التعايش الديني في قصيدة (صلاة الفطر في كنيسة المسجد الأموي) لشوقي بغدادي

م. د. محمود عايد عطية
جامعة الموصل
كلية التربية للبنات
قسم اللغة العربية

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

يقوم هذا البحث على تحليل قصيدة شعرية للشاعر السوري المعروف شوقي بغدادي تتناول مسألة التعايش من زاوية أدبية لا تتوافر لكل شاعر بفكرتها وأسلوبها وظرف كتابتها.

يسلط البحث الأضواء على جانبين أساسين من القصيدة يتمثل الأول بالجانب المعنوي أو الموضوعي الذي يعمل على نبذ فكرة الصراع الديني والتجاهل الذي يبدو مقصوداً لوظيفة الدين الأساسية ومقاصد الشرائع وأصلها الواحد في الديانتين المسيحية والإسلامية بخاصة، لأنهما ديانتان سماويتان، وتبين تلاؤم الديانتين وتعايش أهليهما على مر العصور ولم تحويا تناقضا بينا بل إنهما نهضتا على أساس التكامل والتجديد والتصحيح، لأن المقاصد واحدة هي إرضاء الخالق وتحقيق العدل والحق والصلاح بين البشر.

وأما الجانب الثاني فيبين الجانب التصويري أو الفني في القصيدة، إذ تنبني على جملة من الوسائل الفنية التي تميزها عن غيرها من القصائد، فتستقطب الصور الأدبية من مواطن عدة تتمثل بالموروث الديني للديانتين، وتركيب الصور الأدبية المختلفة ذوات القيم التعبيرية التي تنتهي ببث روح المحبة التي تعزز الوحدة والانسجام والأُلفة.

*****

تنطلق قراءة أي نص وتحليله من مقدماته أو عتباته على نحو منطقي، لأن أية عملية إدراكية تستسيغ المكونات المباشرة لتنتقل إلى المكونات غير المباشرة، والمقدمات، و بضمنها العنوانات، تشكل "نظاما إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به، بل إنه يلعب دوراً هاماً في نوعية القراءة وتوجيهها"(١)، ويشتغل العنوان _ أي عنوان _ في حيز شديد الخطورة لما ينطوي عليه من شأن من الممكن أن يضع المتلقي في شراك التأويل، إذا ما كان كثيفاً ومموهاً، لأنه سيرشح جملة من المعاني التي تمنحه احتمالية وإمكانات متباينة، وتنبي معظم النصوص الحديثة _ وبعضها على العكس من ذلك تماماً _ على مهارة اختيار العنوان، إذ نجد أن الأدباء يلجأون إلى تمييز نصوصهم بعنوانات قد تشكل علامات ذوات دلالات مموهة وطريفة تعمل على إحضار المتلقي إلى عالم النص ثقافياً ووجدانياً، لأن مفاتيح النصوص متمثلة بالعنونة تقترح قراءات عدة لا يمكن تبيُّنها إلا بعد كشف سلسلة المعارف أو التجارب التي يتضمنها النص، فالحضور الأول للعنوان لا يعني حلقة في ترتيب النص (عنوان، ومتن، وخاتمة) مثلاً، بل يجسد حركية التفاعل النصي الذي يولَده النسيج اللغوي الذي يواجه المتلقي أوَلاً، لأن الصياغة المثلى تتجسد بانفتاح النص الأدبي وتعدديته؛ مما يتيح فرصة للمراوغة الدلالية التي تغذي حاسة التأويل، وتسمح بقراءة منفتحة أيضاً، إلا أن هذه القراءة تحاول جمع الفيض الدلالي الذي ينتجه العنوان، مما يجعل العنوان أوسع دلالة من النص نفسه، فمن الممكن أن نقول إن فضائية العنوان وسعته وقابليته غير المتناهية على التأويل لا يمكن حصرها إلا إذا قيدنا العنوان بالنص، فالنص إذن هو المساحة المؤطرة بحدود لغوية لا تتيح الابتعاد بالتأويل عمَا يمكن أن يكون معقولاً (نصياً)، فالنص في نهاية المطاف سيكون دائرة تلتف حول العنوان وليس العكس، وبالأخص إذا كان العنوان مفتوحاً جداً وقابلاً للقراءة من أوجه عدة.

تمثل عتبة العنوان (صلاة الفطر في كنيسة المسجد الأموي) سيلاً من المعاني والصور التي لا يمكن أن يوقفها العقل عند نقطة ما، لأنه يسمح للخيال بالتدخل في تكوين تشكيلات متعددة وتخريجات متنوعة تبدو جميعها مقنعة إذا ما نظرنا إليها من زاوية معينة، وكلما كان عمل الخيال أوسع صعبت عملية إيجاد حدود للمتخيل ؛ ولذلك لا نستطيع أن نضع افتراضات نهائية لما يمكن أن يعنيه هذا العنوان، أو بتعبير آخر يصعب رصد مقاصد العنوان مباشرة مما

يستلزم سياقاً مفسراً له؛ وغالباً ما كنا نحظى بتذييلات للعنوانات تفسر ما انبهم منها وقد تكون هذه التذييلات قصيرة أيضاً، لكن مكمن المفارقة في عنوان نصنا قيد الدراسة أنه يسحب وراءه النص برمته، فجاء النص تابعاً للعنوان ومحدداً له، فلا يمكن أن نصل إلى دلائل مقنعة بخصوص تأويل هذا العنوان دون تقييده بالنص، وما نقصده هنا تحديداً أن هذا العنوان (صلاة الفطر في كنيسة المسجد الأموي) هو عنوان مرن يحتمل تأويلاً كبيراً وجدلاً واسعاً، فهو يحتمل زاوية أدبية أو زاوية دينية أو تاريخية غيرها...؛ كما يثير تساؤلاً عن كيفية الصلاة في الكنيسة، والمعتاد أن العنوانات "تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القراء، بمعنى منحهم تصوراً مسبقاً للنص يكون له تأثير على نوعية إدراكهم"[٢]. إن الترابط الذي تفرضه الذاكرة الدينية في عبارة (صلاة الفطر) يرشح إقامة الصلاة في (المسجد) أو في أحد علائقه المكانية كالساحة أو الباحة أو الفناء.. لكن هذا الترابط المنطقي المألوف يتزعزع أو يخترق بثقب يخلخل جدار اللغة متمثلاً بإدخال مفردة (الكنيسة) التي تنتمي هي الأخرى إلى الذاكرة الدينية لكنها تتجه إلى ثقافة ووعي مختلفتين عن الثقافة الإسلامية التي أُسس العنوان من أجلها، فثمة غرابة شديدة على اجتماع السياقين الثقافيين المختلفين في نسيج لغوي واحد، ولا سيما أن الفرضية الأصلية لما وضع عبر التاريخ هي توازي الاتجاهين، فقد لا يلتقيان أبداً لأن حضور احدهما فكرياً وعملياً يفترض غياب الآخر. على الرغم من أن البعد التاريخي يؤكد ترابط هذه الكنيسة والمسجد مكانياً؛ لأن المعلومات التاريخية تشير إلى أن أصل المسجد الأموي هو كنيسة، إلا أن التشكيلات الأدبية تستثمر مختلف المجالات الواقعية في إنتاج صور فنية ذات مقاصد دلالية وجمالية عميقة، مما ينزاح عن التكوين الواقعي والتاريخي باتجاه الفني والأدبي.

