أ.د. لويس صليبا

المنسنيور ميشال الحايك الشاعر الصوفي وعلاقته بنعيمه وجنبلاط

بحث مهدى إلى المونسنيور بولس الفغالي

بين بولس الفغالي وميشال الحايك مشتركات عديدة، فأول ما يخطر لك عند ذكر هذين الاسمين أنهما يأتيان في طليعة المفكّرين والكتّاب من الإكليروس الماروني المعاصر. وإلى ذلك فقد جمعت بينهما مجالات أبحاث مشتركة: فلكلّ منهما دراسات رائدة في التاريخ الماروني، ومساعٍ حثيثة لبلورة سمات الشخصية المارونية المعاصرة، وكلاهما شخصيّتان حواريّتان بامتياز حاورا الطوائف المسيحية الأخرى، وحاورا كذلك الإسلام والمسلمين بلغة راقية ودودة، وبمنهجية أكاديمية رصينة في آن.

وقد قدّر بولس الفغالي مساهمة زميله وصديقه ميشال الحايك الحوارية حقّ قدرها، وممّا قاله فيها: «وفي النهاية ماذا في مسيرة المونسنيور ميشال الحايك الذي يريد أن

يجمع المؤمنين؟ هو يدعونا إلى قراءة النصوص التي لا تعزل أحداً، ولا تجعل الإنسان أياً يكن، يحسب نفسه وحده من الشعب المختار. فالمسيح قال إن في بيت أبي منازل كثيرة. أتراه يرفض أحداً؟"[1]

وتقييم الفغالي الإيجابي والمثمّن لمساهمة زميله الحايك الرصينة والمنفتحة في الحوار المسيحي الإسلامي يبيّن أنهما من مدرسة حواريّة واحدة. إنهما في الحقيقة من أبرز روّاد المدرسة المارونية الحوارية المعاصرة.

ولمّا كنتُ أعرفُ مدى حب شيخنا العلّامة المونسنيور بولس الفغالي للشعر وتذوّقه لإبداعاته اخترتُ أن أحيّيه بدراسة عن زميله وصديقه المونسنيور ميشال الحايك الشاعر الصوفي المنفتح على التقاليد الصوفية الأخرى من إسلامية وهندوسية وغيرها. وأن أهديه هذا الجهد المتواضع، متمنّياً له طول البقاء ودوام العطاء.)

1-الفغالي، بولس، إبراهيم بين إسحق وأسماعيل، مقالة ضمن كتاب الأب ميشال الحايك (1928-2005) المرافقة، بيروت، مؤسّسة الرعيدي، ط1، 2005، ص20.

أ. د. لويس صليبا

المونسنيور ميشال الحايك الشاعر الصوفي وعلاقته بجنبلاط ونعيمه

في شعر الأب ميشال الحايك (1928-2005) وأدبه وفكره شؤون عديدة وشجون، ولا بدّ للباحث في دراسة كهذه أن يكون انتقائياً يختار محاور معيّنة دون أخرى... وما أصعب الخيار.

وبعد تأمّلٍ وتفكّر اخترتُ على أن أتحدّثَ عن المحاور التالية: بعض التأثيرات في شخصيّته وشعره، علاقته بكمال جنبلاط ونعيمه، ورأي هذا الأخير في شعره، لأختم بميشال الحايك الشاعر الصوفي، وصاحب الترانيم الروحيّة.

عرفتُ الأب ميشال الحايك يافعاً، فكلانا من منطقة واحدة هي قضاء جبيل. وكان صديقاً لعمّي ومعلّمي الأوّل الخوري فرنسيس صليبا، وكلاهما كانا ينتميان إلى أبرشية واحدة هي أبرشية بيروت المارونية. ثمّ تتلمذتُ عليه في

الجامعة اللبنانية/معهد العلوم الاجتماعية. وأخيراً جاورتُه في باريس حيث يقيم، والتقيته مراراً هناك، وقرأتُه شعراً ونثراً وأنا صغير، وأَنصتُّ بولعٍ إلى عظاته في الصوم عبر الأثير. وأنهيتُ مؤخّراً كتاباً أتناوله بالدراسة فيه وعنوانه: "حوار الهندوسيّة والإسلام والمسيحيّة: جنبلاط اليوغي وعلاقته بـِ نعيمه والحايك". وستكون دراستي هذه مكمّلة وغير مكرّرة لما جاء فيه.

بجّة وأثرها في الحايك

أبونا ميشال من بلدةٍ جبيلية هي بجّة. ولهذه البلدة الطيّبة والعريقة في إرثها الأدبي والفنّي سماتٌ وملامح تميّزت بها في محيطها. وأقتصرُ على بعضٍ منها كنتُ أجدُ له في المونسنيور أثراً واضحاً في شخصيّته ونتاجه عموماً، وفي شعره خصوصاً، وهو القائل مشيراً إلى الأثر العميق لبلدته فيه:

فخُذ البقايا من صبايَ يردّها أمسي إليك وذكرياتُ نهاري

أنا ما برحتُ أجولُ فيه كأنّني في عيد قريته صبيٌّ عارِ[1]

وهذا الحنين العميق والجارف إلى قريته الوادعة يعبّر عنه أبونا ميشال مراراً في شعره، وهو يقرنُها أحياناً بالأمّ كما في قوله في قصيدةِ أمّي:

رجّعيني مثلَ ما كنتُ وعودي أنتِ أمّ

استقرّي. بيتُنا في الجبلِ العاصي اعتصم

عاصرَ الدهرَ وحبّته إلاهاتُ القِمَم

تتداعى حولَه الدنيا لدى وقعِ قَدم[2]

هذه المساواة الذهنية Egalité intellectuelle بين الأمّ والقرية في نفثات شعر الحايك مدعاةٌ هي للتأمّل والتحليل.

1-الحايك، ميشال، كتاب العبور والمعاد في أربعة أناشيد، بيروت، دار المشرق، ط1، 1966، ص8-9.

2-الحايك، ميشال، قصائد إلى الغُربة والموت، بيروت، مطبعة صادر، ط1، 1974، ص49.

وفي قصيدة مرسَلة إلى الأهل المهاجرين تذكير بالقرية مسقط الرأس التي خرِبت بفعل الهجر وبقيت حجارتُها تبكي الجدود:

قل لهم لا تناسوا ذلك الشرقَ البعيدَ

مسقطَ الرأسِ الذي في كنَفِه جئنا الوجودا

واذكروا القريةَ والمعبدَ والأمسَ الفقيدا

وبقايا الخربةِ الثكلى التي تبكي الجدودا[1]

بجّة إذاً حاضرة في مختلفِ أشعارِ الحايك ودوواينه. وهذا لوحدِه مؤشرٌ على أن أثر قريتِه فيه كان حاسماً. فماذا بعدُ في السمات البجّانية في شخصيته وشعره؟

درج اللبنانيّون، ومنذ زمن بعيد، على تلقيب كلّ قرية، أو بالحري أهلها، بلقب يشير إلى أبرز ملامح الشخصية الأساسية Personnalité de base لابن هذه القرية، ففي جبيل يقولون مثلاً: أقرع ترتج، حرامي جاج، حافي

1-الحايك، ميشال، ضاقت الأرض، بيروت، دار المشرق، ط1، 2004، ص22.

حصارات، صقعان لحفد، أخوت عمشيت، واوي قرطبا، وحش العاقورة، و... سِكري بجّة. [1]

وهذا السُكر ذاقَه ميشال الحايك بمعناه التجاوزي حتى خواتيمِه. وعبّر عنه في شعره، فهذا الأخير هو أحياناً، بل غالباً، شعرُ رؤيا وانخطافٍ وشطح، كشطح الواجِد أو السكران، وهو القائل في تقديم ديوانِه الملحمي كتاب العبور والمعاد: «راودتني، منذ سنواتٍ عديدة، فكرةُ قصيدةٍ ملحميّة تودُّ لو تحكي قصّتَنا كلّها، فتكونُ، من وجهةِ الشعر، خلاصةَ الإدراك العقلي والاختبار الروحاني. فلم يتمّ لي منها مدّة شهرٍ كان كالرؤيا سوى هذه الشطحات أدفعها للطبع» (الحايك، كتاب العبور، م. س، الغلاف).

وأهل بجّة أتقنوا التمايز عن سائر أهل القرى المجاوِرة، وفي ما بينهم. لذا قيل عنهم في هذه النزعة التشاوفية: «أهلْ بجّة متل شوال البطاطا، كلّن روس»

1-وفي كسروان يقولون: واوي عشقوت، دبّ المزرعة (مزرعة كفردبيان)، سِكري جعيتا، وكان أهل جعيتا يقدّمون العَرَق البلدي في المآتم بالإبريق كما يقدّم الماء.

ولعلّ هذه الرغبة في التمايز المتأصّلة فيهم هي التي جعلتهم يَدرجون على الكلام بالقاف،وهي ظاهرة تفرّدوا بها دون سائر الجوار في مختلف قرى بلاد جبيل. وميشال الحايك كان دوماً يحدّثني بالقاف. وأذكر أنّني بادرته يوماً ممازحاً: قدّيش إلك بباريس وبعدك بتحكيني بالقاف؟! وكان فيه من نزعة التمايز والتفوّق البجّانية أثرٌ واضح.

