تداعيات الذات

بين عتبة النص ونص المكان

دراسة نقدية لقصيدة الشاعر الإسلامي حكمت صالح

(السهو عن الذات في محاريب الصلاة)

د . فارس عبد الله بدر الرحاوي

تدريسي في معهد إعداد المعلمين / نينوى

للشاعر حكمت صالح تجربته الخاصة التي تعبر عن عالمه المعروف ، ونمطه في الكتابتين الشعرية ، والنقدية ، فهو شاعر وناقد إسلامي ، عرف بغزارة إنتاجه الشعري ، المعبر عن إيمانه العميق بالإسلام ديناً وسلوكاً ، وكان أدبه الإسلامي نموذجاً حياً ، يعبر بوضوح عن القيم والمعاني السامية ، بإسلوب يتفرد به بين الشعراء الإسلاميين .

لقد كان العالم الشعري لحكمت صالح ترجمة حية لإيمانه العميق بالإسلام ، وبالرسالة الإسلامية الحية التي بعث بها الرسول الأعظم **محمد** ﷺ، ولعلنا نتلمس هذا الترابط بين الذات والموضوع من خلال دواوينه الشعرية (**الفرار إلى الله ، أغاريد المسلم الصغير ، أهازيج المسلم الصغير ، حيّ على الفلاح ، الإبحار في ماء الوضوء)** ، لذا كان شعره مدار بحث إسلامي متنوع ، تجاوز حدود العبادات الفقهية .

تشكل مجموعة الشاعر حكمت صالح (**الإبحار في ماء الوضوء**) نصاً إبداعياً جديداً في الأدب الإسلامي المعاصر ، من حيث النمط الشعري الذي إختاره الشاعر في توظيف مشاهد وأهداف هذا النص ، فكان تجربة جديدة تضاف إلى تجاربه السابقة ، بإعتبار مقتضيات الغايات التي

يسعى الشاعر (باستمرارية مقصودة) إلى تحقيقها من خلال العالم الذي يعنيه ، وحتمية التوظيف ، والتوصيف في هذا النمط أو ذلك الشكل.

إن عتبة النص الكبيرة لهذه المجموعة هو عنوانها الذي ينفتح على كل أبواب وعتبات العناوين الداخلية ، حيث تعد بوابات الدخول إلى شاعرية حكمت صالح ، وإلى عوالمه الحياتية ، كونها تتشكل من نسيج شعري متكامل معنى وشكلاً ، والتزام بكل ما تمثله الكلمة الشاعرة في رسم إطار خاص للأدب الإسلامي ، حيث يقوم على حوارية الذات مع الآخر الذي هو الله ﴿ ﷻ ﴾ لدى هذا الشاعر.

إن عنوان هذه الجموعة يشكل نصاً متكاملاً بكل أبعاده ومحاوره ، فهو يمكن أن يكون بنية مستقلة (خارجياً) ، لكنه يتحد موضوعياً مع النصوص التي تضمتها المجموعة بكليتها ، فيشكل عتبته الأولى على (الداخل) النصي ، مما يجعل (الإبحار) في حركيته إمتداداً مكانياً واسعاً على مستوى التلاحم بين الخارج والداخل ، بين نص العنوان (العتبة) في فضائه الكلي ، ومساحات (عتبات) نصوص البنى الداخلية ، كما يشكل (الإبحار) إطاراً تواصلياً صوفياً من خلال الإمتداد الأفقي للبحر ، ولعل هذا الأفق هو رؤيا الشاعر التي يهدف من ورائها إلى أن يكون – سلطة – للخطاب من خلال إنفتاح المدى المكاني لعملية الإبحار، وهذا ما منح الشاعر حرية الرؤية خارج المكان من ذات الفعل المتكرر ، الذي يقوم به تجديداً وليس تقليداً عند كل طهارة وصلاة ، فكان العنوان موجهاً حقيقياً للدخول إلى عالمين غير منفصلين من عوالم الشاعر ، الأول عالمه الديني ، والثاني عالمه الشعري .

لقد سعى الشاعر حكمت صالح إلى الجمع بين العالمين ، وذلك من خلال العبارة الصوفية التي تعتمد على الموقف أو المشهد ، وصوفية الشعر

من حيث الصيرورة الفنية ، إذ عمد الشاعر إلى تقصيد الحوار الذاتي في التمثل الشعري الإسلامي ، ليكسبه سمة توصيفه ، وتوظيفه الفعلي في عملية إبراز الوعي الإسلامي ، ولعله قصد في ذلك ، بعث حركية المنولوج الداخلي للمشهد الصوفي ، فبدا الموقف متزامناً مع المكان ، وكأنه حالة واحدة .

ولعل هذا ما وجدناه في قصيدته الأولى من هذه المجموعة ذات القصائد العشر، والتي جاءت بعنوان (**السهو عن الذات في محاريب الصلاة**) ، وفي رأينا أن هذه القصيدة تعد مدخلاً حقيقيا يجمع بين العالمين المذكورين ، فهي أحد مفاتيح العالم الذي يحاول الشاعر من خلاله أن " يرسم ملامح وأبعاد الفيوضات الوجدية "[1]، كما رسمها الشعراء والمتصوفة المسلمون من قبل ، أمثال الحلاج وأبن عربي وأبن الفارض وغيرهم كثير ، إذ جسدت هذه القصيدة بكل أبعادها الشكلية ، ومضامينها اللفظية الحية ، جانباً كبيراً من هذه الفيوضات ، كما أضفت على هذه المجموعة حالة خاصة تكمن في وحدة وجود دائم للحالة التي يعيشها الشاعر ، تقوم على (**صهر الذات بالمتخيل**) صهراً متكاملاً ، يعتمد على إستمرارية التداعي والنفي بشكل يشعر المتلقي وكأن المشهد يصور إقصاء متعمداً للذات ، من أجل أن يشكل وحدة التعالق الحقيقي بين الإنسان وخالقه ، وذلك من خلال الصفات التي أسبغها الموصوف على نفسه ، باعتباراته المتعالية في القدرة والإستعلاء والنظام المتفرد في صيرورته ، والتي أصبحت جزء من حالة يعيشها الشاعر ، وفي ذات الوقت تمثل حالته الإيمانية التي تعكسها مكونات القصيدة ، ليس في ألفاظها ومعانيها وحسب ، ولكن في كل مقوماتها الشعرية ومنها الإيقاعية، وهذا ينعكس كله في معمارية القصيدة وفضاءاتها ، وفي العلاقة (النظام) القائمة بين الإنسان والحياة والكون (

المتخيل) بإعتبار الأخير (الكون) وجوداً مسبقاً لكل شيء ، وجزء من حالة إستمرارية النظام .

وبغية تحقيق صورة متكاملة لعملية صهر الذات بالمُتخيَّل ، وإبراز حالتها وعلاقتها بالمكان ، فاننا نرى أن قصيدة (**السهو عن الذات في محاريب الصلاة**) تقوم على نسقين محكمين في الصياغة التركيبية والدلالية معاً .

الأول : نسق عام يتمظهر في (العنوان) الذي يعتمد على فيوضات الشاعر الوجدانية، التي تنطلق من الإيمان الديني الذي يتمركز قي عمق النص – العنوان– فيجعل من سطح النص التالي – القصيدة – عمقاً ، تشد جاذبيته سطح العنوان نفسه .

والثاني : نسق خاص يتمظهر في (نص المكان) ، ويمكن تسميته بنص المحراب (المكان) ، وذلك عند الوقوف في المحاريب التي سهت فيها ذات الشاعر ، ويتمثل هذا النسق بالصلاة نفسها وموقف الشاعر فيها، أداء داخلياً وخارجياً ، وهذا النص توزع على أبيات القصيدة كلها .

(العنوان)

عتبة النص وسلطة الموضوع

إن العالم الديني لحكمت صالح هو من حيث الواقع سلطة مبدئية – لا محالة – تعتبر في كل تفاصيلها مُوجِّهة فعالة في إختيار العنوان ، وفي حركية الإبداع الذاتي الذي يحركه الوعي بالإيمان ذاته ، عندما يكون هذا الوعي إدراكاً حقيقياً في عملية إثبات وتحويل المبادئ إلى واقع يتجاوز المعالم النظرية ، والمفاهيم المعرفية التي ترتكز على مفاهيم الفقه الديني البحتة ، ليشكل بذلك الهوية الإسلامية بكل معانيها الحقيقية ، الناصعة ، ومظهرها الإنساني الجميل في كل مواصفاته الطبيعية ، بعيداً عن التعقيد .

وإذا كان العنوان يشكل بمجمله رؤية من خلالها تتشكل رؤيا النسيج الداخلي للقصيدة ، فهو السمة المفسرة للقصيدة ، ولعل هذا ما جعل الناقد جميل حمداوي يذهب إلى أن العنوان رؤية تتخلق من رحم النص[٢]، وبذلك يمكن أن يكون في الطرف الموازي (**نصاً**) خارجياً لنص داخلي، يحمل بكل تركيبه دلالته المعنوية الخاصة به ، والمؤدية إلى النص الداخلى كماً وتعبيراً . وبهذا المفهوم فإنه يشكل إشارة موحية إلى هذا النص ، قد تكون رمزية أو تفسيرية له ، وبالمدى الذي تكون بينهما علاقة من هذا القبيل ، فإن العنوان يؤسس عتبته للنص الكبير.

لذا ، يمكن إعتبار العنوان خطاباً تمهيدياً ، أولياً ، لكنه يمتاز بكثافة شعرية نصية لا تنتهي عند حد معين ، أضافت له تعلقات تكمن في محاولة الشاعر جعل العنوان نصاً شمولياً له قدرة الإنفتاح على عالم النص التالي.

ومن هنا يمكن القول ، أنّ نظرتنا إلى العنوان بوصفه عتبة للنص ، تتم من خلال نظرة عميقة ومستفيضة ، بعيدة عن اللفظ الغوي ومعناه

المعجمي ، فضلاً عن رؤية شمولية تتسع وتتوافق إلى حد ما مع أفق الرؤيا التي يتطلع إليها الشاعر في كل بيت أومقطع من قصيدته .

لذا ، فإن نظرتنا إلى العنوان "تتم بكونه نصاً لا معبراً لغوياً .... فالنص يأخذ وصفه من عنوانه : نصاً أو شعراً أو نشيداً أو قصيدة ، وما يترتب على ذلك من مزايا فنية واستدعاء خصائص داخلية مرتبطة بخبرة القارئ في هذا المجال"(٣).