إن النقطة المهمة التي يمكن ملاحظتها هي الفرق الواضح وغير الواضح بين قوانين اللغة واللسان وقوانين الفكر والثقافة، فيسعى الفكر إلى تكريس فهم بعينه يصبح بمرور الأيام ضرورة ثابتة لا يجوز اختراقها، بل قد يصبح خرقه مستحيلاً، لأن وظيفة هذا التكريس بنائية تكوينية تضع الثوابت وتقلل المرونة، ولذلك نجد أن الواقع متمثلاً بالفكر والثقافة صار يفرز نوعاً من الفواصل التي تعزز الفرقة وتكرس القطيعة والبغضاء بين أفراد المجتمع الواحد،؛ونجد أن هذا التوجه يجعل _ في أحد مظاهره _الدين جداراً لتقليل التسامح وتغليف هذه المظاهر

بإطار صلب يصعب تهشيمه، بينما تنحو اللغة منحى مغايراً تماماً يتجه نحو المرونة والحرية والتجديد والإبداع، فما قد يكون خطأً فكرياً قد لا يكون خطأً لغوياً مما يجعل اللغة أوسع من الفكر، و يعطيها قابلية الانعتاق من أسره، ولذلك أمكن القول إن اللغة هي شيء آخر وكيان مستقل عن الفكر وعن الواقع، ففي أواخر القرن التاسع عشر تم الانتقال من (التمثل = التلقين) إلى (التأويل = النقد والإضافة) وتحوَّل الفهم اللغوي وغيره من القوانين من (التصنيف) إلى قانون (الصيرورة) وظهر علم فقه اللغة (الفيلولوجيا) على يد (جريم وشليجل وراسك وبوب) فهؤلاء العلماء لا يعترفون بتصور اللغة على أنها تمثلات يمكن أن يتولد عنها تمثلات جديدة، بل إن اللغة قد تحولت على أيديهم إلى كيان مستقل عن الإنسان يبدو كأنه مجرد وساطة ضرورية تضمن إمكانية المعرفة (٣)، وعلى هذا الأساس يتبين لنا أن النصَّ الشعريَّ هو العالم الأمثل الذي يجسد امتياز اللغة على الواقع، فالقصيدة ستكون عالماً افتراضياً يحقق ما يعجز الواقع عن تحقيقه، ويحاول ترتيب الواقع على وفق ما تتصور اللغة لا على ما يريده الواقع.

هذا الطرح يمكننا من التصديق على البنود التي تنتجها اللغة وتفترضها، ويكبحها الفكر ويرفضها في الوقت نفسه، فعبارة (صلاة الفطر في كنيسة المسجد الأموي) هي النسيج اللغوي الذي يقوم على خرق الموروث الفكري والواقعي، فالحلقات الثلاث (اللغة والفكر والواقع) تقترح إجابات عن هذه الفرضية وتحتمل – بفعل المرجعية والميراث – إسقاط هذه الفرضية فكرياً وواقعياً، وتقيمها لغوياً فقط، فتحقيق الترابط بين الكنيسة والمسجد لغوياً يمثل نجاحاً لسانياً؛ نظراً لإمكانات اللغة، وقد يحقق نجاحاً تداولياً إذا ما استطاع هذا النسيج اللغوي إعادة ترميم كل من الفكر والواقع، فالحميمية المتولدة عن القاعدة اللغوية (المضاف والمضاف إليه/ كنيسة المسجد الأموي) تحقق هذا الترابط و التلاقح بأعلى مستوياته، لأن المضاف والمضاف إليه من الناحية الدلالية كالشيء الواحد لأن أحدهما يعرِّف الآخر، فمما يمكن قوله؛ إن الكنيسة هنا مبهم فأية كنيسة هي ؟ إذن ستحتاج إلى ما يفسرها، فتأتي مفردة المسجد مضافة إلى الكنيسة لتحقق تمام القول وتمنحه دلالاته، فالكنيسة والمسجد يفقدان القيمة الدلالية المطلوبة دون هذا التلازم الذي تمنحه الإضافة مباشرة، فإذا كان المسجد والكنيسة شيئاً واحداً تفترضه اللغة، فعلام الفصل فكرياً وواقعياً؟

إن الفرضيات التي تقترحها اللغات قد لا تصدق على السياق اللغوي نفسه، لذلك نجد أن العنوان (صلاة الفطر في كنيسة المسجد الأموي) يشكل ظاهرة لغوية فريدة تتميز بفضاء دلالي رحب تقف عنده العقول بافتراضاتها المضادة لأن الإنسان حقيقة يتبع فكره وواقعه ولايتبع لغته، ولذلك فإن مقترحات اللغة وافتراضاتها وأنسجتها وإبداعاتها يجب أن تصطدم بجدار الفكر وجدار الواقع، فكل بنية لغوية تختبر بهذين المحكين لتضمن لنفسها البقاء أو تنتهي بزوال، فالعنوان هنا لا يضع الإجابات وإنما يضع التساؤلات عن إمكانية حضور الكنيسة في الجامع أو العكس في آن واحد، وإذا نظرنا إلى المسالة من زاوية الواقع والفكر فإننا سنتساءل عن كيفيات هذا الجمع بين الاثنين، فإذا كان العنوان يمثل الجانب اللغوي الصرف في الموضوع فان مستوى الواقع والفكر سيوجدان في متن النص بوصفه – كما قلنا سلفاً – مفسراً للعنوان ومحدداً لسعته ومبيناً لمضامينه، ولذلك ستتضمن قراءة المتن مقاربات واقعية وفكرية.

تتوزع أدبية النص على اتجاهين في كل مرة، عمودياً: النسيج اللغوي المترابط (العنوان=الكنيسة والجامع) والنسيج الفكري والواقعي (المتن=المضامين والأساليب)، وأفقياً: يتمخض عن بؤرة ثنائية الأقطاب متمثلة ب (المتن=المسجد أو الكنيسة أو كلاهما معاً)

العنوان – بنية لغوية – (كنيسة وجامع)

المتن – بنية فكرية وواقعية – كنيسة او جامع

يفتتح النص بالجملة الفعلية (سمعت الأذان) والبؤرة الأولى (المسجد)[٤]

