تأويليّة السّكر والصّحو في ديوان النّاي والرّيح لخليل حاوي.

Interpreting drunkenness and awareness in the flute and wind collection of Khalil Hawi.

سندس أحمد شاوش (طالبة دكتوراه)

جامعة العربي التّبسيّ –تبسة– الجزائر

soundeschaouch@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/08/25	تاريخ القبول: 2018/12/06	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

تُقاربُ هذه الورقةُ العلميَّةُ ديوانَ "النّاي والرّيح" لـ"خليل حاوي" من منظارٍ تأويليٍّ، بالتَّركيزِ على ثُنائيَّةِ السُّكر والصَّحو، واختيارُنا لها لا يَنفِي في الآن ذاتِهِ وُجُودَ رموز أُخرى، وكَفيلَةٌ كذلك بالمقارنَة ذَاتِهَا، غَيرَ أنَّ اختيارَنا لهذه الثُّنائيَّةِ تُمْليه عَلاقَتُهَا الوَطِيدَةُ بالرُّؤيَةُ الشِّعريَّةُ لَديه، كَمَا لا يمكنُ التَّنكُّبُ لما قَدَّمَتْهُ لنا رُمُوزٌ أخرى في الدِّيوانِ من إضَاءَاتٍ في سبيل الكَشْفِ عن مَكْنُونَاتِ الثُّنائيَّة المشَارِ إليها سَالفًا.

وترومُ الإجابة عن جُمْلةٍ من الإشكاليَّات، فما الدَّلالات التي يُواريها السُّكْرُ والصَّحْوِ في ديوان: النَّاي والرِّيح؟ وإلى أيِّ حدٍّ أسهما في التَّعْضِيدِ التَّأويليِّ للنَّصِّ في كليَّتِهِ؟ وما العلاقةُ التي تَحكُمُهما بِرُؤية خليل حاوي الشِّعريَّة؟

الكلمات المفتاحيّة: تأويل؛ رؤية؛ خمرةٌ؛ نصٌّ؛ شعريَّةٌ.

Abstract:

This scientific paper approaches Khalil Hawi's poetic collection "the flute and the wind" from an interpretative perspective but focusing only on the duality of drunkenness and awareness. The collection is reach in other symbols worthy of being studied by the same approach. But our choice is justified by the relation of this duality with the poetic view of the poet. Thus, we will not leave untreated other symbols for the benefit they ensure to us to uncover the secrets of our duality.

Our objective is to answer some questions, in particular: what significance does the duality of drunkenness and awareness hide in the poetic collection " the flute and the wind" To what extent does it contribute to strengthen the interpretation of the collection? What is its relation with the poetic view of Khalil Hawi?

Key words: interpretation, view, wine, text, poetics

مُفْتَتَحٌ:

استطاعت التَّجارُبُ الشِّعريَّةُ العربيَّةُ الُمعاصرَةُ الفِكَاكَ من أَسْرِ النَّبرة الخِطابيَّةِ في الكتابةِ، ومن مُحاكاة نماذِج خارجة عن عصرِهَا، وتَحوَّلَ الشِّعرُ على إثر ذلك إلى إدراكٍ خاصٍّ للعَالم، وللحقيقةِ، وتَمَثُّلٍ رؤياويٍّ للوجود، يعكِسُ العلاقة التي أقامَهَا الأنا الشَّاعر مع العالم ومع الوجود، وينعكسُ هذا الوضْعُ على نحوٍ أَوْضحٍ مع حركة الشِّعر الحرّ وقصيدة النَّثر. وأضحت اللُّغة الرِّهان الأبرز والرئيس لبلوغ المقاصد المشَارِ إليها، وذلك عبر استعمالِها وفقَ تصوُّرٍ مجازي، فعمدوا إلى إفراغ الدَّوال من مدلُولاتِهَا المعجميَّة، وشحنها بدلالات أُخرى سياقيَّةٍ يفرضُها الاستعمالُ النَّصِّيِّ، فضلاً عن تكثيفٍ للبنية اللُّغويَّة للنَّصِّ، ومن جهة أخرى أضحى فهم النَّصِّ يتوقَّفُ أيضا على فهم تَعَالقَاتِه مع نصوصٍ أُخرى. ويصبُّ هذا الأمر كلّه في باب التَّعاطي الرَّمزي مع اللُّغة.

وقد وقَعَ اختيارُنا على تجربةِ "خليل حاوي"؛ لأنَّنا نحسبُه من تلك الطِّينة المشارِ إليها سابقًا، وخاصَّة فيما يتَّصلُ بحضور الرَّمز في شعره، وهي ظاهرةٌ ليست غريبةً على النُّقادِ. ولذلك، يأخذ هذا البحث على عاتقه مُقاربة الرَّمز الشِّعريّ عنده عبر ديوان الناي والريح من منظار تأويليٍّ، ينسجمُ وطبيعة الموضُوعِ، وذلك بالتَّركيز على رمزيّة السّكر والصّحو في الديوان، واقتصارُ البَحثِ في هذا المستوى لا يعني اسْتِنْفَادَهُ لكُلِّ أشكالِ الحضور الرَّمزيِّ في الدِّيوان. وقد يَكفِي عنوانُ الدِّيوانِ للإحَالةِ على الإيحاءات والعُمق الّذي ميَّز بنية الخطاب الشِّعري في هذا الدِّيوانِ بالذّاتِ.

ونعتَقِدُ أنَّ التَّفصيل في هذه المسألة؛ أي التَّنويع في التَّوظيف الرَّمزيِّ بحاجةٍ إلى تفصيلٍ وتفريعٍ يطولُ مَقَامُهُ؛ ولذا سنُحاولُ التَّركيز على ما أشرنا إليه سالفا.

