خليل حاوي: الشّاعر ـ الناقد ـ الفيلسوف

الدكتورة ريتّا عوض

حين طلب منّي الدكتور سهيل إدريس تقديم نصّ لخليل حاوي لم يسبق نشره للملفّ الخاصّ الذي ستصدره مجلّة الآداب بمناسبة الذكرى العاشرة لرحيل حاوي، تذكّرت تسجيلاً صوتيّاً لديّ لندوة شعريّة ـ نقديّة قدّمها حاوي في مركز غوته الثقافي ببيروت يوم ١٥ أيّار عام ١٩٧٥. تذكّرت أنّ الحوار الذي تلا إلقاء القصائد، ودار بين الشاعر وعدد من الحاضرين، كان شيّقاً ومهمّاً وتناول قضايا طالما شكّلت هاجساً فكريّاً وفنيّاً بالنسبة لحاوي، أوْلاها تفكيرَه وضميرَه وأعصابَه وحياتَه. وأعدتُ الاستماع إلى الشريط المسجّل، ورأيت أن أحوّله إلى وثيقة مكتوبة تُقدَّم للقارئ لعلّها تشكّل إضافة إلى ما هو معروف من مواقف حاوي النقديّة والفكريّة والحضاريّة، أو على الأقلّ تذكيراً بتلك المواقف، وتأكيداً على حتميّة الجمع بين الإبداع الشعري والتأمّل الفكري في شؤون الآداب والفنّ والحضارة في ذات شاعرٍ يعي حقيقة التحوّلات الحضاريّة والفنيّة في الزمن الذي يعيش، ويدرك أنّه شاعر مجدِّدٌ يحمل لواء ثورة فنيّة تستجيب لمبادئ الحداثة في هذا العصر.

لقد كان حاوي شاعراً/ناقداً لا تُدرَكُ أبعادُ شعره ما لم يتأمّل الدارسُ في نتاجه النقديّ والفلسفيّ، لما بين شعره وفكره من صلات وثيقة. ومع أنّ حاوي أبى أن تختلس الكتابة النقديّة والفلسفيّة ممّا نذره من وقته وفكره وحسّه وجهده للإبداع الشعريّ، فإنّ له من المقالات والمحاضرات والأحاديث الصحفيّة الكثيرة ما يكشف عن مدى العمق والاتّساع في فكره النقديّ والحضاريّ والفلسفيّ. وقد كانت صيغة الحوار في هذه الموضوعات، الشفهيّ والمكتوب، هي الأقرب إلى نفسه؛ كان يترك نفسه على سجيّتها فيعبّر بتلقائيّة وعفويّة رائعة عن مسائل طالما تملّاها وتأمّل في خفاياها وجال في أعماقها.

ولئن كان الإبداعان الشعريّ والنقديّ لم يجتمعا في كاتب واحد في التراث الأدبي العربي ـ فلم يعرف تراثنا شاعراً كبيراً كان في الوقت نفسه ناقداً متميّزاً أو العكس، ولعلّ ذلك مردّه إلى الفصل الحادّ بين الكتابتيْن الشعريّة والنثريّة في التراث العربي، وإلى التباين المتعارَف عليه بين طبيعة الإبداع الشعري وخصائص التنظير حول الشعر ـ فإنّ ظاهرة الشعراء/النقّاد مألوفةٌ في تاريخ الأدب الغربي والانكليزي منه بالأخصّ من صموئيل جونسون وجون درايدن إلى كولريدج، وكان أعظم مثال قدّمته الحركةُ الرومنطيقيّة في الغرب على الالتحام بين الإبداع الشعريّ والتنظير الأدبيّ. وفي القرن العشرين تميّزتْ حركةُ الحداثة في الغرب بالجمع بين الشعر والنقد، وقد نهض بهذه الحركة شعراء/ نقّاد أمثال عزرا پاوند وتي. اس. اليوت، طبع نتاجهما العصر بطابعه وأسهمت كتابتهما النقديّة في بلورة المبادئ التي قامت عليها حركة الحداثة الشعريّة. ويُلاحظ أنّ ظاهرة الشاعر/الناقد تبرز عند المنعطفات التي تتحوّل فيها الحساسيّةُ الفنيّة ويتّجه الشعر فيها إلى التغيّر والتجديد. ولا يستطيعُ إحداث الجديد سوى شاعر ترسّخت ثقافته الفلسفيّة والأدبيّة والفنيّة، وتعمّق وعيه لما يعتمل في مجتمعه وثقافته وعصره من تحوّلات تقتضي تحوّلَ الأشكال الفنيّة والأدبيّة السائدة، والاتجاهَ بالإبداع الفنيّ إلى آفاق جديدة تكون أكثرَ قدرةً على التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر، وأكثر انسجاماً مع الواقع المعيش. من هنا يتّجه الشاعر المجدّد ـ وقد وعى ما أتى به من تحوّل فنيّ ـ إلى ترسيخ هذا التحوّل والتجديد وتبريره وفلسفته؛ فيكون النقد الأدبي والكتابة النقديّة سبيله إلى ذلك.

في هذا الإطار تندرج الظاهرة التي يشكّل خليل حاوي أحدَ أبرز الأمثلة عليها في حركة الحداثة الشعريّة لدينا في هذا العصر. فقد كان حاوي من الشعراء الروّاد الذين أرسَوْا دعائمَ القصيدة العربيّة الجديدة ـ الحديثة منذ مطلع الخمسينات. وقد أسعفه على الاضطلاع بهذه المهمّة وتحقيق ما ناله من نجاح فيها، موهبةٌ شعريّة فذّة رفدَها وعيٌ حضاريٌّ متميّز خلقتْهُ معاناةٌ لقضيّة الذّات الفرديّة والقوميّة والإنسانيّة في مواجهتها للحاضر ببعديْه التاريخي والمستقبلي، وثقافةٌ عميقةٌ شاملة قادرة على التعامل مع التراث القومي والإنساني بنظرةٍ نقديّة تصطفي ما ثبت عبر الزمن ورغمه، حيّاً وإنسانيّاً وأبديّاً. هذه الثقافة وذاك الوعي يعبّران عن نفسيهما في شعره وفي نقده وفكره على حدٍّ سواء.

آمن خليل حاوي بأنّ الشاعر في هذا العصر ينبغي له أن يكون ناقداً حضاريّاً؛ ولطالما ردّد هذا القول في محاضراته الجامعيّة وفي أحاديثه الصحفيّة وفي جلساته الخاصّة. وما يعنيه حاوي بهذا الشرط ـ وقد رأى أنّ من دونه لا يكون شعر حديث ـ هو أنّ على الشاعر أن يكون قادراً على إدراك تراثه والتراث الإنساني بنظرة نقديّة قادرة على تحديد ما يسمّيه «بالعناصر الحيّة في التراث.» وكان

