الانبعاث في شعر خليل حاوي

(قراءة في ديوانيه الأوّلين: «نهر الرماد» و «الناي والريح»)

د. إحسان بن صادق اللواتي
جامعة السلطان قابوس. سلطنة عمان
ehsansadiq@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 03/03/ 2017م

تاريخ القـــبول: 05/04/ 2017م

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة الديوانين الأول (نهر الرماد) والثاني (الناي والريح) للشاعر اللبناني المعروف خليل حاوي (1919 أو 1925 – 1982م) من طريق التركيز على موضوعة معيّنة انماز بها شعره وعُرف بها، مثلما عُرفت أبعاد كثيرة منها به. هذه الموضوعة هي «الانبعاث».

لقـد عُـرف حاوي بإيمانه العميق بقدرة الأمة العربية على النهوض مـن نومتها والقيام لأداء مسؤولياتها الحضارية الكبيرة المتعلقة بها، لا سيما في مجال الوحدة العربية التي لم تكن تتلخص، في نظره، في الوحدة السياسية وحدها.

إنّ هذا الإيمان اتسم بسمتين مهمتين: الأولى: بروزه في شعره وانعكاسه على إبداعه في صور فنية بديعة وأساليب تعبيرية مميزة، جعلت لهذا الشعر مكانة متميزة في الشعر الحضاري العربي الطليعي الحديث.

والسمة الأخرى: عدم كونه إيمانًا ثابتًا مستقرًا عند الشاعر، فقد ظهر واشتد عوده في ديوانيه الأول والثاني، لكنه انهار بدءًا من ديوانه الثالث (بيادر الجوع) بعد انهيار الوحدة بين مصر وسورية عام 1961م.

وقـد دعت هاتان السمتان الدراسة الحالية إلى الاقتصار على ديوانيه الأوّلين، حيث الظهور المميز للموضوعة المتناولـة، ودعتهـا، كذلك، إلى محاولة تتبّع الصور والأساليب الفنية التـي اعتمدها الشاعر؛ بهدف الوصول إلى الرؤى الحضارية التي تضمنها شعره، وطبيعة الصياغة الجمالية التي منحت هذا الشعر قيمته الأدبية.

الكلمات المفاتيح:

الانبعاث – والموت – والحضاري – والواقع العربي – والشرق – والماضي – والحاضر – والأساطير – والرموز.

Emission in Khalil Hawey 's Poetry

(A study of "Naher al-Rimad" and "Al-Nayee wa Al-Reeh")

Ehsan Sadiq Allawati

Sultan Qaboos University- Muscat- Sultanate of Oman

ehsansadiq@hotmail.com

Abstract:

This study attempts to focus closely on (Naher Al-Rimad) and the other (Al-Nayee wa Al-Reeh) of the distinguished poet KHALIL Haweey (1919 or 1925 - 1982), by throwing light objectively on the principles which his poetry became known of and he became affiliated to.

Al-Haweey was known for his profound belief in the capabilities of the Arabs to rise up from their long coma to concentrate on their vast commitments and responsibilities notably in the scope of the Arab unity not only politically but in all areas.

This phenomenon and/or reality was considerably visible in two stages. Firstly, in his pottery in which he beautifully illustrated his views on the pan-Arab unity. This trend procured him a distinctive position in the modern Arabic pottery.

Secondly, his belief (in the pan-Arab unity) was not constant and stabilized and was subject to a down turn at first instance. His position was quite stable and remained steadfast in his first and second pottery but it took a round turn and stumbled at the beginning of his third pottery (Bayader Al-Jooe) which he published soon after the collapse of the unity between Egypt and Syria in 1961.

These two versions in the position of the poet made the study to focus upon the first and second poems which were, nonetheless, beautifully and objectively versed.

Key Words:

Emission- Death- Civilization- East- Myth- Fairytales- Past- Future.

المقدمة:

ليس من المبالغة أن يقال: إنّ الشاعر العربي الحديث قد استطاع تخطي المسافة بين ما هو خاص وما هو عام من الرؤى الشعرية، فهو لم يتخلّ عن شحن شعره بشحنات من تجاربه الشخصية ورؤاه وأحلامه وآماله؛ وبذا لم يفقد الشعر حرارته الوجدانية ودفقته الإنسانية الشعورية، وفي الوقت نفسه لم يسترسل الشاعر مع همومه الذاتية، ناسيًا كل ما يمتّ بصلة إلى تطلعات مجتمعه أو أمته وهمومهما، بل «تحول الشاعر الحديث إلى شاعر رؤى حضارية، وامتدت مسافة المعاناة والعذاب والتموج الداخلي والحنين ضمن التجربة الشعرية الذاتية الواحدة المتوحدة»[1]. والطريف في الأمر أنّ هذا التحوّل لم يكن ارتيادًا لآفاق لم يسبق للشعر أن ارتادها في تاريخ البشرية الطويل، بل كان نكوصًا إلى الوراء، وعودة بالشعر إلى «الدور الذي كان يقوم به في الأطوار الأولى من الحضارة الإنسانية، حين كان الشاعر نبيّ القوم وكاهنهم وساحرهم وقائدهم السياسي والاجتماعي»[2].

وعندما نكون بسبيل الحديث عن الرؤى الحضارية في شعرنا العربي الحديث، فإنّ ثمة شاعرًا لا يمكن إغفاله في حال من الأحوال، وهو الشاعر اللبناني خليل حاوي (1919 أو 1925– 1982)؛ ذلك أنّ «غاية الشعر عند خليل حاوي غاية حضارية، بمعنى أنّ القصيدة عنده تلتزم بمواجهة ما في الأعماق من تردٍّ وانكفاء، لتحيلها إلى أعماق دافقة عاصفة، تعيد بعث حضارة إنسانها العربي من خلال اقتناعها برؤيا الانبعاث الذي يحمله الشاعر»[3]. ومن هنا، لم يكن وصفه بأنه «شاعر البعث العربي الأول الذي طرح تجربة البعث على صعيد حضاري مطلق»[4] وصفًا مجانيًا أو قائمًا على أساس واهٍ، فلقد كان حاوي «الأول» فعلًا: الأول فيما وصل إليه من مستوى عمق التناول الحضاري وتميزه، والأول أيضًا من جهة تقدمه الزمني على غيره فيما يقال[5]، بل ذهب بعض الدارسين إلى أن شعر خليل حاوي مختلف تمامًا عن شعر سواه من الشعراء العرب المعاصرين، نتيجة تميز تناوله للناحية الحضارية[6].

لقد كانت وراء تميّز التناول الحضاري لخليل حاوي مجموعة من الأسباب، لعل من أهمها كون هذا التناول متصفًا بالأصالة. فعلى الرغم من سعة اطلاع حاوي على النتاجات الفكرية والأدبية والفلسفية في الغرب، إلى جانب اطلاعه على تراثه العربي، فإنه لم يجعل من رؤاه نسخة مطابقة لرؤى أي مفكر أو أديب أو فيلسوف، بل ظلّ كما قال نزار قباني عنه: «لا يغمس قلمه إلا في دواته، ولا يستعير أصابع الآخرين»[7]، وهذا ما منح

(1) أمطانيوس ميخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث، ص38.

(2) ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ص97.

(3) عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص22.

(4) جورج طرابيشي، «خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح، من المأساة إلى الملحمة»، ص79.

(5) تقول عفاف بيضون: «كان خليل حاوي أول من وحّد عندنا بإخلاص تام بين مصيره ومصير بلادنا» (عفاف بيضون، «نهر الرماد، رائد الاتجاه الوجودي»، ص26).

(6) يقول خليل الموسى: «يختلف شعر الحاوي عن الشعر العربي المعاصر اختلافًا جذريًا، فهو، في مجمله، نسيج وحده في موضوعاته وبناه التي تتلاقى عند نقطة واحدة: الهمّ الحضاري» (خليل الموسى، «الوحدة العضوية الكلية في قصيدة خليل حاوي»، ص55).
ويقول مطاع صفدي: «ليس في تاريخ الشعر العربي المعاصر تجربة التحمت ببنية الزمن العربي ولحظته الخاصة بالنسبة إلى مشروعه الثقافي، ولتقاطعه البنيوي مع المشروع الثقافي الغربي، كتجربة حاوي» (مطاع صفدي، «الشعر: الكون والفساد»، ص9).