أوَّلاً: في تأويليَّة الدِّيوان ومُسوِّغات الاختيار:

يعدُّ "خليل حاوي" أقلّ الشُّعراء استعارةً لأدوات غيره، وهذا ما أشار إليه بعضُ النُّقاد، فحاوي يكتبُ على نحوٍ لا يكاد يتطابقُ فيهِ إلاَّ مع ذاتِهِ، وهو ما يجعلُ كلَّ محاولةٍ لفهمه، أو فكّ شِفْرَة خطابه الشِّعريِّ محفوفةً بالمخاطِر، ما لم ترسُم لنفسها استراتيجيَّة تأويليَّة، وهذا ما حاولناه على الأقلِّ، بالإفادَةِ من الدَّائرة التَّأويليَّة لـ"شلايرماخر". فَلِفَهْمِ الجُزئيَّات الواردة في القصائد الواردة في الدِّيوان يتعيَّنُ علينا العودة إلى الكلِّ، وفي الآن ذاته فإنَّ الكلَّ لن يُفهمَ دون تأويلٍ لجُزئيَّاته.

وتأسيسًا على ما تقدَّم، حاولنا التَّركيز على الخيط النَّاظِم لتلك الجزئيّات مادام العُنوان، لم يُفضِ بنا إلى ذلك، كونُه قصيدة من الدِّيوان، سُميَّ باسمها، وقد تشكَّل عِقْدُ هذا الخيط برموز: البصَّارة، والنَّاسك، ورحلة السِّندباد الثَّامنة. فعلام يدلُّ حاصلُ هذه الرموز؟

إنَّ الإجابة عن هذا التساؤل تجيبُ، وتبرّرُ اختيارنا لثنائيَّة السُّكر والصَّحو بوصفها مدخلاً تأويليًا. فعملُ البَصَّارة في القصيدة الأولى يحاولُ اختراق حُجُبَ الآن ليرتاد لحظة الهناك أو المستقبل، ثمَّ إنَّ تنسُّك النَّاسك، وحركة صومعتهِ المتَّجهة للسَّماء الّتي يعتلي قمَّتها، هي محاولةٌ للانعتاق من العوالم التُّرابيّة، ومعانقة المطلق والسَّماوي، وهذا ما تُظهِرُهُ القصيدة الثَّانية، أمَّا عن رحلة السّندباد في القصيدة الثَّالثة، فهي تحكي عن رحلة ثامنةٍ لهذا الكائن الأسطوريّ، وهو ما يُخالفُ ما قرأناه في "ألف ليلة وليلة" عن رحلاته السَبْع، غير أنّه«مما يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يُبحر في دنيا ذاته»[1]. إنُّه سؤال الوجود، فالرؤية الشّعريّة عند حاوي تقومُ على تجاوز الحاضر، فالشِّعرُ إقامةٌ في المستقبل« وتوجُّهٌ دائِمٌ نحو المستَقبَل. لم يكن الشِّعْرُ التِفَاتاً إلى الوَراء، أو نظراً إلى الماضِي، حتى عندما كان الشَّاعِرُ في الماضي يقفُ على الأطلال، ويستعيدُ ما مضى مِن علاقاتٍ سَابِقَةٍ فهو كان يُصَيِّرُ الماضي ويُضْفِي عليه حياةً آتِيَةً»[2].

وفي قراءتنا لقصائد الدِّيوان تبيَّن لنا مراهنَته على فعلي السّكر والصَّحو كواسطتين لتمثيل تلك الرّؤية القائمة الشِّعريَّة المتجاوزة للواقع اللَّحظيِّ الآنيِّ، فالشِّعر عند "حاوي" فيما يبدو ينأى عن كل أشكال الخطابيَّة، ويقفزُ على فجاجة التَّصوير المرآوي للواقع، وهذا ما سنفصِّلُ فيه فيما تبقى من البحث.

ثانيا/تحديد المفاهيم:

إنَّ ثُنائية السُّكرِ والصَّحوِ ليست من بِدَعِ الشَّاعر"حاوي"؛ وقد وُظفَت قبلَهُ، ولذا يجدُرُ بنا في فاتحة البحث بيانَ طبيعة السُّكر الذي ينأى عن الحدِّ المعجميّ، إلى مفهوم مُبطَّنٍ بِبطانةٍ رمزيَّةٍ، ولا يخلو من حُمولةٍ تأويليَّة.

إنَّ السّكر في اللُّغة من «السَّكْرَانُ: خلاف الصاحي. والسُّكْرُ: نقيض الصَّحْوِ. والسُّكْرُ ثلاثة: سُكْرُ الشَّبابِ وسُكْرُ المالِ وسُكْرُ السُّلطانِ؛ سَكِرَ يَسْكَرُ سُكْراً وسُكُراً وسَكْراً وسَكَراً وسَكَرَاناً، فهو سَكِرٌ؛ (عن سيبويه)، وسَكْرانُ، والأُنثى سَكِرَةٌ وسَكْرَى وسَكْرَانَةٌ؛ (الأَخيرة عن أَبي علي في التذكرة). قال: ومن قال هذا وجب عليه أَن يصرف سَكْرَانَ في النكرة. الجوهري:

لغةُ بني أَسد سَكْرَانَةٌ، والاسم السُّكْرُ، بالضم، وأَسْكَرَهُ الشَّرَابُ، والجمع سُكَارَى وسَكَارَى وسَكْرَى، وقوله تعالى:«وترى الناسَ سُكَارَى وما هم بِسُكَارَى»؛ وقرئ: سَكْرَى وما هم بِسَكْرَى؛ التفسير أَنك تراهم سُكَارَى من العذاب والخوف وما هم بِسُكَارَى من الشراب»[3].