ونزعةُ التمايزِ هذه أثارت حفيظة أهل القرى الأخرى، ولا سيما تلك المجاورة لبجّة منها. فنعتوا أهلها بشتّى النعوت، كما في بيتيّ القرّادي الشهيريَن وقد وُصم فيهما خوري بجّة بالجهل والأمّية. [1]

1-اشتهر عن بجّة هذين البيتين:

جانا خوري من بجّة شروالو تنعشر فجّة

لا قراية بيعرف يقرا ولا تهجاية بهجّي

كانت والدتي هند تردّد على مسامعي هذين البيتين منذ الصغر، وعلى سبيل التندّر. ولسهولتهما وطرافتهما انتشرا انتشاراً واسعاً. وفي مقابلة لنا مع خبير الزجل والتراث اللبناني جوزيف أبي ضاهر في 2019/3/6 أفادنا بأن هذه القرّادي عن بجّة قديمة وتعود أقلّه إلى القرن

وأكتفي بهذا النَذر اليسير من الأثر البجّاني في شخصية ميشال الحايك، فالمقام لا يتيح للمزيد. وأختمُ بما كتبه أبونا ميشال في رسالة من باريس في 1965/3/26 عن حنينه الدائم إلى قريته، وأثر طبيعتها فيه وفي أدبه، يقول: «تراني لا أزال أحنّ إلى القرية الهانئة الوادعة، حيث عرفتُ كيف

التاسع عشر، وقد سمعها عن جدّه الذي قال له إنها قديمة. ونقل لنا عن صديق له أنه سمعها من مارون عبّود.

ويروي أهل بجّة أن هذه القرّادي قيلت في خوري بجّاني دخل زائراً إلى دير في كسروان فاستقبله واحدٌ من آل الشمالي بهذين البيتين، فردّ عليه الخوري ببيتين آخرين يقول فيهما:

شافك خوري من بجّة شمالي ما بدّك حجّة

ناتع بطنك متل الطبل وعالبعد بيعطي رجّة

أما نحن فنشكّك بهذه الرواية، ونرى أن البيتَين الأخيرين متأخّرين، وجاءا بمثابة ردّ بجّاني على البيتَين الأوّلين اللذين عرفا انتشاراً واسعاً. وهما في الحقيقة لا يعبّران عن واقعٍ وحقيقة تاريخيّة، بل عن غيرة أهل الجوار وردّة فعلٍ على تشاوف البجّانيين.

يكون الحبّ قدسيّاً، والهواء طلقاً، والشمس محمومةً، والليلُ مزروعاً بآلاف النجوم التي لا يُسدَل عليها ضباب»[1]

ويتابع مقارناً بين شمسِ بجّة وصفاءِ سمائها في الليل، وضبابِ باريس وسمائها الملبّدة بالغيوم، فيقول: «أما هنا، فبردٌ قارس تصطكّ منه الركب. وإذا طلعت الشمس، فإلى ساعة وتحجبها الغيوم المتراكمة». (م.ن) ولا شكّ أن صفاءَ سماءِ بجّة انعكس صفاءً في شعره، وشمسَها إشراقاً في أبياته.

وسأعرضُ في ما أرسمُ لشاعرنا من بورتريه لملمحَين وهما علاقته بـِ كمال جنبلاط وميخائيل نعيمه. ولن أكرّر في هذا الصدد ما توسّعتُ في عرضه في كتابي المذكور. وإنما سأكتفي بالتركيز على ما كان لهاتين العلاقتين من تردّدات في شعره وسائر كتاباته.

الحايك وجنبلاط

1-خليفة، عصام، تحيّة إلى صقر يوسف صقر (1929-2011)، بيروت، منشورات الحركة الثقافية أنطلياس، ط1، 2012، ص62.

كان الأب الحايك فخوراً بالصداقة التي جمعت بينه وبين الزعيم الاشتراكي كمال جنبلاط. وكان يعبّر عن فخره هذا حتى في أيّام الحرب اللبنانية. وقد اعتبر أهل ما سمّي "المنطقة الشرقية" يومها جنبلاط، في سعيه إلى ما أسماه الحسمَ العسكري، عدوَّ المسيحيين الألدّ.

وحدّثني المونسنيور مراراً أنّه استشرفَ ما سيحلّ بجنبلاط، ورأى نهايتَه المأسوية قبل أن تقع. فكانت حالُه معه حالَ الصديقِ الوفيّ الذي يصدقُ صديقُه وقد لا يصدّقه. ويروي لنا راجي عشقوتي مرافقُ الزعيمِ الاشتراكي تفاصيلَ الحوارِ الأخير والعاصف بين الرجلين. وفيه قالَ الحايك لكمال بك: «أَعِدْ حساباتِك أيها الصديق، وإلا ستُقتل. وليسَ المسيحيّون من يقتلُك، بل غيرهم. إنك في مغامرةِ ضلال. وإذا نجوتَ فستخسرُ رصيدَك المسيحيّ كلَّه، ولن يعودَ بإمكانِك استعادتَه. إنذارُ محبّة، بعدجدال ساعاتٍ انتهى بغداء سادَه حوارٌ عاصف، تضاربت فيه الآراء وتعاكست. فالضيفُ ينتقدُ ثورةً لن تؤدّي إلا إلى تدمير الوطن

والإنسان. والمضيفُ يصرُّ على أن ما كُتب قد كُتب، وهي مشيئةُ القضاء والقدَر. وليس الوقتُ لانتقادٍ ونصائح»[1]

ونجدُ لجنبلاط أثراً واضحاً في شعرِ الحايك. فإليه تُهدى قصيدة "صلاة في صحراء"، وهي الأخيرة، والوحيدة غير المكرورة، كما سنرى، في ديوان المونسنيور الثالث "قصائد إلى الغربة والموت". وفيها يقول الحايك:

سقطت بنا الرؤيا

رياحُ الغيب

تصهلُ في العرا

وتروّع الجنَّ العتيقَ

فيحتمي خلف الذرى (الحايك، قصائد، م. س، ص115)

وكان المونسنيور حقّاً رؤيويّاً، وخصوصاً في علاقته بالزعيم الاشتراكيّ، وسقطت به رؤياه، كما يقول في مطلع

1-عشقوتي، راجي، كمال جنبلاط في الحقيقة والتاريخ، الجزء الثالث من حقائق في حدمة وطني، بيروت، ط1، 1986، ص122.

قصيدته هذه، لتُظهر له المصير القاتم الذي ينتظر صديقه. ونتابع قصيدة الحايك، فنقرأ:

هذا أنا

فوق السُدى المسفوحِ.

ظلّي الانتظار

والسعيُ تاريخي

وشوقي الزادُ

والباقي غبار

ضيّعتُ فيه

تضرّعي

وفشلتُ في طلب الحوار (الحايك، قصائد، م. س، ص120).

طالما توقّفتُ عند هذه الأبيات وتساءلتُ: لماذا يتحدّث الحايك عن فشل الحوار، بعد حديثه عن سقوط الرؤيا، في قصيدة يهديها تحديداً إلى كمال جنبلاط. فشلُ الحوار هو

بيت القصيد في قصيدة أبونا ميشال الخاتمة لديوانه الثالث. وما أظنّ خياره إهداء هذه القصيدة بالذات والتي تنعي فشل الحوار إلى كمال جنبلاط يأتي اتّفاقاً.

وميشال الحايك الشاعر والمفكّر في علاقتِه بجنبلاط يذكّرني بقولةٍ لجبران جاء فيها: «بين العالم والشاعر مرجٌ أخضر، فإذا اجتازه العالِم صار حكيماً، وإذا اجتازه الشاعر صار نبيّاً.» [1]
ولعلّ شاعرَنا اجتازَ مراراً هذا المرج، فصدقت نبوءته في صديقِه الزعيم الاشتراكيّ.

أياً يكن فميشال الحايك كان، وكما أشرنا، فخوراً بعلاقته بكمال بك. ينقل لنا عزيز المتني[2] رفيق الزعيم الاشتراكي

1-صليبا، د. لويس، أديان الهند وأثرها في جبران، قراءة جديدة لأدب نابغة المهجر، جبيل/لبنان، دار ومكتبة بيبليون، ط1، 2015، ص208.
2-عزيز المتني ولد في الدامور 1936، والدته ضمياء شقيقة الصحافيّين نسيب وتوفيق المتني صاحبَي جريدتي التلغراف والطيّار. تلقّى دروسه التكميلية والثانوية في معهد الحكمة في بيروت، ثم التحق بكلّية الحقوق في الجامعة اليسوعية. في 1958/5/8 اغتيل خاله نسيب، فاضطّر للانقطاع عن الدراسة وقام بإصدار الجريدتين اليوميّتين ما بين 5/15 و1958/10/15، ثم عاد إلى متابعة دراسة الحقوق. تولّى رئاسة

الخبر المعبّر التالي: "يوم صدر كتاب إيغور تيموفييف "كمال جنبلاط الرجل والأسطورة" [تشرين أول 2000] اتّصل بي صديق كمال جنبلاط المقرّب وصديقنا المونسنيور ميشال الحايك وقال: ما به هذا "الدبّ الروسي" ينشر صورتي في كتابه، ويتجاهلني، وكأنّني نكرة؟! ألا يعرف ما أعنيه أنا لكمال جنبلاط، وما يعني كمال بك بالنسبة إليّ؟!