إن تحقيق حجم التوافق ما بين العنوان باعتباره متناً حيوياً في نصه الخاص وما بين النص الكبير (المعنون) مسألة في غاية الأهمية ، وذلك لصلة العنوان بالمعنون ، فإذا كانت الصلة كبيرة يمكن عندئذ أن يؤدي وظيفته غير الاعتيادية ، وفي هذه الحالة " نستطيع أن نعد العنوان مهيمنةً تكشف اتجاه الشعرية في مرحلة ما من المراحل"(٤).

ومن هذا المفهوم ، يمكن القول أن العنوان في العمل الإبداعي يعد في كثير من الأحيان متناً أولياً ، وعتبة نصية لها مواصفاتها ، فهو نص قائم على نص لا ينفرد أحدهما عن الآخر إلا من حيث موقعه المتقدم (العنوان) على المتأخر (المتن) .

بيد أن هناك من يرى عكس ما رأينا ، فليس شرطاً أن يكون النص التالي – القصيدة في النص الشعري – أكبر منه أو أصغر ، أو أن يكون متوافقاً معه أو معارضاً له ، ولكنه – بالضرورة – يعتبر (**عتبة**) مهمة له ، رغم انه مولود من النص التالي له ، ولعل هذا ما حمل محمود عبدالوهاب للقول بأن العنوان يؤلف " على مستوى التعبير ، مقطعاً لغوياً يعلو في النص وتتحكم به قواعد نحوية وسيميائية تعمل على بلورة موضوعته وتحديد رؤيتها وترميز دلالتها في مفردة أو عبارة ذات أجزاء (ألفاظ مفردة) تتعاقب لأداء وظيفة تأسيس ((وجهة نظر))من التركيب العام

للنص "[٥] . ومع أن هذا المقطع – العنوان – هو بالضرورة يستوجب أن يكون جزء من النص في كليته ، عندما يشكل (رؤيا) لهذه الكلية ، إلا أنه في حالات كثيرة قد لا يكون كلاً أو بعضاً من النص أو كلاً من رؤيا الشاعر . وعندئذ لا يصبح العنوان عتبة ، بقدر ما هو نص مقطوع عنه ، وليس منه .

وإذا كان العنوان يعني ما عنى قوله ، إذ ورد " وعنيت بالقول كذا : أردت . ومعنى كل كلام ومَعْناتُه ومَعْنيته : مقصده...قال أبن سيدة : العنوان سمة الكتاب وعَنونَهُ عنونةً وعِنواناً، وعَناه ، كلاهما: وسمه بالعنوان "[٦]. وفي ظننا لم يكن حكمت صالح غافلاً قصده في عنونة قصيدته (**السهو عن الذات في محاريب الصلاة**) ، أوغافلاً عما أراد أن يقوله أو يعرض عن حالته في هذه القصيدة .

إن(**السهو**) لغة يعني " نسيان الشيء والغفلة عنه وذهاب القلب عنه إلى غيره " و " سها يسهو سهواً وسُهُوّاً فهو ساهٍ وسهوان وإنه لساه بَيّنُ السَهْو والسُهُوِّ .... والسهو في الصلاة الغفلة عن شيء منها . سها الرجل في صلاته وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم سها في الصلاة"[٧]، وكذا ورد " سها في الأمر ، كدعا ، سهواً وسُهُوّ أسبه وغفل عنه ، وذهب قلبه إلى غيره ، فهو ساه وسهوان . والسهو السكون ... و السهواء : ساعة من الليل .."[٨].

يتبين من هذا ، أن عنوان القصيدة " **السهو عن الذات** " يقترب كثيراً من المعنى اللغوي، وهو ذهاب القلب عنه ، أي (عن الذات).

وإذا كان السهو يمثل حالة من حالات الغفلة ، وعدم التركيز ، وهذا الأمر لا يجوز في الصلاة شرعاً ، فقد حاول الشاعر أن يعطي معنى إيجابياً لحالة السهو التي وقع فيها ، إذ أن ما يلفت النظر في هذا العنوان،

أنه يرمز إلى دالتين إيمائيتين ، الأولى تتمثل بحالة **(السهو عن الذات)** ، وهي دالة ترمز إلى وصف الحال ، والثانية تتمثل بوجود **(محاريب الصلاة)** وهي دالة مكانية ترمز إلى المواضعة بين الذات والمكان ، وهذا ما يجعل المواضعة إشارة مركبة من حيث الوجود ، تكمن في علتها العلائقية ، وتربط بينهما أواصر الفعل التي تخلق الحدث ، وتحوله إلى موقف من مواقف الصوفية .

إن التفاعل الحي بين الدالتين يخلق بالإمكان المقصود من لدن الشاعر مسافة دلالية يمكن أن " تقيمها الذات القارئة ما بين النص وعنوانه " . وبالقدر الذي يستوجب الأمر أن تكون هذه المسافة إئتلافية ، أو تقابلية ، أو انزياحية ، إلا أن توسع أفق الرؤية للذات القارئة ، يمكن أن يحول " الحمولة الفنية الثقافية للعنوان بالقياس إلى نصه إلى مسافة توتر جمالية خاصة إذا استطاع الأديب أن يفاجئ القارئ بشكل يغير توقعه الذي ابتناه لدلالة النص اعتماداً على عنوانه "[٩]. وهذا ما أراد أن يفعله الشاعر ، عندما جعل العنوان عتبة مركزية (كلية) للقصيدة ، تتألف من مفردات اختيارية مقصودة ، تدلل عن الوعي المدرك بين تفاعل المفردات (السهو ، الذات ، المحاريب ، الصلاة) ، وبين مسافاتها .

إن هذه التركيبة البنائية تشكل في كليتها متعالية نصية على رأي جنيت جرار ، وفي الوقت ذاته ، يمكن أن تكون بنية متكاملة بدورها وحركتها المغلقة على ذاتها في النص ، وعندئذ " تخضع البنية العنوانية في تشكيلها اللغوي التركيبي لوعي (المبدع) اللغوي والنحوي وإدراكه العميق لأسرار المفردة وقيمتها التعبيرية في الإفراد والإسناد ، وقدرته على ضخها بكثافة تدليل وتعبير تنايب رؤيته لعمله بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه "[١٠].

وإذا كانت هناك مسافة بين الدالتين ، فإن فواصل هذه المسافة تكاد تنعدم بحدود ترابط الفعل بين الذات والمكان ، والذي يعبر عنه ترابط الحدث مع الذات والموضوع ، باعتبار أن هذه الفواصل من حيث وجودها تصبح وهمية عند تحقيق الفعل و بما يجعل كل المسافات بحساب الزمان والمكان في وحدة كلية . ولعل هذا ما يحول الحدث إلى موقف ، تتجسد فيه حالة (**السهو عن الذات**) ، وهو سهو حقيقي بقوة الإنفعال بين الذات والمكان ، بعيداً عن كل إفتعال مقصود ، إذ أن حقيقة الموقف مرتبط بالمقام ، ولولاه ما سها الشاعر عن ذاته ، ولما رَبط الحالة بالمكان. ولربما هذا ما يجعل العنوان ملفتاً إلى أمرين متعارضين ومتناقضين في الحالة والوجود ، يتمثلان بالوجود وعدمه في آن ، حيث أن (**الذات**) تتمثل بحتمية الوجود وإمكانه الثابت ، وفي ذات الوقت تعيش في منفى خارج حدود وجودها المكاني مع بقاء المكان الذي يتمثل (**بالمحراب**) .

و**المحراب** في ذاكرة الشاعر معرفة قرائية وايمانية ، تكونت لديه من خلال ما عرفه من القرآن الكريم ، ولربما أراد الشاعر أن يتحقق له ما يتمناه – ولو بقدر يسير– كما تحقق لمن وقف في ذات المكان وهو (**المحراب**) من قبل ، إذ دخل نبي الله زكريا على مريم عليهما السلام وهي تتعبد وتصلي في المحراب كما جاء في قوله تعالى ﴿ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴾ آل عمران ٣٧.

ولما بُهِتَ نبي الله زكريا من جواب مريم عليهما السلام ، وهو على علم ويقين أن الله ﴿ ﷻ ﴾ لقادر على أن يرزقها بما تحتاج وهي في محنتها ، دخل المحراب يدعو ربه ﴿ ﷻ ﴾ بدعاء خاشعٍ يصوره القرآن الكريم بقوله

﴿ ﷺ ﴾ ، ﴿ هُنَالِكَ دَعَا زَكَرِيَّا رَبَّهُ قَالَ رَبِّ هَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً إِنَّكَ سَمِيعُ الدُّعَاءِ * فَنَادَتْهُ الْمَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَى مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِنْ اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِنْ الصَّالِحِينَ * قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَقَدْ بَلَغَنِيَ الْكِبَرُ وَامْرَأَتِي عَاقِرٌ قَالَ كَذَلِكَ اللَّهُ يَفْعَلُ مَا يَشَاءُ ﴾ آل عمران ٣٨-٤٠

إذن **المحراب** له دلالته الدينية العقائدية التي استطاع الشاعر أن يوظفها توظيفاً مكانياً خارج المكان المتعارف عليه ، وهو في كليته يمثل تصويراً لحالة تبقى خارج المألوف ، والمتعارف عليه عندما تتقابل مع المعطى الإلهي في القرآن الكريم ، فيبقى هذا المعطى قائماً وحياً في الذاكرة الإنسانية المؤمنة ، وهو ذاكرة متحركة لا يمكن لها أن تتوقف ، إذ أن " ذلك المشهد أو تلك الصورة التي تكون ماثلة أمامك بواسطة الأسلوب القرآني ، فكأنك تراها وتعيش معها ، أو تتحرك فيك ، وتارة تكون طرفاً فيها لمّا يتعلق الأمر بتوجيهية الخطاب إلى أمة القرآن التي أنت منها " (١١) .

وفضلاً عن ذلك ، يمكن أن يكون **المحراب** لدى الشاعر ذاكرة تاريخية ، إستطاع من خلالها أن يحول الماضي بكل معطاه الإيجابي إلى مكون لتفعيل الحاضر الذي إفتقر في واقعه إلى المعطى اللامتوقع ، فكان ذلك المكان مقوماً حياً لتفعيل الذات الإنسانية (الشاعر) لكي تبحث لها عن معطى جديد ، فاختار لها **المحراب مكاناً للمنفى** ولعل هذا ما وجدناه في إستخدام المحراب من قبل مريم وزكريا عليهما السلام من قبل في تعبدهما .