غير أَنَّهُ يأْخُذُ دلالات أخرى وخاصَّة لدى الصّوفيَّة، إذْ يُحِيلُ إلى الفناء في حب الذَّات الإلهيّة فهو«دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب بعد شعاع العقل عن النفس، وذهل الحس عن المحسوس، وألمّ بالباطن فرحٌ ونشاطٌ وهزّة وانبساط لتباعده عن عالم التفرقة والتمييز، وأصاب السرّ دهش ووله وهيمان دونه لتحيز نظره في شهود الجمال الحق، وتسمى هذه الحالة سكراً لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف المذكورة»[4]، فقد استَعارَ حاوي حالة السُّكر لدى الصُّوفيَّة بكل ما تحملهُ من رمزيَّةٍ، ليتَجاوزَ عجزَ اللُّغَةِ المباشِرَة عن حَمْلِ الدَّلالة المماثِلَة في مِخيَالِهُ الشِّعريِّ، والسُّكْرُ في الطَّبيعة هو مَطِيَّةٌ لهروبٍ من كينونةٍ، وغيابٌ للعقل، في حين أنَّها ليست كذلك، حيثُ تُمثِّلُ فرارا إلى الله لدى الصّوفيّة، مِصْداقًا قوله تعالى﴿فَفِرُّوا إلى اللهِ إنّي لَكُم مِّنْهُ نَذِيرٌ مُّبِينٌ﴾الذَّاريات الآية 50، فُسُكْرُ الصُّوفيُّ لا يَتِمُّ بالمحظُور وهو الخمرُ؛ بل بالمأمور وهو الذِّكْرُ، وشدَّةُ الذِّكر تُخْمِرُ عقلَهُ، وتُحْضِرُ ما هو أشرفُ من ذلك، وهو القَلْبُ المخْلِصُ الفَاني في القُرب من الله والمحبُّ له، وصَحوةُ القلبِ هي ما يُمَيِّزُ سُكْرَ الصُّوفي عن غيره.

أمَّا الصّحو لغة هو:«ذهابُ الغَيْم، يومٌ صحوٌ وسَماءٌ صحوٌ، واليومُ صاحٍ. وقد أَصْحَيا وأَصْحَيْنا أَي أَصْحتْ لنا السماء. وأَصحَت السماءُ، فهي مُصْحِيةٌ: انْقَشَع عنها الغَيْم، ويقال: يومٌ مُصْحٍ. وصحا السَّكْرانُ لا غَيْرُ. قال: وأَما العاذِلة فيقال فيها أَصحَت وصحَتْ، فيُشبَّه ذهابُ العَقْل عنْها تارةً بذهاب الغَيم وتارة بذهاب السُّكْر، وأَما الإفاقة عن الحُبِّ فلم يُسمَع فيه إلاَّ صحَا مثل السُّكْر، والصَّحْوُ: ذَهابُ السُّكْرِ وتَرْكُ الصِّبا والباطِلِ. يقال: صَحَا قلبهُ. وصَحا السكرانُ من سُكْرِه يَصْحُو صَحْواً وصُحُوّاً، فهو صاحٍ، وأَصْحَى: ذَهَب سُكْرُه، والعرب تقول: ذَهَبَ بين الصَّحْوِ والسَّكْرَةِ أَي بين أَنْ يَعْقِلَ ولا يَعْقِلَ.»[5]، والصّحو عند الصّوفيّة، هو حصول المراد، بعد حالة من السّكر. فالصحو هو«رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه، وعكسه السكر، ومعناهما قريب من معنى الحضور والغيبة، والفرق بين الحضور

والصحو، أن الصحو حادث، والحضور على الدوام والصحو والسكر أقوى وأتم وأقهر من الحضور والغيبة»[6].

تلكم هي الدلالات التي أخذها مفهوما السُّكر والصَّحو في التُّراث الصُّوفي العربيّ، وسنرى لاحقا ما إن كان حضُورُها في الدِّيوان يأتلِفُ عمَّا قُدِّم سابقًا.

ثالثا/رمزيَّةُ الخمرةِ:

وظّف الشّاعر رموزا شعريّة حسّيةً منها، بغيّة الوصول إلى معاني روحيّة، كاستعماله للخمر الحسيَّة، للدّلالة على لذة الوصل ونشوته. وهي الحالة الّتي يرغب الشَّاعرُ في الوصول إليها، ليبتعد عن عالمه؛ لأنَّ كلمات الديوان بداية بالعنوان، توحي بنبرة الألم والمعاناة ورفض لصور الحياة الّتي يعيشها، ودعوة للانسلاخ عنها. فاختار رمز الخمر، الّذي اكتسى أبعادا أنطولوجيّة وجوديّة.

أفاد الشّاعر، مثلما أفاد المتصوّفة من شعر الخمر الّذي «ازدهر في العصر الأموي وازداد ازدهارا ونماء في العصر العباسي حيث أعملوا فيهما الخيال ومزجوهما بالذوق الصوفي، وبثوا فيهما مواجيدهم وأذواقهم، حتى صار وصفها ترجمة لحياتهم الروحية ورمزًا للمحبة الإلهية ولمقدار ما وصلوا إليه من أحوال»[7]، فاستلهموا من الشِّعر الخمريِّ الخيال، وابتعدوا عن مجونه وإباحته. فأخذت الخمرة أبعادا رمزيّة، بعيدا عن معناها الضّيق الفقهيّ القاضي بتحريمها، فاتسع مفهومها إلى عوالم أوسع وأعمق، من خلال التوظيف الرمزيّ لها؛ لأنّ الشَّاعرَ«معذور عن وصف علاقته مع الحضرة الإلهية مباشرة فيلجأ لبيان أحاسيسه إلى الرمز»[8]، فنزعت الكتابة عندهم منزعًا يحكمه الاغتراب في نصوص شّعريّة كثيرة لديهم، وارتفعوا باللّغة عاليّا، بعيدا عن الألفاظ العاديّة المألوفة العاجزة عن تحقيق نشوة الغياب؛ لأنّ كلامهم لا يرضي العامة هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لأنّ المقام المنشود يفرض السّموّ باللّغة. واستندوا إلى«مسميات الخمر الحقيقية ومتعلقاتها من سكر وشراب وري وصحو يعبّرون بها عمّا يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوفات، وبواده الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب عليهم أدق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري. فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح»[9]، ليصحو المرء من سكرته بعدما ارتوى، فتراه ثملا دون كأس وما شُربه للخمر إلاّ لحالة يرجو حصولها.