سمعْتُ الأذانَ وكانَ محلَّى بِسُكَّرة الفطرِ حلَّتْ فحلَّا

بكل ما تحمله من دلالات قريبة وبعيدة تجسد ظاهرة حياتية هي أسبقية حاسة السمع على جميع الحواس الأخرى وتجسد ظاهرة فيزياوية هي (الصوت) الذي يخترق المحددات المألوفة كالعوازل والجدران، ويتصف بالامتداد في الفضاء متجاوزاً حدود المكان لينتقل إلى أكبر بقعة ممكنة محدثاً تأثيراً مباشراً وواصلاً البعيد بالقريب من الأذان إلى السامع دون الانتباه إلى طبيعة المسافة وطولها، فلا نجد فاصلاً صوتياً آخر غير الأذان، وثمة طرافة يحققها ارتباط السمع بالأذان هي أداة السمع (الأذن) فمفردتا الأذان والأُذُن مرتبطتان صورياً وصوتياً ودلالياً

بما يخلق انسجاماً وجدانياً يتجسد بذوبان الصوت في الأذن وذوبان السامع بالأذان فيضفي قرابة شديدة بين الصوت وسامعه، ويعزز هذا الانسجام انسجام آخر تحققه مفردات (محلَّى، وحلَّت، وحلَّا) التي تشترك صوتياً ودلالياً أيضاً، لكن هذا الانسجام يبدو غاية في الشعرية عندما يكشف عن دلالات بلاغية عميقة تتجسد في ما تؤديه كل من هذه المفردات، فمفردة (محلى) تنص على التحلية وهي التزيين ومفردة (حلت) تدل على التحلية والحلول لتضيف إلى الأذان جانبين جماليين عبر مفردة (فحلا) التي قد تفيد حلول عيد الفطر بحلول الأذان وصوت التكبيرات وتفيد تحلية الأذان للعيد، فكما أن سكرة الفطر تحلي العيد فإن صوت الأذان يحليه أيضاً، فاقتضت الجمع بين دلالتين متنافرتين قريبتين بتورية قد لا تحمل بعض معاني التورية، لأن الأمرين محببان، فالبيِّن أن الصوت يؤدي دوراً بالغ الحساسية والأهمية في إنجاز المعنى وتحقيق غاياته الجمالية التي تمزج ذائقة الشعر بالذائقة الطبيعية؛ لتوافرها على سكَّرة العيد التي تمثل أحد مباهج العيد وتقربه من نفوس الناس بمزج الحواس المختلفة بما يسمى تراسل الحواس الذي "يقتضي وجود حاستين أو أكثر، يعتمد المنشئ إلى خلع صفة إحداهما على الأخرى، فكأنها ترسل ما أدركته بنفسها وهو ليس وظيفتها إلى الأخرى وهو من وظيفتها، (حيث يتلاشى الحد الفاصل في الاختصاص بين الحواس) وكأن الحواس تصبح حاسة واحدة" [٥]، ومن زاوية أخرى نرى أن هذه الكثافة الصوتية تتفق مع كثافة القدوم الى المسجد إذ إن الظاهرة الصوتية تكون لازمة يفتح العيد منافذها.

لا يمكن مطلقاً إغفال الجوانب الصوتية الأخرى متمثلة بموسيقى القصيدة التي تعتمد النظام العروضي الخليلي؛ لأنه يعزز القيمة الايقاعية ويضيف شيئاً مهماً للقيم الجمالية والدلالية للنص، لأن "تنوع التجارب الإنسانية وثراءها وخصبها وعمقها يحتاج بطبيعة الحال إلى استجابات غنية متنوعة، لذلك فإن (وجود عديد بحور الشعر العربي و مجزوءاتها و مجزوءات المجزوءات لم يكن عبثاً، لقد كان يكفي الشاعر بحر واحد لو أن النغم لا علاقة له بالتجربة، والتصادي بالأصوات التي تعج في رأسه والتي تحدثها التجارب المتنوعة المتباينة في درجة اتقادها هو الذي يدفع بتلك الإيقاعات المتنوعة ويفرض وجودها) واكسب القصيدة من خلالها مرونة وحيوية وتفرداً يناسب خصوصية التجربة ومتطلباتها"[٦]، فقصيدتنا هذه تقع على بحر (المتقارب) ووزنه هو: (فعولن فعولن فعولن فعولن)، وإذا ما نظرنا إلى تسميته بالمتقارب

وتفعيلاته المتشابهة المتكررة فإننا سنجد سيلاً دلالياً ناتجاً عن هذه الدوال الصوتية فتسمية (المتقارب) توحي بنوع من التقارب الذي يفرضه قرب الصوت من الإذن والنفس كما يوحي بتقارب المطلبين (المسجد والكنيسة) لأن الجو النفسي للنص يرشح هذه التأويلات، وتحقق التفعيلة (فعولن) المتكررة زخماً صوتياً يعزز القيم الجمالية للدلائل الصوتية، وفضلاً عن ذلك فإن المتقارب ينتمي إلى فئة (البحور الصافية) التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة فقط مما يعزز فكرة صفاء الأنفس بالتقارب والتوادد والاحتفال أيضاً؛ ففي العيد ثمة فروض تتطلب التصالح والتصافي وتوصي بصلة القربى فلا يجب أن يبقى ما يعكر صفو العيد.

ومما يزيد هذه الدلالة ثراء وتنوعاً هو القافية التي تعتمد على (روي مطلق) ينتهي بحرف متحرك يجب إشباعه بحرف آخر يسمى (الوصل)، الذي يمكن أن يغذي ظاهرة التواصل والانفتاح دلالياً، فهذه التفاصيل خدمت النص جمالياً ودلالياً وكشفت عن حرارة التجربة وأصالتها وعمقها، التي ستظهر أهميتها مع قراءة كل بيت.

ينطوي النص على أبعاد جمالية أُخر تتمثل بالبعد التصويري التشكيلي الذي يبدأ من صيغة قصصية تعتمد سرداً ذاتياً لحركة الإنسان في العيد عبر ضمير ال(أنا) ومرادفاته، التي تهيمن على سيرورة الحدث وصيرورته، فانهمام حشود الناس بكرنفالية العيد وسحره يبعدهم عن تأمل الحدث لأنهم شخصيات مشاركة في الحدث مما يتطلب شخصية ترى الأشياء بطريقة أخرى تكون أكثر موضوعية، فالشخصية التي تروي الأحداث ليس متجردة عن الانفعال به، بل هي في صميمه مشاركة وراوية في آن واحد مما يزيد موثوقيتها ويعزز مكانتها، إذن ستكون هي اللسان الناطق بكل ما يعتمل في نفس الشخصية المنفعلة وما يدور في الوسط الذي تدور فيه الأحداث، فتجسد الداخل والخارج على حد سواء، كما في الأبيات:(٧)

فراوغني القلبُ لمَّا أصاخَ ... وغافلني الدَّمعُ حينَ استهلَّا
فوجَّهْتُ نحو المآذنِ روحاً ... مكبَّلةً وخيالاً أشَلَّا
وعقلاً يغطِّي الضَّبابُ عليهِ ... فيوشكُ ألَّا يَرى أو يَدُلَّا
ولو كنْتُ شمساً إذنْ لاهتديتُ ... فكيف اهتدائي إذا كنْتُ ظِلَّا

