

# ملامح التصوف في النص المسرحي العراقي

رسالة

مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل  
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير - الفنون المسرحية

تقدمت بها

نجلاء عطيه جرد حسين البكري

باشراف

الاستاذ المساعد الدكتور

محمد عبد الرضا أبو خضير

2009 م

1430هـ

# **Mysticism Features in the Iraqi Dramatic Text**

**A Thesis Submitted to:**

**The Council of the College of Fine Art, Babylon University  
as a Partial Fulfillment of the Requirements of the  
Master of Arts Degree in dramatic Arts**

**By :**

**Najlaa Atiya Jard Hussein al-Bakri**

**Supervised by:**

**Assist. Prof.**

**Mohammed Abdul Ridha Abou Khudiar**

**2009 A.D**

**1430 A.H**

# الإهداء

إلى إنساني الكامل ...

إلى الغائب الحاضر ...

إلى من تمنيت أن يشاركني هذه اللحظة

أبي ...

إلى كل من سعى معي لأرتقي من حال إلى حال ...

أهدي جهدي المتواضع هذا

نجلاء

# شكر وتقدير

الحمد والشكر لله أولاً و آخراً ، وبعد لا يسعني إلا أن أسجل شكري وتقديري وأمتناني لمعلمي ومرشدي في رحلتي المعرفية الدكتور محمد أبو خضير على ما أحاطني به من أداء معرفي ومعنوي، ساعياً معي من أجل الوصول بالبحث على النحو الذي عليه .

كما أتقدم بفائق الشكر والتقدير الى أخي مصطفى وأختي نور لما أبدياه لي من عون ومساعدة لإجتياز الكثير من العقبات، وأقدر اهتمام ومساندة كل من أختي وأبنة عمتي إسماء محمد جبر ومنذر محمد الجلي وحسام صباح جرد، وأقدم وافر الإمتنان لخالتي فائزة وأختي الكبرى وصديقتي عالية عبد الخالق لدعائهما ودعمهما الدائم لي.

وعرفانا بالجميل لعائلتي الثانية على ما بثته في نفسي من قوة الإرادة وروح المثابرة ومساندتها لي في كل كبيرة وصغيرة ولتحملها العبء الأكبر في طباعة البحث، يسعدني أن أبعث شكري وتقديري وأمتناني الى كل من ليث الياس بطرس... قيس مالك دانو... ثائر الياس بطرس... ترف قيس دانو... جوزيف قيس دانو.

كما أسجل شكري وتقديري وأمتناني للأستاذ الفاضل الدكتور حميد علي حسون الزبيدي على دعمه المتواصل طوال فترة الدراسة ورفدي الدائم بالمصادر.

كما تشكر الباحثة عمادة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل، وأخص الدكتور عباس جاسم حمود الربيعي عميد الكلية للرعاية الأبوية المستديمة التي أحاطني بها، كما أقدم شكري الى رئاسة قسم الفنون المسرحية لما أبدوه من مساعدة وتسهيلهم مهمة أنجاز البحث.

كذلك أتوجه بالشكر والتقدير والأمتنان الى كل من ساهم في رفدي بالمصادر وأخص بذلك الدكتور عباس محمد إبراهيم والدكتور علي محمد هادي الربيعي من كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل، والدكتور صباح نوري المرزوك من كلية التربية الأساسية – جامعة

بابل والمدرس المساعد سعد المرشدي من كلية الآداب – جامعة بابل، والمهندس هادي محمد ناصر صاحب مكتبة الصادق في محافظة بابل، كما تبعت الباحثة شكرها وأمتنانها الى الدكتور أحمد سلمان عطيه في كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل والدكتور هدى هاشم محمد كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل لإهتمامهما وتواصلهما الدائم معي.

وأقدم تقديري وأمتناني الى كل من قدم لي العون وساعدني لإتمام البحث من الأصدقاء وأخص الصديقة فوزيه سعيد موسى لعطائها المفيض والتي تعجز الكلمات عن شكرها، ولا أستثنى هـشام إبراهيم محي. هند فائز الحسون. إيناس محمد علي. ياسر عبد الصاحب البراك. هاجر عباس محمد. نهى عباس جواد. علي رضا. فاطمة عبد العزيز. عامر صباح المرزوك.

ويسرني أن أقدم وافر شكري وأمتناني الى الست عطور صالح هادي – مسؤولة شعبة الدراسات العليا، كما أقدم شكري وتقديري الى جميع موظفي مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل لتعاونهم.

## الباحثة

بسم الله الرحمن الرحيم

### إقرار المشرف

أشهد أن أعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (ملاح التصوف في النص المسرحي العراقي) لطالبة الماجستير (نجلاء عطيه جرد حسين البكري) قد جرى تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية.

الأستاذ المساعد الدكتور

محمد عبد الرضا أبو خضير

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

2008 /10/13

### توصية رئيس القسم

بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة للمناقشة

الأستاذ المساعد الدكتور

عباس محمد ابراهيم

رئيس قسم الفنون المسرحية – كلية الفنون الجميلة

جامعة بابل

2008 /10/13

# بسم الله الرحمن الرحيم

## إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة، بأطلاعنا على رسالة الماجستير الموسومة (ملاحم التصوف في النص المسرحي العراقي) لطالبة الماجستير (نجلاء عطيه جرد حسين البكري)، وقد ناقشناها في كل محتوياتها وفيما له علاقة بها، وقررنا قبولها بتقدير ( جيد جداً ) لنيل شهادة الماجستير في الفنون المسرحية.

التوقيع :

الاسم : أ.م.د. علي محمد هادي الربيعي

التاريخ : / / 2009

(عضواً)

التوقيع :

الاسم : أ.م.د. ناهضة ستار عبيد

التاريخ : / / 2009

(عضواً)

التوقيع :

الاسم : أ.د. حميد علي حسون الزبيدي

التاريخ : / / 2009

(رئيساً)

التوقيع :

الاسم : أ.م.د. محمد عبد الرضا ابو خضير

التاريخ : / / 2009

(عضواً ومشرفاً)

## مصادقة مجلس الكلية

صدقت هذه الرسالة من لدن مجلس كلية الفنون الجميلة / بابل

التوقيع :

الاسم : أ.د. عباس جاسم الربيعي

التاريخ : / / 2009

عميد كلية الفنون الجميلة

# ثبت المحتويات

| الموضوع                                                   | رقم الصفحة |
|-----------------------------------------------------------|------------|
| الاهداء                                                   | أ          |
| شكر وتقدير                                                | ب - ج      |
| ملخص البحث                                                | د - هـ     |
| ثبت المحتويات                                             | و - ح      |
| <p>الفصل الاول<br/>(الاطار المنهجي للبحث)</p>             |            |
| 1- مشكلة البحث                                            | 2          |
| 2- اهمية البحث والحاجة اليه                               | 2          |
| 3- هدف البحث                                              | 3          |
| 4- حدود البحث                                             | 3          |
| 5- تحديد مصطلحات البحث                                    | 3- 5       |
| <p>(الاطار النظري والدراسات السابقة)<br/>الفصل الثاني</p> |            |
| المبحث الاول: مرجعيات التصوف في الديانات الوضعية          | 7 - 21     |
| 1-1 الديانة الزرادشتية                                    | 7 - 13     |
| 1-2 الديانة البوذية                                       | 13 - 21    |
| المبحث الثاني: مرجعيات التصوف في الديانات السماوية        | 22 - 76    |
| 2-1 الديانة اليهودية                                      | 23 - 31    |
| 2-2 الديانة المسيحية                                      | 31 - 40    |
| 2-3 الديانة الاسلامية                                     | 40 - 76    |
| المبحث الثالث: مرجعيات التصوف في الفكر الفلسفي            | 77 - 109   |
| 3-1 أفلاطون                                               | 78 - 84    |
| 3-2 الغنوصية                                              | 84 - 88    |
| 3-3 أفلوطين                                               | 88 - 92    |
| 3-4 شوبنهاور                                              | 92 - 97    |
| 3-5 ليون تولستوي                                          | 97 - 101   |
| 3-6 هنري برجسون                                           | 101 - 106  |
| 3-7 جبريل مارسيل                                          | 106 - 109  |



| الفصل الثالث                    |                                                    |
|---------------------------------|----------------------------------------------------|
| 167 – 111                       | المبحث الاول: ملامح التصوف في النص المسرحي العالمي |
| 116 – 111                       | 1-1 برومثيوس مقيدا ً                               |
| 122 – 116                       | 1-2 هرقل فوق جبل اويتا                             |
| 128 – 123                       | 1-3 العاصفة                                        |
| 137 – 128                       | 1-4 فاوست                                          |
| 147 – 137                       | 1-5 الطريق الى دمشق                                |
| 152 – 147                       | 1-6 عندما نبعث نحن الموتى                          |
| 158 – 152                       | 1-7 الضوء يسطع في الظلمة                           |
| 163 – 158                       | 1-8 جريمة قتل في كاتدرائية                         |
| 167 – 163                       | 1-9 أهل القمة                                      |
| 200 – 168                       | المبحث الثاني: ملامح التصوف في النص المسرحي العربي |
| 175 – 169                       | 2-1 ايزيس                                          |
| 180 – 175                       | 2-2 مأساة الحلاج                                   |
| 185 – 180                       | 2-3 الدراويش يبحثون عن الحقيقة                     |
| 194 – 185                       | 2-4 رابعة العدوية                                  |
| 200 – 194                       | 2-5 طقوس الاشارات والتحويلات                       |
| 202 – 201                       | ما اسفر عنه الاطار النظري                          |
| 203                             | دراسات السابقة                                     |
| الفصل الرابع<br>(اجراءات البحث) |                                                    |
| 232 – 205                       | المبحث الاول: ملامح التصوف في النص المسرحي العراقي |
| 213 – 206                       | 1-1 كاترين                                         |
| 218 – 213                       | 1-2 شمسو                                           |
| 224 – 218                       | 1-3 محاكمة في نيسابور                              |
| 232 – 224                       | 1-4 الموت والقضية                                  |
| 276 – 233                       | المبحث الثاني: تحليل العينة                        |
| 234                             | 1- 2 مجتمع البحث                                   |
| 234                             | 2- 2 عينة البحث                                    |
| 235                             | 3- 2 اداة البحث                                    |
| 235                             | 4- 2 منهج البحث                                    |
| 246 – 235                       | 1- رسالة طير                                       |

|              |                                        |
|--------------|----------------------------------------|
| 256 – 246    | 2- ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً      |
| 262 – 256    | 3- سدرا                                |
| 268 – 262    | 4- قدح السم؛ أو سقراط يشربها حتى الموت |
| 276 – 268    | 5- البحث عن ضمير                       |
| الفصل الخامس |                                        |
| 279 – 278    | 1- النتائج                             |
| 279          | 2- الاستنتاجات                         |
| 280          | 3- التوصيات                            |
| 280          | 4- المقترحات                           |
|              |                                        |
| 289 – 281    | مصادر البحث ومراجعته                   |
| A – C        | ملخص البحث باللغة الانكليزية           |

# **Abstract**

This research aims to show the ability of theatrical text to host several of texts out of its paronomasia and structural dimensional framework, limiting this by mystical text, in spite of the mystic subject is not easy matter it makes of knowledge and aesthetical deep. The experience has some difficulties, which accompany with subjects like this because of its historical and humanity comprehensive, in general the concept of mystic and adjacent with it to get on the identity of structural and stylistic parts which this experience has given existence performance and aesthetical text.

The current research has five chapters: first chapter (methodological framework) includes the research's problem and its aims, importance, time, location and objective limits and limitation the idiomatic and procedure definitions. The research's problem raises a question how is ability of drama text in adopt the ideas and mystic stylistic structures although different both of languages in terms of categories and conceptual reference? The study aims to discover on mystic features in the Iraqi theatrical text.

In order to achieve the research's aim it is necessary to follow the historical path of mystic concept by theoretical framework consists of second chapter, third chapters and former studies. The second chapter has three researches; the first research discusses the mystic references in the earth religions, it has chosen Buddhism religion and zaradasht religion, which have mystic features either conceptual or aesthetical. The second research concludes on the mystic references in the divine religions starting from Jews mysticism and their creation legend and aesthetical stylistic in the Song of Solomon and what are has mystic significances. Then Christian religion to know its mystic concept by Christ Person (peace be upon him) besides philosophy of Oghstin and the visions stated in the Bible to reach to the clearness mystic in the Islamic religion. The Islamic mystic differs according to the variety of mysticism

experience himself, which led to appearance of many mystic philosophy intellectual schools and ideologies (like school of existentialism, school of mysticism, school of united and immanentism and high wisdom school). The researcher has chosen three samples have reputation in the mystic history are: (Al-Halage, Ibn-Arabi and Sl-Sahroudi). The third research includes mystic reference in the philosophical think represents by (Aphlotion, Al-Ghanousyia, Aphlotin, Shobnhowr, Tolstoy, Brigson, Marsil) an example to get on their philosophy features mysticism in forming and content.

This study devotes to show on mystic features in the drama texts it is necessary to follow the drama texts world which have mysticism significances it has chosen nine samples starting from Greece era represents by the play of (Brmthuos bounded) by Askhylous, ending at twenty century in the first research and third chapter by (people of pear) for Iliot. While the second research deals with find mystic features in the Arab drama text. It has chosen five samples some of them have mysticism and reality characters, others have legend characters have mystic features or texts in which their writers change the mysticism experience into speech and behavior to the their text content such as the play of (Easise) for Tawfiq al-hakeem, (Al-Halage) for Abdul Sabour, (Rabieh Al-Adawiya) for Mustafa Al-Halage. Finally the play of (ceremonial's signs and changes) for Sead Allah Wnous). The researcher gets on several facts most important of them is what all religion agreed and philosophies, creators of scientists and arts, search for (human's humanity) and sublimation because it has sacredness divine. As well as, it shows to mystic is behavior performance has its justification in the humanity self without social, geography and psychology limits, besides it has adjacent between drama text and mystic have taken the imagination a mean to express on self and others. The theoretical framework finishes with discussion the former studies is one studies drama texts.

The fourth chapter contains to research's procedures including the research's society at (15) Iraqi dramatic texts it have written in (1980-2000), it has chosen (5) texts to represents the research's samples intentional according to the plays' reasons are:( bird's letter, going out Bishr Bin Al-Harith barefoot, Sidra – cup of poison or Surgut dinks it until death, search for conscience). The researcher has taken (analytical descriptive methodology) to analysis the research by intentional method. Before starting to analysis the samples it has chosen some of drama texts by Iraqi theater writers. The researcher has finished the samples with some results:

1. The drama texts have taken with (poetic) systems collective among drama, tale, religion and historical story.
2. The text structure has change, variety, backing and cutting without horizontal connector represents to text (Sidra), (cup of poison) and (search for conscience).
3. Dramatic characters have continuous longing to first natural life after their suffering and existential alienation.

While the most important conclusions are: the character in the drama texts has mystic in its wandering, dreams and imaginations approaches to the romantic and existential characters, it follows proposals, references, Arabic bibliography and abstract in English language.

# ملخص البحث

سعى هذا البحث الى بيان قدرة النص المسرحي في أستضافة جملة نصوص خارج إطار بعده التجنيسي والبنائي محددًا ذلك بالنص الصوفي، رغم أن الخوض في موضوع التصوف ليس بالأمر اليسير لما يحمله من عمق معرفي وجمالي، إذ لم تخل التجربة من بعض المصاعب التي ترافق عادة مواضيع مثل هذه الموضوعات وذلك لشموليتها التاريخية والإنسانية، إلا أن الوقوف أمام مفهوم التصوف عموماً والتجاوز معها عتبة للوصول الى ماهية الأجزاء البنائية والأسلوبية التي حملتها هذه التجربة أداءاً حياتياً ونصاً جالياً.

تضمن البحث الآتي خمسة فصول شمل الفصل الأول (الأطار المنهجي) المتكون من مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وحدوده الزمانية والمكانية والموضوعية وتحديد التعريفات الاصطلاحية والأجرائية لعنوان البحث، وقد تعرضت مشكلة البحث الى تساؤل مفاده ما مدى إمكانية النص الدرامي في التعبير عن الأفكار والبنى الصوفية رغم اختلاف كلا اللغتين من حيث التجنيس والمرجع المفاهيمي؟ وعليه هدفت الدراسة الى الكشف عن ملامح التصوف في النص المسرحي العراقي.

وحتى يتم تحقيق هدف البحث لابد من تتبع المسار التاريخي لمفهوم التصوف وذلك ما يؤشره الأطار النظري المتكون من الفصل الثاني والفصل الثالث والدراسات السابقة، تشكل الفصل الثاني من ثلاث مباحث، بحث المبحث الأول عن مرجعيات التصوف في الأديان الوضعية وقد تم اختيار الديانة البوذية والديانة الزرادشتية نموذجاً، والتقصي عن ما تحمله من شذرات صوفية سواء أكانت مفاهيمية أو جمالية، وحاول المبحث الثاني الاستدلال على المرجعيات الصوفية في الأديان السماوية ابتداءً من تصوف اليهود (القبالة) وأسطورة التكوين لديهم وجماليات الحب الإلهي في نشيد الأنشيد وما أتمت به من دلالات صوفية، ثم الانتقال الى الديانة المسيحية للتعرف على ما تحمله من مرجعيات للتصوف والمجسد من خلال شخص المسيح مروراً بفلسفة أوغسطين والرؤى الواردة في الكتاب المقدس، وصولاً الى التصوف الصريح في الديانة الإسلامية والذي تنوع بتنوع التجربة الذاتية للمتصوف مما أدى الى ظهور عدة مدارس ومذاهب فكرية وفلسفية صوفية مثل (مدرسة الوجود – مدرسة الزهد – مدرسة الاتحاد والحلول – مدرسة الحكمة المتعالية)، وقد أختارت الباحثة ثلاث نماذج لها صداها في تاريخ التصوف وهم (الحلاج - ابن عربي - السهروردي)، ثم الانتقال الى المبحث الثالث والذي تضمن مرجعيات التصوف في الفكر الفلسفي متمثلاً بـ (أفلاطون – الغنوصية – أفلوطين – شوبنهاور – تولستوي – برجسون – مارسل) أنموذجاً وتم التوصل الى ما حملته فلسفتهم من سمات صوفية شكلاً ومضموناً.

ولأن هذه الدراسة قد كرسست للكشف عن ملامح التصوف في النصوص الدرامية كان لابد من تعقب النصوص المسرحية العالمية الحاملة لدلالات صوفية وقد أختير تسع نماذج ابتداءً من عصر

الأغريق مؤشرة بمسرحية (برومثيوس مقيداً) لأسخيلوس، منتهياً بالقرن العشرين بمسرحية (أهل القمة) لأليوت، هذا ماتضمنه المبحث الأول من الفصل الثالث، أما البحث الثاني أهتم بإيجاد ملامح تصوف في النصوص الدرامية العربية، وقد تم اختيار خمسة نماذج أئسم بعضها بتبني شخصيات صوفية واقعية وأخرى أخذت شخصيات أسطورية حاملة لشذرات تصوف أو نصوص أحال مؤلفيها التجربة الصوفية خطاباً وسلوكاً الى متون نصوصهم، متمثلة بمسرحية (إيزيس) لتوفيق الحكيم و(الحلاج) لصلاح عبد الصبور، (رابعة العدوية) لمصطفى الحلاج وأخيراً مسرحية (طقوس) (الأشارات والتحويلات) لسعد الله ونوس، خرجت الباحثة بعدة معطيات أهمها هو ما أتفتت عليه جميع

الأديان والفلسفات والمبدعين من علماء وفنانين، البحث عن (إنسانية الإنسان) والتسامي بها لما تحمله من قدسية إلهية، كذلك أشار الى أن التصوف أداء سلوكي له مسوغاته في الذات الإنسانية بدون محددات اجتماعية أو جغرافية أو نفسية، بالإضافة فقد توصل البحث الى تجاوز النص الدرامي والصوفي في أخذهما بالخيال وسيلة للتعبير عن الذات وغيرها، ويختتم الأطار النظري بإستعراض ومناقشة الدراسات السابقة وهي دراسة واحدة أختصت بالنصوص الدرامية.

بعد ذلك يتم الانتقال الى الفصل الرابع المشتتم على أجراءات البحث المتضمنة على مجتمع البحث المتكون من (15) نص مسرحي عراقي كتبت ما بين عام (1980 – 2000م)، وأختير (5) نصوص لتمثل عينة البحث والتي أختيرت بالطريقة القصدية وفق أسباب والمسرحيات هي: (رسالة طير، خروج بشر بن الحارث حافياً، سدر، قدح السم أو سقراط يشربها حتى الموت، البحث عن ضمير)، وأنتهجت الباحثة (المنهج الوصفي التحليلي) في تحليل البحث وبالطريقة القصدية، وقبل البدء بتحليل العينات تم الوقوف عند بعض النصوص المسرحية لمؤلفين لهم وقعهم المتميز على المسرح العراقي، تنتهي الباحثة من تحليل العينات بنتائج منها:

1. أخذت النصوص المسرحية بمنظومة (شعرية) جامعة ما بين الدراما والحكاية والقصة الدينية والتأريخية.
2. أئسمت بنية النص بالتحول والتنوع والأسترجاع والقطع دون رابط أفقي متمثلاً بنص (سدر)، (قدح السم)، (البحث عن ضمير).
3. الشخصوس المسرحية في حنين دائم الى الحياة الفطرية الأولى بعد معاناتها وأغترابها الوجودي.

أما الاستنتاجات فكان أهمها: قاربت الشخصية في النصوص الدرامية الحاملة للتصوف في ترحلها وأحلامها وتخيالاتها الشخصية الرومانسية والوجودية، ثم تعقبها المقترحات فقاممة المصادر والمراجع بالعربية، ومن ثم ملخص البحث باللغة الانجليزية.





## 1- مشكلة البحث :

وفقاً للتطور التاريخي للحياة الإنسانية عموماً فمنذ التكوين الأول أخذت أفكار الإنسان تتدرج نحو وجود محرك لهذا الكيان الحياتي، ويأتي ظهور الديانات الوضعية التي اعتمدت أفكار بعض الأشخاص مثل (الزرادشتية - البوذية) وظهور الأديان السماوية مسلكاً للتعرف على الوجود والوصول الى الذات الإلهية والتقرب إليها والتوحد معها أو الانحلال بها، فأصبح النص الديني منبع للنصوص الدرامية والتي يعد النص الصوفي جزء منه، فبالإضافة الى ما حمله من سمات دينية إلا إنه اعتمد الأشكال والأجناس التي عبرت بها الذات الإنسانية عن تصورهما للوجود الخاص داخل الوجود العام.

ورغم ما شهدته الحضارة من تطورات علمية واكتشافات تخص الوجود اليومي للإنسان يبقى هناك شيء بعيد يعجز العقل عن إدراكه أذ يقف عند حدود معينة، فأتخذ الخيال والحدس والرؤيا دور في اكتشاف المخفي من الظواهر والتي نجدها في بعض الاتجاهات الدينية والفلسفية والفنية، وللنص الصوفي دور في البحث عن ما هو باطني حامل لأبعاد جمالية ورموز ومفردات وأشكال وبنى معبر عن ما يستتر في الذات الإنسانية.

فكانت تبني هناك بعض الدلالات الصوفية في الأسطورة أو الملحمة وبعض قصائد الشعر وأخذت أبعادها الأخرى مثل الدراما والرواية، وذلك أن الجنس الدرامي عرف عنه بأعتباره ذو شمولية جامع للكثير من الأجناس والأنماط بالإضافة الى اعتماده الأسطورة والملحمة، أذ أخذ باستدعاء النص الصوفي مما ساعد على اتساع منظومته الفنية والجمالية لوجود عدة أجناس في شكل واحد، وقد توالى النصوص المسرحية الحاملة لملامح التصوف بدءاً من تصوف الأغريق والتي يمكن أن تؤشرها مسرحية (برمثيوس مقيداً) مروراً بنصوص عصر النهضة (العاصفة) لشكسبير، وصولاً الى نهاية عصر التنوير ورغم ظهور الأفكار المادية والعلمية فإن إتجاء بعض الكتاب الى النص الصوفي لا يزال حاضر ومعبّر عن قلق وهواجس الذات الإنسانية فكان للقرن التاسع عشر وفرة درامية ذات ملامح صوفية متمثلة في نصوص إبسن وسترنديبرغ وتولستوي ولم يستثن القرن العشرون من تلك النصوص رغم هيمنة أفكار الحداثة والعقلانية.

ووفق ذلك المسار التاريخي تؤشر مشكلة البحث القائمة على تساؤل مفاده ما مدى إمكانية النص الدرامي في التعبير عن الأفكار والبنى الصوفية رغم اختلاف كلا اللغتين من حيث التجنيس والمرجع المفاهيمي؟

## 2- أهمية البحث والحاجة إليه :

1. أظهار المشترك الفني والجمالي بين شكل الدراما كونها فناً شمولياً وبنية النص الصوفي.
2. يفيد طلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة في القطر فضلاً عن العاملين في الفن المسرحي ونقده والمهتمين به.

### 3- هدف البحث :

الكشف عن ملامح التصوف في النصوص المسرحية العراقية.

### 4- حدود البحث :

1. زمانياً : 1980 - 2000م
2. مكانياً : النصوص الصوفية التي كتبها مؤلفون عراقيون في المسرح.
3. موضوعاً : ملامح التصوف في النص المسرحي العراقي.

### 5- تحديد مصطلحات عنوان البحث :

#### 1-5 التصوف :

#### 1-1-5 التصوف لغوياً :

لقد وردت كلمة (التصوف) في معجم مختار الصحاح فيما يخص صوف الشاه على النحو الآتي:  
 "(الصُّوفُ) (للثَّلَّةِ) (وَالصُّوفَةُ) أَخَصُّ مِنْهُ"<sup>(1)</sup>.

ويقول الفيروزي أبادي "قال ابن سيدة: الصوف للغنم، كالشعر للمعز والوبر للابل ... والجمع أصواف... وقال أيضاً : وقولهم أخذت بصوف رقبتك، وبصافها، بجلدها أو بشعره المتدلى في نقرة قفا.. وصوفة أيضاً : أبو معز، وهو الغوث بن مر بن أد ابن طانجة، كانوا يخدمون الكعبة ويجيزون الحاج في الجاهلية... أو هم قوم من أفناء القبائل فتشبهوا كتشبيك الصوفة... وصاف السهم عن الهدف بصوف... عدل وعنى وجهه: مال:والصوفانة بالضم: تبلة زغباء قصيرة..."<sup>(2)</sup>.

وفي محل آخر جاءت كلمة "تصوف - Sufism من الصفاء، أو الصوف، أو من أهل الصفة، أو كلمة فيلوسوفوس اليونانية بمعنى حب الحكمة.

أما لفظة تصوف - Mysticism الإفرنجية هي الشائعة في اللغات الأجنبية، والتصوف عند هؤلاء هو الانتصاف للوجدان intuition من المعرفة المنطقية، لأن الوجدان يتجاوز حدود المنطق الى حقيقة لا يصل إليها المنطق"<sup>(3)</sup>.

#### 2-1-5 التصوف اصطلاحياً :

للتصوف تعاريف عديدة تنوعت باختلاف التجربة الذاتية للمتصوف ومهما اختلف التعبير عنها إلا إنها جميعاً تكشف عن حقيقة مفهوم التصوف، فقد أشار اليه أحدهم بأنه "تصفية القلب عن موافقة

(1) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، (دار الكتاب العربي: بيروت، 1981)، ص 373.

(2) صابر طعيمة، التصوف والتفلسف (الوسائل والغايات)، ط1، (مكتبة مدبولي: القاهرة، 2005)، ص 17.

(3) عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، (مكتبة مدبولي: القاهرة، 2000)، ص 197-198.

البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد صفات البشرية، ومُجانبة الدعاوي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقة، وأستعمال ما هو أولى على السرمدية، والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله تعالى على الحقيقة، وأتباع رسول الله في الشريعة<sup>(1)</sup>.

والجنيد البغدادي إشارته للتصوف: "(هو أن تكون مع الله بلا علاقة)، وعند الشبلي: (التصوف هو العصمة عند رؤية الأكوان)<sup>(2)</sup>.

وأيضاً يراه الشبلي: "التصوف هو حفظ حواسك ومراعاة أنفاسك"<sup>(3)</sup>.

ويسجل معروف الكرخي بأن: "التصوف هو الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلاق"<sup>(4)</sup>. ويقول الجرجاني: "(التصوف هو الوقوف مع الأداب الشرعية ظاهراً فيرى حكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للمتأدب بالحكمين كمال)، وقيل (التصوف هو بذل المجهود في طلب المقصود، والأنس في المعبود، وترك الاشتغال بالمفقود)<sup>(5)</sup>.

وسئل سحنون عن التصوف: "(أن لا تملك شيئاً ولا يملكك شيء)، ويقول عنه أبو بكر الكناني: (التصوف صفاء ومشاهدة) أن هذه العبارة الموجزة جمعت عنصري الوسيلة والغاية أما الوسيلة فهي الصفاء وأما الغاية فهي المشاهدة.

ويراه جعفر الخدي: (التصوف طرح النفس في العبودية والخروج عن البشرية والنظر الى الحق بالكلية)<sup>(6)</sup>.

### 3-1-5 التعريف الإجرائي للتصوف :

التوسل بمنظومة أفكار وأفعال عمادها الحدس والرؤية والحلم والخيال وصولاً لـ (كشف) المستشرق من الظواهر والأشياء.

### 2-5 النص :

#### 1-2-5 النص لغوياً :

وردت كلمة نص في معجم لسان العرب لأبن منظور: "النَّصُّ: رفعك الشيء، نصَّ الحديث يَنْصُهُ نصّاً: رفعه. وكل ما أظهر، فقد نصَّ... ويقال نصَّ الحديث الى فلان أي رفعه،... وأصل النَّصِّ أقصى الشيء وغايته،... ونصَّ الرجل نصّاً إذا سألته عن شيء حتى يستقصى ما عنده. ونصَّ كل شيء منتهاه. وفي الحديث عن عليّ (رض)، قال: إذا بلغ النساء نصَّ الحقائق فالعصبية

ُ

(1) الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ط1، (دار الفكر: بيروت، 2005)، ص44.

(2) عبد القادر أحمد عطا، التصوف الإسلامي بين الأصالة والأقتباس في عصر النابلسي، ط1، (دار الجيل: بيروت، 1987م)، ص185.

(3) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ط1، (ذوي القربى: قم، 1385هـ)، ص283.

(4) عبد القادر أحمد عطا، مصدر سابق، ص185.

(5) جميل صليبا، ج1، مصدر سابق، ص283.

(6) الشيخ امين الشيخ علاء الدين النقشبندي، ما هو التصوف (ما هي الطريقة النقشبندية)، تر: محمد شريف احمد، (الدار العربية: بغداد، 1988)، ص 48-52.

أولى، يعني إذا بلغت غاية الصغر الى أن تدخل في الكبر فالعصبة أولى بها من الأم، يريد بذلك الإدراك والغاية. قال الأزهرى: النصُّ أصله منتهى الأشياء ومبلغُ أقصاها،....<sup>(1)</sup>.

## 5-2-2 النصُّ اصطلاحياً :

يشار للنص في عرف الأصوليين الى "الكلام المفهوم المعنى من الكتاب والسنة، سواء كان ظاهراً، أو نصاً، أو مفسراً، أو حقيقةً، أو مجازاً، عاماً أو خاصاً، أ اعتباراً منهم للغالب، لأن عامة ما ورد من صاحب الشرع نصوص"<sup>(2)</sup>.

كما يعرف "بأنه كلام لا يَحتمل إلا مَعنى واحداً"<sup>(3)</sup>.

وجاء في كتاب التعريفات للجرجاني بأنه "ما ازداد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى،...

وقيل أيضاً: ما لا يد تمّل التأويل"<sup>(4)</sup>.

## 5-2-3 التعريف الإجرائي للنص :

منظومة من الأفكار والبنى اللغوية تهدف الى تفعيل دور المتلقي نحو فكرة بذاتها عبر نسق بذاته.

(1) أبين منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، ط4، (دار صادر للطباعة والنشر: بيروت، 2005)، ص 271.

(2) عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص 877.

(3) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، (دار العلم للملايين: بيروت، 1997)، ص 282.

(4) الشريف الجرجاني، مصدر سابق، ص 176.

## الدراسات السابقة

ستقوم الباحثة باستعراض ومناقشة دراسة سابقة والتي تقترب والبحث الحالي، من حيث تبني النصوص الدرامية للفكر الصوفي شكلاً ومفاهيماً.

### 1. أستعراض الدراسة السابقة :

دراسة: علي محمد هادي الربيعي - (التصوف الإسلامي وأنعكاسه في النص المسرحي العربي)، مجلة نابو للبحوث والدراسات، ع (1)، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل، 2006. قامت مشكلة البحث على استثمار الفكر الصوفي الإسلامي في النصوص الدرامية وحضور الشخصية الصوفية الواضح في النص الدرامي، وأوقف الباحث حده عند حدود انعكاسات الفكر الصوفي في النص الدرامي العربي<sup>1</sup>، متمثلة بثلاثة نصوص درامية:

1. مأساة الحلاج - صلاح عبد الصبور - 1969م .
  2. رابعة العدوية - عدنان مردم بك - 1972م .
  3. بشر الحافي يخرج من الجحيم - عبد الغفار مكاوي - 1982م .
- وخلص الباحث الى جملة نتائج منها<sup>2</sup>:

1. اعتماد اللغة الشعرية في معالجة المواقف الدرامية.
2. أستعراض الفكر الصوفي في النصوص الثلاثة وأختلاف المعالجات الدرامية.
3. تباين البناء الدرامي للنصوص من تقنيات فنية وآليات أسترجاع.

### 2. مناقشة الدراسة السابقة:

تجد الباحثة أن الباحث د.علي محمد هادي الربيعي قد أخذ بانعكاسات الفكر الصوفي الإسلامي (الموت - الأغتراب - الحقيقة - السماء - الحب - الاتحاد) على النص الدرامي دون أن يتوقف على عناصر البناء الفني من (حبكة وصراعات ولغة وبداية ونهاية ورموز النص الصوفي ذاتها) وهو ما أخذت به الباحثة في قراءاتها للنصوص الدرامية العالمية والعربية والعراقية.

1 علي محمد هادي الربيعي، مصدر سابق، ص75 .

2 المصدر السابق نفسه، ص96-97 .

## ما أسفر عنه الأطار النظري

1. أخذت بعض المذاهب الأدبية ملامحها الصوفية في طبيعة الشكل أو المضمون كما في الرومانسية و الرمزية والوجودية.
2. ألتزم بعض المؤلفين المسرحيين في أشواط حياتهم الأخيرة التحول الروحاني نحو التصوف سلوكاً ومفهوماً.
3. تجاوز النص الدرامي في بنيته الجمالية والنص الصوفي من حيث الشكل الجمالي للشكل الدائري.
4. حمل النص الدرامي ذات المرموزات التي حملتها النصوص الصوفية مثل: الجبل - البحر - الطير - الشمس - الضياء - وما الى ذلك.. .
5. حفلت النصوص الدرامية بأسلوبية تصوفية أذ يؤشر حضور التكرار والعطف والترميز والتشفير والمنولوج الداخلي وضمير المخاطب.
6. تشكل النص الدرامي بذات الرحلة التي أعتمدتها نصوص التصوف في الكشف عن الحقيقة عبر مراحل زمنية ومكانية معتمدة حلم الوصول الى فردوس مفقود.
7. حملت بعض النصوص الدرامية ذات الحمولة المعرفية والسلوكية والنفسية للذات المتصوفة في معالجتها للوقائع التاريخية المشهورة.
8. ثمة دلالات صوفية لعنوانات بعض المسرحيات ذات أحوال صوفية في مسار متن الأحداث وطبائع الشخصيات.
9. إلتزمت النصوص المعالجة للشخصيات التاريخية ذات الاتجاه الصوفي بأبعاد الواقعة التاريخية للشخصية وأن تنوعت أساليب المعالجة بين النثر والشعر العمودي والشعر الحر.
10. أعتد النص المسرحي وسيلة تحولات الذات المبدعة بواسطة (الهجرة الروحية) لتكون الدراما سبيلاً للتحرر والصفاء الروحي
11. محاولة بعض الكتاب المسرحيين خلق عالماً يوتوبياً أثر الوقائع المادية في الحياة المعاصرة.
12. التصوف أداء سلوكي له مسوغاته في الذات الإنسانية بدون محددات اجتماعية أو جغرافية أو نفسية.
13. شيوع التصوف بأثر الحروب أو النكسات أو الأخذ بها طريقاً لتحرير المجتمع من مؤسسات دنيوية.
14. تنوع مقولات التصوف وفق الأديان والفلسفات والمراحل التاريخية مما يمنح النص الصوفي بعده الإنساني.
15. تقارب الخطاب الصوفي والخطاب الفلسفي في أخذهما بما ينبغي أن يكون والى ما هو قائم.
16. تجاوز النص الصوفي والنص الدرامي في أخذهما بالخيال وسيلة للتعبير عن الذات.
17. تناظر الشخصية الدرامية والذات الصوفية في حنينها الى ما قبل الأزمة والحياة الاجتماعية وفي تساؤلهاما الدائم.

18. خروج ومغادرة الشخصية الدرامية لما هو مألوف وما يسببه ذلك من معاناة وأتهامات يقارب طبيعة الذات الصوفية.
19. السعي صوب الكمال الكوني لإتمام الدورة الحياتية عبر الشكل الدائري الذي إلتزمت به أغلب النصوص المسرحية موضع التحليل.
20. اعتماد الشخصية الدرامية والذات الصوفية الرؤية والحدس والتأمل وسيلة للكشف.
21. اتخاذ المعرفة والأرادة وسيلتين للخلاص من سلطة العالم المادي.
22. توظيف بعض النصوص الميثولوجية والسيرة للذوات الصوفية في تشكيل درامي مما يقارب الأجnas الأدبية في متن النص المسرحي.
23. للنصوص المسرحية العربية المعالجة للوقائع والمفاهيم والشخصيات الصوفية بعدها العرفاني والأسلوبي وكثافة التعبير اللغوي كما والنصوص العالمية الأخرى.
24. أخذت النصوص المسرحية أبعادها الدرامية والفلسفية بثنائية التعبير والتجريد مما يبرر شمولية النص المسرحي.
25. لثنائية الظاهر والباطن الصوفية تشكل مفاهيمي وأسلوبي في متن النص الدرامي مما يتيح للنص تأويلات متنوعة شأنه شأن النص الصوفي.
26. أتمت وحدتي الزمان والمكان في النص الدرامي والنص الصوفي بالشمولية الكونية اذ يفتقد المتلقي في بعض النصوص تحرير علامات دالة بذاتها على المكان أو الزمان، فالأول مجرد عماء والثاني في ديمومة.
27. لأن الشخصية الدرامية والصوفية في دفاع عن ذاتها من أوساطها الاجتماعية، أعتمد وسائل مثل المونولوج الداخل - التكرار - تأنيث الدلالات بتاء التأنيث والمنأجة مع الخالق.



# الفصل الأول

## الأطار المنهجي

- 1 - مشكلة البحث
- 2 - أهمية البحث والحاجه إليه
- 3 - هدف البحث
- 4 - حدود البحث
- 5 - تحديد مصطلحات عنوان البحث

# المبحث الأول

1- ملامح التصوف في النص المسرحي

العراقي

1-1 كاترين

1-2 شمسو

1-3 محاكمة في نيسابور

1-4 الموت والقضية

# المبحث الثاني

## تحليل العينة

1 - 2 مجتمع البحث

2 - 2 عينة البحث

3 - 2 أداة البحث

4 - 2 منهج البحث

## 2- (تحليل عينات)

تضمن المبحث الثاني من هذا الفصل مجتمع البحث والعينة فضلاً عن منهج البحث واداة البحث كما يأتي:

### 1. 2مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من خمسة عشر نصاً عراقياً من (1980 – 2000م) حاملة لملامح التصوف، كما هو موضح بالجدول رقم (1) ادناه:

جدول رقم (1)

| ت  | اسم المسرحية                        | المؤلف               | سنة التأليف |
|----|-------------------------------------|----------------------|-------------|
| 1  | أبن ماجد                            | عزيز عبد الصلح       | 1982        |
| 2  | رسالة طير                           | قاسم محمد            | 1984        |
| 3  | الباب                               | يوسف الصانغ          | 1985        |
| 4  | ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً      | عزيز عبد الصاحب      | 1989        |
| 5  | وداعاً أيها الشعراء                 | جليل القيسي          | 1990        |
| 6  | تكلم يا حجر                         | محي الدين زنكنة      | 1990        |
| 7  | الذي يأتي                           | علي عبد النبي الزيدي | 1993        |
| 8  | بعيداً بانتظار الضوء                | ضياء سالم            | 1995        |
| 9  | المجنون                             | قاسم محمد            | 1996        |
| 10 | سدرا                                | خزعل الماجدي         | 1997        |
| 11 | قدح السم، أو سقراط يشربها حتى الموت | يحيى صاحب            | 1998        |
| 12 | على مائدة الضبع                     | يحيى صاحب            | 1998        |
| 13 | البحث عن ضمير                       | حاتم عباس بصيله      | 1999        |
| 14 | في انتظار                           | أحمد محمد عبد الأمير | 1999        |
| 15 | أيام ذاهبة                          | رعد كريم عزيز        | 2000        |

### 2. 2عينة البحث :

أختارت الباحثة العينات المبينة في الجدول رقم (2) وبالطريقة القصدية للأسباب الآتية:

- 1- بناءاً على القراءات القبلية وما حملته هذه القراءات من معطيات أعتمدتها الباحثة في اختيار العينة.
- 2- أن عينة البحث نتاج لمرحلة أخذت بها الذات العراقية في البحث عن سبل للترميز والمرجعيات التاريخية.
- 3- أختيرت عينة البحث لكتاب مغتربين غربة خارجية (خارج الوطن) مثل المؤلف قاسم محمد، أو غربة داخلية اختيارية تهميش الذات للهروب من واقع يحارب الإنسان مثل الكاتب يحيى صاحب.
- 4- أقتربت عينة البحث من هدف البحث رغم أختلاف النصوص المسرحية والتباين الزمني والتفرد الذاتي لكل كاتب وأنطباعه الخاص في خلق عالمه داخل النص.

