بذور الموت في شعر خليل حاوي

ـ مجموعة نهر الرماد شاهداً أساسيّاً

شوقي بغدادي

الشاعر اللبنانيّ المعروف «خليل حاوي» ينتحر!.

جاء الخبر صغيراً، ضائعاً في بحر الدماء وهباب الحرائق التي لطّخت صحفَ العالم وأجهزة إعلامه قبل عشر سنوات مع اجتياح الجيش الاسرائيلي لبنان في مطلع حزيران عام ١٩٨٢.

انتحر خليل حاوي بإطلاق الرصاص على نفسه دون أن يتركَ أيّةَ رسالة يشرح فيها أسباب عمله الخارق. وحين شرع النّاس يفسّرون الحادثة كان من الطبيعي وقتها أن يربطوا بين الانتحار والاجتياح، وقد يكون هذا التفسير صحيحاً وقد لا يكون؛ فهناك من يذكر أسباباً أخرى تتعلّق بحياة الشاعر الخاصّة. إلاّ أنّ هذا الافتراض أو ذاك ليسا كافيينْ للجواب على مثل هذا السؤال الكبير: «لماذا ينتحر فلان من الناس؟.»

إنّ التخلّي عن الحياة ليس أمراً بسيطاً إلى هذا الحدّ كي يُكتفى بالقول إنّ فلاناً قد انتحر لأنّه خاب في حبّه مثلاً، أو أفلس مالياً، أو تأثّر بسقوط بلاده تحت الاحتلال الأجنبي.

قد يكون لمثل هذه الأحداث تأثيرُها المباشر على اتّخاذ قرار الانتحار. ولكن البشر عادة لا ينتحرون بهذه البساطة، وإلاّ لرأينا العشرات بل المئات يلقون بأنفسهم من أعلى إلى الأرض، أو يشربون السُمّ، أو يفجّرون رأسهم بطلقة ناريّة لمجرّد أنهم واجهوا خيبةً عاطفيّة أو أزمة ماليّة. لماذا إذن يتماسك الكثيرون بالرغم من هول النكبات التي تنزل بهم، فيصبرون ويتجاوزون المحنة دون أن يفرّطوا بحياتهم، أغلى هبة يُمنحها الأحْياء؟!. ولماذا ينهار آخرون حيال نكبات أخفّ وطأة؟!.

لا بدّ من الاعتراف هنا أنّ قرار الانتحار لا يُتّخذ بتأثير الحدث الخارجي وحده. فالحَدَث مجرّد محرّضٍ طارئ لا يبلغ بصاحبه حدود التطرّف ما لم يكن الشخص نفسه متوتّراً في الأصل بسبب من عُصاب مزمن أو ذُهان مُضْنٍ أو مرضٍ مستعصٍ أو أيّ خلل آخرٍ في تركيبه البيولوجي. يجب أن يكون بناء الكائن البشريّ منخوباً إذن حتى يتداعى وينهار حيال الهزّة. والحياة تُراكمُ ترسّبات الهزائم والأحزان في أغوار النفس دون أن تطفحَ نُذُرها بالضرورة على السطح كي يحترس من نتائجها الشخص المصاب أو أصحابه المقرّبون. هكذا تأتي اللحظة المروّعة، فيرفع الكائن البشريّ المفجوع فوّهة مسدّسه إلى صدغه ثم يُطلق النار!.

هل كان جبناً ما صنعه، أم بطولة؟.

ليس هذا السؤال وارداً في صلب دراستنا، وإن كان الجواب عليه يغرينا بالنسبة لخليل حاوي بالذات كشاعر موهوب أصيل قد تغدو نهايته قدوةً تُحتذى أو نموذجاً جديراً بالاستنكار. فلندَعْ هذا الحكم جانباً، ولنكتفِ بالغوص على مكامن هذا النزوع المدمّر في شعر الشاعر ذاته تاركين للتاريخ أن يحكم له أو عليه فيما اقترفه.