(7) إيليا حاوي، «قراءة في شعر خليل حاوي»، ص29.

تناولَه صفة الأصالة وعدم التقليد. إنّ تناول خليل حاوي انطلق من إيمانه ومعتقده، اعتقادًا داخليًا حرًا، غير قائم على تقليد أحد أو مجاراته فضلًا عن إطاعته، حتى لو كان هذا «الأحد» هو حزبه الذي كان قد انضم إليه وهو ما يزال في الخامسة عشرة من عمره، الحزب السوري القومي. فخليل حاوي نفسه يخبرنا بأنّ إيمانه بالانبعاث العربي لم يكن قائمًا على أساس من فكر حزبه هذا الذي انفصل عنه فيما بعد. فالحزب كان يقتصر، في دعوته إلى الوحدة، على وحدة منطقة الهلال الخصيب باسم سورية والحضارة السورية، لكن حاوي كان يعتقد «أنّ الدعوة إلى مثل هذه الوحدة نفسها يجب أن تكون باسم العروبة؛ لأنها السمة الجوهرية التي يتم بها تراث المنطقة، هذا مع الاعتقاد بإمكان قيام وحدة عربية أشمل»[1]. على أنّ فكرة الانبعاث العربي التي آمن بها خليل حاوي لم تكن تتلخص في قضية الوحدة العربية وحدها، فبناء انبعاث حضاري عربي هو -كما قال- «أبعد من الوحدة السياسية العربية، غير أنه يجب أن يكون هناك وحدة ليحس الإنسان العربي بطاقة أمة كبيرة وأنه ينتمي إلى أمة كبيرة»[2].

والسبب الآخر لتميّز تناول خليل حاوي الحضاري هو أن تناوله لقضية الانبعاث العربي الحضاري لم يكن يوتوبيًا مغرقًا في الأحلام الوردية، كما لربما يصنع الكثيرون، بل كان تناولًا واعيًا مستندًا إلى أساس من مراعاة الظروف الموضوعية المحيطة بالأمة. ومن هنا، لاحظ الدارسون أنه قد «تقلّب إيمان خليل حاوي بانبعاث الحضارة العربية وانتفاض الإنسان العربي من موته، بين مدّ وجزر»[3]، فقد بدأ موضوع الانبعاث يظهر منذ ديوانه الأول «نهر الرماد» الذي أهداه إلى «الطليعة المقبلة»، لا سيما في نشيديّ «عودة إلى سدوم» و«الجسر»، وقوي هذا الموضوع واشتد في الديوان الثاني «الناي والريح»، ولا سيما بعد الوحدة بين مصر وسورية في العام 1958؛ إذ كانت هذه الوحدة «من الأسباب المباشرة التي فجرت رؤيا الشاعر، فصورت له انحلال مظاهر الانحطاط وولادة حضارة عربية أصيلة»[4]. لكن هذه الوحدة سرعان ما انهارت، وانهارت معها رؤى خليل حاوي وتطلعاته، وبرز هذا الانهيار بوضوح في ديوانه الثالث «بيادر الجوع»[5]، وهذا ما أوضحه بقوله: «وكان بعض النقاد قد نَعَتَني بـ «شاعر الانبعاث الأول»، فلم يمنعني ذلك من الإخلاص ليقين التجربة والرؤيا وإعلان ما تكشف لي، إنّ ما يدعى بالانبعاث لم يكن سوى تكرار لترسبات عصر الانحطاط، وليست عودة إلى ينابيع الحيوية في الفطرة الأصلية»[6].

وبعد انهيار الوحدة المصرية السورية عام 1961م، شهد الواقع العربي مجموعة من المآسي المتتابعة: هزيمة حزيران 1967، واشتعال الحرب الأهلية في لبنان 1975، والاجتياح الإسرائيلي الغاشم للبنان 1982. ومع كل هذه المآسي، لم تعد رؤى خليل حاوي تجد لنفسها أي معنى، فتلاشت تمامًا، بل لم يعد خليل يرى لحياته كلها أي معنى،

(1) ساسين عساف، «السيرة الناقصة كما أملاها خليل حاوي على ساسين عساف حين كان طالبًا لديه»، ص102.
(2) ريتا عوض، «خليل حاوي: الشاعر، الناقد، الفيلسوف»، ص33. والمقالة تتضمن حوارا مع الشاعر.
(3) ريتا عوض، مقدمة ديوان خليل حاوي، ص29.
(4) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص115.
(5) محمود شريح، «تجربة المدينة في شعر خليل حاوي»، ص91.
(6) محيي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص67.

فجعل لها نهاية. «لقد رُبط انتحار خليل حاوي بالغزو الإسرائيلي للبنان، وظل انتحاره يُفسر على أنه احتجاج على هذا الغزو، بكل ما يحمله ويشير إليه من دلالات، وأنه نتيجة حتمية له»[1].

بناءً على ما تقدم، يكون مجانبًا للصواب أن يُفسر احتلال قضية الانبعاث المنزلة الأولى في شعر خليل حاوي بأنه: «كان من قدر الشاعر الحديث أن يكون، رغم النكسات الكثيرة التي ألّمت بأمته، متفائلًا، وأن يستشرف من خلال الواقع المظلم مستقبلًا أنضر، رغم ما تقدمه قصيدة لعازر من شهادة مخالفة»[2]، فقد تقدم أن تفاؤل حاوي بالمستقبل لم يكن تفاؤلًا ساذجًا، أخرقَ، يتغاضى عن الواقع بكل محدداته وتفصيلاته. والدليل على عدم كونه كذلك، عدم استمراريته عندما لم تعد دواعيه موجودة على أرض الواقع في نظره. أما قصيدة «لعازر عام 1962» فهي إحدى قصائد الديوان الثالث «بيادر الجوع»، وهو الديوان الذي انهارت فيه رؤيا الانبعاث، فلم تعد قائمة. وبعبارة أخرى: القائل يفترض أنّ خليلًا بقي متفائلًا مهما كانت ظروف الأمة، وأنّ قصيدة «لعازر» هي استثناء من هذا، لكنّ الحقّ أنّه لم يبقَ متفائلًا دومًا، وقصيدة لعازر دليل على هذا.

إنّ هذه الدراسة محاولة متواضعة لتتبّع أهم ملامح موضوعة «الانبعاث» في أوان مجدها في شعر خليل حاوي، أي في ديوانيه الأوّلين «نهر الرماد» و«الناي والريح». وعلى الرغم من كثرة ما كُتب عن هذه الموضوعة تحديدًا، إذ لا تكاد تخلو أية دراسة عن حاوي أو شعره من إشارة إليها، فإنّ الدراسة الحالية تطمح إلى أن يكون لها سبيلها الخاص في تلمّس موضوع عنايتها، على ألّا يعني هذا إهمال الدراسات السابقة أو تناسي جهود أصحابها.

ستحاول الدراسة، في البدء، أن تستجلي أهم سمات الواقع العربي المتخلف كما يظهر في شعر خليل، لننتقل بعد هذا إلى الحديث عن أهم النقاط المرتبطة بالانبعاث الحضاري كما يظهر في هذا الشعر، في الديوانين الأوّلين، والله الموفق.

الواقع المتخلف:

إذا ما أراد المرء أن يلخّص نظرة خليل حاوي إلى الواقع العربي المتخلف في كلمة، فلن يجد خيرًا من كلمة «الموت» لتحقيق هذا الغرض. والموت في رؤية خليل حاوي ليس ذلك الموت الطبيعي الذي يتربص بكل إنسان، فالإنسان «كائن للموت» كما رأى الفيلسوف الألماني هيدغر[3]. الموت هنا ليس موت فرد ولا أفراد، إنه موت أمة بكاملها، ومن هنا يكتسب الموت خطورته وبشاعته في آنٍ.