يرى أنّ أصالة الشاعر ترتبط بما انتقاه من تلك العناصر الحيّة وصَهَرَه في مادّة شعره ونسيجه. وقد دفع حاوي إلى تأكيد هذا الموقف رؤيته عدداً من الشعراء المحدثين ـ من الرواد خاصّة ـ يرفضون التراث بأسره ويرون أنّ الحداثة انفصالٌ تامّ عن الذاكرة الحضاريّة وقطيعةٌ مطلقة مع الماضي، فوقعوا بذلك في خطأ رفض القيم الإيجابيّة في الحضارة. بهذا الموقف أسقط هؤلاء الشعراء، في رأيه، عن الشاعر صفةَ خالقِ القيم، لأنّ الشعر الذي ينطلق من الرفض ويبقى عليه يُصيبه العقمُ ويغدو عاجزاً عن إبداع القيم الأخلاقيّة في المجتمع. ولئن آمن حاوي بالثورة مبدأً حتميّاً في الشعر الحديث، فإنّه قرن الثورة في الشعر بالأصالة وعدّهما صفتيْن لا بدّ أن يتّصف بهما شعرُنا الحديث. إلّا أنّ ما عناه بالثورة ليس الرفض المطلق الخالي من حسٍّ نقديّ ووعيٍ ثقافيّ قادرٍ على التمييز؛ فالثورة نفسها يمكن أن تكون معرضاً لَحَرَدٍ صبيانيّ ـ حسب تعبيره ـ ويمكن أن تكون نزقاً عصبيّاً وفورةَ انفعالات سطحيّة وعابرة. وهذه جميعاً وسائل الشاعر الذي لا تسعفه الرؤيا والثقافة على فهم أحاسيسه وحضارته وحضارة الإنسان في عصره وفي تراثها المتراكم عبر التاريخ. وقد تكون الثورة، على حدّ قوله، خارجيّةً وجزئيّة تَقْنَعُ بتحويرٍ في الشكل والصورة لا يمسّ ما في المضمون من مفاهيم قديمة متحجّرة أو غريبة مجلوبة. لذلك كلّه تكون الصفة التي تميّز تجربة الشعراء الحديثين الأصيلين:

> **هي البلوغ بالثورة والرفض إلى الكشف عن حقيقة الفطرة في ذاتنا القوميّة وعن العناصر الحيّة في تراثنا وتراث الإنسان. وفي محاولة كهذه يكون العنف وسيلة حتميّة لا يتمّ بدونها هدمُ المفاهيم المتحجّرة ولا يصير إلى إطلاق الحيويّة من الكهوف التي احتقنت بها عبر عصر الانحطاط. ولا تصدر القيم عن جذور الغرائز والتطوّر الدائم في أصل الوجود. ولعلّه يصحّ على الشعر العربي في مرحلته الحاليّة رأيُ الشاعر الإرلندي سِنج بأنّ على الشعر أن يكون عنيفاً قبل أن يكون إنسانيّاً أو جماليّاً. إنّ الشعر العربي ما يزال بحاجة إلى العنف والغضب اللّذين يفجّران الحيويّة الخلّاقة في الأعماق.(*)**

وقد رأى حاوي أنّ على الشعر أن ينفذ إلى الجذور العميقة المتشابكة لقضايانا المصيريّة من اجتماع وسياسة، وعليه أن يستند إلى ما هو قائم في صلب التراث من أساطير وحكايات شعبيّة ليحوّلها إلى رمز يجسّد تجربتَهُ الذاتيّة الكلّيّة الخاصّة والعامّة. فالرمز يسعف الشاعر على شحن القصيدة بالرؤيا الشعريّة، وهو صورة حسّيّة ـ حسب تعريفه ـ تعبّر عن معنى حسّيّ في ظاهرها، وتوحي في الوقت نفسه بأصداء قصيّة يشفّ عنها ذلك الظاهر. فالرّمز قريب بعيد في آن معاً.

كان له موقف راسخ يتمثّل في تأكيده على أهميّة الإيقاع المنضبط بوزن في الشعر ورفضه قصيدة النثر من حيث هي اختيارٌ سهل يلجأ إليه كثير من الأدْعياء والعاجزين.

لقد أَوْلى حاوي موضوعَ الرّمز والصورة الشعريّة اهتماماً كبيراً من تفكيره النقديّ ومن ممارسته الإبداعيّة. ولم يكن اهتمامه بمسألة الإيقاع في الشعر بأقلّ من اهتمامه بالصورة الشعريّة. وقد كان له موقف راسخ في هذا الشأن يتمثّل في تأكيده على أهميّة الإيقاع المنضبط بوزن في الشعر ورفضه قصيدة النثر من حيث هي اختيارٌ سهل يلجأ إليه كثير من الأدعياء والعاجزين. وقد بدا اهتمامه جليّاً بهذا الموضوع منذ النصف الثاني من الخمسينات حين كان يعدّ أطروحة الدكتوراه عن جبران بجامعة كيمبردج، وعبّر عن موقفه من قصيدة النثر والشعر المنثور والنثر الشعري في تلك الأطروحة التي كتبها عام ١٩٥٧.(*) وكان حاوي يشعر أنّه يحمل مسؤولية إعلان المبادئ الفنّيّة التي تكشّفتْ له من خلال تجربته الشعريّة ومطالعاته وتأمّلاته النقديّة، وغرسها في نفوس المهتمّين بقضايا الشعر والأدب والفن من طلّاب ونقّاد وشعراء، لأنّه كان يدرك خطورة التيّار المضادّ الداعي إلى التسهيل والتساهل، وهو تيّار قد انتهى إلى نوع من الفوضى الفنّيّة والبلبلة الفكريّة وانعدام القيم النقديّة وانتفاء الإبداع الحقيقيّ. وأذكر أنّه طلب منّي في صباح ذلك اليوم الذي أقيمت فيه الندوة الشعريّة في مركز غوته الثقافي أن أطرح عليه

---

* **الآداب**، عدد تموز ١٩٦٣، ص ٧٢. والشاعر الإرلندي المذكور هو: John Millington Synge (1871 - 1909).

(*) نُشرت بعنوان: **«Kahlil Gibran: His Background, Character and Work»**. الطبعة الأولى صدرت عام ١٩٦٢ عن كليّة الآداب والعلوم بالجامعة الأميركيّة ببيروت، والطبعة الثانية صدرت عام ١٩٧٢ عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ببيروت. وترجمها سعيد فارس باز إلى العربيّة ونشرت تحت عنوان: **جبران خليل جبران: إطاره الحضاري وشخصيّته وآثاره**، وصدرت عن دار العلم للملايين، بيروت عام ١٩٨٢. والترجمة ـ وإن كانت بإشراف المؤلّف، كما يذكر المترجم ـ فإنّها إجمالاً غير مرضية، تفتقر أحياناً كثيرة، إلى الفهم الصحيح للأصل الانكليزي، وإلى التعبير الدقيق عن الغرض الذي قصد إليه المؤلّف.

سؤالاً يتعلّق بالإيقاع في الشعر لأهميّة هذا الموضوع ورغبته في أن يتناوله بالحديث. فكان أن طرحتُ عليه السؤال الأوّل في الحوار الذي دار بعد انتهائه من إلقاء بعض قصائده. ويمكن اعتبار إجابته عليه خلاصة مكثّفة لموقفه من قضيّة الإيقاع في الشعر.

كان خليل حاوي نموذج الارتباط الحتميّ بين الشعر والنقد، وقد رأى أنّ الجمع بينهما شرطُ الانطلاقة الشعريّة الحديثة. والنقد بالمعنى الذي يرمي إليه حاوي لا يمكن فصله عن المرتكز الفلسفي الذي يقوم عليه. ولئن رأى أنّ أدبنا الحديث يفتقر إلى التفاعل بين الفكر الأصيل وبين المذاهب النقديّة الأصيلة، فقد آمن أنّ أفضل النقّاد هم الفلاسفة، وأكّد أنّه لا بدّ من ربط كلّ مذهب نقديّ بنظريّة في الوجود والمعرفة، وإنْ لم يشترط أن يكون الشاعر هو صاحب تلك النظريّة. وبهذا البعد الفلسفي والوعي الحضاري تميّز نقد حاوي كما تميّز شعره.