إن المستوى البنائي للنص يتأسس على ظاهرة أسلوبية بينة هي جمع الأضداد بثنائيات تقدم النص بلغة واضحة على المستوى السطحي ورمزية على المستوى الدلالي إجمالاً، فالتوظيف الفني لهذه الثنائيات أعطى النص قيماً جمالية وفنية مهمة، إذ إن جمع الأضداد لا يعني التناقض بل يعني إنه يرتسم بطريقة تقتضيها لعبة الكتابة وأسرار الإبداع لتكون وسيلة للتعبير الشعري الجمالي، فبعض السياقات الجمالية في الثقافة العربية تنبي على فلسفة (الضد يظهر حسنه الضد)، فضلاً عن اشتمالها على جوانب قد تكون بعيدة عن بعضها كل البعد ولكنها تنجمع فنياً فتعطي صوراً جمالية، فنجد أن هذا النص ينطوي على مسافة جمالية تنبثق من السطح إلى العمق بفيض من العاطفة المتفجرة كالينبوع، فيتم الانتقال مباشرة من الدال (سمعت) إلى الدال (فراوغني القلب...) في البيت الثاني بوصفها نزوعاً وجدانياً وشوقاً روحياً دون مقدمات أو براهين أو تعليلات منطقية، فنداءات الروح لا تؤمن بهذا التسلسل العقلي ولكنها تنوجد من (الحدس) بوصفه إشراقاً مباشراً للروح ومعرفة من نوع خاص يعتمد الإحساس والعاطفة منافذ للمعرفة فيكون التصديق بها مباشراً أيضاً، إذ يكون تأثير هذا النوع من المعرفة أشد ثبوتاً لأنه نفْسيُّ المصدر، ف "الحدس هو عالم أحداث مختلف قائم بذاته ولا علاقة له بالفكر على الإطلاق، مع أن بإمكانه أن يخترق الفكر، ويجب علينا أن نفهم أن بإمكان الحقيقة الأسمى أن تخترق الحقيقة الدنيا، وليس العكس، وهكذا، بإمكان الحدس أن يخترق الفكر لأنه أسمى، وليس بإمكان الفكر أن يخترق الحدس لأنه أدنى"[٨] فالحدس يتحرك في منطقة يصعب قهرها أو إرغامها لأنه يتجاوز الظاهر إلى الباطن، لذلك نجد أن الدلالات الشعرية التي تنبثق عن (راوغني القلب... وغافلني الدمع...) يمكن الركون إليها في تفسير الزوايا الروحية الخبيئة في جذور القلب والعصية على الإرادة؛ لأن ما في القلب له سلطة غير منظورة في شتى المواقف، من هنا سيأخذ القلب صاحبه إلى حيث يشاء (فوجهت نحو المآذن روحا مكبلة...)، فانعتاق الروح من أسرها (مكبلة) يؤدي كل فروض الطاعة والانقياد التي أعاقها (الجسد) بوصفه علامة على سجن الروح، والسياج الذي يحول دون وصولها لمبتغاها الأسمى، فضلاً عن ذلك فإن الجسد هو وعاء الآثام والشرور إذ تتعذب الروح بما يقترف الجسد، لذلك نجد أن الفكر الإسلامي الصوفي يسعى إلى تحييد الجسد وإرجائه والاشتغال على تهذيب الروح، فخلاص الروح من هذا الأسر يعني انطلاقها نحو شوقها للأبدي الخالد الذي تتلمسه مع

كل تكبيرة، ولكن النص يضيف مفردات لا تقل أهمية عن الروح هي (القلب والعقل) وهذه الأشياء ليست من معطيات الجسد أيضاً، وقد تنَّبه العقل المسلم على هذه المفردات وانتهى إلى عدم إمكان تحديد موقع (الروح والقلب والعقل) في أية نقطة توجد من الجسد حقيقة، وقد وردت ثلاثتها في أبيات متتالية من هذا النص، وقد يكون العقل أكثر هذه الاشياء قرباً من الجسد وظيفياً لأنه يكبل الروح والقلب إلا أن المفارقة في أن العقل هنا ليس ككل العقول بل هو عقل محجوب ضعيف (وعقلاً يغطي الضباب عليه...) فهو منقاد لسلطان الروح تابع لإرادتها، فصورة الضباب تمثل الحجاب الذي يفصل بين العقل والحقيقة التي تمثلها الشمس، في البيت الآتي:[٩]

ولـــو كنْـــتُ شمســـاً إذنْ لاهتـــديتُ فكيـــف اهتـــدائي إذا كنْـــتُ ظِـــلَّا

فالضباب نقيضه الضياء والشمس، والاهتداء نقيضه الضلال، وهذه الصورة الشعرية تجسد انفصال الأنفس عن الحقائق الأبدية النهائية بما يحجبها من ضلالات ليست من صلب الحقيقة، وقد جسدت مفردات (الضباب، والشمس، والظل) هذه الصورة برمزية عالية تستحضر صوفية العابد وذهنية الفيلسوف ومهارة الشاعر، فإذا كان الظل رمزاً للجهل فإنه يعطي موسيقى تصويرية للحدث بمجرد رفع (الظاء) ووضع (الضاد) فستتحول الكلمة من (ظل) إلى (ضل) وشتان بين المعنيين، فإن الشمس رمز للحقيقة والضباب هو الحجاب الذي يفصل الإنسان عن شوقه للحقيقة النهائية والأبدية التي تعني الحقيقة الإلهية، ولو نظرنا لهذه المفردات من زاوية شكلية مكانية لوجدنا واقعيا أن الشمس في الأعلى والظل على الأرض ويتوسطهما الضباب، وفي هذا رؤية فلسفية عن سمو الحقيقة ودنو الجهل، فضلاً عن ذلك كون الظل = الجهل ليس قائماً بذاته كالشمس، بل هو صورة منطبعة من الأجسام عند سقوط أشعة الشمس عليها، وفي هذه الحال سيتبين الفرق بين ما هو أرضي وبين ما هو سماوي، بين المدنس والمقدس، بين الإلهي وبين البشري، بين الخطيئة وبين الفضيلة...

بعد سلسلة التداعيات الروحية هذه التي ينتج عنها غرام صوفي بحدث إسلامي هو العيد وصلاته نراه يتلقح بفكرة دينية مسيحية معروفة تمتزج بانسجام عالٍ لا أثر فيه لاختلاط شيئين مختلفين كالمسيحية والإسلام، فالروح هنا تبدو واحدة وشوقها للتجلي واحد، إذ يتجسد

بروح المتشوق التائب لأن طقس التوبة يتماهى بمنسك المحبة والبوح والغفران، كما يتضح بهذه الأبيات:(١٠)

أنَـــا خـــاطِئٌ أيهـــا الأمـــويُّ فهـــلَّا غَفَـــرْتَ ذُنـــوبيَ هَـــلَّا
وكيـــف السَّـــبيلُ لأســـبحَ فيْـــكَ فأغْســـلَ إثمـــاً وأنســـخَ جَهْـــلا