ومنذ القصيدة الأولى «البحار والدرويش»، يقدم لنا حاوي صورة معبرة للموت المخيّم على الشرق الذي يمثله الدراويش:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوّختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

(1) خليل الشيخ، الانتحار في الأدب العربي، ص99-98. وجدير بالذكر أنّ الدارسين قد اختلفوا في تعليل انتحار خليل حاوي وذكروا في المقام أسبابًا متعددة، راجع للتفاصيل: مي المغايرة: «الزمن في شعر خليل حاوي»، ص14-20.

(2) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص131.

(3) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص27.

حول درويش عتيق

شرّشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنًا، يمتص ما تنضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات:

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب عن حسه لن يستفيق[1].

والموت وإن لم يكن قد ذُكر صراحةً في هذا المقطع من القصيدة، إلا أن كل شيء يدل عليه: فهؤلاء الدراويش يتصفون أولًا بـ«الزهد»، والزهد في نظرهم ليس سوى الانعزال تمامًا عن الحياة وكل طيباتها، مما يجعل للزهد دلالة عدمية مقاربة لدلالة الموت. وهؤلاء الدراويش هم، ثانيًا، «عراة»، والعري مظهر نبذٍ لشيء هو من مظاهر الحياة. ثم إنهم «يجتازون» الحياة، لكن هذا الاجتياز، بعد أن «دوّختهم حلقات الذكر»، إنما كان بشكل حلقات، تدور في دوائر محددة دون أن تغادرها إلى آفاق أرحب، ويا له من «اجتياز» هذا الذي يتمّ على هذا النحو!

وهذه الحلقات الصوفية التي لا تفتأ تدور وتدور، يقف في وسطها «درويش عتيق»، هو الشيخ الصوفي الذي تستمد منه هذه الحلقات معناها وحقيقتها، لكن ما حال هذا الدرويش المركز؟ إنه قبل كل شيء «عتيق»، له صلة بدهر غابر لم يعد له اليوم من أثر. وهذا الدرويش ساكن سكون الموت نفسه، فرجلاه قد «شرّشتا» في الوحل، والوحل مانع من الحركة؛ لذا فقد «بات ساكنًا». وكل ما يفعله في حال سكونه هو أنه «يمتص ما تنضحه الأرض الموات»، فليست لديه القدرة على الحراك وبذل الجهد والعمل؛ لذا نجده مكتفيًا بامتصاص ما تجود عليه به الأرض «الموات». وهو يكتفي بهذه الصدقة التافهة من الأرض «الموات» لأنه ليس سوى جزء من هذا «الموات»، وإلا فلو لم يكن ميتًا لما رضي لنفسه أن ينمو في مطاوي جلده «طفيلي النبات». إنه ميت؛ لهذا يستغله الطامعون والمتآمرون والمستعمرون بسهولة لا مثيل لها، فهم جميعًا مطمئنون إلى أن هذا الموت لن تعقبه إفاقة (غائب عن حسه لن يستفيق).

وهكذا تزخر هذه اللوحة الشعرية بدلالات متعاضدة، تقود جميعًا إلى دلالة مركزية كبيرة، هي «الموت». وهي الدلالة التي أكّدها انتهاء معظم الأسطر الشعرية بحرف ساكن، الأمر الذي يقوي معنى نهاية الحركة والانطلاق، والوقوع في السكون، سكون الموت.

وتتكرر صورة الموت المخيم على الأمة في مواقع مختلفة من ديواني خليل حاوي الأولين، ولعل من أشد هذه الصور إيحاءً الصورة الواردة في نشيد «عصر الجليد»:

في خلايا العظم، في سر الخلايا

في لهاث الشمس، في صحو المرايا

في صرير الباب، في أقبية الغلّة

في الخمرة، في ما ترشح الجدران

من ماء الصديد

رعشة الموت الأكيد[2]

(1) خليل حاوي، الديوان (الأعمال الكاملة)، ص44-43.

(2) الديوان، ص 119-118

هذه الصورة، أو الصور بتعبير أدق، تكشف عن أنّ «فترات الانحطاط الطويلة التي رانت على مجتمعنا جعلت الشاعر يعتقد أنّ حالة الموت والجمود قد تأصلت فينا بشكل جذري عميق وشامل، وهذا ما تعرضه قصيدة الشاعر «عصر الجليد» التي يبدو فيها الإنسان فاقدًا كل أمل بالحياة خلال مرحلة من الموت الشامل»[1]. فالموت هنا ليس أمرًا محدقًا بالإنسان من خارجه، إنه يعيش معه في داخله، في خلايا عظامه، بل في أدق أسرار تلك الخلايا، مما يدل على شدة توغله وتمكنه. ثم إنّ المفارقة التي يرسمها الشاعر في الصور التالية هي أنه يجعل الموت كامنًا في مظاهر يُفترض فيها أن تكون مظاهر تجدد، وأمل، وحياة، ومتعة. فالموت كامن في «لهاث الشمس»، أجل، الشمس تلهث باحثة عن التجدد والدفء للإنسان، لكن لا يكمن في أحشائها سوى الموت. والموت كامن أيضًا في «المرايا» التي تعيش «الصحو»، الصحو الذي ينتظر البهاء والجمال ليعكسه، فلا يلقى غير الموت في انتظاره. وهناك أيضًا «الباب» الذي يُفتح أمام الأمل الجديد والحياة الجديدة، فلا يكون ثمة أثر لهذين، وليس ثمة غير الموت. ومجمع الغلة هو مجمع الخير والحياة، هذا ما يُفترض، لكنه هنا مجمع الموت ليس غير. والخمرة تحمل في طياتها دلالات المتعة و النشوة، لكنها هنا مخبأ يختبئ فيه الموت. وهكذا لا يبقى غير الموت، موجودًا خارقًا وحيدًا، يتجلى في كل ما نحسبه مظاهر حياة وتجدد.

وعندما يتحول كل ما حولنا وفينا إلى موت، وعندما لا يبقى أمام سطوة الموت وجبروته أي أمل بالنجاة وأي إيمان بالتغيير، عندها لا يبقى للعمر كله أي معنى، ولا يضير المرءَ بعدها أن يغرق في الذنوب أكثر، وأن ينسحق تحت النيوب أكثر:

أنجرّ العمرَ مشلولًا مدمّى
في دروب هدّها عبء الصليب
دون جدوى، دون إيمان
بفردوس قريب؟
عمرنا الميت ما عادت تدمّيه الذنوب
والنيوب[2].

والعمر عندما يكون مجرد سير في هذه الحياة، بلا غاية ولا هدف، فإنه لا يستحق أن يسمى عمرًا من أساس:

عمره ما كان عمرًا
كان كهفًا في زواياه
تدب العنكبوت
والخفافيش تطير
في أسى الصمت المرير
وأنا في الكهف محموم ضرير
يتمطى الموت في أعضائه
عضوًا فعضوًا، ويموت
كل ما أعرفه أني أموت
مضغة تافهة في جوف حوت[3]

(1) محمد إسماعيل دندي، «من أبعاد الثورة في شعر خليل حاوي»، ص58.

(2) الديوان، ص57.

(3) الديوان، ص97- 98.

أن يكـون العمر كله مجرد كهف موحش، يرقد المرء وحيدًا في زاوية من زواياه، محمومًا ضريرًا، وحولـه تتحـرك العناكب والخفافيـش، والصمت مطبـق على كل الأرجـاء بمـرارة وأسى. وفي هذه الظـروف المأساوية يبدأ المـوت بالسريان في المرء ببطء وتدرج، وكأنه في نزهة، هكذا يصور الشاعر فصول المأساة.