ولا شكّ أنّ هذه الثقافة الفلسفيّة العميقة ـ وقد تحوّلت وعياً كاشفاً لدى حاوي ـ كان لها تأثيرها في شعره المتميّز عن بقيّة الشعر العربي الحديث بعمق الرؤيا وكثافة الوعي الحضاري وشموليّة الثقافة، الأمر الذي جعل حاوي قادراً على اكتناه جوهر الذات الإنسانيّة، وبعدها القوميّ والبشريّ وحقيقتها الشخصيّة، والتعبير عن ذلك بالرمز والأسطورة في لغة مجازيّة يضبطها الإيقاع ويكثّفها، صهرَت الذاتيّ والعامّ، والحسيّ والكليّ، والجوهر والصورة، في وحدة شعريّة تامّة تقف شامخة بين الذرى الشعريّة العالميّة التي أبدعها الإنسان عبر تاريخ الحضارة البشريّة. وقد استطاع حاوي، بفضل موهبته الشعريّة الفذّة وصفاء إدراكه لحقيقة الإبداع الشعريّ، أن يصون شعره من الآثار السلبيّة التي يمكن أن تكون للفلسفة على الشعر، مثل التجريد الذهني، وإيراد الأمثال والحِكَم في الشعر بصيغة تقريريّة. ولم يكن الشعر، بالنسبة إلى حاوي، صياغةً لما يُستمدّ جاهزاً من مبادئ الفلسفة أو الفكر، بل إنّ الغاية التي حدّدها للإبداع الشعريّ لم تقف دون الكشف عن الحقائق الخفيّة الكامنة في مجال النّفس والوجود والتعبير عن المطلق. من هنا عرّف حاوي الشعر بأنّه «رؤيا تنير تجربة، وفنّاً قادراً على تجسيدهما.» فالشعر يشترك مع الفلسفة في كونه رؤيا عميقة ونافذة، لكنّه يتجاوزها في كونه فنّاً يعتمد التجسيد والإيقاع ويتّحد بالتجربة الذاتيّة والقوميّة والإنسانيّة، فيخاطب بذلك النفس الإنسانيّة بكافة عناصرها الوجدانيّة والفكريّة معاً؛ بينما تقتصر الفلسفة، بتقريريّتها وتجريدها، على مخاطبة العقل دون العاطفة. لقد آمن حاوي بأنّ الرؤيا هي مصدر كل معرفة، أكانت علميّة أو فلسفيّة أو شعريّة، لكنّ هذه الرؤيا تتمثّل أصفى تمثّل في الشعر وتتفرّع إلى فلسفة وعلم لا يضاهيان الشعر في الكشف عن حقيقة الوجود واكتشاف المطلق والتعبير عنه لتميُّزِ مادّة الشعر ووسيلته في التعبير.

آمن حاوي بأنّ المصدر الأوّليّ لنشأة الحضارة هو رؤيا تنبثق عن حياة أمّة ما، وبذلك عقد الصلة بين الشعر والحضارة، وحمّل الشاعر الرائي مهمّة الأنبياء.

انطلق خليل حاوي في شعره من موقف وجوديّ يسعى إلى اكتشاف مغزى الوجود وماهية الحياة، وانتهى إلى موقف عبثيّ وإلى ما يشبه العدم. وقد قاده إلى ذلك شكُّه الحقيقيّ بوجود ذات مطلقة تصدر عنها الموجودات، وتكون مفارقة لها في الجوهر والمادّة. لقد عاش في أعماقه صراع العقل والإيمان، فانتهى إلى إلحاد كان مصدر أزمة وجوديّة مريرة عاناها طويلاً. غير أنّ إلحاده دفعه إلى تقمّص صفات الخالق والسعي إلى الخلق المبدع. بهذه الرغبة في الخلق والقدرة عليه، بهذا الفعل الإيجابي، أنقذ حاوي نفسه من العدميّة. ولم يكتفِ بالإبداع الشعريّ بل آمن بأن الشاعر قادر على خلق حضارة جديدة، فيكون بذلك فاعلاً في عصره، متوحّداً بأمّته، وبفعله هذا ينال الخلود الذي انهارت صورته الموروثة عن الدين في نفسه. لقد آمن حاوي بأنّ المصدر الأوّليّ لنشأة الحضارة هو رؤيا تنبثق عن حياة أمّة ما فتكون منطلقاً لنهضتها الشاملة. وبذلك عقد الصلة بين الشعر والحضارة، وحمّل الشاعر الرّائي مهمّة الأنبياء. وقدّ رسّخت دراسته لعصر النهضة أثناء إعداده أطروحة الدكتوراه عن جبران، رسّختْ في نفسه الإيمان بالقوميّة العربيّة. كما أسهم في تعزيز ذلك الإيمان وبلورته لقاؤه في كيمبردج بعدد من الطلاّب العراقيّين المؤمنين بالقوميّة العربيّة. وكان حاوي قد بدأ بالانفتاح على فكرة القوميّة العربيّة خلال دراسته في الجامعة الأميركيّة ببيروت في أوائل الخمسينات من خلال لقائه بالكثير من الطلاّب العرب واللبنانيّين المؤمنين بها. وكان المدّ القوميّ في تلك الفترة في أوجه بعد نكبة فلسطين وبداية انهيار أنظمة الحكم في عدد من الأقطار العربيّة؛ وقد رأى الشعبُ عامّة ورأت الأحزابُ التي عُرفت بالتقدميّة حينذاك، أنّ تلك الأنظمة تتحمّل مسؤوليّة النكبة الفلسطينيّة. وكان حاوي يؤمن بأنّ الفكر يكون عظيماً عندما يرتبط بالمصائر البشريّة والقوميّة والحضاريّة. لذلك توجّه، بفكره وفنّه، إلى الالتزام بقضيّة النهضة العربيّة في هذا العصر، وبانبعاث الحضارة العربيّة بعد عصور الانحطاط.

حوّل حاوي توقه الميتافيزيقي إلى التزام حضاري، فأحلّ التاريخ محلّ الغيب، وأحلّ الأمّة محلّ الخالق، واختار لنفسه دور النبيّ المبشر بانبعاثها.

كان لانهيار الإيمان الدينيّ وقعٌ مأساويّ في نفس خليل حاوي، لأنّه كان يدرك أنّ العقل وحده لا يستطيع أن يصل إلى الآفاق التي تتشوّف إليها النفس الإنسانيّة، ويبلغ بالإنسان شاطئ الأمان الروحيّ والنفسيّ والوجدانيّ. لذلك أحيا حاوي عنصرَ الإيمان في ذاته، لكنّه وجّهه وجهة أخرى بعد تداعي موضوع الإيمان القديم في نفسه، فكان إيمانه المتجدّد بالقوميّة العربيّة وبانبعاث الحضارة العربيّة تعويضاً عن إيمانه الدينيّ المفقود. لقد حوّل حاوي توقه الميتافيزيقي إلى التزام حضاريّ فأحلّ التاريخ محلّ الغيب، وأحلّ الأمّة محلّ الخالق، واختار لنفسه دور النبيّ المبشّر بانبعاثها. ولعلّ هذا ما يفسّر لنا فجيعته وانهياره اللّذين انتهيا به إلى الانتحار. لقد بدأ منذ النصف الأوّل من عقد الستينات بتلمُّس بوادر انهيار موضوع إيمانه الجديد، وكانت قصيدته الكبرى «لعازر ١٩٦٢» صورة فاجعة لمأساة انهيار الإنسان العربي؛ وقد صوّرة الشاعرُ ميّتاً في الحياة، متشبّثاً بموته، رافضاً الانبعاث الصحيح. لهذا صمت خليل حاوي طويلاً بعد «لعازر»، لكنّه عاد إلى قصائد تحمل التماعات البرق والوعد بالمطر المُخصب في **الرعد الجريح**، وقد كتب قصائده الأربع بين عامي ١٩٦٧ و١٩٧٣. غير أنّ مأساة الحرب اللبنانيّة وكارثة الغزو الإسرائيلي للبنان قوّضتا ما تبقّى في ضمير الشاعر من إيمان قوميّ وانبعاثيّ. ومع انهيار إيمانه هذا انتفى مبدأ وجوده كما حدّده لنفسه، وسقط في العدميّة التي حاول منذ البداية إنقاذَ نفسه منها بالإيمان القوميّ والإبداع الشعريّ والخلق الحضاريّ. وليست البندقيّة التي ألصق فوهتها بجبهته ليطلق النار بين عينيه سوى الرّمز الأخير الذي عبّر به عن الفراغ الجحيميّ الذي انتهى إليه بعد انطفاء جذوة الإيمان وجفاف معين العقل وانهيار كافّة المبادئ التي شكّلت جوهر الدعوة التي عاش الشاعر لأجلها وبشّر بها.