فقلتُ ضاحكاً: ومن أين له أن يعرف؟! العتب هنا على مقدار المعرفة، هو غريب عن عاداتنا وتقاليدنا، قدم إلينا من بلاد الثلج والضباب... وقد استعان بغريب آخر من

تحرير جريدة "الأنباء" الصادرة عن الحزب التقدّمي الاشتراكي من شباط 1959 إلى شباط 1975. انتخب عضواً في مجلس نقابة الصحافة اللبنانية 1967، واستمرّ حتى أيار 1976. أحرق مجهولون سيّارته ليل 2008/1/19 ردّاً على مقال كتبه في الأنباء. كتب أكثر من ألف مقال في جرائد الأنباء والنهار والديار والسفير وغيرها. وهو صاحب مطبوعة غير سياسية اسمها "أصداء الأمة". له: 1-"كمال جنبلاط أسئلة وحقائق، الدار التقدّمية، 2010. 2-أعلام في الوطنية والصحافة، وهو مجموعة دراسات عن صحافيين بارزين لم ينشر بعد.

العراق الشقيق ليعاونه، فاكتمل النقل بالزعرور كما يقال"[1]

ورواية المتني هذه بالغة الدلالة، فهي تؤكّد أن الحايك بقي معتزّاً بعلاقته بكمال بك حتى آخر أيّامه، وما كان ليتغاضى عمّن يتجاهل هذه العلاقة المميّزة كما فعل تيموفييف كاتب سيرة الزعيم الاشتراكي.

الحايك ونعيمه

عرضتُ في كتابي "حوار الهندوسية والإسلام والمسيحية" الآنف الذكر للعلاقة التي جمعت بين نعيمه والحايك، ممّا لا مجال للتبسّط فيه هنا. لذا أكتفي بتناولِ ما يتعلّقُ منها بشعرِ المونسنيور، لا سيما ما لم يُذكَر في ذلك الكتاب.

عندما صدر ديوانُ الحايكِ الأوّل "كهف الذكريات" 1961 كتبَ ميخائيل نعيمه مرحّباً، ومقيّماً وهو لمّا يكن بعدُ قد

1-المتني، عزيز، كمال جنبلاط أسئلة وحقائق، المختارة/لبنان، الدار التقدّمية، ط1، 2010، ص28.

عرِفَ شاعرَنا شخصيّاً، فاعتبر هذه المجموعة الشعرية كنزاً، وأضاف: «فالشعرُ الذي احتوتْه لا تفيضُ به إلا نفسٌ يُضنيها أن تعيشَ في ضحاضيح من الفكر والعاطفة والخيال، وأن تنطقَ بغير ما فيها. فهي لا ترضى من بحرِ الوجود بزبَده، ولا تقنعُ من لَبنِ الحياةِ برَغوَته. والشوقُ الذي يشوبُها هو الشوقُ إلى اكتناهِ أسرارِها، وإلى الانعتاق من آلامِ غربتِها الكبرى، غربتِها عن ذاتها. وهي نفسٌ تتحسّسُ الجمالَ في الحركة، وفي الصورةِ والنغم. فلا تنطقُ بما قد يسيء إلى ذلك الجمال بنبرةٍ أو بحرف، أو بكلمة. ولأنها صادقة في ما تحسّ وتفكّر، فتعبيرُها عن أحاسيسِها وأفكارِها تعبيرٌ أجمل ما فيه صدقُه، ثم سهولتُه، ثم عذوبةُ وقعِه. فلا تصنّع ولا رياء، ولا تدجيل.» [1]

السؤالُ الأول الذي يُطرح هنا: ما الذي جعل ميخائيل نعيمه الشاعرَ والناقدَ المعروف، يطربُ لقصائد شاعرٍ مبتدئ وغير معروف ينشرُ أوّل دواوينِه؟

1-نعيمه، ميخائيل، المجموعة الكاملة ج8: الرسائل، بيروت، دار العلم للملايين، ط3، 1987، ص91-92.

والجواب أراه بسيطاً: الحايك ونعيمه من مدرسةٍ شعرية واحدة موضوعاً وأسلوباً.

فمن ناحية الأسلوب، وهو ما اختصره ناسكُ الشخروب بـ "الصدق في التعبير ثم سهولته ثمّ عذوبة وقعه". نجدُ كلا الشاعرين يعتمدُ الأسلوبَ النيو كلاسيك، والذي لم يقطع كلّياً مع عمود الشعر القديم فاحتفظ بالوزن والقافية، ولكنّه نوّع في كليهما، ممّا لم يكن مألوفاً عند القدماء. وكان ثورة يوم نشر صاحب "همس الجفون" قصائده.

أما من ناحية المضمون، فأشعار نعيمه تتمحور غالباً حول هذه المواضيع الكبرى التي لقيها في ديوان الحايك: الحياة وأسرارُها، والمصير وما بعد الموت، وغير ذلك من تفكّرات هي في الحقيقة جامعٌ مشترك بين الفلسفة والشعر والدين.

وسنضربُ بضعةَ أمثلة على ما نقول تُظهر مدى القرابة بين شعر الحايك ونعيمه. يقول الحايك في كهف الذكريات (قصيدة من أنت):

أقلقْتَني في يقظتي وسُباتي فجعلتُ من بحثي عليكَ حياتي

ونهبتُ هذا الكونَ عنك مسائلاً حتى الجمادَ وأتفهَ الحشراتِ[1]

هذا البحثُ الدائم والدؤوب عن الحياة وسرِّها، والذي يستغرق العمرَ بأسرِه كما يقول الحايك في بيته الأول نجدُه واضحاً عند نعيمه في همس الجفون، وممّا يقول في ذلك:

وسنبقى نهجعُ الليلَ وفي الصبحِ نُفيقْ

حتى نلقى مُنانا- ريثما نلقى الطريق[2]

وكما بحثَ الحايك عن الله في الجمادِ وأتفهِ الحشرات، فقد سبق لناسك الشخروب أن طلبَ رؤيتَه في دود القبور، وموج البحور

1-الحايك، ميشال، كهف الذكريات، بيروت، مطابع سميا، ط1، 1961، ص75.

2-نعيمه، ميخائيل، همس الجفون، بيروت، دار صادر، ط5، 1966، ص46.

كحّل أللهمّ عيني

بشعاعٍ من ضياكْ

كي تراكْ

في جميعِ الخلقِ: في دودِ القبور

في نسورِ الجوّ، في موج البحار (نعيمه، همس، م. س، ص35)

والحايك رأى الله في الأضداد، وفي كلّ المخلوقات والخليقة (كهف، ص76):

وأنا أراكَ ولا أراك وكلّ ما في الكون يخبرُ عنك في همساتِ

فإذا ابتسمتُ لمحتُ منك ببسمتي شيئاً وإن أدمعْ ففي عبراتي

ومثله، أو بالحري قبله بحث نعيمه عن الله ورآه في النحيب والغناء، في البسمة والبكاء (نعيمه، همس، م. س، ص36-37):

في غنا البلبلِ في ندبِ الغرابْ

في صراخِ الليلِ في همسِ الصباح

في بكا الأطفالِ في ضحكِ الكهول

والحايك بحثَ واستفتى هذا وذاك، ليعودَ ويجرجرَ أذيالَ الخيبة، ويعاود البحثَ في أعماقِ الذات، ففيها وحدَها يكمنُ الجواب ومن يبحث عنه، فينشد (كهف، م. س، ص76-77):

ورجعتُ وحدي ليس يصحبني سوى فشلٍ أجرجره على الطرقاتِ

عبثاً أفتّش عنك في غيري فلن ألقاك إلا في قرارةِ ذاتي

وقبلُه ناسكُ الشخروب فتّش وأعياه البحث حتى أدرك أن الجواب في داخله (نعيمه، همس، م. س، ص46):

فانتشرنا في جهاتِ القفرِ نستجلي الأثرْ

نسألُ الشمسَ عن الدربِ ونستفتي الحجرْ

وسنبقى نفحصُ الآثارَ من هذا وذاك

ريثما ندركُ أن الدربَ فينا لا هناك

وسرّ الحياة عبثاً يبحثُ المرء عنه في الخارج، فهو جوّاني المكمن، يقول نعيمه (همس، م. س، ص27):

الناسُ في أسرارها حائرون والسرّ، لو يَدرونَ، فيهم مقيم

والصدق الذي أكبره نعيمه وثمّنه في شعر الحايك، يعبّر عنه هذا الأخير مراراً، ويرى طيفَه يتباعد رغم أنّه جوهرُ الشعرِ والفنِّ الخالد، ولحمتُه وسداه، يقول (الحايك، كهف، م. س، ص29):

والصدقُ في الفنّ آثارٌ مشوّهةٌ خلّفْتَها فاستباحتها الأكاذيبُ

ونحنُ في وحشة المنبوذ تطرُدُنا كفُّ الرياحِ وتقفونا اليعاسيبُ

وقبلُه ناسك الشخروب يؤثرُ أن يَخرس لسانُه، ويجفَّ حبرُ القلم، على أن يعبّر عمّا لا يشعرُ به ويجيشُ في نفسه (نعيمه، همس، م. س، ص38):

وإذا ما خان نُطقي قلمي وأراه البُطل في الحقّ الصريح

في كلامِ الغير، فاجعل من فمي للساني أيها الباري ضريح

فلسانٌ يعلن الحقَّ وسرّاً يذبحُه

ليت شعري غير صمتِ الموتِ

ماذا يصلحُه؟

وأكتفي بهذا القدْر بشأن القرابة الشعرية والروحية والفكرية بين شاعرِنا وناسكِ الشخروب. وأقولُ هي قرابةٌ أكثر ممّا هي عمليةُ تأثير وتأثّر. ولعلّها تتطلّب بحثاً مطوّلاً، وربّما أطروحة للغوص في أعماقها!