ولئـن كان موت الأمة قـد اتخذ، فيما سبق من أمثلة، طابعًا تجريديًا، بمعنى أنه اكتفى بالحومان حـول الفكـرة الكلية للمـوت دونما ولـوج في ذكر الجزئيـات والمصاديق، فـإنّ هنـاك أمثلة أخرى يقترب فيها خليل حاوي من التحديد أكثر، ساعيًا إلى التصريـح ببعـض مصاديق المـوت وتجلياته. فمـن هـذه المصاديـق والتجليـات: مـوت الإرادة والإحساس، فهو يقول:

لو كان فينا جمرةٌ خضرا

لثارت واستحالت خنجرًا يصيح

من لهب أخضر في الجروح

تفتق البلسم والريحان والظلال

كانت جروح.. عاصفٌ وزال[1]

هنـا الشاعر يتحـدث عـن شيء نحتـاج إليه «فينـا»؛ أي في دواخلنا، وهو الإرادة المتوقدة التي يصورها الشاعر علـى أنها «جمرة خضرا». وهنا صورة لونية يمتزج فيها اللونان الأحمر والأخضر، فالحمـرة حمرة الغضب الذي تقدح شررَه الإرادةُ الحيـة والإحساس المتحفز، والخضرة هي خضرة الأمـل والخصب والخـير، وهي معـانٍ لا بد منها لتتـضح صورة الغـضب، فهـو ليس غضبًـا أعمى لا يعـرف سوى اللـون الأحمـر. إنـه يعـرف اللون الأحمـر، ولكـن ما الأحمـر سوى وسيلـة للوصول إلى المراد الحقيقي، الأخضر. ومن المنطلق نفسه يمزج الشاعر بـين اللونين الأحمر والأخضر، مرة أخـرى، عندما يحدّثنا عن «لهـب أخضر» منطلق من الأعماق، من الجروح. لكن المسألة كلها واقعة في نطـاق «لو»، والواقع يقـول أنْ لا جمرة خضراء ولا لهب أخضر، إذ ليس ثمة سوى الموت؛ والمصداق الأخير للموت هو التمويه، وفيه يقول الشاعر:

عاينتُ في مدينة

تحترف التمويه والطهارة

كيف استحالت سمرة الشمس

وزهو العمر والنضارة

لغصة، تشنج، وضيق

عبر وجوه سُلخت من

سورها العتيق[2]

المدينـة التي يتحدث عنهـا الشاعر هنا، وهي مدينـة تحتـضن في آفاقهـا الدلاليـة كل المـدن العربيـة بلا شك، «تحـترف التمويـه والطهارة». واقتران التمويه بالطهـارة إشارة إلى أن الطهارة التـي قـد تقع عليها عـين المرء في هـذه المدينة ما هـي سوى نوع من التمويه الاحـترافي، فهي ليست طهـارة حقة، وإنما تبدو لنـا كذلك نتيجة التمويه والخداع المتقنين.

وأكثر مـا يزعج الشاعر من هـذا التمويه، هو أن يتم التنكـر للاحتياجات الحقيقيـة، والتغافل

(1) الديوان، ص89.

(2) الديوان، ص263- 264.

عن الخير الحقيقي، بل التضايق منه، فتستحيل «سمرة الشمس وزهو العمر والنضارة لغصة، تشنج، وضيق». وما كان كل هذا إلا لأنّ ثمة وجوهًا قد اعتادت القديم، حتى تحجرت وصارت جزءًا من سور عتيق، وما عادت ترى للجديد أي معنى أو قيمة. وهكذا تجلى التمويه في التنكر للجديد الذي هو «الشمس وزهو العمر والنضارة»، وهي أمور لا يستغني عنها أي ذي لبّ.

وما دام التمويه هو ما يسود الحياة القائمة، فلن يحالف التوفيق أحدًا إلا إذا أتقن الخداع والتضليل، وترك الصدق والإخلاص واستحال:

لساحر يموّه الأشياء في العيون

مهرج حزين

في مسرح الغجر

يروّض الأفعى ويمشي حافيًا

يمشي على الجمر على الإبر

يعجن في أسنانه الزجاج والحجر

يضم في كفيه وهج الشمس للظلال

ينسج منها هالة وشال

حورية تهبط من أكمامه الطوال[1].

والشاعر هنا «كأنه يود أن يقول إن الذين يستأثرون بالانتباه وينالون التصفيق ليسوا سوى المشعوذين. لقد افتقد الإنسان حقيقته، وغدا العيش يستحيل عليه إذا لم يخدع نفسه ويخدع الناس، لأن حضارتنا هي حضارة خداع وشعوذة»[2]. الحياة كلها، إذن، زيف وخداع وتمويه، والواقع ليس فيه غير الموت حاكمًا مطلقًا نافذًا حكمه في الأشياء كلها والموجودات جميعها. كل هذا لأنّ ثمة رفضًا لكل ما هو جديد، وتشبثًا بكل ما هو قديم، أيًا ما كان هذا القديم أو ذاك الجديد، فكيف تعامل خليل حاوي مع مثل هذه النظرة؟

جدلية الماضي والحاضر:

تنطلق النظرة المتعصبة للقديم من منطلق الإيمان بأنّ الماضي هو، وحده، موئل كل ما هو صواب وصحيح، بل بأنّ الماضي يعني الحقيقة المطلقة، تمامًا كما كان الدرويش، في قصيدة «البحار والدرويش» يقول:

طرقات الأرض مهما تتناءى

عند بابي تنتهي كل طريق

وبكوخي يستريح التوأمان:

اللّه، والدهر السحيق[3]

الدرويش «العتيق» يرى أنه –وهو الموغل في التشبث بالماضي وبكل ما هو قديم– قد أحاط بالحقيقة من كل مساربها، فلم يبقَ طريق إلا وهو يقود إلى باب كوخه، كيف لا وبكوخه «يستريح التوأمان: اللّه والدهر العتيق»؟ وبذا تكون كل محاولة للبحث عن الحق والصواب بمعزل عن الماضي، محكومة بالفشل قبل بدئها.

أمام مثل هذه النظرة، يسعى خليل حاوي إلى زعزعة ما يمكن زعزعته من القناعة الراسخة عند الناس بثبات الماضي واكتماله، وذلك من

(1) الديوان، ص188- 189.
(2) إيليا حاوي، «المضمون الوجودي في الناي والريح»، ص21.
(3) الديوان، ص45.

خلال إبرازه العلاقة الجدلية القائمة بين الماضي والحاضر، وهي العلاقة التي لا يبصر الناس، عادةً، سوى أحد جانبيها، بينما يركز حاوي على الجانب الآخر. فالناس في العادة يؤمنون بتأثير الماضي (التراث) في الحاضر؛ لذا نجدهم يكررون مقولات مثل: مَن لا ماضي له لا حاضر له. لكنّ للمسألة وجهًا آخر، قد يكون أشد خطورة من الأول، وهو أنّ للحاضر تأثيرًا في الماضي أيضًا، وهكذا تنعكس المقولة السابقة لتصبح: مَن لا حاضر له لا ماضي له. وكأنّ الماضي ليس شيئًا تام الاكتمال، راسخ الثبات، بل هو متأثر بالحاضر، تمامًا كما يتأثر الحاضر به. فعندما يموت الحاضر يموت معه الماضي أيضًا، وهذا ظاهر في وصف الشرق الذي حطّ فيه «البحار»:

مطرح رطب يميت الحس

في أعصابه الحرّى، يميت الذكريات[1]

حاضر الشرق هنا ميت تمامًا «يميت الحس»، فإذا مات الحاضر فأنّى للذكريات أن تبقى حية؟ وموت الذكريات ليس إلا موت الماضي تبعًا لموت الحاضر.

وتظهر القضية بنحو أوضح في قصيدة «سدوم» حين يسأل:

أي ذكرى، أي ذكرى

من فراغ ميت الآفاق.. صحرا

مسحت ما قبلها، ثم اضمحلت

خلّفت مطرحها طعم رماد[2]

سؤال الشاعر هنا سؤال مغرق في الإنكار، والإغراق يستمد دلالته من تكرار السؤال. إنه ينكر أن تبقى ثمة ذكرى، ما دام الحاضر ليس سوى صحراء يغلّفها الفراغ من كل حدب وصوب، فهذه الصحراء الفارغة كفيلة بأن تلغي كل الماضي، ثم تضمحل بنفسها، لتخلّف وراءها العدم نفسه، وشيء من «طعم رماد».