ويبدو لنا أنَّ الغاية مختلفة أيضا؛ لأنَّ السُّكر عند المتصوّفة هو«الغياب عن تمييز الأشياء لا الغياب عن الأشياء، وأن لا يميز بين مرافقه وملاذه، وبين أضدادها في مرافقة الحق...والصحو الذي هو عقب السكر هو أن يميز فيعرف المؤلم من الملذ فيختار المؤلم في موافقة الحق، ولا يشهد الألم بل يجد لذة في المؤلم...»[10]، فالخمرة بمفهومها الرّمزيّ هي طريق العبور من العالم الحسيِّ إلى عالم الصّفاء. فهي دواءٌ لا داءٌ، تبث الحياة من جديد. هي خمرة صافيّة«إيجابية رمزية تحيل على الصفاء والانتشاء والامتزاج الوجداني والاتحاد بين الذاتين: العاشقة والمعشوقة داخل بوتقة عرفانية واحدة»[11].

والكأس التي شرب منها الشّاعر "خليل حاوي" تشبه الكأس الّتي شرب منها "الحسين بن منصور الحلاج"، و"أبو يزيد البسطامي" فانتشى حتى قال "سبحاني ما أعظم شاني"؛ لأنّها خمرة معنويّة وأزليّة، لا بداية ولا نهاية لها، لكنّها موجودة ومستمرة للأبد، كما أشار إليها ابن الفارض في قصيدته المشهورة "الخمريّة":

شَربنا عَلى ذكر الحبيبِ مُدامةً سَكِرنا بها، مِن قبل أن يُخلَقَ الكَرْمُ[12]

فالسّكر في هذه الحالة، يرفع صاحبه إلى أعلى درجات الكشف الّتي تتجلى فيها الحقائق، فهو يرمز إلى المحبة الإلهيّة–عند الصّوفيّة– يحمل دلالات روحيّة، ولم يبق«من الخمر في شعر الصوفية إلا اسمها، وما يوحي به من سكر وانتشاء...فهذه الخمر في واقعيتها المليئة وطابعها الحسي العيني المباشر، تتجاوز المعطى المادي إلى وصيد مثالي مجرد... فهي صافية لطيفة نورانية، بها قامت الأشياء، وإليها اشتاقت أرواح العرفاء حتى اتحدت بها»[13]، فأرواحهم خمرة، وأشباحهم كرم على حد قول ابن الفارض.

ثالثا: السُّكر بوصفه فَنَاءً وبقاءً.

يعرّف الفناء عند المتصّوفة على أنّه:«تجربة شخصيّة للتعالي يمارسها الصوفي، يبدأها بالتطهير البدني والخلاص من عالم الطبيعة والإنسان، لينتهي باتصال ذاته الإنسانية بالذات الإلهية، إنّه نوع من الارتقاء الأنطولوجي والتدرج برفع العارف الصوفي من مرتبة الإنسان الحيواني أو الجزئي إلى مرتبة الإنسان الكامل أو الكلي وهو صورة للحقيقة الأزلية»[14]، فهو ابتعادٌ عن العالم الواقعي وصفاته وشهواته، والارتباط بالعالم الروحاني بالعالم الخاص، فهو سقوط وتلاشٍ

للأوصاف المذمومة، وقيام للأوصاف المحمودة«فمن فني عن أوصافه المذمومة ظهرت عليه الصفات المحمودة»[15]، فيفقِدُ حواسه ويفنى عن نفسه، وهذا هو مقام السُّكر.

تستدعي صفة الفناء، مقابلا لها وهو البقاء، وهذه الثنائيّة المتلازمة شبيهة بثنائيّة الموت والحياة؛ لأنّ الفناء من المنظور الصّوفيّ هو موت صفات المرء وإرادته وذاته كعبد ويحيا بإرادة الله وبصفاته. فالفناء هو موت والبقاء هو حياة، فهما صفتان متلازمتان ليستا متضادتين كما يعتقد البعض، لذلك عمدنا إلى الجمع بينهما.

تتجسد الصّفتان عند الشَّاعر"خليل حاوي" في ديوانه "النّاي والرّيح"، من خلال محاولته للفناء عمّا في المطْلَقِ للخلاص من حالة الاغتراب الّتي تُسَاورهُ، والتَّحلُّل من براثن الحياة، وترك ما في الأرض كلّها والسّمو بالنّفس إلى الصّفاء الرّوحيّ. ولا يحدث هذا إلاّ بعد سكر يكون أوّله ذوق وشرب وريّ، والرّيّ هو«بقاء بعد السّكر من الجمال الإلهيّ المطلق، ومن ثمّ فالسّكر غيبة تسببها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش وذهول، بعد تحققه في إحساس الصّوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة والوَلَه، والشوق إلى الفناء عن النّفس والبقاء في الله»[16]. فأصبح الشّاعر يحتقر كلّ ما يمثل دنسا في الوجود، لأنّه مدرك أنْ لا شيء سيتغير فالغد كاليوم، واليوم كالأمس، يخبرنا بعد تساؤل بينه وبين نفسه، فيجيب عنه بوصف ما حوله بالدّنس، يقول:

تُرِيدُ أن تعرف ماذا في غد يكون؟:
وجها غريباً،
ناسكًا على ضفاف "كام"،
رمّد في أُذْنَيهِ صوتُ ألربِّ
والهيكل كهفٌ
وصدى يتّهمُ التّسبيحَ وَالصيامْ،
وموسمُ الخمرةِ وَالمرمرِ والجمرِ،
حرامٌ ذكرهُ حرَامْ[17]

يدرك الشَّاعر أنّ الوصول لحالة البقاء، يستدعي فناءً لكل المحرمات، فهو يحتاج لسكر صوفيّ، لا لسكر بخمر محرّم، حرام ذكره كما قال، بل بخمر لا يتلف العقل، يُنير له