إن ما يلفت النظر ، **أن الوقوف في الحراب** قد حمل على الدوام الأخبار والمفاجآت غير المتوقعة ، ففي دخول نبي الله زكريا على مريم عليها السلام المتكرر ، وهي في المحراب ، وسؤاله عما وجد أمامها ،

حملت لزكريا خبر الرزق الذي أمدها الله تعالى به ، وهو خبر غير متوقع من حيث الحالة الحياتية الاعتيادية لدى البشر ، وكذلك حالة المفاجأة تتكرر عنده ، حينما نادته الملائكة بعد دعائه ، وبشرته بيحيى وهو قائم يصلي في المحراب . والمفاجأة هنا ، ليست في دعاء زكريا ، ولكن في استجابة الدعاء وهو في حالة الكبر التي كان فيها ، وفي حالة امرأته التي كانت عاقراً ، فأخذه العجب ، بقوله ﴿ ﷻ ﴾ :

﴿ قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَكَانَتْ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا * قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَقَدْ خَلَقْتُكَ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ تَكُنْ شَيْئًا ﴾

سورة مريم :٨-٩ ، وعند ذلك دعا نبي الله زكريا ربه مرة أخرى ، وهو في المحراب أن يجعل له آية ، فاستجاب الله تعالى دعاءه بقوله ﴿ ﷻ ﴾ :

﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا * فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا ﴾ مريم ١٠-١١

أما الحالة الأخرى ، وهي من قبيل المفاجآت التي ذكرها الله تعالى، فهي حالة داؤود واختبار الله تعالى له ، في قضية الخصمين اللذين دخلا عليه وهو في المحراب بقوله ﴿ ﷻ ﴾ :

﴿ وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ * إِذْ دَخَلُوا عَلَى دَاوُودَ فَفَزِعَ مِنْهُمْ قَالُوا لَا تَخَفْ خَصْمَانِ بَغَى بَعْضُنَا عَلَى بَعْضٍ فَاحْكُمْ بَيْنَنَا بِالْحَقِّ وَلَا تُشْطِطْ وَاهْدِنَا إِلَى سَوَاءِ الصِّرَاطِ * إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ * قَالَ لَقَدْ ظَلَمَكَ بِسُؤَالِ نَعْجَتِكَ إِلَى نِعَاجِهِ وَإِنَّ كَثِيرًا مِنَ الْخُلَطَاءِ لَيَبْغِي بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَقَلِيلٌ مَا هُمْ وَظَنَّ دَاوُودُ أَنَّمَا فَتَنَّاهُ فَاسْتَغْفَرَ رَبَّهُ وَخَرَّ

رَاكِعًا وَأَنَابَ * فَغَفَرْنَا لَهُ ذَلِكَ وَإِنَّ لَهُ عِنْدَنَا لَزُلْفَى وَحُسْنَ مَآبٍ * يَا دَاوُودُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ وَلَا تَتَّبِعِ الْهَوَى فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ إِنَّ الَّذِينَ يَضِلُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ بِمَا نَسُوا يَوْمَ الْحِسَابِ ﴾(سورة ص ٢١-٢٦)

إذاً ، يتبين لنا من ذلك أن المحراب مكان المفاجآت الكبيرة ، ولعل الشاعر أدرك هذا ، فآثر أن يكون وقوفه في المحراب وقوف الخاشع المتعبد المنتظر قدر السماء ، لأن الدعاء والاستغفار في هذا المكان له مكانته غير الاعتيادية ، و لعله ينتظر المفاجأة الكبيرة .

إن ما يمثل حالة السهو لدى الشاعر هو نفي الذات وغيابها عن عالمها المادي المحسوس ، بفعل إرتباطها بسلطة المكان ، وهي سلطة عليا لها مرجعيتها العقدية ، إذ لولاها لما ظهرت حالة السهو عند الشاعر، وبذلك يكون المكان (عتبة متكاملة) في عنونة القصيدة قد أدى وظيفته ، ومشهداً معبراً عن قصديته في تصوير الذات بحالتها الموصوفة .

وإذا كانت هذه الوظيفة قد حققت رؤيا غير متوقعة لدى الشاعر ، تجاوزت مديات الرؤية الوظيفية لحدود المكان المادية ، فمعنى ذلك أن الحركة التعبدية في هذا المكان قد تجاوزت الذات بفعلها ، ولعل ذلك ما أوقعها في حالة السهو المتكرر بتكرار حدوث الفعل ، إذ أن الشاعر قد ألمح إلى تكرار الحالة من خلال كلمة (محاريب) التي تدل على الجمع ، فلو كانت الحالة قد حدثت لمرة واحدة ، لكان على الشاعر أن يقول (في محراب الصلاة) الدالة على المفرد ، ولكن تكرار الحالة يعني تجددها بالنسبة إليه .

إن الوظيفة التي تؤديها هذه العتبة هي وظيفة قصديّة ، يرومها مؤسس العنوان منذ شروعه بالكتابة على البياض ، ولعلنا نجد فيما ذكرته

ناهضة ستار إشارة صحيحة ، إذ أن ما يمتاز به العنوان (**الإيجاز والكثافة**) ، وبمقدار ما يمكن أن يحمله من إشارات تومئ الى النص الكبير – ما تؤديه القصيدة مثلا – وبذا فهو يمكن أن يعطي صورة واضحة ، وجلية ، عن الدور الكبير الذي يؤديه وظيفياً على المنحيين (الدلالي والاستقبالي) .

ومن هنا يمكن القول ، أن ما يتحكم بالعنوان ثلاثة مؤشرات مهمة، تتلخص في المؤشرات (**الآيديولوجية والجمالية والدلالية**) ، فضلاً عن القيمة (السياقية) التي يمثلها العنوان ، وعندئذ لا يمكن حذفه أو فصله عن النص[١٢]، وهو الفضاء الأكبر الذي يسمح له بالحركة والتموج ، بالذهاب والعودة ، بالبداية وإلغائها ، إذا ما اعتبرنا العنوان نفسه فضاء ، يمكن أن يشكل بمستوياته التعبيرية التي تشكلها (اللغة) مرجعية للنص ، وباعتبار آخر على حد تعبير **جينت** ، أن العنوان يشكل وسيطاً بين أنثوية النص وذكورة القراءة[١٣]. وهذا ما يعني التفاعل المستمر ، والتغير والتجدد .

إن هذه العلاقة بين الذات التي تمثل بكل وجودها ماهية الشاعر ، وبين المحاريب التي تمثل الأمكنة الحية التي تخلد إليها نفسه ، ويطمئن لها قلبه ، أدت وظيفتها الفعلية التي بدت بها حالته بالشكل الذي وصفها ، فأظهرت إمكانها المقيد بالمكان ، وهذا هو جوهر حقيقة الموقف ، باعتبار أن هذه القصيدة التي يفتتح بها ديوانه ، تمثل إنتماء أولياً حقيقياً لهذا العالم، ونزوعاً ذاتياً لعالم يظل حكمت صالح يعيشه بايمان حقيقي يبحث في حيثيات تفاصيله ، لذا ، نراه إتجاهاً شعرياً سلكه الشاعر من بدايات تكوينه الثقافي والشعري .

وبذلك ، فان هذا النص يمثل في تكوينه الخاص حقيقة وجود لا يصادر أحد العالمين – الديني والشعري – العالم الآخر ، كما لا يصادر ذات الشاعر نفسه ، فهو عالم استثنائي في حالة غير اعتيادية .

إن هذا الموقف لا يمكن فهمه وتصوره بشكله الصوفي الدقيق إلا عندما يفهم التحليل الوظيفي على أنه ناتج من " تحديد العلاقة بين متغيرين، يكون أحدهما متغيراً تابعاً لغيره dependent variable ، ويكون ثانيهما متغيراً مستقلاً بنفسه قائما بذاته independent variabl. ولكن كل واحد من هذين المتغيرين يؤثر في الآخر ويتأثر به"(١٤).

(تداعيات الذات ونص المكان)

تقوم قصيدة (**السهو عن الذات في محاريب الصلاة**) على نسقين، الأول نسق عام يتمظهر في فيوضات الشاعر الوجدانية ، موزعة على أغلب أبيات القصيدة ، والثاني ، نسق خاص يتمظهر بالوقوف في المكان من منطلق ارتباطه بتجربة حسية في أصلها ، حيث يتكامل فيها الوعي بالفعل والقصد ، كما يتمثل بالصلاة نفسها وموقف الشاعر فيها ، أداء داخلياً وخارجياً.

وقد إستطاع الشاعر من البداية أن يوحد بين النسقين ، ويجمعهما في حالة تمظهر كلية لا يمكن تجزئتها ، إذ وحّد الذات بالمكان ، وصهرهما معاً ، فرسم صورة تعبيرية بدأت وكأنها (نية) الشاعر لإداء الصلاة ، وعند الإبتداء يبدو التلاحم والتوحد بين الشاعر والمكان أكثر تقارباً ، وتكاثفاً ، فتصبح الحالة الشعورية لديه ، هي القوة التي يستلب فيها الخشوع الذات استلاباً كلياً، وهذا ما صوره الشاعر ومن خلال استخداماته المتكررة لضمير المتكلم ، والغالب على أبيات القصيدة كلها في قوله :

لَفّنِي الوَجدُ لهيباً ..

أَينَ مِنّي مُهجةٌ حَرّى

بِمرمَى مُنتَهاهْ

لَذّةٌ .. تَعتَصِرُ القَلبَ اعتِصَاراً

والثَنايا نَاغِراتٌ

في الشِفاهْ

(الديوان ، ١٤)

إن لحظة الخطاب لدى الشاعر (**آنياً**) كانت تنطلق – وكأنها– من خارج الذات ، فاختزل الشاعر كونه المادي من خلال نفيه الواقع الذي يتواجد فيه بدنياً ، ليصنع منفاه في فضاء العبادة لحظة الخشوع ، وهي في حقيقتها لحظة انفعال الذات وتوحدها مع الآخر الذي هو **الله ﴿ ﷻ ﴾** في طقوسية اللأداء وفي مكان قد يحقق للشاعر كل أمانيه.

إن هذا الموقف لا يتجاوز موقف الشاعر الذي يعيش حلماً ، ويرى في معاناته لذة تتفاعل في كيانه كلما استغرق وجوده في هذا المكان . فاللذة هي استمرار للوجود وارتباط بالحياة ، والإحساس بها إرادة كبيرة ، وسعي لمعرفة الموجود .