ومن هنا، يكون الحريصون على الماضي مطالَبين بتغيير حاضرهم، حفاظًا على قيمة الماضي ونضارته:

باسم ما أحرقت من نفسي بنفسي

لأصفي وجه تاريخي وأمسي[3]

ومن دون هذه الخطوة، سيبقى الماضي حزينًا مهينًا، لا دور له سوى إلغاء فاعلية هذه الأمة وقدرتها على استبصار صالحها وسبيل تقدمها:

تنفض الأمس الذي حجّر

عينيها يواقيتًا بلا ضوء ونار

وبحيرات من الملح البوار

تنفض الأمس الحزينا

والمهينا[4]

إنّ كون العلاقة بين الماضي والحاضر علاقة جدلية، إشارة إلى أنه ليست لأحد الطرفين، في حد ذاته، ميزة على الطرف الآخر. فالميزة إنما هي لما يتوافق مع فطرة الإنسان الأصيلة، ولما

(1) الديوان، ص42.

(2) الديوان، ص110- 111.

(3) الديوان، ص160.

(4) الديوان، ص126- 127.

لا يتغير على مرّ الأيام وصروف الدهر، كوجه السندباد الذي يقول فيه:

أدري أنّ لي وجهًا طريًا

أسمرًا لا يعتريه

ما اعترى وجهي

الذي جارت عليه

دمغة العمر السفيه[1]

والعودة إلى الفطري والأصيل ليست مقصورة على العودة إلى ما في الماضي وحده من أصالة، ففي الحاضر أيضًا كثير من الأمور المتفقة مع الفطرة والمناسبة لسد احتياجاتنا، ومن هنا تكون من أُولى أولويات الانبعاث أن يكفل لنا الرجوع إلى البراءة والفطرة:

ويعود ما كانت عليه

التربة السمراء في بدء الخليقة

بكرًا لأول مرة تشهى[2]

وهكذا، لا تبقى بين الماضي والحاضر، أو التراث والمعاصرة، أية منافاة؛ ذلك أنّ الانبعاث لا يتنكر للتراث، كما لا يغمض عينيه عن مقتضيات المعاصرة، فهو يبحث في كل منهما عن الأصيل والحيوي. وفي هذا يقول خليل حاوي: «من البداهة أن يكون الانبعاث صهرًا للتراث، يمهد لتفجّر تلقائي بالجديد الأصيل غير المرتقب. وأحرى أن يعتبر تعبيرًا واحدًا عما اختزنت الأمة من طاقة حيوية عبر هجوع تاريخي طويل»[3].

أمل الانبعاث:

على الرغم من كل صنوف التخلف؛ التخلف الذي يجعل الحياة أشبه شيء بالموت، فإنّ خليل حاوي يلحّ في التركيز على وجود أمل بالانبعاث. والأمل هنا ليس أملًا خياليًا متناسيًا ما في الواقع من تخلف، بل على العكس تمامًا، فهو أمل يلاحظ كل الوهن والموت في الواقع، ومع ذلك ينطلق من البين، ناصعًا أخاذًا، من حيث لا يتوقعه المرء. فهو تارة ينطلق من عينيّ البغيّ التي يخاطبها الشاعر بقوله:

وتغنّين، كأنّ الظل في عينيك

ما مات، ولا الينبوع غارا[4]

وثانيةً ينطلق من خلال كوى السجن:

الكوى ما للكوى تنشقّ

عن صبح عميق[5]

وأخرى ينبثق من أعماق الأرض التي بقيت ترزح تحت وطأة الجليد:

كيف ظلّت شهوة الأرض

تدوي تحت أطباق الجليد

شهوةٌ للشمس، للغيث المغنّي[6]

ومن هنا يأتي تنبيه الشاعر على أننا مهما بدت علينا علامات الموت وإماراته، فإننا لم نمت موتًا كاملًا. إننا ما نزال أحياء، وكل ما في الأمر

(1) الديوان، ص224- 225.
(2) الديوان، ص209.
(3) محيي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص55.
(4) الديوان، ص69- 70.
(5) الديوان، ص101.
(6) الديوان، ص124.

أننا قد تعبنا من كل ضروب التمويه والضياع المحيطة بنا:

خففوا الوطء

على أعصابنا يا عابرين

نحن ما متنا، تعبنا

من ضباب وسخ

مهترئ الوجه، مداجي[1]

وسوف يأتي اليوم الذي ننهض فيه من رقدة تعبنا هذه، لنجعل الأمة تنهض، ونهزم الزمان شر هزيمة:

ويمرّ العمر مهزومًا

ويعوي عند رجليه

ورجلينا الزمان[2]

ويتقوم أمل الانبعاث، في نفس الشاعر، بوجود مجموعة من العناصر في هذه الأمة، تملأ بوجودها كيان الشاعر تفاؤلًا بالمستقبل الواعد، وأهم هذه العناصر: الجيل الصاعد بشبّانه وأطفاله. فالشبّان – رغم أنّ صورهم ليست كثيرة التكرر في الديوانين – يقترنون دومًا بالصفاء والأمل والمستقبل المكتنز بكل الخيرات:

بي حنين لعبير الأرض

للعصفور عند الصبح، للنبع المغنّي

لشباب وصبايا

من كنوز الشمس، من ثلج الجبال[3]

أما الأطفال فهم العنصر الرئيس الذي يشحن نفس الشاعر أملًا وتفاؤلًا، فيجد في حبهم خمرًا وزادًا لنفسه:

وكفاني أنّ لي أطفال أترابي

ولي في حبهم خمر وزاد[4]

والشاعر على ثقة من أنّ هؤلاء الأطفال الذين هم الذين سيعبرون، وتعبر الأمة بواسطتهم، من الشرق بكهوفه ومستنقعاته القديمة، إلى الشرق الجديد ؛ لذا يؤكد الشاعر استعداده لأن يتخذ لهم من أضلعه جسرًا يعبرون عليه:

يعبرون الجسر في الصبح خفافًا

أضلعي امتدت لهم جسرًا وطيدًا

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدت لهم جسرًا وطيدًا[5]

وبهذه الطريقة يتمكن الشاعر من إسكات «بومة التاريخ» وتحديها، تلك البومة التي بقيت تملأ نفس الشاعر أسًى وتشاؤمًا، وتذكّره بالموت القادم لا محالة. «فقد وجد الشاعر الطريقة المثلى لمواجهة هزائم الأمة المتكررة، بأن تحدى المصير المحتوم (الموت) الذي أصبح يحيط به من كل جانب، بالتوجه إلى عنصر يحمل بداخله سمة التجدد والتطور عبر الزمن... فالطفولة في استمراريتها للحياة تحدٍّ للموت»[6]:

(1) الديوان، ص246. ولعل «عابرين» هنا خطأ طباعي، فالصحيح نحويًا: عابرون.
(2) الديوان، ص252.
(3) الديوان، ص133- 134.
(4) الديوان، ص165.
(5) الديوان، ص168- 169.
(6) مي المغايرة: «الزمن في شعر خليل حاوي»، ص38.