- 5- أحالت عناوين بعض النصوص الحاملة لملامح صوفية مثل (رسالة طير - البحث عن ضمير)، أو عناوين صريحة لشخصيات صوفية مثل ( ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً - سقراط يشربها حتى الموت) لإختيار عينة البحث.
- 6- حصلت إحدى مسرحيات عينة البحث على جائزة مسابقة اتحاد الكتاب والأدباء في العراق ممثلة بمسرحية (البحث عن الضمير).

## جدول رقم (2)

|    | أسم المسرحية                        | المؤلف          | سنة التأليف |
|----|-------------------------------------|-----------------|-------------|
| 1. | رسالة طير                           | قاسم محمد       | 1984        |
| 2. | ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً      | عزيز عبد الصاحب | 1989        |
| 3. | سدرا                                | خزعل الماجدي    | 1997        |
| 4. | قدح السم، أو سقراط يشربها حتى الموت | يحيى صاحب       | 1998        |
| 5. | البحث عن ضمير                       | حاتم عباس بصيله | 1999        |

## 3. 2 أداة البحث :

وصولاً الى تحقيق هدف البحث الآ ني أعتمدت الباحثة على ما أسس من بنية معرفية تحتية تعنى بمفاهيم وجماليات التصوف، فضلاً الى ما أسفر عنه الأطار النظري من مؤشرات أداة لتحليل عينة البحث.

## 4. 2 منهج البحث :

أعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لما يتيح من سعة وحرية في الاستدلال والكشف عن المفاهيم البنائية والأسلوبية والجمالية اداءِ ونصٍ والتي يتجاور من خلالها النص الدرامي والنص الصوفي متواصلًا ومسارهما التاريخي.

## 1. رسالة طير

من البديهي أن تؤثر الظروف التي يعيشها الفنان سواء أكانت ذاتية أو موضوعية على فنه، ولا يمكن فصل الظروف السياسية والدينية والاقتصادية والاجتماعية عن الفنون عموماً وهذا ما يشمل المسرح كونه صورة منعكسة للواقع، وقد أستلهمت مسرحية (رسالة طير) من الواقع المعاش، مستوحاة من التراث والنصوص الصوفية.

كتب قاسم محمد\* المسرحية عام 1984م، وأتسم العنوان بدلالة متمثلة برسالة مبعوثة من طير

\* ولد عام 1936م، نشأ في بيئة شعبية زاخرة بالموروث الشعبي، وقد تركت هذه البيئة على مخيلة قاسم محمد وثقافته أثراً ، وحينما سافر الى الاتحاد السوفيتي عام 1962م لأكمال دراسته المسرحية وجد هناك اهتماماً بالتراث القومي ودوره الفاعل في الأبداع المسرحي، وبعد رجوعه الى الوطن، دشن حياته الفنية الجديدة بمسرحية (النخلة والجيران – 1969م)، وتعد مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل – 1972م) فاتحة لمساعاه،=

مرتحل عن وطنه يحن للعودة، وهذه الرسالة لاتمثل محنته الذاتية بل هي هاجس الذات الإنسانية جمعا. تحكي المسرحية عن طيور تعيش في وطنها تتصارع فيما بينها من أجل شهوات وماديات الحياة الى أن يأتي من يستعمرهم تحت عنوان حمايتهم، وحين يجد من بعضهم الرفض يقوم بسجنهم كل اثنين في سجن، وبعدها يزج بهم جميعاً في سجن واحد، بينما هم في حيرة من أمرهم يفكرون في كيفية الخلاص وهل هناك من يخلصهم، ثم يأتي الهدد ليدلهم الى طريق الخلاص بأن هناك مدينة عظيمة ترفع مقاماتهم وتحافظ على كيانهم وقدسيتهم، فيرحلوا عبر الفضاءات في رحلة طويلة مليئة بالمتاعب والمشقة للبحث عنها، وبعد أن يصلوا يدخل على الحكيم طير الهدد فيسمعون صوتاً يخبرهم أن الخلاص في الإدراك لا غير، وبعد الصعود يبدأ التفكير بطريق العودة ولكن العودة الى أين؟<sup>1</sup>

عالم النص محمل بدلالات ورموز متأسنة فيوجد القوي والجميل والكسير والمأخوذ والغريب والحكيم، ممثلاً رمز الطير الأرواح أو الذوات الإنسانية المرتحلة على الدوام للبحث عن المجهول عليها تجد ظالتها ويظل السؤال قائما عن ماهية المجهول، لذا فإن هناك من يريد أن يبرح مكانه باحثاً وهناك من لا يريد ومن يتردد بين الإقامة والرحيل:

"السادس: ما دمنا سنهلك في جميع الأحوال أذاً فلنبحث عن ذلك المعين.

الثاني: لا أنصحكم بمغادرة هذا المكان.

القوي: لماذا تتحدث هكذا.

الثاني: لأننا المجهول ينتظركم وينتظركم الخذلان"<sup>(2)</sup>.

ومن أجل الملك والتملك ولأن كل واحد منهم يجد ذاته هي الأقوى والأفضل ينتهي بهم ذلك الى عراق

وأحتدام:

"الطائر القوي: كفي عن المقاومة

الجميل: أرفضك

القوي: لا رفض أمام قوتي ....

الجميل: أرفضك... أرفضك... فكر أنا لأخيك

القوي: أنت لي

الجميل: لقد اخترت أخاك ومن حقي أن اختار سعادتي"<sup>(3)</sup>.

يظهر الطير الغريب ليحميهم من شرورهم، فلا يوجد في دواخلهم أية قيم مأثورة عن حياة الفضيلة:

"الغريب: كفى أستمعوا إلي أنا منقذكم من حالكم هذه، أنصحكم من أجل خلاصكم أن

= وقد أعد وألف مسرحيات عديدة منها (طير السعد - شخوص وأحداث في مجالس التراث - حكاية العطش والأرض والناس) وغيرها، للمزيد ينظر: شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، ط1، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1989 م)، ص 140-141.

1 قاسم محمد، رسالة طير، مجلة الرافد، العددان 21-22، (دائرة الثقافة والاعلام: الشارقة، ديسمبر 1998 م)، ص 133-144.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 138.

(3) قاسم محمد، مصدر سابق، ص 134.

تنصتوا إلي كهؤلاء، إستسلموا لمشيتي.

الطيور : نستسلم ؟

الغريب : أستسلموا تسلموا

الجميل : عدونا أنت عدو لنا

الغريب : أيها الطائر الصغير الجميل لست أكثر عداوة منكم أنتم لبعضكم ولأنفسكم.

الطيور : ماذا تريد منا؟

الغريب : أن تكونوا جميعاً في ظل جناحي تحت أمتي<sup>(1)</sup>.

والارض هنا رمز للعالم و ما وصلت إليه من إنهيارات وتشتت وبغضاء، فالصراع بين الذوات يتيح للآخر السيطرة عليهم لعدم تمكنهم من ذواتهم وأغواءاتها وهذا ما يؤشره الغريب لهم: "كيانات رثة، متنافرة، متقاتلة تحتاج الى من يحميها من نفسها قبل أن تفنى سأخلصكم من الفناء..."<sup>(2)</sup>.

تبدأ الطيور بالتحول بعد ما إلم بها الألم وهذه ردة فعل وهو ما يحصل للمتصوفة أيضاً، غير أن الطير الجميل يجد أنهم وجود ضمنى لوجود أعظم وكيان أنعكاس لكيان أعمق، فيبدأ الصراع من أجل استرجاع حريتهم، أذ يجد الطائر الجميل أن لا شيء يضاهي ثمن حرية الذات:

"الغريب : أسكتي وتعالى إلي، سأغدق عليك النعم وأسكنك أجمل الأعشاش.

الجميل : وستسلبني حريتي لا. لا تذهبوا معه، أنتبهوا لمطامعه فكروا، كفاكم سفك دماء بعضكم البعض الآخر"<sup>(3)</sup>.

فالحرية ماهية الذات لأن الله خلق الإنسان ذاتاً حرة لا قيد لجسد أو فكرة ما تكبلها بالرغبات الدنيوية، ذلك ما كان يسعى وراءه المتصوفة استعادة الحرية التي منحها الله لهم لذا طلبوا الحرية في الخطاب والسلوك، وهذا ما حملته بعض دلالات النص المسرحي.

وأول بوادر التحول والتغيير إلتزامهم الصمت والحزن حين يطلب منهم الغريب أن يتكلموا، إلا إن الطائر الجميل لا يجد نيلاً للمراد من خلال الصمت والحزن فقط بل لابد من فعل دنيوي يؤدي الى التغيير:

"الجميل : لم أنتم صامتون؟ تكلموا الصمت

لن ينجيكم، هذا الغريب يهددكم جميعاً

المتكلمين منكم والصامتين (صمت)

الغريب : ياللمصمت لا جواب لا كلام .... "<sup>(4)</sup>

والحوار دلالة على أن المتصوفة فنات عدة، فئة تبوح بمشاعرها حد البوح والذي نجده في حالة الجميل، و سلوك آخر مثل سلوك المأخوذ الجاهر لمرموزات لا يمكن لأحد أن يفهمها فيجده الناس ينطق باللا مفيد، و

(1) قاسم محمد، مصدر سابق، ص 134-135.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 135.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 135 .

(4) المصدر السابق نفسه، ص 136 .

وآخرون يخافون البوح فيلتزموا السكوت مثل الكسير وغيره، مبيناً الغريب ذلك في قوله لهم: "الصمت جواب عقيم سأقضي على العقم الذي فيكم..."<sup>(1)</sup>، مؤشراً الحوار تناصاً ومسرحية العلاج أو واقعة العلاج ومقتله أثر بوحه برؤيته.

يتحول أداءهم من حالة الصمت الى المناجاة والنداء، فتتعالأ أصواتهم من أجل أثبات وجودهم:

" الطيور: نحن هنا نحن موجودين

الكسير: ولكن لا جناح ولا فضاء..... أن كل قاسي القلب عديم الرحمة

أقام لنا قفصا منا وبنا وبواسطتنا..... ليست هذه العصي في القفص...بل

أن قفصنا الحقيقي هو الحرمان ... من الشوق الى ماء الحياة نحن ... موجودين ولا موجودين"<sup>(2)</sup>

ويظل نداء الطيور مستمراً بهدف الذود بمخلص لها من هذه المحنة، الى أن يأتي صوت الهدد يحثهم على البحث ليدخلوا في كيف الفعلي وطرح الأسئلة وبدأ أحدهم يسأل الآخر عن ما مر به وكيف أخرج من عشه فيدور بينهم حوار الى أن يجدوا أنهم من وطن واحد لا فرق بينهم:

"الأول: أين كان عشك ؟

السادس: في الوادي الأخضر وأنت؟

الأول: في أرض الماء والسهول المثمرة الفيحاء

الرابع: من قال الفيحاء؟

الثالث: أنت من نفس فصيلتنا؟

السادس: نحن جميعاً من نفس الفصيلة .

القوي: كيف الخلاص من هذا الشراك "<sup>(3)</sup>

هنا يعطي الكاتب للإنسانية ثمة رمزية واحدة دون تفرقة وأن ما يصب من المصائب لذات بعينها وكأنه أصاب جميع الذوات فلا فرق في الدين أو الوطن أو النوع، وعندما نطقوا بكلمة (فيحاء) أعطوا دلالة وسعة للمكان دون تعيين الوطن بحد ذاته فالفيحاء تمثل السعة من الأرض دون التقيد بحدود وهذه السعة والانفتاح ما يبحته المتصوفة في خطابهم الذي أخذ سمة الكونية وفضاءات الإنسان وماهيته، ذلك ما أراد أثباته الهدد لهم بأنهم متساوين في كل شيء، ورغم ذهولهم وأستغرابهم فقد دخلوا في تساؤل عن معنى الأخوة: " الكسير: نحن الآن أخوة حقا وحقيقية

الهدد: نعم يا أخوة الحقيقية نحن أخوة المكان وأخوة في الزمان..وأخوة المصاب والمصير"<sup>(4)</sup>

فالأديان والفلسفات والفنون بأنواعها وكل موروث يهدف الى الأخذ بالذات الإنسانية نحو النقاء الذاتي والانحراف عما يشاغلها من منافع ذاتية، والانفتاح من بعد على الحياة البشرية بكليتها.

(1) قاسم محمد ، مصدر سابق ، ص136.

(2) المصدر السابق نفسه ، ص136.

(3) المصدر السابق نفسه ، ص136 - 137.

(4) المصدر السابق نفسه ، ص137.



تنير إشارة أخرى في داخلهم بعودتهم الى البداية كونهم لم يكونوا هكذا، يبدأوا بأدراك شيء ما، لماذا لم يحافظوا على صفاتهم الفطرية لماذا اكتسبوا صفات شيطانية ليست فيهم، فقد دب الفساد في الذوات والزمان وأستولت النفس الأماره على ما فيهم من صالح، وعاد هاجس الأحساس بالخطايا والاعتراف بها يراودهم بعد أن أستعمرت ذواتهم من المادة وشهوتها:

"الاول: نعم طعنت وغدرت وعاونت ظالماً على مظلوم كلنا هكذا بطريقة أو بأخرى.

الجميل: لم تكن حقيقتنا هذه حقيقة جديدة لسنا لوبوسها فابأسنا ببؤسها.

الطيور: وحقيقتنا الحقّة أين صارت؟

المأخوذ: أكلناها، أكلناها طمعاً لبسناها ريشاً رثاً مشينا به طيرته الأهواء فأخذت

هذه الحقيقة وصارت ريشة رثة تتقاذفها الرياح"<sup>(1)</sup>.

وهنا يتصاعد الصراع بين ما هو روحي أزلي وما هو مادي فاني، فيحاول معرفة ما حل لذواتهم لماذا اعميوا عن ابصار الحقيقة، موضحاً الهدد لهم بأن الغشاوة والحجاب الذي تدلا ما بين العين والحقيقة قد أعمى الضمير قبل العيون، وللضمير معناً متعالياً بالنسبة للمتصوفة من دلالاته على وجود الله في دواخل الانسان كونه بذرة الخير المنعكسة من الله فينا، وانه المراقب والمرشد نحو المسلك الروحي لينطلق الى فضاء فسيح مثالي.

يلي الاعتراف بالخطايا وادراكهم للغائب المجهول الذي في داخلهم يأتي فعل السعي لادراك الحقيقة، وبدايتاً يريدون من يرشدهم في رحلتهم الروحية ببحثهم عن عالم ثانٍ بعيداً عن اي زيف أو مصالح دنيوية، ومجاوراً لذلك فان التردد قائم فمنهم من يريد تخطي الحياة القائمة ومنهم لا يرغب بالاقامة دون المغامرة فينتابهم نوعاً من الخوف، وبعضهم يرى أنهم في كل الاحوال هالكين، فلماذا لا يدشنوا هذا الارتقاء في الاحوال الروحية، يصبح الهدد الهادي والشيخ والمرشد الروحي لهم، فقد بلغ مقام علوي من التصوف، معروفاً ذلك الرأي لدى المريدين الناشدين بلوغ ما بلغه هو:

"الجميل: ... تكلم أيها الهدد لم أنت ساكت؟ تكلم ولا تدع كلمات اليأس والخذلان

تملاً الأفئدة والأذان تكلم تكلم لا تسكت دع بصيصاً من نور الأمل يضيء عتمة

نفوسنا تكلم. تكلم. تكلم.

الهدد: اهدأ أيها الصاحب.

الجميل: لم تخالطنا وتسكت.

الهدد: أخاطبكم ونفسي في مكان

من العلياء عنكم في حجاب.

الأخ: معنا أنت أم أنت في غيبوبة عليوية.

الهدد: معكم معكم يا أخوتي ولست في غيبوبة عليوية ولكنني في عليا حجابي .. أرى ما لا ترون وأسمع

(1) قاسم محمد ، مصدر سابق ، ص 137 .

ما لا تسمعون وأستشرف ما لا طاقة لكم به على الأستشراف"<sup>(1)</sup>.

مما يؤكد وصول الهدد الى مقام وحال عالي من التصوف فهناك حجاباً مرفوعاً ما بينه وبين المطلق وحجب منسدلة ما بينه وذوات المريدين، فعندما يصل المتصوفة حالة الغيب عن عالمهم وهذا ما يحسه المحيطين يعني أنه في حالة مكاشفة مع الآخر، وقد أعطي رمز الهدد كدالة عن ذات الشيخ والمرشد لما يتمتع به من حكمة وبحثاً دنوب عن المعرفة تواصلًا مع قصة نبي الله سليمان الحكيم والهدد.

فالمعرفة لدى المتصوفة مراد لأبد من الوصول له فالكشف المعرفي عن أسرار الوجود وماهية الإنسان مطلب لجميع أنواع التصوف، فيقول الهدد: "لأني لا أريد أن أسمع، السماع يعني على المعرفة الأوسع..."<sup>(2)</sup>، وهي مصدر الصراع ما بين الخير والشر فجميع الذوات من كلا الطرفين يريد أمتلاكها، مسجلاً هنا الى موروث ميثولوجي وديني.

بعد المكاشفة في الدائرة المغلقة لمجتمع الطيور وما بين تردد وخوف وأستعداداً لانطلاق مجموعة الطيور صوب السماء، بعد أن تخلوا عن كل الصراعات الدنيوية ومن أسر الجسد لذواتهم ذلك الشرك الذي قيد الذات الإنسانية بعد ارتكاب الخطيئة الأولى، مقارناً المأخوذ ما بين حيرتهم والسعادة الأبدية التي سيحصلون عليها والتي ستجلب الخلاص:

"الخامس: أن محبتي للخلاص تحيرني وتحير عقلي.

الهدد: سيظل العقل حائراً في محبته وحجته للخلاص"<sup>(3)</sup>.

لذا تترك الذوات العقل وحيرته وتتبع القلب وسعاده لبلوغ المراد، يتأخذ مسار الرحلة الكشفية بأنتقال لدى البوذية الشعب الثمان التي يتبعوها من أجل الوصول الى سبيل الحق، ومن يمر بتلك الشواهد يعاني المكابدات والمشقة والالام، فيخبرهم مرشدهم بأن عليهم أن يستأنسوا البلوى من أجل مبتغاهم المدرك بعد اجتياز الشواهد الثمان:

"الهدد: أن نظير عبرها وفوقها.

الثالث: سنطير ونحتمل.

الهدد: لكن الالام أن نحتمل ونجتازها

تخبئه لنا من المعلوم والمجهول

السادس: يمكننا أن نتحايل على الطريق

الجميل: أن نحذر المجهول.

الاخ: أن نفهم المعلوم.

القوي: أن نفيد من بعضنا لنجتاز المحذور.

الهدد: أن أماننا يا اخوة الحقيقة بقاعاً لن يجتاز عبرها المحذور إلا أن نستشرفها

(1) قاسم محمد ، مصدر سابق ، ص 138 .

(2) المصدر السابق نفسه ، ص 138.

(3) المصدر السابق نفسه ، ص 138 .

إلا أن تأتي عليها. إلا أن تعانيها"<sup>(1)</sup>.

ويستهان بالآلم من أجل السمو والأرتقاء بالسعادة فيختلط الألم بالمتعة فيولد لذة لا تقاوم، والجمع ما بين الأضداد دلالة صوفية.

يتبع الطيور وسائل المتصوفة في رحلتهم، ذات ما يتخذها المريد في التصوف الإسلامي فيركبوا الهمة ماسكين بلجام الشوق توقاً لأدراك المطلق موضحاً بالحوار الآتي:

"الكسير: ... وليمتط كل منكم مطية الهمة.

مسترسلاً في حوار هائل قائلاً لهم:

الكسير: الهمة نعمة، الجموا الهمة بلجام الشوق وقوموها بقوام العشق غادروا قيودكم دهوراً عديدة أن أنتم فارقتم ما توطنتم هنا عفتم أشجانكم"<sup>(2)</sup>

هنا يقصد الخلاص من كل ما يثقل ذواتهم ويربطهم بالعالم الأرضي وخاصة الجسد الذي أستوطنتوه النفس بفعل الرذيلة كما يجده بعض المتصوفة، كذا يطالبهم الكسير والذي يرمز إلى الذات الصوفية التي لم تستطع الهجرة الحقيقية، أرتحلت روحياً دون أن تغادر مقامها، وسواءً غادرت مكانها أم لم تغادر فالصوفي يحيا رحلة دائمة، ويحذرهم الكسير بعد فعل الاختيار من التراجع وعليهم أن "يستقبلوا حقائق اليقين بدقائق التمكين"<sup>(3)</sup>.

أستوعبت الرحلة الروحية الآنية صحبة الشيطان ووسوسته، وقد رمز له قاسم محمد بالدودة التي تعيش في الشقوق المظلمة لأنها لا تريد لنور الحقيقة أن يكشف هويتها، والتي تنبأت للجميع بالهلاك فيقول لهم: "الطيران سيهلككم"<sup>(4)</sup>، ولا يريد للإنسان أن يتعالى بما أعطاه الله من صفات إلهية ومن الممكن أن يصاحبه في رحلته.

وتستمر الرحلة متحملين جميع المصاعب فيتوقفوا أوقات وينهضوا أخرى، وبعد مرورهم بالمكابدات والمجاهدات وعبور المقامات وتخطي الأحوال يصلوا ذلك المكان، ولكن هل يعني الوصول المكاشفة واليقين، فليس كل المتصوفة يعيشوا هذا الحال، وهنا لا يسمح إلا للهدد بأن يجتاز الحجاب الأخير، مما يولد في ذات السالك صراع بين حقيقة الوصول واللاوصول، مما يجعله يتعاش في عالم من الاستفهامات، ويشعر بأنه سوف لن يكمل ما بدأ، والذي ورد في المسرحية الحالية بعد قطعهم للطريق ولم يستطيعوا اختراق الحجاب الأخير فيسمعوا الهاتف من خلف الحجاب يناديهم واليأس متمكن منهم:

"الصوت: أرى اليأس قد تملككم أعلما، يقول الحكيم.

أن لا خير لمدينة عظيمة برعية يأس.

الطيور: أعمانا اليس ان يجد طريقاً إلى نفس من ينشد الخلاص"<sup>(5)</sup>.

يصاب الصوفي بإحباط لما مر به في رحلته من عناء وأنهاك للأمل الذي ينشده أذ لم يجد ظالته، إلا إن هذا

(1) قاسم محمد، مصدر سابق، ص 140 .

(2) المصدر السابق نفسه، ص 140 .

(3) المصدر السابق نفسه، ص 140 .

(4) المصدر السابق نفسه، ص 140 .

(5) المصدر السابق نفسه، ص 143.

اليأس موضع تجاوز من الصوفي كونه أحد مجسّدات العالم الأرضي إذا ما أراد الوصول الى (المدينة العظيمة)، فإذا تملك من داخله شيء فلا يمكن أن يشيد أي مدينة، لأن المدينة العظيمة في داخل ذاته فأستوجب أدراكها، هذا ما يخبرهم به صدى الحق أن الحكمة تكمن بإدراك الغياب، فالجوهر مسكنه أعماق البحار لا الساحل، ومهما كانت وسيلة الإنسان لتحسين وأعلاء مقامه فالقوة والجمال وكل صفات الكمال مضمره فيما هو غائب ومستتر:

"الصوت: أتعبتم أنفسكم، يقول لكم الحكيم، شئتم أم أبيتم، جئتم أم ذهبتم نحن هنا قوة ذاتنا، وعون وجودنا، أما أنتم يقول الحكيم، أبحثوا عن عونكم فيكم جدوا قوتكم في وجودكم الطيور: أتستغني عنا؟ لقد جننا من بعيد وعانينا، ننشد العون والخلّاص (يبدأ أنين الطيور وتبدأ صرختهم المدوية الصوت يقطعهم).

الصوت: كفوا صراخكم عودوا الى أنفسكم الى جوهركم تجدون قوتكم وعونكم وخلصكم الحقيقي" (1)

فالعودة الى البداية الأولى الى الأزلي هو الخلاص الحقيقي، والوصول وصول حدسي رؤيوي وليس حسي مجسد من فضاء بذاته، لأن المدينة العظيمة التي شقوا عناءاً في رحلتهم من أجل الوصول لها لا تنظر ولا تلمس بل هي الإدراك الذاتي لكل غائب في الإنسان، ومن خلالها يستعيد حضوره الأول قبل أن يغيب بسبب الخطيئة الأولى وما تبعها من خطايا، فيحدثهم الصوت عن ذلك:

"الطيور: أظهر لنا ودلنا طريق الخلاص.

الصوت: الخلاص في الإدراك.

الطيور: في الإدراك.

الصوت: أجل في الإدراك في الإدراك في الإدراك" (2)

والإدراك أدراكاً للوجود الإلهي أولاً وذلك ما حصل في رحلة الصعود الى العالم العلوي، وأدراك للوجود الإنساني وهو ما تمثله رحلة العودة الى السؤال، فيبدأ التساؤل فيما بينهم عن كيفية العودة:

"الجميل:.... أسمعوني يا أخوة الحقيقة أكون المدينة العظيمة هي مدينتنا الأولى

نفسها! أكون هادينا منا؟ أكون أدراكنا جوهرنا هو خلاصنا؟

الاول: ربما الإدراك فالنجاة فالعودة.

الثاني: ما العمل الآن؟

الثالث: الرحلة.

الرابع: رحلة أخرى.

الخامس: رحلة العودة.

الهدهد: الى ذواتنا الى الضوء الذي سيضيء عتمة دواخلنا؟" (3)

(1) قاسم محمد، مصدر سابق، ص 143.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 143.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 144.

وتبدأ رحلة الهبوط الى العالم الداخلي، وهذا الكشف المتأني من خلال هذه الرحلة ليس فقط طموح الذات الإنسانية بل يخص الذات الإلهية التي تبرهن عن ماهيتها من خلال مخلوقاتهما، فالذات الإلهية عند بعض المتصوفة مجسدة في ماهيات الكائنات والأشياء، فتتجسد الحينية (النستولوجيا) الصوفية في رحلة الذهاب والاياب وهي رحلة صوفية كاملة بعبور مقامات وتحول بالأحوال ومكابدة ومجاهدة ووصول ولا وصول وأرادة وتردد قبل كل ذلك.

ويناديهم من بعد الهاتف الذي يوقظ في داخلهم نزعة التساؤل عن بواطن ذواتهم ومصدر أو موقع الهاتف من وجودهم الذاتي:

"الهدهد: (بصوت أعتيادي) لا تضيعوا مرة أخرى يا أخوة الحقيقة ربما كان

الصوت هناك هو صوتنا جميعاً، هو صوت كان منا.

القوي: الذي كان هنا هو صوتنا ؟

الهدهد: بل كان هنا " (1)

ممثلاً الصوت المجهول رمز لوجود الله متجلي في أكمل صورة لخلقه وهو الإنسان كذلك أن رؤية الله وإشراقه ورفع الحجاب الأخير، لا تقتصر على المشاهدة العينية فقد تكون عن طريق هاتف ينادي كما ظهر في النص (الصوت) أو برؤية قبس نوراني، فإذا ألزم المتصوف ذاته بالمشاهدة العينية واليقين، ولم يتم له التمكن من هذا الحال، أنتابه شعوراً قلقاً متأرجحاً ما بين (النعم - اللا)، الوصول واللاوصول، المشاهدة واللا مشاهدة فيكون عالمة مليء بالتساؤلات:

"القوي: أين الحكيم ؟

الرابع: أي حكيم ؟

القوي : من الذي كان هناك ؟

الثاني : اين الهدهد؟

القوي : ترى من من هو الهدهد؟ من هو الحكيم ؟ (يصرخ من انت ايها الهدهد) من الذي تكلم

وراء الحجاب (الهدهد الان بينهم واحدا منهم).

الهدهد: ربما هو صاحبكم نفسه.

الاول: أي صاحب ؟ الذي كان وراء الحجاب ؟" (2)

ويظل التساؤل عن سر الرحلة يتصاعد فيما بينهم وهل غادروا أماكنهم أم لم يبرحوها:

"القوي: أظن ذلك هيا بنا نعود الى ربوعنا.

الاخ: وهل غادرنا لكي نعود؟

الرابع: ألم نغادر؟ ألم نطر؟ ألم نبحت ألم نتعذب ؟

الثالث: غادرنا.

(1) قاسم محمد، مصدر سابق، ص 144 .

(2) المصدر السابق نفسه، ص143.

الأخ: لا أظننا لم نغادر

الجميل : لم نغادر.

الطيور: يا للحيرة غادرنا؟ أم لم نغادر؟

الهدهد: غادرنا ولم نغادر أديروا أبصاركم ودعوا بصيرتكم تتوغل في المكان..."(1)

يظهر الحوار السابق رمزية المكان بالنسبة للمتصوفة، فهو ذاتي داخلي مضمّر لا يعلمه إلا بالأدراك والسعي والسفر والرحلة إليه، فلا علاقة لمكان الصوفي بأي جغرافية مكانية حسية لأنها لم تمثل غير الوهم، أما الزمان فهو زمان الذات (زمان باطني) مقترن بما يمر بها من أحوال، فالرحلة تتجاوز المكان والزمان المقاسين بل تتعدى ذلك إلى زمن وجودي عرفاني بعيد عن أي شعور وأحاسيس بالوقت، وهذا ما يوضحه الحوار الآتي:

"الهدهد: لابد من أنها رحلة الهداية والكشف

الرابع: إلى أي مكان؟

القوي: وكم ستستغرق من زمان؟

الهدهد: أنها رحلة عبر الكيان قبل الزمان والمكان"(2)

وهذا التخطي هو ما يلعبه الخيال من خلال ما يكتنفه من مد حركي وصيروره دائمة.

وجاءت دلالة السعادة حاملة لإكثر من معنى، وقد ترددت على لسان المأخوذ بتنوعاتها الكثيرة، فتارة يقول أن السعادة هي الوصول إلى كمال الغاية المنشودة:

"المأخوذ: (يصيح) السعادة (ثم يتأمل) أني تتفرع بكليتي لنيل السعادة التي... هي كمالي وغايتي"(3)

وتارة يجد في الموت سعادة لأنه يقربه من المطلق فيلغي كل غياب وينعم بالحضرة الإلهية، فيرى في الموت ولادة جديدة:

"الغريب: لا أحب كلمة، (لا) كلمة صغيرة قاتلة أحذروها فأنها تؤدي بكم إلى التهلكة.

المأخوذ: التهلكة أم السعادة.

الغريب: التهلكة.

المأخوذ: السعادة ما من غاية يتجرد لها المخلوق أفضل في ذاتها من السعادة"(4)

فالموت يجرد الذات من كل عوالم دنيوية ويحررها، فكلمة (لا) بالنسبة للمتصوفة مهما كانت عاقبتها إلا أنها أثبات لوجودهم إذا كانت في سبيل أدراك الحقيقة فالسعادة هي أسمى ما يحصل عليها الفرد، ويربط المأخوذ السعادة بالتدرج في المقامات والأحوال أذ تتحول من غاية إلى وصول وأدراك ثم المثول، أي السعادة (المكاشفة والمشاهدة) ويعني الإشراق الإلهي:

"الغريب: يا للصمت لا جواب لا كلام لا ...

(1) قاسم محمد، مصدر سابق، ص144.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 139.

(3) المصدر السابق نفسه، ص134.

(4) المصدر السابق نفسه، ص135.

المأخوذ: لا سعادة أن أقصى غاية الكمال هو الحصول على السعادة والوصول الى السعادة

والمثول أمام السعادة"<sup>(1)</sup>

ويمثل رمز المأخوذ رمز للذات الصوفية المذهولة والمأخوذه المبصرة الى الغياب ببصيرة القلب لذا فهو دائم التفوه بكلمات مبطنة المعنى، يبوح بها بين الحين والحين معبر عن ما يشاهده في عالمه الأرضي، وحلمه بأن يرى ما وراء الحجاب:

"الاول: أنه ملكي لأنني بنيته.

الثاني: أنه ملكي وجدته (يلتحماني في معركة)

المأخوذ: الطارد والمطرود، الطارد والمطرود، الطارد والمطرود"<sup>(2)</sup>

فهو يرفض تقيد الإنسان بالشهوات والرغبات الدنيوية، لأنها نقوص لقدسية الإنسان، وهذا ما يوضحه عندما يرى الصراع الدامي المستمر بين الذوات:

"الجميل: النجدة أن اخا ً يقتل أخاه.

المأخوذ: يا الله ما أخس الحي أرضى بالنقص دون الكمال"<sup>(3)</sup>

كما يجد أن المعرفة فيها الكمال الأسمى، وبامتلاك الإنسان لها يقدر على التغيير والوصول الى مراده كونها أقدس ما وهبها الله لمخلوق وخصها للإنسان، فيقول المأخوذ في حوار مع باقي الطيور:

"الطيور: لم نخاف، لم نخاف، لم نخاف، لم نخاف، لم نخاف، لم نخاف، لم نخاف.

المأخوذ: نخاف لاننا لا نعرف فنسحق ونقتنص ونطارد الطارد والمطرود"<sup>(4)</sup>

والمعرفة كشف والجهل حجاب لا يستطيع اختراقه إلا بالفعل المعرفي والالم اذا ما تحقق له ذلك فعلاً ، أذ يتهاوى فعل الصوفي قبيل الوصول أحياناً ً ليمكث فيها دور مغادرة، فالابعاد التي حملتها ذات المأخوذ متسمة بالخطاب والسلوك الصوفي.

وتستحضر الذات (الكسيرة) في النص حاملة لحب وشوق للاله إلا أنه لا يستطيع السلوك في هذه الرحلة والتخليق عالياً ً وهذا ما يرمز له بهجرة روحية دون أن يبرح مكانه إلا إن حلمه يبلغ به الفردوس المفقود:

"الكسير: لا تتكلم أعرف خل ٍ كلامك لرحلة عذابك الاتية سأبقى هنا جناحي صار

أملني وأنا فوق الأديم لإبلغ بحلمي أجواز السديم هيا أرحل قم ولا تضع الوقت، أرحلوا يا أخوتي أرتفعوا على فاعلي قبل أن تبتلعكم أبار اليأس والبلوى، أرتفعوا فوق ترددكم طيروا نحو خلاصكم..."<sup>(5)</sup>

جاء النص مستضيفاً لرمز الطبيعة متمثلاً ً بالذوات المحلقة عبر الجليلية والمقصود بها (

الشواهد) الثمانية، فيصفوا الجبال وهم مستمرون في تخليقهم:

(1) قاسم محمد، مصدر سابق، ص136.

(2) المصدر السابق نفسه، ص133.

(3) المصدر السابق نفسه، ص134.

(4) المصدر السابق نفسه، ص134 .

(5) المصدر السبق نفسه، ص 141.

"الرابع: ما هذه الجبال.

الهدهد: هذا الجبل المجذب الخريب. أن الوقوف عليه في حيزته هو الهلاك،  
سارعوا لا تترددوا فلن تأمن إلا بعد أن يجتاز الجذب والخراب فلتنجوا...

أيها الصاحب دوننا الجبل الثالث والرابع من الشواهد الثمانية.

القوي: ما هذا الجبل.

الهدهد: هذا الجبل الشامخ ذو القمة العالية. جبل عال أجرد لا يعيش فيه إلا المغامرون<sup>(1)</sup>

فقد أخذ المتصوفة رمز الجبل لما يحملوه من جلال دال على قدرة الذات الإنسانية، لذا ثمة نسق لدى المتصوفة لبلوغ القمة حيث الأطلال على مكونات الوجود الإنساني بكيته، ذلك نسق عرفه مجد الأنبياء والرسول وفئات المتصوفة عبر التاريخ الإنساني.

أتسم النص بالتكرار في العبارات لتأكيد الحقيقة التي يجب أن تدرك من تجربة المتصوفة وهذا التكرار صفة مميزة في الخطاب الصوفي لما لها من مرجعيات تاريخية سابقة للنص الصوفي، بالإضافة الى المناجاة مع الآخر وجعله حاضراً منحللاً فيهم.

وأخذت بنية النص بالشكل الدائري فالإنسان دائم البحث عن الحقيقة مادام مستمر في سعيه من أجل أدراك الحقيقة، وليبدأ من حيث أنتهى عبر الفضاءات باحثاً عن وجوده الغائب أو المغيّب، فالحقيقة حلم والحلم حقيقة:

"الهدهد: بل عبرنا من الحلم الى الحقيقة أننا نستعيد ذاكرتنا وحواسنا الآن فاصدقنا

الخبر ويكفي أن نستخدمها بمحبة وأمانة.

الجميع: حق كل ما جرى حق الهدهد حق والحكيم حق والرحلة حق أيتها الحقيقة

قودينا الى الإدراك من جديد"<sup>(2)</sup>

والرحلة الإنسانية تبدأ من العالم الأرضي صوب العالم العلوي ثم العودة ثانية الى الأرض وبعد لتبدأ من جديد، هكذا هو الوجود مجموعة من دوائر متداخلة فيما بينها لتكون الدائرة الكونية.

كذلك ورد في النص التكلم بصيغة الغائب وهذا ما تؤشره الحوارات حين يتكلم الهدهد والصوت بالنيابة عن الذات الإلهية حتى يوصلوا الرسالة الى بني البشر أي أحضارهم للغياب.

## 2. ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً

تسجل مسرحية (ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً) التي كتبها عزيز عبد الصاحب\* عام

1998م

(1) قاسم محمد، مصدر سابق، ص 141.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 144.

\* من مواليد 1938م الناصرية - العراق، أحد مؤسسي الفرقة القومية للتمثيل، مثل في أغلب أعمال الفرقة، كتب مسرحيات عديدة بالفصحى والدارجة قدمتها الفرقة القومية للتمثيل من أهمها: (رجال المسافات - شجرة العائلة - ابن ماجد - الجوهرة - ليلة خروج بشر بن حارث حافياً) -



أين هم الآن؟ - رغيف على وجه الماء)، توفي في 2007/8/22، للمزيد ينظر: صفحة ثقافة، مجلة (الصوت الآخر)، العدد 75، (كرديستان: العراق، 2007/12/7)، عن شبكة المعلومات الدولية.

الى أن الإشارة الصوفية قد تظهر في كل مكان حتى لو كان في مجلس أنس وطرب، هذا الذي حصل لبشر التاجر غني متمتع بمقام دنيوي عالي بين الناس محب للملذات والترف، وفي ليلة يأتي تاجر الرقيق بفتاة تدعى (جمانه) وأسمها الحقيقي (زينب)، فيحبها بشر ويهيم بها فقد وجد ظالته فيها لما تتمتع به من صفات الجمال لذلك تحبها حتى زوجته (مائدة) التي كانت لا تبرح المطبخ ابداً، إلا إن ذلك لم يسر به دابر وظاهرة صحبتها في المجلس الليلي، فيبدأ يحوكان المؤامرات الى أن يتم لهما ذلك في ليلة عرسهما (بشر - زينب) تبارز الأخيرة دابر فتقتله، إلا إن ظاهرة تطعنها بالخنجر وتلقيها جثة على الأرض، فيخرج بشر حاملاً سيفه يجوب الطرقات هائماً في ملكوت الله مكلماً ذاته عن حياة أنتهت وحياة ثانية بدأت.

حملت موضوعة المسرحية ملمح صوفي له الصدارة في الفكر والسلوك، وهو علاقة التزاوج ما بين الأضداد تحت هوية واحدة مثل (الجرح - الضماد، الروح - الجسد، آدم - حواء، الشر - الخير، الإرضي - السماوي) وغيرها فلا أكمال لدورة الحياة والكمال الكوني إلا بهذا الجمع، ذلك ما حملته شخصية بشر، فسلوكه يوحى بشيء وباطنه يهجس بآخر، ففي داخل ذاته عبء تحجب أنفاسه تكاد تقتله فلا يستطيع البوح بها ولا يمكن أن يستمر بكتمانها، فيصرخ قائلاً: "يا الله... (ثم مع نفسه) أيتها سعادة هذه؟ كل هذا النعيم وأنا في بؤس.. أوه هيا يا بشر... ما بالك تصحو في غفلة... ويحك أبق في غفلتك.. عمقها أكثر"(2)، فليس هناك من يأخذ بيده ويظهر دواخله، فالإنسان حامل للخير والشر في ذاته، ذات ما تقوله جمانة عن لسان رجل رفيق لوالدها علمها الدفاع عن النفس بالسيف والكلمات.

"إبلغ خيراً.. وقل خيراً ولا تكن إمعه.