كانت المأساة التي تلبّست حاوي وانتهت به إلى يأس مرير قوّض في نفسه وفكره وكيانه ما ابتناه عبر سنين طويلة من رؤيا الانبعاث الحضاريّ العربي، هي أنّه جعل الحضارة الإنسانيّة مطلقاً. لم يمت في نفسه، مع موت إله الدين، الإيمانُ بالمطلق، وظلّ يتوق إلى الرؤيا الكونيّة، وقد آمن بأنّ الشعراء قادرون على امتلاكها في فترات النهضة الكبرى. وكان حتّى أوائل الستينات على يقين بأنّ العرب يعيشون زمن نهضة حقيقيّة، وأنّه هو الشاعر الذي حاز تلك الرؤيا الكونيّة المبشّرة بانبعاث الحضارة العربيّة. لقد أسبغ على المحدود والمتحوّل وغير اليقينيّ سمات المطلق، وعانى من آثار المفارقة بين مفهومين متعارضين جوهراً. وكان موقفه هذا صادراً عن قناعة بحتميّة مواكبة الإيمان للعقل في اكتشاف حقيقة الوجود واكتناهها. لذا خلق بنفسه موضوع إيمانه، فقوّضته في نفسه أحداثُ التاريخ.

غير أنّ الرؤيا الحضاريّة التي بلغها حاوي ـ ولو زعزعها الواقع في وجدانه وظلّت صور ذلك الواقع مغايرة لها في الزمن الذي عاش فيه ـ قد نالت الخلود في إبداع شعريّ سيظلّ صامداً رغم الزمن ورغم تقلّبات الأحداث. إنّ مبدأ القوميّة العربيّة والانبعاث الحضاريّ العربيّ قد وجد في شعر خليل حاوي التعبيرَ الأمثل عن نفسه في صيغة التحم فيها الفكر والخيال والوجدان فتجسّد رمزاً عينيّاً مطلقاً يتخطّى الواقع ليثبت نموذجاً أصليّاً، حقيقةً نفسيّةً قوميّة، متجذّرة في اللاّوعي الجماعيّ، يتوارثها أبناء الأمّة جيلاً عن جيل.

لقد عاش خليل حاوي نبيّاً بشّر بالقوميّة العربيّة والانبعاث الحضاريّ العربيّ، وقضى فادياً كتب بدمه فحوى رؤياه لتترسّخ في وجدان قومه وتثبت تراثاً ثقافيّاً فاعلاً وخالداً عبر الزمن. وسيظلّ ما خلّفه خليل حاوي الشاعر ـ الناقد ـ الفيلسوف من آثار شعريّة ونقديّة وفلسفيّة نبعاً تنهل منه الأجيال العربيّة القادمة وقمّة من قمم الخلق الشعريّ والإبداع الفكريّ تسمو بالأدب العربي الحديث والثقافة العربيّة الحديثة إلى آفاق الإبداعات الإنسانيّة الخالدة.

تونس

خليل حاوي يتكلّم... الشعر والنقد والحضارة

في الخامس عشر من شهر أيّار ١٩٧٥ كان خليل حاوي على موعد مع نخبة من عشّاق الشعر الحديث في مركز غوته الثقافي ببيروت لتقديم أمسية شعريّة بدعوة من المستعرب الدكتور بيتر باخمان، مدير المركز حينذاك. والدكتور باخمان من المستعربين القلائل الذين أولوا الشعر العربي الحديث اهتماماً كبيراً، ترجمة وبحثاً ومحاضرات. وكان مفتوناً بشعر حاوي وقد قال فيه:

> خليل حاوي هو الشاعر الوحيد الذي لفت نظري في العالم العربي، إنّه شاعر له فذّ وحدّ... وهذا شيء نادر الوجود عند شعراء الغرب والشرق المعاصر.

قدّم الدكتور أديب صعب خليل حاوي في تلك الأمسية بحديث مسهب عن الشعر العربي الحديث ودور حاوي المتميّز فيه محاولاً الإجابة عن السؤال: «هل يبقى الشعر العربي الحديث؟». ثمّ ألقى حاوي خمس قصائد شاءها أن تكون من مراحل مختلفة من حياته الشعريّة، على حسب تعبيره، هي: «الجروح السود» و«المجوس في أوروبا» من ديوان **نهر الرماد**، ومقطع «الأقنعة، القرينة، جسر واترلو» من قصيدة «وجوه السندباد» من ديوان **الناي والريح**، وقصيدة «رسالة الغفران ـ من صالح إلى ثمود» كاملة وقد نشرها فيما بعد في ديوان **الرعد الجريح**، وقصيدة «جنيّة الشاطئ» من ديوان **بيادر الجوع**. ومن بين هذه القصائد كانت قصيدة «رسالة الغفران ـ من صالح إلى ثمود» جديدة يلقيها الشاعر لأوّل مرّة على مسامع الجمهور. لذلك قدّم لها بالكلمات التالية:

> ثمّ أنتقلُ إلى القصيدة الجديدة وعنوانها: «رسالة الغفران ـ من صالح إلى ثمود»، وكما تعلمون، تذكرون بيت المتنبّي:
>
> أنا في أمّة تداركها الله
> غريبٌ كصالح في ثمودِ
>
> والمهمّ هنا الالتفات إلى الغربة وارتباط التصفية أو الصفاء النفسيّ بالغربة. لا بدّ للبطل العقائديّ أن يغترب ولو في داخله ليصفّي نفسه ويصبح قادراً على القيادة، قيادةً صافية. ثمّ هناك الإشارة إلى ميثاق، وهذا المصطلح أو المفهوم يشيع في الأساطير عامّة، وهو شرط المغامرة وإنجاز المغامرة. هناك ميثاق بين محمّد وربّه على أن لا يغيّر حرفاً في القرآن، وهناك ميثاق بين المسيح والله عندما حاول المسيح أن يفتدي البشر بصَلْبه. وهناك مواثيق كثيرة منها ميثاق فاوست والشيطان عندما كتب الميثاق بدمه.

ويلاحظ أنّ حاوي يؤكّد في تقديمه هذا أهميّة الغربة في هذه القصيدة؛ بل إنّ القصائد التي اختارها للإلقاء في تلك الأمسية تنطوي جميعها على الشعور بالغربة. ولعلّ في ذلك الاختيار دليلاً على الجوّ النفسيّ الذي بدأ يعيشه حاوي منذ ذلك الحين.

ثمّ فُتح المجال بعد إلقاء القصائد لنقاش بين الشاعر ومستمعيه، فكان الحوار حول الشعر الحديث والنقد والحضارة المثبت هنا. وقد حاولت أن أقدّمه بالصيغة التي تحدّث بها الشاعر، مع تعديلات بسيطة لا بدّ منها لتحويل الكلام المنطوق إلى نصّ مكتوب، لكنّه ظلّ يحمل سمات الحوار الشفهيّ، وهو يمثّل أسلوب حاوي في الحديث لا في الكتابة، ويقدّم صورة أجدها مهمّة، لأسلوبه في التعبير التلقائي والمباشر عن موضوعات فكريّة ونقديّة طالما كانت محور قراءاته وتأمّلاته.