النصّ والمبدع

كثيراً ما يختلف الباحثون في شؤون النقد والإبداع الفنيِّ حول مدى المطابقة بين النصّ والمبدع. هل النصّ صورة أمينة عن شخصيّة مبدعه، أم أنّه ليس من الضروري أن يتمّ هذا التطابق بينهما؟ ومهما كان الأمر فما لا ريب فيه أن «الأسلوب هو الإنسان» ـ كما يقول الفرنسيُّون ـ ، والأسلوب ليس هو التركيب اللّغوي فحسب، وإنّما هو أيضاً طريقة العرض، وطبيعة الرؤية للوجود البشريّ، والمزاج، والخلفيّة الفكريّة. وبكلمة واحدة فإنّ الأسلوب هو «الشكل والمضمون» معاً في سياق متناغم وصياغة واحدة.

ولعلّ شعر خليل حاوي هو أحد النماذج الأوضح تمثيلاً للتوصيف الذي قدّمناه للأسلوب. وفي مجموعته **نهر الرماد**، التي ظهرت في أواخر الخمسينات ثمّ أُضيف إليها نشيدان جديدان وأعيد النظر في بعض الأناشيد عام ١٩٦١،[1] يقف المتأمّلُ مندهشاً حقّاً أمام ظاهرة الصدق الصارخ في تقديم الذّات عاريةً من كلّ أستار التزيّن والتكلُّف والتستّر والتبجّح كي تبدو ـ هكذا ـ بكل ضعفها وتمزّقاتها الداخليّة. وما يصدر عن الذّات المتضخّمة من صرخات وآهات قد يخجل الآخرون من إطلاقها بهذه الصراحة. وتزداد هذه الدهشة قوّةً حين يتذكّر المتأمّلُ المناخَ الوطنيّ الصاعد الذي كان يميّز مرحلة الخمسينات وبداية الستينات وموجةَ الحماسة والتفاؤل التي

(١) كما ورد في توضيح نُشر في آخر صفحة من الطبعة الثالثة المنشورة عام ١٩٦٢.

كانت سمةً أساسيّة في أدب الالتزام الذي سادت تيّاراته آنذاك. وحين يستعرض المتتبِّع إنتاجَ شعراء ذلك الجيل بدءاً من نزار قبّاني إلى السيّاب والبياتي ونازك الملائكة، مروراً بعبد الصبور والحجازي وأدونيس وسعدي يوسف ووصفي قرنفلي وعلي الجندي ويوسف الخطيب، ثمّ شعراء الأرض المحتلّة والمقاومة هنا وهناك، حتّى يوسف الخال وجماعة «شعر» وآخرين وما أكثرهم[1]، لا يذكر أنّ أحداً منهم ـ حتى أشدّهم إغراقاً في «الذاتيّة» مثل نازك، والسيّاب، ونزار، وجماعة «شعر» ـ يعكس في شعره ظاهرة الحديث عن الموت والرغبة فيه كما نجد لدى خليل حاوي في **نهر الرماد**؛ ولماذا لا أقول أيضاً في مجموعتيه التاليتين: **النّاي والريح** و**بيادر الجوع** حيث لم يتغيّر المناخ الأسود القاتم، بل لقد ازداد قتاماً واختناقاً؟.

وحين نتذكّر أن معظم موضوعات قصائد تلك المجموعة كانت نوعاً من التأمّلات الوجدانيّة والرؤى الكابوسيّة للذّات الشاعرة وهي تتخبّط في مواجهة «المدينة» ـ بيروت وباريس وكامبريدج ـ أو في مواجهة الواقع العربي المتردّي في نظر الشاعر ـ مع أنّ الأوضاع القوميّة كانت جيّدة نسبيّاً آنذاك ـ فمن المؤكّد عندئذ أن نعتبر المجموعة كلّها إذن نوعاً من «الاعترافات» التي تجسّد فنّياً أزماتٍ خاصّةً جدّاً، أي ذاتيّةً بالدرجة الأولى؛ إلاّ أنّه ليس في المجموعة نصّ واحد لا يمكن إرجاعه إلى مناسبة وطنيّة أو قوميّة معيّنة حتى ولو كانت المحرّضات موجودة أصلاً في العالم الموضوعيّ. إنّه شعر لا يهمّه إطلاقاً موضوعات الوصف والغزل والحماسة والحكمة وغيرها إلاّ بمقدار ما تُضنيه تجربتُها وتُحوّل الموضوعَ عندئذ ـ أيّ موضوع ـ إلى محنةٍ خاصّة.