القصائد المكرورة في دواوين الحايك

وممّا يستوقفُني ويثيرُ استغرابي في إرث الحايك الشعري أنّه، وفي ديوانه الثالث، أي "قصائد إلى الغربة والموت" أعاد إصدار عددٍ من قصائده الصادرة في الديوانَين الأولين:("كهف الذكريات"، و"كتاب العبور والمَعاد")، بصيغةٍ جديدة مضيفاً هنا، وماحياً هناك. وهو ما فعله بعده أدونيس إذ أعاد في أواخر الثمانينات إصدار أكثر دواوينه في ما أسماه "صياغة نهائية".[1]

وأظنُّ أن رائد هذه الطريقة في قرض الشعر، والعودةِ مراراً إلى القصيدة عينِها تصحيحاً وتنقيحاً ومحواً وإضافة هو الشاعر الفرنسي بول فاليري Paul Valéry (1871/10/30-1945/7/20). فقد اشتُهر عنه قوله:

1-عام 1988 أعاد الشاعر أدونيس إصدار دواوينه في "صياغة نهائية"، وهي التالية، وقد نشرتها دار الآداب في بيروت: 1-أغاني مهيار الدمشقي، ط1: 1961. 2-المطابقات والأوائل،ط1: 1980 3-مفرد بصيغة الجمع، ط1: 1975. 4-هذا هو اسمي، ط1: 1971. 5-أوراق في الريح، ط1: 1958. 6-قصائد أولى، ط1: 1957. 7-احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، ط1: 1988. 8-المسرح والمرايا، ط1: 1968. 9-التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ط1: 1965.

Un poème n’est jamais achevé, juste abondonné. C’est toujours un accident qui le termine c à d qui le donne au public[1]

"القصيدة لا تنتهي أبداً، وإنما تُترك فقط." ومَثَلٌ على ذلك قصيدتُه الأميرة النائمة La belle au bois dormant، صدرت 1891 في مجلّة La Conque. لكن فاليري اعتبرَ هذا النصّ بمثابةِ مسودّة، ثم أعاد كتابتَها في صياغة نهائية Réécriture définitive في ديوانه Album de Vers Anciens,1920. [2] ونلاحظ هنا أن أدونيس استخدم عبارةَ فاليري عينَها "صياغة نهائية".

1-Lemaître, Henri, Dictionnaire Bordas de Littérature française, Paris, Bordas, 1994, p858.

2-ومثلها قصيدته الشهيرة المقبرة البحريّة Le Cimetière marin. ظلّ يعتبرها حتى بعد صدورها في ديوان غير مكتملة. وعدم الاكتمال هو أحد الهواجس التي طالما ألحّت على فاليري. فالشعر في نظره لا يكفّ عن التجدّد ويظلّ مشدوداً إلى مثال جماليّ هو غايةُ الشعر التي لا تتحقّق. الشعر مثل الرغبة التي تكتمل في عدم اكتمالها.

وهنا سؤالٌ كبيرٌ يطرحُ نفسَه بإلحاح: ماذا يفعلُ القارئُ ولا سيما الناقد ومؤرّخ الأدب بالصياغة الأولى، وغالباً ما تكون هي ما انتشر بين الناس وحُفظ؟! وأيّهما يعتمدُ ويدرس؟!

هذه الطريقة في إعادة صياغة قصائد قديمة تغفلُ أمراً مهمّاً وهي أن إرث أي شاعرٍ أو أديب، ما أن يُنشر بين الناس حتى يصيرَ ملكَهم هم، وتراثاً عامّاً وعموميّاً، وإن بقيت ملكيّته الفكرية تعود إلى كاتبه.

وتبيّن الطريقة هذه أن الشعر، وخلافاً لما يقول ويروّج الكثير من الشعراء، ليس عفو الخاطر، بل هو نتاجُ إعمال فكريّ وتركيبيّ. بيد أن العودةَ إليه لإعادة الصياغة من شأنها أن تحوّل الصنعة إلى تصنّع، والعمل إلى تعمّل. وهذا تحديداً مذهب فاليري في الشعر. إذ كان يؤثر العمل على الوحي، ويقول: "إنما قتلُ القصيدة هو القصيدة" C’est l’exécution du poème qui est le poème ويتحدّثُ عن الإبداعِ الواعي Créer en toute conscience[1]

1-Lemaître, op. cit, p858.

وكنتُ أحسبُ أن الحايكَ قد أدرج في ديوانه الثالث وحسب بعض قصائده المنشورة في الديوان الأول. ولكنّني بعد نظرة ودراسة متأنّية لقصائد الدواوين الثلاثة تبيّن لي أن الديوان الثالث والذي حوى 13 قصيدة فقط هو مجرّدُ استعادةٍ واسترجاعٍ مع إضافاتٍ وحذفٍ وتنقيحٍ لقصائدَ من الديوانَين السابقين. ف 12 قصيدة من قصائده سبق نشرُها فيهما، وذلك طبقاً للجدول التالي:

1-قصيدة "في كهف الذكريات" (ص5-15)، نشرت في ديوان "كهف الذكريات" (ص61-64)، بالعنوان نفسه. فالقصيدة التي مَنحت الديوان الأول عنوانه بها عينها يفتتح الشاعر ديوانه الثاني!

2-قصيدة "على قدميّ جوكندا" (ص17-22) سبق نشرها في "كهف الذكريات" تحت عنوان "بسمة" (ص20-21)

3-قصيدة "مرثية رمبو" (ص23-32)، نشرت في "كهف الذكريات" (ص27-30) مهداةً إلى أمين نخله، وتحت عنوان "رامبو على قبر بودلير".

4-قصيدة "بين الخمرة والنار" (ص33-42)، نشرت في "كهف الذكريات" (ص46-49) تحت العنوان نفسه.

5-قصيدة "مع الغريبَين: إلى أمّي" (ص44-55)، سبق نشرها في "كهف الذكريات" (ص65-69) مهداةً إلى رشدي المعلوف، وتحت عنوان "أمّي".

6-قصيدة "في عرس السندباد" (ص57-62)، سبق نشرها في "كهف الذكريات" (ص50-53)، تحت عنوان "هجران".

7-قصيدة "أيلول القديم" (ص63-68) سبق نشرها في "كهف الذكريات" (ص13-16)، تحت عنوان "الغربة الكبرى".

8-قصيدة "نداء في الفراغ" (ص69-73)، سبق نشرها في "كهف الذكريات" (ص17-19) تحت عنوان نداء المجهول.

9-قصيدة "رحلة في الضجر والنسيان" (ص75-87)، سبق نشرها بالعنوان نفسه في ديوان "كتاب العبور والمعاد" (ص79-85).

10-قصيدة "لدى الصمت الغبيّ" (ص89-97)، سبق نشرها بالعنوان نفسه في "كتاب العبور والمعاد" (ص86-92).

11-قصيدة "إحراج" (ص99-105)، سبق نشرها في "كهف الذكريات" (ص75-78) تحت عنوان "من أنتَ".

12-قصيدة "في منجم العتمات" (ص107-113) سبق نشرها في "كتاب العبور والمعاد" (ص93-95).

والقصيدة الجديدة الوحيدة في ديوان "قصائد إلى الغربة والموت" هي الأخيرة، وعنوانها "صلاة في الصحراء" (ص115-124)، وهي كما أشرنا سابقاً مهداة إلى كمال جنبلاط.

وفي ديوانه الرابع والأخير "ضاقت الأرض" تتكرّرُ الظاهرةُ عينُها، وإن بوتيرةٍ أخفّ. فقصيدةُ "صلاة المساء"

(ص18-19) استعادةٌ مع تغيير للقصيدة الخاتمة في "كهف الذكريات" والتي تحمل العنوان نفسه. (ص89-91).