قلت له: وما الإمعه؟

قال: لا تقل أنا مع الناس وأنا كواحد من الناس لأن رسول الله قال: أنما هما نجدان نجد خير ونجد شر... فلا يكن نجد الشر أحب اليكم من نجد الخير"(3)، فالعالم الكبير حامل لثنائية الخير والشر وبما أن الإنسان يمثل عالماً صغيراً للمتصوفة فلا بد أن يكون مستضيفاً لها.

تؤشر جمانه الهاتف الذي جاء يغير أحوال بشر وليدفع المخفي من البواطن الى السطح الوجودي ليتسامى، فتكون ردة فعله على ما قالته جمانة من أن العالم حامل النقيضين، "(صارخاً من أعماقه) يا لله... نعم... أنهما مجلسان... أنهما موقفان... أنهما عالمان... هذا ما يؤرقني يا حبيبة... ويحفر في نفسي..."(4)، قد تحرك شيء ما داخل ذات بشر ولا بد من التغيير، تغيير المجلس والبحث عن العالم الآخر، فبدأ يطلب الحقيقة يريد أن يبصرها فيقول: "من يبصرني يعينني في مواجهتي أنما يتحفني بهدية..."(5).

لدى بشر شعور بالملل والجزع وحب الخلاص من الحياة الزائفة ليبقى باحثاً عن مسلك

الهداية

1 عزيز عبد الصاحب، ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً، (وزارة الثقافة والأعلام - قسم المسارح: بغداد، 1989)، ص 1-46.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 1.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 14.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 15.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 15.

فهو في عزلة داخلية رغم المحيطين به منتظر لنور الحقيقة أن يظهر من الظلمة التي يحياها مردداً مع ذاته (متى يأتي الصباح) "يا الله ... متى ينتهي هذا الليل ... أني أنتظر الصباح ..."<sup>(1)</sup>، فالصباح بالنسبة للمتصوفة بداية حياة جديدة أنبعث جديد خلاص من الماضي وحلم بلحظة الإشراق، والصباح هنا ليس زمانياً بل هو في مقاييس الدهور التي لا تجود أحياناً بالحقيقة أو تأتي وامضة بها.

والتغيير لا يكون إلا بإدراك الذات والكشف عن بواطنها وكبح كل رغباتها، وذلك من خلال قوة الإرادة، كما في حوار مع (زينب) جمانه:

"بشر: ماذا أفعل بنفسي؟

زينب: قف ضدها.

بشر: راجعتها طويلاً.

زينب: الم تكتفي من مراجعتك هذه؟

... فهل ستتحرك هذه المؤاخذه الطويلة للنفس؟

ها أنت قد تجاوزت الخمسين ولم تقدم شيئاً عظيماً للناس تفخر به"<sup>(2)</sup>

فالمتصوفة يتمتعون بإيثار النفس، وأقحام ذاتهم في التهلكة من أجل سعادة الآخرين دون مكافئة ما وذلك ما يؤمن بشر به: "أن قوماً موتى تحيا القلوب بذكرهم وأن قوماً أحياء تقسوا القلوب برويتهم..."<sup>(3)</sup>. ولأن التصوف موقفاً وسمة حياتية تعيشها الذات في آلية تحول، جاءت أول بوادر التغيير أنقسام المجلس وأبتعاده عن حياة الطرب والأنس إلى مجلس الإدراك وتفتح البصيرة، معلناً حياة ذات تكشف وزهد أذ أمتنع عن الطعام وأتخذ من الزهد أول مقاماً يعتليه ويؤكد ذلك في حوار مع زوجته:

"بشر: لا طعام بعد اليوم يا مائدة

مائدة: ولكنك هزلت وشحبت

بشر: ذلك أفضل فالبطنة تذهب الفطنة يا مائدة...

...وأذا كنت مصرّة على أطعامي فهاتي كاساً من اللبن والقليل من التمر

...سيكون ذلك طعامي كل يوم..."<sup>(4)</sup>

ولعل النص يشير عبر دلالة اللبن والتمر إلى ما أعتمده المتصوفة تأريخياً في تناولهما، والأمتناع عن الطعام بالنسبة للمتصوفة متمم لتواصلهم مع معاناة الفقراء فيذوبوا فيهم ويتحملوا ما يتحمل الفقراء اختيارياً، بالإضافة إلى أن قلة الطعام تسهل ممارسة السلوك والرياضة الروحية.

وكل ما جاء في النص يعطي معنى للتحرر والانفلات من القيود وما افتته الحياة اليومية، ويعني تحرر الذات بكبحها الشهوات والمتع الحياتية فيقصر طريق الوصول، أي ان الحرية في التقرب من الله: "زينب: ابحث دائماً عن هذه الحدود لانني لا اتمنى لك النار.

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص 16.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 21.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 15.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 29.

بشر: لا للحدود

زينب: نعم للحدود

بشر: تريدان قيذاً للفراشة والنار...

زينب: لم لا؟

بشر: كيف؟

زينب: الحدود هي القيود لك وهي حريتي...

بشر: أقبل... ضعي الحدود على أن لا تفقد النار توهجها...<sup>(1)</sup>

فنهاية الحرية أن يكون المرید بعد نيل المراد عبداً لله، فقد خلق الإنسان عبداً لمعبوده، إلا إن قيود المادة جعلته يتقيد بها وينسى حريته الأولى.

تخلص بشر من فراغ النفس وبدأ بأغنائها، ففي وجود زينب هاتف أيقظه من سباته الطويل، وهذا ما يقوله: "أنها صوتي ولن أفرط في هذا الصوت وسأتبعه ولن أخونه"<sup>(2)</sup>، فقد تحول من حب الجسد لحب الروح موضعاً ذلك لظاهرة:

"ظاهرة: ما الذي عشقته فيها؟

بشر: روحها.

ظاهرة: وما الذي... سأفعله كي أتيك بروحها؟

بشر: ساعديني

ظاهرة: سأقتلها...

بشر: أنت ستقتلني أذن...<sup>(3)</sup>

ويشتد الحوار بينهما دون خلاص إلى حل ما فقد أتحدث روحه بروحها فيقول:

"بشر: لم تكن حاجتي التي تدفعني إليها.. قلت لكم تعلق بروحها... ساعدوني

ظاهرة:... أي عشق أسود هذا...<sup>(4)</sup>

والمسرحية بذلك قد التزمت أبعاد أو أسباب تحول الذات من حال إلى حال بأثر شخص ما أو فعل ما فكانت زينب باعثة على التغيير والعشق تطهير للنفس بالنسبة لبشر، فكلما تالم كفر عن ذنوبه وهذا العشق رمز لما ينعته المتصوفة بالموت الأسود ويعني إيذاء النفس فعن طريق الألم تعود النفس إلى نقائها وتجد ذاتها المفقودة بذاتها قائلاً بشر لزينب: "أنت الصوت الذي يسقط عني كاهل خطيئتي"<sup>(5)</sup>

فالتجربة التي عاشها بشر لم تكن خالية من الألم المليء باللذة والسعادة، الألم الذي يخص المتصوفة مما يؤكد على ما تحمل ذات بشر من شذرات صوفية متنوعة في متن النص المسرحي أزاء الحال الذي يعيشه

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص 25.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 22.

(3) المصدر السابق نفسه، ص22.

(4) المصدر السابق نفسه، ص23.

(5) المصدر السابق نفسه، ص29.

فيتحاور مع زينب في ذلك:

"بشر: ليس المهم أن يكون العمر طويلاً أو قصيراً..."

المهم هو الاحتراق... أن تحيا مشتعلًا.

زينب: متى ما أنتشرت النار أنتشرت السعادة فأكون الوحيدة في النار.

بشر: السعادة في أن تبقى النار... السعادة في دوامها.

زينب: ولكن أين منك السعادة حين تكون حطباً للنار.

بشر: لست حطباً... أنا النار" (1)

ويتكرر في حوار بشر مع زينب دلالات فعلت بها نصوص المتصوفة ومنها (النار - الاشتعال - السعادة - الاحتراق)، والنار عنصر من عناصر الطبيعة المقدسة لبعض الديانات الأرضية مثل (الزرادشتية) والكثير من الفلسفات، رامزة للمعرفة والأنبعاث والخلود كما ذكر سابقاً، رغم ضررها إلا أنه لا يمكن الابتعاد عنها، فالألم الذي يتحمله المتصوفة مصدر للسعادة والمتعة.

أما الملمح الأكثر حضوراً في رحلة بشر الروحية، الحب الذي لا يعرف ديناً ولا وطن ولا نوع ولا قيد باي هوية حتى أن لغته واحدة، وقد جاء الحب في المسرحية متمثلاً بالحب (الروحي- الأفلاطوني) البعيد عن شهوات الجسد، فكان أسقاطاً لحب أسمى وأكبر المتمثل بالحب الإلهي المتسم بفعل الاختيار موضحه زينب لبشر ذلك: "ولكن المحبة اختيار يا بشر... قال تعالى... وأنا اخترتك لنفسي فأستمع لما يوحى" (2)، معشاقاً هنا ما بين الحب الأرضي والسمائي فكل حب مصدره الله، والحب متعدد في معانيه عموماً ولمتصوفة خصوصاً، يقول بشر لزينب: "أنك قريبة مني جسداً وروحاً وعقلاً وقلباً.. هذا تطابق لن أفرط به" (3)، فتنائية الروح والجسد تتوحد في بعد واحد، الروح متخلية عن بعدها المادي الدنيوي، وهذا ما يقوله الخادم لدابر: "أنه معها... ذاب فيها... تحولاً إلى واحد..." (4) مستلهماً النص رمزاً لنظرية (الاتحاد والحلول) من المتصوفة، وتستمر لذة الحب لدى بشر حتى بعد موتها فبرغم عدم نياله المراد إلا أن محاولة الوصول ومشقة الرحلة والحلم بالوصول يبقى ملازم له، فقد يكون اللاوصول متسم بجمالية وكمال أسمى من الوصول ليبقى المراد محاط بهالة من الرفعة والرقى والغلا والانتظار.

دخل بشر حالة مخاضٍ عاطفيٍ من مخاطر وآلام وخوفٍ وانتظارٍ لميلادٍ واصفاً معاناته لزينب: "عشت وحيداً طيلة حياتي وحين قصصت على رجل حكايتي معك... شيخ كبير قال: أنها تجربة عميقة، أني أخاف أن أخوضها... ولو أردت خوضها لخضتها قريباً من الجرف، قلت له: أنا سأصبح في العمق...."

.. لن أتورط في الساحل... لن أخشى الغرق... فقال أتجيد العوم؟ قلت سأتعلمه إنني أبدأ معك يا حبيبي حياة جديدة القوة في التحديق... لن يرمش لي جفن... تلفحني نارك من بعيد... وددت لو أطفأت جمرتك.. ولكن لا

.. تريث أيها القلب فانك لا تجد حلاوة العبادة حتى تجعل بينك وبين الشهوات حائطاً من حديد..."(5)،  
مبيناً

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص25.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 29.

(3) المصدر السابق نفسه، ص43.

(4) المصدر السابق نفسه، ص45.

(5) المصدر السابق نفسه، ص38.

الحوار ما للتجربة الصوفية من عمق وسباحة ضد التيار وليس من البساطة الوصول الى المتبغى ولكن الصوفي في محاولة دائمة من أجل الوصول، فقد مثلت ذات بشر بأنها ذات متصوفة مغلقة بظواهر ليست حقيقية، فالحوار هنا ما بين بشر والله إذ يصف بشر ما يعانيه من شوق وأنكواء بنار الحب وعذاب البعد لشعوره بان هناك حجاب يمنعه من تقربه للمطلق، مؤشراً أحياناً وكشفاً عما في داخله فبدأ يدرك حقائق الأمور عبر التجربة في خضم نزوح الذات لذاتها العامة وصولاً الى تجربة أخرى مستجدة وعميقة. ويتجلى الرمز الأنثوي في النص من خلال شخصية زينب، الحاملة لقدسية وكمال الصفات و الصورة الإلهية المنعكسة فيها، فكانت مرشدته في رحلته الروحية معتلية به عبر الفضاءات والتحويلات، لذا كان يجد فيها القوة الالهية والارادة والقوة والبراءة واللطافة وبعد موتها يرثيها ويرثي حاله قائلاً: "ما الذي سأفعله يا حبيبتي؟ ها أنت الآن جثة هامدة بين يدي... فأني ميزان هذا؟... هذه كفة للنقاء والبراءة"(1)، وهنا يقارن ما بينها وبين جثة دابر المتمثلة بالجريمة والفساد، مرسلاً أثبات آخر لما يحمل العالم من خير وشر وثنائيات ضدية متعددة خلقها الله في الإنسان ليختبره، كذلك تواصلت زينب في محبتها لله مستلهماتاً لكل صفاته فتجد في نفسها ميزات تقربها من الله، وهذا ما تقوله للتاجر: "أنا أتعذب... فاحذروا غضبي فغضب النساء المظلومات من غضب الله"(2)، بالإضافة الى مائدة زوجة بشر وما توحيه من رمز للنقاء الأنثوي.

وبموت زينب يظل بشر محتاراً ماذا يفعل فأختار الانعزال عن العالم هائماً في ملكوت الله حراً من كل قيد ناشداً بلوغ السماء لعله يلتحق بزينب، فيخرج من قصره متقلداً سيفه دلالة السلاح المعرفي والوعي ورمز للفعل، فلا بد أن يفعل وأن لا يبقى السيف مجرد زينة في قصره رامزاً بالسيف لبشر نفسه فيجب الخروج بتجربته للواقع، وهذا ما حصل فزينب الهاتف الذي أيقظه ودفعه نحو الهداية، وحب الإنسان الكامل للإنسان الكامل أنعكاس لحب الله، ذلك ما قالت زينب له عندما ارادت منه خوض التجربة.

"زينب:.... أما آن لك أن تصحو.. لا يليق هذا برجل شريف مثلك... أخرج... أخرج من كل ما أنت فيه وليدخل الله بيتك...

بشر: الى أين تريدان بي..؟

زينب: حيث الناس... تكتوي بنار التجربة، ونمر بدروب الله..."(3)

وتسكن نفس مائدة بذرة صوفية والتي يبدو في سلوكها المبطن دون أجهار أذ تتعبد وتزهد الحياة رغم وجود كل المغريات في قصرها، تعيش عزلة دائمة في مطبخها ملتزمة الصمت، نتبينه من حوار دابر والتاجر:

"دابِر: زوجة بشر تدعى مائدة... قضت على نفسها ألا تغادر المطبخ وهي التي تهيء طعامنا كل ليلة ويسموننا المخفية لاختفائها عن الأنظار وزهدنا الناس.  
التاجر: وجه كالقمر.

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص46.

(2) المصدر السابق نفسه، ص7.

(3) المصدر السابق نفسه، ص37.

دابِر: هي جميلة كما رأيت وقد انصرفت للمطبخ والعبادة"<sup>(1)</sup>.

وتأثر المغني أيضاً بسلوك زينب الصوفي، فقد كان في ذاته شذرات صوفية رافضاً للحياة التي يحيها، باحثاً عن الذات الإنسانية الحرة لما يراه من ذل وأنتهاك إنساني باحثاً عن الكمال ناشداً عالم آخر مثالي لا يمتحن فيه الإنسان حيث الأمان والملاذ للنفس البشرية، فيقول حين يجبروه على الغناء "أي مذلة هذه؟ أي أمتهان هذا الذي أعيشه..."<sup>(2)</sup>، رافضاً الغناء فيقول: "لن أغني ثانية في مكان يمتحن فيه الإنسان"<sup>(3)</sup>، رافضاً المال الذي يكسبه عن طريق الغناء لأنه لا يجد الحرية في أدائه لتلبية رغبات أسياده فقط، ذلك هو موت الفنان، فيتمرد وينحرف عن قانون الحياة، ويجد أبواب الله مفتوحة لكل الناس، والإنسان هو ذاته من يستعمر الإنسان قائلاً لدابِر: "أبوابنا هي الموصدة يا دابِر... أما باب المحبة فواسع عظيم... لو فتحنا بابنا لتواصلت مع باب الله..."<sup>(4)</sup>، مما يؤكد أن أكثر من شخصية في النص تكمن فيها بذرة صوفية مهما كان الاختلاف في التجربة والسلوك، فالتجربة الصوفية ذات مراحل ومقامات تتفاوت الذوات في بلوغها.

أستوعب النص رمز الموت مقترناً بالحرية، فأرادت زينب خوض التجربة، كونها بداية لولادة جديدة وحقيقة موحية إلى حياة أخرى رغم جهلها بها إلا إنها تريد الرحيل لها، طالبة من بشر... "إذن... دعني أوقف هذا التعذيب المتواصل داخل نفسي... ثمة نقطة وجدتها في الأفق ولا بد من إكمالها... أنها تشبه الولادة أو الاحتضار... فكلاهما بنفس القسوة بالرغم من اختلاف النهايات أحدهما حياة جديدة ندركها... والأخرى حياة أكثر جدة نجهلها... الموت أجمل..."<sup>(5)</sup>، يستقبل المتصوف الموت فرحاً لأنه يقربه من الله ويأخذه إلى العالم الأول ويبرهن على حبه للحق من خلال حقيقة الموت وبذلك يهرب منه كل خوف بل تعلوا إرادته ويتحرر من كل القيود وبالأخص سجن الجسد، وإن الذات الصوفية في تساؤل دائم وبحث في المجهول، فالخوض في المجهول طريق يوصل إلى المعلوم مثلما الموت بداية لحياة جديدة وهي ثمة أتصف بها المتصوفة أيجاد النقيض الصالح من خلال النقيض الطالح، فتقول زينب: "أشعر أن قلبي مقبوض وكأنني طائر حبيس... أريد الخروج من جلدي ويلامس جسدي هواء نقي بارد..."<sup>(6)</sup> وبعد ذلك تخرج لدابِر وظاهرة عندما ينادونها وتطلب من بشر تركها، يكون كلامها هنا ذات معنى باطن مستتر، فلا تقصد أنهما ينادونها بل الله من يناديها فتخرج مستقبلة الموت، "إنه يناديني فيجب أن أخرج له..."<sup>(7)</sup>.

ويأتي رمز الطبيعة في النص متمثلاً في الشجرة وهي رمز المعرفة المتعالية بالإضافة إلى ما تعنيه بالنسبة للمتصوفة كونها دلالة للإنسان الكامل الممتدة جذوره إلى الأعماق وشامخ ما فوق السطح وهذا ما يصف بشر به زينب فيمثلها مثل شجرة راسخة معمرة موحية لقدسية شجرة السدر فيقول لها:

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص3.

(2) المصدر السابق نفسه، ص2.

(3) المصدر السابق نفسه، ص9.

(4) المصدر السابق نفسه، ص8.

(5) المصدر السابق نفسه، ص43.

(6) المصدر السابق نفسه، ص43.

(7) المصدر السابق نفسه، ص45.

"... يا إلهي هبني أسترخاء الروح والجسد ... صرخت بأطفال يرمون شجرة السدر بالحجارة ... يقولون عن شجرة السدر شجرة مقدسة ..... أنت الشجرة المقدسة ولن أسمح لأي إنسان .... أن يقذفها بالحجارة... إنهم يرمون روحي"(1)

فكل ما خلق الله من موجودات بالنسبة للمتصوفة متسم بالقدسية.

ثم يأتي رمز الطير ضمن محيط دائرة الطبيعة في النص حين يصف بشر نفسه كأنه طائر حبيس وتحرر، وفي وصفه لروحه حين أيقظتها روحها قائلاً: "إلا يكفي هذه الروح التي أيقظتني فأنارت طريقي لن يتوقف الطائر عن الطيران... هيهات حتى لو تمسكي بروحي سوف يسقط هذا الطائر عن كاهله كل الفضول ويتجه للنقطة التي أنت فيها"(2)، فالروح لدى المتصوفة مثل الطائر المحلق عبر الفضاءات لعله يصل الى مبتغاه فهناك الأرض وثمة السماء وهي رحلة بين المجسد والمجرد أو بين العياني والمطلق، والروح لا تهجع وتظل في صعود وهبوط ما بين العالمين الى أن تجد ضالتها، كما تشبه زينب نفسها بطائر عزيز الحال، دلالة على انتقال روحها عبر الأحوال بعد أن أتمت ارتقاء المقامات.

والعالم بالنسبة للمتصوفة عبارة عن دوائر متعددة تتجمع جميعها في الدائرة الأم الكونية، وهم يعيشون في دائرة خاصة بهم لا يدخلها إلا من يتسم بنفس السمات، ولكل إنسان دائرة خاصة به هذا ما تقوله زينب لبشر: "شعرت بك كأنني أراك من خلال زجاج شفاف، لا أسمع سوى إنني أرى... وبالرغم من رؤيتي لك فأنت لا تهزني ما زلت خارج دائرتي..."(3)، وتكرر الدلالة على لسان داير عن الكرب الذي دب في مجلسهم.. غن إذن وأخرج من دائرة الحزن هذه... خفف عن نفسك..."(4).

ووظف النص الأحلام والرؤى التي هي نوع من الإشارات والإيحاءات للمتصوفة وقد تأثر بها فبدأ التغيير، وهو ما يؤدي بزینب وبشر للقيام به.

"ظاهرة:.... أنتظر يا رجل لقد تحركت،... أنها تحلم...

(ترتدي زينب رداء أبيض وهي تفتح أبوابه ومن خلفها يسير بشر، تفتح الأبواب بفرح ونشوة...)

داير: ماذا يفعلان.

ظاهرة: تفتح له الأبواب.

داير: وما معنى ذلك؟

وبعداً: يعود كل منهما زينب ويتبعها بشر الى مكانهما"(5)

مؤكد الحوار ان زينب الوحي المبعث الى بشر فاتحة له ابواب السماء توصلًا مع ابواب عالم بشر الذاتي.

وأتصفت زينب بقدرتها على الانفتاح مع المستقبل من خلال المعرفة والحدس ذات ما أتصف به

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص 16.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 29.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 20.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 10.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 34.

الأنبياء والقديسين والأولياء والمتصوفة، وكان زينب تعلم بما سيصيبها وأن الموت قريب منها، فجأة تتكلم مع بشر قائلة له:

"زينب: .. أنزلني..."

بشر: لم.

زينب: أشعر بخطر يحيطنا... خطر داهم أسود...

بشر: ما الذي يحدث.

زينب: أن أرواحا شريرة تدور حولنا..."(1)

وجاء رمز الموسيقى والرقص في النص مؤشراً معنىً من معاني التطهير الروحي والجسدي، ذلك ما تأخذ بعض الفرق الصوفية كرياضة روحية ومجاهدة للوصول الى أعلى درجات الوجد الصوفي، أذ يعبر عن لغة مشتركة متواصلة مع المطلق لما للموسيقى من قدرة تجريدية عالية تتجاوز التشخيص والأحاسيس الطارئة فتبوح عن مكونات النفس بلغة الجسد والأيماءة والأشارة وكلها دلالات رمزية صوفية، وهذا ما تنهض به الروح عند سماعها الموسيقى، فيقول لظاهرة:

"بشر: أستمرري... أن الرقص يطهرنا... يغسلنا... استمرري..."

ويستمر في الرقص بعنف وقوة يوقفه التاجر قائلاً له:

التاجر: مهلا يا بشر... توقف... ليس هذا رقصاً أنه قتل..."(2)

ولأن فعل الرقص فعلاً داخلياً يرى التاجر فيه قتلاً للجسد المادي.

أما المكان مكاناً داخلياً فهناك حلم دائم بعالم ثانٍ بمكان آخر، فبشر يجد أن العالم عالمين، ويبحث المغني عن عالم لا يمتحن فيه الإنسان، وزينب تحس بأن هناك مكان أفضل لذا تذهب الى الموت فرحة مسرورة، أذن المكان مكان باطني.

أما الزمان فهو جاري في لحظة (الآن) ويتغير بتغير الأحوال فلا احساس بالزمان القياسي وكأن الزمان محتضن الثلاثية الوقتية (الماضي - الحاضر - المستقبل) في لحظة واحدة، لحظة السعادة التي يعيشها المتصوفة لحظة لا يشعر بها لما تحمله من لذة وشعور كأنه أغمض عينه وفتحها في نفس الوقت متمثلة بلحظة الانخراط الروحي لدى المتصوفة وتقول زينب موضحة ذلك لبشر:

"زينب: تريد أن أناجيك... وأنا لا... أريد... إنني أدرك النهاية قبل البدء... أسمع يا بشر... قد تكون رفيق درب قصير... لكنه درب عميق ورغم ذلك لا يدوم متواصلاً مرحلة زمنية لكنها قصيرة.. كعمر كل شيء جميل يترك أثراً عميقاً... لكنه قصير.



بشر: ليكن ما دام دربا ً عميقاً ً فلنسلكه ما بات.... يهمني أن يكون هذا الدرب طويلاً ً أو قصيراً ً...أنما هو

درب حقيقي أعيشه في صحبتك..

زينب: أن أردت سلوك الطريق فسر به وحدك... ولا حاجة بي إليك... ما جدوى أن أكون معك... يصلون

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص42.

(2) المصدر السابق نفسه، ص1

الى الحقيقة بقدم واحدة" (1)

يؤكد الحوار على كون الزمن وجودي والتجربة الصوفية تجربة ذاتية فردانية.

تسجل بنية النص وتقسيم المشاهد الى ليالي سبع الليلة الأولى بعنوان (من يجدد لنا ليالينا) دلالة على مناجاة بشر الدوبة من أجل التغيير والتحول فأذا بزینب (الهاتف) الهادي له، أما الليلة الثانية تؤثر الى أن (الفنان يرفض أمتهان الإنسان) وهنا ترابط ما بين غاية الفنان والمتصوف التعالي بالإنسان نحو الكمال والأحتفاظ بقدسيته، أما الليلة الثالثة فترمز الى ما تحمله زينب من علوم باطنية أثرت على ذوات من أصغى لها لذا فقد عنون الكاتب هذه الليلة بـ (من علم هذه الحبيبة) لأن المعرفة المتعالية وسيلة المتصوفة للوصول، وتأتي الليلة الثالثة بمأخذ (أنت جمرة روي ولا تنطفيء) فقد أشعلت زينب نيران مجهولة في ذات بشر جاعلة منه مبصر للحقيقة أذ كان في ضياع لا يعرف البداية، لذا فان بشر يرفض إطفاء هذه الجمرة المتوهجة، فيأتي الاختيار ما بين (الخير - الشر، الحقيقة - الباطل، النور - الظلام، الفاني - الباقي) فجمع الأضداد يتم تحت هوية الليلة الخامسة (لقد أخترت مجلسي).

وبما أن المتصوف يتنوع بتنوع الأحوال والمقامات التي يصلها، ولأن الكثير من الذوات الإنسانية ماله لشذرات صوفية في أعماقها دون علمها، وهذا ما يتطابق مع بشر وبعد ما حصل ظهر المضمهر الصوفي وأصبح حقيقة وواقع، ورمز السيف هنا وتحوله من زينة معلق على حائط الدار الى آلية معرفية للنهوض بالحقيقة والخروج بها من الباطن الى الظاهر وهو سمة من سمات المتصوفة الخروج للجموع وتبليغ رسالتهم، وهو ما أتخذ عنوان الليلة السادسة (أحببتك حين شهرت السيف... كان زينة فصار واقعا) أي الأتسام بالفعل بعد الخروج من محيط الكلمة، وتأتي الليلة السابعة كاشفة عن ماهية بشر بتركه الحياة بملذاتها وشهواتها زاهد كل شيء حاملاً ً سيفه هائماً ً يجوب عالمه مجذوباً ً نحو عالم أعظم باحثاً ً عن ماهية الوجود صارخاً ً (سأخرج حافياً ً وسيفي معي) ويتم تصاعد الفعل الدرامي عبر تحولات شخصية بشر ومراحله الحسية.

معلنة هذه الليالي السبع عن رمزية الزمن والعدد لدى المتصوفة، فسميت كل ليلة بأسم الحدث والحال الذي تعتليه الذات المتصوفة، بالإضافة ما للعدد سبعة من معنى ميثولوجي وديني أتخذ المتصوفة في خطابهم.

كذلك أتم النص بأسلوب التكرار للعبارة أكثر من مرة مثلاً ً في قول بشر محاوراً ً زينب وهي نائمة: "أستقبلك بالسهر وبالسهر ... لم يتعبني سهر الليل.... مستيقظ أنتظر الصباح ... فمن يستقبلك

ينبغي إلا ينام.... سأبقى حارساً لك طوال الليل .... حدقي في وجهي يا حبيبتي لتري ما فعلته آثار الهجر على هذا الوجه.... حدقي طويلاً في السهر وآثار الليل...<sup>(2)</sup>، بالإضافة الى تكرار الكلمات في مجمل النص مثل (الصباح - الليل - السهر - الهجران) وغيرها وهذا وارد في الخطاب الصوفي والنصوص الحاملة للملامح الصوفية.

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص 27.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 33.

ولم يخلُ النص من وجود (المنولوج) المتسم بالحوار الذاتي مع الذات نفسها ومع الآخر، فبشر دائم الحوار والمناجاة مع الله، طالباً منه أحياناً .. وتارة أخرى معاتباً له... وأخرى يلتزم الصمت وعيونه تناجي: " يا إلهي... أي رجل أنا؟ لم أكتفيت بالفرجة على ما يجري؟.... هل أردت اختبارها مرة أخرى فأجلت جنون اقتحامك؟ هي أثبت منك قدم ... وأجراً قلباً... أي حبيب مزيف أنا؟.... لو كنت حبيباً حقيقياً... إذن لهشمت رأس دابر وظاهرة في أول رؤيتي لهما في القصر...<sup>(1)</sup>."

### 3. سدر

حملت مسرحية سدر والتي كتبها خزعل الماجدي\* عام 1997م الشر والخير وصراعهما الأزلي، وتمثل شخصية سدر رمزاً لـ (آدم) متواصل عبر الأزمان، يقوم ببناء سفينة لينقذ بها أبناءه والفئة المصطفاة وبعض المخلوقات الأخرى من الطوفان الذي حل بالأرض نتيجة لأرتكاب الخطايا، وبعد مرور أحداث يرى رؤيا في المنام فيرويها على أبناءه، فيفسر كل حسب ذاته وما تقتضيه مصلحته الدنيوية، إلا (هام) الذي لم يوافق أبيه مفسراً له حقيقة الرؤيا، وفي جو من الغموض والعمة يطعن سدر ويموت، ويتهم الأبناء أحدهم الآخر، ثم تظهر ليليث\*\* فتقوم بإغوائهم واحد بعد الآخر ومن ضمنهم عمهم (عمرا) الذي ظهر فجأة يطالب بملك الأرض، وما أرادته ليليث الاستيلاء على كتاب المعرفة الذي كان من حصة هام، وبعد أن أخذته وقرأت ما به بشكل غير صحيح أصابها العمى، وفي نهاية المسرحية ينهض سدر من جديد وهو يبني السفينة ليخلص البشرية من طوفان جديد بسبب تراكم ذنوب جديدة.<sup>2</sup>

المسرحية عبارة عن توالد لبدائيات متلاحقة الغياب والحضور لصورة الله على الأرض، فظهور سدر رمز لبداية الخليقة المفاجيء بعد أن كان في عماء مبعث جميع الحقائق، ودخول مجهول جديد، مدركاً هام ذلك أنهم أمام عمى أعمى لا يعرف كيف تسييره والسير فيه خراب ودمار وتشئت وضياح عم الأرض، وحيثما يكون الحضور والظهور تبدأ التساؤلات والاستفهامات عن معاني المجهول المتنوعة وأولها البحث عن ماهية المطلق صانع الصور الكونية، رغم علم الإنسان بماهية الله من خلال مخلوقاته إلا أنه في توق دائم مجذوب نحوه.

"يافث:.... والشعاع النازل من سرة السماء.

سدر: وكيف تراه.

يافث: الجسد نشوان بما يجر جره من نفائس فقط.

(1) عزيز عبد الصاحب، مصدر سابق، ص 46.

\* خزعل زناد محمود الماجدي: ولد في مدينة كركوك – العراق 1951م، بدأ تجربته الأدبية في الشعر بداية العقد السبعيني (1973م)، وفي عام (1980م) صدر ديوانه الأول يقظة (ولمسون)، عام (1984م) صدرت مجموعته الشعرية الثانية (أناشيد أسرافيل). للمزيد ينظر: كامل سلمان الجبوري، معجم الأدباء، المجلد الثاني، مصدر سابق، ص 309 - 310.

\*\* أسم عبري وربما جاء منه الأسم العربي ليلي، وفي المنقول عند اليهود أنها كانت زوجة آدم الأولى، لكنها انفصلت عنه بعد نزاع، وصارت شيطانة تفتن الشباب وتنصب لهم الحيل. ينظر: جتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 391 .

2 خزعل الماجدي، سدر، مطبوعة على آلة الطباعة، 1997، ص 1 - 20.

سدر: هو الذي وضع في حافات السمكة أجنحة وقال لها لا تطيري.

يافث: هذا... هذا معنى لا يغيب... نذهب إليه متكرين أو أصحاء لنخرج ما ضاع في جوف الأرض ولستنبت القوى والرغبات<sup>(1)</sup>، أي أن كل ما خلق الله من بواطن وظواهر منه وله، وما هي إلا انعكاس لصورته وهذا ما يؤشر إليه المتصوفة.

حملت ذات هام دالة تصوف من خلال سلوكه وعباراته، الذي يمثل رمز لـ (هابيل) الذي قتل أخيه (قابيل) ودفنه، وظل يبكيه مردداً "ندفن من ونبي من؟... أنزلنا من أكتافنا أكياساً ملأى برفات الأولين وبدأنا ندفنهم وكأننا أنزلنا ماضي الإنسان كله الى العدم حتى لا نشعر بهول ما حصل..."<sup>(2)</sup>، وبعدها يتحول تاركاً جميع الشهوات واللمذات الدنيوية والتي تسببت في ارتكابه الخطيئة فيهييم مجذوباً باحثاً عن عالم آخر خالٍ من كل نقيصة بعيد عن العالم المزيف، هذا ما يقوله سدر حين يصف أبناءه "... وذهب (يام) لأنه نطفة الشر في، ومسح حام لأنه بين بين، والتوى عقل يافث بالطمع والملك، وتوترت نفس هام وهام"<sup>(3)</sup>، وما حصل له كان ردة فعل لما أقدم عليه من أفعال وأستمر في عقاب ذاته حاملاً ذلك الاثم مدى الحياة، وعندما قتل أبيه وأتهم الأخوة أحدهم الآخر، يجيب هام مستذكراً الماضي:

"هام: من فعل هذا؟

حام : من فعل هذا؟

يافث: من فعل هذا ؟

حام: أنت.

يافث: أنت.

هام: أنتم.

يافث: قتلوه.

هام: سأهتف بهذه الرعود وهذا المطر أن أعيد الصولة، فما زالت الأرض ندية نجسة"<sup>(4)</sup>، ما زال يحمل ثقل جريمته الأولى والأرض ما زالت ندية بدماء قابيل، فكيف ستحمل الأرض أثم ثاني، ويستبعد أتهمهم له لأنه زاهداً لأي ملك مادي، ومن قتل سدر طامع بأقصى ملك للعالم الأرضي قائلاً لآخوته:

"هام... لقد زهدت بالأرث أمامه وأمامكم وأثرت رأياً صريحاً ملأ دمي ووجداني أنت من يهيء الأرض الآن لمذبحة تتجه الى أقصى الملك.

يافث: بل أنت...

هام: أعرفك تريد لك وحدك فقد وجدت في قسم أجرد كشمال الأرض وقلت: لما لا كل الأرض والثروة لي وكيف؟ بالسيف الذي يتقدمك؟"(5).

(1) خزل الماجدي ، سدرا، مصدر سابق ، ص 1 .

(2) المصدر السابق نفسه ، ص 1 .

(3) المصدر السابق نفسه ، ص 3 .

(4) المصدر السابق نفسه ، ص 5 .

(5) المصدر السابق نفسه ، ص 5 .

ومن الدلالات الصوفية الأخرى التي حملتها ذات هام تأمله وسكونه الدائم هذا ما نجده من خلال الحوار الذي يدور ما بينه وبين ليليث:

"ليليث: ما معنى سكوتك وتأملك البطيء هذا ؟

هام: أقرأ مصائر الناس... ويصعد الوجد لعيني كلما تقدمت في القراءة ؟"(1)

أي ألهمه الله هبة ربانية علمه بالمستقبل وقد أكد ذلك حين فسر حلم والده وتحققت الرؤيا بالآن، فبعد أنتهائه من تفسير الحلم قتل أبيه:

"سدرا: والآن ماذا يقول هام؟

هام: لا شيء

سدرا: ماذا تعني بـ (لا شيء)

هام: لا أريد أن أنافكك

سدرا: ما الذي تخبؤه عني.

هام: السفينة ذات السفينة والرجل ذات الرجل ما بال الحيوانات تطير...؟ ما بال الأذرع والأرجل تتضاعف أن لم يكن هناك ما يفرعها اليراع... اليراع مرتفع حولك... مظلم وعنيد... الغراب أعظم من الحمامة، قال شيئاً وصمت... الحمامة ملساء ناعمة، ملقة، تريد ان تعيش... الخلاص يتحطم... المرتفع... العين المرتفعة... اليد المرتفعة التي تلوح... وكتابك... كتاب النور هذا ستمسكه وحيداً باكياً مطعوناً تخترق الدماغ رأسك وزمانك علقني بالمسمار يا عمي... علقني بالمسمار من عقلي... علقني كي أكون في السماء، فالأرض مدينة متبلبة عفنة تتخايل بذبابها"(2).

واصفاً ما آلت إليه الأرض من دمار بسبب التمرکز السلطوي وفساده مشبهاً له بالغراب لما يوحيه من دلالة مورثة للقبح الخلقي والسلوكي ونذيراً للشؤم، ويرمز للذات الإنسانية النقية البريئة المنتهكة الذاتوية المستجدة طلباً للخلاص والعودة الى السماء، فالحلم إشارة للمجهول المرتقب ولعقاب سوف يحل بهم، أذ حمل هام سمة التنبؤ والتي أختص بها المتصوفة والذوات المتألة.

وأسم هام بالكمال لما يحمله من صفات إلهية مقدسة فتقول له ليليث: "لقد اخترتك من بين الناس جميعاً فانت الأشد نوراً وكمالاً بين أ خوتك... أنت الوحيد الذي يبحث عن شيء فيه أما هم فيبحثون عن أشياء خارجهم"(3)، مؤشراً على أن هام بدأ في بحثه عن الحقيقة من ذاته أولاً من ثم أنطلق في رحلته

الروحانية نحو العالم الكبير وذلك ما يقوم به المتصوفة لأن الذات توحى للعالم الحقيقي للإنسان، والأساس فأذا بني بصورة صحيحة شيد العالم على شاكلته.

وبما أن المعرفة هبة ربانية أوردها الله على بني البشر ليفرقه عن باقي الموجودات، فكانت من نصيب هام ليحافظ عليها كونها أرث متواصل عبر سلالة آدم، وعن طريق المعرفة الساكنة داخل قلبه يمكن بلوغ المعرفة الإلهية، لذا فقد أرادت ليليث إن تسلبه إياها لتسيطر على الإنسان.

(1) خزعل الماجدي، سدر، مصدر سابق، ص10.

(2) المصدر السابق نفسه، ص4.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 11.

"ليليث: أين هذا الكتاب؟

هام: في قلبي.

ليليث: في قلبك !!

هام: كتاب مثل هذا لأبد أن يكون في القلوب لا على ورق أو طين أو حجر" (1).

يتضح ملمح صوفي آخرى أستحوذ عليه النص المتمثل بالقلب وسيلة السالك في رحلته الروحية والمعرفية، مرآة المتصوف والدليل الموصل إلى أسرار الوجود بالإضافة إلى الحدس والشعور المنبعثان من خلاله، فالمعرفة لدى الصوفية معرفة قلبية لا عقلية، لذا فقد أرادت ليليث احتكارها لتهمين على الذوات الإنسانية، فالمعرفة المنظم للحياة لما تصدره من قوانين ونسق في جميع المجالات، يؤشر سدر ذلك عندما يحلم بالفوضى التي ستعم العالم، "يقرأ كتاب في يديه فتنتظم الحيوانات والديدان أمامه وما أن يتوقف تعود إلى فحيحها وتختلط" (2)، وقد أتمم هام بالإيثار وإبداء الجنس البشري على طموحه الشخصي، وتقويم الإنسان والمحافظة على قدسيته والإرتقاء والتسامي به عن طريق المعرفة.

وهام في تساؤل دائم عن مصير الإنسان وآلامه الحياتية، "ندفن من؟ ونبكي من؟ سلالة من العاطلين ندفن عقداً من الخرافات... ندفن شريط الأبجدية كله ما الذي يمكن أن نعيد صنعه وكيف، لقد تبددت الحياة مثل خرزة وسقطت في بئر، وها نحن أمام عبئ أعمى لا نفرق كيف نوجهه؟" (3)، باحثاً عن خلاص الإنسان مما هو فيه، ولا يجد مبرراً لذلك راثياً مصير الإنسان جمعاً: "ما الذي تعنيه هذه الحشود التي تتبدل تشب ثم تفتنى... ما الذي يعنيه اختراق نسل الإنسان في ولادة وموت، إلا يبدو الأمر مضحكاً... لماذا... لماذا... لماذا؟ لماذا لا يقف الدهر عند إنسان واحد ليتكاشف معه ويقبضان على المعضلة، يفتحان جميع الأوراق والأسرار ثم يتحدان ويأتي الخلود" (4)، ما يريده هام الفعل لا الوقوف عند الكلمات والأحلام والأمنيات فقط فلا يكون تحرر أو تغيير دون فعل، والتحول من الكلمة إلى الحركة والفعل ملمح صوفي أي الخروج من القيد الدنيوي.