إنّ «العامّ» هنا لا يمتزج بـ «الخاصّ» فقط، بل إنّه يذوب فيه، حتّى ليصعب معه الحديث عمّا هو «عامّ» في شعر خليل حاوي بسبب طغيان ما هو «خاصّ». فالذاتيّة ـ أو تضخّم الذّات ـ هي السمة الأساسيّة التي تصهر كلّ مجموعة **نهر الرماد** وما تبقّى من شعره. ولهذا السبب فإنّنا في رصدنا لظاهرة «حضور الموت» في هذا الشعر سوف نعتبرها بمثابة وثائق شخصيّة تشهد على الإنسان المسمّى «خليل حاوي» وليس على الشاعر فيه فحسب. ذلك لأنّ الإنسان والشاعر قد ذابا حقاً في كيان واحد ضمن السياق الفنّي للنصّ.

حضور الموت

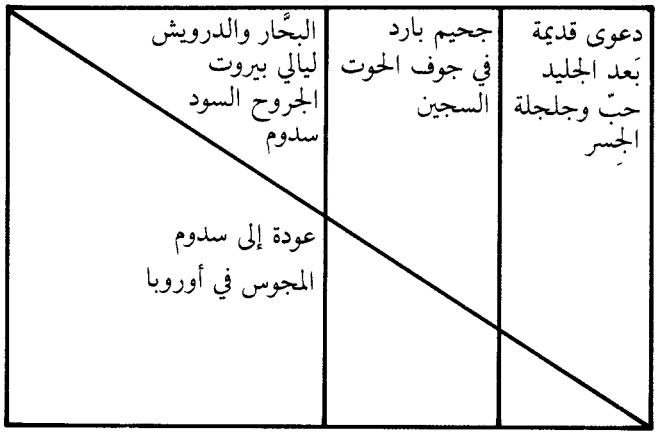
للموت حضور مُلِحّ في قصائد الديوان كلّها تقريباً ـ ما عدا

(١) أنا شخصيّاً المحسوب على جيل الخمسينات لم تظهر بوادرُ التشاؤم والإحباط في شعري إلاّ في أواخر الستينات!..

خليل حاوي مع الربيعي والقصاصة سميرة عزام

اثنتين من أصل خمس عشرة ـ أي ما يقارب ٨٧٪؛ وهي نسبة عالية جدّاً لا نجد لها مثيلاً في أيّة مجموعة شعريّة عربيّة معاصرة. ولهذا الحضور مستوياتٌ متعدّدة يمكن حصرها في ثلاثة، يبدأ خطُّها البيانيّ ـ على أساس نسبة حضور الموت وشدّتها ـ بما يمكن تسميته بمستوى «مقاومة الموت»، ثمّ يتصاعد الخطّ البياني كي يعبّر عن مستوى «الرغبة في الموت»، إلى أن يصل ذروته فيما يمكن تسميته بمستوى «الاعتراف بالموت».

عناوين القصائد



١ ـ مقاومة الموت ٢ ـ الرغبة في الموت ٣ ـ الاعتراف بالموت

١ ـ مقاومة الموت

نعني بهذه التسمية أنّ الموت مازال في مرحلة التشكّل الأوّلي وأنّه يعبّر عن حضوره في النُذُر التي يُهدِّد من خلالها. وهنا إمّا أن يبدو الشاعر إنساناً عليلاً يعاني من هجمات المرض الجسديّ مصحوباً بهبوط في الروح المعنويّة كما في قصيدة «دعوى قديمة»، فنسمعه

يصرخ في أعماق الليل وهو يتخبّط في العالم السفلي للمدينة، عالم الحانات والمواخير:

وأنا ثوبٌ بلا ظِلٍّ، بلا ضوءٍ
سوى البسمة في عينيّ
تستعطي التحيّةْ
ضعفُ أعصابي
ارتفاع الضغطِ
والحمّى اللئيمة

وإمّا أنّه ـ وهو يعاني من الصمت والسعال في الغربة ـ يتصوّر خلاصه في العودة إلى وطنه، وكأنّ الغربة هي الموت ذاته، فيهتف متوجّعاً في قصيدة «حبّ وجلجلة»:

آهِ ربّي!. صوتهم يصرخُ في قبري
تعالْ
. . . كيف لا أصرع أوجاعي وموتي
كيف لا أصرخ في ذلٍّ وصمت:
«ردّني ربّي إلى أرضي»
«أعدني للحياة»

فيبدو كمن يتماسك إذْ يتخلّى عن مفردات المرض ولهجة استجداء العون من «بنات الهوى» و«نساء الليل»، إلى تصعيد حالة التمزّق والأوجاع نحو مستوى الانتماء الوطني أو العائلي؛ وعندئذ تغيّر الضراعة مسارها في اتّجاه أرقى أخلاقيّاً ونفسيّاً. إنّه يعترف إذن بوجود الأحبّة والأصحاب وقدرتهم على مساندته في محنته ـ في حين كان يبدو في «ليالي بيروت» و«دعوى قديمة» مثلاً إنساناً متوحّداً مستوحشاً إلى حدّ الضياع ـ فيقول:

غير أنّي سوف ألقى كلَّ من أحببتُ
مَنْ لولاهمُ ما كان لي
بعثٌ، حنينٌ، وتمنّي. . .
بي حنينٌ لعبير الأرضِ
للعصفور عند الصبح للنبعِ المغنّي
لشبابٍ وصبايا. .

لهؤلاء إذن سوف يعلن عن روح المقاومة لديه في صراعه مع الموت، ذلك لأنّه يستمدّ ـ كما يبدو ـ منهم هذه الروح فيختمُ هتافه بهذا الإعلان المتألّق:

وأنا في حبّكمْ، في حبّكنَ. .
أتحدّى محنة الصلبِ
أعاني الموتَ في حُبّ الحياة!.

غير أنّ روح المقاومة هذه سوف تتماسك أكثر ـ ولو ظاهرياً ـ في قصيدة «بعد الجليد»، إذ يقسّمها إلى قسمين: الأوّل تحت عنوان «عصر الجليد» حيث يرسم باللّون الأسود الكامل صورة الوجود من حوله فيقول:

عندما ماتت عروق الأرضِ
في عصر الجليدْ
مات فينا كلُّ عِرقٍ
يَبِسَتْ أعضاؤنا لحماً قديدْ. . .

ثمّ تمضي القصيدة عبر مناجاة الشاعر إلّه الخصب مستغيثاً به:

كنّا نصلّي ونصلّي
عبثاً كنّا نهزّ الموتَ
نبكي نتحدّى
غير أنّ الحبّ لم يُنبتْ من اللحم القديدْ
غير أجيالٍ من الموق الحزانى
تتمطّى في فم الموتِ البليدْ. . .

هذه الصورة الكالحة الشاملة سرعان ما يجهد الشاعر في المقطع الثاني المُعَنْوَن «بعد الجليد» كي يبدّلها بصورة مضيئة في مناجاة مشهورة:

إنْ يكُنْ ربّاهُ
لا يُحيي عروقَ الميّتينا
غير نار تلد العنقاء، نارْ
تتغذّى من رمادِ الموتِ فينا
في القرارْ
فلنُعانِ من حجيم النارِ
ما يمنحنا البعثَ اليقينا. .