لِمَ يحورُ الحايك ويدور حول قصائد البدايات عينها؟ وهل بقيت المواضيع الأولى هي نفسها التي تقدحُ قريحتَه الشعرية منذ بدايةِ المشوار حتى النهاية؟ أسئلةٌ تطرحُها ظاهرةُ التكرار الفاقعة هذه في دواوينه، وتتطلّبُ بحثاً متأنّياً ومستقلاً كي نَفيَها حقّها! وسنحاولُ في التالي المقارنة بين صيغتين أولى وأخيرة من قصيدة لشاعرنا.

الحايك الشاعر الصوفي

وشعرُ الحايك، شعرٌ تأمّلي صوفيّ بامتياز. وجديرٌ بأن يدرس ويقارن بأشعار كبار المتصوّفين في المسيحيّة والإسلام. وسندرس في هذا المبحث قصيدةً له بصيغتيها الأولى والأخيرة، ونقارنُها بإبداعات شعراء آخرين. نُشرت القصيدة في كهف الذكريات تحت عنوان "من أنتَ" (ص75-78)، ثم أعادَ الشاعرُ صوغَها وتنقيحَها ونشرها في ديوانه الثالث "قصائد إلى الغُربة والموت"، تحت عنوان إحراج (ص99-105). وشعر الحايك عموماً ينبثق

من تجربةٍ واختبار، ويعبّرُ عنهما. وهو بالتالي، وطبقاً لمصطلح غوتاما بوذا وتعليمِه حكمةٌ ومعرفةٌ اختبارية بامتياز، ومن هنا ميزةُ صدقه وقد سبقت الإشارة إليها. والقصيدة التي نتدارسها هنا نموذجٌ ومثال للمعرفة الاختبارية. يقولُ في فاتحتها في الصيغة الأولى (كهف، م. س، ص 75):

أقلقتَني في يقظتي وسُباتي فجعلتُ من بحثي عليكَ حياتي

وكأن الشاعر لا يطمئنّ ولا يرضى عن هذا التعبير العفوي عن اختباره، ذلك أن تجربة التأمل والصلاة من شأنها أن تمحو كلّ قلقٍ لا أن تولّده، فيعودُ إلى فاتحةِ قصيدته هذه منقّحاً ومحوّراً ليقولَ في الصيغةِ الأخيرة المنشورة في الديوان الثالث (الحايك، قصائد، م. س، ص101):

أحرجتني بتأمّلي بصلاتي ولحقتَ بي حتى جحودي العاتي

نعرفُ من هذه الفاتحة الثانية أن الشاعر يحكي لنا عن تجربة تأمّل، وهو يُسقط تعبيرين لا ينسجمان مع تجربة

التأمّل والصلاة بل هما نقيض لها على خطّ مستقيم: القلق فليس في التأمّل قلق كما أشرنا. والسُبات أي النوم العميق. فليس التأمل سباتاً، بل يقظةً تامّة، وإن كان يحملُ للمتأمّل هدوءَ السبات وسكونَه، بل سكوناً أعمقَ منه. وهكذا تبدو الصيغةُ الأولى للقصيدة حكايةَ اختبار بتعابير لم تُثقل بعد، ولم تُنحت بما يعبّر بدقّة، وكما يجب، عن طبيعة الاختبار وأبعاده. أما الصيغةُ الثانية والنهائية فهي نتاجُ تأمّلٍ وتبصّرٍ في الاختبار عينه. هنا يذكّرني الحايك الشاعر الصوفي المتأمّل بحكمةٍ للمعلّم اليوغي المعاصر شاندرا سوامي يقول فيها للسالكين: «أنتم لا تتعلّمون من الاختبار، وإنّما من التأمّل في هذا الاختبار»[1]

وتزداد مسألة التأمل في الاختبار وضوحاً في المقارنة بين البيتَين التاليَين من القصيدة في صغتَيهما الأولى والأخيرة، ففي الأولى (كهف، م. س، ص75-76):

1-صليبا، د. لويس، الصمت في الهندوسية واليوغا تعاليمه واختباراته في الفيدا وسيَر الحكماء المعاصرين، جبيل/لبنان، دار ومكتبة بيبليون، ط3، 2016، ص50.

ونهبتُ هذا الكونَ عنك مسائلاً حتى الجمادَ وأتفهَ الحشراتِ

ورجعتُ وحدي ليس يصحبني سوى فشلٍ أجرجرُه على الطرقاتِ

فهذا البحث الخارجي وما استتبعَه من فشل يمّحى في الصيغة الأخيرة ليحلّ محلَّه بحثٌ داخلي هو شغلُ الشاعر الشاغل وقضيّةُ حياته، وما من متّسعٍ فيه للفشل، يُنشد (ص101-102):

لمّا على دربي لقيتُك فجأةً وطُرحَتْ وانطرحَتْ لديك حياتي

أصبحتَ شُغلي في الوجودِ وشاغلي بحثي عليك وكلُّ ممتلكاتي

ويزداد هذا التركيز على البحث الجوّاني الداخلي في الصيغة الثانية، ويتّضحُ لنا من مجرّد المقارنة بين البيتين التاليَين في كلا الصيغتَين (كهف، ص76-77):

فإذا ابتسمتُ لمحتُ منك ببسمتي شيئاً وإن أدمعْ ففي عَبَراتي

مرآكَ في عينيّ واسمُك في فمي متقطّعُ الألفاظِ والنبراتِ

فهذه الرؤية العيانيّة تختفي في الصيغة الأخيرة، لتغدو الرؤيةُ حجاباً ويحلّ محلّها التساؤل عن هويّةِ ضالّةِ الشاعر واسمِه (قصائد، م. س، ص103):

تنأى على القُربى وتحجبُك الرؤى عنّي فيضربُ في السرابِ شَتَاتي

من أنتَ ما اسمكَ؟ إن إسمكَ في فمي حرفٌ أطوفُ به على الحركاتِ

ولا بدّ من وقفةٍ تأمّلية عند هذا البيت الأخير. فالشاعرُ يبحثُ عن اسم شُغله الشاغل ليعرفَه ويدركَه، وفي التقاليد الصوفيّة اليوغية واليهودّية المسيحية والإسلامية أن تعرفَ الاسم هو أن تعرف كلّ شيءٍ عن المسمّى. ومن هنا عجز المرء الكامل عن معرفة اسم الله الأعظم في التقليد الإسلامي. وفي

اليهودي البيبلي كذلك Ahi Ashir Ahi، {أنا هو الذي هو} كان جواب الربّ لموسى عندما سأله عن اسمه (خروج 14/3). إنه بحث صوفيّة الإسلام عن اسم الله الأعظم السرّي في ما هو وراء الأسماء التسعة والتسعين، أو أسماء الله الحسنى. والاسم الأعظم عند أبونا ميشال: "حرفٌ يطوف به على الحركات". إنه في التعبير اليوغي البيج مانترا Bij Mantra، اسمٌ أو كلمة من مقطع واحد Monosyllabe، وصوتٌ أوّلي Primodial sound، كما المانترا والصوت الأوّلي Aum.

والمهمّ أن بيت القصيد يبقى إيّاه في الصيغتين الأولى والأخيرة دون أي تغيير، فالشاعر يتابعُ مباشرة بعد البيت السابق ليقول (كهف، م. س، ص77، قصائد، م. س، ص103):

وأكادُ أهلِكُ عاجزاً عن لفظه وأموتُ من عجزي قُبيل مماتي

ما هو هذا الموت قبل الموت؟!

طالما استوقفني هذا البيت، وهو أولاً يذكّرني ويعيدني إلى قصيدة للقديسة تريزا الأفيلية، وقد درستُ تجربتها الصوفية ومؤلّفاتِها على ضوء اليوغا في كتاب سابق لي [1]

تُنشدُ القديسة تريزا:

أحيا أنا من دون أن أحيا بذاتي

ورجائي قصدُه أسمى حياةِ

فأراني أموتُ من عدم مماتي[2]

وهذا البيت الأخير: أراني أموت... هو لازمة Refrain قصيدة تريزا الأفيلية، وهو ما نلقاه في بيت قصيد الحايك. ونتابعُ مع تريزا:

فبموتي عن العيش

1-صليبا، د. لويس، اليوغا في المسيحية دراسة مقارنة بين تصوّفين، جبيل/لبنان، دار ومكتبة بيبليون، ط3، 2018.

2-تريزا الأفيلية، الأعمال الكاملة، ترجمة وتقديم أنطوان سعيد خاطر، بيروت، منشورات تراث الكرمل، ط1، 2014، كتاب القصائد، ص1313.

يَضمَنُ لي رجائي الحياة.

فيا موتاً تُدرَكُ في الحياة

لا تُبطئ فإنّي بانتظارِك

فإنّني أموت من عدم مماتي (تريزا، م. س، ص1314).

ما هو هذا الموت الذي يُدرَك في الحياة، وتلحّ في طلبه، وفي الحديث عنه، الأفيلية؟! ومن بعدها شاعرُنا المونسنيور؟ نجدُه كذلك عند صوفيّة المسلمين الذين يكرّرون في مجالسهم وكتاباتهم الحديث النبوي الشريف: "موتوا قبل أن تموتوا".