الطّريق الصّحيح، طريق الكشف، وذلك بترويض النّفس الّتي شبهها الشّاعر بالأفعى، فكلّ«امرئ يحمل في نفسه أفعى، إنها أفعى الحقد واللؤم والضمائر السوداء، وكل يروض أفعى نفسه لكنه لا يميتها»[18]، وبتحمل كبير، وصبر من النّفس، يفعل الشّاعر ما يفعله الصوفيّ في حالة السّكر الروحيّة، يتحمّل العيش الصّعب والألم، طهارة للنّفس، ورغبة في تحقيق البقاء المرغوب فيه بعد أن يفنى عن الوجود، ولصعوبة الموقف، وللعسر الّذي يعقبه يسر، تحدَّثَ الشّاعر عن حاله بضمير الغائب؛ لأنّه غائب عن الوجود، فيقول:

يروّضُ الأفعى ويمشي حافياً
يمشي على الجمرِ على الإبرْ
يعجن في أسنانهِ الزجَاجَ والحجَرْ
يضمُّ في كفَّيهِ وهجَ الشمسِ للظلالْ
ينّسج منها هالةً وشالْ،
حوريّةٌ تهبطُ من أكمامهِ الطِّوالْ.[19]

وصل إلى الجنّة بذكره للحوريّة، الّتي تهبط من أكمامه الطّوال الّتي كانت محبوسة ومستورة كما هي في الجنّة لقوله تعالى:﴿حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ﴾[سورة الرحمن الآية72] ، والّتي وعد بها اللّه عباده المؤمنين لقوله تعالى:﴿ كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ﴾[سورة الدّخان، الآية:54]، فهي كاللؤلؤ المكنون كما جاء في القرآن، لقوله تعالى:﴿وَحُورٌ عِينٌ(22)كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ(23)﴾[سورة الواقعة، الآية: 22، 23]، وذكره للحوريّة خير دليل على حالته، وهي حالة السّكر، لأنّه وصل إلى درجة الكشف، فهو فناءٌ مع النّفس، وبقاء مع الله.

وصل الشّاعر إلى درجة الثّمالة، امتلأ وريده خمرة، فبدأت الصّور تتغيّر، بدأ يعيش عالمه، بخمرة تجعل عروقه كشجرة البهار، لما تتصف به هذه الشجرة من اخضرار لونها، وهي دلالة على البعث من جديد، على بقاء بعد فناء، يقول:

أَلا أَلا تسمعُ صوتاً وصدى
يُغري كهوفَ الصمتِ بالهزيجِ
كأنّما جدرانها تحوَّلتْ صنوجْ؟
ألا ترى ملءَ وريدي خمرةَ الشّمسِ

عروقي شَجْرَةَ البهَارْ
دمي يُحيلُ العفنَ الجاري
ثُرّياتِ من العافيةِ الخضراء والثمارْ؟[20]

فقد«تلمحنا هزيج الفرح والغبطة المنبعث من كهوف الزهر والصمت القديم، ومن ظلمة اليأس ومرارة الحيرة تولد خمرة الشمس التي تبث في النفس ترنح العافية والغبطة والضوء والاخضرار، مزيلة عفن ذاته القديمة وتطينها بالقنوط والتشاؤم. إنه البعث الجديد، بل بركان الثورة الذي يقتحمه الشاعر عاريا، بعد أن تحرر من همه وغمه وقلقه وتعثره، وأحاطت به النار وتسعرت في دمه حتى جعلته كذبيحة ترتوي بها عروق الرب، فيسفر له عن وجهه ويؤنسه بصوته»[21]، ليصحو من جديد على عالم جديد، بعد سكره الطويل، من حياة تكثر فيها الفتن والحرام، لحياة كلّها حلال، خمرها لا يُسكر، فيه لذة للشاربين. فبدأت تتجلى صور الغيب عند الشّاعر لوصفه للجمال الّذي يراه، والّتي خالفت صور البشاعة والقذارة في أوّل ديوانه، فيُلبس الأرض لباساً غير لباسها الأوّل، لتخرج بحلّة بيضاء، بكراً لأوّل مرة، فهو فناء للصفات المذمومة، وقيام أو بقاء للصفات المحمودة الجميلة، فالشّاعر يعيش فعلا، حياة سكر لحلاوة ما وصل إليه. يقول:

تمسح ما تحجَّر
من سياجات عتيقة
ويعُود ما كانتْ عليهِ
التربةُ السمراءُ في بدء الخليقَهْ
بكراً لأوَّلِ مرةٍ تشهَى
بحضنِ الشمسِ، ليلُ الرعدِ
يوجعها، وتستمري بروقهْ
ماذا سوى أرض تعُبُّ
الحلمَ تنبتُهُ كروماً وكرومُ
لها شروشُ السنديان،
لها عروق السنديان

وَرَفَاهُ في البيلسان،[22]

يرى الشّاعر مالا يراه غيره، موظفا الفعل"أرى"، الذّي من مشتقاته "الرؤيا" و"الرؤية"، والفرق بينهما معروف، فالأولى "الرؤيا"، هي ما يُرى في المنام، وقد وردت في القرآن الكريم، والثانيّة"الرؤية" وهي ما يراه المرء في اليقظة، والشَّاعر كما أشرنا سابقا هو في حالة سكر، أي في حالة انفصال عن العالم المحسوس، واتصال مع عالمه الرُّوحيِّ، والواضح أنَّ ما يراه الشّاعر هو رؤيا، ناتجة عن رؤية في واقعه، لما كان أو لما سيكون، كشف عن المستقبل، عن حالة هذا الطّاووس؛ لأنّ«القلب عند تطهيره وتزكيته من الصفات المذمومة، ثم إخماد القوى البشرية، ومحاذاة جانب الحق، يرتفع عنه الحجاب ويتجلى فيه النور الإلهي، فتنكشف له بذلك أسرار الوجود؛ علوه وسفله، وملكوت السماوات والأرض، فتتضح له معاني العلوم والصنائع، وتنحل جميع الشكوك والشبه، ويطلع على ضمائر القلوب وأسرار الوجود، وتنكشف له معاني المتشابهات الواردة في الشرع حتى تحصل له المعرفة بحقائق الوجود كلها على ما هي عليه»[23].