اخرسي يا بومة تقرع صدري

بومة التاريخ مني ما تريد؟

في صناديقي كنوز لا تبيد:

فرحي في كل ما أطعمتُ

من جوهر عمري

فرح الأيدي التي أعطت وإيمان وذكرى

إنّ لي جمرًا وخمرا

إنّ لي أطفال أترابي[1]

وهنا لا بد من الإشارة إلى نقطة مهمة، هي أنّ تفاؤل الشاعر بالأطفال ليس قائمًا على أساس كونهم أطفالًا وكفى، فالطفولة في حد ذاتها لا تعني شيئًا في مقامنا؛ إذ من الممكن جدًا أن يكون الأطفال نسخًا مطابقة لآبائهم بنحو تفصيلي دقيق، وعندئذ لا تبقى للطفولة أية قيمة:

طفلهم يولد خفاشًا عجوز

أين من يغني ويحيي ويعيد

يتولى خلقه طفلًا جديد[2]

فالطفولة بحاجة إلى شيء يعطيها القيمة والأهمية لتصبح، بعد ذلك، قوامًا للتفاؤل بالمستقبل. وما هذا الشيء سوى العناية بتربية الأطفال وتنشئتهم على النحو الصحيح المحقق لآمال الأمة فيهم، تمامًا مثلما كان الشاعر يفعل:

طالما روّضتهم في الريح والثلج

وفي الشمس على جمر الرمال

شئتُهم من معدن الفولاذ سُمرًا

ورياحينًا طوال[3]

وإلى جانب الشبان والأطفال، يتقوم أمل الانبعاث في نفس الشاعر بعنصر آخر، هو «الشاعر»، فللشاعر أهميته الكبيرة، في نظر حاوي، في القضاء على سطوة الموروثات العتيقة التي لم تعد تجدي الأمة نفعًا اليوم، فهو الذي يوجِّه، بعبارته، الريحَ في موسم غضبها:

ريح تهب كما تشير عبارتي

للريح موسمها الغضوب

للريح جوع مبارد الفولاذ

تمسح ما تحجّر

من سياجات عتيقة[4]

والريح هنا، سواء أقلنا هي «إمكانية التمرد واليقظة الكبرى على الواقع»[5]، أم رمز للبعث العربي[6]، أم «تجسيد للعقل المنضبط»[7]، تحمل دلالتها الواضحة على الفاعلية التغييرية للواقع. وإذا كان الشاعر هو الذي يوجه هذه الريح، فبهذا «يؤكد حاوي إيمانه بالدور الكبير الذي يلعبه الشعر في الثورة على صور التخلف والانحطاط وإبداع عالم النهضة المنبعث بعد موات»[8].

ويستمد الشاعر، في نظر حاوي، أثره التغييري للواقع من رؤياه التي يستطيع بها أن يستشرف آفاق

(1) الديوان، ص171.
(2) الديوان، ص166.
(3) الديوان، ص154- 155.
(4) الديوان، ص208.
(5) أمطانيوس ميخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث، ص43.
(6) يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، ص221.
(7) إيليا حاوي، «المضمون الوجودي في الناي والريح»، ص77.
(8) ريتا عوض، خليل حاوي، ص49.

المستقبل ويقرأ ما في رحم الغيب، مثل السندباد الذي ضيّع كل ما كسبه من أموال التجارة، ليعود من رحلته الثامنة، وقد كانت «رحلة عجيبة لأنه سافر فيها عبر نفسه وديناميسها وأنفاقها»[1]، يعود حاملًا معه بشارة الانبعاث:

ضيّعتُ رأس المال والتجارة

عدتُ إليكم شاعرًا في فمه بشارة

يقول ما يقول

بفطرة تحسّ ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول[2]

لكن لمّا كان من الطبيعي ألّا يكون جميع الشعراء متحملين مسؤولياتهم إزاء الأمة وانبعاثها، فقد صبّ خليل حاوي سخريته الكاوية ونقده اللاذع على الشعراء المتخاذلين، وصوّرهم بصور مختلفة تقدّم ذكر إحداها.

ملامح الانبعاث ومتطلباته:

لم تقتصر تجربة خليل حاوي، في التعامل مع الانبعاث، على الإشارة إلى وجود الأمل، بل تعدّت ذلك إلى الحديث عن بعض ملامح هذا الانبعاث وبعض متطلباته الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها في حال من الأحوال. فمن هذه الملامح، مثلًا، إشارته إلى أن الانبعاث لا بد أن يكون من داخل هذه الأمة، من إمكاناتها الذاتية، فلا يُفرض عليها من خارجها. وفي هذا يقول:

ما له ينشقّ فينا البيت بيتين

ويجري البحر ما بين جديد وعتيق

صرخة، تقطيع أرحام،

وتمزيق عروق[3]

«وهنا يتكشف خليل حاوي كشاعر ثوري حق، لا لأنه آمن بالبعث فحسب، بل أيضًا لأنه آمن أن البعث لا يمكن أن يأتي من الخارج، بل من حركة انفصام داخلي»[4]. بهذا فقط يكون الانبعاث انبعاثًا حقيقيًا، وإلا فلو كان قد فُرض على الأمة من خارجها، لما استحق هذه التسمية.

ومن ملامح الانبعاث التي يتكرر ورودها في شعر حاوي، كون الانبعاث مترافقًا مع الشدة والعنف، فالمخدوعون النائمون في «مدينة التمويه والطهارة» لا بد لهم من يوم يستفيقون فيه، وعندما يرون التخلف الذي هم فيه، لا بد أن ينتفضوا، ويدمروا، ويحرقوا:

مدينة التمويه والطهارة

مدينة الأفيون تستفيق

فتبصر الأدغال تغزو سورها العتيق

وتبصر الحجارة

تفرّ من الطريق

ومن كهوف شبعت مراره

تفور قطعانٌ جياع

ليس يرويها سوى التدمير والحريق[5]

وإذا كانت الشدة والعنف سيتحققان لا محالة، فإنّ على المرء إذن، أن يكون مستعدًا لأن يموت في

(1) إيليا حاوي، «خليل حاوي، ملامح وثوابت في سيرته وشعره»، ص43.
(2) الديوان، ص299.
(3) الديوان، ص167.
(4) جورج طرابيشي، «خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح»، ص15.
(5) الديوان، ص265- 266.

سبيل قضيته، في سبيل الحياة. هكذا هو الشاعر، كما يخبرنا عن نفسه:

وأنا في حبكم، في حبكنّ

– مدى الزنبق في تلك الجباه –

أتحدى محنة الصلب

أعاني الموت في حب الحياه[1]

وهكذا يريد الشاعر من الجميع أن يكونوا:

فلنعانِ من جحيم النار

ما يمنحنا البعثَ اليقينا[2]

ليس الانبعاث، إذن، مناسبة للغرق في الأحلام الطوباوية السعيدة والفرار من مجابهة الواقع. إنه مسؤولية، وما دام كذلك فلكل مسؤولية تبعاتها التي لا بد من تحمّلها. وهذه الحقيقة تقودنا إلى نقطة أخرى، إلى متطلّب آخر من متطلبات الانبعاث، وهو تطهير الذات. فليس يمكن للأمة أن تهنأ بالانبعاث الحقيقي ما لم يسعَ كل فرد من أفرادها إلى تطهير ذاته من كل ما علق بها من سمات التخلف القديم. يقول الشاعر:

عدتُ في عينيّ طوفان من البرق

ومن رعد الجبال الشاهقة

عدتُ بالنار التي من أجلها

عرّضتُ صدري عاريًا للصاعقة

جرفت ذاكرتي النارُ وأمسي

كل أمسي فيك يا نهر الرماد:

صلواتي سِفر أيوب، وحبي

دمع ليلى، خاتمٌ من شهرزاد

فيك يا نهر الرماد[3]

نقابل الشاعر هنا وهو في حال تصميم أكيد على التخلص من الماضي، وتطهير ذاته منه؛ لذا يلقي بذاكرته في النار، وبأمسه في «نهر الرماد». لكن ما مكونات هذا الأمس الذي يتخلص منه الشاعر؟ إنه يذكر لنا بعض هذه المكونات: «صلواته» التي ترتبط بـ «سِفر أيوب»، وأيوب يرتبط اسمه بالصبر والتحمل، ولا شك أنّ الشاعر يعني هنا التخلص من الصبر الذي يرادف السكوت عن المطالبة بالحق، ومن ثَمّ الخضوع للظلم. ومن هذه المكونات أيضًا «حبه» الذي يرتبط بـ «دمع ليلى»، ودمع ليلى يجرنا إلى حب قيس لها، إلى الحب الذي يلخص كل حياة الإنسان، ويحول بينه وبين تحمّل المسؤوليات والاهتمام بشؤون الأمة والناس. وأخيرًا يبقى من هذه المكونات «خاتم من شهرزاد»، وشهرزاد تقترن في أذهان الجميع بحكاياتها الطويلة في «ألف ليلة وليلة»، تلك الحكايات التي كان يُراد منها إلهاء شهريار، وجعله يستغرق في عالم الخيال المجنح، بدلًا من الالتفات والتوجه إلى أمور المملكة والرعية. وبكلمة، فإنّ ما يريد الشاعر إحراقه هنا هو كل ما من شأنه أن ينسيه ما هو مطلوب منه من اهتمام بقضايا أمته، هذا ما تراه الدراسة الحالية، وإن كانت ثمة اجتهادات أخرى بطبيعة الحال[4].