تقدّم لنا اليوغا، ولا سيما في كتابها الأساسي يوغا سوترا لمهارشي باتنجالي شرحاً واضحاً وافياً لهذا الاختبار، وهذه الحالة من الوعي: إنها حالة Samadhi الشُعبة الثامنة والأخيرة من اليوغا كما يذكر ويصف باتنجالي في يوغا سوترا: حالةُ سكونٍ واستغراقٍ تامّ، تموتُ فيها الأنا، يخسرُ فيها المتأمل أناه Ego،[1] يخفّ التنفّس ويبطأ ويكاد يتلاشى

1-صليبا، لويس، اليوغا في المسيحية، م. س، ص69.

أحياناً. حالة تخطٍّ واستغراقٍ وسكونٍ تامّ، يغدو فيها الجسدُ كجثّة هامدة.

وخسارةُ الأنا وموتُه تعبّر عنه تريزا في قصيدتها المذكورة بخسارة الحياة، فتُنشد:

فيا حياةً تجنّبي إزعاجي،

وانظري لم يبقَ لي

لكسبِك سوى خسرانِك،

فليأتِ الموتُ العذبُ الآن،

فليأتِ الموتُ سريعاً،

فإنّني أموتُ من عدم مماتي. (تريزا، م. س، ص1315).

فهذا الموتُ العذب الذي ترجوه القدّيسة وتنتظرُه هو موت الأنا في الحياة، {من أراد أن يربح نفسه يُهلكها، ومن يخسر نفسَه من أجلي يحييها}، يقول الناصريُّ (متى25/16). وهو موتٌ في الحياة، أو بالحري اختبارُ الموت في الحياة، كما تؤكّد في البيت التالي من قصيدتها، إذ تواصلُ إنشادَها، فتقول:

فيا موت لا تكن منّي نَفوراً

فلأحيَ في ما أموت أولاً

فإنّني أموتُ من عدم مماتي (م.ن، ص1315).

وحالةُ السمادهي هذه، يحكي عنها كمال حنبلاط صديق الحايك في شعره، ويستخدمُ للتعبير عنها تعريباً قرآنياً "الصمد"، فيُنشد في إحدى قصائده:

تنسكبُ العطورُ من حولي

ويذوبُ الحبُّ في الأثير

يسبحُ ليلُ الملائكة

في نورِ النهار.

أيتها الشمس، يا ألف شمسٍ

تمتصّ على جبهتي

صمديّة السلام. [1]

1-جنبلاط، كمال، آنندا-السلام، تعريب د. خليل أحمد خليل ونهاد أبو عيّاش، بيروت، ط1، 1979، ص51.

ويشرح في الهامش: صمديّة: Samadhi: تلاشي النفس الفردية في النفس الكلّية. وهذه حالة يبلغها السالك بعد شُعبة التأمل. ففي حالةِ التأمل يبقى السالكُ في الازدواجية. وفي حالةِ الصموديّة يكونُ السالكُ في حالةٍ أحديّةٍ محض: يكون العارف والمعروف واحداً" (م. ن، ص51).

ويؤكّدُ اختبارَ حالةِ السمادهي عند شاعرنا الحايك قولُه في البيت الذي يلي مباشرة بيتَه المذكور أخيراً (الحايك، قصائد، م. س، ص104):

أنت السؤالُ المطلقُ اختلجت له غصّت به وتعطّلت كلماتي[1]

إنها إذاً حالةُ اختبارٍ للمطلق، تتعطّلُ فيها الكلماتُ ولغةُ الكلام، وتتوقّفُ الأفكار، ويُكبَح جماحُ العمليّاتِ الفكرية،

1-لا يبدو الاختبار بهذا الوضوح في الصيغة الأولى للقصيدة، فالبيتُ إيّاه يرد كما يلي (كهف، م. س، ص77):

أنت السؤال المبهمُ اختلجتْ به شفتي وقد غصّت به كلماتي

ففي الصيغة الأخيرة المذكورة في المتن، يبدو الاختلاج عملاً جوّانيّاً داخلياً، لا دخل للشفتين به!

فالأفكارُ تتجلّى في الفكر وتتجسّد كلماتٍ، واليوغا كما يحدّدُها مؤسّسها الحكيم باتنجلي هي كبح العمليّات الفكرية. وقد تناولنا هذا التحديدَ بالشرح في مصنّفٍ سابق.[1]

وهذا البحثُ الدؤوب والملحّ والمتواصل لن يجديَ نفعاً، ولن يصلَ الباحثُ إلى ضالّته، إلا في أعماق ذاته، يتابعُ الشاعر فينشدُ في بيتٍ يردُ في الصيغتَين الأولى والأخيرة بتعبيرٍ واحد موحّد (كهف، م. س، ص77، قصائد، م. س، ص104):

عبثاً أفتّش عنك في غيري فلن ألقاكَ إلا في قرارةِ ذاتي

فهذا المطلق يكمن في داخله لا في الخارج، يقول في الصيغة الأولى متابعاً (كهف، م. س، ص78):

يا أعمقَ الثاوين في عمقي ويا شوقاً يلحّ بمنتهى نزعاتي[1]

1-صليبا، د. لويس، اليوغا في الإسلام مع دراسة وتحقيق وتفسير لكتاب باتنجل الهندي للبيروني، جبيل/لبنان، دار ومكتبة بيبليون، ط2، 2018، ص179.

وحالةُ السمادهي هذه لا تتعطّلُ فيها الكلماتُ والأفكارُ والذهنُ فحسب، بل تركنُ الحواسُّ كلُّها وتسكن وتتوقّف في هذا الموت العذب قبل الموت. يختمُ الحايك ببيتٍ يردُ في الصورة عينها في كلا الصيغتين والديوانَين، وهو خاتمة القصيدة بصيغتَيها (كهف، م. س، ص78، قصائد، م.س، ص105):

أشعِلْ مصابيحَ الحواسِ وطُفْ بنا في كلّ كهفٍ من وجودي الذاتي

فطلبُ إشعالِ مصابيحِ الحواس، يعني ضمناً أنها كانت مطفأة في هذا الاختبار، وهو ما يَخْبَرَه اليوغيّ في السمادهي، أو حالة الصمديّة طبقاً للتعبير الجنبلاطيّ.

1-وهو في الصيغة الثانية والأخيرة ينقّح هذا البيت فيقول (قصائد، م. س، ص104)

يا قمّة الأعماق في عمقي ويا نزقاً يلحّ بمنتهى أعماقي

وقمةُ الأعماق تعبيرٌ يذكّر بقول شهير آخر للحايك جاء فيه: "لبنان كلّه جبلٌ، حتى الوادي هو جبلٌ مقلوب".

ونجد في شعر كمال جنبلاط، صديق الحايك، ما يوازي هذا البيت، ويُشعر بالتفاعل بين الشاعرين، يقول كمال بك في نشيد النور الذي نظمه في1953/9/16:

"نشيدي صياحٌ في وجه النور، فاطفئ الأنوار يا حبيبي، واصغِ إلى النور"[1]

ويشرح جنبلاط قوله هذا في هامش نشيده، فيقول: "أطفئ الأنوار: أي أنوار الجسد والحواس والفكر". (م. ن، ص101). السمادهي أو حالة الصمدية تطفئ أنوار الحواس والجسد والفكر: إنه الموت قبل الموت. بيد أن هذه الأنوار تعود لتشتعل مصابيحها، مع نهاية هذا الاختبار، وهو ما يقوله الحايك في البيت الأخير من قصيدته. أما جنبلاط فيختم نشيده بطباق لافت يوضح الاختبار: انطفاء أنوار الحواسّ، وسطوع شمس الحبّ. يقول:

في المساء، عندما يغربُ النور، تسطعُ شمسُ حبّي

1-جنبلاط، كمال، الحياة والنور، المختارة/لبنان، الدار التقدمية، ط2، 1987، ص96.

ظلمتي الجهلُ في اعتقادي بأنّني "أنا هوذا الفاسد" (الجسد)
فإن أظلمَ النورُ عن الجسد، ولجتُ حجرةَ اليقين
ودخلتُ
إلى حيث هو المعلّم" (م ن، ص99).

ويشرح كمال بك خاتمة نشيده هذه، فيقول: "في المساء عندما يغرب النور..." مساء الجسد والحواسّ والفكر قبل أن يغربوا في اللاوجود، أو يذوبوا في النور وفي الوجودِ المحضِ الحقيقي في مطلع المشاهدة. والحبّ لأن الحبَّ والمعرفة واحد". (م. ن، ص101). وقد شرحنا "نشيد النور" وقصائد أخرى مشابهة لجنبلاط في كتابنا "حوار الهندوسية والإسلام والمسيحية الآنف الذكر" (باب1/فصل6) فنحيلُ إليه تلافياً للتكرار.