وعندما تكون هذه اللذة ألماً حقيقياً فلابد لها أن تعتصر القلب ، لأنها تنبعث من نفس عاشقة بكل جوانحها للمكان الذي تقف فيه ، وهو يشكل حالتها النفسية خارج حدوده القياسية ، وبما يشكله من خصائص تختلف عن أي مكان آخر حيث يتواجد فيه التوحد والأمان .

إن حركية لذة الإيمان في الكيان الذاتي الموحد ، تبدأ عندما يطمئن القلب المؤمن ، وهو يؤدي طقوس العبادة بكل حركاتها الجسدية ، دون ملل

أو تعب ، وفي هذا يقول الله ﴿ ﷻ ﴾ في كتابه العزيز ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُمْ بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ﴾سورة الرعد ٢٨

ولعل الشاعر قد جسد قوله وفعله من خلال التفاعل الذاتي العميق مع كينونة الفكر / الإيمان ، وما يظهر من فعل حركية اللذة التي بدت حالتها في صورة اعتصار القلب ، إلا أنه عجز عن وصف ذلك الإعتصار ، مكتفياً بتوكيد الحالة . ومع أن اللذة في وجودها لا تعتصر القلب ، بل تجعله في حالة نشوى ، وأن حالة الإعتصار تعني الإحساس بالهمِّ الثقيل ، إلا أن الشاعر أرفق صورة الإعتصار بصورة الثنايا وهي ناغرات ، أي تغلي ، وتصتك في الشفاه ، ليحول المشهد إلى التخوف من رهبة المكان الذي هو فيه ، خشية التقصير ، أو عدم إعطاء المكان حقه ، وحقيقة التعب الذي كان يكابده في ظل تلك الحالة ، فيقول :

صَعقَةُ التَيّار ..

في أقصَى عُروقِي ..

مَوجُها ..

يَسخَرُ مِن حَبْلِ النَجاةْ

(الديوان ،١٤)

إن فاعلية الموقف تجلّت في إعطاء الخشوع صورة إتسمت بإندماج الذات بالمكان إندماجاً كلياً ، فبدت الذات وكأنها خارج إرادتها ، أو أنها منحلة عنها ، وبتعبير أدق ، كان الوعي خارج الذات ، ولعل ذلك يعود إلى إتحاد الوعي بالمطلق واتصاله به ، والخشوع التام له ، لعزته وجلال قدره العظيم .

كما أظهرت هذه الفاعلية موقف الشاعر وهو في حالة من التوتر النفسي الشديد ، فالصعقة هي الهزة التي لم يشعر بها غيره ، وهي كون كبير من الصراع الحاد الذي يلف حوله . لذا ، كانت وحدة الوعي بالمطلق تسخر من قدرة إمكانية الذات على الإنفلات ، أو التحرر منها . وهذا ما جعل الشاعر يعيش لحظات قلق لم يدركه قبل خشوعه ، وقبل دخوله المكان المتواجد فيه ، والذي يتمثل ب (المحراب).

لقد إنحلّ الوعي عن الذات ، فبدت الأخيرة تتنافر مع سكون الليل ، إذ تعيش في وحدة موحشة ، يملؤها الخوف ، فيقول :

وَأَنَا في هَدْأَةِ اللَّيْلِ

رِيبٌ

غُرْبَةً تَطْحَنُ صَخْري ..

بِرُحَاهْ

كَمْ تَعَذَّبْتُ بِحُبِّي ..

كَمْ دَعَوْتُ اللَّهَ رَبِّي ..

مُسْتَجِيراً بِحِمَاهْ

(الديوان ، ١٤)

الليل هو الزمن الطويل لدى الشاعر من خلال ما توحيه هدأته ، وغربة الشاعر فيه،وهو يبحث عمن يستجير بحماه . وإذا كان الليل يعني الزمن حقا كما صوره ، فإن "الزمن في مشهد الليل مادي ومعنوي معاً ، إنه شعور ثقيل يائس بلا أمل ...ثقيل ثابت لا ينتهي ... لقد مط الشاعر الزمن نفسياً ، وجعله أطول من الزمن الواقعي ثم أن ثبات الليل بالنسبة له يعني الاختبار والإرهاق ..."[١٥].

إذاً ، لم تكن هدأة الليل سكوناً عادياً لدى الذات الشاعرة ، ولم تكن ومضة زمنية سريعة مرت بالشاعر على عجل ، وإنما كانت روعاً عاشه الشاعر بكل تفاصيله ، كشفت عن أجواء مشهد صعب ، تجسد في حركية حسية ونفسية في آن واحد ،عبرت بصدق الاحساس بالقلق والرهبة والخوف وبعمق الألم والرهبة تطحن في صخره المعبر عن الذات القوية، وهذا ما دعا الشاعر أن يستجير وأن يكشف عن علة الاستجارة بحمى الله﴿ ﷻ ﴾ ، بقوله :

قُرْبُكَ اللَّهُمَّ مِنِّي ..

قُرَّةٌ تَغْمُرُ عَيْنِي ..

فَتُغَنِّينِي الْحَيَاةْ

(الديوان ، ١٥)

لقد اختزل الشاعر في هذا القرب الصوفي كونه المادي الذي يحياه في واقعه ، حتى لتبدو الحالة وكأنها (توحد) بين وجودين ، الأول ، غير مرئي يتجسد بحالة الاعتقاد التي تكنُّ بكل جوانحها عن موجود هو الله ﴿ ﷻ ﴾ ،وهذا يتمثل بالإيمان بهذا الموجود إيمانا كليا ، متوحدا في الذات.

والثاني ، مرئي على أرض الواقع ، ولا يمكن نكرانه ، فهو موجود بالفعل والقوة ، ويتمثل بوجود الشاعر الذي تحاوره الذات في قوة انفعالها الحاد ، وصراعها المستمر مع نفسها ، ويتمثل بقوله:

قَالَتِ الآهَةُ :

أَحْرِقْنِي اشْتِيَاقاً

إِنَّنِي أَعْنِي مَعَانِيَّ ،

فَ " آهْ "

(الديوان ، ١٥)

إن هذا التوحد هو حدث فعلي مكانه في (محاريب الصلاة) ، لذا نجد بؤرة الانفعال تتجلى في حلاوة (اللذة) ، وحدودها في الكيان الذاتي الموحد الذي يعتصر (القلب) ، ويحرك (الشفاه) . ولعل حكمت صالح لخص رباعية الأبيات (١، ٢، ٣ ، ٥) في البيت الثامن ، في قوله :

إِيهِ ؛

يَا وَجْدُ ..

وَ يَا لَذَّةُ ..

يَا تَيَّارُ ..

يَا تَعْذِيبُ ،

إِيهٍ فِي هَوَاهْ

(الديوان ، ١٥)

تلخيصاً يظهر الشاعر وكأنه في مشهد اعتقال وجدي لا ينفك منه ، وهو مشهد من مشاهد متكررة تنم عن ترسيمة تتلخص ب :

يا وجد ..... (٨)

لفني الوجد لهيباً .....(١)

ويا لذة ..... (٨)

لذة تعتصر القلب اعتصارا .....(٢)

يا تيار ..... (٨)

صعقة التيار في أقصى عروقي .....(٣)

يا تعذيب.....(٨)

كم تعذبت بحبي .....(٥)

إن توافقية هذه الأبيات الأربعة في بيت واحد هي تعبير بطريقة جديدة عن تمظهر النسق في اتجاهين ، الأول خاص بالنسق الأسلوبي

المتغير والمتقاطع ما بين النداء وجوابه . والثاني وهو الخاص بالعبادة ويتمثل في حالة السهو ، التي صهرت الذات بحالة الوجد ، مما جعلها ذات طبيعة استباقية إلى الرضا ، وذلك من خلال الانفلات من حدود عالم الكون المادي والدخول اللا محدود إلى عالم كون (الآخر) ، وهذا ما جعل الذات الشاعرة في تمظهر حركي مستمر مع داخل بنية النص ، وفي إطار ميتافيزيقيا الحضور ، وإمكانية الاستمرار في الولوج بالنص ، ومحاولة ارتباطه بين عالمي الأنا / الذات ، وعالم الآخر في مشهد شمولي ، يتلخص ب (الحلم / المبتغى)[١٦].

وهذا ما يجعل البيت الثامن بتشكيلته ، يتكون من مجموعة نداءات واستغاثات لنفس حائرة ، وملهوفة في شوق كبير للحبيب المعبود ، وفي ذات الوقت ، ما يجعل قراءة الأبيات (١ ،٢ ،٣ ،٥) ذات معنى جوابي لتلك النداءات المستغيثة ، إذ بينت حالة كل صرخة كان الشاعر يصرخ بها باتجاه طلب النجاة ، كما أنها شكلت من حيث الفعل والحركة تناظراً بين النداء وحركية الأداء ، بين الداخل والخارج ، بين الروح والجسد .

لقد حاول الشاعر ومن خلال إستخداماته للغة ، أن يقيم علاقات غير طبيعية ، وغير مألوفة ، ليس مع المكان وحده ، وحسب ، بل مع الطبيعة ذاتها ، فبدا ذلك في موقف منفعل ، أظهر وبصورة جلية ، بين ما تكتنزه النفس الإنسانية/الذات الشاعرة،وما تألو إليه روحاً وجسداً،في قوله:

اِدْفِنُوا نَبْضِي بِالثَّلْجِ الْمُدَمَّى

واصْهَرُوا الرَّعْشَةَ ..

فِي جَمْرِ الشِّفَاهْ

قَطِّعُوا الآمَالَ مِنِّي

إرباً

ثُمَّ انْثُرُوهَا..

حَوْلَ حَافَاتِ الْمِيَاهْ

تُنْبِتُ الوَرْدَ رَبِيعاً

ثُمَّ تَخْضَلُّ فَيَافِيهِ النَشَاوَى

بِشَذَاهْ

تَرْفُلُ الدُّنْيَا عَرُوساً ؛

زَفَّهَا لَحْنٌ يُنَاغِي ..

مُهَجَ الْعِشْقِ صَدَاهْ

(الديوان ، ١٦)

فالشاعر هنا ، يحاول أن يحيل السكون إلى حركة في نطاق نص مكثف بالصور التي تصل إلى حد التناقض في بعضها ، فصورة (الدفن في ثلج مدمى) صورة مأساوية بسبب ما تخلفه من خوف ، وهي تتناقض مع الصورة التي تقابلها (صهر الرعشة في جمر الشفاه) التي تبعد الخوف وتبعث في النفس الأمان .