وفي قصيدة «الناي والريح في صومعة

(1) الديوان، ص135.
(2) الديوان، ص126.
(3) الديوان، ص149– 150.
(4) انظر مثلًا ما ذكره يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص152– 153.

كيمبردج»، نلتقي برمز أساس من الرموز التي يقوم عليها بناء القصيدة كلها، وهو «الناي». والناي هنا، في دلالته القريبة، «يُرمز به إلى الحب والأهل والخطيبة»[1]، أو بعبارة أخرى هو يمثل «ذكريات الشاعر المحببة وأشواق شبابه الضائع الحزين»[2]، ولكننا إذا حاولنا أن نذهب بدلالة الناي إلى أبعد من هذا، فسنراه «رمزًا للقيود العاطفية التقليدية التي تشلّ خطوته وتعوقه عن الانطلاق إلى آفاق التجربة البكر، ثم يصبح الناي رمزًا لكل القيود البالية»[3]، وهكذا يدخل الناي في سياق الأمور التي يجب التطهر منها، ليتحقق بعدها الانطلاق مع «الريح» في الآفاق الرحبة الجديدة.

وما دام الحديث هنا هو عن ملامح الانبعاث ومتطلباته، فحريّ بنا أن نتوقف قليلًا عند الدين، لنتساءل عن موقعه من كل هذا، فهل يصطدم الدين، أو يتنافى، مع الانبعاث المرتقب؟

يبدو هذا واضحًا في قصيدة «الناي والريح في صومعة كيمبردج»، فالشاعر كان مشغول البال بـ «الريح» التي لا بد أن تنطلق في موسمها الغضوب لتمسح السياجات العتيقة المتحجرة، وكان يفكر في التحرر من قيود «الناي» لينطلق مع «البدوية السمراء» في رحلة إبداعه الشعري الهادف، وفجأة أطلّ عليه «الناسك» -والوصف ديني بلا ريب- ليوقف تفكيره عند حده:

الناسك المخذول في رأسي

أهملت فرضك،

هل جننتَ فرحتَ تحلم في النهار

حلم النهار

مدى النهار؟[4]

وما دام الدين، في هذه النظرة، يحجر على العقول أن تنطلق في تفكيرها الحر، فمن البدهي أن يكون الدين، إذن، سببًا لوأد الخصب المنتظر:

وكاهن في هيكل البعل

يربّي أفعوانًا فاجرًا وبوم

يفتضّ سر الخصب في العذارى[5]

لكن يبدو أنّ الشاعر لم يكن، في الصورتين المتقدمتين، ينتقد الدين ذاته، بل الدين كما يُفهم ويُطبّق، بدليل أنّ الفعل الآثم، في المرتين، كان فعل ممثلي الدين: الناسك والكاهن.

وأشد شيء يثير حفيظة الشاعر ويفجر غضبه هو أن يُفهم الدين وسيلةً للتخلي عن المسؤوليات، اعتمادًا على الجانب الغيبي، فيتوقف الناس عن العطاء المثمر الخيّر. يقول:

أترى يولد من حبي لأطفالي

وحبي للحياة

فارس يمتشق البرق على الغول،

على التنين، ماذا هل تعود المعجزات؟

بدوي ضرب القيصر بالفرس

وطفل ناصري وحفاة

روّضوا الوحش بروما، سحّبوا

الأنياب من فك الطغاة

(1) يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، ص221.
(2) أمطانيوس ميخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث، ص43.
(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص219.
(4) الديوان، ص213- 214.
(5) الديوان، ص259.

ربّ ماذا؟

ربّ ماذا؟

هل تعود المعجزات؟[1]

الشاعر هنا يريد المعجزة، ويتمناها بإلحاح، معجزة كمعجزة الخضر الذي قاتل التنين، أو كمعجزة النبي محمد (ص) البدوي الذي ضرب القيصر بالفرس، أو كمعجزة المسيح عيسى، الطفل الناصري الذي تمكن مع حفاته من حواريه من ترويض الوحش بروما، لكن أي نوع من المعجزات هذا الذي يريده الشاعر؟ إنه النوع الذي -كما أخبرنا منذ البدء- يولد من حبه لأطفاله، ومن حبه للحياة. ومعلومٌ أنه لا يولد من حبه لأطفاله وللحياة إلا العطاء لهؤلاء الأطفال، والعمل لإغناء تلك الحياة بكل ما هو جميل ومفيد، وليست المعجزة المطلوبة شيئًا سوى هذا.

والمعنى نفسه نجده أيضًا في قول الشاعر:

ليحلّ الخصب ولتجرِ الينابيع

ويمضِ الخضر في إثر الغزاة

فارس يولد من حبي لأطفالي

وحبي للحياة[2]

الخضر هنا ليس هو سبب الخصب، خلافًا لما تقوله المعجزات المأثورة. إنه هنا مجرد تابع للغزاة الذين هم سر الخصب في الحقيقة، بل الخضر أصلًا يستمد كينونته ووجوده من حب الشاعر لأطفاله وحبه للحياة، أي أن الخضر ليس سوى عنوان للعطاء الصادق المخلص الذي يقدّمه الشاعر لأطفاله وللحياة، بكل سخاء. وبهذا كان خليل حاوي «يريد أن يكون الإنسان صانعًا لقدره وصانعًا لمصيره، ويعتبر ذلك شرطًا من شروط الكرامة الإنسانية والجدارة، وتمرسًا يوميًا بالحرية الفذة»[3].

ويبدو أن هذه الفكرة كانت من الأفكار التي تبلورت عند خليل منذ حداثة سنه، وبرزت في مجموعة من مواقفه وتصرفاته، كهذا الموقف الذي يحدّثنا عنه أخوه إيليا:

«كان خليل يقول للوالدة إنه عازم أن يفعل أمرًا ما في الغداة الباكرة، فأجابت الوالدة: قل إن شاء الله، فردّ خليل: إن شاء ... سأفعله»[4].

ما يريده خليل حاوي، إذن، أن يكون الإنسان حرًا في تفكيره، وألّا يقف إيمانه بالغيب حجر عثرة في طريق عطائه وكفاحه. وإذا تحقق الشرطان في ظل الدين، فلا منافاة، عندئذ، بين الانبعاث والدين.

أساطير ورموز:

استعان خليل حاوي، في تناوله لموضوعة الانبعاث وبيان أصالتها، بمجموعة من الوسائل الفنية، لعلّ من أهمها: الأساطير. واللجوء إلى الأسطورة هنا فيه إشعار بشدة إلحاح الفكرة، فكرة الانبعاث، على ذهن الشاعر وكل وجدانه، هذه واحدة. والأخرى هي أن اللجوء إلى الأسطورة مشعر بأنّ الفكرة المعروضة هنا هي فكرة أصيلة راسخة، وليست مجرد متطلّب وقتي زائل، إذ

(1) الديوان، ص158- 159. ويبدو غريبًا ما ذكره بعض الدارسين من أن الشاعر أراد هنا أن يشير إلى ما ورثه الغرب عن الشرق من تراث إنساني. انظر: الميداني بن صالح، «السقوط والانبعاث من خلال نهر الرماد»، ص66.

(2) الديوان، ص160.

(3) إيليا حاوي، «خليل حاوي، ملامح وثوابت في سيرته وشعره»، ص42.

(4) إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص188.

«لا يعود لجوء الفن الحديث إلى الأساطير ارتدادًا إلى البدائية يتعارض مع التطور الحضاري، بل استجابة لحقيقة إنسانية مطلقة لا يحدّها زمان ولا مكان»[1]. ومن أبرز أساطير البعث والتجدد التي يستعين بها حاوي في ديوانيه الأولين: بعل وتموز والعنقاء، وإلى جانبها قد يستعين أحيانًا بشخصيات تاريخية أو تراثية شعبية مثل: المسيح والخضر والسندباد.