فيبدأ البيت بضمير منفصل صريح (أنا) ليشتمل على كل معاني التجرد والاعتراف بالذنب، وينطوي على زاوية يشترك فيها المسيحي والمسلم وهي تطهير الجسد إسلامياً أو تعميده مسيحياً، توبة ومباركة. ويشتغل الاهتمام بالذات على نافذة دلالية أخرى تنتج عن اكتظاظ الناس مما لا يسمح للذات ببلوغ المسجد بيسر، وينم هذا الحشد عن موقف تتنافس فيه الأنفس لبلوغ المرام والنجاة والاحتفال؛ وتجمع الناس بالباب لا يشير إلى ضيقه بل يشير إلى حجاب جديد يمثله صعوبة الدخول مما يتطلب مجاهدة ورغبة والتزام يؤديه الشخص ليحقق ما يريد، فيقول:(١١)

أرى بابـــكَ الرَّحْـــبَ خلْـــفَ الزِّحـــامِ يُكسِّـــرُ قُفْـــلاً ويجْبُـــرُ قُفْـــلا
ليَمْـــتحنَ الوافـــدينَ عليـــهِ فـــأيٌّ تـــولَّى وأيٌّ تخلَّـــى
ولكـــنهم يـــدخلونَ جميعـــاً فكيـــفَ سَـــمَحْتَ بـــأنْ تُسْـــتغلَّا

فنقطة الوقوف عند الباب تثير تساؤلاً وتعجباً عن إمكانية الدخول لكل الوافدين، فالباب هنا لا يجسد البعد المكاني الساكن للدخول نتيجة للانحصار وصعوبة الدخول بوصفه مغلقاً جزئياً، لأنه "مؤشر على كونٍ كاملٍ للنصف مفتوح. والواقع أنه أحد صور النصف مفتوح الرئيسية"(١٢) ولكنه يمثل الجانب الرمزي لأبواب تدل على الانفتاح الكامل والاحتضان والاستقطاب، فهو العتبة الروحية التي تبارك خطوات القادمين من كل حدب وصوب، واللافت أن الاستعجال المترتب على شدة الرغبة في الدخول يدفع الشخص إلى الإحساس بالزمن على نحو مغاير فلحظات الانتظار والتدافع تمارس ضغطاً نفسياً على الشخص مما يدعو إلى

تحسس كل العقبات التي تمر في طريقه وتشكل معيقاً لحركته وتشعره بصعوبة كبيرة تنتهي بدخول الجميع، إذ يقول:(١٣)

ذَهبْـــتُ أُصـــلِّي فلَـــمْ أســـتطعْ مِـــن الازدحـــامِ بلـــوغَ المُصـــلَّى
رأيـــتُ الـــدَّكاكينَ مثـــلَ الفطـــورِ تَســـدُّ الطَّريـــقَ وتغـــزو المَحـــلَّا
وتزحـــفُ فـــوقَ الجـــدارِ العريـــقِ تُمـــوِّهُ عهـــداً ذوى واضـــمحلَّا

هنا تحديداً تشتغل بؤرة المعطى الإسلامي لصلاة العيد وتجمهر الناس واكتظاظ الأسواق استعداداً لبهجة العيد واحتفالاته مستعيدة ومستحضرة العيد بثوابته الدينية وبحركاته الاحتفالية التي تحيي الموروث الشعبي بتقاليد العيد وذكريات الإنسان في هذه المناسبة لتكون ملونة بحاجيات العيد ومباهجه وهذا المشهد يعتمد على طرفين أيضاً هما الماضي والحاضر، والبعيد والقريب، وتعيد صهر العلاقات الإنسانية على نطاق أوسع من المحبة والتسامح، وفي هذا الاكتظاظ المكاني يبرز اكتظاظ زماني أيضاً يجسده تكرار صوت الأذان والتكبيرات، في قوله:(١٤)

وكـــانَ الأذانُ البعيـــدُ ينـــادي كمَـــنْ يســـتغيثُ حبيبـــاً تـــولَّى
وكنـــتُ أمُـــدُّ ذراعـــي كـــأنِّيْ مـــن البئـــرِ أرجـــو خلاصـــاً ووصْـــلا
ومـــا مـــن مُغيـــثٍ ســـوى مـــا أُرَدِّ دُ ســـرَّاً وأنْكِـــرُهُ إنْ تجلَّـــى

يأتي هذا الأذان مشحونا بعاطفة قوية تقلب معادلة النداء وتخرج الأذان من دلالته الحرفية إلى دلالة رمزية عن الصوت المختنق بالأزمة، الصوت الذي لا يمثل النجاة بل يمثل الهلاك وطلب النجدة (كمن يستغيث حبيبا تولى)، فالنجدة مطلوبة من الحبيب المقرب الذي يشعر بما تشعر به الشخصية من ألم وعناء فيتعاطف معها ويتعامل معها كأنها أزمته وعاطفته فيبادر إلى نجدتها.. ولكن مشهد الأزمة يمتد ليحتضن تجربة المعاناة باستدعاء النص القرآني في قصة يوسف (عليه السلام)، ويمكن عد هذه التجربة معادلاً موضوعياً لكل حالة مماثلة دلالياً، فثمة أبعاد عدة تكتنف هذا الأنموذج الذي يجسد أولا غدر الأخوة وخيانة الأمانة ويجسد من ناحية ثانية حالة الوقوع في البئر وما تثيره هذه المسالة من أفكار وهواجس، وما تتطلبه من حلول، فالوقوع في البئر لم يكن عفوياً بل كان متعمداً من إيقاع الأخ بالأخ ويمثل بسطاً لفكرة

الشقاق بين الإخوة ونبذ أحدهما للآخر، فالبئر هو المكان الضيق الذي لا مجال للحركة فيه وأريد إهلاك يوسف به، ويمثل الدنو والظلام والخوف والخيانة وكل صنوف البغضاء، لكن يد الله عندما تتدخل في أمر ما فإنها تقلب كل أنواع التوقع وتجدد كل أنواع الدلالة، فهذه القصة هي المثل الذي يضرب مع كل خيانة وبغضاء بين الإخوة على مر العصور، ويترتب على ذلك تأكيد لقدرة الخالق وحضوره في لحظة وفي كل مكان وان تصور بخلاف ذلك لا يمت للحقيقة بصلة، فهذه العصبة من الإخوة أرادت قتل يوسف أو تضييعه وتغييبه نسيت مراقبة الله لها وتجاهلت قدرته على إنقاذ يوسف وكشف كيدها، وبقي توقعهم مبنيا على هذا الأساس، فتجلت صورة المستغيث رافعة يدها نحو الأعلى طالبة للنجدة (وكنت أمد ذراعي أو ذراعَي) بهدف الخلاص والوصل، فالخلاص سيكون الجانب الأول في الموضوع ولكنه ليس النهاية فالخلاص يجب أن يكون مشفوعا بالوصل لأن الانقطاع كان حاصلاً من البيت الذي قبله (حبيباً تولى)، وهنا يجب العودة على الظاهرة الصوتية وتقلباتها، فبينما كانت تنبعث من الأعلى / المسجد، صارت تنطلق من جوف البئر وبينما كانت تنتشر في الأرجاء صارت محبوسة بضيق المكان وعمقه، وتنقل دلالة الصوت من الاستبشار متمثلا بالأذان إلى التهديد والاستنجاد متمثلا بالنداء من داخل البئر، وتنتقل بنا دلالة هذا المشهد إلى حيز آخر هو المجاهدة والمكابدة وتضيف إليها دلالة الصبر الجميل واحتمال الأذى وتأجيل العقاب بل حتى إلغاؤه (وما من مغيث...).