وكذا الحال في البيت الذي يليه ، فالشاعر عندما يطلب تقطيع آماله ونثرها حول حافات المياه ، يقترب إلى حد ما وإن لم يكن يقصد ذات التقليد ، ما يقوم به بعض أهل الديانات الهندية عندما يحرقون جسد الميت ونثر رماده فوق مياه النهر.

لقد حاول الشاعر أن يستثمر مرجعيات المتلقي بشكل أو آخر، باعتبار أن ما توحيه تلك المرجعيات لها دلالاتها العلائقية بين ما يفكر به وما يمكن أن يقوله ، وبين ما يفكر به الآخرون ، وبوصف تلك المرجعيات مناخاً حراً لتوليد شفرات النص التي تعتبر سياقاً مشتركاً بينهما – الشاعر

والمتلقي –[١٧] ، في حين يعلل الشاعر هذه الرغبة الحية التي تعتمل في كيانه، بأن نتائجها سعيدة ، إذ أنها تنبت الورد وتعيد الربيع وتفوح الفيافي بالشذا ، وهذه الأبيات دالة مكانية تشير إلى التوسع والانتشار والانبعاث .

ومع استمرارية قراءة النص ، يتحسس القارئ بمدى القلق الذي ينتاب الشاعر ويبلغ ذروته من خلال تكرار بعض الألفاظ ، ومعاودته لها، وهذا ناشئ من تحسسه بالفيض الوجداني ، وبمقدار ما تتعلق هذه الألفاظ بالأسباب النفسية والروحية التي يعيشها .

ومن هذه الألفاظ التي تكررت ، كانت (**الآه**) التي لم تجد منتهاها الطبيعي وبغيتها في وصول الشاعر إلى الحقيقة في بداية أمره ، فتكررت شارحة اختناقاته الروحية والنفسية والجسدية ، وهي تفيض بالحب الإلهي الذي لا يعرفه سوى الشاعر ، فتعاود فعلها النفسي في البيتين (١٣ و١٤)، لتكمل صلتها بالبيتين السابقين (٧ و ٨) في قوله :

يا حبيبي :
إنها
إن تكن الآهة قد أرهقها الوجد
ف " آ هـ "
آه من حب
تندت بالأطايب مغانيه
فتاهت
ثم تاه

(الديوان ،١٧)

ثمة حوار داخلي يؤججه انفعال ذاتي ، يوحي بالحيرة تارة ، وبالقلق المستمر تارة أخرى ، **ف (الآه)** لدى الشاعر – ومن غير شك – موقف نفسي قاسٍ ، يعني نفاد الصبر ، وتكرارمحاولة الشاعر في البحث عن الأمل والفرج والوصال ، وإدراك الحقيقة في معرفة **الله ﴿ ﷻ ﴾** بعيداً عن الأوهام ، **ف (التيه) لدى الشاعر موقف متصوف متلذذ بالحالة التي يعيشها** ، وبقدر ما تنبئ في بعض أحوالها بالقطيعة ، فإنها لديه محاولة مستمرة وجادة في البحث عن الوصال بالمحبوب . وأكثر من ذلك ، أنها توحي بحالة توجس وتخوف وشك من فعل قد لا يعطي للحبيب حقه ، ولصاحب الحق فضله.

وإذا كان الشاعر في موقفه الفيضي يحاول جاهداً " أن يستنفد طاقات الحرف كلها ، ويستنزف أنواع دلالات الكلمة ، وتفاوت إيحاءات اللفظ ، وتشعب طرق البيان ، معولاً في ذلك كله على ثقافته ، وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه "[١٨]. فإن الشاعر هنا ، حاول متعمداً أن يستنزف طاقته من خلال التقسيم القرائي والصوري للقصيدة العمودية ، وبصورة جسدت حالته الإيمانية تجسيداً حياً وكاملاً ، فأظهرت في تشكيلها الأخير عمق العبارة ، وسعة الرؤيا التي لم تظهرها في طبعتها الأولى .

إن حقيقة هذا التكرار **ل(الآه)** قد شكل معاني كثيرة ، تنم في كل حالاتها وشروحها عن **أزمة التواصل التي يعيشها الشاعر في موقفه في المحراب** ، وهي أزمة انفعال حقيقي ، ولعله وجد ضالته التواصلية في تسميات ومصطلحات دينية وصوفية كثيرة ، تركزت في طقوسها الحقيقية في :

(القبلة ، الصلاة ، الخشوع ، السجود ، النجاة ، المغفرة ، التقوى ، الجنة ، الجوهر، العشق ، الوصال) ، وغير ذلك كثيرة في المعاني التي يقصدها الشاعر .

وإذا كان الأدب الإسلامي يزخر بمثل هذه المسميات ، فإنها لدى الشاعر حكمت صالح قد جسدت " تقدير الذات لذاتها والإستقرار في حقلها بوعي الوجود واللاوجود في آن ، وهو نوع من الانفجار الذي يلحق بالذات والذي يتبعه انفجار في الخطاب .."[١٩].

لذا ، فإننا نرى أن كل تسمية هي دالة حقيقية داخل النص ، شكلت حضورها المعنوي والوظيفي بمقتضى الفعل الذي يقصده الشاعر ، وما يعنيه الذاتي والموضوعي بالنسبة له في هذا النوع من الأدب . **فالقبلة ، والصلاة ، والخشوع ، والسجود ، وكل المسميات الأخرى في محاريب الصلاة ، هي مدارات كونية ، ينطلق منها الشاعر الإسلامي ليسجل حضوره وتاريخه ، وفعله الإنساني تجاه الخالق المبدع ، بحثاً عن ديمومة العلاقة واستمراريتها .**

إن حالة الانفلات الذاتي من عالم الكون المادي الذي كان الشاعر قد قصده دون تعمد ، وهو في محراب الصلاة ، جعل كلاً من الزمان والمكان (ماضيا – حاضراً) في حالة استباقية ، لنشد مستقبل يعكف صاحبه أن يجده في محراب الصلاة ، يدفعه الأمل للانتظار حتى تتحقق أمنيته . ففي قوله :

إنَّها رُوحِي ..

بِمِحرابِكَ حَلَّتْ ---------- (استقرار)

رُبَّما يَعْكفُ قَلبي

للصَلاةْ ---------- (انتظار)

(الديوان ،١٧)

إن (المحراب) لدى حكمت صالح هو مكان كوني لا حدود له ، لكونه (**قِبْلَةَ**) الإنسان المسلم ، لذا ، فليس في عالمه مكان أوسع منه ، باعتبار أن هذه القبلة هي التي قال عنها **الله** ﴿ ﷻ ﴾ لرسوله الكريم **محمد** ﴿ ﷺ ﴾ :

﴿ قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ ﴾(سورة البقرة –١٤٤)

إذن ، المحراب هو القبلة ، وقبلة المؤمن تمثل في حالتها الإيمانية حالة الاستقرار لدى العبد الخاشع لربه ، وهو الشاعر بذاته ، بما تشكله هذه القبلة من بداية ونهاية في آن ، فهي المكان الذي يتوجه إليه في كل صلاة ، وهي البداية التي تتكرر كلما إتجه الشاعر للصلاة في حياته، وهي النهاية التي يتوجه به بعد وفاته للصلاة عليه ، وفي هذه الحالة تعيد تمثلها في الاستقرار والثبوت ، فضلاً عما تشكله من حالة الاستقرار النفسي لدى الشاعر في عالمه الدنيوي ، إذ أنه يجدها ملامسة حقيقية مع فعل الايمان ، وذلك من خلال تفعيل التلاحم بالحركة ، ما بين النفس والبدن ، لذا ، فالمحراب قوة جذب حقيقية لا يستطيع الشاعر الانفلات منها ، فيقول :

جَذَبَتْنِي قِبْلَةٌ
أَسْهُو بِهَا عَنْ كُلِّ مَا حَوْلِي
وَيَسْهُو الإِنْتِبَاهْ
وَحُشَاشَاتِي انْتَضَتْنِي أَرَقاً

يَحْجُبُ طَرْفِي
بِجَلاَلٍ لَنْ أَرَاهْ
وَانْبِهَارِي ..
صَارَ جُزْءاً مِنْ جَمَالِيَاتِ كَوْنٍ
ضَاقَ عَنْهُ مُحْتَوَاهْ

(الديوان ،١٧)

إن حركية الإيمان ، وتفعيل طهارة النفس والبدن هي محور التلاحم الحقيقي بين الإنسان المسلم ، المؤمن والمكان (المحراب) ، حين يفعِّل الإنسان وجوده من خلال عبودية خالصة للخالق في الصلاة ، باعتبارها (تأدية حقيقية وواقعية) ، تتصهر فيها الذات بالموضوع ، وهي عبودية تتمثل بالخشوع التام له .

ولعل حكمت صالح وجد في (**القِبلة**) التي توجه إليها ، وهو في المحراب تنفيسًا طبيعياً للداخل ، ولحب مقموع ، ومضطهد ، في عالم مادي لا يقر من حيث المبدأ – في أحايين كثيرة – لمثل هذا الحب وهذه العبودية ، وبهذه الممارسة التي يبدو فيها انصهار الذات انصهاراً كلياً . فالعلاقة بين المسلم **والقِبلة** من حيث كونها تشكل مكاناً غير اعتيادي هي علاقة تآصر ، تكمن في فعل الصلاة وحركية الفعل حين يشكل التآصر حالة جذب وتعالق وذوبان ، وحين يفهم أن مثل هذا الحب الروحي هو في حقيقته عشق من نوع خاص ، من واقع أن المحبوب لم تره العين ، وأن وجوده يكمن في وجود مطلق غيبي يؤمن به الناس .

ومن هذا المفهوم كان مثل هذا " الحب (ذا) طبيعة شعائرية لها روح الأسطورة وليس مجرد فعل شبقي ".[٢٠]يبدأ في لحظة ثم ينتهي لتوه .

فالمحب يبقى أسيراً لحبه ، ووفياً لمحبوبه، حتى وإن كلفه هذا الحب أن تكون حياته ثمناً له .

لقد جسد الشاعر حكمت صالح هذا الحب تجسيداً إيجابياً ، عندما وجه ذاته لهذا الحب الصافي ، والعشق الإلهي في محراب الصلاة ، ولما كان المحراب مكاناً لعشق الشاعر ، فإن التعلق بهذا المكان تعلق روحي ، وله في التاريخ الشعري العربي شواهده ، عندما كان الشاعر العربي يتغزل بالطلل باعتباره مكان تسكن فيه هواجسه .