ريتا عوض

الحوار

■ يُلاحظ أنّ الحديث عن الإيقاع يندر عندما يتحدّث النقّاد والشعراء عن الشعر الحديث. ما هو برأيك السبب في ذلك؟ وما هي أهمّيّة الإيقاع في الشعر بشكل عام؟ وما هي تجربتك الخاصّة مع الإيقاع في شعرك؟

ـ الحقيقة أنّ التجارب والمطالعات الشعريّة تُرسّخ في ذهنِ منْ يتأمّل في طبيعة الشعر انطباعاً عن الإيقاع المنضبط للشعر. والواقع أنّ الإيقاع ينطلق من الانفعال ويزداد اتّجاهه نحو صيغة الإيقاع المنضبط بوزن كلّما توهّج وزاد انطلاقُه. وهذا أمر معلوم وبديهيّ في الشعر وفي غيره من الفنون كالرقص والموسيقى، حيث نرى أنّ عامل الانضباط هو عامل انطلاق. فمثلاً في الرقص هناك الحركات المنضبطة التي تجعل الرقص فنّاً. وكذلك في الموسيقى، هناك النسب الرياضيّة التي يتقيّد بها الموسيقيّ. ولهذا نرى أن الموسيقيّ والراقص كليهما يستطيعان بانضباطهما أن يوحيا بأسرار قائمة في عالم النفس وفي عالم الوجود. انضباط الراقص يجعله أكثر إيحاء من الماشي الذي لا يضبط سيره أيُّ انضباط. وكذلك الموسيقى تضبطها نسبٌ رياضيّة. وهذه النسب الرياضيّة التي تضبطها هي التي تجعلها توحي بأسرار وأعماق ودقائق وحقائق خفيّة. وهذا ما قرّره الشاعر/الفيلسوف كولريدج: إنّ الشعر بطبيعته ينزع نزوعاً تلقائيّاً إلى الانطلاق، وجهد الشاعر هو في ضبط هذا الانطلاق. هذا الصراع، المتولّد في ذات الشاعر لضبط ذاك الانطلاق، يدوم ويحمل معه لغة الشعر. كذلك فإنّ الانفعال يصدر عنه الإيقاعُ، ولغة الانفعال هي لغة الصور. ولهذا نجد أنّ الشعر عندما يصدر عن الانفعال يوحّد بين عنصريْن من عناصر الشكل هما الإيقاع والصورة. وبهذا تتوفّر للشعر من حيث الصياغة والبناء الداخلي، الوحدةُ العضويّة. الإيقاع والصورة هنا ينطلقان من منطلق واحد هو الإيقاع، ويدفعهما الإيقاع دفعاً حيويّاً متنامياً إلى أن يبلغا منتهى النموّ المطلوب.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد أنّ الذين كتبوا في هذا الموضوع أمثال سوزان برنار ـ وقد كتبت عن قصيدة النثر بحثاً طويلاً بالفرنسيّة ـ لاحظت أنّ أفضل الشعر المنثور أو أفضل قصائد النثر هي القصائد التي كانت منضبطة إلى حدّ ما انضباطاً وثيقاً بالوزن الاسكندري، وكانت تتبع سياقاً إيقاعيّاً معيّناً يمنعها من التشتّت والانفراط. وقد أسفتْ أسفاً كبيراً لانتشار قصيدة النثر في

الشعر الفرنسي، لأن انتشارها دفع الذين لا يتّصفون بهذه الهبة الأساسيّة التي يجب أن يتّصف بها الشاعر (وهي صفة الإيحاء بالإيقاع) إلى كتابة قصيدة النثر ظنّاً منهم أنّ الشعر يُكتب كيفما اتفق، مع أنّ الشاعر كما يقول أرسطو وكلوديل ونيتشه وكثير من الشعراء والنقّاد والفلاسفة، يجب أن يتّصف بتلك الصفة التلقائيّة الطبيعيّة ليكون شاعراً.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة النثر في شعرنا الحديث وجدنا أنّ الذين انطلقوا بها في منطلقها الأوّل كانوا من الشعراء الذين يفتقرون إلى هذه الموهبة: موهبة الإيحاء بالإيقاع والقدرة على خلق الصور. كان شعرهم يصدر عن براعة ذهنيّة أو ثقافة مجرّدة. والخطر في قصيدة النثر هو أن تتوكّأ القصيدة على الصور وحدها دون عنصر آخر وهو الإيقاع. وبهذا يحاول الشاعر عندئذ أن يعوّض عن إيحاء الإيقاع بالصور المدهشة والغريبة. وربّما انحلّت القصيدة إلى مجموعة من الصور الغريبة والمدهشة. وافتقرت القصيدة عندئذ لصفة أساسيّة يجب أن تتّصف بها وهي الوحدة العضويّة. وما يقوله ريتشاردز في هذا الموضوع هو أنّ الشعر بطبيعته ينزع إلى الإيقاع المنضبط بوزن عندما يبلغ منتهى الدقّة والصعوبة. ثمّ يقول إنّ الحال في الشعر كما هي الحال في كثير من الحالات الاجتماعيّة: أن نأخذ بما هو مبتذل ويسير، فهذا أسهل من الأخذ بالتقاليد الصعبة. ولهذا كان يسيراً على الشعراء أن يأخذوا بقصيدة النثر لأنّها لا تكلّفهم الجهد الذي تكلّفه القصيدة الموزونة لشاعرها. ومن هنا كان قول اليوت كذلك إنّ كثيراً من النثر الرديء دخل نطاق الأدب تحت اسم الشعر الحرّ وأنْ ليس هناك شعر جيّد يمكن أن يكون حرّاً، وإنّ الحرّيّة لا تكون بالتحرّر من الوزن بل بالسيطرة على الوزن واستخدام الوزن استخداماً متنوّعاً تنوّعاً كبيراً يجعل الشاعر قادراً على التعبير عن حالات متنوّعة مختلفة متعدّدة متعارضة.

هذا ما يمكن أن يقال، وهو كلام إجمالي عُدت فيه إلى عدّة مصادر: إلى ريتشاردز، وهو ناقد حديث، وإلى اليوت، وهو من الشعراء المحدثين. وإذا التفتنا إلى شعراء محدثين في أوروبّا أمثال فاليري واليوت ويتس وجدنا أنّ هؤلاء الشعراء لم يتحرّروا من الوزن وإنّما طوّعوا الوزن لأغراضهم.

وإذا عدنا إلى تاريخ الشعر وجدنا أنّ الشعر كان مرتبطاً بالإيقاع المنضبط بوزن منذ بداية الشعر: منذ عهد البداوة الأولى عندما كان الشعر مرتبطاً بالرقص المقدّس والصلاة إلى آخر التطوّرات الحديثة، كما يدلّ على ذلك شعرُ فاليري وشعر ييتس وشعر اليوت.

مهمّ جدّاً أن نلاحظ أنّنا إذا عدنا إلى قصيدة النثر عند سان جون بيرس نجد أنّها تنطوي على قوافٍ داخليّة وعلى جناس لفظي وترتبط الـ «Vers» دائماً بالوزن الاسكندري. ولكن هذا الجناس اللّفظي وهذه القوافي الداخليّة لا بدّ منها لتعوّض عن القوافي والإيقاع في الوزن المنضبط. فقصيدة النثر كما صاغها سان جون بيرس وكبار شعراء قصيدة النثر كانت صياغتها صعبة جدّاً لما يجب أن تشتمل عليه من قوافٍ داخلية ومن جناس لفظيّ.