فهو يري كما يقول:

وأرى، أرى الطاووسَ يُبحرُ
في مراوح رِيشهِ،[24]

يشير الشَّاعر إلى المكان الّذي يجب أن يتواجد فيه وهو في حالة السُّكر، فيجب أن يعتزل النّاس لحدوث هذا الفناء-كما أسلفنا-، ويترك لهم الأرض، إلى مكان يجد فيه راحته، ليبقى وحده مع ربّه، وذلك ما أشارت إليه لفظة"الصومعة" الّتي جعلها عنوانا لإحدى قصائد الديوان، وذَكَرَهَا في متن النَّصّ الشّعريّ أيضا، فهي ذات «دلالة انعزاليّة ودلالة اعتزال، وهي ذات أفق استقلالي لهدف صوفي أو انقطاع عن العالم لأجل التأمل والتفكر، وهذا ما حدث مع خليل حاوي عدّ ذهابه إلى جامعة كيمبردج هدفا للوصول إلى تصور جديد»[25]، ويشير في موضع آخر إلى الوحدة، وحده مع البدوية السمراء، شارب كأس المرارات بلا مرارة، هذا هو الشّراب الحقيقيّ الّذي يبحث عنه الشّاعر خصوصا، والصوفيّة عموما.

يمرّ الشّاعر بمقامات السّكر، بداية بالذوق، فالشّرب، وصولا إلى الارتواء، يكفيه أنّه ارتوى، تاركا للغير كنوز الأرض؛ لأنّه حقق الوصول الّذي كان يشرب المرارات الثّقال بلا مرارة

لأجله، ليعلن أنّه لم يعد بحاجة للدّنيا وخيراتها، فهو في هذه اللحظة يعيش حالة زهد، فقد حقق البقاء الخالد، وترك كلّ ما مثّل له فناء، يقول:

ما نكهةُ البهار
ما كلُّ ما رَوَيْتْ
خلّيتُ للغيرِ كنوزَ الأرضِ
يكفيني شبِعتُ اليومَ وارتويْتْ،[26]

نصل بعد كلّ ما سبق، إلى اللحظة ذاتها الّتي وصل إليها الشّاعر، وهي لحظة البقاء، ولحظة الكشف، فقد كشفنا بعد رحلة في ديوان "النّاي والريح"، رؤى الشّاعر "خليل حاوي"؛ وشربنا من الكأس ذاتها الّتي شرب منها "حاوي"، لنصل إلى ما يريد الوصول إليه، بعد سكر عقبه صحو، أي بعد فناء عقبه بقاء.

رابعا: السّكر بوصفه صفاءً.

الصفاء مرادف للنقاء، وبمفهومه الصوفيّ، هو طهارة القلب من الخطايا الدنيويّة، كما ينقى الثوب الأبيض من الدّنس، ولا يؤتى ذلك إلاّ بالمجاهدة ورياضة النّفس، ليصل إلى درجة لا يرى إلاّ طيّبًا، ويحدث الصَّفاءُ بعد ارتواء من مدامة. فيتخلص المرء من الشّحنات السّلبيّة.

تتحقق صفة الصَّفاءِ، عند "حاوي"، بعد فناء للصفات الذميمة، وبقاء للصفات الحميدة، أي إن الصفاء يوجد بوجود البقاء، لا بوجود الفناء، فصفاءُ الخمرة الّتي شربها الشّاعر، أدت إلى بروز صفة الصّفاء، وتظهر هذه الصّفة في عدة مظاهر جسّدها الشّاعر في ديوانه "النّاي والريح"، ونلمسها أكثر في قصيدته بعنوان"السندباد في رحلته الثامنة"، من خلال رحلته الطّويلة الّتي تنتهي بصفاء الرّوح، بعد أن ألقى الرب خمرة في جسده، يقول:

لن أدّعي أن ملاك الرّب
ألقى خمرةً بكراً وجمراً أخضراً
في جسدي المغلولِ بالصقيعِ
صفّى عروقي من دمٍ
محتقنٍ بالغازِ والسّمومْ
عن لوح صدري مسحَ

الدمغاتِ والرسومْ،
صحو عميقٌ مُوجهُ أُرجوحةُ النجومْ.[27]

يرمز "السندباد"، إلى ذات الشّاعر في هذه القصيدة، وقد بلغ«قمة طهره وصفائه ويخلع نفسه القديمة ويتأهب للنبوة كما تأهب لها عيسى ومحمد عندما شق الملاك صدريهما وغسلهما من آثار ما قبل النبوة»[28]، كما يشير اللّون الأبيض الّذي تكرر مرات عديدة في الديوان، إلى الصّفاء، وإلى«عالم الطهر الملائكي الذي تتجرد فيه النفس من أدران العالم وتتصل بالجوهر/.../ ويأتي ملاك الرّب فيصفي عروق سندباد من دمها الفاسد القديم، ويستسلم سندباد للغيبوبة البيضاء»[29]، فارتوى الشّاعر من خمرة لا يُصدَّعُ منها، الّتي أزالت تلك التّرسبات القديمة والفاسدة من دمه. هي الغيبوبة البيضاء كما يصفها الشّاعر، لينتعش قلبه بعد صفائه.