تؤكد ليليث أن بني البشر لا يستحق ما أعطاه الله من معرفة مقدسة، لأنه ضعيف الإرادة لا يستطيع السيطرة على رغباته الجامحة التي أسقطته في الهاوية "لا بد أن أرث الأرض والنبض وأنشر نسلي فيها بدل هذا النسل الهش الضعيف الساقط من الفردوس، لقد خلقت الآلهة من دم إله معاقب ولم تصله ناري... فمن يدلني على مكان هذه الثغرة في الجسد كي انفذ منها؟ هل هي الأذن؟ هل هي

العين؟ هل هي القلب؟" (5)، لابد أن يكون القلب مركز القوة والضعف والأدراك وأستبصار الحقيقة، ومن هنا يستلهم في أن بداية الرجوع الى الوطن النزوح الى القلب أولاً وتنقيته كونه عتبة الكشف. أرادت ليليث السيطرة على الجنس البشري باغوائهم جميعاً مهما تنوعت تكويناتهم الذاتية، لعلها

(1) خزعل الماجدي، سدر، مصدر سابق، ص 10.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 3.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 1.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 18.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 12.

تسيطر من خلال شهواتهم ورغباتهم الدنيوية فيستجيبوا لها ويتبعوها، وعندما حاولت أغواء حام تذكر الأخير الخطيئة الأولى للإنسان.

"ليليث: والآن تعال يا حام... لقد تساقط تفاح كثير من السماء... وقد خمرته لك فصار خمراً

شهياً أن هنالك قاهراً ومستبد وهو أشد جسد ألي من يدي هذه.

حام: أنت أذن سيدة الكأس، كان أسمك نيكاسي.

(يرتعب حام ويتراجع متذكراً خطيئته مع أبيه)

ليليث: خذ يا حام وأشرب.

حام: إذن هذه هي التي شرب منها أبي فتعري فرأيتها فعاقبني فمسخ شكلي هذه سبب العقاب" (1). ولعل هذه الشخصية دالة على الإرادة والغريزة وفق أفكار وردت لدى الفيلسوف (شوبنهاور) التخلص منها يؤدي الى حياة أكثر صفاء.

مشيراً النص أن آدم ليس بذاته ولا الخطيئة بذاتها بل هي سلسلة توالد لبني آدم الحامل للخطيئة الأزلية، فمن يتحكم بنزواته ينجو ومن تغلبه وتسيطر عليه يكون من الهالكين، وتؤكد ليليث أن الإنسان دائم الاستعداد للخطيئة قائلة: "مطرقتان بحجم الكون سقطتا على رأس الإنسان... الأولى عندما طرد من الفردوس... والثانية عندما أجتاحه الطوفان... والثالثة ببدي ولابد أن تكون ماحقة هذه المرة لتبيده... أنها اعترى من كل عقاب أن ينشر الحماقة كما ينشر البذور تنبت له كلما مضى الوقت أجنحة في كل جسده... هل هناك أخطر من هذا...؟" (2)، وتستمر الحياة في عقابها بعد الطوفان كما ورد في النص أربعين يوم وليلة مرسلاً سدر ذلك: "... وها قد غسل الرب أدران العالم في أربعين يوم وليلة... لقد ذهب الشر من نفس الإنسان وغسل الماء ما على الأرض من بقايا...؟" (3)، رمز شبيهه بالإربعين يوم لدى المتصوفة إذ يمر المريد في أربعين يوم من أنواع الرياضة والمقامات ليرتقي الى أحوال أسمي، فيرمي كل ما يثقله ويربطه بالأرض ويرجع الى شفافيته الأولى ويصبح مثل ريشة يحملها الهواء متنقلاً من حال الى حال، وبعد ذلك تبدأ الحياة من جديد، وتستمر دورة الكون ويسير الخير والشر معاً، ويتفانى الشر ما دام رفيق الإنسان منذ التكوين (الشيطان) صحبته في رحلته وقد خلقه الله ليعرف أبنائه الأخيار من الأشرار.

فالنفس الأمانة لدى المتصوفة تعلم الخير من الشر وتحن الى (الله) والى العالم العلوي، إلا إنها تستمر في إغواء الإنسان، وهذا ما تقوله ليليث مبينة تميزها ما بين الطالح والصالح عندما يتنازع حام ويافث وهام على مملكة الأرض.

"هام: لم أنافق ولم أدع، لقد كنت أنظر الى كل الأرض ملكاً لنا لا ينقسم ولا يتجزأ..."

يافث: ها أنت تعترف باستحواذك على كل شيء ...

هام: هذا ما يدور في رأسك ...

ليليث: متى تكفون عن هذا الهراء؟ متى يرتفع السماوي فيكم على الأرضي؟ متى تنتبهون لجسد أبيكم

(1) خزعل الماجدي، سدر، مصدر سابق، ص17.

(2) المصدر السابق نفسه، ص6.

(3) المصدر السابق نفسه، ص1.

أبيكم المسجي... إلا تتثرون دمه وجلالته وتحزنون ولو نفاقاً...<sup>(1)</sup>.

تتضح ثنائية الروح والجسد، هام يرفض تجزئة الأرض ويريداً قائمة وحده كاملة بحد ذاتها لا تفرقة في الأجناس والأديان، بينما يافث يريد أن يأخذ الجزء الأكبر منها، غير أن ليليث تعجب من الإنسان لماذا يظل مسجون بما هو أرضي ويرجع للتراب، ولا يأبه بما هو سماوي وراجع الى أصل الكينونة.

كل الموجودات بطبيعتها الكونية عبارة عن جمع الأضداد فنجد سدر حام لنقائص الصفات فعندما يصف أبناءه كل واحد منهم حامل لصفات مغايرة من صفاته عن الآخر سواء أكانت الحسنة أو السيئة، حتى الأرض عندما يريد تقسيمها ما بين أبناءه كل جزء يختلف عن غيره فرغم الوحدة إلا أن التعددية في الصفات سر إلهي موضحاً دلالة تميز بها السلوك والخطاب الصوفي، "فيعطي لحام جنوب الأرض... بلاد الغابات التي تحت مساقط الشمس، ويعطي ليافث إعالى الأرض... أكبر الأقسام وأبردها... تناسب قسوة يافث، أما هام فيعطيه الصحراء"<sup>(2)</sup>، كذلك نجد التواصل ما بين الإنسان والطبيعة لذا فان المتصوفة يعتبروا الإنسان جزء من الطبيعة وحامل لصفاتها بل تتخذ كل ذات رمز لها من رموز الطبيعة.

ومن ضمن المنظومة الرمزية الطوفان فقد أستشعره سدر بعد أن طعن وعمت الفوضى والظلام، أذ كان مراده أن يغسل الطوفان الشر الساكن ذات الإنسان، فقد وجد في الطوفان الخلاص وتطهير للنفوس وتركيتها إلا أن الشر ما زال موجود.

"سدر: (قبل أن يموت) ما زال الشر على هذه الأرض، ما زالت الخطيئة... لم يغسل الطوفان شيئاً... لم يمس الطوفان النفوس أرى نجوماً سوداء مأكرة لن اتنبأ لكم إلا بشرور عظيمة وخراب"<sup>(3)</sup>.

الخلاص من الطوفان وسفينة سدر وسيلتنا النجاة للخيرين من الجنس البشري ذلك ما يحصل في نهاية الرحلة فثمة صوت ينادي (سدر) قائلاً له: "قم يا سدر من قبرك ثانية فالأرض خراب وشظايا"<sup>(4)</sup>، فينهض سدر ويبعث من جديد، وقد أيقظ ذاته بذاته لأن المعرفة سوف يستخدمها الشيطان لقهر الانسان، أذ يقوم سدر من رقدته منادي: "أقوامك باعوا أنفسهم للشيطان وباعوك وباعوا النور أقوامك باعوا الإنسان... أقدر زهور الكون وأحلاها قم يا سدر، قم ثانية وأبن سفينتك وأحكمها فالطوفان وشيك والأرض ستغرق وستغسلها من أدران البشر، ستغسلها من نسل الإنسان الكاره للإنسان قم وابن سفينتك وأحكمها

ستغسل هذه الأرض من الإنسان الشرير" (5)، فقد أستمع لنداء الذات الأخرى في داخله، التي ما زالت قائمة وخالدة فيه، ويسجل الحوار أيضاً أن خلاص الإنسان آتٍ من ذاته هو، وسدرا يبدأ من جديد بتهيئة سفينته من أجل أنقاذ ما تبقى من البشر، والسفينة رمز للخلاص إلا أن الخلاص الحقيقي لا يتأتى إلا من خلال المعرفة، وأن الحياة مستمرة متواصلة إذ تنتهي المسرحية بانتظار طوفان آخر وسدرا يبني السفينة فتتحد البداية مع النهاية.

(1) خزعل الماجدي، سدرا، مصدر سابق، ص 6.

(2) خزعل الماجدي، سدرا، مصدر سابق، ص 4.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 4.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 19.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 20.

أما زمان المسرحية زماناً متسماً بـ (الآنية) فالأحداث والشخصيات تستحضر في كل زمان لأن الذات الإنسانية واحدة والوجود واحد، وكل شيء يعنى بالدواخل الإنسانية يخرج عن مسار الحساب الزمني، (سدرا - هام - حام - يافث - عمرا - ليليث) ذوات متواجدة في كل زمان ممثلة دائرة التكوين والتوالد والتكرار، فالزمان زمان الحال أما المكان فهو دون جغرافية بعينها، كونه مكان الوجود الإنساني بكليته.

وحمل النص منظومة رمزية للأعداد والحروف تواصلاً وتكاملاً فيما بينهما، وهي دلالة قد حملتها الأساطير والأديان والفلسفات والفنون الأدبية وأعتدها متصوفة اليهود في السحر وكتابة الطلاسم والتعاويذ، وعندما قرأت ليليث كتاب المعرفة بصورة غير صحيحة، لأن الله قد أفرد لها للجنس البشري دون غيره، نفخت الحروف عليها وفقدت بصرها وباقي حواسها وكل ما قرأته عبارة عن رموز أسطورية ودينية (قاف - داو - هاء - الوحا - عرج - بروج - هطول - هيكل - ميتوشالاح - لامك - كون - هسيس - آن - انكي - سبعة - واحد - تسع وعشرون - نون)، ونكمل القراءة دون أن ينكشف نور المعرفة بل يغمرها الظلام أكثر وأكثر.

وأتسم النص بطابع حلمي فقد تواترت الرؤى على سدرا وأولت من قبل أبناء كل حسب مكنونه الذاتي، مما يفتح النص على تأويلات عدة، لذا فقد صبغ بصيغة التقطيع الحلمية وعدم ترابط الأحداث وأكتمالها.

والنص حامل لمنظومة استفهامات وتساؤلات ومناجات ذات ما أتسم به الخطاب والفكر الصوفي يتضح ذلك في مجمل النص تحولات الشخصيات ورؤيتها نحو ذاتها والآخر، "هام (يكلم نفسه) كيف يمكن لملك أن يطوق شبحاً في هذه الخرائب وبهذا الجلال إلا يحق له أن يقول شيئاً عن قاتله... من قتلك؟ ما أسرارك؟ أين وضعتها، أفي ألواح المعرفة... أفي الرسوم الغريبة التي تركتها في صومعتك... أفي الدوائر والسهام والرموز ثم من تكون... هل نحن أبناؤك حقاً" (1)، لقد أحتضن النص منظومة رمزية مبهمة من البداية وحتى البداية الجديدة لما هي عليه من تجدد البدايات وتوالدها من النهاية فالجزيرة والسفينة والنجاة هي البداية والنهاية معا ً



#### 4. قدح السم؛ أو سقراط يشربها حتى الموت

يلجأ الكاتب الدرامي الى السلف من الأحداث والشخصيات التي أثرت على الإنسان فكراً وسلوكاً لمعالجه قضايا من واقعه الحياتي وبالأخص ما يهم الذات الإنسانية كونها ذات واحدة متواصلة عبر الأزمان ومهمتها البحث عن الذاتوتية في طيات البؤس الألم والأضطهاد والأحتكار والتسلط وغيرها من أسلحة المواجهة ضده، ويؤشر ذلك الكاتب يحيى صاحب\* حين أختار سيرة الفيلسوف سقراط لما حمله من أفكار

ومبادئ في تقديس الجنس البشري وتأكيد أصرار الذات على موقفها أزاء السلطة والتسلط.

(1) خزل الماجدي، سدر، مصدر سابق، ص 10.

\* شاعر ومسرحي وقاص ومترجم، أصدر مجموعتين شعريتين، كتب 24 مسرحية شعرية صدر منها منتصف 2005م، وترجم أكثر من عشر كتب، يقول (صمت واعتزلت مهمشاً نفسي مختاراً أكثر من ربع قرن) للمزيد ينظر: شبكة الزوراء الإعلامية بتاريخ 20/ 9/ 2006. تحكي المسرحية المؤامرة التي حاكها أصدقاء سقراط المقربون ليقوعوا به (ميليئوس - أنيتوس - أيناوس - ليكون - ديموس - نيكياس)، وأتهم بجرمين تظليل شباب أثينا على غير ما نشأوا عليه وتحريض الناس على ترك عبادتهم الآلهة (زوس - هرميس - بوسايدون)، من وجهة نظرهم، إلا أن الحقيقة كره أصحابه له لانه ضليع بالحكمة ويمنحها لتلاميذه دون مقابل، وإيمانه بأن هناك إله واحد وليس إلهة متعددين وحبه وتقديسه للذات الإنسانية، وكان مبتعداً عن كل ماديات الحياة يرضى بالقليل القليل، كارهاً للشخص المتعددي الأوجة الذين يناقضوا أنفسهم لذا كان هدف المؤامرة التخلص منه، وكان سقراط يحلم بما يحاك ضده وعندما عاد الى البيت يدور حوار مع زوجته أثناء ذلك يطرق الباب أحد مريديه (السيبادس) ليخبره ما يجري في الخارج ضده ويطلب منه الهرب إلا أن سقراط يرفض، وبعد ذلك يقاد الى المحاكمة ويواجهه القاضي بجرمه ويطلب منه أن يعترف بذنبه غير أن سقراط لا يأبه، لان لا ذنب لديه فيحكم عليه بالموت بواسطة قدح السم عند الفجر ويظل الحارس وكريتو ملازمين له ليستثيرا بحكمته، الى أن تأتي لحظة الوداع، يأخذ الكأس ويموت دون شعور بالخوف.<sup>1</sup>

من خلال ما ورد عن حياة سقراط كان يعيش صراع داخلي مع الذات لما يبصره من واقع حياتي مؤلم مليء بالتناقضات، فيجد الكثير ممن يدّعو الفضيلة إلا أنهم لا يعرفوها حق المعرفة ولا يعملوا بها شيئاً، لذا أختار عزلة العالم مبتعداً عن واقعه مقرباً متأملاً في عالمه الذاتي:

"سقراط: ... اللغو لينسيني نفسي .... سيحرمني منها ساعة"<sup>(2)</sup>، مؤكداً الحوار أبتعاده عن الكلام الغير مجدي لأنه يشتت أفكاره ويلهيه عن فعل الأفضل والأسمى للعالم، كذلك بدأ على سلوك سقراط تقشفه وزهده عما يشد الذات الإنسانية الى العالم الفاني.

"سقراط: ... وما عملي إلا أن أدني بما يسعفني فيه الخي هذه من تلك. فهل أقدر؟

كسانتينا: ولا شيراً.

سقراط: أطمح في أنج ... ستقولين وهذا لا شيء....وأقول أنا بل هذا شيء.

كسانتينا: إلا تتعشى؟

سقراط: عندك خبز

كسانتينيا: وهل آلاه

سقراط: أنا لارى فيه خيراً<sup>(3)</sup>

كما أنه يعطي الحكمة هبه مثلما وهبها الله له يهبها لمريده دون ثمن ذلك عمله الذي يقوم به، ويؤكد سلوك سقراط أنه كان وسيلة تتوسط بين القيم العليا وما يحياه مع مريده في عالم المنفعة والطمع، فقد مثل المعلم (الشيخ) بالنسبة لمريده الذين يتبعوه فيدلهم سبيل الحق ذلك ما يمثل الشيخ لدى المتصوفة، فقد حملت شخصية سقراط الكثير من الصفات الصوفية.

(1) يحيى صاحب، 3 مسرحيات شعرية (قدح السم أو سقراط يشربها حتى الموت، ركلة حمار، على مائدة الضيع)، ط1، (بلا.ع.: أب - 2006)، ص 9 - 93.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 12.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 28.

وأُتسمت شخصيته بالأنحراف عن المألوف متمرداً عما ألفته عقول الحاكمين والعامة، مبيناً للقاضي بما يتسم به شخصه.

"سقراط: كم أنا خاو في وسط بحار من جهلي.

أدرك، أيضاً، مهما أُنسعت لن تيأسني.

فأشد شراعي، ثانية، وأجذف، دمعاً، ضد الريح"<sup>(1)</sup>

يؤشر ذلك أحتفاظ سقراط بحريته وهي أهم ما يميز المتصوف الذي يجاهد حتى يخلص الروح من سجن الجسد، والخلاص من عالم الواقع السجن الأكبر طامحاً الانطلاق الى آفاق أعماق وأصدق، فقد رفض أن يعيش عبداً، وان يكون حراً في فكره وسلوكه، قائلاً للقاضي الذي يريد أن يعترف بذنوبه بينما يجد سقراط أن لا ذنب لديه.

"سقراط:... لن أراجع ن أفكاري ... وأذا كنت سأشرب كأسك فجر غد... فأني حتى ذلك الوقت... سأغدوها وبها أصدع... حتى لو قام على رأسي... ثمة حارس أفكاري أنا... وما يمكنني أن أغدوا لولا هذه! ما فصلتها ألا بالسيف.. أشهره الآن.. لتعرف أن صمتي منها.. أشد على هذه وقعاً، من سيفك ذا.. هات كأسك! أفضل أن أبقى أبداً درساً للناس .. في الحرية والفكر، معا .. على أن أرتع في منفي.. مجرد عبد بين عبيد... لن أستجدي فأتوب.. ولن أطلب من مثلكم الرحمة.. أني لأفضل كأس السم على أن أحيا مثلكم.."<sup>(2)</sup>، مسجلاً أصراره على قول الحقيقة والبحث عنها وبلوغ بقعة الضوء حيث الكشف والبيان، حتى أنه رفض الخروج من أثينا وقول الحقيقة في مكان آخر أي أراد أنبعثها من وطنه الأصلي لا من مكان آخر وأن يحيى ويموت فيه، ذلك ما سعى إليه الأداء الصوفي في المكوث بمكان ما ليكون مصدراً للتواصل مع الذات وعالم المثال المغيّب لدى أغلب البشر لذا يأتي فعل التصوف ابتداءً من الذات صوب المجموع.

ومن أهم سماته الصوفية محاولة أدراكه غياب الذات وجعلها حضوراً فيواجه القاضي ذلك قائلاً:

"القاضي: .. أأدرس؟

سقراط: لا. أدرس. إي.

القاضي: ماذا؟

سقراط: الإنسان.

مبتدئاً من نفسي، أبداً

أو ليس بمخلوق مثله،

من بين جميع المخلوقات..."(3).

أن الشروع بالرؤيا والموقف الصوفي يكون بالرجوع الى الانسان ذاته قبل الولوج الى ذوات الآخرين

(1) يحيى صاحب، مصدر سابق، ص55.

(2) المصدر السابق، نفسه، ص79.

(3) المصدر السابق، نفسه، ص52 - 53.

وهنا ملمح صوفي حمله الكاشف عن مواقف وسلوك سقراط، واصفاً الإنسان: "حرياً في أن يتأمل؟ ويومياً بل، وبما فيها من ساعات... بدقائقها وثوانيتها... لم يك هذا شيئاً.. وهناك.. وهو المخلوق الحي... هنا في.. تماماً أن الإنسان لمخلوق ما أجدرني بتأمله..."(1)، ذلك شغله الشاغل كما يقول للقاضي النظر في الإنسان والبحث عن الإنسان الكامل وقول الحق، مؤكداً ذلك: "... ما دامت تجعليني هذه أقرب للحق ويجعلني هذا، قطعاً أكثر قرباً، من جوهر معدني البشري"(2)، والتسامي بالذات الإنسانية لا يتم إلا عن طريق امتلاك المعرفة الموصلة فيما بعد الى الذات الإلهية، فحين يسأله القاضي عما يريد معرفته يكرر سقراط دلالة المصباح والنور والظلمة والحكمة والأشتعال وهي دلالات راسخة في الفكر الصوفي:

"القاضي: لكي تعرف

سقراط: والقائي وأنا أشعل في ظلماتي.. مصابيحاً من معرفتي: ومصباحاً في أثر الآخر..وأنا أبصر..أكثر من ذي قبل، وأرى..ثم.. مزيداً منها... الظلمات..أجل وأبقى أشعل مصباحاً أثر الآخر..لماذا لا أفعل (3)

يجد سقراط أن الحكمة معرفة مشاعة في اكتسابها من قبل الجميع فليس ثمة ذات إنسانية في عزلة عن المعرفة شريطة أداءها لفعل وحملها لفكر، ذلك أن عدم المعرفة حافز للمعرفة لدى جميع الذوات الإنسانية، كما يرى أنه لا يمكن أن تكون هناك اكتفاء في المعرفة والحكمة لأنها لا تنتهي بحد معين، كذلك وصل سقراط الى أدراك ماهية الوجود ومعرفة أن الله واحد وليس هناك أكثر من إله، فرجم بالكفر والألحاد، يبينه حوار له للقاضي: "... أما نسج أساطير حول تعددها... قتال البعض وبغض البعض، ونكح البعض بعضاً منها... فهي كما قدمت...أساطيره ملفقة من قبل البعض.. ممن في صالحهم أبداً.. .. أن يبقى الحق... وأعني.. هذا.. بالحق الله...شتيتاً في ما هو باطل... أجل.. أني.. ما كنت أرى زوس الها.. ولا هرمس أو بوسايدون... وأرى، دوماً، من هو أرفع منها، شأناً ... وأقول لكم، ذلك إلهي،(4)

سقراط ذات باحثه عن الذات الإلهية الموحدة دون غيره ممن اتخذ تعددية الإلهة مما يدفعه الى السعي للتوحد مع تلك الذات، وقول الحقيقة في ماهية الإله والإنسان في واقع لا يعرف (الحق) خطيئة لا تغفر لذا حكم عليه بالموت، والذي يصفه بأنه رفيقه الدائم فكيف يخشاه فقد يزوره في أي لحظة، يعلمه ولا يخشاه ولا يمكن الهروب منه لأنه هو... هو في كل مكان، الموت هناك كما الموت هنا، هذا ما كان يقوله

لزوجته ومريده السييادس عندما طلب منه مغادرة أثينا، فالموت بالنسبة للمتصوفة حرية كونه وسيلة التواصل مع (الحق) وبلوغ الأبدية، رحلة روحية وأنبعث من جديد لأمتلاك الأسمى والأكمل في رسم سقراط صورة للموت حين يستعجل كأس السم فيقول لكريتو:

"سقراط: هلا أستعجلته... يا هذا... هو صديقك.. أن يأتي بها.

كريتو: ولم تطلع! كلا، مولاي... ما زالت بينكما ساعة، وقد أكثر.. وأذا ما كنت، لعلمي بك.. لتأنف من أن تعطي الموت... ما يعطي غيرك للعالم... أخبرني كيف تحس الآن؟

(1) يحيى صاحب، مصدر سابق، ص 54.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 63.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 54 - 55.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 67.

سقراط: أفي أحاسسي نفع لك؟.. فيها هو ذا: أني مسافر.. وأرغب من أعماقي الآن... أن أطوي الدرب، وأن أبلغ أسرع وقت... ما أرغب في أن أبلغه: الأبدية... ما أهدأني! وأرى في كل هذا الخير" (1).

داخل خلجات نفس سقراط حنين الى شيء ما يعلمه ولا يعلمه ولكنه الأفضل والخير الأشمل الذي يريد الوصول له، وهي حالة روحية تسكن روح المتصوف، وتؤكد تصوفه أيضاً دلالة السفر كونه حال المتصوفة في سفر دائم لا تهجع نفسه لأنها دائمة البحث عن الآخر، وحين يصف مواجهة جسده لكأس السم محاوراً كريتو قائلاً: "أيهمك كيف احسن الان؟.. حسن، أني أقطع به سهام؟ لا سكاكين!... بماذا فئت؟ هنالك، من يسحبها، الان.. وينزعها سهماً سهماً.. ويهمك، أيضاً أن تعرف.. ما عدت، ثمة، من الألم... لقد أنحسرت.. متراجعة وكأني شربت بهذي الكأس... خمر الدنيا..." (2).

أن الجسد الصوفي يتجاوز الآلام والأوجاع حين تختار الذات مسلك التصوف لتصبح الروح ذات مراحل وأحوال هي في سبيلها نحو الكشف والتوحد، فالكأس هنا يحمل مجازاً للخمرة والسكر الصوفية، فالألم ذو لذة ومتعة إذ يوصل الى حالات روحية لا تربطه بالعالم الفاني بل تدخل به عالم أجمل فتشرق عليه أنوار الحقيقة التي يبحث عنها وسط الظلام الدنيوي.

وتتأتى على سقراط حالات روحية تقترب من حالات المتصوفة شبيهة بالوجد الصوفي الذي يعتليهم، كونه بحالة جذب روحي نحو المطلق، واصفاً إلهه بإله الحب والجمال الصادر منه كل خير فيصفه للقاضي قائلاً: "لم أنحز يوماً، أبداً لسوى هذا، فهو إلهي... أم أني وقفت ضد الحب؟ وهو إلهي... وهل همت بغير جمال؟ فهو إلهي... وأله الحق أله الحب.. أله الخير... لأن الحق الحب هو، والخير هو" (3)، يجد كل صورة أو صفة مقدسة حسنة على الأرض انعكاس للرب، وهي نظرة صوفية لخالق الكون، فالحب لدى سقراط نظيراً للحق، لذا فإن محبته لما يُحيطه آتية من محبته (الحق) الحامل للجمال أبداً.

أستوحى النص ملمح صوفي آخر متمثلاً بثنائية الضدين فجمع الاثنين معاً مثل أن يكون (ال) قاضي - الشاهد تحت نفس الهوية، الحضور - الغياب، الظاهر - الباطن، النور - الظلام، الخير - الشر، الثواب - العقاب، أي الاختلاط فيما بينها فلا يعي الإنسان أين يمكن أن يكمن الخير وأي شيء يعتبر عقاباً، موضحاً ذلك الحوار بين كريتو وسقراط:

"سقراط: كريتيو الطيب، أتحزن؟ لا.

وفيم ولا أحد منا سيقطع أين يكون الخير.

كريتيو: إذا كان عقاباً، مولاي، على ماذا؟!

سقراط: لماذا تدعوه عقاباً.

وأذا ما كان، لماذا نشجبه؟ ليكن"(4)

(1) يحيى صاحب، مصدر سابق، ص87.

(2) المصدر السابق نفسه، ص91-92.

(3) المصدر السابق نفسه، ص68.

(4) المصدر السابق نفسه، ص86.

تأتي المنظومة الرمزية للطبيعة من ضمن الملامح الصوفية الواردة في المسرحية، وقد ربطت الطبيعة بالصفات الإنسانية، ذلك ما ينطبق على سقراط فيصفه صدقائه عندما يمشي بمفرده دون تلاميذه الذين يحيطون به على الدوام:

"سقراط: مرحى.

ميليتوس: وحدك!

أنيتوس: فالقمر البدر بلا هالة! ولم نعتد رؤية سقراط،

ولا حشد ممن يصغون لحكمته، يحيط به، أين تراهم؟

أنيتوس: تلاميذك"(1)

فالذات الصوفية مهما بلغت من درجات التقارب مع الآخرين تبقى في وحدتها متأملة الوجود ومكوناته، وكذلك تم إعطاء صفات إنسانية لرموز الطبيعة مثل (قلب الليل) وهذا ما يقوله سقراط مع ذاته: "سقراط :

(وحيدا، يتطلع من الكوة)..أما زلنا في قلب الليل؟..فما برح الصبح بعيداً"(2)

وصورة الصبح الذي يأتي ليشرق على العالم قاطعاً مسافات بعيدة ليغدو قريباً من محبيه، تصويراً متسماً بالرومانسية والرمزية والصوفية معاً، كما يصف سقراط لزوجته كسانتينا حالة أعدائه الذين روجوا الأشاعات ضده بالتحويلات التي تحصل للطبيعة متغيرة من حال الى آخر: "سقراط: سترتاحين!..ما كان هواء طول الوقت.. يتصاعد من بعض الأفواه، تكاثف فوق أثينا، الآن...لقد أصبح ريحا ننتأ...هنالك، محكمة تعقد...مهيئة حكماً بالموت"(3)

وهيمن رمز الطير أيضاً مثل أحد رموز الطبيعة لما له من دلالة ميثولوجية ودينية ممثلاً للإنسان الصباح بتباشيره حين يغرد لولادة يوم جديد، ليحاوره ويدعوه يغن ويعلن ابتداء يومه الأخير في العالم الفاني :... أني سقراط أعتدت على أن أسمعها كل صباح رائحة منك...ليسعدني أن تصبح آخر ما أسمع... تعال، وحط على هذا، الآن وغن...ألست بها ترجي حقائق ما أبسطها لتنوء بما...فيها الكلمات... ما أجملها في كون ممثلي قباً.. وأعذبها في يوم فظ ! لا، لا، لا، لن أحسب ما يأتي شراً..

ما فهمت بهذا، دوماً؟ ...وأنا- ألسنت ما تصدح أكرز...الموت في البشرية حق"(4)، كأن الطير يبوح بغناؤه وتغريده بما تعجز الكلمات عن الإفصاح به، أي إنه يمثل ذاته التي تريد قول ما مكنون في داخلها فلا تسعفها اللغة المتداولة وهو ما يبرر وحدة سقراط في النص المسرحي حين تدخل في محاوراة الأشياء في عزلة ذاتية عن المجموع.

أما ثنائية الزمان والمكان فهي ثنائية أحوال ومقامات آنية تصلها الذات الباحثة عن الماهية الوجودية والإنسانية، فالزمان تواصل من سقراط الأول حتى العصر الحديث سقراط (يحيى صاحب) لان الذات واحدة وألمها واحدة، ودون تبويبها لعصر ما، لذا باقى لأنه يمثل ذات بعينها كونه مكاناً كونياً

(1) يحيى صاحب، مصدر سابق، ص9.

(2) المصدر السابق نفسه، ص8.

(3) المصدر السابق نفسه، ص41.

(4) المصدر السابق نفسه، ص81 - 82.

بإنسانيته لا تحده حدود جغرافية رغم أشارته الى مدينة (أثينا) مبيناً ذلك للقاضي حين يسأله عن مسكنه: القاضي: ... وتسكن؟

سقراط: في كل أثينا"(1)

فالزمان والمكان وجودي لأنه خالد في تواصله الوجودي والإنساني القائم على المعرفة، لذا فقد اتخذت بنية النص شكلاً دائرياً في أحداثها وبحملة من دلالة روحية من موت ثم أنبعاث، فيقول كريستو في موت سقراط: "..... موتك قد أيتمني مولاي.... أيتم كل شباب أثينا... أيتم كل... بلاد الأغريق..... موتك أيتم....  
...الدنيا... عليك بأي فم أعول وبأي يدين أرى العالم... ما أنا فيه... الساعة.... من حزن! وبأية عينين سأكبي!"(2).

أتسم أسلوب النص بالتشبيه المستوحى من الخطاب الصوفي لتوصيل الصورة بأكمل وجه، فيقول سقراط واصفاً العمر، "لقد مر العمر، جميعاً، كأمواج تجري في نهر،"(3).

استضاف النص الحالي التناص أو التواصل مع قصص الأنبياء والقديسين فقد ورد العشاء الأخير المنبعث من السماء للمسيح ، فتقول له زوجته عن العشاء الأخير والمريدين حين تحدثه بما يقوله الناس في أثينا "كسانتين: ..وهنا - تضطر.. لكي تتأمل هذا..الى أن تستلقي طويلاً... تحدج سقفاً.... مفتوح الفم.. أخيراً تأتي السحلية...تدقي شيئاً في فم سقراط فينهض منزعجاً.... هذا ويقرر حرمان مريديه عشاءهم تلك الليلة!"(4).

ويتسم أسلوب النص بالمونولوج الحوار مع الذات والأشياء، لأن المتصوف لا يجد لغة تواصلية مع من حوله، فلا يتواصل إلا مع ذاته ومن خلال ذاته يتواصل مع ما هو قائم خارج فضاء الذات "سقراط: ( لنفسه وهو داخل)...وهل أغرب مما يلفقه هؤلاء!...الناس، أجل...؟ وهل أفعل ما أفعله إلا لهم لن يثنييني شيء، أبدأ..."(5)

ويؤشر المونولوج أيضاً الى التزام الصمت حين تقف الكلمات عن البوح والتعبير فيكون الصمت فعلاً بديلاً عن الحوار، أذ حمل نص (قدح السم) أو (سقراط يشربها حتى الموت) دلالات صمت كثيرة

تخص شخصية سقراط، كما أن الحوار كان ذا طابعاً أخترالياً حين تكون أجابة سقراط بكلمة أو حرف أحياناً.

## 5. البحث عن ضمير

ويستمر الإنسان في البحث عن المجهول – المستتر لماهية المسميات جميعاً، حالماً بالكشف عن

(1) يحيى صاحب، مصدر سابق، ص49.

(2) المصدر السابق نفسه، ص93.

(3) المصدر السابق نفسه، ص30.

(4) المصدر السابق نفسه، ص36.

(4) المصدر السابق نفسه، ص26.

المضمير في الوجود، فحاول حاتم بصيلة\* بعد أن سأم واقعه الحياتي الزائف وما حل من موت للضمير أن يبعثه من جديد متخذاً من نصه المسرحي (البحث عن ضمير) فعلاً أدائياً لعله يجد من خلاله ظالته. تؤثر المسرحية الى محاولة أحياء الضمير المتمثل في شخص ميت حبس نعيش تحمله أكتف وأيدي ليصلوا به الى مرقده إلا أنه يخرج من رقدته متجزئاً الى رجلين، الأول يعتليه تساؤل عن سر الوجود الإنساني وعن ذاته المفقودة، بينما يحثه الرجل الثاني على السعي ورحلة الكشف، فيلتقي في بداية الرحلة بالمرأة والتي تمثل ضلعه إلا إنها هجرته، فيدور بينهما حوار ولا يحصل على شيء ويعود مواصلاً رحلته في محطة أخرى محاوراً اللص المؤسس لفلسفة خاصة به ولا يجد جواب أيضاً لما يريد، ثم يلتقي بالديك في القصر الملكي وهو يردد كلمات عن ميلاد يوم جديد وبعدها يتحاور مع الملك الذي يكره الملك، ممثلياً الشعور بعدم الارتياح لأن شيء ما ينقصه، نفس الشعور يعتلي جميع الموجودات في المسرحية غير مقتنعين بما هم عليه، ثم يحاور الطير فيجده محملاً بالحزن والأسى رغم تنقله عبر الفضاءات لأن بعض الطيور حبسية في أقفاصها، وبعد طيران الطير يظهر آدم في غابة وتغطي ورقة التوت عورته منغمراً في المذات والشهوات صورة لآدم معاصر، ورغم ما يعيشه من ترف إلا أنه غير راضي عن واقعه، وبعد حوار طويل يترك آدم الرجل الأول عائداً الى عالمه الخاص، وبعدها تظهر عملة الدينار رمز لسيطرة المادة على العالم ويطول الحوار فيما بينهما دون جدوى، ثم يلتقي بالفاتنة والتاجر، ولا يحصل على ما أراد فيشعر بخيبة أمل وبعدها يظهر الرجل الثاني ليخبره رحلة الكشف لأبد أن تأتي بهدف ما في النهاية، فيعود الى مرقدهما في ذلك الصندوق الخشبي كما كان في بداية المسرحية.<sup>1</sup>

العودة الى الذات والبحث عنها من أهم الملامح الصوفية في النص فالرحلة رحلة ذاتية، لعله يتم أدراكها بعد طول الغياب وظهورها من عمانها الذاتي وهو طموح المتصوفة باعتبارها الحقيقة المتجلية عن القدسية الإلهية ويجب أنبعثها من جديد، فكان لأبد من الرجوع الى الذات فتخرج من عمانها الى السطح ومن ثم تتعالى متسامية:

"الرجل الثاني: أبحث عن ذاتك..أبحث عن سر الله

بأوراق الأشجار... أو في خيط ضوئي  
يتدلى من وجه الشمس...أبحث في الروح عن الروح  
الرجل الأول: لكن الفقر يطاردني...يأكل من روحي بهجتها  
ويدور يدور مع الآهات!!...ذاتي ضائعة وأنا أتلاشى، صوتي يتلاشى  
الرجل الثاني: أبحث عن ذاتك في الصوت..أو الضوء...أو الألوان....."(2)

\* حاتم عباس بصيلة من مواليد 1964م محافظة كربلاء، شاعر من جيل الثمانينات أصدر المجاميع الشعرية التالية: (يكفيني ظل الأشياء عام 1998م، البحث عن ضمير مسرحية شعرية عام 1999م، لسان أعمى عام 2000م)، مقابلة شخصية مع المؤلف في كلية الفنون الجميلة - بابل بتاريخ 23 - 11 - 2008م الساعة العاشرة صباحاً.

1 حاتم عباس بصيلة، البحث عن ضمير (مسرحية شعرية من فصل واحد)، (منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب: العراق، 1999)، ص 4 - 70.  
(2) المصدر السابق نفسه، ص 7 - 8.

ذلك تردد وصدى لأفكار ومقولات الصوفية حول وحدة الوجود فكل الموجودات هي ممثله ومضاهية للذات  
الالهية ومن خلقها هي، ويؤشر الرجل الثاني التواصل الذاتي بعد ما يؤكد الرجل الأول في وصفه العماء  
الذي تنقذف إليه الذات.

"الرجل الثاني: ابحث عن ذاتك

الرجل الأول: لكن الظلام يحيطني ... لا أكاد المس أصابعي بأصابعي...

ولا أكاد أرى وجهي...فالمرآة سوداء والماء متحجر

أو متفحم، وأنا خلف الأبواب.

الرجل الثاني: أبحث عن ذاتك...الذات هي السر الأكبر...الذات هي الإنسان

والمرء هو الكون الأصغ... لا تهرب من ذاتك وأفهم

أن العالم بين يديك"(1)

يتضح ملمح صوفي آخر، يبين أن الإنسان عالم صغير ينتمي لعالم أكبر، والعالم المرتقب الذي يحلم به في  
داخله، وتؤشر سمة أسلوبية في النص تذهب الى أسلوب الوصايا التي اعتمدتها نصوص المتصوفة أذ  
أخذ الحوار صيغة الأمر والسرد.

وجاء البحث عن الضمير لما حل بالإنسان من دمار وتمزيق والأحاساس بعدم وجود مكان ما يأويه  
فكان قرار البحث لعله يجد بقعة أرض يقطنها، وتمثل الأغنية التي تتردد عدة مرات في النص دلالة أزمة  
الذات الإنسانية تاريخياً ومعاصرة: "أحسد عصفوراً...مسجوناً في قفص..أحسد حتى الفئران فلها  
مأوى..وأنا في الأرض بلا مأوى"(2)

والرحلة هنا تشبيه برحلة الإنسان بعد موته في عالم البرزخ وشبيهة برحلة المتصوفة بدخولهم  
العالم الفاصل ما بين الأرضي والسمائي وكل ما يشاهد من شخوص ورموز متواصلة عبر الزمن تمثل  
أجزاء وظلال للإنسان، فجميع ما خلق الله مكملات لبعضها البعض، فدخل الذات عالم مجهول حاملة لكثير



من التساؤلات والإستفهامات عن ماهية الوجود مبعثها ما تعيشه الذات من غربة فلقانه المرأة يبعث صوتاً جماعياً عبر الجوقة يؤكد حقيقة الواقع الذي تحياه البشرية عبر التاريخ.

"المرأة:.... رجل أنت ولكن ... دينارك أثن منك... دينارك أثن منك.

الجوقة: دينارك أثن منك! ديناري أثن مني! .. فلأبحث عني!!"(3)

تهيمن المادة على كل القيم فتشتري وتبيع بها، فالمرأة تغني حين يغازلها الدينار، فيجد الدينار أنه رمز القوة ، مؤكداً الحوار التمرکز السلطوي للمادة:

"الدينار: ها أني سيد هذا العالم...من يتحدث في لغتي

لا يمكن أن يرقى فيها....العالم طوع ידי

(1) حاتم عباس بصيله، مصدر سابق، ص 6 - 7.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 4.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 14.

ما يحدث في الدنيا ... لا يجري إلا طوع كلامي

فأفهم يا هذا... أنك صفر في الدنيا... نحن الأقوى"(1)

كذلك تجد الذات في رحلة الكشف أن ثمة سلطة للشهوات والرغبات تحكم وتتحكم بمصير الإنسانية:

"الرجل الأول:... العالم مقلوب أم أني...أتمشى فوق الرأس...فأرى العالم مقلوباً

اللص: لا يوجد شيء في عالمنا الأرضي...إلا لونه المجد... أو البحث عن الثروات...