أنا أعتقد أنّ الشعر يجب أن يكون كشفاً عن حقيقة خفيّة ثمّ التعبير عنها بصيغ إيقاعيّة موحية وصيغ مجازيّة موحية.

■ ما هو الحادث الذي أدّى إلى كتابة قصيدة لعازر؟

ـ ليس حادثاً بقدر ما هو تجمّع انطباعات، تجمّعت وتراكمت في نفسي تراكماً لاواعياً، ثمّ وعيتها وعبّرتُ عنها بعد أن لاحظتُ الأوضاعَ العربيّة إجمالاً. لم يكن هناك حدث خاصّ بقدر ما كان حدس الشاعر أو رؤيا الشاعر التي تنفذ عبر الواقع الظاهر إلى خفايا القضايا. ومن هنا كان هذا الصراع بيني وبين نفسي عندما نظمت القصيدة. كنت أودّ أن يكون العالم العربيّ في حالة انبعاث ولكنّ الشعور بأنّ الانبعاث لم يكن صحيحاً هو الذي تغلّب عليّ ونظمت القصيدة وقلت إنّ الانبعاث لم يكن صحيحاً ومعافى وصالحاً.

إنّ بناء انبعاث حضاري عربي هو أبعد من الوحدة السياسيّة العربيّة؛ غير أنّه يجب أن يكون هناك وحدة ليحسّ الإنسان العربيّ بطاقة أمّة كبيرة وبأنّه ينتمي إلى أمّة كبيرة.

■ الحادث الذي أشرتَ إليه كان انفصال الوحدة بين مصر وسوريا؟

ـ ليست قضيّة انفصال. عندما نتحدّث عن انبعاث أعني انبعاثاً حضاريّاً، وأعني بذلك أنّ الوحدة السياسيّة هي الإطار الضروريّ الحتميّ لما ندعوه حضارة. إنّ بناء انبعاث حضاريّ عربيّ هو أبعد من الوحدة السياسيّة العربيّة. غير أنّه يجب أن يكون هناك وحدة ليحسّ الإنسان العربيّ بطاقة أمّة كبيرة وأنّه ينتمي إلى أمّة كبيرة. ولكن هذا الانتماء وحدَه لا يكفي؛ يجب أن تكون في ضمير هذه الأمّة طاقةٌ هائلة من الحيويّة تتفجّر من جديد وتولّد الجديد، تصهر ما تستمدّه من مصادر متعدّدة ومختلفة، من حضارات مختلفة، ومن تراثنا القديم، تصهر كل ما تستمدّه وتولّده توليداً جديداً. أعني بالتوليد الجديد: توليد قيم حضاريّة جديدة تتخطّى القيم الحضاريّة القائمة الآن في الحضارة الغربيّة، في حضارة الغرب والشرق، وهذا أمر يكاد يبلغ حدّ المعجزة، لأنّ ولادة حضارة ولادة أولى يكاد

يكون، إلى حدٍّ ما، أمراً طبيعيّاً. أمّا الانبعاث ومعناه الولادة الجديدة، الخلق من جديد (بالفرنسيّة «renaître» وبالانكليزية «rebirth»)، فهو أمر غير مألوف في التاريخ. المألوف في التاريخ هو أن يولّد أو ينشئ أو يبني أحدُ الشعوب حضارة ثمّ تنتهي هذه الحضارة إلى الأفول والموات، ثمّ يأتي شعب آخر حيويّ فيستمدّ من هذه الحضارة بعض العناصر، ويبني حضارة خاصّة به فيها بعض ملامح الحضارة القديمة، وفيها ملامح خاصّة به. أمّا عندما نقول إنّ شعباً مرّ في عصر انحلال يحاول أن يبعث نفسه مرّة ثانية فمعنى ذلك أنّه يجب أن يستردّ البراءة الأولى والطاقة الحيويّة الأولى التي توليه القدرة على صهر كلّ ما يستمدّه من تراثه القديم ومن تراث الحضارات المختلفة، وبعد ذلك يحاول أن يصوغه صياغة جديدة. المهمّ هذه الحيويّة المتفجّرة، هذه الطاقة الحيويّة.

عندما نرتحل من بيئة طبيعيّة إلى بيئة طبيعيّة أخرى في العالم العربي، نجدنا وكأنّنا لم نرتحل إطلاقاً، لأنّ حضارة واحدة تجمعنا وأدباً واحداً تجسّد بلغة واحدة يجمعنا.

هل استطاعت الأمّة العربيّة خلال عصر الانحطاط، أو ما يدعوه هولدرلن على سبيل المجاز «الليل المقدّس» ـ الليل المقدّس لأنّنا في الليل نكتنز الحيويّة ـ أن نكتنز حيويّة تُوليها القدرة على صهر كلّ ما تستمدّه من الحضارات المختلفة، ثمّ على صياغة قيم حضاريّة جديدة تتخطّى القيم القائمة الآن في حضارتي الغرب والشرق؟ هذا هو المقصود. ليس المقصود أن نستمدّ على سبيل الاتّباع والاقتباس والنسخ والفسخ ما أبدعه المبدعون في الحضارة الغربيّة. يمكن أن تكون لنا حياة مترفة وحياة مدنيّة ومدينيّة صالحة إلى حدٍّ ما دون أن تكون لنا حياة حضاريّة. الحضارة هي غير المدنيّة كما يقول كاسيرر وغير كاسيرر. وإذا أردنا أن يكون لنا انبعاث حضاريّ فيجب أن نتّصف بالقدرة الحيويّة على توليد ما هو جديد، ما يتّصل بالتراث العربي القديم بقدر ما ينفصل عنه، ويجب أن نصهر كلّ ما نأخذه، وأن لا يتلمّح من يلتفت إلى هذه الحضارة المستجدّة أشباحَ مفكّرين غربيّين محدثين أو أشباح مفكّرين عرب وراء ما نبدعه. أي يجب أن يكون إبداعاً أصيلاً قائماً بذاته بالرغم من اتّصاله بالقديم الأصيل في حضارتنا.

■ هل يمكن أن تكون لنا حضارة دون أن تكون لنا حياة مدنيّة؟

ـ يمكن أن تكون هناك راحة اجتماعيّة دون أن تكون هناك حضارة. الغنى الاقتصادي، أو البناء التحتيّ كما يقال، ضروريّ، ولكنّه لا يكفي. قد يكون لنا حياة، وقد نعيش عيشة مترفة مدنيّة ومدينيّة في الوقت نفسه، دون أن تكون للحياة حضارة.

■ وإذا أخذنا العالم العربي كمثال؟

ـ لا بدّ أن ندخل حينذاك في تحديد القوميّات والحضارة. أنا أعتبر أنّ هناك تأثيراً للبيئة الطبيعيّة. ولكن أهمّ العناصر الفاعلة أساساً وجوهراً في توحيد الشعوب هما عاملا الحضارة واللّغة، وهما يتغلّبان على حواجز البيئات الطبيعيّة. وهذا ما نشاهده في العالم العربي عندما نرتحل من بيئة طبيعيّة إلى بيئة طبيعيّة أخرى، نجد كأنّنا لم نرتحل إطلاقاً، لأنّ حضارة واحدة تجمعنا وأدباً واحداً تجسّد بلغة واحدة يجمعنا. والانبعاث الأدبيّ يجب أن يكون مستهلّ الانبعاث الحضاريّ وليس كما يقول البعض. الرؤيا الشعريّة هي أصدق أحياناً من الفكرة الفلسفيّة. الفكرة من الممكن أن تُستعار. أمّا الرؤيا فلا يمكن أن تُستعار. يجب أن تتفجّر تفجّراً تلقائيّاً. فمن هنا هل هذا الشعر الحديث عندما ننظر إليه يبشّر بالانبعاث؟ وماذا نعني بأنّه يبشّر بالانبعاث؟ هل استطاع الشاعر العربي الحديث أن يولّد شعراً عربيّاً أصيلاً يتّصل بتراث الشعر العربي القديم، بقدر ما ينفصل عنه، وكذلك يفيد من التراث الغربي دون أن تمّحي شخصيّات الشعراء المحدثين في شخصيات شعراء الغرب؟

أحسّ بالأسى عندما أقرأ شعراً حديثاً، أو ما يدعى شعراً حديثاً، وأشتمّ فيه ما يمكن أن يوصف برائحة الترجمة.