إن استحضار هذه الصور والمشاهد يكشف بعداً جمالياً ومعرفياً يتجلى بمقارنة الصور والمشاهد عبر ثنائية مشاهد الفرح والابتهاج ومشاهد الحزن والانكفاء مما يترتب عليه تعميق لفكرة الشر إذا ما قورنت بالخير، وإحضار صورة الألفة مع صورة الفرقة يبين قبح الفرقة والشقاق ويبين جمال الألفة والوفاء والمودة، لكن هذه الصورة تتم بمشهد جميل آخر هو عدم البوح بالأذى والرد بالمثل على من يسيء (سوى ما أردده سراً...) فهذه الرغبة العارمة في التسامح وعدم المعاقبة تجسد الجانب الخيِّر في المعادلة الذي ينمي قوة الأخوَّة ويعزز روابط الاتصال وينبذ الفرقة والنزاع، لأن لسان الحال يأبى أن ينطق بما يعزز الفرقة ويؤثر التسامح على العقاب، وفي هذا الموقف تعود الذاكرة إلى وعيها بسبيل الوصول إلى المسجد حيث الناس، في قوله:[١٥]

أزحْـــتُ الـــدَّكاكينَ ثـــمَّ دخلـــتُ ... إلـــى الصَّـــحْنِ مســـتأنياً مُســـتدلَّا
فأرشـــــدني للميـــــاهِ الحَمَـــــامُ ... وحـــــين توضَّـــــأْتُ طـــــارَ وعَلَّـــــى
فطيَّرنـــــيْ معـــــهُ فارتفعْـــــتُ ... فأمســـــكتُ أطـــــرافَ حبـــــلٍ تـــــدلَّى
فشـــــدَّ جـــــذوري وأطْلَـــــقَ جـــــذعيْ ... فأشْـــــعَلَ نجمـــــاً وحـــــرَّرَ عقْـــــلا
ووزَّعنـــــي فـــــي السَّـــــماواتِ نـــــوراً ... يعـــــودُ إلـــــى نبعـــــهِ مســـــتقِلَّا
أُرمِّـــــمُ روحـــــيْ وكانـــــتْ جـــــداراً ... يسُـــــدُّ، فأضْـــــحتْ منـــــاراً مُطِـــــلَّا

وبمجرد تجاوز عتبة الدخول تنعتق الروح وتتشوف النقاء عبر طيور الحمام التي تمكث في المسجد آمنة تبعث الطمأنينة في النفس البشرية، إذ تؤدي دوراً وظيفياً على المستوى الواقعي والرمزي، فعلى المستوى الواقعي تحقق جوانب جمالية تزيينية تحف المكان بالوداعة وتصفق بأجنحتها مرحبة بالقادمين، بينما تعمل على المستوى الرمزي على إنجاز أفعال الروح بوصفها رمزاً على الطهر والسلام فهي المرشد نحو ماء الوضوء الذي ينقي الجسد من ادرانه، وحين انتهاء الوضوء يطير الحمام محلقاً في الفضاء الفسيح، وللحمام في الموروث الديني الإسلامي لغة خاصة تكشف عن نقاء الروح وتجليها، إذ إن ارتفاعها يعني ارتفاع الروح وسموها وشوقها نحو العالم الأبدي الخالد في السماء العليا، فالطائر في الفكر الصوفي هو النفس والجسد هو القفص[١٦]، كما إنها تحمل – بمرتبة ثانية – دلالة السلام والأمن، وتعزز هذه الصورة بالبيت الأخر (فطيَّرني معه فارتفعت...)، فالارتفاع يجسد الإنقاذ والخروج من ضيق البئر إلى رحابة الفضاء الفسيح ارتفاعاً وانخفاضاً، وعرضاً وطولاً، وقد تتثبت بأطراف الحبال المتدلية التي تعيد الصلة التي انقطعت، فالحبال الموصولة هي سبل النجاة والمودة والتواصل ونبذ القطيعة، فهذا العبق الروحي سيربط الأرضي بالسماوي، والخطيئة بالغفران، والعقاب بالعفو (فشد جذوري وأطلق جذعي..) وهذا المشهد يصور ثبوت الجذور واستقرارها ومن ثم الانطلاق نحو الفضاء وانتشار الأنوار، فظلمة البئر يقابلها نور السماوات إذ يتحول البئر إلى نبع يفيض بالحياة (يعود إلى نبعه مستقلا..) وتنكسر صورة القيد لتتحول إلى عوالم نورانية تملأ أرجاء المكان وتتحول الرؤية من المجال البصري الواقعي إلى الرؤيا الصوفية بجانبها الحلمي الإشراقي إذ تتسلق الروح نحو الأعلى حيث الحق والخير والجمال فتوحد صورة النفس بعد أن كانت تعاني التصدع الذي خلفته الخطيئة متمثلة ب (البئر) وما يحتويه من

دلالات النبذ والفرقة، وتتحول صلادة الروح وسمكها إلى نور يتخلل كل نافذة وكل حيز فلا عوائق ولا شوائن سوى هذا الأفق الرحب الذي يتسع لكل الناس وكل الشرائع، لذا سينبعث صوت آخر من مكان قريب يضيف نكهة جديدة على الحال والمكان ويظهر الصوت قبيل أداء الصلاة ودخول المصلى، كما في الأبيات:[١٧]

وقبـــلَ دخـــولي ســـمعتُ الـــرَّنينَ ... كـــأنَّ الكنيســـةَ فيـــهِ تجلَّـــى
فحرَّكْـــتُ أجراسَـــها فاســـتفاقتْ ... وقبَّلْـــتُ جـــدرانَها مُســـتظِلَّا
كـــأنَّ المســـيحَ أطـــلَّ يهـــنِّ ... ئُ فـي العيـدِ مَـن صـامَ شـهراً وصـلَّى
فحـــالَ الأذانُ رنينـــاً وبـــاتَ الـــرْ ... رَنـــين أذانـــاً وصِـــرتُ المُـــوَلَّى
فلـــمْ أتـــردَّدْ ولـــمْ أتخيَّـــرْ ... فـــلا بعـــدَ صـــرتُ ولا كنـــتُ قَـــبْلا