وتبقى لفتةٌ إلى الحديث النبويّ الآنف الذكر، والشائع عند الصوفيّة: "موتوا قبل أن تموتوا". فمولانا جلال الدين الرومي يشرحه في كتابه "فيه ما فيه" ويفسّره بأن الموت قبل الموت اختبار لما يسمّى في اليوغا حالة السمادهي. ففي

الفصل الثالث من الكتاب والمخصّص لهذا الحديث وعنوانُه تحديداً "موتوا قبل أن تموتوا" يسألُ أحد المريدين مولانا: هل هناك طريق للتقرّب إلى الله أقصر من الصلاة؟ فيجيب: إنها الصلاة، لكن الصلاة ليست تلك الصورة الظااهرية فقط. ذلك هيكلُ الصلاة. للصلاة الصوَريّة بدايةٌ ونهاية، وكلّ شيء ينطوي على بداية ونهاية فما هو إلا هيكل. وعلى غرار ذلك فالشهادة ليست ما نتمتمُه بالشفاه، لأن لهذه العبارة بداية ونهاية. وكلّ ما يعبَّر عنه بالحرف والصوت، ويمتلك بداية ونهاية ما هو إلا صورة وهيكل. لكن روحَ الصلاة لامنتاهية، وغير مشروطة، ولا بداية لها ولا نهاية. وأخيراً فإن الأنبياء، ص، هم من جاؤوا بالصلاة. والرسول، ص، هو الذي علّمناها حين قال: لي مع الله وقتٌ لا يسعني فيه نبيٌّ مرسَلٌ ولا ملَكٌ مقرّب". فروحُ الصلاة لا تقتَصر إذن على الصورة فقط. بل إنها كذلك إعدادٌ من أجل الاستغراق في الله، وفقدانُ الشعورِ بالذات. وبذاك تمكثُ كلّ الصورِ في الخارج، ولا يبقى مكانٌ في الروح حتى لجبريل تلك الروحُ الصافية النقيّة."

وهنا يضربُ مولانا مثلاً توضيحاً لما يقول. فيروي قصّة عن والده بهاء الدين ولد الملقّب بسلطان العلماء ويقول: "يُحكى أن مولانا سلطان العلماء وقطب العالم بهاء الحقّ والدين كان في حالٍ من الاستغراق التامّ وحان وقتُ الصلاة، فوجدَه بعض المريدين على هذه الحال، فصاح: حان وقت الصلاة، فلم يعرهم مولانا اهتماماً، فذهبوا لأداء الصلاة، وبقي اثنان من المريدين بصحبة الشيخ، ولم ينهضا إلى الصلاة. وكان من المصلّين مريدٌ يدعى خواجكي، فكشفَ اللهُ له بعين الباطن أن كلّ من كان يصلّي خلف الإمام قد أداروا ظهورهم للقِبلة. في حين أن المريدَين اللذين بقيا بصحبة الشيخ كان وجهاهُما متّجهَين نحو الكعبة. ذلك لأن الشيخ عندما غاب عن "النحن" و"الأنا" وامّحت ذاته في الله، وفنيت في نوره. "موتوا قبل أن تموتوا" صار نورَ الله. وكلّ من يدير ظهرَه لنورِ الله ووجهَه نحو الجدار ، فإنه يدير ظهره للقِبلة حتماً، فالله هو روح القِبلة. وهو القِبلة الأصلية، ولم تكن قِبلة مكّة إلا من أجله"[1]

1-Djalâl-Ud-Dîn Rumi, Le livre du dedans, traduction

نلاحظ أن وصفَ جلال الدين لحالةِ والده تتطابقُ كلّياً مع وصفِ اليوغا وباتنجلي لحالة السمادهي، وحتى التعابير والمصطلحات تبدو إيّاها رغم اختلاف اللغات: حالة الاستغراق التامّ، موت الأنا أو غياب الأنا والنحن، امّحاء الذات في الله، وفناؤها في نوره. وهذا ما يسمّيه مولانا: موتوا قبل أن تموتوا، وتسمّيه اليوغا حالة الاستغراق: السمادهي، وتسمّي الموت ماهاسمادهي MahaSamadhi، أي السمادهي الأكبر. فالاختبار واحدٌ عند صوفية الإسلام والمسيحية والهندوسية، وحتى التعابير عنه وتوصيفه تكاد تكون واحدة رغم اختلاف التقاليد! فما اختبره الحايك وعبّر عنه هو ما اختبرته تريزا وعبّرت عنه، وكذلك جنبلاط وسلطان العلماء والد مولانا. وهو ما وصفته اليوغا بمنهجيةٍ ودقّةٍ ووضوح منذ ألوف السنين!

الحايك شاعر التراتيل

---

du person par Eva de Vitray-Meyerovitch, Paris, albin Michel, 1997, Ch3

لأبونا ميشال عددٌ من التراتيل والترانيم اشتهرت وأنشدها المصلّون والمرنّمون، وقلّما عرفوا أنها من أشعاره.

فقد لحّن له المونسنيور منصور لبكي سبع قصائد ورتّلها بصوته. ثلاثٌ منها من ديوانه الأوّل كهف الذكريات، وهي أمّي، وصلاة الأعمى، وصلاة الفقير.[1] والأربع الأخر هي: تجلّ (لبكي، م. س، ص28)، توبوا إلى الربّ (ص30)، مقرُّك المحجوب (ص75)، واحبيبي (ص81). ولحّن له الأب جوزيف واكد ثلاث تراتيل: يا فخر المسكونة، فُطرتِ جميلة، في استقبالك يا ملك المجد".[2]

ومن تراتيله المعروفة والمعتمدة في الكنيسة المارونية: "أشرق النور فافرحي"، لحّنها الأب خليل رحمة[3] وله ترتيلة أخرى ذاعت على كل شفة ولسان في الكنائس، وهي

1-لبكي، منصور، رنّموا للربّ مجموعة من الأغاني الروحيّة والتراتيل الدينيّة، بيروت، دار الكرمه، د ت، ص20، و39، و43.

2-عطاالله، مارون، م. س، ص59.

3-اللجنة البطريركية للشؤون الطقسية، كتاب التراتيل المارونية، تقديم البطريرك نصرالله صفير، بكركي/لبنان، ط1، 2008، ص223-224.

ترتيلة "في استقبالك يا ملك المجد". لحنّها الأب جوزيف واكد (كتاب التراتيل، م. س، ص361)، ثمّ أعاد تلحينَها الموسيقار جان عون (م. ن، ص362).

وتراتيل أبونا ميشال بسيطة وعميقة في آن. وهي نموذج للسهل الممتنع في القصيدة الروحية والتقويّة. ونختارُ منها واحدة نموذجاً، وعلى سبيل المثال (لبكي، م. س، ص30):

توبوا إلى الربّ إن الملكوتَ قريب

عودوا إلى الحبّ فالخارجُ عنه غريب

تكاد هذه الترنيمة بإيقاعها العذب تُنشَد وتُغنّى من دون تلحين.

ونتابع مع الحايك الشاعر المبتهِل

هب من حنانك قطرةً يتحوّلُ القفرُ وعود

أو أعطِ عيني دمعةً في حضنها طفلاً أعود

إيقاعٌ خفيفٌ رشيق، وصوَر شعرية تلهبُ خيال المصلّي، وتصوّرُ له ببساطةٍ ووضوح لامحدوديّة الحنان الإلهي الذي

تُحوّل قطرةٌ واحدةٌ منه القفرَ إلى واحة، ودمعةٌ صغيرةٌ منه تُرجعُ الشيخَ طفلاً.

وللمونسنيور الحايك في المجال الطقسي والليتورجي صولاتٌ وجولات. إن في مجالات البحث أو الإبداع. وكتابه "المرافقة" والذي حوى جنّازات الرجال والنساء والكهنة ديوانٌ شعري مبدع، ومدرسةٌ في الشعر الليتورجي والصوفي. ومنه نقتطفُ البيتَين التاليين من رُتبة شَيل البخور:

لولاك ضاع المعنى لكن مذ أنت معْنا

آمنّا أن الموتى غابوا في الحضور[1]

فالجناس[2] في البيت الأول: معنى ومعنا جناسٌ تامّ[1]، وهو أكمل أنواع الجناس إبداعاً، وأسماها رتبة.[2]

1-الحايك، ميشال، كتاب المرافقة، بيروت، المطبعة العربية، ط1، 1997، ص132.

2-الجناس: من محسّنات علم البديع التقليديّة. وهو تشابه الكلمتين في اللفظ كلّه أو بعضه مع اختلاف في المعنى. مثل: الخال من الهمّ خال.

أما البيت الثاني فقد عبّر فيه ببلاغة فذّة عن جوهر الإيمان المسيحيّ ونظرته إلى الموت، كما بيّنّا في بحث سابق.[3] فالموت غيابٌ في الحضور ليس إلا. وميشال الحايك ها نحن نستحضره ونعيشُ حضورَه بمجرّد الحديث عنه!

الحايك شاعرٌ منسيّ

رغم أصالة شعره وجُدّة مواضيعه لم يُعرف المونسنيور ميشال الحايك شاعراً. وبقيَت دواوينُه كلّها على طباعاتها الأولى، ولم تشهد الانتشار الذي تستحقّ!