والملاحظ على توظيفات حاوي الأسطورية والتراثية أنه قد يجمع بين مجموعة من الشخصيات أو الأساطير في اللوحة الواحدة، كما في قوله:

يا إله الخصب، يا بعلًا يفضّ

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

نجّنا، نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا[2]

فهو يجمع هنا بين كل من: بعل والمسيح (بدلالة ذكر «الفصح») وتموز، وهذا الجمع يدل على أنّ الشاعر ليس له غرض خاص بواحد معيّن من هذه المدلولات، فمراده إنما هو الروح المشتركة بين جميعها ؛ أي الانبعاث والتجدد.

والملاحظة الأخرى في المقام، هي أنّ حاوي قد لا يكتفي بتوظيف الأسطورة كما وردت، بل يسعى إلى تحويرها وتعديلها لتتلاءم مع الرؤية التي يريد لها أن تحملها. هذا واضح جدًا في تعامله مع السندباد، الشخصية التراثية المعروفة. فخليل يخترع للسندباد رحلة ثامنة، هي رحلة إلى داخل نفسه، ومنها يعود السندباد خاسرًا كل أمواله وقد ربح الشعر، فصار شاعر البشارة، وهذه أحداث لم يعرفها السندباد الأصلي قط!

وإلى جانب الأساطير والقصص التاريخية والشعبية، يستعين حاوي، في تأكيده أمل الانبعاث، بالرموز. وأهم هذه الرموز وأكثرها استعمالًا عنده هي الرموز الجنسية. فالفعل الجنسي في شعره فعل مثقل بدلالات الخصب والولادة والبعث. وهذا واضح وظاهر في موارد كثيرة من شعره[3].

فالأرض لن تنتهي، والحياة لن تتوقف، بنهاية هؤلاء الذين عدّهم الشاعر من أهل «سدوم»، بل ستظل الحياة تتجدد، والخصب يتجدد، ما دام هناك فعل جنسي رمزي بين الأرض وزوجها الذي هو «بعل إلهي قديم». وبما أنّ الفعل الجنسي هنا هو بين الأرض من جهة وزوجها البعل الإلهي من جهة أخرى، فمن الطبيعي، إذن، أن يكون النسل الجديد من «الرجال الآلهة»، وهي إشارة إلى تميز صفات الجيل الذي سيتحقق على يديه للأمة انبعاثها ونهوضها.

الخاتمة :

بعد هذا التطواف مع «الانبعاث» في شعر خليل حاوي، كما تبدى في ديوانيه الأولين «نهر الرماد» و «الناي والريح»، خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، أبرزها:

يشكل الانبعاث موضوعًا أساسيًا قامت عليه

(1) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص21.
(2) الديوان، ص119- 120.
(3) انظر مثلا: الديوان، ص153.

رؤيــة الشاعــر في الديوانين، بل ليــس من المبالغة أن يقال إنــه يمثّل الركيــزة الأولى للبنية الدلالية فيهما.

سعــى شاعرنا إلى أن يكــون الانبعاث في نظره ذا صبغــة واقعيــة غــير مثالية ؛ لــذا وجدنا بريق الفكــرة يقوى ويخفت تبعًا للحالة التي عليها الأمة في وقت الكتابة.

الواقــع العربــي المتخلــف يمكن اختــصاره في صورة المــوت التي ظلت تــتردد في مواضع مختلفة من الديوانين.

كانت لهذا الموت مجموعة من التجليات أهمها: مــوت الإرادة والإحساس، وسقــوط الكرامة، وبيع الضمائر، والزيف والتمويه.

يرى حــاوي أنّ نضارة الحــاضر، إن تحققت، هــي التــي ستحفظ للمــاضي شأنــه ورفعته، فمن ليس قادرًا على بناء حاضره لا يستحق أن يظل له ماضٍ أيضًا.

المهم من الماضي والحــاضر أن نبحث عما هو فطري وأصيل يستحق البقاء.

مــع كل صنــوف المــوت المسيطرة، فــإنّ الأمل بالانبعــاث يظل موجــودًا، وسيأتي يــوم نهزم فيه الزمان شر هزيمة.

تتمثل أهم ركائــز الانبعاث في وجدان الشاعر في الجيــل الصاعد مــن الشبّــان والأطفال، فهم أمــل المستقبل، وكذلك قيــام الشعر والشعراء بما هــو مطلوب في مقام استشراف المستقبل وصياغة ملامحه.

يتطلب الانبعــاث أن يكون من داخل هذه الأمة واعتمادًا علــى إمكاناتها الذاتيــة، كما يتطلب أن يكون مترافقًا مع الشدة والعنف.

وظّــف الشاعــر الأساطــير والرمــوز توظيفًــا مناسبًــا ساعده على إبراز مــا يحمله من تطلعات ورؤى في صور فنية وجمالية بديعة.

بيبليوغرافيا

الكتب والرسائل الجامعية :

- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
- حــاوي، إيليا، مع خليــل حاوي في مــسيرة حياته وشعره، مؤسسة خليفة للطباعة، بيروت 1986.
- حاوي، خليل، الديوان، دار العودة، بيروت 1993.
- حــلاوي، يــوسف، الأسطورة في الشعــر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت 1994.
- الشيخ، خليل، الانتحار في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997.
- صبحي، محيي الدين، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1978.
- عباس، إحسان، اتجاهــات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق، عمّان 1992.
- علــي، عبد الــرضا، دراسات في الشعــر العربي المعاصر، القنــاع –التوليف– الأصول، المــؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1995.
- عــوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعــاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (د.ت).
- عــوض، ريتا، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.
- عــوض، ريتا، خليل حــاوي، ط2، المكتبــة العالمية، بغداد 1984.

- عـوض، يوسف نور، رواد الشعـر العربي الحديث، مكتبة الأمل، الكويت، د.ت.
- المغايرة، مي نايف أحمـد: «الزمن في شعر خليل حاوي»، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن 1996.
- ميخائيل، أمطانيوس: دراسات في الشعر العربي الحديث، د.ن، د.م، 1968.

الدوريات:

- بن صالح، الميداني، «السقـوط والانبعاث من خلال نهر الرماد»، الحياة الثقافية، العدد 30 للعام 1984.
- بيـضون، عفـاف، «نهر الرماد، رائد الاتجـاه الوجودي»، الآداب، العدد الخامس للعام 1958.
- حـاوي، إيليـا، «المضمـون الوجـودي في النـاي والريح»، الآداب، العدد الرابع للعام 1961.
- حـاوي، إيليا، «قراءة في شعر خليل حاوي»، الفكر العربي المعاصر، العدد 26 للعام 1983.
- حـاوي، إيليـا، «خليل حـاوي: ملامح وثوابـت في سيرته وشعره»، الآداب، العدد 6 للعام 1992.
- دنـدي، محمـد إسماعيـل، «مـن أبعـاد الثـورة في شعر خليـل حاوي»، الموقف الأدبي، العـددان 155 و156 للعام 1984.
- شريـح، محمود، «تجربـة المدينة في شعـر خليل حاوي»، الفكر العربي المعاصر، العدد العاشر للعام 1981.
- صفـدي، مطاع، «الشعر: الكون والفـساد»، الفكر العربي المعاصر، العدد 26 للعام 1983.
- طرابيشي، جـورج، «خليل حاوي بين نهـر الرماد والناي والريـح، من المأساة إلى الملحمـة»، الآداب، العدد التاسع للعام 1961.
- عـساف، ساسين، «الـسيرة الناقصة كمـا أملاها خليل حـاوي علـى د. ساسين عـساف حـين كان طالبًـا لديه»، الآداب، العدد 6 للعام 1992.
- عـوض، ريتا، «خليل حاوي: الشاعر، الناقد، الفيلسوف»، الآداب، العدد 6 للعام 1992.
- المـوسى، خليـل، «الوحـدة العضويـة الكليـة في قصيدة خليـل حاوي»، الموقف الأدبي، العـددان 149 و150 للعام 1983.