هنا يظهر المكون البؤري الثاني (الكنيسة) بوصفها حاملاً لما يتمم المعنى بتقريبية باهرة هي الصوت والفعل (سمعت) عطفاً على البيت الأول (سمعت الأذان...) ب (سمعت الرنين...) فصوت رنين أجراس الكنيسة لا ينفصل عن صوت الأذان، فعلى الرغم من اختلاف المصادر والكيفيات إلا أن الغاية واحدة هي التوقيت والإيمان، فالصورة الصوتية تتجدد مع كثافة صوتية ملحوظة وتشكل مرحلة جديدة من مراحل بناء النص، إذ تلتقي الأذن بصوت الكنيسة بالحميمية نفسها وبالشوق نفسه بدلالة (تقبيل الجدران) محبة وتباركاً، فمظاهر الاحتفال بالعيد تقام في الكنيسة كما في المسجد، وهذا يضيف جانباً دلالياً جديداً يتمخض عن تقريب العلاقة بين الكنيسة والمسجد وظيفياً، لأن وظيفة كل منهما كانت تختلف عن الآخر "فالمسجد مكان للناس أما الكنيسة فهي (معبد الرب) في المسجد يسود جو من العقلانية، وفي الكنيسة جو من الصوفية"[١٨]،ويبدو لنا أن إحضار صورة المسيح لا غيره من الناس ينطوي على فلسفة عميقة تصل بجذورها إلى أصل الديانات السماوية الواحد، فالأنبياء هم إخوة بعثهم الله للبشرية جمعاء وليس إلى جنس دون آخر، لذلك فإن المسيح هو الذي لا جدل حول نبوته وصدقه كما أن محمداً نبيٌّ صِدِّيق، فالديانتان أصلاً لا فرق بينها على مستوى القصيدة و (العقيدة) وهي الإيمان بالله وملائكته وكتبه ورسله على الرغم من أن التشريع قد يختلف نظراً لاختلاف العصور والناس، فمناسبة العيد الدينية هي حفل تجتمع إليه كل الديانات السماوية

بمحبة وسلام وانسجام، ومما يزيد هذا الانسجام رونقاً هو تداخل الصوتين الإسلامي والمسيحي، كما ورد:[١٩]

فحالَ الأذانُ رنيناً وبات الـ ... ـرْ رنينُ أذاناً وصرتُ المولَّى

هذه الوحدة تفك شيفرة العقل وتصل الروح بالروح إذ تتلاشى على أساسها كل الحدود المصطنعة التي تفرق بين المسيحيين والمسلمين، مما يدعو لإجابة النداءين معاً، وتتداعى فكرة العزل بين الديانتين على المستوى الروحي والإيماني (فلا بعد صرت ولا كنت قبلا) فلم يكن المسيحي قبل ظهور الإسلام ولا المسلم بعد غياب المسيحية، فهو شخص منتمٍ إلى مدينة الله تعالى متمثلة ب (دمشق) المدينة التي تجمع هذه الديانات على رداء واحد هو الإيمان والمحبة والتعايش والسلام، ومن هنا تنتفي صفة الانتماء العرقي والمذهبي والطائفي لتفنى بوحدة روحية قوامها وحدة الأديان وهي فكرة صوفية ظهرت عند ابن عربي ووردت في النص الذي ندرسه، فيقول:[٢٠]

أنا في عُروقِ المدينةِ نهْرٌ ... يفيضُ غريراً وينسابُ كَهْلا
وُلِدتُ مع الماءِ فيها وما زِل ... تُ في النَّهْرِ دَفْقاً وفي الشَّطِ نَخْلا
صلاتيْ دمشقُ فإنْ كنتُ أسلم ... تُ فالعهدُ أنَّ المحبَّةَ أوْلَى
وأن دمشقَ تعيشُ على الرُّغ ... مِ منْ أنَّ كُلَّ المدائِنِ تَبْلَى
وما كانَ ماءً سبيلُ الحياةِ ... ولكنَّهُ الحبُّ أقوى وأحْلَى
تخيَّرها اللهُ منْذُ البداي ... ةِ واحتهُ، فاستطابَ، فجلَّى

فهذه الأبيات تنطوي على تعريف بهذه الشخصية وتفسر فكرة الانتماء على أساس مستقل لا ينحاز إلى فئة معينة، بل ينتمي إلى حالة ومكان لا يتقيدان بالأعراف ولكنهما يبثان في الإنسان والعالم أفقاً جديداً يغترف منه الجميع لأنه يؤصل لعلاقة الإنسان بالأرض والإنسان بالحياة (أنا في عروق المدينة نهر...) فالعروق هي الأصل الثابت والمستقر، والنهر هو الأصل المستمر المتحرك، فالأرض متمثلة بالمدينة والنهر متمثلاً بالماء يجسدان فلسفة الحياة التناسل والاستمرار وهذه الفلسفة هي نقيض الموت والجفاف والخواء، إذ تتكرر المفردة بتصريفات

عدة (نهر، ويفيض، وينساب، والماء، والشط) ويتجلى معيار التعايش وسره الأبدي في (الحب) (فالعهد أن المحبة أولى، و/ ولكنه الحب أقوى وأحلى) وهذه المحبة دائمة لأن يد الله هي التي ترعاها وتحميها.

وضمن هذه السلسلة المتتابعة للأحداث التي تمر بها الشخصية، وهي تشق طريقها نحو المسجد،تتجلى صورة التعايش الديني والتوادد بالبؤرة الأولى(المسجد) والبؤرة الثانية(الكنيسة) لتدخل الشخصية أخيراً إلى المسجد وتبدأ مرحلة افتتاح مراسم العيد بالصلاة والخطبة والتكبير، كما في النص:(٢١)

دخلتُ.. وكان الإمامُ يُكبِّ ... رُ سبْعاً فزِدْتُ فزادَ وأغلى
وكانتْ دمشقُ تمورُ أمامِيْ ... وحَوْلِيْ، وفوقِيَ فيحاءَ جَذْلَى
وكانَ الخطيبُ يُزِّينُ عَهْداً ... فيُعْلنُ قولاً ويضمرُ قَوْلا
وما كادَ يختِمُ حتى صَعَدْتُ ... فقلتُ لهُ: لوْ سَمَحْتَ؟ فَأخْلى

في هذه اللحظة وصلت إلى مركز الحدث فالتكبير يأتي مباشراً إذ لا مسافة تفصل الشخصية عن المسجد، وبدأت الشخصية نفسها تكبر عبر مشهد يعيد المكان إلى الذاكرة الجمعية المتوارثة (دمشق تمور أمامي وفوقي وحولي) لأنها كانت مركز الخلافة وانتشار الدين الإسلامي وقيمه السمحاء، فتجلت صورة البهاء القديم (كان الخطيب يزين عهدا..) فيصور ما أمكن تصويره ويخفي ما يمكن تجاوزه لينقل مجتمع التلقي من آنيته ومحدوديته إلى مجد الماضي وروعته، وعندما يشارف الخطيب على النهاية يمتد صوت الشخصية إلى أبعد نقطة في الموقف (مقام الخطيب) لتعبر عما تحسه وتنقله إلى الجمهور فقد وقف على المنبر ليعلن مأثرته، التي توحي بإعلان ما أضمره الخطيب فهي تبوح بأسرار لم تذكر، ويدل مشهد الخطبة على إصغاء الناس لما يمكن أن يقال، فما هو يا ترى؟ يقول:(٢٢)