... والمرأة تحكم هذا العالم..خلف ستار...من حرك قابيل لقتل أخي...ما زال يحركه...و

جرائم هذا العصر..ما زالت تتناسل كالديدان...والخاسر دوماً في الأرض هو الإنسان..."(2)

مما ألم بالعالم من انهيار أدى الى الخوض في صراع من أجل العودة بقدرسية وكمال الإنسان وأيقاف للظلم

الذي أطاح به، وهو ما جعل الرجل الأول يدخل عالم المجهول والظلمة ليجعل النور يولد من داخله، فقد

تمرد ورفض كل أمتهان، فيقول الرجل الأول: "ألم وعذاب وضياح!!...هل يتحمل قلبي المسكين...صوت

عذاب البشرية....هل تتحمل روعي...وهي الأضعف...صوت رنين الأقفال...هل يتحمل قلبي...صورة

طفل...يلفظ آخر أنفاس طفولته"(3)

ويسجل الحوار بحث الرجل الأول خلال رحلته عن آدم صورة الله الأولى على الأرض ليعيش من جديد

تحت كنف سلطته الأبوية:

"الرجل الأول: (صارخاً) يا آدم

آدم: نعم من هناك

الرجل الأول: أنا منك وسوف أكون إليك...محتاج لحنان أبوي لا يفنى

خذني من عالم زيف وخداع...خذني بالله عليك

لا تترك روحاً هائمة بالصدق مع الأشياء

عطشان لحبيب يروي آخر لحظاتي السوداء

## عطشان للحق القائم تحت ضلوعي

## لشموع تلهث بالضوء الساطع

في الآفاق.. لبقايا قيم خالدة... بجبينك هذا الوضاء" (4)

فالنستولوجيا (الحنين) دلالة صوفية الفكر والسلوك ومعزى رحلتهم والهدف الخلاص من الواقع الحياتي الزائف التي تحياها الذات وهو ما تطمح إليه جميع الذات الإنسانية والمتصوفة خصوصاً برجعهم الى مصدر الأنبيات من جديد، والذي يقوله الرجل الأول لآدم:

"الرجل الأول: مالي أبحث بين الناس... عن أمل لخلاص حلو... مالي أبحث عن نور في هذا الليل... أفهذا الكون على خطأ؟ أم أي خطأ في الكون؟

(1) حاتم عباس بصيله، مصدر سابق، ص42.

(2) المصدر السابق نفسه، ص20 - 21.

(3) المصدر السابق نفسه، ص7.

(4) المصدر السابق نفسه، ص31 - 32.

أن كان وجودي... لايرضى الأشياء... فأنا لابد سأرحل... (1)

أذ لا يجد الخلاص إلا بالرجوع الى كنف الرب لأنه الباقي وكل شيء غيره فاني وهي حقيقة الحقائق، فيعود له في فكره فدعوة الرجوع الى الأصول تماهي الذات في الذات لتكون منفردة مع الله فيقول في ذلك الرجل الأول: "الله عزائي في دنيا... فانية أبداً في المعنى .. يا رب سأبقى في فكري" (2)

الأغتراب الذي يحياه الإنسان فيختار العزلة وهي سمة من سمات المتصوفة والتي يقابلها المنظر المادي (الدينار): "... أتظل تردد كلمات غادرها عقل الإنسان... وطواها زمن عصري.. يتهافت فيه القرصان..." (3)

لذا يجده كل من حوله غريب الأطوار كونه محاط بالأفكار والروحانيات وأنه ما زال يبحث عن

الضمير الذي مات ودفن منذ زمن:

"الرجل الأول: أو تدري جوعاً في طفل.. يتلوى تحت الأنقاض... أضميرك يرضى؟

التاجر: قد مات ضميري منذ زمن... ودفنت مبادئه فيه...

الرجل الأول: أناقش خنزيراً أحرق ..

التاجر: أذهب بضمير... تنعشه كلمات ترقد في دفتر" (4)

والضمير بالنسبة للمتصوفة (الله)، فعندما يفقد الإنسان صفاته الإلهية وبرأته وبذرة التكوين الأولى وكأنه فقد الله في داخله، وتوشر هنا عبارة (موت الإله) بالنسبة لبعض الديانات مثل الزرادشتية وبعض الفلسفات، أي تعبير مجازي بمعنى موت الله من خلال صفاته التي يحملها الإنسان فيغيب الله عن الجنس البشري بغياب الضمير وبذا يعطي عنوان المسرحية (البحث عن ضمير) البحث عن الماهية الإنسانية والإلهية كلاهما معاً للأرتباط الروحي فيما بينهما.

وعندما يتحدث الرجل الأول عن الضمير يواجه بالإستهزاء أيضاً، أذ يجدوا كلماته دون جدوى وهذا ما يعانيه معظم المتصوفة فكلماتهم ترتحل من عالمهم الى عالم الآخر دون صدى يعود عليهم، غير أنهم مؤمنين بعظمة وقع الكلمة على النفوس فبداية الخلق (كلمة) يتلوها فعل.

"صوت الدينار: فأصلح ذاتك

الرجل الأول: ذاتي هاربة من ذاتي

صوت الدينار: فلماذا تبقى.... هاربة ذاتك منها

الرجل الأول: هل كانت كلماتي خائبة هذا الحد

صوت الدينار: العصر الحالي عصر الأحوال الكبرى.. لا الكلمات.

الرجل الأول: في البدء كانت الكلمة"(5)

فكانت رحلته من أجل أن يجد من يرشده الطريق وماذا يفعل حيال الظلال التي تحيط به من الأفكار

(1) حاتم عباس بصيله، مصدر سابق، ص39.

(2) المصدر السابق نفسه، ص54.

(3) المصدر السابق نفسه، ص55.

(4) المصدر السابق نفسه، ص56-57.

(5) المصدر السابق نفسه، ص61-62.

والأفعال التي تثيرها الجموع المظلمة:

"الرجل الأول: قل لي ماذا أفعل

آدم: دع أمرك للدنيا..والقدر الغاضب فيها

الرجل الأول: القدر الظالم في الدنيا؟.. أتسمي الظلم قضاءً أم قدراً

يا للحكمة وهي تولول..كأمرأة ثاكلة في الليل

سيدها، يا للحكمة.. كيف تصير رماداً

وكيف يكون لآدم هذا القول.. أفيرضى آدم قولته؟"(1)

فجميع من طلب منهم المساعدة لم يرشده مسلك الحق، فلا آدم قانع بحاله ولا حواء ولا التاجر ولا الملك

ولا اللص مما جعلهم يغوصوا في الأعماق قاتلين القوانين التي تحكم الحياة، فيقول آدم: "آه لو أملك شيئاً

في الدنيا.. لجلدت قوانين الدنيا"(2)

ملمح صوفي آخر يرسله النص وهو جمع الأضداد، وقد تميز المتصوفة بحملهم هذه الثمة في

خطابهم وسلوكهم، لأعتقادهم بأن الخير لا يدوم دون الشر، والملائكة لا تظهر دون ظهور للشيطان

والروح لا تصحوا إلا بفعل المادة، ولا موت دون ميلاد وغيرها من الثنائيات المكملة للدائرة الكونية:

"اللس: سأقول.. حين تدور الأرض تدور... تتغير فيها الأشياء

قد يصبح قرداً أسداً... أو تصبح عائسة جرباء

أجمل أجمل من في الأرض..كل الأشياء تدور...

الرجل الأول: ماذا تقصد... ماذا تعني

اللس: أعني... أن الشرطي هو اللص ولست أنا

الرجل الأول: كيف يكون الشرطي هو اللص؟

اللس: قد تنقلب الأشياء

الرجل الأول: ماذا تعني؟

النص: أعني الحق ولا أعني ... قد يظهر ميلاد في الموت"(3)

أُتِست رحلة الرجل الأول مروره بأحوال ومقامات متعددة بحثاً عن حقيقة الإنسان الكامل فكشف الكثير من خفايا الوجود إلا أنه عاود البداية مرة أخرى من ذاته ولم تكن الرحلة خالية من الألم والعذاب، وهذا ما يقوله الطير للرجل الأول: "لابد لفرحة عصفور أن تدفع ثمناً للأوجاع لا يمكن أن يبقى فرح من دون عذاب"(4)، إقران الفرحة والعذاب معاً فلا يشعر بالسعادة الا من خلال ألم الوصول لها، كذلك يرد على لسان الرجل الثاني بعد أنتهاء الرحلة:

"الرجل الثاني: لا أدري... لكنه عالم ملي بالحسابات.. لا مكان للمشاعر أو الأحلام فيه.

(1) حاتم عباس بصيلة، مصدر سابق، ص 35 - 36.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 38.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 16 - 17.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 29.

الرجل الأول: ولكن لماذا جننا أذن

الرجل الثاني: ربما لنحصل على الحكمة

الرجل الأول: أية حكمة مرة

الرجل الثاني: الحكمة الجميلة لا تأتي إلا من أيام مرة"(1)

يأتي النص بملح صوفي آخر في المسرحية المتسم بالمعرفة المتعالية التي يجاهد المتصوفة من أجل امتلاكها لأن الله قد رفع الجنس البشري على باقي المخلوقات بامتلاكه إياها، والرجل الأول مؤمن بقدسية الحكمة والمعرفة وما تحمله من قوة كامنة:

"المرأة: لو كنت نبياً في هذا العصر.. لن تقدر أن تحيا فيه

القوة تكمن في الأقوى.. فكن (الأقوى)

الرجل الأول: القوة تكمن في الفكرة.. والفكرة بنت الحكمة"(2)

فالرحلة الصوفية رحلة معرفية بالإضافة الى كونها رحلة روحية، لأن كل ذات تكشف عن ماهيتها وتتعرف على كل الأسرار المبطنة.

وتسجل المسرحية أن كل إنسان حامل في داخله لبذرة صوفية تنمو وتولد حسب الحاضنة التي تحتضنها وقد تبقى مكانها دون ظهور صريح، وقد وجد الرجل الأول ذلك في الشخصيات والرموز التي شاهدها وكشف ماهيتها أثناء رحلته، إلا أن مدى مديات تحولها من جهة الى أخرى تختلف من ذات الى أخرى، غير أنها تبقى رغم ذلك أسيرة الواقع المادي والدينيوي:

"الملك: الدنيا دنيا في المعن.. والعالم حولك في معنى

لا يعرف سراً من سر.. إلا من كابد آلاماً

ورمى الحكمة في الطرقات.. ليرى الأشياء بعين.. وبقلب الحب يطهرها

الرجل الأول: أفتعني أنك مخدوع... بالمجد الزائف للأيام

الملك: بل أني رجل مسلوب.. لا راحة عندي لا بال

في عشق صوفي الايمان.. لا راحة عندي لا بال

الرجل الأول: عجباً لأمور خادعة .. لا أحد يخدع إنساناً

لكن حياة خادعة ... يخلقها فكر إنسان"(3)

ويبقى الرجل الأول متأرجحاً ما بين لذة الوصول واللاوصول ويتمنى دوام اللحظة الآنية التي يعيشها، ويكشف له أن العالم المثل الذي يبحث عنه داخل ذاته ممثلاً حال من أحوال المتصوفة:

"الدينار: ستظل وحيداً في الصحراء

الرجل الأول: سأظل وحيداً في الصحراء ... لكني سأظل الخالد في زمني

(1) حاتم عباس بصيله، مصدر سابق، ص 68 - 69.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 13.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 25 - 26.

وستتبعني ذات مساء.. كل الدنيا.... وسيتبع خطوي كل رجاء"(1)

فعالم الصوفي منه وفيه، لذا كان دائم الهروب من العالم الحسي الى العالم الحدسي اللامحدود بحدود تضيق عليه ولشعوره بأن المكان الذي يقطنه ليس عالمه المنتظر.

"الرجل الأول: ... لكني أشعر أن عالمي هو غير هذا العالم.

الرجل الثاني: منذ زمن طويل.. وأنا لدي ذات الاحساس"(2)

فيعيش كل الأزمنة والأمكنة من خلال الشخص والرموز التي تراوده في الحلم الذي يعيشه، ويجد المتصوفة اللذة في الأحلام فرحلتهم عبارة عن حلم ممتع يحقق فيه كل ما يصبو اليه بعد أن تخيب آماله من كمال انساني فالحلم حياة ثانية بالنسبة لهم:

"الطير: وأنا أغنى أحلم بالفجر الضوئي .. أحلم بصباح تتعانق فيه الدنيا...

الرجل الأول: الحلم حياة ثانية

الطير: بل كان خلوداً شفافاً

الرجل الأول: لو أني طير أغنى بالحب وحيداً ... في الغابات

لخلقت سعادة أحلام.. تتناثر ثلجاً في الطرقات"(3)

فإختيار العبور الى عالم ثاني بعد أن يعجز من عالمه، ليفر عبر الحلم والخيال الى مكان أسمى.

ويحمل النص المسرحي رموز صوفية مثل رمز الطبيعة كونها شاملة لمسميات متعددة تخص المتصوفة، فالصحراء تمثل (السعة - اللامحدودية - الحرية - الرحابة) متمثلة بذاته هو والسماء لا غير، وتأتي الصخرة والجبل شبيهة بقوة تحمله وسموه وعلوه حيث يضاهي في ارتفاع تكويناته الداخلية أي شخوص أخرى.

الفاتنة: ما زلت تطاول كالجبل.. وتفجر بحراً من أمل.. الله يعينك في قدر... لا يرحم أحداً في الدنيا"(4)

مسجلاً النص أ سقاطات لرموز الطبيعة على الصفات الإنسانية.

وأخذ رمز الطير ماخذه الصوفي ممثلاً الروح أو الذوات الراحلة الى الأب الروحي لهم، ويوحي للذات الحبسية في الجسد كالطير المسجون في قفص:

"الرجل الأول: يا طير الحب سلام

الطير: أهلاً بضمير الأرض سلام"<sup>(5)</sup>

تواصل ما بين الضمير والطير من خلال الحب والسلام والهجرة من مكان الى آخر عبر الفضاءات الرحبة، ويؤشر ذلك في قول الرجل الأول:

"الرجل الأول: والطير الطائر في الآفاق..أكون لروحي صلة بالطير الحالم

الطير: أحلم ما شئت ولكن..أحلامك تبقى في ذاتك

(1) حاتم عباس بصيله، مصدر سابق، ص50.

(2) المصدر السابق نفسه، ص68.

(3) المصدر السابق نفسه، ص28.

(4) المصدر السابق نفسه، ص53.

(5) المصدر السابق نفسه، ص27.

الرجل الأول: أن كان الحلم بذاتي م

سجوناً..فعلام الحلم اذن؟"<sup>(1)</sup>

وأخذ النص أسلوب المناجاة والحوار مع الذات (المنولوج) وقد أتصف الخطاب الصوفي بهذه الطريقة في الحوار مع (الأنا - الهو): "الرجل الأول : .../ يخاطبه ذاته /.. ذهبت أحلامك في ريح...ومضت أيامك في الأوهام... ووقعت ضحية أفكار..رفضتها سوء الأيام"<sup>(2)</sup>

كذلك الحوار عبارة عن (دايلوج) رفع الذات (لذاته بذاته) يؤشر المغزى ذاته:

"الرجل الأول: ها أنا أبحث عني

الرجل الثاني: هل تبحث عن ضمير مستتراً

الرجل الأول: ربما

الرجل الثاني: ولكن حقانقنا كلها ظاهرة

الرجل الأول: اذن كيف يكون ضميراً مستتراً؟"<sup>(3)</sup>

وحمل النص دلالة التكرار وما توحي به من إحالات صوفية من حيث التأكيد والأصرار والاستفهام

وغيرها:

"اللس: لا أعني شيئاً.. لكن الأشياء تدور....وتدور، تدور، تدور.

الرجل الأول: كيف تدور تدور تدور...

اللس: سأقول..حين تدور الأرض تدور..."<sup>(4)</sup>

أخذت بنية النص الشكل الدائري، أذ تبدأ المسرحية بالتأبوت الحامل في داخله الرجل الباحث عن الحقيقة وينتهي نفس البداية وبذات الكلمات وذات المكان:

"(أثناء الحوار يظهر التأبوت في المسرح وقد حمله بعض الأشخاص)

الرجل الأول: أتعرف أني....أحسد عصفوراً مسجوناً في قفص مهجور

الرجل الثاني: أحسد حتى الفنران

الرجل الأول: فلها مأوى

الرجل الثاني: وأنا في الأرض بلا مأوى

(يبدأ غناء الجوقة / أحسد عصفوراً مسجوناً في قفص مهجور..

أحسد حتى الفنران فلها مأوى.. وأنا في الأرض بلا مأوى).... يذهب الرجلان والأغنية مستمرة....

الى التابوت ليرقدا فيه أذ يحمل التابوت بعدها بعض الأشخاص ليعود / الضمير / ميتاً الى الجمهور"(5).

فالبحت عن الحقيقة في دوره زمنية أزلية وهو ما نستذكر به صوفية أفلاطون في البحث عن عالم

المثل حيث الحقيقة المطلقة.

(1) حاتم عباس بصيلة، مصدر سابق، ص64..

(2) المصدر السابق نفسه، ص47.

(3) المصدر السابق نفسه، ص5.

(4) المصدر السابق نفسه، ص15 - 16.

(5) المصدر السابق نفسه، ص69 - 70.

## 1- ملامح التصوف في النص المسرحي العراقي :

### 1-1- كاترين

تحتكي مسرحية (كاترين) 1938 لـ (صفاء مصطفى) \* حياة ثلاثة أصدقاء (حسن - يحيى - خليل) الأول رسام والثاني ممثل والثالث مؤلف، تربطهم علاقة عاطفية بفتاة واحدة تدعى كاترين وهي أنموذج حسن في الرسم ومرتبطة معها بعلاقة حب، تذهب كاترين الى بيت حسن تجده خارج المنزل أثناء ذلك يحضر يحيى ويكلمها عن التمثيل وأنها تصلح بأن تكون ممثلة يؤدي معها دوراً ينتهي المشهد بالعناق يدخل حسن فيتهمهما بالخيانة ويطردهما من بيته، فتذهب مع يحيى وتصبح ممثلة وتتزوج يحيى، ومن سير الأحداث يتضح أن خليل أيضاً متيم بحبها إلا إنه لا يحاول خيانة صديقه، غير أن كاترين تحاول أغواء خليل، يشعر يحيى بذلك ويخبرها بأحاساسه، وأثناء عرض مسرحية (قلب شاعر) التي إلفها خليل المتشابهة في أحداثها وحياتهم، يقتل يحيى زوجته كاترين خلال تمثيلهما للمشهد الأخير ثم ينتحر بأنتهاء المسرحية.<sup>1</sup>

أُتسمت المسرحية باستضافة ملامح صوفية ومنها ملكية الذات لذاتها أي ملك الإنسان لنفسه وحرية اختياره غير مقيد بقيود مهما كانت قوتها، فكاترين لم يقيدتها قيد حتى قيد الزواج، فسيرها قلبها ولم يتحكم العقل بأرادتها كي تثبت لذاتها أنها غير مستعمرة من قبل أي ذات طارئة عليها.

"خليل:.... ذلك اليوم كنت حرة طليقة..."

كاترين: انني ما زلت حرة!

خليل: (بكأبه) ذات بعل وحررة؟

كاترين: أني ملك نفسي!<sup>(2)</sup>

هذه الحالة يشعرها المتصوفة مهما كانت النتيجة الوصول أو اللاوصول، قبول الناس لما يفعلوا أم لا، لا بد من خوض التجربة حتى النهاية، لذا يختار المتصوفة الغربية بمحض أرائهم سواء أكانت عقلية أو روحية أو معنوية أو اجتماعية أو سلوكية والأخيرة هي ما أنطبقت على كاترين بالإضافة لأغترابها العاطفي، "والسبب في ذلك هو أن يبرهن للآخر، وفي أن يبرهن لنفسه أنه ليس شيئاً حياً أو مجرد حياة حيوانية وحسب وعلى هذا النحو يصبح الوجود من أجل ذاته، ولنقل أيضاً الوجود بالمعنى الحديث، يصبح بالفعل في هذا الصراع وجوداً من جل ذاته خالصاً وسلبية مطلقة"<sup>(3)</sup>.

فمهما أحست كاترين بألم إلا أنه يمتزج بمتعة تغلب لذتها على ذاك الألم ويؤشر ذلك المعنى في الحوار ما بين جهاد وكاترين عن القطة وردة التي تتلذذ الألم، والحوار عبارة عن كلمات مرمزة مبطنة

\* من المؤلفين العراقيين الذين كتبوا للمسرح ما بين عام 1930 - 1940 وأهم مسرحياته (عنتر للأيجار - طالب من الجنوب - الوطن والبيت - ميلاد الحب - كاترين) وأهتمت مسرحياته بمشاكل القلب البشري وأتسمت بسمة الاجتماعية الانتقادية وقد كتب أكثرها بالعامية. للمزيد ينظر: علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، (مطبعة الرسالة: القاهرة، 1967)، ص 163.

1 صفاء مصطفى، كاترين، (مطبعة الكشاف: بيروت، 1938)، ص 7 - 170

(2) المصدر السابق نفسه، ص 124.

(3) عبد القادر موسى المحمدي، مصدر سابق، ص 38.



تؤول لإكثر من معنى. "جهاد: لا يا كاترين! أنت لا تعرفين وردة. الضرب يلذ لها كثيراً" (1).  
وبعدها يعاودان الحديث عن متعة اللاوصول تكون أعظم من متعة الوصول ممثلاً أحساساً مطلقاً عند  
البشر، فالرغبة عند الممتنع تكون أقوى رغبة ويظل الحوار المبطن مستمر ما بين جهاد وكاترين:  
"جهاد: وردة لا تحب غير حسن.

كاترين: وهل يحبها هو كما تحبه؟

جهاد: انه لا يطيقها أصلاً، لقد أحبها مرة واحدة أ طعمها خلالها الشحم واللحم، ثم نبذها بعدها ولم يعد  
يسأل عنها" (2)

أذن كانت ذاك الوقت أنموذج رسمها حسن ومن ثم أستغنى عنها، أوحى الكلمات التي نطق بها جهاد بسوء  
ما ينتظرها من مجهول وبخية أمل كبيرة، ويرد الرمز أيضاً عندما يصف حسن ليحيى كاترين الحاملة مع  
الجمال الألم فظاهرها غير باطنها ممثلاً إياها بشجرة الحنظل ورغم أحساسه المر إلا إنه لا يستطيع  
الأنفصال عنها:

"حسن: ولكنك لا تعرف منها غير هذا الظاهر الخلاب: جمالها الغلاب وفتنتها العجيبة. كاترين كشجرة  
الحنظل ثمرها المرارة.

يحيى: أتسقيها نوب الصبر وتحلبها المن؟

حسن: مرارتها في دمها يا يحيى ولو سقيتها عسل النحل.

يحيى: كذلك تراها؟

حسن: أنها كذلك يا حبيبي.

يحيى: تراها كذلك وتتعلق بأسبابها رغم ذلك؟

حسن: وماذا عساي أن أصنع؟" (3)

وأستضاف النص للأدب والأخلاق الصوفية من حب الآخرين وتقديس الموجودات جميعاً وخاصة  
الإنسان فكان بمثابة موعظة وضرب من الأمثال للأخذ والعمل بها، فتوضح كاترين لجهاد أهمية الرفق  
بالحيوان:

"كاترين: ... حتى بها؟ يجب أن تحب الحيوان وإلا تحمله فوق طاقتة يا جهاد، دارها بالمعروف وأطعمها  
ولا تضربها!

جهاد: ... وأذا ما نبحنى الكلب أو هجمت القطة لتسرق لحمة من يدي، أفلا أضرب تلك القطة أو ذلك الكلب؟  
كاترين: إذا نبحك الكلب فداعبه أو دعه! وإذا هجمت عليك القطة لتأكل خبزها في يدك أو لحماً ، فأعلم أنها  
تجهل تمام الجهل قوانيننا الخلقية ولا تقصد بذلك الى غير شبعها يا جهاد! أي أننا يجب علينا أن نغفر  
للجائع شرارسته إذا كان حيواناً وأن نقاسمه ما بين أيدينا إذا كان مثلنا أنساناً،...؟" (4).

(1) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 52.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 50.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 29 - 30.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 52 - 53.

وأهم ملمح صوفي ميز النص أشارته الى أسقاطات الحب الإلهي على الحب الإنساني، وأتاح النص هيمنة لعواطف الشخصيات ومشاعرها أكثر منه أبراز مواضيع الأفكار والعقل مبياً حب حسن لكاترين صورة للحب الإلهي:

"حسن: أنني أعبدك

كاترين: أكما يعبد الرجال النساء؟

حسن: وفوق ذلك

كاترين: كيف؟

حسن: أنني أسبح بأسمك تسبيح العبد لله ولا أنفك أذكرك سحابة اليوم وأحلم بك طيلة الليل"<sup>(1)</sup>

بينما تؤمن كاترين بالحب المثالي الخالي من المطامع الجسدية بعيداً عن أي غايات مادية، ويستترسل الحديث في الموضوع ذاته ما بين حسن وكاترين:

"حسن:.... لماذا تعذبيني يا كاترين؟ أهذا جزاء عبادتي وحيي لك؟

كاترين: أنني أكره هذه العبادة، أنها أشبه بعبادة الطامعين في الفردوس الهاربين من النار

حسن: انني احبك للحب يا كاترين ولا ابتغي من وراء ذلك اجرا"<sup>(1)</sup>

مسجلاً الحوار تشابهاً ما بين الحب الأ رضي والحب السماوي الذي أطاح برابعة العدوية المتيمة بربها دون غاية تدركها غير أدراك غيابه وجعله حضوراً دائماً في داخلها، فالحب أنبعث جديد للروح بل هو حالة من الأنخفاف أذ تحتضن هذه اللحظة ولادة حياة داخل حياة أخرى كما وصفها إدونيس، يوشر ذلك في النص الى الحوار القائم ما بين يحيى وكاترين:

"يحيى: إلا تصدقيني الآن؟ وبعد ما نفخت فيك من روحي وبعثتك الى هذه الدنيا من جديد؟

كاترين: لكيما أدين لك بنعمة البعث، اليس كذلك؟"<sup>(2)</sup>

ومثلما أتسم الحب لدى المتصوفة بعدم البوح والتستر على بواطن ذاته كذلك أخذت ملامح الشخص السمت ذاتها.

"حسن: أخفي الحبيب عن حبيبه امراً ويضمر سراً ؟ هل ذلك في سنة الحب؟

كاترين: أن في سنن الحب ما لا تعلمه، الحب لا يقبل العلانية!

حسن:.... كأنك ما جئت إلا لذاك!

كاترين:.... ما ذاك؟

حسن:....إيلامي! أنه لذتك الوحيدة"<sup>(3)</sup>

ويبرز النص دور القلب أزاء الجسد فلذة الجسد فانية بينما عشق القلب باقي غير زائل فيعتلي الروحاني على المادي، فعندما راودت كاترين خليل عن نفسها أمتنع لما يحمل من بذرة للأخلاق الصوفية، البذرة

(1) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص2.

(2) المصدر السابق نفسه، ص100.

(3) المصدر السابق نفسه، ص10.

التي لربما يحملها الجميع في ذواتهم إلا إنها مضمرة، "فالصوفية تفردوا بين الناس بالحرص على فضيلة الحياء، أن الوسوسة الخلقية هي ذاتها أدب عظيم، والصوفية هم الذين ملأوا الدنيا بالتنفير من فتنة الجمال، والجمال في ذاته نفحة إلهية، ولكن الفسق يحوله الى عصارة قذرة لا يسكن إليها رجل في شمائله ذوق، وفي روحه صفاء"<sup>(1)</sup>، فجاء فعل خليل رافضاً للإغواء الجسدي:

"كاترين: ... كل جسدي أهبه لك...

خليل: وماذا أصنع به ياكاترين؟

كاترين: قلت لك أنه لك!

خليل: أكون لي جسدي في حين يملك قلبك يحيى؟"<sup>(2)</sup>.

يبين الحوار نوعاً من الزهد لماديات ومغريات الحياة، لذا فإن المتصوف والفنان يلتقيان في أن "حياة الصوفية قامت على الذوق، والذوق أساس التفوق في الفنون، فالصوفي الحق هو رجل ذواق يلتبس المعاني في جميع ما ينظر وما يقرأ"<sup>(3)</sup>.

سخر الكاتب الخطيئة الأولى لحواء وأغوائها لآدم وما آلا إليه من سقوط الى العالم الأرضي لينقل رسالة ما الى المتلقي على لسان خليل باعتبار أن حواء متواصلة عبر الزمان:

" خليل: ما أجمل هذا الوجه يطبعه طابع الشر؟ أنها رائعة، ما هذا النحر؟ ما هذان هنا بينهما كالقبر يؤوى بعد طول المطاف إليه؟

حسن: إنها لم تكمل بعد يا خليل.

خليل: أرى كل الخير في أن تدعها كذلك، إلا يكفي هذا العالم واحدة تظله؟ أتريد أن تبثليه بثنتين؟

حسن: ألهذا الحد تخاف كاترين؟

خليل: إنني أخاف الجمال حيثما كان، وأشفق على هذا العالم من أن يضلّه فتونه"<sup>(4)</sup>

وجدت كاترين في الموت لذة وممتعة خاصة إذا كان من أجل من تحب أو أن يدهمها الموت بين ذراعي الحبيب، متشابهة مع المتصوفة في اختيارهم للموت.

"كاترين: ... أنه لعذب عذوبة النعيم أن تستغرقنا ضجعة الموت على أغنية الحبيب، وقد تستمر أحلامنا في قبورنا فيكون موتي حلماً أبدياً لا توقظني منه إلا نفخة الصور.

يحيى: ... رباه! أممكن ذلك؟

كاترين: ... أن معنى الموت الطيران الى ذراعيه..."<sup>(5)</sup>

يصور الحوار صورة للموت عند المتصوفة الذين يجدوا فيه أنبعاث من جديد وتحليق نحو العالم العلوي.

ويأتي معنى الجنون في المسرحية نظيراً للجنون الذي يتهم به المتصوفة والذي ينطبق على حسن

(1) زكي مبارك، ج2، مصدر سابق، ص 203 - 204.

(2) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 2

(3) زكي مبارك، ج2، مصدر سابق، ص331.

(4) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 37.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 112 - 113.

أذ يجد ألماً وهلاكاً في حبه لكاترين إلا إنه لا يستطيع التخلي عن ذلك الحب.

"حسن: أنك لتجور في الحكم، أيسعى الى حتفه من له عقل؟ يحيى: هذه نقطة الخلاف بيني وبينك، ترى هل أنت عاقل؟

حسن:.... وهل أنا مجنون؟

يحيى: ذلك ما أريد أن أعلمه منك، لقد أختلط عليّ الأمر فما عدت أفرق بين الجُنة والعقل.

حسن: فرق ما بينهما على ما أرى سلامة منطقي وهذيانك.

يحيى: أنه الآن أذ أزداد حيرة.

حسن: ما الذي يحيرك؟!

يحيى: سلامة منطقتك وهذياني.

حسن: وليس أكثر؟

يحيى: الآن أذ يعجزني التفريق بين العقل والجنون." (1).

يتضح من الحوار السابق أن النص جامع للثنائيات الضدية مثل (العقل - الجنون ، الخير - الشر ، القبح - الجمال ، الظاهر - الباطن ، الجهر - السر)، ووفق تلك الثنائيات أنقسمت شخوص المسرحية في رؤيتهم وأنتقاءهم، فكانت مهياة لإختيار طريق من أصل فريقيين "الحياة أو المعيشة، ففي طريق (الحياة) يتم البحث عن حقيقية وجودها وكيانها وتسعى الى السعادة والغبطة وأهداف المعرفة والفضيلة، وفي طريق (المعيشة) تنغمس في تيار اللذة وترتمي في أحضان التملك..." (2)، أذ جسدت كاترين الجمال والقبح في ذات واحدة فقد يحمل الجمال القبح وقد يحمل القبح الجمال حسب ما يراه القلب.

وتحيا شخصيات المسرحية في أحلام، فهم من يخلقوا الحلم داخل الحياة ويتأملوا تحقيقه، فتقول كاترين لجهاد ما تريد أن يكون رغم أنه لا يمكن أن يكون غير خيالٍ حرٍ.

"كاترين: أسمع يا جهاد! ما ضر لو أنهم زعموا أرضنا هذه فرساً مسرجة لا تنفك تعدو في الفضاء وتسبح، ونحن على ظهرها، فوق سرجها المحلى بالياقوت والماس، تمسك عنانها بيد وتلوح في الثانية بسوط له دوي الرعد حين يهزم، فتنتلق بنا خطف البرق لاهثة صاهلة تجوز التخوم وتمر بالسيارات مرأ ؟ أما كان ذلك ليكون أبدع؟ إنه أبدع ولا ريب من فرض كرويتها وكد الدماغ بالتدليل عليها!" (3).

وضمن مسرحية (قلب شاعر) التي تحتضنها المسرحية الأصل يروي يوسف حلمه لإيفلين وكأنه ينبؤه بمصيره القادم:

"يوسف: رأيت في النوم سراجاً كبيراً تحترق ذبالته أ حترق الهشيم في النار، فينبعث دخانها أسود يتصاعد في فضاء واسع ويتلوى تلوي الثعابين، ثم رأيت بعد ذلك فراشة بيضاء تشق بجناحيها سحب

(1) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 32 - 33.

(2) ندرة اليازجي، رسائل في مبادئ الحياة، (منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1991)، ص 227.

(3) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 56.

الدخان فتفرقها ثم ترمي بنفسها على الذبالة...

إيفلين: (بجزع) وبعد ذلك؟

يوسف: وبعد ذلك أحترق الفراشة وأطفئ النور.

إيفلين: يوسف! ما هذه الرؤى المشنومة تراها طوال عمرك؟

يوسف: أنني لفي حيرة من أمرها يا إيفلين.

إيفلين: ما أشبه أمرك في كلا عالميك! أنه في نومك مثله وأنت يقظان<sup>(1)</sup>

أتسمت ثنائية الزمان والمكان في المسرحية بأنعدامها، "حيث تدور الأحداث في بينتين زمانية ومكانية غامضتين، والكاتب لا يبالي بكل ذلك ولا يأبه في تخطيط البينتين الزمانية والمكانية من أنفرط عقد الحوادث وغموض الشخصيات وتقلبها في جو لا يمت الى هذه الحياة الطبيعية التي تحياها الى بأوهى الأسباب"<sup>(2)</sup>، فكأنها رحلة روحية من نسج الخيال فيصبح الزمان والمكان حسب أنتقالات الذات وأحوالها، ويختلط هذا الشعور ويتوافق بالنسبة للمتصوف والفنان فالزمن آني ولا يحس بقدومه وذهابه، فيتجاوزان يحيى وكاترين عن ذاك الزمن الذي لا يحتسب:

"يحيى: فما الذي يبقى ويخلد؟

كاترين: ساعة أكون...

يحيى: كاترين!

كاترين: ماذا؟

يحيى: تعالين بمجد المسرح لحظة عمرها طرفة العين؟

كاترين: أتعو لذة العمر طرفة عين؟"<sup>(3)</sup>

وترى كاترين زمن الحب لا يدخل ضمن الزمان الحسابي لأنه رهن اللحظة المعاشة:

"حسن: تروحين ولم يمر على مجيئك إلا دقيقة؟

كاترين: أنها في عمر الحب أطول من جيل"<sup>(4)</sup>

وتمتعت المسرحية بحملها لرموز متعددة، فجميع الأشياء مرمزة والحوارات مليئة بالرموز حتى

حركات الحروف أيضاً، كما في حوار كاترين عن حرف العين:

"كاترين:.... يحيى كيف تلفظ هذه الكلمة: تهجُم أم تهجُم؟

يحيى:.... أظنها تقرأ مكسورة العين: تهجُم.

كاترين:.... أظنها تهجُم، بالضم.

يحيى:.... هل تحققت من ذلك؟

(1) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 157 – 158.

(2) عمر الطالب، المسرحية العراقية في العراق، ج2، (مطبعة النعمان: العراق، 1290 هـ - 1971 م)، ص 145.

(3) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 112.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 16.

كاترين: لا . ولكني أميل الى ضم العين.

يحيى: وأنا أميل الى كسر العين، فأينا المصيب فيما يظن.

كاترين: أنا!

يحيى: لا تقولي ذلك يا كاترين. هذه اللغة لا يَتَعَي العلم بها غير مجنون.<sup>(1)</sup>

ويستمر الجدل دون وجود لحرف العين في الكلمة ولا هدف غير أظهار المضمهر في داخلهما، كذلك جاء رمز الفلسفة والعصا وكأنها رمز للحكمة التي تأتي للإنسان عندما يبلغ الكبر من السن فتتواصل مع العصا والقلم، ويؤشر ذلك في قول يحيى لخليل باعتباره مؤلفاً وشاعراً مسرحياً :

"يحيى: (بتهكم) ما أشبه فلسفتك بعصاك!

خليل: كلتاها عجاء!"<sup>(2)</sup>

وتنصص النص ونصوص أخرى سواء أكانت نصوص درامية مثل عطيل أو من النص القرآني أو

ادخال الأمثال، مستلهماً ذلك من الحوار التالي:

"يحيى: يالعبائب الدهر! متى سخرت كماً من لؤلؤة ؟ ما أنت يا كاترين إلا كماً.

كاترين: يحيى! إلا تستحي؟

يحيى: أن الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما بعوضة..."<sup>(3)</sup>

كذلك قول كاترين: " أكون أعقل، سأبعث خلقاً آخر جديداً!"<sup>(4)</sup>

وأيضاً ما يقوله يحيى لكاترين عن الأنبياء والنفخ في الروح.

"يحيى: كلا يا كاترين، أنك اليوم غيرك بالأمس، لقد عدت خلقاً جديداً.

كاترين: أنها مشينتك. ألم تنفخ في من روحك فتبعثني خلقاً جديداً!"<sup>(5)</sup>

ويصف يحيى حسن المستملك لكاترين بأنه "عبد وحلي في يدي"<sup>(6)</sup>، مثله مثل الخطاب الصوفي

الحامل للتناص والتشبيه والأمثال والمواعظ ، كما جاء النص بكلمات ذات سمة تداولية.

أما بنية النص فقد أخذت الشكل الدائري، فكاترين إنموذج لحسن تربط بينهما علاقة حب ثم تنتهي

الحكاية لتصبح بطلة مسرحية يحيى من ثم تصبح ملهمة وموحية للكاتب الدرامي خليل.

"كاترين: هب أنه يحبني فوق حبك، فأني حرج في أن أحب؟

يحيى: إلا حرج؟

كاترين: كلا! ألم أكن لحسن قبل مثلاً؟

يحيى: ألم تحبيه؟

(1) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 104.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 142.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 25.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 97.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 108.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 28.

كاترين: ولكنني أحبك الآن وحدك!

يحيى: إلا تحبين خليلًا؟<sup>(1)</sup>

فكاترين لن تموت لإنها خالدة، بأعمالها كلوحة رسمها حسن ومسرحيات مثلتها مع يحيى وبطلة لمسرحية كتبها خليل، فالحكاية والرمز كتب لهما البقاء وهو ما يؤشره يحيى في حوارهِ:

"يحيى:.... أين ذكاوك؟ أين جمالك؟ أين نبوغك يا كاترين؟ هذه نعم ما أسرع أن تزول ويخلد الذكر الى أبد الدهر، فأين الذكر الخالد من حياة يقطنها نوم وحركتها سكون"<sup>(2)</sup>  
فالحركة والفعل هما من يجعل الحياة في ديمومة مستمرة.

## 2-1- شمسو

أستضافة بعض النصوص الدرامية (العالمية - العربية - العراقية) الوقائع التاريخية وشخصيات الأساطير والملامح والديانات والحكايات الشعبية لتواصلها مع الواقع المعيش، فالتجأ مؤلفيها الى شخصيات حاملة لأبعاد صوفية فكرياً وسلوكياً متماشية والأحداث المعاصرة، وهو ما أعتمده الكاتب خالد الشواف\* في مسرحيته الشعرية (شمسو) والتي كتبها عام 1946م.

تستحضر المسرحية أفعلاً َّ جرت في بابل حوالي منتصف الألف الثاني قبل الميلاد عن ولي عهد المملكة ذاك الوقت (شمسو) المتسم بالطيبة وحسن الأخلاق وحب المعرفة والحكمة وإيمانه باله واحد فوق جميع الآلهة المتعددة، متناقضاً وعقيدة مملكته رافضاً حضور طقوس عيد النذور الذي يحتفل به البابليون، مما أدى الى أن يتآمر عليه رئيس الكهنة (نيريسو) مع ابن عم شمسو (اديدو) الطامع بولاية العهد، وبعد وفاة ملك بابل والد شمسو (أنوايلو)، تتحول المؤامرة الى فعل غير أنها تفشل على يد القائد (ايبورو) ويقتل اديدو ويعتلي شمسو العرش، وحملت المسرحية حبكة أخرى متمثلة في علاقة الحب ما بين نورا شقيقة شمسو وايبورو وقصة حب شمسو ونيرما ابنة عمه، والتي تنتهي نهاية مؤلمة بموت نيرما فيعتزل شمسو الحياة تاركاً الملك لأخيه (سامو) ليدخل عالماً آخر متأملاً باحثاً عن الاله الواحد.