وهي لهجة واضحة التفاؤل، عالية الروح حقّاً، غير أنّها لن تُبدّل كثيراً من اللحنِ الأساسي، إذ تبدو أشبه ما تكون بالضجّة التي نثيرها أحياناً كي نغطّي على الصوت العميق المنكسر في أغوارنا، وإلّا فماذا تعني هذه الصرخات:

يا إله الخِصْبِ يا تمّوز يا شمس الحصيدْ
بارك الأرضَ التي تعطي رجالاً
أقوياءَ الصلبِ نسلاً لا يبيدْ
يرثونَ الأرضَ للدّهر الأبيدْ
بارِكِ النسل العتيدْ
بارك النسل العتيدْ
بارك النسل العتيدْ

هكذا ثلاث مرّات متتالية في صرخة واحدة!. ماذا يعني كلّ هذا سوى أنّ الشاعر يرفع صوته أعلى فأعلى كي يصل إلى أسماع إله شبه أصمّ؟. ولماذا تحتاج الآلهة «الكليّة القدرة» ـ كما هو مفروض ـ إلى

كلّ هذا الصياح كي تسمع وتلبّي؟!. هل كان الشاعر يشكّ في قدرتها على السمع أم على التعاطف؟.

ولعلّ أفضل قصيدة تجسّد روح المقاومة هذه في أرفع تجلّياتها هي قصيدة «الجسر» التي يختم بها مجموعته بحفر الجدار الصخريّ المطبق عليه في محاولة شبه يائسة للخروج من عالم يختنق فيه فيناجي الأطفال والزّهر وموجة الحياة الرائعة، متحدّياً نذرَ المرضِ والموت الشخصيّ والاجتماعيّ. ولكنّه، مع ذلك ـ وفي قلب هذا التصعيد المعنويّ الخارق لروح المقاومة لديه ـ نراه فجأة يقطع معراجه الروحيّ كي يهمس بلهجة مُحْبَطَةٍ كلّ الإحباط:

إخرسي يا بومةً تقرعُ صدري
بومة التاريخ منّي ما تريدْ

ولكنْ هيهات! فالبومة لن تخرس، بل سوف ترفع نعيقها أشأمَ فأشأم، ولسوف يتداعى الشاعر أبلغ فأبلغ كي ينتقل إلى مستوى أكثر خطورةً وإفجاعاً.

٢ ـ الرغبة في الموت

يمكن أن نضع في خانة هذا المستوى ثلاث قصائد هي: «جحيم بارد» و«في جوف الحوت» و«السجين». ونعني بهذه التسمية أنّ الشاعر قد تخلّىَ تماماً عن روح المقاومة السابقة، وأنّه يقترب أكثر فأكثر من منطقة الصمت والظلام خَلَلَ تعابير تجسّد حالةً معنويّة متداعية تدفع بصاحبها إلى تمنّي الموت كوسيلة وحيدة للراحة بعد العناء الذي لا يريد أن ينتهي.

في هذه القصائد الثلاث التي تمثّل هذا المستوى من حضور الموت، يمكن أن نلاحظ أيضاً تسلسلاً معيّناً ينتظمها. إذْ يبدأ بلهجة متردّدة بين الحياة والموت في «جحيم بارد» حين نقرأ هذا المقطع:

الرؤى السوداء ربّي صرعتهُ
خلّفتهُ بارداً مرّاً مقيتْ
ليتَ هذا الباردَ المشلولَ
يحيا أو يموتْ

ثمّ تتكرّر الجملُ الأخيرة في خاتمة القصيدة وكأنّها تحسم هذا التردّد بين الرغبتين لصالح الرغبة في الموت ضد الرغبة في الحياة.

غير أنّ هذا التردّد سرعان ما تتلاشى أماراته تماماً في القصيدة الثانية المسمّاة «في جوف الحوت». فهنا نواجه رؤيا متكاملة عن الموت وكوابيسه يبدو فيها الشاعر فاقداً تماماً روحَ المقاومة، مستسلماً بكامل قواه لمعذّبيه، غير راجٍ منهم سوى أن يمنحوه فرصة الموت بين أيديهم:

ومتى يمهلنا الجلّاد والسوطُ المدمّى
فنموتْ
بين أيد حانياتٍ
في سكوتٍ، في سكوتْ

ثمّ يتابع بعد قليل:

