيدة الحديثة المتقدّمة على سابقاتها ـ أعني قصائد خمسينات البيّاتي وقبّاني وأدونيس، وبالمناسبة كان أدونيس أكثرهم بدائيّة؛ فعندما كتب حاوي **نهر الرّماد** كان أدونيس يكتب **قصائد أولى** وهي قصائد غنائيّة بسيطة متواضعة من حيث تحصيلها في الحضور الشعريّ الحديث ـ هذا الشاعر (حاوي) نراه على صعيد الإيقاع لم يستخدم طول حياته الشعريّة، عبر مجموعاته الخمس، أكثر من ثلاثة إلى أربعة بحور شعريّة. أي أنّ مستوىً نغميّاً محدّداً كان في ذهنه لم يكن ليحيد عنه. أيضاً مسألة عنايته بالمفهوم السلفي للقافية لم يتنازل عنها أبداً.

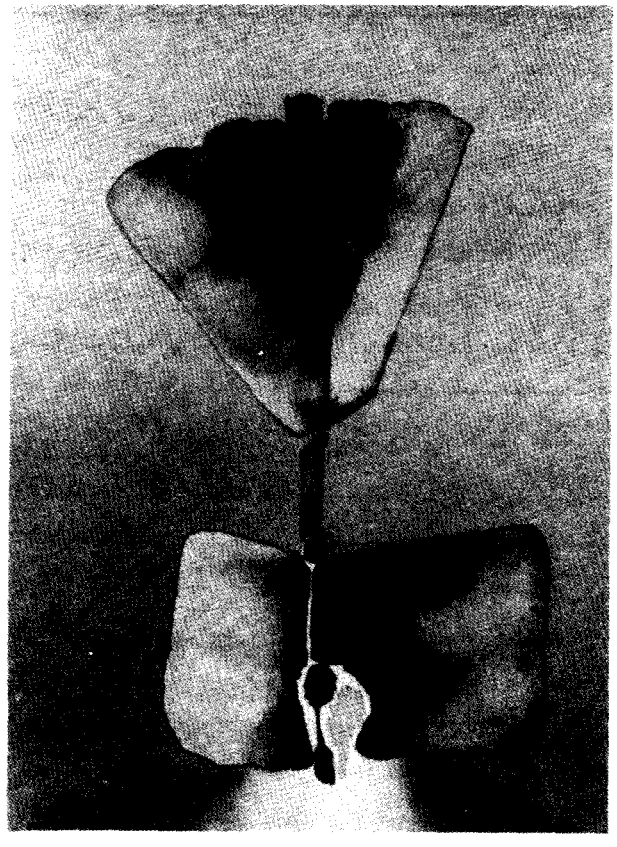
صحيح أنّ القافية تتواتر، تغيب وتعود، ولكنها موجودة بشكل

ملحّ وبشكل جزل يذكّرنا بالأسلاف. وهذا طبيعيّ باعتبار أنّ الحاوي نفسه وصف نفسه بأنّه «جسر» أي هو يحمل تركة الأسلاف ـ الياس أبو شبكة خاصّة ـ ويحمل أيضاً طموح الذين يمشون على صدره وصولاً إلى الشرق الجديد.

من هنا تلتقي في مفردات حاوي، بل تلتقي في حصيلته اللغويّة، المفردات التي تمّت إلى مرحلة الخمسينات والتي نجدها الآن قد شاخت أو أنّها أصبحت محدودة أو مكروهة، وتلتقي معها أيضاً العبارات الخاصّة والتراكيب الجديدة المفاجئة: «ذهباً وحل الأزقّة» ـ هذا التعبير المدهش ـ، أو: «وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلَها الدقائقُ، كيف تجمد، تستحيلُ إلى عصور».

إلاّ أنّنا لو أخذنا عمليّة إحصائيّة لمفردات حاوي لوجدناها مفردات محدودة، فلم يكن القاموس الشعري لديه واسعاً. وأنا لا أرى هذا نقيصة، بل هو صفة: كأن نقول: إنّ هذا الرجل أسمر أو أبيض، بمعنى أنّ هذا القول ليس حكماً قيميّاً وإنّما تقرير واقع. وبهذا ألتقي ـ حسب اعتقادي ـ مع الأخ داود حينما قال: إنّه كان يصبو إلى الفلسفة في الشعر. والفلسفة تميل إلى التجريد وإلى التحديد، الأمر الذي كان يدفع هذا الشاعر إلى الكتابة بلغة معيَّنة، بحيث أنّه يسهل علينا أن نميّز قصيدة حاوي وسط الركام الهائل من الشعر المتشابه في الشعر العربيّ الحديث حتّى ولو لم تكن ممهورة بتوقيعه. من هنا درج شيء اسمه «مدرسة خليل حاوي»، الشاعر الذي زوّج الفلسفة بالشعر وظلّ شاعراً دون أن تلوي الفلسفة عنق قصيدته.

● **الحلبي**: هذا ما لدينا الآن، وأمّا الذي لدى غيرنا فأكثر وأغزر، وهذا مصير كلّ إبداع عظيم، يأتلف الناس من حوله ويختلفون، ولكنّه يظلّ سيِّداً. أشكركم، وأستمطر الرحمة لروح فقيدنا الكبير.



إختناقات العشق والصباح

إدوار الخرّاط

. . . نستمتع حقا بقراءة هذا الكتاب الذي ينطوي على عنف عارم وحب حميم. ولا حاجة بنا لأن نؤكد أن العشق والصباح يختنقان في واقعنا هذا، وأن الكاتب يثور على هذا الاختناق ويحاول الإفلات منه أو مناهضته. ولكن الرسالة التي يبثها هذا الكتاب أخطر من أن تنحصر في «النقد الاجتماعي». إنها مناشدة إلى الخلق والإبداع، وما أحوجنا إليهما. والإنسان لا يعيش بالنقد وحده، اجتماعياً كان أو سياسياً أو غيرهما، ولكنه يعيش بالإبداع والمشاركة، من أجل أن تتولّد لدينا فكرة أو لفتة تذكي نار العشق ونار الصباح ونوره.

سيزا قاسم

دار الآداب