فعن إبداعه الشعري وفرادتِه في عالم القريض أَقتبسُ من زميلتي د. ناتالي غريّب بعض خلاصات بحثها، تقول:

1-الجناس التامّ هو ما اتّفق فيه اللفظان في أربعة أمور: 1-أنواع الحروف. 2-أعدادها. 3-هيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات. 4-ترتيبها. وهذا النوع أكمل أنواع الجناس.

2-عاصي، ميشال، المعجم المفصّل في اللغة والأدب، بيروت، دار العلم للملايين، ط1، 1987، ج1، ص536.

3-صليبا، د. لويس، جدليّة الحضور والغياب بحوث ومحاولات في التجربة الصوفية والحضرة، جبيل/لبنان، ط2، 2018، ص10-11.

«أضاف ميشال الحايك الشاعر جديداً على مبدأ القلق وقرار المصير، لأنه أبدع فلسفةً وجودية لاهوتيّة مقدّسة، تؤكّد حضورَه الأسمى في الروح القدس الذي يرعاه ويزيلُ عنه الأكدار التي تعتريه من هذا البدن الناسوتيّ الترابي»[1]

وتقولُ عن فلسفته هذه المجسّدة في شعره: «يرسِمُ أبعادَ فلسفتِه من خلال نتاج قريحةٍ فيّاضة تعكسُ رؤياه الفكرية» (م.ن، ص99).

فما الذي حال بين هذا الشاعر المبدع وما هو جديرٌ به من اهتمامٍ ودراسةٍ وشهرة؟!

يعود ذلك إلى عواملَ عديدةٍ نعرضُ في التالي بعضَها:

1-هو شاعرٌ مقلّ، ينحتُ من صخر، في حين يغرفُ غيرُه من بحر. وهو يعودُ إلى قصيدته إيّاها مثنى وثلاث ورباع، منقّحاً هنا، ماحياً هناك، ومضيفاً هنالك.

1-غريب، د. ناتالي الخوري، القلق الوجودي في شعر ميشال الحايك، بيروت، دار سائر المشرق، ط1، 2013، ص201.

2-لم يولِ الحايك شعرَه ما يستحقّ من عناية على صعيد النشر. ديوانُه الأول تركه أوراقاً مبعثرة وسافر. فقام أخوه إميل بنشره. (الحايك، كهف، م. س، ص5). وديوانه الرابع والأخير تولّى تلميذه ودارس شعره د. أنطوان طعمه جمعَه وإعدادَه للنشر. (الحايك، ضاقت الأرض، م. س، ص6). ولعلّ دعوتَه الكهنوتية، واهتماماتِه اللاهوتية والفلسفية والبحثية حالت دون تكرّسِه للشعر، وتفرّغِه لإذاعتِه ونشرِه. وقد عبّر عن ذلك بقولة له تصدّرت ديوانه الأول: «والله لم يُلهني عن الشعر لاهٍ، لولا الله!» (الحايك، كهف، م. س، ص3). وهي شطحة توازي قصيدة برمّتها، وتذكّر بشطحة صوفيّة إسلامية شهيرة: "ما في الجبّة إلا الله". وقد نُسبت إلى عدد من متصوّفة الإسلام كالبسطامي والحلّاج. أما نحن فنرجّح أن قائلها هو الصوفي أبو سعيد الخرّاز. (ت277هـ)

3-فطِن الحايك، منذ البداية، إلى احتمال أن لا يلقى شعره ما يستحقّ من اهتمام، فكتب على غلاف ديوانِه الأوّل: «ربّ كلمةٍ، أو حرف، أو نقطة، تشحنُ في جوفها مشاعرَ نفسٍ متأجّجة، يمرُّ بها القارئُ الوثنيّ ولا يتوقّف»

فهل نبقى إزاء هذا الإرث الإبداعي على وثنيّتنا القديمة؟!

4-أبدى الفرنسيّون اهتماماً ملحوظاً بشعر الحايك يفوق اهتمامنا نحن به. فترجم المستشرق فريي Frié ديوانَه الثالث كتاب العبور والمعاد بمساعدة الشاعر الحايك إلى الفرنسية، ونُشر في باريس. [1]كما نشر د. أنطوان طعمه دراسة بالفرنسية عن شعره. (الحايك، ضاقت الأرض، م. س، ص5).

5-وطالما عانى ميشال الحايك الشاعر واللاهوتي والكاهن المصلح من إغفال وإهمال من بلده وطائفته وحتى بلدته. وهو ما أشرنا إليه في بحث سابق.[2]وطالما شكا من اللامبالاة، بل ورفض اعتماد قصائده ونصوصه الليتورجية أمثال كتاب المرافقة وغيره. فهو يقول ويعلن بحسرة مثلاً:

1-Hayek, Michel, Le Livre de l’Exode et du Retour, Traduit de l’arabe par J. F. Frié et l’auteur, Paris, Cariscript, Coll. Inventions, 1989.

2-صليبا، د. لويس، المونسنيور ميشال الحايك ذكرياتٌ وانطباعات، مقالة في مجلة الربوع الصادرة عن نادي بجّة، عدد آب 2013.

«قولوا لي: مرهج الباني،[1] كاتب الصلاة القربانيّة (نافور الباني) بماذا هو أفضل منّي؟! أبالسريانية، أم بالعربية، أم بالشعر، أم باللاهوت، أم بالتراث...؟! فلماذا لا أكتب أنا صلاةً قربانية؟»[2] وفي ذلك يقول صديقُه وابن بلدته المؤرّخ صقر يوسف صقر، في مقالة في جريدة السفير يرثيه فيها، متحسّراً: «وتحطّم حلُمك في طائفتك، في كنيستك المارونية الإنطاكية التي نذرتَ نفسَك لها، وكتبتَ الكثير في سبيلها. كنتَ تريد أن تضخّ دماً جديداً في عروقها

1-مرهج الباني (1625-1712): هو مرهج بن مخلوف الباني، المعروف في الغرب باسم Faustus Nairon، وهي الترجمة لصيغة مرهج بن نمرون. ولد بحسب بعض المؤرّخين في بلدة بان/شمال لبنان. في حين يقول بعض الغربيين إنه مولود في أوروبا. دخل المدرسة المارونية في روما وعمره 15 عاماً، ورُسم كاهناً في دير مار عبدا هرهريّا/لبنان في شهر نيسان 1650. كان موهوباً وعالماً باللغات الشرقيّة فعلّم السريانية بجامعة الحكمة Sapienza في روما. وأُوكل إليه مراجعة بعض الكتب الطقسية المارونية وإعدادها للطبع. توفّي في روما مخلّفاً عدداً من المصنّفات باللاتينية.

2-عطاالله، الأب مارون، الأب ميشال الحايك (1928-2005) المرافقة، بيروت، مؤسّسة الرعيدي للطباعة، ط1، 2005، ص51.

حتى لا تهرم... وتريدُ لها مجمعاً غيرَ هذا المجمع، وموقعاً غير هذا الموقع... كنتَ تريدُ أن تغيّرَ وتبدّلَ وتعدّل في نصوصها الطقسية الشائخة. فنظمتَ وترجمتَ ونشرتَ الدراسات والكتب لتصحيح قوانينِها وتحديثها»[1]

ويتساءل صقر عن مصير أشعار الحايك المهمَلة: «هذه الكتب التي طبعتَ والأشعار التي نَظمْتَ أين صارت؟ هل سنعودُ إليها في الزمن الآتي؟» (م.ن)

ولا بدّ لي أن أذكر هنا كم كان عمّي الخوري فرنسيس صليبا يردّد على مسامعي بحسرة: "مش دعانو هالخوري العلّامة ما يكون عالقليلة مطران؟!"

وأياً تكن حال الاهتمام بإرث الحايك، ولا سيما شعره. فهو أمر لا يُنقص مثقالَ ذرّةٍ واحدة من قيمةِ نفائسه. وكما قلتُ في بحث سابقٍ أكرّر: الشاعرُ الحقيقيّ ليس ذاك الذي نعرفُه دوماً، ونسمعُ عنه، بل هو أحياناً كثيرة ذاك الذي نجهل، ولا

1-صقر، صقر يوسف، الأب ميشال الحايك، مقالة في جريدة السفير في 2005/9/6.

نعرفُ عنه سوى شعرِه. أليست هذه حال أكثر تراتيل أبونا ميشال؟!

الإنسانُ الملهَمُ امرؤٌ لا مؤلَّف له تقول الحكمة الصينية. [1]

L'homme inspiré est un homme qui n'a pas d'ouvrages

وميشال الحايك الشاعر المبدع لن يضيرَه في شيء إن نُسي اسمه ولم يُدرج ويُذكر بين كبار الشعراء، وإنما نحنُ من سيضام! [2]

1-صليبا، د. لويس، من خبايا التراث اللبناني صفحات مطويّة في الزجل والتاريخ وأدب المهجر، جبيل/لبنان، دار ومكتبة بيبليون، ط3، 2017، ص168.

2-