من هنا المأساة والحزن. إنّني أحسّ بالأسى عندما أقرأ شعراً حديثاً، أو ما يدعى شعراً حديثاً، وأشتمّ فيه ما يمكن أن يوصف برائحة الترجمة. يجب أن يكون جديداً دون أن نشتمّ فيه رائحة الترجمة. أو أن نرى فيه اتّباعاً لنماذج وأنماط جاهزة قائمة في تراثنا الشعري القديم.

الأصالة في مجال الإبداع الشعريّ هي المبشّر والمؤشّر إلى إمكان الأصالة في المجالات الأخرى في الإبداع الحضاريّ. من هنا فإنّ الشعر الحديث يحمل مهمّة كبرى، هي مهمّة كان يجب أن تتوزّع على كثيرين من الّذين يهتمّون بالحضارة.

وإذا التفتنا إلى الأصالة والثورة والتراث وجدنا أنّ الأصالة والثورة صفتان يتّصف بهما القليل من الشعر الحديث، ونفتقد هاتين الصفتين في الفكر العربيّ، في الفكر الفلسفيّ والعلميّ، وفي الفكر

في مجالاته جميعاً. إذا كان هناك من أصالة فهي أصالة في بعض المجاميع الشعريّة التي صدرت عن بعض الشعراء المحدثين. هذا ما يبشّر بقدرتنا على أن نبدع حضارة أصيلة في المستقبل. أمّا ما عدا ذلك فما نزال في طور الاقتباس وأحياناً الاقتباس مع التخمة وعسر الهضم، دون القدرة على الصهر. والصهر هو الشرط الأساسيّ للتفجّر التلقائيّ لما هو أصيل فيما بعد.

■ هل يمكن لمجتمع يعيش أزمات اجتماعيّة هائلة أن يعطي العالم حضارة دون التخلصّ من أزماته؟

ـ في التغلّب على الأزمات. التحدّي والاستجابة عند توينبي وغير توينبي. هذه الأزمات تتحدّانا. لا نتغلّب عليها بالعمل وحده وإنّما بالنظر والعمل معاً. ويجب أن يكون النظر أصيلاً والعمل كذلك أصيلاً. بالتغلّب على هذه الأزمات يمكن أن نولّد قيماً أصيلة خاصّة بنا. وهذا ما نعنيه بأساس الحضارة الجديدة ومنطقها. هذا ما اعنيه عندما أقول إنّ الوحدة السياسيّة ليست غاية بذاتها، وإنّما هي الإطار السياسيّ الضروريّ للانبعاث الحضاريّ الأصيل. أي أنّ ألمانيا عندما توحّدت خلقت الشرط الأساسي لما يمكن أن يسعف على خلق حضارة ألمانيّة، ولكن الذي ولّد الحضارة الألمانيّة إنّما هي الأمّة الألمانية التي عبّرت عن ذاتها من خلال أفراد مثل كانت وغوته وبتهوفن. هؤلاء هم الذين يصنعون الحضارة. غير أنّ لخلق هؤلاء أو لإيجاد هؤلاء أو لإسعاف هؤلاء على الخلق شروطاً، منها الوحدة السياسيّة وشعور الإنسان بالانتماء انتماءً عضويّاً صميماً إلى أمّة قادرة على خلق حضارة. وهنا يدخل عنصر الإيمان. الحضارة هي ما أبدعه غوته وكانت وبتهوفن. وليست الوحدة السياسيّة الألمانيّة سوى شرط لما أُبدع من بعد، وكان أصيلاً لا يمكن أن يُردّ إلى ما قبل.

■ الأوزان القديمة التي كان يستعملها الشاعر كانت تحدّ في بعض الأحيان من نموّ بعض المعاني، أمّا الآن فقد أصبح الشعر حرّاً. فهل الشاعر يحمّل شعره ما لا طاقة للألفاظ بتحمّله من المعاني؟ وهل هذا سبب التعقيد في الشعر الحديث؟

ـ عندما نتحدّث عن فهم الشعر الحديث لا نعني أن الأمر يحتاج إلى جهد فكريّ مفتعل. فقضيّة إدراك هذا الشعر هي قضيّة ولادة جديدة في ميلاد حضارة جديدة. من أراد أن يفهم هذا الشعر الجديد يجب أن يتّصف بصفات نفسيّة جديدة، بواقع نفسيّ جديد، بكيان نفسيّ جديد. ليست القضيّة قضيّة معرفة أو ثقافة بقدر ما هي كيان نفسيّ وانتقال من حضارة إلى حضارة، ومن عصر إلى عصر، ومن روح إلى روح. ليست قضيّةَ ثقافة فقط. وكلّ من تمرّس أو ولد أو نشأ على هذا الشعر وتملّاه يجد أنّه ليس صعباً. يبدو صعباً لمن يطلّ عليه من وراء حاجز، والحاجز هو حاجز نفسيّ في البناء النفسيّ، في التكوين النفسيّ الحضاريّ.

هناك شعر غربيّ نفيد منه في البناء العضويّ المتكامل، وهناك شعر إذا أخذنا به نكون قد أضفنا انحطاطاً على انحطاط.

■ هل تعتقد أنّ اعتماد الوزن التقليديّ يحدّ الشاعر؟

ـ القضية صعب أن نجيب إجابة حاسمة في شأنها. عندما يكون لدينا شاعر مثل المتنبّي في الشعر القديم، وعندما يكون الشعر كما يعرّفه ريتشاردز وغير ريتشاردز في مدى الاتّساع وتعدّد القيم الإنسانيّة والغوص على أعماق النفس الإنسانيّة، وعندما نلتفت إلى نتاج المتنبّي ونجد فيه فهماً عميقاً للنفس الإنسانيّة وللوجود، فإنّه يتبيّن لنا أنّ وحدة الوزن والقافية لم تعُقْ هذا العبقري الكبير عن التعبير عن حقائق النفس والوجود تعبيراً لا يختلف أو لا يُعدّ دون ما عبّر عنه غوته أو شكسبير من حيث الاتّساع والعمق. أمّا الآن فربّما لأنّ التربية اختلفت أصبح من الصعب جدّاً أن يلتزم الشاعر بوحدة الوزن والقافية وأن يأتي بشعر غنيّ وعميق وأصيل ويعبّر عن قيم إنسانيّة متعدّدة كما فعل المتنبّي. ولا بأس من أن نتحرّر من وحدة الوزن والقافية على أن يظلّ هناك ما يدعى بـ«الهارموني» أي الإيقاع المنضبط الذي يسعف على الاكتناز في الشعر وعلى خلق الوحدة العضويّة، وهي ما يمنع القصيدة من أن تتشتّت وتنفرط وتصبح مجموعة من الصور المدهشة والغريبة التي تستقلّ كلّ صورة بذاتها في السياق. ومن هنا الإلغاز. وهذا الخطر كبير. لماذا؟ هذا ما نشاهده في المذهب السريالي حيث تنطوي الصورة الجزئيّة على ذاتها ولا يضمّ الصورَ الجزئيّة رمزٌ كلّيّ. ومن هنا نجد في الشعر السريالي ما يشبه الالغاز. هذا الانفراط في المضمون وفي الصيغة في الشعر السريالي ربّما كان ظاهرة حضاريّة من ظواهر الانحلال في الحضارة الغربيّة، وإذا نحن أخذنا بها نكون قد أخذنا بظاهرة انحلال وأضفنا إلى انحلال قديم كان قائماً في واقعنا الحضاريّ انحلالاً جديداً وافداً علينا من الغرب. يجب أن نعرف كيف نستمدّ، وماذا نستمدّ من الغرب، وما هي ظواهر الانحلال في الحضارة الغربيّة، وما هي ظواهر البناء، فنأخذ بظواهر البناء وحدها. هناك وجوديّة بنائيّة إيجابيّة وهناك وجوديّة سلبيّة انحطاطيّة. هناك شعر غربيّ نفيد منه في البناء العضويّ المتكامل وهناك شعر إذا أخذنا به نكون قد أضفنا انحطاطاً على انحطاط. المهمّ هو أن يكون لدينا معاييرنا