ومتى يُحتضرُ الضوءُ المقيتْ
ويموتْ
عن بقايا خِرَقٍ
شوهاءَ
عَنّا
عن نفاياتِ المقاهي والبيوتْ

ثمّ يؤكّد رغبته أعمق فأعمق بعد قليل:

ذلك الجوّ الجحيميّ السعيرْ
في مداهُ لا غَدٌ يشرقُ
لا أمس يفوتْ
غيرَ آنٍ ناءَ كالصخر على دنيا تموتْ

غير أنّ هذه الرغبة العجيبة في الموت لا تتبدّى بكامل أبعادها المفزعة والفاجعة إلّا في المقطع الأخير:

كلُّ ما أذكره أنّي أسيرْ
عمرُهُ ما كان عمراً
كان كهفاً في زواياه تدبّ العنكبوتْ
والخفافيش تطير
في أسى الصمتِ المريرْ
وأنا في الكهفِ محمومٌ ضريرْ
يتمطّى الموتُ في أعضائه
عضواً فعضواً ويموتْ
كلّ ما أعرفه أنّي أموتْ
مضغةً تافهةً في جوفِ حوتْ

كلّ الخيوط التي تربط بالحياة قد تقطّعت إذن الآن، وقد ابتلع الحوتُ الشاعر أو كاد. ومن هنا نستطيع أن نفهم معنى أن يتشهّى خليل حاوي في القصيدة الثالثة «السجين» العودة إلى الموت، وليس الموت فحسب؛ وكأنّ إعلانه السابق عن رغبته في الموت لم يكن مسموعاً بما فيه الكفاية، أو أن الحوت لم يبتلعه تماماً، لذلك يهتف من جديد:

قبل أن تمتصّني عتمةُ سجني
قبل أن يأكلَ جنبيَّ الغُبارْ
قبل أن تنحلّ أشلاء السجينْ
رمّةً، طيناً، عظاماً

بعثرتها أرجلُ الفيران
رثّتْ من سنينْ
كيف تلتمّ وتحيا وتلينْ
كيف تخضرّ خيوطُ العنكبوتْ
تتشهّى عودةً للموتِ في دنيا تموتْ

٣ ـ الاعتراف بالموت

هنا في هذا المستوى من نهر الرماد يصبح الموت أمراً واقعاً، وكأنَّ كلّ مراحل المقاومة والتردُّد والرغبات قد انتهت الآن ولم يبق إلاَّ تقديم لوحات معبّرة عن منظر واحد يتجلّى في ألوان وخطوط متنوّعة حقاً، غير أنّها جميعاً تعبير عن منظرٍ واحد هو الموت: «تنوّعت الأسباب والموت واحد».

في هذا المستوى يبدو الشاعر وكأنّه زائر من عالمٍ آخر يطلّ نائياً، شاحباً على العالم الذي غادره، متدخّلاً في سياقه عبر محاولات عبثيّة، إلاَّ أنّها لا تخلو من ظلال قديمة باهتة لشهوة الحياة الأصيلة.. ولكنْ بعد فوات الأوان.

وتشتمل هذه المرحلة على أكبر عدد من قصائد «الموت»: ست قصائد هي: «البحّار والدرويش» و«ليالي بيروت» و«الجروح السود» و«سدوم» و«عودة إلى سدوم» و«المجوس في أوروبا».

في القصيدة الأولى، «البحّار والدرويش»، تفِدُ صورة الموت على لسان الشاعر جَواباً على حديث الدرويش الشرقيّ الذي سافر إليه بحثاً عن المعرفة دون جدوى. يقول:

خلّني!. ماتتْ بعينيّ منارات الطريقْ
آهِ كم أُحرقتُ في الطين المحمّى
آهِ كم متُّ مع الطين الموات
خلّني للبحر، للريح، لموتٍ ينشر الأكفان زرقاً للغريقْ
مبحرٍ ماتتْ بعينيه منارات الطريقْ
مات ذاك الضوء في عينيه ماتْ
لا البطولات تنجّيه ولا ذلّ الصلاة