تسجل المسرحية أحداثاً ً حدثت قديماً ومستمرة في الحدوث وذوات انسانية متشابهة مؤكداً النص التواصل والشمولية، اذ اتسمت شخصية شمسو بالرفض لما يحدث سواء أكان من السلطة السياسية أو الدينية ملتجئاً الى العزلة، "كان أميراً غريب الأطوار، كان أميراً يفضل العلم على العبث والدرس على اللهو والتأمل على هذا المرح الذي يغوص فيه أمثاله من أمراء وقواد وسادة في المجتمع"<sup>(4)</sup>، زهد شمسو

(1) صفاء مصطفى، مصدر سابق، ص 134.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 68.

\* خالد بن عبد العزيز الشواف ولد عام 1924م في بغداد، خريج كلية الحقوق العراقية، من دواوينه الشعرية (من لهيب الكفاح - حداد وغناء) وله عدة مسرحيات شعرية (شمسو 1952- الأسوار 1956- الزيتون 1968- قرة عين 1992- ورقاء ط 1992)، ومجموعة قصص (في كل واد 1990) للمزيد ينظر: كامل سلمان الجبوري، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، المجلد الثاني، ط 1، (دار الكتب العلمية: بيروت، 2003م - 1424هـ)، ص 174.

3 خالد الشواف، شمسو - مسرحية شعرية بابلية، (بيروت: 1952)، ص 7 - 111.

(4) داود سلوم، الأدب المعاصر في العراق (1938- 1960)، (مطبعة المعارف: بغداد، 1962)، ص 41.

كل ماديّات الحياة وأتجه الى المعرفة متخذاً لنفسه عالماً مثالياً ، يصفه أباه الملك قائلاً :

"انوايلو:....، ترى أين شمسو؟

ساعبو: يا سيدي.. لا يزال

في غرفة الكتب يقضي أيامه والليال

انوايلو: (يخاطب وزيره وقائده)

كأء داو ايبرو،... ماذا تشيران

ينفق عمر الشباب في كتب

صيرها عالماً بمفرده وراح يحيا في العالم الثاني"(1)

وحال شمسو حال المتصوفة يعيش صراع ذاتي لإحساسه بإفتقاد شيء ما يجله، وذاك المجهول يستهوي أدراكه ويشده إليه، متيقناً أن الفكر والفن أهم وسائل الوصول وخلود الذات، لذا أكتفى بامتلاك المعرفة (السفر) دون العالم وماديّاته فيقول مناجياً نفسه:

"سبيل المعالي لاطعان ولا كر ولكنه، ياقدسة، الفن والفكر

وصفو الليالي لانساء ولاخمر ولكنه الأيمان والجد والصبر

وقالوا بسفر باع دنيا عريضة وأثنى مما بعث لو علموا السفر

تزول مع الأيام أمتع دولية ويبقى نتاج الفكر ما بقى الدهر"(2)

تتوافد خصاله الصوفية بأبتعاده عن القوة والعنف وحبه للسلام، مستسلم للقلب والمشاعر والحدس، متأخذ من الزهد والمجاهدة والصبر مقامات يرتقيها في رحلته الروحية، فكان شمسو يجوب الآفاق من خلال تأمله في سفر دائم دون أن يبرح مكانه.

ويعمد شمسو بتمرده وأنحرافه عن الدين الموروث ليتجه الى عبادة الإله الواحد أذ وجد زيف التقاليد العبادية وقصورها في كشف عالم الروح، مؤكداً توحيده وعدم إيمانه بتعددية الآلهة، ويرى في عقيدته سبيل النجاة كما في حوارهِ مع ايبرو:

"شمسو: أأعبد أرباباً وربى واحد حنانك يارباه.. قد نفذ الصبر

ايبرو: رويدك يا شمسو أميري وسيدي رويدك

ايبرو: تنكرت للأرباب شمسو... وليت ما بجنيبك من بغضٍ

لأربابنا سرّ

شمسو: أراك مع الغاوين ايبرو ..

ايبرو: كما ترى أميري فالغاوون فينا هم الكثر

وذا الحزم من لا يفجأ القوم بالذي يخالفهم فيه فيهلكه الجهر

شمسو: معاذ صواب الرأي ألا أقوله وان نالني عنم يخالفني شر

وهبني سترت الرأي خوفاً ورهبة أيمنع عطر الزهر ان يارج الستر؟



(1) خالد الشواف، مصدر سابق، ص 15.

(2) خالد الشواف، مصدر سابق، ص 22.

أتؤمن يا ايبرو بما يعبدونه؟ أربك يا ايبرو يجسمه الصخر؟<sup>(1)</sup>

مدركاً شمسو أن الذات الإلهية حرة لا يمكن أن توضع في معبد لتعبد منحوته من الصخر، بل تواجدها في كل مكان وزمان لا تقتنر بشيء ما، وهي في حضور كشف دون أخفاء كالعطر لا يمكن التستر عليه.

ومن ملامح التصوف التي أضافها النص ما أستخدمه عليه في الفكر الصوفي بـ (وحدة الوجود)، أجد شمسو أن كل ما موجود في العالم الأرضي من صنع الخالق وشاهد على وجوده وأنعكاس لصورته، مستقبلاً ولادة يوم جديد وهلول تباشير الصباح متأملًا واصد فاءً أبداع الخالق:

|                          |                                        |
|--------------------------|----------------------------------------|
| تباركت يا خالق الكائنات  | وبورك يا رب خلق يديك                   |
| تباركت ربي، فهذا الوجود  | الذي حل صنعاً دليل عليك                |
| ودونك يا عين هذي المشاهد | فاضت فتوناً قبيل الصباح                |
| ويا روح نهلاً فسر الوجود | في الفجر للروح خمر صراح <sup>(2)</sup> |

وهنا تبين الأبيات نوع من أنواع المشاهدة للحق لدى المتصوفة من خلال تجليه في الموجودات، ولم يقتصر شمسو مداومته على الإيمان فقط لمعرفة حقيقة الله، بل تخطى ذلك إلى المراقبة والتأمل الباطني، "إن دور الإيمان يماهي دور المراقبة والمحافظة (synteresis) في نظرية المعرفة العرفانية، ذلك ما سماه أوغسطين من قبل المعلم الباطني (inward teacher)، أنها جميعها طاقات وقوى تتخطى، كما يقول (أتو) مجال العقل والتفكير"<sup>(3)</sup>، والتأمل في الوجود وأستبصار الخالق من خلال مخلوقاته لا ينغلق والذات المتأمل فقط، "لأن العقل الأول (الله) في لحظة التأمل يرى ذاته بحدس مباشر هو فعل الوجود، والتأمل يمثل العقل وبذلك ينتهي أفلوطين إلى فكرة جديدة وهي أن هناك موجودات طبيعتها التأمل أو أن التأمل هو الوجود والوجود هو التأمل"<sup>(4)</sup>.

وأغترب شمسو في عشقه لابنة عمه نيرما أذ كتبه داخل نفسه يقوى ويرسخ مع مرور الزمن ليترك شرفاً خالٍ من أي عوالق دنيوية، شبيهة بحب المتصوفة لله:

|                               |                                    |
|-------------------------------|------------------------------------|
| "حيرام: لقلبي في كل يوم هو    | هو الزهر في عمره والشذا            |
| فعن أي حب أسوق الحديث         | هو اليوم أم حب يوم مضى؟            |
| شمسو: عن الحب أسأل لا الصبوات | يعرض في الصباح أو في المساء        |
| عن الحب يملأ قلب المحب        | ويبقى على عنفه والقوى              |
| تكر الليالي وتمضي السنون      | وتعدو عليه عوادي النوى             |
| ولكنه راسخ في الفؤاد          | فليس بموحنه ما يرى" <sup>(5)</sup> |

(1) خالد الشواف، مصدر سابق، ص 22-23.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 60.

(3) علي شيرواني، الأسس النظرية للتجربة الدينية (قراءة نقدية مقارنة لأراء ابن عربي - رودلف أتو)، تر: حيدر حب الله، ط1، (الغدير: بيروت،

2003م)، ص 131.

(4) اميرة حلمي مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 83.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 24 - 25.

وتتشابه قصة حب شمسو ونيرما مع التجربة الصوفية في حالة الوصول والملاوصول، فليس على المتصوفة ولا كل العاشقين نيل المطامح، وفي النص المسرحي قصة حب ابيرو ونور تمثل حالة الوصول، فتنتقل التجربة من الخصوصية الى العمومية لتخوض التجربة ذوات متعددة.

حمل شمسو صفات المتصوف والمحب فجمع بين العشقين، مرتحلاً عبر الحلم والخيال الى عالم ماورائي مجهول يحسه ولا يبصره خالي من الآثام والخطايا الدنيوية كما رسمه وتمناه، وهو ما يسجله المتصوفة في بحثهم عن الفردوس المفقود، فيصف شمسو حلمه لنيرما:

"شمسو: تمنيت لو أننا طائران هنالك فوق الغصون الخضِرُ

نعيش على الحب في عالم برئ تنزه عن كل شر" (1)

مستوفياً في وصفه لما يراه عند الضفة الثانية من النهر هنالك كوخ بعيد يجذبهما إليه، تعبيراً مجازياً عن العالم الآخر وما يحمله من سر الوجود، فيسمعان صوت من بعيد يغني إشارة الى المرتقب من الأحداث المستقبلية.

"... كوخٌ بعيدٌ بعيدٌ لم يدر عنه الوجودُ

كأنه سرٌّ يكتمه الحزنُ

في مهجة خافٍ لا شئ يغشيه..." (2)

فالبعد وأنفرادية المكان يمثل العالم الذي يقصده المتصوف عادة في بحثه عن أمكنة منعزلة.

والحلم مستمر لدى شمسو أذ يخبر حبيبته بعد موتها أن الأحلام لا تموت وسوف يحققان حلمهما في حياة أخرى فهناك لقاء بينهما:

"شمسو: نامي على الحلم... إنا سوف نجتمعنا

كوخ تحف به الأمواه والشجر

هناك في الضفة الأخرى .. يهش لمن

لم يهو زورقهم للقاء إذ عبروا

أصوات: كوخ بعيد بعيدٌ لم يدر عنه الوجود

كأنه سرٌّ يكتمه الحزن

في مهجة خافٍ لا شئ يغشيه" (3)

ووفق الاعتقاد البابلي بانبعاث الإنسان بعد موته حسب مقامه، فشمسو يرى أن نيرما سوف تحيا من جديد لأنها ماتت مؤمنة بالله.

"شمسو:.... لولا اعتقادي بالنشور ويومه لمضت بلبي هذه الآلام

إني يصبرني على هذه اللظن إنا سيجمعنا هناك مقام

(1) خالد الشواف، مصدر سابق، ص 48.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 64.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 111.

قد أمنت نيرما بما أن مؤمن لا تهامس، قد غوى، الأقوام... (1)

أخذ النص المسرحي مأخذاً صوفياً لصورة الموت لديهم ، فقد يكون موتاً في الحياة أو حياة في الموت حسب أفعال الذات الإنسانية.

أحتضنت شخصية شمسو رموز الطبيعة لرفقته المزمنة لها، فتمتع بالهدوء والروية ومواجهته للتقلبات وفق بنية المواقف، كذلك تطبعه بما أتمت من حركتها ذات الأيقاع الحر المتنوع وفقاً لتنوعاتها لذا كان شمسو حراً في أختياراته، أما ذاته فتطوقها هالة من الجمال الباطني المجرد المنعكس عليه من الجلال والكمال الإلهي المتجسد في صورة الطبيعة، فيصف شمسو لنيرما هذه اللوحة الحية قائلاً:

"تملي بقلبك والناظرين هذي الطبيعة ذات الصور  
فهذا الجمال وهذا الجلال مهوى العيون وشغل الفكر  
تملي.. فما أجمل الشاطنين يلتويان أمام البصر  
يفرق بينهما الأفعان ويجمع بينهما المنحدر  
كما جمع الأفق بين السماء والأرض في عبث بالنظر  
كأنني يانيرما بالشاطنين حبيبان يختلسان الوطر  
قد أعتنقا بعد طول الفراق يبتردان قبيل الصور  
وسدا المسيل على عاذل وما عاذل غير هذا النهر  
هو الحب يجمع شمليهما ويدنيهما.. شأنه في البشر" (2)

فتارة يتكلم شمسو بلغة الطبيعة وهمسها وتارة يغيب في صمت الكلمات متواصلًا مع صمتها المتسم بأجمل وأسمى الأبتهاالات الإلهية، وهو ما يتخذه المتصوفة حين تقف قدرة الكلمات عن التعبير، "فالصمت تغيب للصوت، وكف عن الكلام، وتنسك، يتجلى الصمت غناءً خفياً للكلام وقد أوصل ما رمى إليه، وموسيقى بألف نغمة متوافقة تبعاً للمتخيل والوجداني والحدس، يكشف الصمت ما وراء المعنى الكلي، العقل، يأخذنا الى قلب الأشياء تقربنا ً، وحسبنا في ذلك أن تستجيب لك الآلهة، فالصمت وسيلة ممتازة لبلوغ الحقيقة، ينبوع الخفي" (3).

وتتوارى الثنائيات الضدية في متن النص مثل (الليل - الصباح ، الموت - الحياة ، الوصول - اللاوصول ، الحضور - الغياب ، السر - العلن ، الصمت - الكلام...).

وجاء النص المسرحي محمل بحوارات ورموز عن الخمر والسكر والمدامة وكأس الهوى ولحظة النشوة والأنخفاف، متحاوراً حيرام مع شاب في حانة:

"حيرام:.... واليوم للخمر أحياء وللشعر والشدو والأنغام  
... ما أجمل العمرا نعبره سكرًا في زورق الأحلام !

(1) خالد الشواف، مصدر سابق، ص 108.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 47.

(3) هنري برونل، أجمل حكايات الزمن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، ط1، إبداعات عالمية - العدد (353)، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 2005)، ص 55.

الشاب: ما أجمل العمرا نعبره سكرًا في زورق الأحلام .. (1)

أشارة الى دلالة الخمرة التي وردت في نصوص المتصوفة لما لها أثر في الوصول الى ما أسموه بـ (السكر)، ويوضح الحوار الآتي على لسان الكهنة ما للخمر من تقديس:

" الكهنة: ياخمرة الكهان  
قدست من خمر  
وليدة الطوفان  
من عمرها الماضي  
ياشعلة من نار  
قومي بإيماض" (2)

ولما كان الوصول الى عالم المثال عبر الحلم والخيال ليجدوا مقاماً متسامياً فيه، فأحوالهم في تحول وتغيير أيضاً فالزمن لديهم حال يقترب بالحوال، فحالة الشوق التي تعتلي المحب ليس لها زمن ولا ميعاد ولا مكان ولا تقاس، ومثله ينطبق على المتصوفة فلا وجود لزمان حسابي فالزمن حامل أزمان ماضية وحاضرة، "فالطابع الخطي للزمن لدى البابليين يذهب ولا يعود، لا يبدأ بنقطة لينتهي بنقطة أخرى أو يشكل علاقة ما بين السابق واللاحق، فلا رابطة تربطهم فالزمن يرتبط بالأحداث الآنية، فينعدم البعد المستقبلي للزمن ويضفي على الحاضر صفة الماضي". (3)

### 3-1- محاكمة في نيسابور

سجل البياتي\* في مسرحيته (محاكمة في نيسابور) ما يشبه السيرة الذاتية أذ ربط ما بينه وبين عمر الخيام متمثلاً بسعيهما من أجل سطوع نور الحقيقة والوقوف أمام السلطة، فأبعدا عن الوطن ومنعت كلماتهما من أن تذاع ما بين الناس، "وقد ناضل كلا الرجلين، وكلا الشاعرين بطريقته ووفق ما تيسر له ضمن ظروفه وزمانه ومكانه ضد الزيف والمزيفين، والزور والمزورين، والظلم والظلمات بشتى أنواع النضال ودفع كلاهما الثمن" (4)، وأخذ البياتي في مسرحيته هذه "بتقنية (القناع) أو (الثوري في الثورة المستمرة)... وفيها يقسم الناس الى (عالم الموتى) من جهة (وسارقي النار والعشاق) من جهة أخرى ثم (الطواغيت) من المستغلين وأجهزة القمع من جهة ثالثة" (5)، ويؤشر البياتي ملمحاً صوفياً لإتخاذ المتصوفة من تجاربهم الذاتية خطاب موجه للانسانية ومثله جاء أداء بعض المؤلفين المسرحيين والشعراء بالتزام سيرة حياتهم في نتاجاتهم الأدبية مضافاً إليها شيئاً من الروحانية الصوفية. تبدأ المسرحية بمحاكمة الشاعر عمر الخيام لإتهامه بالخروج على فروض الشريعة من وجهة نظر

(1) خالد الشواف، مصدر سابق، ص 71.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 52.

(3) محمد حسن، مصدر سابق، ص 120.

\* عبد الوهاب أحمد البياتي ولد في بغداد سنة 1926م، راند من رواد الشعر الحديث في الوطن العربي، بدأ تجربته الشعرية منذ منتصف الأربعينات فأصدر دواوين شعرية (ملانكة وشياطين 1950م - اشعار في المنفى 1957م - سفر الفقر والثورة 1965م - بستان عانسة 1989) وغيرها ما يقارب ثلاث وعشرون ديواناً شعرياً وله

مسرحية واحدة (محكمة في نيسابور 1962) ومن مؤلفاته (بول ايلوار مغني الحب والحرية). للمزيد ينظر: كامل سلمان الجبوري، معجم الشعراء، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص 345.

(4) عبد الوهاب البياتي، محكمة في نيسابور، ط1، (بيروت، 1963)، ص 69.

(5) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1988)، ص 128 - 129.

السلطة، فيحكم عليه بالنفي خارج وطنه ويؤخذ مرصده وتحرق كتبه ويمنع تداولها ما بين الناس، وبعد اعتزاه السفر وبدأ الرحلة يمر بمحطات يتعرف بفتاة متلهفة الى المعرفة، فتأخذ الكثير من علمه وفلسفته وتغرم به، ويتعرف في الوقت نفسه على الخراف الإنسان البسيط الغارق في مشاكل واقعه الحياتي، ثم تأتي عائشة المحبة للمال والجواهر ومعها عبدها، يهب لها الخيام صندوق المال الخاص به، بعد ذلك يقرر التوجه الى حلب وفي طريق الرحلة يأتي فارس من القاهرة ليخبره أن الخليفة يدعو للحضور ليقرا له طالع، فيرفض ويكتب رفضه خلف الرسالة دون أن يقرأها، لأن من أمضى حياته من أجل المعرفة والحقيقة يصبح عبداً يملك وينافق ماله، بعدها يظهر شبخ (حسن الصباح) من جديد طالباً منه أن يصطحبه الى مصر لمواجهة السلطة فيرفض لأنه مقاتل بالكلمة لا بالسيف، وتستمر الرحلة وبأثر عزوف الخيام عن الأكل والشرب يودع الحياة.<sup>1</sup>

لم يحدد البياتي مسرحيته بإطار مغلق بل انفتحت على مفاهيم وأفكار معرفية وفلسفية صوفية "بالإضافة الى مزجه ما بين المدارس الفنية الإنسانية: الرومانتيكية والسريالية والوجودية والواقعية بل حتى شيء من التجريد"<sup>(2)</sup>، أصبح النص مفتوحاً لعوالم أخرى غير مقيد بزمان معينين ممثلاً الإنسانية بشموليتها.

وبما أن الخطاب الصوفي جعل الإنسان رمزاً مغنياً بالكمال والتقديس فإنه تجاوز مع النص المسرحي في البحث عن "إنسانية الإنسان"<sup>(3)</sup>، فالخيام يرفض طمس حقيقة الإنسان بالمجان دون ثمن لذنب ما غير أرادة السلطة الحاكمة، فيخاطب القضاة متحدياً:

"الخيام:... الموت بالمجان لعبة نيسابور الجديدة أذن! حسناً أيها السادة

الملتحمون ذو الوجوه الرمادية أستمروا في لعبتكم ولكن عليكم أن

تعلموا إن هذه اللعبة ستنتهي حتماً.

أيها البذور الميتة لعالم من الفوضى والبربرية ودمار القيم الإنسانية،

أنتم ممثلون فاشلون مقدماً لهذا العالم لأن الإنسانية في مسارها

الطويل في مخاضة الدم والألم والأستشهاد"<sup>(4)</sup>

وأتهم الخيام التمرکز السلطوي المستبد المتلاعب بمصير الإنسانية بنهشه للجسد الآدمي، ممثلاً ذلك بصورة مليئة بالرموز والإيحاءات: "الخيام:... يا نيسابور؟ لماذا؟ القلط تأكل لحم يدي.... وها أنا ذا عار عري السماء... وحزين حزن حصان عجري... أستيقظوا يا باعة الكتب القديمة... أستيقظوا!"<sup>(5)</sup>، فالخيام هنا يخاطب الذوات الإنسانية أن تقوم من رقدتها، فالتحرر والخلاص يبدأ من داخل الإنسان ذاته، أي "رفض تماهي الإنسان في شخصية غريبة عنه، وأعتبار أن الفرد يجب أن يسعى لمعرفة حقيقة ذاته

1 عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص 9 - 56.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 91.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 83.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 19.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 10.

الى شفافية الأنا لديه"<sup>(1)</sup>، يؤشر هنا طموح المتصوفة بالرجوع الى تلقائية وشفافية الذات، وذات الطموح يحمله الفلاسفة والباحثين عن المعرفة والمبدعين المندورين فكراً وسلوكاً من أجل الإنسانية.

ومنحت رؤية الخيام الشعرية موقفه دلالة ثورية في تجاوز لوقائع الحياة التقليدية باحثاً عما هو مختلف متمرداً عن كل مألوف، فبعد محاكمته ونفيه أحس أنه يملك حريته، ولم تكن وسيلته للتحرر سوى المعرفة والمحبة مقامات يرتقي من خلالها كاشفاً لذاته فضاءً إنسانياً أكثر رحابة أذ ينقسم المشهد الاجتماعي الى شطرين عمادها "القوى الصاعدة وهي تصنع التاريخ والإنسان وتقاتل ضد القوى التقليدية الراكدة ثم يتفرع كل شطر في عناقيد"<sup>(2)</sup>، موضحاً الخيام ذلك: أن البشرية تعرف مسار طريقها الطويل وستنتزع حقوقها بالعلم والمحبة والعمل الدائب، وأذا اقتضاها الأمر فستحمل السلاح، لا لتدمير العالم وإنما لتعيد بناءه، وأنني لأرى بعين الغيب نجماً، هناك في السماء الفارغة سيطول أنتظار الإنسانية له، ولكنه سيهل ذات يوم وتملاً أنواره الأرض وأنني لأصلي من أعماق نفسي لذلك اليوم، لا من أجل نفسي أنا، فما أنا إلا شبح منفي هالك، وإنما من أجل هؤلاء المعذبين الذين طال أنتظارهم دون جدوى"<sup>(3)</sup>، والشاعر (عبد الوهاب البياتي) في رؤيته الدرامية لشخصية (الخيام) جعله في مصاف الشعراء والطامحين الى مستقبل أكثر الفة.

سلك الخيام سلوك المتصوفة في وصولهم الى الكمال الإنساني متأخذاً من الحب لغة تواصل ما بين الناس مهما اختلفت الأديان والأجناس والأوطان فدينه دين حب، وكان دائم السعي والعمل (الفعل) ذلك ما أشارت إليه جميع الأديان لتحقيق المراد، وأستنبط من المعرفة "وتعني معرفة الرؤيا، وما فوق الواقع، الرؤى الخفية التي لا تحصي والتي تكون في كل إنسان"<sup>(4)</sup> تمجيداً للذات، وقد أحالت فيما بعد العديد من المذاهب الفنية والأدبية الحديثة الطروحات التي جاءت بها التجربة الصوفية.

وأستوعب النص ملمحاً صوفياً متمثلاً بتأمل الغياب أن يصبح حضوراً، وقد أشار إليه الخيام في الحوار السابق بالنجم الساطع الذي سيهل مهما طال الزمن المتسم بالضياء، "فالزمن الضائع والكلمات المفقودة والكفاح الذي لم يكتب له النجاح، والوجود الباطن في الإنسان والأشياء هو الذي يحقق الميلاد الجديد من خلال اصطدامه بالظاهر والساند"<sup>(5)</sup>.

وتظهر على الخيام دلالات الأغتراب عن العالم متأملاً لشئ ما، عندما يتكلم القاضي والشهود في المحكمة عن القضية والتهمة الموجهة له، يتكلم الخيام في قضية أخرى وبكلمات غير مفهومة، مستحضراً أحداثاً من الماضي: "الخيام (مستغرقاً في تأملاته): الحجر اللازوردي الساقط من السماء ورحيم وياسمين وأنا والطفولة ضائعون عبر ليل الخناجر وأنهار الصمت الموحلة"<sup>(6)</sup>.

(1) ماري الياس وحنان قصاب، مصدر سابق، ص 552.

(2) محي الدين صبحي، مصدر سابق، ص 39.

(3) عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص 23.

(4) والاس فاولي، عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، (منشورات فركلين للطباعة والنشر: بيروت - نيويورك، 1967)، ص 71.

(5) شوقي خميس، المنفى والملوك في شعر عبد الوهاب البياتي، ط1، (دار العودة: بيروت، 1971)، ص 73.

(6) عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص 13.

وكان طيلة فترة المحاكمة على هذا الحال، شبيهه بسلوك المتصوفة والقدسين، "فالكاهن يعنى بالدنيا ولكن تضطره رسالته الى أن يعيش في عزلة عن العالم وهو مع ذلك ضمير العالم الأعرق، وهو أصدق من يسجل مشكلاته ويعرضها... وتبدو تجربة العزلة بالنسبة للفنان وكأنها من طبيعة دينية، أنها تجربة الأسرار (المقدسة) تجربة التهيؤ والغفران في آن وهي تحدث في الإنسان تبديلاً كلياً<sup>(1)</sup>، ولا تنغلق هذه التجربة بفئة معينة بل تلتزم كل إنسان مؤهلاً ليكون (إنساناً كاملاً) سواء أكان رجل دين أو متصوف أو قديس أو فيلسوف أو فنان، أذ تنتقل تجربته من الذاتية الى الموضوعية للتسامي بالجنس البشري، فيكون أغتراباً وقتياً وأختيارياً أبحاراً وسفراً عبر الأحلام الى عالم المثال المنتظر، دخل الخيام تجربة التهيؤ والتحول بترك العالم المادي والدخول الى عالم الروحانيات بزهد الحياة بعد نفيه، فوهب أمواله الى عائشة جاريته، متخذاً قرار الرحلة الى حلب فيترك الطعام والشراب والنوم مواصلاً السير وكأنه يطارد شبحاً خفياً الى أن تتناقل خطاه ويسقط على الأرض جسداً فانياً.

وينظر الخيام للموت بأنه موت الروح والصفات الإنسانية وليس موت الجسد، فكثيراً من الأجساد تزين العالم الأرضي إلا أنهم موتى يعيشون دون ملامح، متفقاً وفلسفة الموت بالنسبة للمتصوفة، فالموت الحقيقي موت الذات ودفنها في ظلمة الجسد، فيجد في الموت الوجه الآخر للحياة:

"الخيام:....، فالموت ليس بمثل هذه القسوة: أنه الضفة الثانية لنهر الحياة، وها أنذا بالرغم من عواء هذه الذئاب المسعورة، وبالرغم من الضباب، وبعد الضفة الثانية، أرى رحيماً يضع يده على كتف ياسمين ويمسح دموع عينها، أنا أراهما الآن وأنادي بأعلى صوتي، وهما يريانني ويناديانني ما أعلى صوتيهما أيضاً ولكنني لا أسمعهما ولا يسمعاني.. أن السبيل الى اللقاء أن يعبر أحدهما الضفة للقاء الآخر، أيتها الطفولة الضائعة يا قطرات المطر البنفسجية المتساقطة فوق أسواق ومساجد نيسابور، أن الموت وجه الحياة الآخر موتنا يضطجع على الضفة الأخرى مدخناً لفافته بعيون دامعة، أما موتهم موت الآخرين فهو ينشر رائحته في جو هذه القاعة ويكدس جثته المنتفخة في بساتين نيسابور"<sup>(2)</sup>.

فالخيام لم يمت ففي موته ميلاد وأنبعث جديد، فمن شابهه يظل خالداً أذ كتب له أن يكون قضية أزلية، "أجل فلقد مات الخيام جندياً في معركة خاسرة من معارك الحرية الأولى، ولكن مثل الخيام ورسالته ومعنى وجوده ومعنى قوله الشعر، ومعنى كونه شاعراً وفلكياً وعالماً وفيلسوفاً في آن واحد، كل ذلك ظل يعيش وسيظل يعيش في ضمير الأجيال، وفي أعماق التاريخ"<sup>(3)</sup>.

تجاوز البياتي والخيام في رؤيتهما لحقيقة الموت سواء أكان موتى عالم البياتي الذاتي من (ذكريات - حب عابر - توهج حسي) أو موتى العالم الكبير (الأسطورة - التأريخ) هؤلاء وهؤلاء منتظرين الأنبيات من جديد، ذات المعنى تركه موت عشقه الحقيقي (عائشة)، فظل يبصرها كفراشة محلقة عبر فضاءات عالمه لا تبصر الصور ولا تنام فأدرك أن الحياة والموت وجهين متلازمين للوجود الإنساني مازجا ما

بين

(1) والاس فاولي، مصدر سابق، ص 46 - 47.

(2) عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص 13 - 14.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 64.

الحب والموت<sup>1</sup>، فما زالت عائشة تحيا في دواخله، حاضرة في كتاباته (عالم التواصل) ما بين عالم الحب وعالم الموت، مثله مثل (عالم البرزخ) لدى المتصوفة، فبعد رحيلها بعثت من جديد فلم تخلُ نتاجاته من وجودها سواء جاء حضورها صريحاً أو مضمرًا فقد ورد اسمها في النص المسرحي الآتي وكتب ديوان شعري محتضناً لإسمها (بستان عائشة).

حمل النص ثمة صوفية أخرى متمثلة بالحنين الى البداية، ففي قاعة المحكمة بدأ بأستحضار عالم الطفولة والتأمل فيه، فحين يسأله القاضي عن التهم الموجهة إليه، يدخل الخيام عالم آخر مستذكراً ياسمين ورحيم وطفولتهم المسلوقة في نيسابور، غير مكترث بسؤال القاضي متقارباً والحنين (النستولوجيا) عائداً الى البداية حيث الفطرة والتلقائية والطبيعة والصفاء وهو ما تؤشره النصوص الدرامية من آليات أسترجاع (الFLASH باك):

"الخيام: الطفولة؟ هل تعرفون شيئاً عن الطفولة، أيها النسخ المكرورة من كتاب أصفر، في نيسابور كنت أعدو في سوق الوراقين والى جانبي (رحيم) رفيق صباي وأخي في الرضاعة، يتشج بثوب ذي لونين: أحمر وأسود، ويوم أن أشتري رحيم كتاباً مصوراً حظيت ياسمين من أبيها بانع الكتب بقطعة من الحلوى، والحلوى نعمة نادرة في حياة الفقراء"<sup>(2)</sup>.

فالأشياء الغير مألوفة للغير التي يرددها الخيام هي أشياء من حياته الماضية تلاحقه كأشباح ليعرف نفسه من خلالها، وقد اتخذتها مذاهب فنية فيما بعد "فالشاعر لا يستمد شيئاً غريباً عن ذاته أو غير مألوف لديه، أنه يسترجع ما كان له ليبدأ به - وهي الأشياء التي يتعرف الى نفسه فيها، وأن الشاعر يتحسس في ذاته حياة الكون كلها، وهم يتكلمون دوماً عن الحالة الشعرية كشيع يعاش ويفكر فيه كأستفهام وشبه أكتشاف، الشاعر يغير الحياة والعالم ويحول الإنسان"<sup>(3)</sup>، وبسبب غرابة سلوكه وعباراته المبهمة الغير متصلة يجده كل من يسمعه مجنوناً، مسجلاً كبير القضاة رأيه في ذلك قانلاً: "لقد قال بعض القضاة أنك مجنون، ابتلاك الله، هذا ما لا علم لي به"<sup>(4)</sup>.

أما الطبيعة فقد وجد فيها الخيام رفقة طيبة واصفاً الصحراء بأنها رغم صمتها تنادي من تحبهم للرحيل، والصحراء بالنسبة للمتصوفة المكان الواسع الفسيح المتعاق مع السماء البعيد فيؤنسهم ما يعتليها من صمت وهدوء، ويوحى صوت البلبل وعذوبته شبيهاً بصوت المرأة البرينة الطباع، وفي شروق الشمس يبحث عن ظلام الليل ليكتشف عما يخفيه فيقول في ذلك بعد شروق الشمس:

"الخيام:...تسير القافلة الى حيث ذهب الليل! ولكن علينا أن نسرع"<sup>(5)</sup>.

ويعود ليرى في الشمس أنها كفيلة بانضاج كل شيء، ويرمز لـ (الانسان الكامل) بالجبل لجلاله، ويمثل السلطة المستبدة التي تقيل العقول النيرة والكلمة البنانة بالرعد العقيم الذي لا يعطي شيء غير الفوضى والدمار، فيقول لشيخ الحسن الصباح:

1 شوقي خميس، مصدر سابق، ص 64 - 66.

(2) عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص 11-12.



(3) والاس فاولي، مصدر سابق، ص 293.

(4) عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص 20.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 50.

"الخيام:... العمى والفوضى والدمار والموت بالمجان يتقيأ ويتثأب طوال الطريق من نيسابور الى حلب وأنت وأضربك مسؤولون عن أنكفاء العقل في هذه الأرض التي يهدر فوق جبالها رعد عقيم"(1). وقبيل موته يرى عمر أن نجم الثورة ساطع من بعيد، أما السحابة فتظل مصاحبة له حتى يموت فتتلاشى وتختفي معه، والرجوع الى الطبيعة وتأسيسها دلالة صوفية "ورؤيا للعالم وأسلوب في الحياة تتمثل بالعودة الى الطبيعة والجنوح الى البداية"(2)، وهو ما جاء به المذهب الرومانسي فيما بعد.

وطمح البياتي بالخلاص من سلطان الزمان وقيوده ليجعل من زمن النص حاملاً لكل الأزمان، "ويأتي ذلك من نضوج الشاعر وخروجه من دائرة الظرفية، مثلما خرج من دائرة الذاتية والرومنطيقية الباكية التي مثلتها مجموعته البكر، فأصبحت نتاجاته حاملة للعالمية والشمولية... وكما قال البياتي على لسان الخيام (أن محاكمتي لم تبدأ أمس ولم تنتهي اليوم...) أنها محاكمة مستمرة... أنها محاكمة الزمن"(3)، وأوحى النص للسلطة المستبدة (بالسلطة الزمنية) المتوارثة في كل زمان ومكان والخروج من دائرة الظرفية يشمل المكان ايضاً فلا يوجد مكان بعينه مؤكداً الخيام ذلك في قوله: "الى غير ما مكان"(4)، وهي عبارة واردة في الكثير من النصوص الصوفية.

حمل النص المسرحي الكثير من الرموز الصوفية مثل رمز الدائرة فكل ما موجود على الأرض يتخذ في نسقه الشكل الدائري، فيقال ضمن (دائرة الموت - دائرة الحب - دائرة الطبيعة) وغيرها من الدوائر التي بمجموعها تتم اكتمال الدائرة الأم، أو كما تم ذكره في النص (دائرة مدينة نيسابور)، أما رمز المصباح يرمز للكشف الجديد بضياء المعرفة بالنسبة للمتصوفة التي تنير ظلمة الجهل، ويرد ذلك على لسان الخيام في محاورته للفتاة.

"الفتاة: في هذه الليلة تعلمت منك أشياء كثيرة يا سيدي!

الخيام: وأنا فقدت أشياء كثيرة، ما أشد وحشة الليل عندما يتحطم المصباح ... أنا أستطيع مثلاً أن أسير هكذا في الظلمة ... فالمسألة لا تعنيني شخصياً... ولكن ماذا عن هؤلاء الذي لا يستطيعون أن يخطوا خطوة من دون نور هذا المصباح - الذي تحطم - الوحشة الحقيقية عندما يلتفت الانسان .... ويرى أن خبز الآخرين قد أكلته الذئاب"(5)

ووظف الخيام المصطلحات والرموز الخمرية في شعره كما فعل المتصوفة بتحميل نصوصهم بها، يتضح ذلك من خلال قوله: "الخيام (هامساً): لقد حرمت كتبتي على المدارس وأحرقت سجلاتي ونسي تقويمي...ونفيت عن نيسابور الى الأبد.... أن وراء الحجب كأساً خفي ... ما من أحد إلا وهو شاربه... فلا تفرق عندما يجيء دورك وتتناوله بل اشربه في غبطة وابتهاج ... هذا ما أعرفه..."(6)

(1) عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص 54.

(2) ماري الياس وحنان قصاب، مصدر سابق، ص 234.

(3) عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص 79.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 50.

(5) المصدر السابق نفسه، ص32.

(6) المصدر السابق نفسه، ص39.

ولم يستثنِ النص كلمة الأسود المستلهم من رمز الموت الأسود لدى المتصوفة، فجاءت في النص عبارة (الربيع الأسود) لا يموت الناس فيه بالمجان لانتظارهم الربيع الصامد المتحمل لكل الظروف، أو في قول القاضي (الصمت الأسود) موجهة العبارة للخيام لصمته أمام كل التهم الملفقة ضده مبيناً صبره وقوة احتماله، مما يؤكد أداء هذا الرمز الصوفي وتفعيله في النص وأنعكاس صفات الطبيعة على الذات الحاملة لملاح صوفية:

"رئيس القضاة: إذا كان الخيام لا يريد أن يتكلم، فليتكلم الآخرون

تبا لهذا الصمت الأسود، كأن المحاكمة لا تريد أن تنتهي"<sup>(1)</sup>

والخيام في حالة مناجاة دائمة مع ذاته وذكرياته والأشياء المحيطة به، فأكثر حوارات الخيام عبارة عن (مونولوج) ذاتي، ففي داخل المحكمة لا يشعر بوجود أحد الا ذاته فيحاورها قائلاً:

"الخيام: ... منذ آلاف السنين، وهذا الحجر اللازوردي الساقط من السماء يندفع في الفراغ، كان

بودي أن التقطه وأقذف به زجاج نوافذ المدينة لأحطمها، ولكن فات الوقت، فها هو ذا يسقط فوق رأسي، المسرح خال والنجوم تضيء في السماء، وهذا الشاهد الماكر يطمس الى الأبد حقيقة اننا كنا على الأرض"<sup>(2)</sup>.

وحمل النص أسلوب التشبيه والتناص، أذ مثل عمر الخيام حياته بالشجرة وعائشة بالورقة الأخيرة التي سقطت من شجرة حياته، كما أن التحول والتغير الذي حل به في رحلته الى حلب مجاوراً لما جرى لشاؤول الساخر في رحلته الى دمشق كما ذكر سابقاً ضمن مسرحية (الطريق الى دمشق)، كذلك ورد تناصاً والحكايات الشعبية الموروثة والمتداولة ما بين الناس، فعند حصول ظاهرة (خسوف القمر) يخرج الناس من بيوتهم حاملين القدور يقرعون عليها لتصدر أصواتاً يخيفوا بها الحوت الذي سوف يبتلع القمر ويصبح العالم مظلم كما يعتقدون، مرددين أغنية (يا حوتة يا منحوتة عوفي كمرنا العالي)، يوشر البياتي ذلك على لسان الخيام:

"الخيام:.. القمر في فم الحوت والليل في نيسابور... أيتها الحرائق الليلية أيها اليأس الإنساني الذي يهمني هذه الليلة ألف جناح، أنا ممدد تحت السماء الغارقة وقطرات المطر الحزينة تغسل جراحي الخفية"<sup>(3)</sup>.

## 4-1 الموت والقضية

أنقلبت صورة العالم فأصبحت الشمس غيباباً والليل سلطاناً والزمان مشتتاً، والأرض وهماً وضياح، والإنسان لا إنسان، فأعتمد الكاتب عادل كاظم\* الاستجارة من تجارب أبطال الأساطير والدراما و

(1) عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق، ص14.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 9.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 22.

\* كاتب مسرحي ولد عام 1939م في بغداد، تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة، تولى وظائف فنية، من مؤلفاته المسرحية (الطوفان 1965- تموز يقرع الناقوس 1968- الموت والقضية 1969- الزمن المقتول في دير العاقول 1973- الرجال الجوف 1993)، للمزيد ينظر: كامل سلمان الجبوري، معجم الأدباء، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص 274.

الثوار والمبدعين الحالمين بعالم الجمال والعدل وتحويل ذاتيتهم الى موضوعية وأحالت الموروث من التأريخ لبسط حالة الواقع المعاصر كون الإنسان هو الإنسان مهما اختلفت الأزمنة والأماكن.