الخاصّة بنا لنحكم بها على ما نستمدّه من هذه الحضارة أو تلك، وبدون هذه المعايير نظلّ جماعة اتّباع وجماعة تقليد.

■ كيف توافقون على الأخذ بنتائج الحضارة الغربيّة، وهذه النتائج لم تكن سوى عصارة سلسلة تجارب حياتيّة أوروبيّة لا تمتّ إلى حياتنا بصلة؟

ـ ما تحدّثتُ عنه مماثل لما هو مستمدّ من نظرية كولريدج في الشعر: الخلق الأصيل هو أن تذيب وتحطّم وتصهر لتخلق من جديد. أنا لم أقل بالأخذ بنتائج جاهزة. الأخذ بالجاهز وإبقاء الجاهز على ما هو عليه نوع من التقليد الأعمى، وبه نضيف إلى ما عندنا من جفاف جفافاً آخر. المهمّ القدرة على الصهر. هذه النتائج هي نوع من الغذاء، نتغذّى به كما تغتذي الشجرة أو كلّ ما هو حيّ بالموادّ المختلفة المتنوّعة الجامدة وغير الجامدة، لكنها تحوّلها عن طبيعتها إلى طبيعة أخرى، إلى حيويّة متنامية متطوّرة. علينا أن نأخذ غذاء للطاقة الحيويّة المتفجّرة التي هي في أساس كلّ بناء حيّ.

■ يبدو قاموس الشعر الحديث محدوداً بمجموعة من الكلمات والصور تتكرّر بشكل مكثّف في بعض القصائد. فكيف تتعامل مع قاموسك الشعريّ؟

ـ لكلّ مرحلة من المراحل التي مرّت بها تجربتي الشعريّة قاموسُها ومصطلحها الشعريّ. **فنهر الرماد** له قاموسه ومصطلحه الخاصّ، **والناي والريح** له مصطلح خاصّ، **وبيادر الجوع** مصطلح خاصّ، والمجموعة الجديدة مصطلح خاصّ. فأنا دائماً أحاول أن أجعل التجربة تولّد مصطلحها بقدر ما تسعفني اللّغة والصور المجازيّة على ذلك.

وإذا جاز لي أن أتحدّث عن شعري فإنّي أقول: إنّ **نهر الرماد** مثلاً يمكن أن يعدّ قصيدة واحدة. وكذلك مجموعة **الناي والريح** و**بيادر الجوع**. هذه واحدة من الصفات التي يجب أن يتّصف بها الشعر الحديث. هناك هذا النموّ، بالانطلاق من مقدّمات والنموّ من الداخل في المجموعة الواحدة. ليست المجموعة الشعريّة مجموعة قصائد (يعني نوفوتيه) مجموعة أشياء موضوعة بعضها إلى جانب بعض. إنّما هناك جملة تجارب تتنافس حتّى تبلغ غايتها في مجموعة ما، ثمّ تجارب تتنامى في مجموعة أخرى.

من هنا تحسّ في نتاجي حتّى الآن وجودَ نوع من التطوّر الداخليّ. وبالرغم من التنوّع، فإنّ هناك وحدة تدلّ على أنّ نتاج الشاعر كان يصدر عن تجارب ذاتيّة موضوعيّة، وأنّ البناء كان يصدر عن حيويّة داخليّة. فالمجموعة الشعريّة ليست تراكم طبقات ملوّنة، كل طبقة بلون، بقدر ما هي نموّ من الداخل. هذا معيار يجب أن تأخذوا به عندما تحكمون على شعر شاعر ما: إلى أيّ مدى استطاع أن يكوّن نتاجاً ترتبط نهاياته بمقدّماته ارتباطاً عضويّاً، ومتى يكوّن مجموعة من الطبقات المتراكمة وكلّ طبقة بلون كأنّها نتاج مجموعة من الشعراء يختلفون اتّجاهاً وطبيعة وتعبيراً ـ وهذه آفة وقع فيها بعض روّاد الشعر الحديث ويتبعهم الآن بعض التابعين.

■ ما هو الفارق بين قاموس الجماليّين وقاموس الشعراء المحدثين؟

ـ يجب أن نعرف ما هو الشعر الذي يجب أن يُستهلّ به دور فجر الحضارة، وما هو الشعر الذي يُصاغ في نهايات الحضارات. المذاهب الجماليّة التي تقول بالفنّ للفنّ وتقول بأنّ للشاعر قاموساً جماليّاً قائماً بذاته مستقلاً عن اللّغة، لا توجد عادة إلّا في نهاية الحضارات. وكما هو معروف، في مستهلّ الحضارات، في طور الانبعاث، يجب أن نُحطّم هذه الأبنية الجماليّة تحطيماً تامّاً، وأن نعود إلى ما قرّره النقادّ والفلاسفة إجمالاً، وهو من البدائه، أن نعود إلى اللّغة الشائعة في العصر. وماذا نعني باللّغة الشائعة؟ إنّها اللّغة المحكيّة، اللّغة الفصحى القريبة من المحكيّة. وكما يقول سنج، الشاعر الإرلندي، وهو من دعاة النهضة الإرلنديّة: «يجب على الشعر أن يكون متوحّشاً بربريّاً، ويمكن أن نقول نقيّاً بريئاً، قبل أن يكون جماليّاً أو إنسانيّاً.» يعني يجب أن يستعيد الشاعر صفة البداوة الأولى أي المرحلة البدائيّة الأولى وما فيها من توحّش ليولّد الجديد. وهذا ما يجب أن تفعله الأمّة بذاتها لتولّد الجديد: استعادة البربريّة الأولى أو طور البربريّة والتوحُّش والعنف. وهذا ما يقوله ڤيكو الفيلسوف الإيطالي عندما يتحدّث عن الانبعاث: «يجب أن نستردّ الطاقة الحيويّة التي تمثّلت في المرحلة الأولى من حياتنا البدائيّة قبل الحضارة.» من هنا فالعمليّة تكاد تكون معجزة وليست عمليّة سهلة. الولادة الجديدة هي أن نولد في حياة الحيويّة المتفجّرة التي من طبيعتها أن تكون عنيفة. فالعنف هو المستهلّ. وهذا الصقل الجماليّ يأتي في طور متأخّر في مستهلّ النهضات الأدبيّة الحضاريّة. نحن نقتطع الحجارة، أمّا النحت والصقل فيأتيان في طور متأخّر.