لا سبيل إذن إلى الخلاص في الذهاب بعيداً مادام الموت مصاحباً الشاعر في كلّ مكان. فليَعُدْ إذن إلى بلده، وليستسلم لموته «المَحَلّي» في مدينته بيروت وفي عالمها السفلي تحديداً في قصيدة «ليالي بيروت»:

مخدعي ظِلّ جدارٍ يتداعى
ثُمّ ينهارُ على صدري الجدارْ
وغريقاً ميّتاً أطفو على دوّامةٍ
حرّى ويعميني الدوار
... عمرنا الميّت ما عادت تدمّيه الذنوبْ

وحين تقترب صورة الحبّ، والمحبوبة في قصيدة «الجروح السود» ـ ونادراً ما يحصل ذلك! ـ يتحوّل الموقف فوراً إلى وداعٍ قاسٍ حاسم بين الحبيبين ترافقه صورة الجثّة والجنازة الصامتة:

خلّيتها تروحْ
وانهار قلبي رمّة
جنازةً خرساء لا تبوحْ

أمّا في «سدوم» فإنّ صورة الموت تتحوّل إلى رؤيا كابوسيّة شاملة للعالم المعاصر وهو يحترق وينهار. وهذا ما يذكّر برؤيا يوحنا التوراتيّة. يبدأ بهذا المطلع بالبيْتين التاليينْ:

ماتت البلوى ومتنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت ليالي الميّتين

غير أنَّ المقطع الأخير هو الرؤيا الفاجعة الأشمل والأوسع إذْ نشاهد عبر قراءتنا:

عبرتنا محنةُ النارِ
عبرنا هولها قبراً فقبراً
... فإذا أضلعنا صمتُ صخورٍ
وفراغٌ ميّتُ الآفاق صحرا
وإذا نحنُ عواميدُ من الملح
مسوخٌ من بلاهات السنين
إنْ تذكّرْ عابر الدربِ
بحالِ الميّتينْ
فهي لا تذكرُ جوفاءَ
بلا أمسٍ بلا يومٍ وذكرى

تعود هذه الرؤيا الكابوسيّة كي تؤكّد نفسها في قصيدة «عودة إلى سدوم» إذ يقول:

ما الذي أبقتْ عليهِ النارُ
من بيتي وأتعابي ومن تاريخ عمري
ما الذي ينبضُ محروراً طريّاً
في رماد المطرح الخاوي بصدري!

صحيح أنّه بعد هذا المقطع يختم القصيدة بمناجاة ودعوات للإنقاذ على يد «فارسٍ» يجترح معجزة الخلاص، ولكن هيهات!

فالصرخة في وادٍ، والموت هو السيّد المهيمن؛ فلقد ولّى زمان المعجزات.

أمّا القصيدة الأخيرة، «المجوس في أوروبا»، فهي صورة للموت أيضاً ولكن بمعناه «المجازيّ» الأخلاقيّ. فالشاعر يلخّص رؤياه للعالم الغربيّ في أوروبّا من خلال وصفٍ تأمّليٍ لليلة «عيد الميلاد» هناك حيث يُهان كلّ شيء وتلطّخُ القذاراتُ كلّ المقدّسات في مثل تلك الليلة المقدّسة:

عبر باريس.. بلونا صومعاتِ الفكر
عفنا الفكرَ في عيد المساخِرْ
وبروما غطّتِ النجمَ محتُهُ
شهوة الكهّان في جمر المباخِرْ
ثُمّ ضيّعناهُ في لندنَ ضعنا
في ضبابِ الفحم في لغز التجاره!
ليلة الميلاد، لا نجمَ
ولا إيمان أطفالٍ بطفلٍ ومغاره
... ودخلنا مثل من يدخُلُ
في ليلِ المقابرْ
أوقدتْ نارٌ وأجسامٌ تلوّتْ
رقصةُ النار على ألحانَ ساحِرْ
.... يا إلهاً هارباً من صرعةِ الشمسِ
ومن رعبِ اليقينْ
يتخفّى في المغاره:
في كهوف العالم السفليّ
من أرضِ الحضاره

* * *

ذلكم هو حضور الموت في **نهر الرماد**. والحقّ أنّ هذه الصورة الكالحة لا تتغيّر في المجموعتين التاليتين، بل يمكن القول إنّها تزداد سوءاً. فنحن نرى الموت يكرّس حضوره أعمق فأعمق في **الناي والريح** ثمّ في **بيادر الجوع** حيث تطبق دائرة الموت حصارها وقد اكتملت وانسدّت معها كلّ إمكانات الخلاص.