وبناء على ذات الرأي الذي جاء به يوسف اليوسف ، وجد الناقد محمد بلوحي أن العشق " في المفهوم العربي ذو روحية نابعة من طبيعة الحضارة الإسلامية ذات الصبغة الروحية "[٢١]

ولربما يقترب الشاعر في البيت (١٩) من حيث التجربة من صوفية عبدالجبار النفري في موقف العبارة ، إذ أن ما يجمع بينهما يكمن في تجربة الاتصال ، وفي حالة النزوع إلى اللا متناهي ، الذي قد يبدو لدى البعض في التصور الشائع ، أن اللا متناهي هو ذلك الشيء اللا محدود ، وأن الشيء المعين هو الشيء المحدد (بالتعيين) ، وهذا ما سيؤدي إلى سوء في الفهم بأن اللا متناهي هو اللا متعين " undetermined " ،مع أن هناك فكرة أخرى في تحديد مفهوم اللا متناهي ومقابلة لها ومخالفة في آن ، تنطلق من فهم اسبينوزا وفلسفته التي ترى أن الجوهر علة في ذاته causasui ،فهو ليس اللا متعين بل هو المتعين بذاته ، وهذا يعني ، أن اللا متناهي ليس هو ما كان لا نهاية له ، أو ليس محدوداً أو متعيناً ، بل هو المتعين بذاته ، والمحدود بذاته ، وهذه الفكرة هي محور الفكر الهيجلي في اللا متناه[٢٢] .

إن حركية الملامسة والتلاحم بين الفعل والمكان تبدو جلية من خلال حركية الشفاه المعبرة عن كم التحاور الخفي بين المخلوق وخالقه ، وهي صورة ذات تعابير تتسم بالشفافية، تظهر صلة العاشق بالمعشوق ، وفي ذات الوقت ، هي قدرة فعالة من الإمكانية الحقة التي لا يمكن توفرها لمخلوق ما لم تتوفر لديه تجربة خاصة في الوعي ، تعبر عن ذاتها بالاتصال الفيضي والوجدي الإنساني ، فيصبح عند ذلك صاحب هذه التجربة ذا إحساس ، ب" أن موضوع النزوع الذي هو الله ، قد بدأ يندمج معه ، وبعد ظهور الموضوع في الشعور ، يحس أن ذاته أصبحت بدورها فعل هذا الموضوع وهي صلة العشق أو الحب "[٢٣].

لذا ، فلقد تجاوز الشاعر الذات حين تداعت أمامه الأشياء كلها لحظة وقوفه في المحراب ، وهو مسار القبلة التي حددها الله ﴿ ﷻ ﴾ ، فبدا المكان أفقاً متسعاً بلا حدود ، وبدت الذات وهي في حالة سهوها عاجزة عن إدراك ما حولها ، فانتابها الانبهار ، وهزتها قشعريرة الخوف من هول الرؤيا ، فيقول :

أيُّها الطارقُ لَيلاً
لَو تَرَيَّثتَ قَليلاً
رَيْثَما تَكْبُو الجِّبَاهْ
تُكْمِلُ المِشْوَارَ فِي سَجْدَتِهَا النَشْوَى خُشُوعاً
لِتَفِي القَلْبَ مُنَاهْ
فَهيَ والطُوفانُ لَذَّاتُ وِصَالٍ
بِحَبيبٍ
يُثلِجُ الصَدْرَ رِضَاهْ

هَذِهِ المَعْشُوقَةُ الحُلْوَةُ

تَدْعُوها الكُنَى " عِشْقاً "

وأدْعُوهَا " الصَلاةْ "

أرْفَعُ الكَفَّينِ لِلأعْلَى ..

أُحَيِّيهَا ،

فَيَزْدَانُ المُحَيَّا بِسَنَاهْ

(الديوان ،١٨)

إن معاناة الشاعر تبدأ من منطقة الفعل ، ومن لحظته ، ولكن الليل هنا ليس هو ذلك الليل الذي سبق أن تحدث عنه في البيت الرابع من القصيدة ، الليل ليس هادئاً ، لذا ، فالشاعر ليس غريباً كما كان من قبل ، الليل هنا زمن يتحرك بحركة الفعل الذي يؤديه ، وطقوس العبادة حركة تخلق في نفسه الخشوع ، وتملأ قلبه بالنشوة ، فاللذة إحساس كبير بالوصال الأبدي ، والوصال لا يكون إلا في تأدية الفعل بكل حركاته ، من لحظة التوجه والوقوف بين يدي الله ﴿ ﷻ ﴾ إلى لحظة الإنتهاء من السجود .

إن حقيقة هذا الفعل وتأديته بالشكل الذي يحقق فعل العبادة وصدقها، يقابله تصور نفسي تام ، يقتضي بأن ما هو موجود من فعل يتحقق على الصعيد الخارجي بكل حركاته ، والمتمثل في الصلاة ، له كيانه ووجوده الداخلي الذي يوحده في الفعل ، بل أن الوجود الداخلي يسبق الوجود الخارجي بدليل وجود النية في القلب ، والتي تسبق تحقق الفعل ، وإذا اعتبرنا أن كل حركة في الصلاة تشكل في وجودها مفردة على صعيد اللغة ، فإن تكامل هذه المفردات تشكل دالة كلية اسمها (الصلاة) ، وبمعنى آخر ، أن ما في الذات من نية وهي تشكل الداخل النفسي والذهني ، لها ما

يقابلها من تحقق في الخارج بحركة الذات / الفعل ، وفي هذه الحالة تبدو مزدوجة على نفسها ، ولكنها تشكل كلاً موحداً في (الصلاة) .

ولعل هذا ما جعل إرادة الشاعر مأسورة في الحب الإلهي ، يسابق التقاة خشية أن يسبقوه بالفوز العظيم في رحاب ملكوت الله ﴿ ﷻ ﴾ ،فيقول :

تَيَّمَتْنِي ..
مَلَكَتْ قَلْبِي وَحِسِّي
فأنا في حضرة المحبوب ساه
وتفيض النشوة الولهى عبيراً
في الفيافي
غير مألوف شذاه
(الديوان ،١٨ – ١٩)

ويتغير الليل / الزمن لدى الشاعر بعد أن قضاه في سجود وخشوع، لكنه بلا انقطاع عن زمن قادم يحط رحله فيه ، بفعل جديد ومستمر ، يبحث عن حلم منشود .

المكان هو ذات المكان ، ولكن الزمان يتحرك بفعل المكان في الذات ، وبما يحقق تواصل السلوك في التجربة وإدراكها . الزمن هو الفجر عندما قطعت الرحلة الإيمانية لدى الشاعر ليلتها في قوله :

رِحْلَةٌ فِي مَلَكُوتِ اللّهِ
فَجْراً
لا يَحُطُّ الرَحْلَ في سَاحِي
ضُحَاهْ

بَعْضُ صَحْبِي قَالَ لِي :
هَيّا تَرَجَّلْ .
قُلْتُ : مَنْ غَادَرَ
. غَيْرِي .
مُرتَقَاهْ
فَذَرُونِي أَحْتَسِيهَا لَذَّةً
لا يَحْتَسِي مِنْ كَأسِهَا
غَيْرُ التُقَاةْ
فَلَو أَنَّ العَذْلَ قَدْ مَارَسَ عِشْقِي
لَصَبَا
حَتى تَفَانَى
فِي صِبَاهْ

(الديوان ،١٩ – ٢٠)

إنها رحلة الحب الإلهي التي أوصلت الشاعر إلى حالة السكر والتلذذ ، فمن أحوال الصوفيين (التحسس باللذة في هوى المحبوب ، والتفاني في عشقه) ، وهكذا فعل الشاعر حين اعتبر عذابه في هذا الحب وهذا العشق تلذذاً ، وكأنه يتقارب مع رابعة العدوية حينما حولت كل إحساسها بالحب الذي عرفته في حياتها وبمعناه الحسي الإنساني إلى حب إلهي ، فاصطبغ توسلها إلى الله ﴿ ﷻ ﴾ بصبغة الحب والرغبة في اتصال بالمحبوب[٢٤].

لقد إستخدم الشاعر في أبياته السابقة لغة الحوار ، وكان حواراً ذاتياً ونفسياً ، حيث لا يوجد في الحقيقة من يحاوره غير ذاته ، وإذا كان هناك محاور آخر فإنه جاء بصيغة الجمع ، لكنه في حقيقته محاور ضمني لا

يتجاوز هاجس الشاعر في وجوده المقصود . لذا ، بدت الذات هنا متوحدة مع الخطاب المقصود العالق في النفس المؤمنة ، وذلك من خلال الأجوبة العالقة التي يبوح بها الشاعر لسائليه :

تِلْكَ بَعْضُ مِنْ حُشَاشَاتُ ضَمِيرٍ
بَعدَما طَلَّقَ جَفْنايَ
كَرَاهْ
فَأنَا تَوأمِي الشَوقُ
إذا مَا ذُكِرَ المَحبُوبُ
ذَابَتْ شِفَاهْ
يَا حَبِيبَاً
لَيسَ كَالأَحْبَابِ وَصْلاً
مَنْ تُرَى مَحْبُوبهُ
مَا قَدْ سَلَاهْ
طَاوَلَتْنِي بَعْضُ آمَالِي شُمُوخًا
وَبِهِ الأَفْلَاكُ دَارَتْ ..
فِي عُلَاهْ
قُلْتُ لَوْلَاهُ مُحِبٌّ
لَمْ يَكُنْ فِي النَّاسِ رَيْبٌ
أَنْ خَلَتْ مِنْهُم دُنَاهْ
(الديوان ، ٢٠)

إن الأجوبة التي منحها الشاعر لسائليه كانت ضربا من التعليل ، تكشف عن الحالة الصوفية التي يعيشها ، ومقدار الجذب الروحي والنفسي

الذي ألمّ به ، وهزّ كيانه ، نتيجة حبه الإلهي وإمكانية تحقيق الوصل الذي يبغيه .