أستدعى المؤلف في مسرحيته (الموت والقضية) شخصيات متعددة ليجعل من نصه أرض شاملة لذوات مختلفة في حقهم التأريخية والفكرية إلا إنها تجتمع في همها الإنساني ودفاعها عن ذات في وسط اجتماعي وإنساني جائر فهناك (شهرزاد - هاملت - عطيل - جيفارا) بالإضافة الى (المغني)، تظهر شهرزاد وهي تقص حكاية من ألف ليلة وليلة لشهريار (عبارة عن دمية من خشب والقطن)، بينما الدرويشان الأول (هاملت) والثاني (عطيل)، الأول ضائع ما بين خطوط الشطرنج مؤدياً اللعبة مع نفسه متنقلاً من مقعد الى آخر، أما الثاني يضيع وقته بتدخين نرجيلتين والاثنتين يبحثان عن الصفاء والنقاء، تدخل عالمهما شهرزاد (صورة لكل النساء) رامزة لأم هاملت ولـ (ديزدمونه) زوجة عطيل في الوقت نفسه، وبعد أحداث وحوارات يدخل الثوري بصورة (جيفارا) فيبدأ التغيير في أحوالهم، تعشقه شهرزاد لأنها تجد من خلاله حلمها الضائع، ويرى الدرويشان فيه صورة المخلص الذي جاء لينقذهما من عالمهما الأرضي، يرحل الثوري وتتبعه شهرزاد باحثة عنه كما قام الدرويشان بالأداء ذاته، بعد فترة تعثر شهرزاد فيبحثها على حب القضية لأنها الحب الحقيقي، تؤمن بذلك غير أن الدرويشيين لا يجدان فيه المخلص فيوشيان به عند أعداءه فيخرج ليوواجههم وبعد احتدام يُقتل فتبكيه شهرزاد والدرويشان أيضاً لشعورهما بالندم لما فعلاً<sup>1</sup>.

يحاول الإنسان الخروج من العالم الصغير الى العالم الأكبر متحولاً الى قضية، فالتساؤلات و الاستفهامات التي لا تنتهي عن ماهية الإنسان والوجود وغيرها من الأسئلة التي تشغل الإنسان ومهما اختلفت فهي قضية وجودية تسعى للكشف عن المجهول، والقضية هنا بحاجة الى فعل الى ثورة كما في حوار شهرزاد مع الثوري:

"شهرزاد: ما أسمك؟!"

الثوري: الثوري

شهرزاد: الثوري .. ماذا تعني به؟!"

الثوري: إنسان يطلق صيحة التحول في كل أرجاء العالم... أنسان يعطي أرض الخلاص للمحرومين!

شهرزاد: لم أسمع به!

الثوري: لأنك تعرفين اسماً واحداً ، هو أسم هذه اللعبة؟

شهرزاد: إنها القضية!

الثوري: ما كانت القضية لعبة أيتها المرأة!

شهرزاد: أي شيء إذن هي؟!"

الثوري: شيء ينبع من داخل الإنسان .. ليطفح الى الخارج .... فيصنع المصير المشرق الذي يأتي!"(2)

1 عادل كاظم جواد، الموت والقضية، (وزارة الإعلام: العراق، ديت)، ص 9- 116 .

(2) المصدر السابق نفسه، ص 62 - 63.

فالتحول ذاتياً وفق معطيات الموضوع منطقاً الى المجموع "فحقيقة الوعي الذاتي ليست هي الأنا، بل نحن (الأنا الذي هو نحن .. والنحن التي هي أنا)، وإذا وصلت الأنا الى الأنا المطلق الكلي سقط التشيؤ ويكون هناك اتجاه نحو الكمال.. يصل الى ما أسماه الصوفية (الإنسان الكامل) وما أسماه هيجل ولوكاتش (الإنسان الشامل) وما أسماه الشاعر الألماني شيلر (الإنسان الجمالي)..."<sup>(1)</sup>، وذلك ما أتسم به العلاج بخروجه من عزلته وتأمله الى الواقع الحياتي لينقل خطابه الى الناس وتولستوي بإعتباره مناضلاً اجتماعياً كما سماه (العلوي) وغيرهم، يتضح التشابه ما بين الثوري والمتصوف كونهما يحولان الحلم الى حقيقة كونية.

فالدلالة الثورية تبدت في فعل على شهرزاد لتتحول فكرياً وسلوكاً بعد أن كانت ترى في لعبتها الخشبية (شهريار) الضياع الذي تحوم حوله (القضية)، متجاوزة في هذا مع الدرويشان:

"الثاني: غدوت لا أفهم حديث هذه المرأة؟

شهرزاد: لأن رأسك مثقل بالدخان.

الأول: بدأت تتحدث بشكل غريب أيضاً .. لقد تركت مناجاة شهريارها!

شهرزاد: لقد تحولت عنه!

الأول: هكذا قلب المرأة، يستطيع أن يتحول بسرعة.... بدون أن يشعر التحرج!

شهرزاد: لم أبدل رجلاً برجل، أيها الدرويش .. أبدلت حُلماً بحقيقة!"<sup>(2)</sup>

حملت شهرزاد بذرة صوفية من بحث معرفي له شموليته الإنسانية حيال المرأة وعوامل تحررها.

وأتسم النص في كشفه عن الحقائق تماثلاً والرويا الصوفية، فيرى في الظلام عالماً مجهولاً كاشفاً من خلاله على النور، ويلمس في القبح ملامحاً للجمال، ومن الكره يستوعب الحب، ويدخل عالم الشر ليكسب الخير، وبالموت يدرك المعنى الحقيقي للحياة، فالكشف المعرفي يأتي من عدم المعرفة والجهل بالشيء، وهذا الأداء انطبق على سلوك الدرويشين فقد خلقا عالمان الأول ضاع ما بين خطوط الشطرنج لا يميز ما بين الهزيمة والأنتصار باحثاً عن الربح في الخسارة، والثاني أداط نفسه بحجاب من الدخان ليحصل من خلاله على الصفاء والنقاء:

"الدرويش الثاني: نحن درویشان نبحت عن الصفاء والنقاء

الدرويش الأول: سوف لا أكلمك مرة أخرى، كش الملك كش (ينتقل من مكان الى آخر).

الدرويش الثاني: وأنا كذلك.. دخان وتبغ، الله، دخان وتبغ، الله (تتركهم شهرزاد وتتجه نحو شهريار اللعبة).

شهرزاد: وهكذا يا حبيبي شهريار.. ظل الدرويشان يبحثان عن النقاء باطمئنان، بين خطوط الشطرنج وكثافة الدخان.. ولكنهم يا فارسي الحزين ... في كل كشة ملك يصيبون النقاء بمقتل... وفي كل نفخة دخان يضيفون كثافة أخرى على جدار الضياع والعممة الفاصل"<sup>(3)</sup>.

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد، مصدر سابق، 62-63 .

(2) عادل كاظم، مصدر سابق، ص 79-80 .

(3) المصدر السابق نفسه، ص 26.

فلم يستطيعوا إزالة الحجب الفاصلة ما بينهما وبين المطلق، فبقيا في حالة من الصراع مع الذات، فكان لابد من التطهير الحقيقي للذات وتخليصها من كل عوالق العالم المادي من شهوة وكذب وحقد وخيانة، يؤكد ذلك قول الدرويش الثاني عندما يكذبان على شهرزاد ويضيعا ملامح لعبتها:

"الدرويش الثاني: هل نحن حملان نرعى في كلاً من العقل؟! .. الشهوة

لا تزال في أجسادنا، كأنها تريد أن توقظ صقراً ميتاً .. كل

هذا لكي تنقض بقسوة على قبره وديعة.. قتلنا الزمان وكذبنا

على المرأة التي أسمها شهرزاد"(1)

لقد حاولا مسح الخطيئة وتطهير ذاتيهما إلا إنهما فشلا فما زالا يقتلان بإسم الصفاء والنقاء والجلال الأبدي، "فالتصوف ليس ضرباً من السلوكيات الفردية الشاذة، والمنعزلة، بل هو ممارسات ذوقية منطلقة عن وجد صوفي"(2).

ووجد الدرويشان في الثوري صورة المخلص (رجل الزمن المنتظر)، لإتسامه بالكمال الإنساني، فسلكا الطريق الذي سلكه ليرشدهما الى الفردوس المفقود.

"الأول: لقد اعتقدناه، وربما يكون الدرويش المنتظر..إننا الآن من مريديه..سوف نتبع خطاه خطوة..خطوه. شهرزاد: هل كان يشعر بكم وأنتم تلحقون به!

الأول: لم يعرنا اهتماماً!!

شهرزاد: أذن لا يمكن أن يكون درويشهم!"(3)

مؤكداً الحوار على أهمية الشعور بالنسبة للمتصوفة، فالأحاساس والحدس والرؤيا القلبية وسائل المتصوف للوصول، فلم يكن هناك تواصل ما بين الدرويشين والثوري، فبرغم محاولتهما التطهير والنقاء، إلا إنهما ما زالا يعيشان في ظلمة، يتبين الثوري ذلك من خلال حوارهم:

" الأول: أنقذني، أنا أتسكع في ظلمة دامسة.

الثاني: أنقذني أنا انسج الوهم من حولي كما تفعل دودة الخيوط.

الأول: أحمل هنا ثقل التخبط، تجدنا متلاصقين الخطو فوق خط الصواب!

الثوري: أنتم تخونون أنفسكم أيها الأذلال .. لا أعرف بأي...أتحدث معكم .. كل ما أعرفه عن نفسي أنني

أعيش إنسانيتي بشكل ... مختلف عنكم!"(4)

ليس المهم تبني قضية بل المهم أنعكاسها أدياً وفكراً، فكيف يستطيع الدرويشان رؤية الذات، ما دام الأول متشبث باللعبة ولا يريد تركها والبحث في مكان آخر والثاني يعيش عتمة من الدخان غائباً فيها رافضاً الإرتحال نحو الضوء.

(1) عادل كاظم، مصدر سابق، ص38.

(3) عزيز السيد جاسم، مصدر سابق، ص 50 .

(4) عادل كاظم، مصدر سابق، 67 .

(2) المصدر السابق نفسه، ص 109.

ومن الملامح الصوفية الأخرى التي أستقها النص، "أن أكتساب الحرية عن طريق الحرية هو القانون الأساسي لمملكة الجمال والكمال"<sup>(1)</sup>، فيوضح الثوري لشهرزاد معنى الحرية الحقيقي:  
"الثوري: ليس في الحياة وقت لهؤلاء.. إنهم يبحثون منذ زمن عن أنفسهم..  
يترصدون الممرات لكي يضعوا ما يعيق فيها.. يكذبون ويمارسون التقوى في آن واحد....  
يخدرون أعصابهم بالأفيون، ويبحثون عن الوضوح من وراء حجب الوهم!

(يجلسان ومن ثم يواصلان الحوار)

الثوري: أشعر بك يا شهرزاد تقتربين أكثر الى القضية!

شهرزاد: لقد تركت الوهم .. خطواتي الان تتتابع فوق أرض الثورة!

الثوري: لن تخسري شيئاً يا شهرزاد.

شهرزاد: بل سوف أمتلك كل شيء .. لأنني تحررت من قيود الوهم .. تحررت

من هؤلاء جميعاً .. هؤلاء الذين ينشرون حقدهم على الحياة فوق سحابة دخان!"<sup>(2)</sup>

مسجلاً الحوار معنى الحرية بالنسبة للمتصوف (أن لا يملك شيء ولا يملكه شيء).

يؤشر النص المسرحي ما يرمز له الموت لدى المتصوفة ذات ما يعنيه الموت بالنسبة للكاتب عادل كاظم من خلال بطله جيفارا، "فالموت في الحياة اي الموت مجازاً والحياة حقيقة والثاني هو الحياة في الموت، أي الحياة مجازاً والموت حقيقة، فالدرويشان في المسرحية كانا يمارسان الموت في الحياة.. وما الانتظار لديهم إلا وهم الخلاص من موقعهم وبالتالي تكريس حالة الموت في مكانها الأزلي وأما الموت الثاني هو الاستشهاد سبيلاً الى القضية التي تعني ديمومة الحياة، وهنا تعبير عن الموت بطولة من أجل الحياة كرامة ومن ثم ماثرة حية في الحياة"<sup>(3)</sup>، ذلك ما رسخه موت الثوري الذي يعطي معنى للخلود والأنبعاث الجديد من خلال بقاء القضية واستمرار الحلم بعالم مثال وأنسان كامل، فالثوري كالمتصوف في رحلة وجودية عمادها المواجهة والكشف دون مطامح شخصية ذاتية فالذات عند كلاهما مندفعة صوب المجموع وتبدو أبعاد التقابل قائمة في الذاتين:

"شهرزاد: .. ماذا فعلت بك الخيانة يا حلمي! .. الذئاب نهشوا صدرك!

الثوري: ... شهرزاد أفتحي صدري .. هنا تجددين شيئاً ...

شهرزاد: .. (قطعة من القماش) ما هذا!

الثوري: أنشريها يا شهرزاد أمام كل الوجوه،

شهرزاد: (تنشر القطعة) القضية .. القضية .. القضية!

الثوري: سوف تجددين آخر يحمل سيمائي، أعطيه القضية....

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد، مصدر سابق، ص 131.

(2) عادل كاظم، مصدر سابق، ص 112-113.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 126-127.

لا تحزني يا شهرزاد .. ليس في العالم وقت للحزن.

شهرزاد: لن أحزن أيها الحلم العظيم ... لن أبكي أيها الفجر الجديد ...

ورائي عمل آخر .. البحث عن من يحمل القضية؟<sup>(1)</sup>

وسواء أتم له الوصول الى مبتغاه وتحقيق مراده أم لم يتم المهم في النهاية أنه حول وقام بفعل للتغيير وأدرك الحقيقة وكشف عنها، فلذة اللاوصول لا تنتهي لان البحث قائم لا ينتهي، مؤشراً معنى الفعل لدى المتصوفة والثوار وأن بذرة التصوف لها وفرتها داخل الذوات الانسانية الواهبة حياتها من أجل الغير مهما اختلفت الغاية إلا أن السلوك والمفاهيم واحدة، وهو ما يؤكد التاريخ على لسان المغني: " .. القضية لونه الفاني .. خطوط، تصبغ الأرض الندية .. تحيل الموت خصباً ... يولد العالم في جبهة أنسان القضية"<sup>(2)</sup> استضاف النص رمز الحب المثالي المشابه للحب الإلهي لدى المتصوفة، حب مرجعه الإيمان بالقضية، ولكون الحب أبقي من الموت لأنه يجعل من غياب المحبوب حضوراً دائماً فالقضية أبقي من الموت حتى لو مات إنسان القضية يبقى حضوره قائماً في قلوب مريديه، فالحب والقضية شيء واحد، وعندما تسأل شهرزاد الثوري عن كتاب الثورة التي تقرأه هل هو قصيدة حب؟ يجيبها بنعم، مستلهماً ذلك من أحالت العشق الآدمي الى حب أعمق وأسمى حب متعالى حب القضية، مثل عشق المتصوفة للمطلق الحامل من الثمات ما يحمله الحب الإنساني:

"شهرزاد: أنا عاشقة أيها المنقذ .. سوف أظل أتبع خيال ... الفارس الجديد.

الثوري: ولكن ماذا تستطيعين أن تعطيه يا شهرزاد؟

شهرزاد: حبي، يا فارسي!

الثوري: أنت تعشقين الفارس، يا شهرزاد .. وهو يريد لك أن تعشقي القضية!

شهرزاد: وما الفرق في هذا؟!

الثوري: أعشقي القضية، وبعدئذ تقدمي الى الفارس!

شهرزاد: وما الفرق في هذا يا فارسي؟!

الثوري: كل الفرق، يا شهرزاد .. عندما تنظرين إلي أولاً أعتقدك أ امرأة تبحث عن...رجل

..... وعندما تنظرين الى القضية أولاً..... أعتقدك امرأة تبحث عن

الحياة في القضية ..... أرايت يا شهرزاد .... الفرق في البداية."<sup>(3)</sup>

لذا كان لرمز الأنثى في النص المسرحي حضوراً متميزاً في شخص شهرزاد التي مثلت المعرفة والجمال والحرية والحركة مُتخذتاً من الصبر مقاماً بصمودها وتصديها ، أذ قاست شهرزاد ألف ليلة وليلة تدخل من عالم وتخرج لآخر، متحدية رغبة شهريار في القتل مدافعة عن أنسانيته، متمماً هذا الرمز

مساره الكوني وصولاً لا حتضان القضية مع فارسها (الثوري) ليبدأ البحث من جديد عن من يستوعب للقضية،

(1) عادل كاظم، مصدر سابق، ص 114- 115 .

(2) المصدر السابق نفسه، ص 104 .

(3) المصدر السابق نفسه، ص 89.

كذلك أشار النص للقضية برمز الأنثى كونها أم الرجال، أذ يولد الإنسان قبل القضية إلا إنها تتبناه فيصبح أبنياً لها، ويرسل الثوري ذلك المعنى في حوار مع شهرزاد:

"شهرزاد: أعني أعشقت امرأة، كما يفعل الرجال،

الثوري: نعم!

شهرزاد: من هي؟!

الثوري: القضية!

شهرزاد: القضية ليست امرأة!

الثوري: أنت لا تفهمينها امرأة .. غير إنني أعشقها كما يفعل الرجال، حينما

يعشقون امرأة .. والقضية تنجب أيتها المرأة!

شهرزاد: تنجب؟! ماذا تنجب؟!

الثوري: تنجب الرجال.<sup>(1)</sup>

ولم يخلُ النص من المنظومة الرمزية للطبيعة لتقاربها في صفاتها والصفات الإنسانية، ومرد ذلك الى التلقائية والبساطة والهدوء والأمان والدفع وما تحمله من جمال وكمال لإلهي، ذلك ما يتضح في حوار شهرزاد مع الدرويشان بعد أن أضاعا لعبتها الخشبية:

"شهرزاد: ... لماذا أضعتم الوجه بين الوجوه .. لقد كان حلمي نفسه .. كان الإنسان المنتظر .. لم فعلتم كل هذا؟ أين النقاء الذي تدعون؟ .. لم تتخبطون في دائرة مغلقة، (تبكي) الريح .. المطر .. الموت .. العاصفة .. الذنب .. الأفاعي. كلها أوسع قلباً للحب من قلبكم.

الدرويش الأول: (يصرخ) كش الملك كش!

الدرويش الثاني: دخان وتبغ .. الله .. دخان وتبغ!

شهرزاد: يا لكم من مجانين تموتون في بيداء والماء العذب بالقرب منكم!"<sup>(2)</sup>

فالدرويشان من خلال شرودهم وتكرارهم لتلك الدلالات يعيشا الماضي وأشباهه تطاردهم، أذ أنشغلا بما هو دنيوي ومادي وعزفا عما هو عرفاني وكشفي.

ويأتي رمز الشجرة ذو البعد الكوني الموحى لشجرة المعرفة وقد ورد ذات الاسم (الشجرة

الكونية) عنواناً لأحد نصوص ابن عربي، وفي العالم الأرضي ترمز الى شجرة الحكمة والأستنارة التي أ تخذها بوذا من قبل مقاماً يتظلل بظلها متأملاً في ماهية الوجود، أما الدرويشان فيطلبان منها النصيحة:



"الدرويش الأول: يا شجرة الموت الخالدة .. أعطنا الوضوح .. أعطنا الخلاص ..

جننا نبحت من حولك .. جننا نأخذ مشورتك!

الثاني: كيف تأتي القضية؟!

الأول: لنعرف إنها قضية!

(1) عادل كاظم، مصدر سابق، ص 75.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 43.

الثاني: هناك رجل، بسيماء درويش، غير أنه يرفض أن يكون درويش!

الأول: أشير علينا بالحقيقة يا شجرة الحكمة!

الثاني: أعطنا المشورة يا شجرة الخلاص" (1)

وينعكس من رمز الشمس الكثير من المعاني والدلالات التي عرفت الأساطير والملاحم والنصوص الدينية والخطاب الصوفي والنصوص الدرامية، فجاءت في النص الآتي رمز التطهير وغسل الناس بضيائها من بقايا الخطيئة.

أما زمان النص فانه لم يمت بصلة للزمان القياسي مرسلًا مملح صوفي آخر هيمن على المسرحية، فتتواصل شهرزاد مع هاملت وعطيل ومن ثم جيفارا وتستمر في تواصلها دون نهاية، فقد رحلت شهرزاد من دائرة الزمان والمكان تتحدث مع شهريارها عن ذلك قائلة:

"شهريار .. شهريار .. يا فارسي الحزين .. لا تبتئس .. لا تبتئس سوف أقص على مسمعك كل شيء يرفض الزمن .. شكراً لك يا حبيبي شهريار .. لقد أنقذتني من محنة الزمن وملل الزمن .. فكل ليلة تمر كأنها بلا قمر .. أتعرف كيف يكون الزمن بلا نهاية، وبلا بداية .. أنه يتوزع يا حبيبي في كف الموت .. في عروق الشجرة المحترقة .. في قرارة الموجة الضائعة .. فينا نحن .. النساء والرجال الماضون الأتون!! .. لا تبتئس يا شهريار لا تبتئس .. سأقص عليك حكاية دموعها من الضحك يا حبيبي" (2)، واصفتاً الزمان والمكان الذي تعيشه بالزمان المقتول والمكان المقتول، ما يشبه حال المتصوف أذ يجعل من المكان والزمان رهناً لأحواله، فالزمان زمان اللحظة الآنية والمكان موضوعاً للبحث والكشف كونه مكان ذاتي، والإنسان هو من يعطي معنى للزمان والمكان.

ويستكمل النص رموزه برمز الدائرة فجاء ب (دائرة مغلقة - دائرة الألم - دائرة الزمن)، بالإضافة الى اتخاذ بنية النص للشكل الدائري بخلود الثوري وأنبعائه من جديد من خلال القضية وطالما هناك حلم فالحلم لا يموت، ويبدأ النص بحوار لشهرزاد مع فارسها الحزين شهريار (الحلم) ومن ثم دخول الدرويشان الى المسرح يبحثان عن النقاء والصفاء، وأخذت النهاية ذات الشكل حين تتقدم شهريار للجمهور قائلة:

"... إنني ألتمس أن تعيروني أسماعكم بعض الوقت، قبل النهاية .. أنا امرأة لا تحلم بكثرة .. لهذا تريد أن تخرج عن الزمن، وتحدث عن الرجال الذين يسقطون، وهم يستصرخون منابع الحقد فينا .. على كل من يقف مزيفاً وجه الحياة .. لن أقول لكم أنزعوا جلودكم .. لكي تغسلوا ما تحت الجلد .. وتأتون الصفاء .. لن أقول هذا .. وإنما أريد أن أقول .. اغسلوا كل شيء من الداخل .. كل شيء كل شيء.

(تخرج، يدخل الدرويشان وهما مفقوعا العينين .. يستعين كل واحد منهما بعصاه)

الدرويشان: جننا نلتمس الرحمة .. جننا نتوسل النقاء .. من يدلنا على القضية.. من يعطينا الوضوح..."(3)

أي أتخذ النص رمز الدائرة شكلاً ومضموناً، فالبداية هي النهاية، والنهاية بداية جديدة للبحث والكشف،

(1) عادل كاظم، مصدر سابق، ص85.

(2) المصدر السابق نفسه، ص16.

(3) المصدر السابق نفسه، ص115 - 116.

فالقضية في ديمومة حتى تدرك الحقيقة.

وأخذ أسلوب النص الحوار مع الذات والأشياء، فالدرويشان كل منهما يحاور ذاته من خلال اللعبة والدخان، وشهرزاد تحاور ذاتها من خلال لعبتها والأشياء المحيطة بها، كذلك ورد التكرار في النص وهي سمة في الخطاب الصوفي فمجل الحوارات والعبارات متكررة منذ بداية المسرحية وحتى النهاية مثل (كش الملك كش - دخان وتبغ - دخان! الله - القارورة الحبلى بالدخان - الصفاء - النقاء - القضية - الزمان - المكان - الجلال الأبدى) وغيرها من العبارات والكلمات.

ولنص مسرحية (الموت والقضية) تناساته مع نصوص أخرى مثل هاملت في عبارة (أكون أو لا أكون) أو مع قصة السيد المسيح عندما وشى عليه أحد تلاميذه (يهودا) وبعد تسليمه المسيح لليهود وصلبه أحس بالذنب باحثاً عن التطهير، ويؤشر التأريخ ذلك على لسان المغني:

"... فيهودا لم يزل يغمر حتى الآن

أشلاء القضية

بأكاليل النقاء

ويهمس القبله الملعون هذا

لم يزل يغمر في الجمر

المسامير التي يغرسها الحقد

بأعماق الصليب

ويهودا لم يزل يبحث حتى الآن

في لون الدخان

عن صفاء النفس معنى القضية

ويهودا لم يزل يطعن آلاف الرجال

عبروا الموت طريقاً للقضية

ويهودا لم يزل يرسم شخصه

كوريث للخيانة..."(1)

وحمل النص لغة الشعر والمجازات والصور الزمنية حيث التعبير عن أفكار الشخص والأحداث التأريخية كما أبدت شخصية المغني دلالة صوفية متمثلة بالغناء وأيقاع ترديد بعض الحوارات.

---

(1) عادل كاظم، مصدر سابق، ص13.

## 2- ملامح التصوف في النص المسرحي العربي :

### 1-2- إيزيس

تأثر توفيق الحكيم\* بالنزعات الصوفية والفلسفات المثالية مما جعله يأنس الأدب الرمزي و الصوفي، فأبتعد عن الواقع وتعالى عليه لأنه يحط من الفنان وفنه وفق رأيه، أي يجب أن يكون عالم الفنان خاصاً مغلقاً مثل عالم الصوفي، فيجد الفنان ما يجده الصوفي في عالمه الذاتي، لذا يرى أن الفنان الإنسان الوحيد الأوحد، المجرد، المتجرد، الأعلى والأرقى المطل من الشاهق ناظراً للبشر من علو، لذا كان يرى في الواقع سجنًا يجب الخلاص منه فذهب للبحث عن حريته ساعياً لإيجاد ذاته والتأمل فيها، من كل ذلك راح الحكيم يتخذ من الأسطورة ملجأً للهروب من واقعه.<sup>1</sup>

وهذا ما هدف إليه الرمزيون "فالمسرح المعاصر يجب أن يقتبس من المسرح القديم، وأن يكون هدفه خلق عالم فوق عالمنا هذا وعالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز"<sup>(2)</sup>، كون الرمز انعكاساً للذات وحالاً من الأحوال الوجدانية المضمرة في الداخل الذي يعطي حالة أبداعية سواء للفنان أو الصوفي لأن عالم الرمز يمنح الذات أبعادها المضمرة دون رقيب موضوعي.

كتب الحكيم مسرحية إيزيس اعتماداً على أسطورة (أوزيروس)، الأسطورة التي أثرت على حضارة مصر القديمة والحديثة فيما بعد، وقد تعددت الأقوال عن حقيقة موضوعها، تقول أحدهما (أن أوزيروس ملك من البشر حكم مصر وتآمر عليه أخيه (ست) فقطعه أجزاء ورمى به في النيل ومن هنا تبدأ رحلة إيزيس لتلتمس أشات زوجها إلى أن تم لها ذلك، ترزق من خلال جسده الميت بطفل يدعى (حورس)، لينتقم لإبيه ويسترد عرشه فيما بعد)<sup>3</sup>، وهنا تمثل إيزيس الرمز الأنثوي للمرأة الكاملة المتسمة بالحب والوفاء والأخلاص، والعنصر المحرك للرحلة وديمومتها، فأتخذ توفيق الحكيم من أسمها عنواناً لمسرحيته بسبب موقفها الإيجابي اتجاه زوجها والبلاد وبحثها عن الحقيقة، يقول كاتب المسرحية: "ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية، أو بسط العقائد المصرية القديمة، بل المقصود هنا هو إبراز أشخاص الأسطورة أبرازاً جديداً أنسانياً، وتخرج معناها على النحو المفهوم الحي في كل عصر وفي العصور الحديثة بالأخص"<sup>(4)</sup>.

كتب الحكيم مسرحيته عام 1955م جامعاً لرأيين اللذين وردا عن الطريقة التي قتل بها أوزيروس (غرقاً وتمزيقه أشتاتاً)، فجأت عبارة عن أسطورة ممسحة ومعصرنة، تسير الأحداث في مصر أثناء حكم ملك يدعى (أوزيريس) كان لا يمت للمطامح السلطوية بأي علاقة لأنه مشغول بالعلم والاكتشافات التي

\* (1902-1987م) راند الحركة المسرحية العربية الحديثة ولد في الاسكندرية، وأتجه إلى الأدب المسرحي له نتاج غزير في القصة والمسرح والنقد، ومن مسرحياته (محمد - أهل الكهف - بجماليون - شهرزاد - شهباز - ياطالع الشجرة - إيزيس - سليمان الحكيم - رصاص في القلب) وغيرها من الأعمال المسرحية. للمزيد ينظر: كامل سلمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، المجلد الأول، ط1، (دار الكتب العلمية: بيروت، 2003م)، ص 502 - 503.

1 فائق مصطفى، في ذاكرة المسرح العربي، ط1، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1990)، ص 91 - 92.

(2) تسعديت ايت حمودي، مصدر سابق، ص 48.

3 محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: مصر، 2004م)، ص 77.

(4) توفيق الحكيم، إيزيس، (مكتبة الأداب ومطبتها: القاهرة، د.ت)، ص 165.

تساعد الإنسان وتطور حياته، أما أمور الدولة يديرها أخيه طيفون بمساعدة شيخ البلد وهما يمثلان السلطة القاسية المستبدة التي تستغل الفقراء، وهناك شخصيات أخرى مثل توت ومطاط الأول فنان يصنع الأقلام والمزامير ويعتقدوه أهل البلد البسطاء ساحراً يحل جميع مشاكلهم فيطلبوا منه صنع التعاويذ التي تبعد الشر وتجلب الخير، في يوم جاءت سيدة مخفية الوجه تطلب من توت ومطاط أن يساعدها في إيجاد زوجها، وبعد تبادل الحوار يكتشفا أنها (إيزيس) زوجة الملك فيرفضاً مساعدتها، تبعاً لذلك تبدأ إيزيس رحلتها من مكان إلى مكان تسئل جميع من تصادفه، إلى أن تجده في مملكة بيلوس شرق مصر، فيخبرها بما حصل حين كان في بيت أخيه عندما دعاه للعشاء وبعد الانتهاء يحضر طيفون صندوقاً جميلاً مرصعاً بالذهب، معلناً أن من يتطابق طوله مع طول الصندوق يصبح ملكاً له فيتمشى ذلك مع إيزوريس ليصبح من نصيبه، أتضح فيما بعد إنها خدعة للخلاص منه يغلق الصندوق وهو في داخله ليرمى في النيل، وبعد فترة يجده بحارة ليذهبوا به إلى ملك بيلوس الذي يبقيه في مملكته ملقباً بإياه بالصدیق المصري، أثناء ذلك يحضر الملك فيتعرف على إيزيس ويطلب الأثنان من الملك الرحيل والعودة إلى الوطن فيتم لهما ذلك، يتخذاً كوخاً في قرية بعيدة يحول إيزوريس القرية بالعلم والمعرفة من صحراء إلى بقعة خضراء، فيدعوه سكانها بالرجل الأخضر، ثم يولد لهما صبي اسمه (حوريس)، مع مرور الوقت يكتشف طيفون مكان أخيه، يرسل أعوانه ليقتلوه ويقطعوه أجزاءً يضعوا كل جزء في كيس وترمى جميع الأكياس في أماكن متعددة، تسير الأحداث يكبر حوريس وينشأ نشأة والده حاملاً لعلمه وأخلاقه الفاضلة عازماً على الانتقام والثأر لإبيه بمساعدة أمه إيزيس وتوت ومطاط وشيخ البلد بعد أنظمهم إليهم، فيتم له المراد ليعتلي عرش أبيه المسلوب، ويلوذ عمه طيفون بالفرار.<sup>1</sup>

التصوف لا يعني الابتعاد عن الواقع والهروب منه بإدعاء المثاليات والجري وراء الشطحات الصوفية والغيبية، بل جامع ما بين المثالية والواقعية هذا ما يخص المتصوف والأديب، أي يجب مواجهة الواقع وتغييره<sup>2</sup>، لمس ذلك لدى الكثير من المتصوفة سواء كان التصوف دينياً أو فلسفياً، حالهم حال الأنبياء والقديسين متحولاً إلى مناضل اجتماعي يتواصل مع الناس ناقلاً خطابه إليهم، فالتصوف فعل إنساني وحياتي له حضوره في الواقع السلوكي للذات داخل المجموع.

حمل إيزوريس في ذاته شذرات صوفية كونه زاهداً الحياة متخلياً عن السلطة بنفوذها، محباً للإنسانية، هذا ما تقوله إيزيس فيه: "... لقد زهد في الملك وأسبابه كما عرفت، وأنقطع لخدمة الناس، و لم يكن له من مطمع إلا إن يفجر ينابيع الخير..."<sup>(3)</sup>، أتفق معها حتى أعداءه على تحليه بصفات الكمال يقولون فيه: "هو الخير والعلم والفضل"<sup>(4)</sup>، جاءت تلك العبارة على لسان شيخ البلد كإيزوريس أينما يحل يجلب الخير معه واصفاً مطاط لتوت أدائه الإنساني: "...أبتكاراته هي وحدها في نظري، كما تعلم التي

1 توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص 9 - 164.

2 فائق مصطفى، مصدر سابق، ص 90.

(3) توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص 127.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 123

درت الخير على هذا البلد.. لولاه ما أستطاع الفلاح أن يزرع، ولا حضارتنا أن تكون...<sup>(1)</sup>، أذ كانوا يرون فيه الخير الأسمى، وفي مملكة بيلوس أيضاً جلب لهم الخير بالمعرفة والعلم التي يمتلكها، كما أنه جعل من ذلك المكان المقفر الذي عاش فيه بعد عودته بقلعه خضراء لذا يُنادوه ناسها بالرجل الأخضر، ففناء الذات من أجل ذوات الآخرين دلالة صوفية في الانفتاح على القلوب ومحبة الناس.

وحمل شكل النص طابع الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر ومن زمان إلى زمان، كانت الرحلة بالنسبة لإيزوريس إجبارية، بينما إيزيس اختارت رحلتها بإرادتها بحثاً عن زوجها، راحت تجوب قرى مصر منتقلة عبر البحار إلى بلدان أخرى، ورغم كل الآلام والمتاعب التي حلت عليها إلا أنها تبقى في سعيها حتى لو أنقضت حياتها من أجل أن تدرك حقيقة الأمر، حالها حال المتصوفة في مكابدهم ومجاهداتهم وتحملهم أنواع الألم الروحي والجسدي من أجل نيل المراد، كونها داخلة في فعل تحدي فتقول: "سأسير الحياة كلها إذا لزم الأمر.. وسأصمد أمام كل عقبة حتى أعثر عليه.."<sup>(2)</sup>، كانت إيزيس حاملة بالفطرة لقوة الإرادة والأصرار والقدرة على اختيار مصيرها مهما كانت النتيجة، بالإضافة إلى أنسلاخها عن عالمها وتفردا بذاتها، إذ تجرد نفسها من أي ذات طارئة عليها لتساعدها في رحلتها وتكتفي بإيمانها فقط، هذا هو حال (السالكين).

فكان لابد من الجهاد من أجل انتصار الخير والفضيلة والروح على قوى الشر بفيوضاتها، فالنص حاله حال الخطاب الصوفي مليء بالتناقضات (الثنائيات الضدية) التي شغلت الأساطير والملاحم والأديان والفلسفات والفنون والمتصوفة لتبقى محور الاهتمام لأن العالم يؤسس من خلالها، فيقول مطاط في ذلك: "... ونحن نرقص في الطريق.... بين ظالم ومظلوم... وسارق ومسروق..."<sup>(3)</sup>.

مهما طالت الرحلة إلا إن هناك هاجساً يسير مع إيزيس وإيزوريس متمثلاً بحنينهما الدائم للوطن إلى الأصل والجذور، ذلك الشعور يسيطر عليهما رغم كل ما حل بهما في أرض الوطن، فيتحاوران فيما بينهما: "إيزيس: ما من شيء في الوجود ينسينا هذه الأم... إيزوريس: (في حنين) أرضنا!..."<sup>(4)</sup>.

أما الدلالات الصوفية الأخرى الواردة في النص تشكل وسائل السالك التي يتبعها لإكمال رحلته، وأولها أيمان الإنسان بقضيته أولاً دون حاجة إلى قوى سحرية للتواصل مع المجهول، هذا ما كان يؤمن به مطاط القوة تكمن في ذات الإنسان، وحين تأتي إيزيس تطلب من توت ومطاط عمل معجزة تساعدها في لعثور على زوجها يوضح لها مطاط الأمر قائلاً:

"مطاط: ... معجزتك ليست عند توت ولا عندي... أنها عندك أنت!..."

إيزيس: عندي أنا؟!...

(1) توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص 19.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 58 - 59.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 16.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 84.

مطاط: نعم... في قلبك... أصغي الى قلبك وحده!"<sup>(1)</sup>.

فالقلب هو المرأة التي تعكس الحقائق وتظهر البواطن وترشد الإنسان الى الحقيقة، الم يكن قلبها الذي اعلمها بسوء ما حل بزوجها، والاستدلال عن طريق القلب لا يملكه جميع البشر، ذلك ما تصف ايزيس به زوجها: "... زوجي العزيز بقلبه الطيب ونفسه الطاهرة طهر الاطفال، فهو لم يرتكب ذنباً..."<sup>(2)</sup>، القلب والارادة والمعرفة صيرت لايزيس قدرة على اصال الحقيقة الى الشعب واسترداد ما سلب منها، بالاضافة الى أن معظم شخوص المسرحية مؤمنين بمبادئ مثل تلك التي يتخلق بها الصوفية.

كذلك أتسم النص بوجود رموز صوفية متعالية مثل رمز المرأة المتمثل بإيزيس مصدر العطاء، وقد جاء على لسان مطاط:

"مطاط: ... قالت إنها تعلمت أن تكافح بنفسها ولا تستجدي أحداً...  
توت: يا لها من امرأة..."<sup>(3)</sup>.

فليديها قوة احتمال وأصرراً على المجاهدة وأستصغار لكل ألم المكابدة، حاملة صورة مميزة للوفاء لم تبقى مكتوفة الأيدي ومكتفية بانتظار مصيرها ومصير زوجها، بل دخلت دائرة الفعل من بحث وكفاح ونضال<sup>4</sup>، يراها ملك بيلوس بإنها: "... أشرف نساء الأرض..."<sup>(5)</sup>، كما أنها أتمت بكمال الجمال فقد كملها الله بإسمى الصفات الإلهية، مبيناً ذلك كاتب المسرحية في وصفها واقفة قرب الكوخ الذي تسكن فيه "وقد وقفت إيزيس وقد بدى عليها أثر السنين ولكن جمالها قد أحاط به أطار من الجلال ... شيخ البلد مائل بين يديها كأنه بين يدي ملكة"<sup>(6)</sup>، ومكان تجاورها و(الكوخ) إشارة الى مرموز صوفي شائع في السكن والأقامة فيه حيث النهي عن الماديات.

ورغم اتهامها بالجنون من قبل الناس لتفوها بكلمات مبهمة وما يبدو على سلوكها من غرابة إلا أنه لم يثنِ عزمها، فعندما كانت تصل أي قرية يصرخ الجميع (أطردوا المجنونة)، وأستمر ذلك حتى نهاية الرحلة عندما قررت أظهار الحقيقة أمام الشعب، يقول لهم طيفون: "... جنت ولا شك .... بل هي كما يعرف أكثرهم قد أضاعها السحر والتشرد حزناً على زوجها"<sup>(7)</sup>، متهماً إياها بنسجها قصص صنيعت الخيال، فقد صار بديهيّاً من يجهر بالحقيقة في ظروف مثل تلك الظروف أن ينعت بـ (الجنون) كما أنهم كانوا يدعوا إيزوريس بالملك الذاهل لغيابه عن العالم الزائف، ولما جرى عليهما من مصائب شبيهة بما يمر به المتصوفة دلالة لحملهما بذرة صوفية.

أستحوذت رموز الطبيعة على أجواء النص متمثلة بإيزوريس (لذة الطبيعة) الذي حول الصحراء لبقعة خضراء مشكلاً منبعاً للنمو وأنبعثت الحياة في الجزء الميت منها، فكان على الطبيعة حمايته عندما

(1) توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص26.

(2) المصدر السابق نفسه، ص127.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 100.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 166.

(5) المصدر السابق نفسه، ص169.

(6) المصدر السابق نفسه، ص119.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 154.

أُلقيه به في مياه النيل:

"إيزيس: ... ونيلها.. وسيقان البردي تلعب فيه...

إيزوريس: نعم... نيلها الذي لم يغرقني... ما اطيعه!!

إيزيس: حقا.. حتى نيلها حملك على صدره الحنون كانك طفله الصغير.

إيزوريس: نعم... كنت أشعر بهزات أمواجه اللطيفة حول صندوقي كأنها يد أم تهز طفلها الرضيع..."(1).

فقد أتست الطبيعة وجعل من النيل واهباً للخير والحامي للبشر لحمله إيزوريس الى بر الأمان، فقد شُبّه بالأم المحتضنة لأبنائها تغمرهم بالحنان والحب.

أما الطير كان رمزه مضمّر في هذا النص محاط بهالة من الألغاز، فعندما يتكلم شيخ البلد مع العجوز عن ما في داخل صدرها، تجيبه بمعنى باطن غير الظاهر، بأنه الهَم والعجز والفقر بعيداً عن مقصده، يطول بينهما الحوار المفعم بالألغاز:

"شيخ البلد: صوت من هذا! ...