فألقيتُ مأثرتي، فاستعدتُ اب ... نَ عبد العزيزِ نجيَّاً ومولى
وحينَ أضاءتْ جميعُ الثُّريَّا ... تِ مِنْ فوقِنا صحْتُ: أهلاً وسَهْلا
رأيتُ الصَّحابةَ والتَّابعينَ ... ومروانَ من خلفِهِمْ قدْ أطَلَّا
فكبَّرْتُ للجامعِ الأُمويِّ ... يضمُّ شتيتاً ويمسحُ ذُلَّا

يتم استرجاع المسجد الأموي في ماضيه التليد زمن الخلفاء والأمراء، عندما كانت دمشق عاصمة العالم الإسلامي زمن قوتها وهي تبسط نفوذها على مختلف أصقاع الأرض بعدل وإنصاف وتعايش، فتشرق الروح عن آخرها برؤية هي بعض من كرامات الصالحين من الناس، إذ ترى الأقدمين يشرقون فتشرق الثريات لرؤياهم ويتواصل معهم بحديث هو أشبه بالحلم أو الرؤيا فتنكشف الحجب أخيراً وتنعتق الروح من أسرها وتعود إلى حقيقتها الأولى في السمو والإشراق والنورانية، فتتعالى التكبيرات لهذا المشهد الذي يدعو إلى الشجن والحنين، ويمثل عدالة الله تعالى في الأرض وهو يودعها في خلقه الصالحين العادلين بموقف صوفي تلتقي فيه الأرواح وتنزاح في الحواجز الواقعية لصالح الرمز والروح التي تجمع شتات الناس وتؤمن حياتهم (يضم شتيتاً ويمسح ذلا) لتقف الشخصية على نهاية الحدث باستمرارية (الحلم) بالخلاص والتعايش والنقاء، فيقول:[٢٣]

وحـــينَ خرجْـــتُ وجـــدتُ أَمَـــاميْ بحـــــاراً، وحـــــوليْ رفاقـــــاً وأهْـــــلا
وأشـــرِعةً فـــي انتظـــارِ الهُبُـــوبِ وأســـــــلحةً وجنـــــــوداً وخـــــيلا
وطيفـــــاً لأمٍّ أَمَـــــامَ الجمـــــوعِ تُبارِكُهـــــــا، وتهدهِـــــدُ طِفْـــــلا
فصـــرنا إليهـــا وكـــانَ رنـــينُ ال أذانِ يجلجـــــلُ أعلـــــى فـــــأعلى

إذ تنجمع صورة الإسلام في عصور قوته وعدله ونشره لرسالة المحبة والسلام بين بني البشر، هذه الرسالة التي تتمم الرسالات السابقة وتختمها، فتستحضر صورة مريم وعيسى، وفي هذا تناص ديني أيضا في قصة عيسى وأمه، وتتحول الدالة الصوتية إلى ارتفاعات وانخفاضات متمثلة بصوت الخيل والأسلحة، وصوت الأم (مريم) وهي تهدهد طفلها وتبارك رسالة الإسلام ونشرها، ليمتزج الصوتان في نهاية صوتية أيضاً يجسدها اشتراك رنين الكنيسة وأذان الجامع بوحدة إيقاعية تنسجم مع القطب الأول الذي تجسده وحد الإسلام والمسيحية وتقاربهما وتعايش أهليهما على مر العصور، وتعود البؤرتان للاندماج (كنيسة المسجد...) إلى خاتمة النص بوحدة مشابهة بعبارة المضاف والمضاف إليه بسياق جديد (رنين الأذان) فنلاحظ البداية الواحدة التي أطلق منها النص قد انشطرت لتعود إلى الالتحام من جديد، وفي هذا دلالة عميقة على أن المسلمين والمسيحيين يلتقيان في العقيدة، فيذهب بعض المفكرين المسلمين إلى أن

المسيحية والصوفية المسلمة تشتركان في إتباع الطرائق الروحية في التدين، وهذا ما يسهم في تأكيد مقاصد النص وأبعاده الدلالية.

الإحالات:

(١) مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم: عبدالرزاق بلال، دار إفريقيا الشرق – بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٦.

(٢) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر – دمشق، ط١، ٢٠٠٧، ص٤١.

(٣) ينظر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو: عبدالوهاب جعفر،دار المعارف – مصر،ط١، ١٩٨٩م،ص ١٥٠.

(٤) صلاة الفطر في كنيسة المسجد الاموي: شوقي بغدادي، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٧-٨، صيف وخريف ٢٠٠٨. ص١٠.

(٥) نظرية تراسل الحواس (الأصول- الأنماط – الإجراء): أحمد حميد عبدالله، المركز العلمي العراقي – بغداد، دار ومكتبة البصائر- بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص١٦.

(٦) عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: محمد صابر عبيد، كتاب جريدة الصباح الثقافي- بغداد، ٢٠٠٨، ص١٣٠.

(٧) صلاة الفطر، ص١٠.

(٨) الحدس ابعد من أي حس: اوشو، اعداد: مريم نور، ترجمة: رياض خليل حسن، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر – بيروت، ط٢، ٢٠٠٩، ص٩.

(٩) صلاة الفطر، ص١٠.

(١٠) نفسه.

(١١) نفسه.

(١٢) جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٦، ٢٠٠٦، ص٢٠٠.

(١٣) صلاة الفطر.

(١٤) نفسه.

(١٥) نفسه.

(١٦) ينظر: جمالية الرمز الصوفي: هيرو محمد ديركي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٩، ص١٧٥-١٧٩.

(١٧) صلاة الفطر.

(١٨) الإسلام بين الشرق والغرب: علي عزت بيجوفتش، ترجمة: محمد يوسف عدس،مؤسسة العلم الحديث – بيروت،ط١٩٩٤،١م، ص ٢٨٣.

(١٩) صلاة الفطر.

(٢٠) نفسه.

(٢١) نفسه.

(٢٢) نفسه.

(٢٣) نفسه.

Abstract

The present research is based on analyzing a poem written by the well-known Syrian poet Shawqi Baghdadi. The poem deals with the matter of coexistence from a literary angle which is not available for any poet in its idea, style and setting of writing.

The research sheds light on two basic sides of the poem. The first represents the abstract or the objective side which rejects the idea of religious conflict and adopts the idea of "indifference" which seems to be intended for the basic duty of religion and the intentions of religious laws and their similar origin in both religions, i.e. Christianity and Islam in particular because both are heavenly religions. The poem shows the compatibility of the two religions and the coexistence of their people for centuries. The two religions do not contain an obvious contradictory but they rise on the basis of integration, renewal and correction because the intentions are the same which are satisfying the creator and achieving justice, right, and goodness between humans.

The second side, on the other hand, shows the technical or artistic side in the poem. It is based on a number of artistic means which differentiates it from other poems. It attracts literary images in different places represented by the religious heritage for both religions. It forms the different literary images with expressive values which ends with spreading the spirit of love which supports unity, harmony, and familiarity.