صفاؤه الرّوحيّ هو السبب الرئيسيّ في أن يعيش الشّاعر حالة النّبوة، وهي النّبضة الأولى كما سمّاها، هي دعوة للحب الإلهيّ، ليصف قوّة الحالة المعيشة، فيقول:

ألنّبضَةُ الأولى،
ورؤيا ما اهتدت للّفظ
غصَّت، أبرقت وارتعشت دموع
هل دعوة للحبِّ هذا الصّوت
والطيف الذي يلمع في الشمس
تجسَّد واغترف من جسدي
خبزاً وملحاً،
خمرةً ونارْ،[30]

يلجأ الشّاعر للوصول إلى الصفاء الرّوحيّ، إلى توظيف رمز "الرّقص"، الّذي يخرج من مفهومه المتداول، إلى الرقص الصّوفيّ، الّذي يعتبر بمثابة«ذاكرة النّفس المضيئة، لأنه ليس مجموعة حركات ثم ضبطها وتنظيمها من الخارج، بل هي مرتبطة بفاعلية الكائن الأسمى وهو يؤكد على تلاحم وتفاعل كل المعاني المؤكدة لإنسانية الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا...الرقص الصوفي

هو محاولة حماية الجسد وتحصينه وتطهيره من كل ما هو مادي يغلق على النفس»[31]، محاولا إجهاد نفسه عن طريق الرقص، لتحقيق الصفاء المنشود. فهو كما يقول "حاوي":

لهبُ الرقصِ،
ورقصٌ في اللهبِ،
والتعبْ؟[32].

يعتمد الشّاعر الصّمت كوسيلة للوصول إلى الغاية وهي الصّفاء، فيعيش حالة سكر وصمت، ليشعر بالصّمت«والعجز عن التعبير وبلوغ الصفاء الفني ويفتقد الكلمة والعبارة كما يفتقد المؤمن ربه يتبتل ويتنسك لفنه، ويسفر لهم لأن إدراك الخطيئة ما برحت تدنس نفوسهم»[33].

نجد إلى جانب خاصيتي البقاء/ الفناء، والصفاء، خاصية السّكر بوصفه خلاصا، والّذي يظهر من خلال رمزيّة السّفر، رحلة الشّاعر الّتي عبر عنها في ديوانه، الّذي وجد السّفر«بديل مطروح وتعويض مطلوب، السفر انعتاقٌ من العبوديَّة وانطلاقةٌ في المجهول، خروج من القيود ودخول في فضاء الحرية، وهذا السفر يحقق لذة الاكتشاف والتحرر من القيود الخانقة»[34]، فشرب الشّاعر من كأس الصوفيّة، ورحل رحلتهم، لأنّهم هم أوّل من أشاروا إلى أنّ«التجربة الروحية شبيهة بالرحلة، وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفرا مضنيا، مليئا بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل، قد ينتهي سالكه إلى النهاية السعيدة، إن وفق الله وأراد»[35]. يجد الشَّاعرُ في حياة السّفر خلاصا لآلامه واغترابه، خلاصا من الدّنيا، وهمومها.

خامسا: الصحو بوصفه انبعاثًا.

سَكَر الشّاعر وارتوى من خمرة طيبة، لهدف الوصول إلى صحو روحيّ. فأثبتت لنا كلمات الديوان، حالة السّكر الّتي عاشها الشّاعر، هذا الحال الّذي اعتراه وغمر نفسه بنشاط دفاق، وصل به إلى الوله والهيمان؛ أي أنّه انفصال عن العالم الحسيّ، واتصال بالعالم الروحيّ، وخير دليل على أنّ الشّاعر غائب عن العالم، هو عدم وعية بما يحيط به، فهو كما يقول: أحسه عندي ولا أعيه، فغاية السّكر في الدّيوان معرفة الحقيقة وامتلاكها، والخمر«هي النعيم الذي يقيم في أعماق كيان الشاعر ويطغى عليه، وهي رمز الطمأنينة والسكينة، وهي السبيل

الوحيد لإطفاء الظمأ، الّذي يلازم الصوفي للارتواء من الذات الإلهية والذوبان فيها»[36]، كما أشرنا سابقا، أنّ الخمرة الّتي يتحدث عنها الشّاعر وما يدور في فضائها، كالكأس، الكرم، الشّمس، والبدر الّذي يرمز إلى الإنسان الكامل، هي خمرة صوفيّة رمزيّة تسري في عروق الشّاعر، لتصفي جسمه من كلّ السموم، فهي خمرة ليست كالخمرة المحرمة، والشرب«ليس بشرب معهود، وطرب ليس بطرب مقصود، مثلما تجلت بسكر ليس بسكر يؤدي إلى محو دائم، وصحو ليس بصحو من هذيان ومجون»[37].

إنّه انبعاث من جديد، هو بقاء بعد فناء، وانبعاث بعد صفاء، وصحو بعد سكر، فتتجلى لنا في الديوان حالة الصّحو الّتي هي«عملية نبع، وهذا توافق دلالي أقصى، فالنبع حالة انبعاث من باطن الأشياء إلى ظواهرها، لخلق جديد، والصحو عملية انتقال من باطن مظلم ميت إلى ظاهر حيّ يقوم بخلق جديد»[38].

والأهم في كل ما أشرنا إليه يكمنُ في ربط حالتي السُّكر والصَّحو مع التأويلات التي أشرنا إليها في الرُّموز الواردة في مُفْتَتحِ البحث، ومع الرؤية الشِّعريَّة في الدِّيوان، فالخمرةُ هنا، ليست غايةً يصبو إليها "حاوي" بل هي تعبيرٌ عن رفضٌ للوجود الذي يحياهُ الشَّاعر، والذي لا يستجيبُ لتطلعاته وأحلامه، واختيارُه لها لا تُشْبِهُ حالة الفرار الّذي يسلُكهُ العرابدةُ من وضعهم المزري، بل هي طريقٌ للصَّحو في العالم المنشود الذي يتطلعُ إليه، هي تحقيقٌ لمعنى الشِّعر الذي هو إقامةٌ في المستقبل.