وفي ذات الوقت ، تكشف عن حالة لم تكن متوقعة ، تكمن في أهمية " إدخال الذهني في الوجداني على نحو من شأنه أن ينتج قوة جديدة شديدة القدرة على الفعل ".(٢٥)

إن عملية الإدخال الذهني في الوجداني تقوم على إحلال الذهني بكل ما يحمله من ذاكرة أسست لها مرجعيات ، ذات ثقافة لا تصلح إلا طريقا للعبادة في الذاتي ، من خلال مخيال فيضي فعّال متوازٍ ، يعمل على حتمية التفاعل الحي بينهما ، ومن منطلق فعالية سلطة المركز وقدرتها في تفعيل الذات واستغراقها شوقاً ، في عملية تتعالى فيها الحالة الإيمانية صحواً وانتصاراً على الخارج المادي ، فتتفوق عليه عندما تلوح أمام عينيه شواهد القدرة المتفردة في الإعجاز الإلهي الذي لا يمتلكه سواه، فيقول :

إنَّ فِي نَفْسِي ..
أُرِيْتُ الآيَةَ الكُبْرَى
وَفِي آفَاقِها ..
طَرْفِي تَاهْ
سُدُمُ الكَوْنِ ..
مَلايِيناً تَرَامَتْ
أَيْنَ مِنْ عَيْنِي
إِدْرَاكُ مَدَاهْ
فَارْقُبِ الشُهُبَ مَلِيّاً
أَوَ تَدْرِي ..

أَنَّهَا خَرَّتْ سُجُوداً

لِلإلهْ

الرَيَاحِينُ ..

إِذَا مَايَلَتِ الرِيحَ

فَلا تَرْكَعُ قَطْ

لِسِوَاهْ

(الديوان ،٢١)

لقد فعلت الذاكرة استغراقها للذات ، من خلال شواهد ودلالات ، عملت على تجسيد جواب الأسئلة الحتمية عن نظام الكون وفعالية سلطة الحاكم بها ، وهو الله ﴿ ﷻ ﴾ ، فاستخدم الشاعر صوراً حقيقية ، تركزت على الشواهد المرئية باعتبارها حقائق لا يمكن للبشر نكرانها، تظهر قدرة الله ﴿ ﷻ ﴾ ، وقوته وحكمته وكماله ، فيستغرق الشاعر في تعداد هذه الصور والحقائق التي ركزت في معانيها وإشاراتها إلى (جمالية الكون وسعة مداه وقدرة خالقه) منطلقا من إيمانه العميق بأنه ﴿ ﷻ ﴾ :

﴿بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾

(سورة البقرة – ١١٧)

وهو القائل ﴿ ﷻ ﴾ :

﴿ أَفَلَمْ يَنظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ(٦) وَالأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ (٧) تَبْصِرَةً وَذِكْرَى لِكُلِّ عَبْدٍ مُّنِيبٍ (٨) وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُّبَارَكًا فَأَنبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ (٩)

وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ (١٠) رِزْقًا لِلْعِبَادِ وَأَحْيَيْنَا بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا كَذَلِكَ الْخُرُوجُ(١١) ﴾ (سورة ق)

وفي أفعال يراها الشاعر حقائق لا يمكن تجاهلها ونكرانها ، تركزت في أفعال (النجوم وسجودها ، وميلان الرياحين والأشجار وركوعها ، وشدو الصخر ، وسعي النملة في رزقها)، مستعينا بشواهد ودلائل قرآنية كريمة ، فقد قال الله ﴿ ﷻ ﴾ :

﴿ وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ دَابَّةٍ وَالْمَلَائِكَةُ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ * يَخَافُونَ رَبَّهُمْ مِنْ فَوْقِهِمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ ﴾ (النحل : ٤٩-٥٥)

﴿ وَيُسَبِّحُ الرَّعْدُ بِحَمْدِهِ وَالْمَلَائِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِ وَيُرْسِلُ الصَّوَاعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَنْ يَشَاءُ وَهُمْ يُجَادِلُونَ فِي اللَّهِ وَهُوَ شَدِيدُ الْمِحَالِ * لَهُ دَعْوَةُ الْحَقِّ وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ لَا يَسْتَجِيبُونَ لَهُمْ بِشَيْءٍ إِلَّا كَبَاسِطِ كَفَّيْهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ وَمَا دُعَاءُ الْكَافِرِينَ إِلَّا فِي ضَلَالٍ * وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَظِلَالُهُمْ بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ ﴾ (الرعد : ١٣-١٥)

كما استعان بالأساليب البلاغية ومنها المجاز والكناية والاستعارة ، فاستخدم الصهر للرعشة ، والجمر والذوبان للشفاه ، والشدو للصخر ... في تناسق جمالي يؤكد في شكله المتميز على دور المضمون وفعله بعيداً عن التكلف ، فجاء التناسق الجمالي نتيجة للحوار الذاتي المقصود في محاكاة الآخر ، يحمل فكرة الإيمان وجوهره العميق وهو يؤدي وظيفته في الدعوة إلى الإيمان **بالله** ﴿ ﷻ ﴾ .

لقد استعان الشاعر بالطبيعة وبما يحيط به ، ليؤكد بها دلالة القوة والقدرة المنظمة لهذا الكون العجيب ، فبدت انفعالاته محصلة حتمية لدلالة

فكريـة ، يشـحنها الإيمـان العميـق بقـدرة الخـالق ﴿ ﷻ ﴾، وهـذا مـا يجعـل الوعي ثابتاً مع غياب الذات في المكان وحلولها في هذا الوعي الذي تتعنى فيه الذات للسجود المقصود لله ﴿ ﷻ ﴾ وحده لا لغيره .

ولعل هذا ما دعا الشاعر للتعجب وهو يرى حمق الأرعن الذي سها عن ذكر ربه ، فيقول :

آه ..لَو يَدرِي الذِي نَامَ عَنِ النُّورِ

وَلَفَّتْهُ الدَّيَاجِي

مَا عَسَاهْ

حَاشَ لِلّهِ

إِذَا الأَرْعَنُ

حُمْقاً ضَاعَ

مُذْ غَابَ عَنِ الوَعْي هُدَاهْ

قَدْ دَعَوْنَا مَارِقاً مِنْ جِلْدِهِ

لَمْ يُلْقِ بِالسَّمْعِ . .

إِلى مَنْ قَدْ نَهَاهْ

خَسِرَ الجَوْلَةَ فِي الدُّنْيَا

مَعَ الشَيْطَانِ

مَا يُجْدِيهِ أَنْ عَضَّ الشِّفَاهْ

ثُمَّ ؛ يَومَ الحَشْرِ

لا يَقْوَى عَلَى استصرَاخِ مَنْ نَادَى

فَيَجْتَرُّ لُهَاهْ

(الديوان ،٢٢ – ٢٣)

إن تأملات الشاعر في نظام الكون والطبيعة لم تمنعه من أن يتذكر ويعجب ممن يتوانى عن ذكر الله ﴿ ﷻ ﴾ ، ولعل هذا ما جعل أسئلته استنكاراً من عدم الوعي ، وأجوبته مليئة بالوعظ والإرشاد ، ومعمقة بقدرة المخلص ، وبهاجس المؤمن الذي يعي بما يمكن أن يحدث يوم الحساب ، إذ يقول الله ﴿ ﷻ ﴾ :

﴿يَوْمَ لَا يَنفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ *إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ *وَأُزْلِفَتْ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقِينَ *وَبُرِّزَتْ الْجَحِيمُ لِلْغَاوِينَ *وَقِيلَ لَهُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ تَعْبُدُونَ﴾ (الشعراء: ٨٨-٩٢)

إن مما يؤاخذ على الشاعر في قصيدته هذه ، أو على معظم قصائده ، هذا الوضوح والإكثار من الوعي والإرشاد الذي قد يفقد القصيدة الإسلامية كثيراً من جوانبها الفنية ، ومع أن الشاعر سعى في كثير من أبياتها إلى الإستعانة بالحوار الذاتي والصورة الحركية ، وكأنه حوار داخلي ما بين الوعي والذات ، فبدا هذا الوضوح من قبيل السرد ، ولكنه في ميزان الشعر وتقييمه ، كان حشواً كثيراً لا مبرر له ، أضفى على القصيدة سمة (النظم) و(الإنشائية) ، في وقت كان بإمكان الشاعر أن يتجاوزه مع قدرته على ذلك ، والإكتفاء بالإستعارات والتشبيهات البلاغية الجميلة ، والتي منحت القصيدة بعداً فكرياً صوفياً ، فضلاً عن كونها رحلة إيمانية ممتعة .

إن إبحار الشاعر لم يكن في ماء الوضوء وحده كما هو في عنوان مجموعته ، وإنما كان إبحاراً في سهوٍ طويل ، طال أغلب قصائد هذه المجموعة ، ولعل غلبة هذه الحالة جعلت الشاعر يطنب كثيراً في تفاصيل كان بإمكانه أن يتجاوزها ، فبينما هو يتحدث عن ذاته التي حلت في محراب الصلاة في صور جمالية وإيحائية شعرية معبرة ، تناول قصة النملة التي تسعى إلى رزقها ، وقصة العاصي الأرعن الذي سها عن العبادة

وضيع وقته مع الشيطان فخسر دنياه وآخرته ، والتي نعتبرها حشواً مقصوداً منه بيان القدرة على إطالة القصيدة ، فمحا عن بعض مقاطعها الشعرية المطلوب توفرها فيها ، كما محا عنها سهو الذات في عالمها الذي سهت فيه عند بداية القصيدة . لذا ، فالأبيات (٤٢ – ٥٠) نراها لا صلة لها بالموضوع أو الحالة التي بدأ بها الشاعر قصيدته ، ومن هنا فإننا إذا عاودنا قراءة القصيدة من البيت (٤١) حين يقول :

صَهِ ..
هَلْ تَسْمَعُ شَدْوَ الصَّخْرِ
إِذْ عَاوَدَ ذِكْرَ اللّهِ
يَسْتَجْدِي رِضَاهْ

. . . . . .

يمكننا أن نكمل قول الشاعر :
قَالَ لِيَ القَلْبُ :
. وَقَدْ أَرْهَفَ نَبْضاً .
يَغْفِرُ اللّهُ لِمَنْ كَانَ عَصَاهْ
قُلْتُ : اِهْنَأْ . .
إِنْ تَكُنْ لُذْتَ بِحَبْلِ اللّهِ
فَاللّهُ مُجِيبٌ مَنْ عَصَاهْ
إِنْ يَكُنْ قَدْ قَصَّرَ إِقْدَامِي ذَنْبٌ
فَبِهَدْيِ اللّهِ
تَمْتَدُّ خُطَاهْ
أَيُّهَا القَلْبُ تَمَهَّلْ ،
لَا تُرَعْ .. لَا
إِنَّهُ بِالعَفْوِ قَدْ فَاضَتْ يَدَاهْ

(الديوان ،٢٣ – ٢٤)

إن الترابط العضوي بين أبيات القصيدة هو ترابط معنوي وموضوعي في آن ، لذا فإن قراءتنا بهذا الشكل توحي لنا التواصل مع ما بدأت به القصيدة ، وهو تواصل الذات في سهوها الصوفي ، والذي هيمن على مساحات كبيرة من القصيدة من خلال انفعالات هيامية وظفت نفسها في القصيدة بصورة عفوية ، وهي تحكي حالات استغراقها في إيمان صاف ، فضلا عن بيان حالات صراع للذات مع المادي الخارجي ، وتغلب الداخل على الخارج .