لقد حفرت أهوال الحرب الأهليّة اللبنانيّة عميقاً في كيان الشاعر بلا ريب. ومن المؤكّد أنّ دراسة الدكتور «أحمد محمّد عبد الخالق» في كتابه **قلق الموت**[1] قد تضيفُ ما قدّمناه بعض العوامل الخارجيّة، إذ يذكر الباحث المذكور أنّ «اللبنانيّين قد حصلوا ـ عبر استقراءات المؤلّف العلميّة ـ على متوسّط درجات أقلّ بالنسبة للمصريّين والسعوديّين فيما يخصّ ظاهرة القلق من الموت»، بمعنى أنّ اللبنانيّين كانوا أقلّ اهتماماً بالموت بسبب تعوّدهم على أخباره ومشاهده في الحرب الأهليّة ـ ثمّ الاجتياح الاسرائيلي ومذابح صبرا وشاتيلا (التي مات قبلها الشاعر بالطبع) وما ارتكب فيهما من فظائع.

«في هذا الجوّ الغريب غير المتكرّر» ـ كما يقول المرجع المذكور ـ نضع الفَرضَ الآتي: «إنّ ظروف الحرب والدمار ورؤية الجثث تسبّب ارتفاعَ قلق الموت، ولكنّ الاعتياد على هذه الظروف ومُعايشتها فترةً غير قصيرة تخفّض من قلق الموت»، أو بتعبير آخر: الخوف منه. فهل يا ترى لعبت هذه الظروف لعبتها الحاسمة في دفع الشاعر إلى اتخاذ قراره بالانتحار؟. ربّما.. غير أنّه من المؤكّد أكثر أنّ الشعراء اللبنانيّين الذين لم ينتحروا مثل شاعرنا لا يمكن تفسير بقائهم على قيد الحياة بأنّهم كانوا أقلّ اكتراثاً من خليل حاوي بأهوال تلك الحرب وفجائعها أو بالاجتياح الذي قطعها عام ١٩٨٢ كي ينوّع عليها بفجائع لم تكن في الحسبان.

قرار الانتحار قرار مؤجّل اتّخذه الشاعر المكتئب منذ أمدٍ بعيد.

لقد انتحر خليل حاوي إذن كما يقول شعره ـ وهو أصدق القائلين ـ بسببٍ من أنّ بذور الموت كانت مزروعة أصلاً في أغوار روحه المهيّأة أصلاً لاستقبالها. إنّ تلك الأهوال لم تصنع سوى أنّها سقتها، فانتشت وأينعت ثمارُها السامّة وامتدّت أغصانها فيما بعد طويلةً متشابكة، فاختنق بها الشاعر.

إنّ شعر خليل حاوي إذن هو الذي يفسّر ـ أفضل من أي تفسير آخر ـ أنّ قرار الانتحار لم يهبط فجأةً وإنما هو قرار مؤجّل اتخذه الشاعر المكتئب منذ أمدٍ بعيد.

والحقّ أنّ خليل حاوي مات قبل عام ١٩٨٢. لقد حدث ذلك في أواسط الستينات حين توقّف عن كتابة الشِعر نهائيّاً معلناً موته الروحيّ منذ ذلك الحين، ولم يبق إذن سوى أن يموت الجسد بعد ما يقارب السبعة عشر عاماً من التسويف المضني والانتظار العقيم.

دمشق

(١) **قلق الموت**: تأليف الدكتور أحمد محمّد عبد الخالق ـ ضمن سلسلة «عالم المعرفة» الكويتيّة، إصدار آذار ١٩٨٧، (ص ١٨٩ ـ ١٩٥).