خاتمة:

ومما تقدَّم تتَّضحُ لنا حالة الشّاعر الّتي وصل إليها، بعد الحديث عن ثنائيّة السّكر والصّحو، والمصطلحات الأخرى القمينة بالطّرح، والّتي ذكرت في متن المقال كالفناء والبقاء، الانبعاث...، والّتي ساهمت في إضاءة ما أردنا الوصول إليها، انطلاقا من الدّلالات الّتي تختبئ خلفها، والّتي توحي بعزم الشّاعر على تغيير الوجود، الّذي أتعبه، وأشربه المرارات الثقال، فهو يطمع في عالم آخر، فتحوّل عمره إلى لحظة واحدة،«هي لحظة الحدس المبدع التي تتجمع فيها قرون التاريخ البشري والتجارب الإنسانية، فأنت تراه ينتقل، خلال لحظة واحدة، من نفسه متقمصا أساطير الضحايا التي تتلمظ بها شفاه الرب وتتروى بها عروقه وتعروه بنشوة البوح

والسكر»[39]، بعد أن تغيّب في نشوة ذاتيّة، فكشفت له معالم الغيّب والحقيقة، وكان الشّاعر هو ذاته باحثا عن المعرفة.

وبناءً عليه خلَصنا إلى نتائج يمكن تلخيصها في نقاط كالآتي:

استطاع حاوي أن يجسد لنا رؤيته الصّوفيّة انطلاقا من ثنائيّات ورموز ماديّة، لها معاني روحانيّة ومعنويّة.

وصل حاوي إلى ما أراد الوصول إليه عبر رحلته الطّويلة، بعد أن انتشى بخمر لطيفة صافيّة، نورانيّة.

رغم المرارات الصّعاب الّتي عاشها حاوي في رحلته، إلاّ أنّه استطاع أن ينفك منها، ويصحو بعد طول انتظار.

صوّر لنا حاوي ما أراد تصويره برموز إيحائيّة، وعالم مُتوارٍ خلف الرّموز فاعتمد الشّاعر الصّمت في ديوانه الشّعريّ للوصول إلى حالة الصفّاء النّفسيّ.

تجلّت لنا ثنائيّة السّكر والصّحو على طول ديوان"الناي والرّيح"، بصور ورموز خفيّة، تستدعي من القارئ فك شفرات النّصّ، للوصول إلى الدّال.

هوامش:

---

[1]خليل حاوي: ديوان النّاي والرّيح، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، كانون الثاني 1961، ص: 71.

[2] صلاح بوسريف: نداء الشعر، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط2009،1.ص61.

[3]: ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1119، باب السين، مادة/سكر/، ص: 2047.

[4]: عبد الرزاق بن أحمد القاشاني: كشف الوجوه الغُرّ لمعاني نظم الدُّرّ، شرح تائيّة ابن الفارض، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 29.

[5]: ابن منظور: لسان العرب، باب الصاد، مادة/صحا/، ص: 2640.

[6]: عبد المنعم الحنفي: معجم المصطلحات الصّوفيّة، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص: 149.

[7]: أسماء خوالديّة: الرّمز الصّوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص ص: 61، 62.

[8]: محمد هادى مرادى، فاطمة نصر اللهى: الغزل الصوفي عند ابن الفارض وجامى؛ دراسة نقدية مقارنة في المضمون،مجلّة إضاءات نقدية، ع1، 2011م، 1390هـ، ص: 123.

[9]: أسماء خوالديّة: الرّمز الصّوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص: 62.

[10]: المرجع نفسه: ص: 62.

[11]:المرجع نفسه: ص: 79.

[12]: عمر ابن الفارض: الديوان، المكتبة الحسينية المصرية، مصر، ط1، 1913، ص: 82.

[13]: عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص، ص: 370، 371.

[14]: عبد الحق منصف: الكتابة والتجربة الصوفيّة، نموذج محي الدين بن عربي، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1988، ص،ص: 302، 303.

[15]:أبو القاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار المعارف، القاهرة، الجزء الأوّل، 1119، ص: 170.

[16]: وضحى يونس: القضايا النّقديّة في النّثر الصّوفيّ، حتى القرن السّابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، ص: 119.

[17]: خليل حاوي: ديوان النّاي والرّيح، ص: 11.

[18]: أ.إيليا حاوي: المضمون الوجودي في "الناي والريح"، مجلة الآداب، بيروت، ع4، 1أبريل 1961، ص: 21.

[19]: خليل حاوي: ديوان الناي والريح، ص، ص: 15، 16.

[20]:خليل حاوي: ديوان الناي والريح، ص، ص: 17، 18.

[21]: إيليا حاوي: المضمون الوجودي في"الناي والريح"، ص: 22.

[22]: خليل حاوي: ديوان الناي والريح، ص، ص: 32، 33.

[23]: أبو العزب المرزوقي شفاء السائل مع دراسة تحليلية للعلاقة بين السلطان الروحي والسلطان السياسي، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1991، دط، ص: ب32.

[24]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 34.

[25]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 153.

[26]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 95.

[27]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 87.

[28]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 146.

[29]: خليل حاوي: الناي والريح، ص، ص: 146، 147.

[30]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 89.

[31]: حسام محسب: أشكال الآداء الحركي عند المولوية، مجلة الفن المعاصر(فصلية علمية محكمة)، مصر، ع09،10، 2009، 2010، ص: 188.

[32]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 49.

[33]: إيليا حاوي: المضمون الوجودي في الناي والريح، ص: 78.

[34]: أ. أحمد العياضي، تجليات اللغة الصوفيّة في الشعر الجزائري المعاصر–دراسة أسلوبية–، مجلة الناص، جامعة جيجل، ع11، جوان 2012، ص: 297، نقلا عن: وفيق خنسة: دراسات في الشعر العربي الحديث، دار الحقائق، ط1، 1980، ص: 77.

[35]: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط2، 1977، ص: 24.

[36]: أحمد العياضي: تجليات اللغة الصوفيّة في الشعر الجزائري المعاصر–دراسة أسلوبية–، ص: 285.

[37]: صالح إبراهيم نجم: جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفيّ، مخطوط دكتوراه، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية، 2012، 2013، ص: 190.

[38]: هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2010، ص: 139.

[39]: إيليا حاوي: المضمون الوجودي في"الناي والريح"، ص: 22.