لقد تبددت مخاوف الذات من العقاب عندما وجدت عفو الله ﴿ ﷻ ﴾ فيضاً على عباده ، وأن دعاء الاستغفار مستجاب ، فالموله بحبه يعيش في رحاب السعادة الإلهية ، والسائل يسعد بالنجاة ، حيث يقول الشاعر :

فِي رِحَابٍ مِنْ فَرَادِيسِ السَّعَادَاتِ
مَعَ الأَبْرَارِ . .
يَسْتَاقُ خُطَاهْ

أَيُّ مَرقَى أَيُّهَا الأَوَّابُ
يَسْمُو فِيهِ رُوحُ القُدْسِ
أَمْ أَيُّ كَمَاهْ

فِي جَلَالَاتِ خُشُوعٍ سَرْمَدِيٍّ
لَمْ يَطُلْ جُنْحُ الخَيَالَاتِ ذُرَاهْ
وَالزَّمَانُ الفَرْدُ يُمْسِي جَوْهَراً
فِي جِيدِ عُمْرٍ
لَا نِهَائِيٍّ مَدَاهْ

أَيُّهَا السَّائلُ : اِسْعَدْ

وَامْلإِ الدُّنْيَا ابْتِهَالاً . .

وَتَبَاشِيرَ نَجَاةْ

(الديوان ،٢٤ – ٢٥)

إنه حلول ذاتي في صور يتسع فيها فضاء المكان الإلهي ، فيمحي الزمن في مدى لاينتهي ، ليعمل الشعر في المعنى المطلق ، مداه الذرة والجوهر ، فيرتبط الخيال بالمعرفة من خلال علاقة خشوع العابد بجلالة المخشوع ، وتصبح الذات الغائبة عن وعيها حاضرة في عالم سرمدي أبدي ، لا يقلقها الخوف أو الفزع بعد أن حباها الله ﴿ ﷻ ﴾ بالنجاة والفوز بالجنة .

إِنَّهَا الجَنَّةُ ..

أَعْطَتْ لِسَرَابِ العَيْشِ مَعْنَى

وَ جَلَتْ عَنْهُ دُجَاهْ

(الديوان ،٢٥)

لذة الفوز بالجنة حولت سراب العيش إلى معنى حقيقي ، إذ أزاحت كل هموم الشاعر ، فكانت لذة ذات معان حسية ونفسية في آن واحد ، حيث تساقطت كل الإسئلة التي كان الشاعر يسائل نفسه بها ، باعتبارها الجواب الكبير لكل الإسئلة المعلقة بالذاكرة ، إنها ذاكرة الأحلام والتمني ، لذا نرى الشاعر يستخدم اسلوب التوكيد ب(إنّ) دلالة على تأكده من أنها الجنة على وجه الحقيقة ، وليس حلماً أو خيالاً أو طيفاً يراه في المنام .

لقد كانت الحياة بالنسبة للشاعر سفرة طويلة ، وتحتاج إلى متاع ، ولما كانت سفرته الحياتية سفرة إيمانية ، يقتبس من آيات الله ﴿ ﷻ ﴾ قوله :﴿ تَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِي يَا أُولِي الْأَلْبَابِ ﴾ البقرة: ١٩٧

لتكون التقوى خير زاد ومتاع له في الدنيا إلى آخرة يسعد بها في الجنة ، مستخدما في ذلك الترغيب والتحبيب بفعل المدح (حبذا) ، بكل ما فيه من امتلاء نفسي بالفرح وهو يفرش الدرب إلى الجنة بالرياحين الطيبة بعبقها وشذاها ، ومقارنا بين من كان زاده التقوى ، وبين من كانت نهايته الإصطلاء بسعير جهنم .

إنَّهَا الجَنَّةُ ..
إيهٍ .. فَتَزَوَّدْ
حَبَّذَا مَنْ زَادُهُ كَانَ تُقَاهْ
أَوْ مَنْ يَفْرُشُ زَادَهُ لِلجَنَّةِ دَرْباً بِالرَيَاحِينِ
وَيَشْتَارُ شَذَاهْ
مِثْلُ مَنْ يَسْلِكُ شِعْبَاً
يَتَهَاوَى فِي سَعِيرٍ
يَصْطَلِي الجَمْرَ لَظَاهْ
(الديوان ،٢٥ – ٢٦)

إن لحظة الفوز ولذتها هذه لم تمنع الشاعر من تصور صوفي ، وهو الإحتراق في لهيب الشوق إلى الله ﴿ ﷻ ﴾ ، وكأن هذا الإحتراق هو الشوق السرمدي الذي يتمناه إذا كان لابد من إحتراق ، فيقول :

فَإِذَا لَمْ يَكُ في الإحْراقِ بُدٌّ
فَلْتَكُنْ نَارُ اِشْتِياقٍ ..

لِلإلهْ

(الديوان ، [٢٦] ٢٦)

لقد أثبت الشاعر حكمت صالح قدرته الإبداعية من خلال وضعه عنوانا متفرداً لهذه القصيدة الطويلة ، فكان عتبة قدر لها أن تكون نصا حقيقيا لا يقل في مؤداه عن نص القصيدة نفسها ، بل أعطى للقصيدة بعداً صوفياً غير متعارف عليه ، فضلا عن كتابته لها بصورة قرائية ، أعطت للقارئ أنموذجا جديدا في القراءة والفهم ، فكانت كتابة صوفية بكل معالمها الإيحائية ، توحي بحالات الانسجام والتفاعل الحي بين الحسي والمعنوي ، بين الإشارة والمشار إليه وهو الله ﴿ ﷻ ﴾ ، وفي إطار إيماني بالغيب ومعرفي من خلال إدراك الحقائق الجلية لنظام الكون والوجود .

لم يكن الأدب الإسلامي أدبا عادياً لدى حكمت صالح ، ولكنه كان أدب دعوة وإيمان ، وصنعة ليست بعيدة عن أهداف حقيقية تتعلق بسلطة المركز الذي هو الله ﴿ ﷻ ﴾ ، لذا فإن ما تحقق في هذه القصيدة هو إضافة منحى جديد في مناحي الأدب الإسلامي بتجاوزه للحالات العامة التي يستغرقها أي أدب آخر .

لقد عبرت هذه القصيدة بكل تفاصيلها عن الحالات السلوكية والفكرية التي يعيشها الشاعر حكمت صالح من منطلق إيماني بحت ، بعيدا عن الغايات الدنيوية الأخرى ، وهو يثبت بالقول والفعل مديات هذا الأدب ومبعثه وكيانه .

إن الحب الإلهي الذي عاشه الشاعر وهو في محراب الصلاة ، كان مهرجان عشق ، وعقد صلة بين المخلوق وخالقه ، أثار في النفس كل مباهج الحياة ، وطيب خواطر الفكر بالخيال ، فعاش الشاعر أسعد اللحظات في أوسع رحاب للحب ، وهو حب الله ﴿ ﷻ ﴾ .

الهوامش

(١) الإبحار في ماء الوضوء (المقدمة) ،حكمت صالح ، منشورات البراق الثقافية ،الموصل ، العراق،ط/٤ ، ٢٠٠٧، ١١.

(٢) ينظر : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مج٢٥،ع٣، ١٩٩٧، ١٠٢.

(٣) ما لا تؤديه الصفة ، حاتم الصكر، دار كتابات ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ٢٢ .

(٤) ن ، م .

(٥) ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة والإعلام ، دارالشؤون الثقافية ، بغداد ، العراق ، ١٠.

(٦) لسان العرب ، إبن مظور، مادة (عنا) ، ١٠٦/١٥ .

(٧) ن . م ، مادة (سها) ،٤٠٦/١٤.

(٨) القاموس المحيط ، الفيروز أبادي ، ٣/ ٤٣٦.

(٩) العنوان والإستهلال في مواقف النفري (دراسة جمالية) ، عامر جميل شامي الراشدي ، رسالة ماجستير، مقدمة إلى قسم اللغة العربية ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٥، ٢٢ .

(١٠) العنوان الروائي وبلاغة العلاقة الجمالية ، د. محمد صابر عبيد ، الموقف الأدبي ، دمشق ، ع ٤٣٤ ، ٢٠٠٧ ، ١٧٤ .

(١١) مستويات السرد الإعجازي في القرآن الكريم (دراسة) ، شارف مزاري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١، ١٢٠ .

(١٢) ينظر : بنية السرد في القصص الصوفي (دراسة) ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣، ١٢.

(١٣) ينظر : مقالة في الروائية ، صلاح الدين يوجاه ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩، ١٠٦.

(١٤) منازل الرؤية (منهج تكاملي في قراءة النص) ، د. سمير شريف استيتية ، دار وائل للنشر، عمان ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ١٥٩.

(١٥) الآفاق القصية (دراسة في المعلقات) ، وفيق خنسه ، دار نون للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية ، اللاذقية ، ط١/١٩٩٧، ٤٤ .

(١٦) ينظر : آلة الكلام النقدية ، مفيد الجزائري ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٨٤-٨٥ .

(١٧) ينظر : شخصيات قلقة في الاسلام ، عبدالرحمن بدوي ، ١٤٠ .

(١٨) دراسات فنية في الأدب العربي ، د.عبدالكريم اليافي ، دمشق ، ١٩٦٣ ، ٢٧٠ .

(١٩) الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، آمنة بلّعلى ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠، ١٥٨ .

(٢٠) الغزل العذري (دراسة في الحب المقموع) ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق ، ط٢، ١٩٨٢، ١٧. وينظر : الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد) ، يوسف اليوسف ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ٥٨ .

(٢١) الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد) ، ٥٨ .

(٢٢) ينظر : فلسفة هيجل ،المنطق وفلسفة الطبيعة ، والتر سيتس، ترجمة ، إمام عبدالفتاح إمام ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، مج١ ، ٤٤.

(٢٣) الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، ٨٩ .

(٢٤) ينظر : شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية ، عبدالرحمن بدوي ، مصر ، ١٩٦٢ ، ٢٣.

(٢٥) القيمة والمعيار ، يوسف سامي اليوسف ، دار كنعان ، دمشق ، سوريا ، ط٢ ، ٢٠٠٣ ، ٤٩ .