العجوز: مرتبكة اي صوت تعني! ...

شيخ البلد: صوت الصدق الذي خرج الآن من صدرك.. لا تخفيه... لا تخفيه... دعيه ينطلق من صدرك حراً طائراً.

العجوز: (متلعثمة)، طائراً؟! ...!

شيخ البلد: مصفقاً بجناحيه... فرحاً بالنجاة من هذا الصدر المغلق... شأن كل سر مكتوم في الصدور... أخرجيه الى الهواء... الى النور..."(2).

موحياً الى سر عشق المتصوفة لربهم أذ يظل داخل ذواتهم، وحين يصل مرحلة من الوله والهوى يبوح سره ليخرجه الى النور.

وفرت المسرحية صوراً ورموزاً تأويلية معنية بالباطن العرفاني فعندما تتكلم إيزيس للغلام عن زوجها تتكلم في شيء والغلام يتكلم متواصلاً عن نفس الموضوع قاصداً لشيء آخر (الجواهر التي داخل الصندوق)، فكلمة (جوهر) أعطت معنيين هما إيزوريس بالنسبة لإيزيس ممثلاً معنى باطن والثاني بمعنى الحلي والذهب مشكلاً معنى ظاهر، (المادي-الروحي) وعندما تتكلم مع الملاحين عن شيء في الماء يجيبها الملاح: "راينا قرب البحر الكبير البرق في السماء... ولكن البرق في الماء لم نره بعد..."(3)، جمع النص الضدين معاً لإكمال البناء الشكلي والمفاهيمي، وتستمر الرموز بالتوارد في رحلة إيزيس منذ البداية

وحتى النهاية، "... فأدراك الحقيقة عن طريق أستنباط المعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية تشكل جوهر التصوف"(4).

(1) توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص 84.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 13 - 14.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 62.



(4) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، (مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، 1997)، ص 229.

ويحضر الخيال وسيلة للأداء الصوفي في رحلته من حياة وموت وأنبعث وأنتصار للحق، مؤكداً طيفون ذلك بأنبعث أخيه في صورة ولده حوريس بعد موته، مولداً نوعاً من الألهام والخيال الخصب فيقول: "... حيث يطيب للخيال أن يمرح في تصورات، ويهيم في أحلام وأمال"(1).

أما رمز الزمان والمكان فقد حرص الحكيم على تحرر الإنسان من قيد تلك الثنائية فالتنقل والترحال من مكان الى مكان من أجل معرفة الحقيقة يجعلهما في غياب، فرحلة إيزيس تحمل زمناً يخص ذاتها هي دون الآخرين مما أوقف مفهوم الزمن وتعدداته كونه زمن الذات دون الموضوع، تقول في ذلك: "منذ أن قتل زوجي وأنا أنتقل من مكان الى مكان... منذ خمسة عشر عاماً وأنا أجوب القفار لا أستقر في موضع واحد"(2)، فالانتقال عبر المقامات وتغيير الأحوال يضيع الأحساس بالوقت الحسابي، ليكونا زمناً ذاتياً.

أما أسلوب النص فقد أتمس بإيقاع متسلسل وحر، كما أتمست المسرحية بالتكرار كما هو في الخطاب الصوفي من أجل إعطاء جمالية للعبارة بالإضافة الى مضمونها اللغوي، تتبين تلك السمة في قول إيزيس مناجية إيزوريس: "أين أنت؟ .. أين أنت؟ .. كان لك بيت.... كان لك ملك... كان لك حب في كل قلب عد الى بيتك يا إيزوريس ... عد الى التي تحبك إيزيس عد... عد... عد..."(3).

أخذت بنية النص الشكل الدائري والمتمثل في دورة الحياة من أنبعث وميلاد جديد، من خلال صورة ابنه حوريس الذي أعاد حق أبيه، وفي أعماله الخالدة وأنبعث الحياة في الأرض ومياه النيل التي أحتضنت أجزاء جسمه، تقول عنه إيزيس محاورة نفسها: "... حقا هو كذلك... حيثما حل يبعث الحياة... ينير الحياة..."(4)، فالخلود بالأعمال التي تفيد البشرية هذا ما جاء على لسان إيزيس عن زوجها: "... كل أمني أن يكون زوجي إيزوريس في خلوده صافحاً عنا، راضياً عما فعلنا..."(5)، تأكيداً على خلوده وحمله رمز الأنبعث وديمومة الحياة.

أن تسخير الكاتب للأسطورة الفرعونية هدف الى تحقيق الثيمات التي لدى جوزيف كامبل أذ سعت الى الأساطير في أفكار صوفية - ميتافيزيقية والكونية والاجتماعية<sup>6</sup>.

ووظف الحكيم دلالات النص الأصلي من حيث (الغوص) كحالة شعائرية عرفت أساطير الحضارات الشرقية القديمة، أذ فعل التراث السومري والبابلي والمصري مجسداً في أسرار أوزيريس وأساطيره ودورات الصعود والهبوط الميثولوجي مثل صعود وهبوط أنانا ودوميزي وهبوط أوزيريس وهبوط أدونيس<sup>7</sup>.

(1) توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص 157.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 119.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 59 - 60.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 71.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 64.

6 جوزيف كامبل، الأساطير والأحلام والدين، ط1، (دار الكلمة للنشر والتوزيع - دار الشفيق للنشر والتوزيع: دمشق، 2001)، ص 140.

## 2-2- مأساة الحلاج

كان إختيار الشاعر صلاح عبد الصبور\* لمسرحية الحلاج التي كتبها عام 1964م كرسالة موجهة ضد الظلم والفقر والأضطهاد الإنساني، فالتصوف لا يتقيد معناه بلبس الخرقه وأعتزال الناس، وكما أتخذ صلاح عبد الصبور الكلمة للتغيير أتخذ المتصوفة ومنهم الحلاج الكلمة للتغيير أيضا.

من هنا أنطلق صلاح عبد الصبور ليعطي عنوان الجزء الأول لمسرحيته (الكلمة) أما الجزء الثاني عنوانه بـ (الموت)، وهما العنصران الأساس في هذه المسرحية التي تبدأ بمشهد الحلاج مصلوباً على جذع شجرة يمر به فنه من الناس الفقراء يتساءلون عن سبب قتله، ثم تأتي مجموعة من المتصوفة يتحاورون كيف أن الكلمات قتلته ومن بعد يتحول المشهد الى بيت الحلاج جالسا مع صديقه الشبلي يخبره الأخير بأنه يخشى من أتباعه أن يتخلوا عنه بينما الحلاج مؤمن بولاء أتباعه أثناء ذلك يأتي تلميذه ابراهيم يطلب من شيخه الحلاج الرحيل الى خُرسان يرفض ذلك مقرراً الخروج الى العامة يدعوهم الى التحرر والخلاص بعد أن خلع الخرقه التي يرتديها رمز الزهد لدى بعض المتصوفة، وبعد حوارات مع الناس تتدخل الشرطة ويستدرج الحلاج في الكلام عن سر حبه لربه وحين يبوح الحلاج يتهمه الشرطي بالكفر والألحاد، يزج في السجن يحاول الناس تخليصه ولكن الحلاج يرفض، ينتهي الجزء الأول بكلمة للواعظ ليبدأ الجزء الثاني بدخول الحلاج الى السجن وتساؤل السجناء عن جريمته، بعد حديث طويل يعرفهم بنفسه وبالمقابل يطلعه على أحوالهم يطلب منه السجن الثاني الهرب معه إلا أن الحلاج لا يستجيب، لأنه يستحق العقاب ليكفر عن ذنبه أذ أباح سر عشقه، بعد حين يدخل السجن ليأخذ الحلاج الى المحكمة المتشكلة من ثلاثة قضاة هم أبو عمر الحمادي وأبو سليمان كلاهما غير عادلين ملاقين للخليفة وثالثهم ابن سريج المتصف بالعدالة، يحاصر الحلاج بالتهم الباطله فيحكم عليه حكم تعسفي بينما ابن سريج يعطي فرصة للحلاج كي يروي قصته يبدأ الحلاج بالكلام، في الوقت نفسه خارج المحكمة أحتشد الناس وعلى رأسهم السجنين ليخلصوا الحلاج الثاني، يمضي وقت ليدخل الحاجب معلناً أن الخليفة قد عفى عنه ولكن يجب جلب الشهود الذين قالوا أن الحلاج أرسل لهم رسائل للتمرد على الحكم، ولسوء حظ الحلاج لاذ الشهود بالهرب، وتتخذ كلمات الشبلي التي قالها في المحكمة شهادة ضد الحلاج فيحكم عليه بالموت ويصلب على الشجرة، يترك القاضي ابن سريج المحكمة لتظليلها الحقيقة<sup>1</sup>.

\* (1930 - 1981) راند من رواد شعراء المسرح في العصر الحديث في الوطن العربي، تأثر بالشاعر الانكليزي البيوت وقد ترجم مسرحياته (جريمة قتل في الكاتدرائية - حفل كوكبيل) ويرجع تأثره بكتابة مأساة الحلاج الى البيوت بالإضافة كونه قد قرأ الكثير في صباه عن الحلاج وتأثر بشخصيته فيقول: (كنت في صباي الأول متديناً أعمق التدين حتى أنني أذكر مرة أخذت = أصلي ليلة كاملة، طمعا في أن أصل الى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين... ثم جاهدت كي أخلي نفسي من كل فكرة عدا فكرة الله... ودفع بي الإعياء والتمركز الى حالة من الوجد حتى إنني زعمت نفسي ساعيتها إنني رأيت الله، وأذكر أن بعض أهلي أدركوني حتى لا يصيبني الجنون... له الكثير من النتاجات الأدبية، كتب دواوين شعرية مثل (الناس في بلادي - أقول لكم - أحلام الفارس القديم - تأملات في زمن جريح - الإبحار في الذاكرة) وكتب للمسرح (مأساة الحلاج - مسافر ليل - ليلي والمجنون - الأميرة تنتظر - بعد أن يموت الملك)، وكتب دراسات نقدية آخرها (وتبقى الكلمة) عام 1979. للمزيد ينظر: فؤاد دواره، صلاح عبد الصبور والمسرح، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1982)، ص 10 - 136.

1 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ط2، ( منشورات دار الأداب: بيروت، 1969)، ص7 - 204.

تتسم المسرحية بوفرة دلالات التصوف بل هي نص صوفي بحد ذاته لأنها تحكي حياة مؤسس مذهب (الاتحاد والحلول) وقد ذكر ذلك في الفصل السابق، مثله مثل باقي المتصوفة الطامحون بتغيير العالم، فكل ما جرى على الحلاج سببه ردة فعله على الأوضاع السائدة وبحته عن الحق والعدالة، يقول الحلاج في ذلك: "أنا إنسان يظلم للعدل ويقعدني ضيق الخطو.." (1)، والعدالة هم الكثيرون في كل العصور، يصف القاضي ابن سريج العدالة وصفاً جميلاً: "ليس العدل تراثاً تتلقاه الأحياء من الموتى... العدل مواقف... العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه" (2).

حاول الحلاج ترسيخ العدالة دون جدوى وبإدراكه عجزه في التغيير أعزل العالم معترباً داخل ذاته متأملاً زاهداً الحياة، لقد ترك الفقر أثراً في نفس الحلاج فأينما مر يبصر الناس جوعاً يموتوا بسبب المرض والجوع وفعل الخلاص لديهم مقيداً بالأغلال، مسجلاً الفقر لديه أكثر من معنى: "ما الفقر؟ ليس الفقر هو الجوع الى المأكل والعري الى الكسوة... الفقر هو القهر.. الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح... لقتل الحب وزرع البغض" (3).

يؤشر الحلاج أن تعذيب الجسد "مفتاحاً لحرية الروح، فكان يحاسب روحه بروحه، فقد أتسمت صوفيته باستمرار أقصى العذاب للبرهان على الحرية، فافتداء الروح لا يقدمه إلا الجسد المضحي فكان قربانه الدائم هو جسده المرمي في حضرة الامتحان الدامي" (4)، لذا عندما يجلده الحارس لا يشعر بالألم يطلب الحارس منه أن يصرخ ويتألم، يجيبه الحلاج: "هل يصرخ يا ولدي جسد ميت؟" (5)، مما يؤكد أن الحلاج روح قائمة في الوجود وجسد غائب في التاريخ.

مر الحلاج بالمقامات والأحوال التي يمر بها السالك الى الله، إذ أحس القاضي ابن سريج من خلال حديثه في المحكمة بما يحمله داخل نفسه، بينما اتهمه القاضي أبو عمر بالكفر بينما القاضي الأول رفض ذلك مبرراً كلام الحلاج: "بل هذا حال من أحوال الصوفية... أمر بين العبد وربّه.... لا يقضي فيه إلا الله" (6)، هذا ما يحسه الصوفي أن علاقته خاصة ما بينه وبين ربه فلا يفهمها أحد غيره.

النص تجسيد لرحلة الحلاج الروحية مستضيف لكل ما يحتويه الخطاب الصوفي من أحوال و مقامات وعبارات صوفية، يرددها الحلاج وشخص المسرحية مثل (السكر - الجذب - الأحوال - مواهب - الخلوة - المكاشفة - المواجد) تؤكد وفرتها في قول الحلاج مع الشبلي الأتي: "ما أجمل خلوة روحينا يا شبلي ما أحلى أن نتكاشف، لكن الأيام ضنيّة... ومواجدنا لا تنفذ..." (7)، تتسم مصطلحات المتصوفة بالخصوصية والأغلاق عليها وفقاً لتداولها فيما بينهم وما بين ذواتهم والذات الإلهية.

(1) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص 59.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 169.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 186 - 187.

(4) عزيز السيد جاسم، متصوفة بغداد، (شركة المعرفة للنشر والتوزيع المحدودة: بغداد، 1990)، ص 240.

(5) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص 114.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 178.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 42 - 43.

أما حالة الجذب التي يصلها المتصوف تعود على من يهبهم الله مراتب عليا بعلاقتهم الروحية معه، فهم في حالة أنجذاب دائم نحو الأعلى، فقد وصف الحلاج بذلك للعبارات التي ينطقها وما يصحبها من أفعال سلوكية متسمة بالغرابة لذا ينعت من قبل المحيطون به بالجنون مثله مثل باقي المتصوفة، يرد ذلك في النص بعبارة للسجين الثاني بعد أن يسمع كلماته واصفاً إياه: "هذا رجل مسلوب العقل"<sup>(1)</sup>. أما التحول الذي حل بالحلاج جاء وقراره بخلع الخرقه باعتبارها رمز العزلة والحاجب المنسدل ما بينه وبين الناس، ينزل الى عالم الواقع مبتدأ بالحركة والتغيير قائلاً للشبلي: "تعني هذه الخرقه.. أن كانت قيذاً في أطرافي .... يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء حتى لا يسمع أحبائي كلماتي ..... فأنا أجفوها أخلعها..."<sup>(2)</sup>.

تتسم رحلة المتصوفة بالعديد من الانتقالات تبدأ بفعل تحول ويليه آخر الى ما لا نهاية باعتبارها تجربة لا تقف عند حد معين وحتى بعد الوصول لا يوجد أكتفاء فهناك بداية جديدة، ذات ما جاء به الحلاج قرر النزول الى الواقع الحياتي ليزيب ذاته في ذوات الجموع العامة متكلماً بأسم الرب أي يتكلم بصيغة الـ (هو - الغائب) فيقول في ذلك: "أنوي أن أنزل للناس .... وأحدثهم عن رغبة ربي .... الله قوي، يا أبناء الله كونوا مثله ... الله فعول .... يا أبناء الله كونوا مثله...."<sup>(3)</sup>، حث الناس أن يكونوا أقوياء وأن يفعلوا، فالفعل صفة إلهية.

أمن الحلاج (بوحدة الوجود) وأن كل ما موجود هو صدور من لدن الله فنضاله كان في سبيل أن لا تشوه صورة الله المتجسدة على الأرض بـ (الإنسان) يقول: "ما يرضاه الرحمن لمخلوق في صورته، ذي روح متصفة بصفاته"<sup>(4)</sup>، هنا حالة رفض لما يفعل بالإنسان، فكيف يقهر أسمى تجلٍ للخالق. فكان لابد من أتباع جميع الوسائل التي ترفع الإنسان من الضياع والسقوط، وأول الطريق أن يعرف الإنسان ذاته ليظهرها ويصفيها متخذاً من الحكمة والمعرفة والحدس والشعور والقلب وسائل للوصول، تلك كلمات الحلاج التي جاءت على لسان مجموعة الصوفية: "لا تبغ الفهم: أشعر وأحس ... لا تبغ العلم... تعرف لا تبغ النظر... تبصر..."<sup>(5)</sup>.

أتباعه من الصوفية يصفوه بأنه طاعماً لهم من أثمار الحكمة، وكان يرى الحلاج أن الله "... يوفق بين القدرة والفكرة ويزاوج بين الحكمة والمعرفة..."<sup>(6)</sup>، أيقن الحلاج أن بالعقل والعلم لا يفوز بالإدراك، لأن المعرفة المقدسة التي وهبها الله نابعه من تقرب المريد الى المراد مرسللاً ذلك: "... فعلمي ما قادني قط للمعرفة.. وهبني عرفت تضاريس هذا الوجود.. مدانته وقراه ودياته.. وذراه.. فكيف تعرفان سر الوجود و مقصده، مبتدأ أمره، منتهاه"<sup>(7)</sup>.

(1) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص 107.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 60 - 61.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 60.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 50.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 20.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 186.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 173 - 174.

والقلب أهم توسلات المتصوفة "فالصوفي يريد أن يطرد الأفات والأدران من قلبه، يريد قلباً يختلف عن قلوب الناس، يريده كبيراً كبيراً يمتد شرقاً وغرباً بلا نهاية ويتسع للقريب والغريب يريده مرتعاً للفضائل..."<sup>(1)</sup>، فالمعرفة لدى المتصوفة لا يستبان عليها إلا إذا أبصر القلب، موضحاً ذلك الحلاج للسجين الثاني: "الشر دفين مطمور تحت الثوب لا يعرفه إلا من يبصر ما في القلب..."<sup>(2)</sup>، يؤشر الحلاج أن العبد حين يحب الله يمنحه الله حبه، فهناك تواصل ما بين العاشق والمعشوق، إذا كان الحب لاغياً كل غاية نافياً للخوف: "تعشقت حتى عشقت .. تخيلت حتى رأيت .. رأيت حبيبي ... وأتحفني بكمال الجمال .. جمال الكمال ... فأتحفته بكمال المحبة ... وأقنيت نفسي فيه"<sup>(3)</sup>، ويقول أيضاً: "لقد أحببت من أنصفه فأعطاني كما أعطيت"<sup>(4)</sup>، مثل الحلاج الحب الإلهي الخالص فقد فنى ذاته في ذات الله إلى أن بلغ الوجود فيه ما بلغ ولم يستطع أن يحرس سره، ففي لحظات السكر الصوفية فاض القلب بذلك الوجد العارم كما يصفه أحد الصوفية فأخرج ما في النفس، فادرك سوء فعلته ليمضي إلى عقاب نفسه بنفسه قائلاً: "عاقبني يا محبوبي .. إني بحت وخنت العهد .. لا تغفر لي .. فلقد ضاق القلب عن الوجد"<sup>(5)</sup>. أختار الحلاج أن يكون بالقرب من الله ليطلب غفرانه فسلك طريق الموت بمحض أرادته، تتضح هنا كل أنواع الحرية التي يتمتع به الصوفي في الفعل والكلمة والحب والعبادة والموت، مسترسلاً في بوحه: "الحب الصادق ... موت العاشق ... حتى يحيا في المعشوق"<sup>(6)</sup>.

"فكان حتفه نتيجة نزوله، وكان ما سعى إليه - وهو الموت - ولكن الحلاج الفكرة قد خلد في أذهان الفلاحين والتجار والأدباء، وانتشر خبره بين الصحراء وعبر الأمواج فحقق بذلك ما أراده أن يموت لكي يعيش خالداً"<sup>(7)</sup>، فكانت ديمومته بديمومة الحياة عبر تضحيته والأهم عبر قضيته وكلماته التي تعيش كل الزمان، والناس من حوله يرونه أبين السماء لا أبين الأرض لأنه مجذوب نحوها ملتصقاً بالصعود إلى معشوقه، فيصفه مجموعة المتصوفة وهو مصلوباً على الشجرة: "كان يريد أن يموت .. كي يعود للسماء .. كان طفل سماوي شريداً قد ظل عن أبيه في متاهة المساء"<sup>(8)</sup>، أن الانفصال عن الأب الأعلى دفع بعض الذوات للخوض في مثل هذه التجربة الروحية لإنعدام قدرة الصبر على تحمل البعد والفراق عن عالمهم الحقيقي.

كذلك وجد تشبيهه بالمائدة التي أنزلت على عيسى من السماء، فالحلاج أيضاً يدعو الفقراء إلى المائدة التي أنزلت: "... إلي إلي يا غرباء... يا فقراء... يا مرضى... كسيري القلب والأعضاء .. قد نزلت مائدتي إلي إلي...."<sup>(9)</sup>، وحملت رحلة الحلاج آلامها وأوجاعها كونها رحلة نزوع نحو الكشف الصوفي، أذ

(1) ثريا ملحس، مصدر سابق، ص 114 - 115.

(2) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص 130.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 178.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 82.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 86.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 58.

(7) محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنية)، ط 1، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1990)، ص 280.

(8) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص 27.

(9) المصدر السابق نفسه، ص 71.

كان في سلوكه "لا يفرق النعمة والبلوى،.... فيجد أن للعناء عليه ديناً كبيراً،.... فاللذائذ تحت على التلثب والشوق يحث على الإسراع.... فكان قد تلهف على العذاب ليقطع دابر الركون الى اللذائذ"<sup>(1)</sup>، كان متلذذاً في سعيه رغم العناء لم يشعر بألم ما حل به من تعذيب وأضطهاد لإن الجسد ميت والروح فرحة وجذلة في نزوعها صوب السماء.

أما الزمان والمكان فيتمثلان بالأحوال والمقامات التي يمر بها المتصوفة المسلمون، إذ إن الانتقال من مقام الى مقام آخر يمثل المكان التي يمر به حتى يصل الى المكان الموعود حيث الحضرة الإلهية فينعم بلذة اللقاء، أما الزمان ففي كل حال يعيشه المتصوفة تلك اللحظة الروحية تعتبر زماناً جديداً يتسامى لزمان آخر ليمتلك تلك اللحظة (المكاشفة) منبهراً بنور الأنوار.

كما وردت في متن النص الليل والخلوة والسكينة والوحدة مع الله مناشداً تجلياته متغزلاً بها وكأنه يغازل معشوقه الأبدى، فيصف الشبلي للحلاج معنى الليل بالنسبة لهم: "لا أدري للصوفي حديثاً إلا نجوى الليل..."<sup>(2)</sup>، ويبرز رمز الشجرة المكان الذي أرتقى إليه الحلاج ليصلب به، والصورة لا توحى بالصلب التقليدي بل تصور أجزاء الشجرة وملامحها الحزينة فالجذع متألماً.... ومنحني خجلاً لما أختاره القدر لها يصفها التاجر: "فحنا الجذع المجهود، وحق في الترب"<sup>(3)</sup>، كذلك ترمز الشجرة الى شخص الحلاج نفسه "أذ يتحول الى شجرة وهذا يناسب عطاء الحلاج وأستعداده لإخصاب الأرض بدمائه، فالحلاج قد علق و صلب على جذع شجرة وصار هو والشجرة شيئاً واحداً، كذلك تتذكر مجموعة الصوفية أثمار الحكمة التي وهبتها لهم هذه الشجرة...."<sup>(4)</sup>، فكان لها ذكرى خالدة عبر التاريخ لقدسية من صلب عليها، توشح إحدى الأساليب المستخدمة في الخطاب الصوفي بإحالت الصفات الإنسانية على رموز الطبيعة.

وأتمت الرحلة الآنية بحلم السفر الى عالم آخر، أي الانتقال نحو الأسمى فيقول الحلاج: "(دعوا أحلامكم تنسج دنيا أخرى) وفي قول آخرله: (الحلم جنين الواقع)"<sup>(5)</sup>. فالحلم بالنسبة للمتصوفة وسيلة للهروب من واقعهم ليؤسسوا غيره وفق أحلامهم.

والنص حامل لمنظومة رموز وتأويلات، فحين يصف تغيير المكان والانتقال من دار الى دار يصف العالم الأرضي بـ (دار الخوف) أما السجن بـ (دار الهجرة)، فيقول: "عشنا حبنا في دار الخوف... فخرجت الى دار الهجرة"<sup>(6)</sup>، طامحاً بدار القرار قرب الله.

وورد الوصف والتشبيه في نص الحلاج لتقريب الصورة وتوضيحها، وهذا الأسلوب مأخوذ به في الكتب السماوية والخطاب الصوفي ولدى الفلاسفة، فيأتي التشبيه على لسان الحلاج في وصفه لكلماته ".. أو تمرح تحت عباءتها كالحملان المرحه"<sup>(7)</sup>، كما جاء الوصف في حوار للواعظ عن فساد الأرض وزيف

(1) عزيز السيد جاسم، مصدر سابق، ص 240 - 241.

(2) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص 47.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 8.

(4) محمد محمود رحومة، مصدر سابق، ص 207.

(5) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص 124.

(6) المصدر السابق نفسه، ص107.

(7) المصدر السابق نفسه، ص184.

زيف السلطة وما يعانیه الانسان قائلاً: "وتدفنه كمجهضة تكفن عارها في الطين"<sup>(1)</sup>، كما أستلهم النص الكثير من الأحداث والعبارات متناسلاً مع الأساطير وقصص الأنبياء والكتب السماوية، فبعض عباراتهم سور من القرآن مثل: "... أنك تبغي في الأرض فساداً"، أو قول الحلاج وأقوال أخرى على المنوال نفسه: "أظن الله، كيف، ونوره المصباح وظني كوة المشكاة"<sup>(2)</sup>.

وأخذ الشكل المسرحي بعداًً جمالياً عبر شخصية الحلاج، ففي حياته يسعى الى نشر قيم إنسانية وأخرى ثورية في تجسيده لمفهوم الشهادة، أذ عمد (عبد الصبور) في منح الحلاج سمة ثورية كانت انعكاساً لواقع حياتي وسياسي محبط، فالفعل "المسرحي في (مأساة الحلاج) يكون مرموزاً بصفتي الخير والشر وقوامها المحتشدة ولا بد في النهاية من انتصار الحق والنصر، هنا يأخذ شكل الشهادة وتغدو الشهادة بداية لا نهاية لأنها تؤسس لمرحلة تكون أشبه بالولادة، فروح الحلاج ظلت في حالة حضور وجسده (مات يوم مات) حضوره الروحي يعني أن الحلاج دخل في الآخر عبر الثورة والحلم"<sup>(3)</sup>.

أن لنص الحلاج تناصاته والرحلة الصوفية التي عايشها الحلاج فكراً وممارسة، وجسدها الشاعر عبد الصبور بين الشكل الفني والأداء الصوفي في مسار الرحلة "فالصوفية هم أول من أشار الى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة، وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفراً مغنياً مليئاً بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل قد ينتهي بسالكه الى النهاية السعيدة، أن وفق الله و أراد"<sup>(4)</sup>.

### 3-2- الدراويش يبحثون عن الحقيقة

كتب مصطفى الحلاج\* مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة عام 1970م، والتي تحمل فكرة الأطاحة بالقيم الإنسانية عن طريق القوة والعنف المتمثلين بشخصيتي المحققين اللذين أجبراه على الاعتراف بأنه مذنب دون وجود لذنوب، يجسد درويش صورة إنسان بسيط ساذج الأفكار لا علاقة له بالسياسة، فجأة يجد نفسه متهم بجريمة لم يرتكبها وأنه حامل لذات غير ذات ليحقق معه عن الآخر صاحب التهمة الحقيقية، ولا يحمل درويش أي ذنب غير التشابه بالأسماء مع درويش آخر يحمل نفس الاسم في حين أن الآخر تاجر بينما الثاني معلم، الآخر له ثلاثة أولاد وزوجته صبيحة، وهو له ثلاثة صبيان وبنت صغرى أسمها فاطمه وزوجته زينه، فيعيش درويش في صراع بين عالمين عالمة الحقيقي المتمثل بزوجته اللذين أجبراه على الاعتراف بأنه مذنب دون وجود لذنوب، يجسد درويش صورة إنسان بسيط ساذج الأفكار

(1) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص76.

(2) المصدر السابق نفسه، ص79.

(3) عمر شبلي، ملهات الحياة في (مأساة الحلاج)، مجلة (نقر)، العدد الثاني، (بيروت، أبريل/ 2007)، ص 42.

(4) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، (دار اقرأ: بيروت، 1981)، ص 20.

\* قاص وكاتب مسرحي ولد في يافا عام 1938 وتوفي عام 2002، بدأ بكتابة القصة القصيرة في الخمسينات ثم أتجه الى الكتابة المسرحية، كتب خمس مسرحيات تنطلق كلها من مفهوم سياسي تقدمي، والمسرحيات هي: (القتل والندم - الغضب - احتفال ليلي خاص لدريدرن - الدراويش يبحثون

عن الحقيقة - أيها الأسرائيلي جاء وقت الاستسلام)، بالإضافة الى عدة مسرحيات قصيرة نشرت في الخمسينيات. للمزيد ينظر: أحمد محمد عطية - حوار مع مصطفى الحلاج، مجلة الحياة المسرحية، العدد 3، (سوريا، 1977-1978م)، ص 58.

لا علاقة له بالسياسة، فجأة يجد نفسه متهم بجريمة لم يرتكبها وأنه حامل لذات غير ذات ليحقق معه عن الآخر صاحب التهمة الحقيقية، ولا يحمل درويش أي ذنب غير التشابه بالأسماء مع درويش آخر يحمل نفس الأسم في حين أن الآخر تاجر بينما هو معلم، الآخر له ثلاثة أولاد وزوجته صبيحه، وهو له ثلاثة صبيان وبنت صغرى أسمها فاطمه وزوجته زينه، فيعيش درويش في صراع بين عالمين عالمة الحقيقي المتمثل بزوجته زينه وعالمة المزيف المتمثل بزوجة الآخر صبيحه ذلك ما يتم التعرف عليه ضمن المشهد الثاني، نصل المشهد الثالث والآخر عند مثول درويش أمام المحكمة يواجه الجميع بفساد السلطة والعالم المبني بدون أساس، يبدو أن المحكمة هي أيضاً قد زيفت أحكامها من خلال الضغط السلطوي ورغم الحكم عليه بالموت، لم يبال بل كان همه الوحيد معرفة الحقيقة لاقتناعه بأنه أذ استطاع أستبصار الحقيقة كان موته مبرراً لأنه من أجل قضية!

حمل النص ملمح صوفي أساسي فقد فرض على درويش أن يفقد ذاته ويصبح ذاتاً أخرى حاملة للأسم نفسه، ونتيجة للتعذيب يرغم على نكران ذاته، يقول في حوار مع الحارس عن الجريمة التي بسببها ادخل لهذا المكان:

"درويش: ... قلت لهم ولم يصدقوني...

الحارس: يعني أنك لم تستطيع أن تثبت هويتك الحقيقية؟

درويش: كلا.

الحارس: فهمت، لا يصدقون أنك أنت هو أنت!!

درويش: نعم لا يصدقون أنني أنا هو أنا..."(2).

ذات ما يواجهه المتصوفة عندما تهمش ذواتهم فيغتربوا عن الواقع، فالذات بالنسبة للمتصوفة خصوصاً والأنسان عموماً "هو الأمر الذي تستند إليه الأسماء والصفات عينها لا في وجودها فكل أسم أو صفة أستند الى شيء فذلك الشيء هو الذات، سواء كان معدوماً أو موجوداً، الموجود نوعان، نوع موجد محض وهو ذات الباري سبحانه، ونوع موجود ملحق بالعدم وهو ذات المخلوقات"(3).

ولعل شيوع فكرة أن يحافظ الإنسان على ذاته الذي لمسها درويش أذ أيقن أن ما فعله بتخليه عن ذاته جريمة، فبدأ يؤنب ضميره كيف أنكر تواصله مع الحياة، كيف أنكر هويته، صفاته، زوجته، أولاده، يبين ذلك حواراه مع ذاته: "... بدأت نفسي تحدث نفسي درويش! يا درويش، ماذا تراك فعلت بنفسك؟ ... نزلت منها.. بعثها.. قايضت بها نفساً أخرى يا درويش.. والأن.."(4).

يأتي هاتف لدرويش يجعله يسعى للبحث عن الحقيقة عندما يحلم بزيارة زينه وزوجته وصبيحه زوجة الآخر، إذ عاش عالمين متناقضين عالم زوجته زينه المتمثل بالبراءة والطبيعة وفعل عودته الى عالم الحقيقي والى بيته وأولاده، وصبيحه التي تريد منه ان يذيب ذاته في عالم ارضي يومي.

1 مصطفى الحلاج، الدراويش يبحثون عن الحقيقة، ط2، (دار الفارابي: بيروت، 1979م)، ص 31 - 151

(2) المصدر السابق نفسه، ص 48.



(3) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 753.

(4) مصطفى الحلاج، مصدر سابق، ص 49.

"درويش: ... العالم مليء بأقاويل الكذب...

صبيحه: صحيح...

درويش: وكيل العالم طافح بالشر...

صبيحه: صحيح.

درويش: الجريمة في كل مكان.. حينما تسعى قدم تعثر بالجريمة...

صبيحه: صحيح.

درويش: (يصرخ) أصبح العالم يلد الشر ويرضع ويربي الشر... العالم عجوز مقعد والشر فتى يرمح على

حصان"<sup>(1)</sup>،

هذه وتلك صورة العالم التي أنكشفت لتوها لدرويش، توحى صبيحه الى جزء العالم الساعي وراء الحقيقة، بينما يرمز صوت زينه للأنزواء وأغماض الأعين عما يحصل للإنسان، فتقول لدرويش: "أنج بجلدك يا درویش، الشر أفعى فلا تضعها في صدرك"<sup>(2)</sup>، وتستترسل في كلامها معه عن البراءة كونها حبل نجاته، إلا أن درویش بدأ بالتغير فسبب وجوده في السجن مسلوب الحرية تستعمره ذات الآخر هي برائته، والذي أخبر به القاضي أثناء المحاكمة:

"القاضي: ذنبك واضح.. التمرد على السلطة!

درويش: كلا يا سيدي القاضي.. ذنبي هو برائتي."<sup>(3)</sup>.

أيقن أن بصيرته دفعته الى ما هو قائم في حياته وتحمله لسمة (الدراویش) أذ يرى متسانلاً: "لماذا يعلق الدراویش وحدهم في هذه القضية وعباد الله الكثيرون يملؤون أرجاء الدنيا الفسحة؟ لماذا الدراویش وحدهم يحملون بذرة الخطر والجريمة والتآمر؟..."<sup>(4)</sup>، كون درویش حامل لتلك السمة يقرر ان يتحمل الجريمة التي ارتكبها أحد الدراویش فيقول للمحقق: "... جاء أحد الدراویش وألقى الحجر، وعلى جميع دراویش الأرض أذن أن تهتز أجسامهم المسكينة ويرجعوا الصدى.. أنا نفسي وأحد من هؤلاء الدراویش، وعلي أن أهتز للصدى.. الجريمة هي جريمة كل الدراویش.. وقد حق عليهم بسببي العذاب والخراب"<sup>(5)</sup>، يؤشر الحوار الى روح الإنسانية التي تحملها الذات أذ تجعل من الوجود فضاءً أنسانيًا. وثمة حيرة تعرقل حياة (درويش) نظيرة بحيرة (السالك) الذي لا يعرف الطريق إلا بدليل عرفاني

وراشد إنساني، سائلاً درویش صبيحه عن نوع الفعل الذي يقوم به:

"درويش: ... ماذا علي ان افعل. (يدور خلفها)... ماذا علي ان افعل...؟

صبيحه: كفى غباء ايها الاحمق... العلم مضطهد... مجوع، فتش عن سلاح وتقلده.

درويش: ... سلاحي؟ سلاحي."<sup>(6)</sup>.

(1) مصطفى الحلاج، مصدر سابق، ص 104.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 105.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 136.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 79.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 80.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 106.

يطول الحوار ما بين درويش وزينه وصبيحه، لتقول له الأخيرة: "سلاحك الرؤية... سلاحك أن تعرف وتدرك وتبصر..."<sup>(1)</sup>، فالسلاح سلاح البصيرة السالك أتجاهها والتي غيرت العالم وهي مصدر الصراع منذ الأزل لان معرفة الوجود وحقيقته أسمى معرفة.

وعند محاكمة الدرويش يظهر التحول واضحا ً وصريحا ً فيقول للقاضي: "...أريد أن أحتضن وعي وأفرد جذوره في صميم كياني فامتلاً به كما يمتليء الكون بنور الشمس أريد أن أجري وراء الحقيقة وانتزعها حيثما كانت... وفي أي زمن سطعت... أريد نورها الباهر يفترس سمائي صباحاً وضحي وظهراً ومساءً وأثناء الليل.. أريدها وأتشهاها فوق ما أريد امرأة أو بهجة أو سعادة أو غنى... حتى الخلود لا أبيعها به..."<sup>(2)</sup>، أن لذة التقارب مع الحقيقة لا تضاهيها أي لذة المتمثلة بشعور (السعادة الأبدية)، تتضح هنا ملامح التصوف المضمرة في دواخل درويش.

ينبعث التغيير من ذات درويش بعد أن يكشف حقيقة ذاته ليخرج بنورها الى العالم، مدركاً أن العالم كامن في قلبه مثله مثل الصوفي السالك الى عالم دون مرود، فالعالم ذاته هو: "صبيحه: ليس العالم وسخا عالقاً ً بثوبك يا درويش.. انه في قلبك.

درويش: ليس في قلبي.

صبيحه: أنظر في قلبك.. أنظر.. تره يثور من نبع.

درويش: .. دعيني أتبين الحقيقة.. هل هو نبع يفور من قلبي..؟ أهو الإن في قلبي! (يمسك قلبه).. أخبرني يا قلبي البائس.. هل يفور العالم في حنايك كما يفور الدم؟ أيكون العالم هو ما يجري فيك؟ الكون العالم هو دمي.. (يردد بهوس).. تراه هو دمي عينه.. هو دمي عينه.." <sup>(3)</sup>.

فالإنسان عالم صغير ينتمي الى عالم أكبر لا يستطيع الانسلاخ عنه، يسعى لتذويب ذاته في ذات العالم مغيباً نفسه من أجل المجموع، هكذا أصبح أداء درويش أذ تخلق عن كل شيء لينهض بالدراويش تاركاً عالمه المزيف وحقيقته الوهمية مرتقياً الى وجود أسمى، ولتتميش ذاته جعل منه شخص آخر متحولاً من حال الى حال منطلقاً باحثاً عما هو أعمق وأعظم مما هو قيد السكون والألفة.

وليتخلص من حجاب النفس الذي حال بينه وبين الحقيقة تحمل درويش الكثير من ألم المجاهدة وعائلته أيضاً، فقد عانت زوجته زينه في بحثها عنه الى أن وجدته فكانت رحلتها أسطورية تشبه رحلة إيزيس في بحثها عن زوجها فتصف له معاناتها: "... بعد أن أرحتنا من عذاب الطواف في جنبات الأرض بحثاً عنك، ننسى كل ما جرى..."<sup>(4)</sup>، يبدو من خلال حوار زينه أن درويش يعاوده بين الحين والحين حيناً الى شيء ما، يوضحه الحوار التالي: "... عاودك الحنين الى الهجران يا جواب الأفاق ومبدل الشخوص والأرواح..."<sup>(5)</sup>، يبدو أن درويش له هجرات قبلية، إلا إنه لا يعرف من أين يبدأ فيعود من حيث بدأ، هذا

(1) مصطفى الحلاج، مصدر سابق، ص 108.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 137 - 138.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 107.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 96.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 96.

بدأ، هذا الحنين ذاته الذي يعتلي المتصوفة فيقوموا بالهجرة الروحية نحو المطلق باحثين عن الحقيقة، إلا إن الألم الذي أصابه في السجن جعله يتخلص من كل عوائق الحياة، فيدور حوار عن ذلك ما بينه وبين زوجة الآخر، بأن الألم يصبح حاملاً للذة والسعادة الأبدية عندما يكون ذو جدوى:

"صبيحه: فيما كان عذابك أذن؟ ما كان جدواه؟..

درويش: كان عذاباً مهزوراً... كان عذاباً ظالماً..."

صبيحه: تتعذب لغير سبب.. دونما جدوى!"(1).

أخذ درویش قرار البوح بالحقيقة أمام القاضي، يدخل المحكمة ويبدو عليه حالة من الجذب نحو شيء ما، وقد أعتلته شجاعة ممزوجة بنوع من التحدي مقترن بهدوء أولئك الذين تحركهم قوى خفية باطنة تجعل منهم غريب الأطوار.

فبدأ ساعياً للخلاص وأن لم يتم إلا بإقتحامه عالم الموت اختيارياً، "...فبعد أنتفاء الذوات وحضورها يسعى للخلاص فيختار الموت السريع الذي تأتي معه طلقة الرحمة على الموت البطيء الخالي من كل رحمة"(2)، فيصرخ بأعلى صوته معلناً موته مردداً موتاً جمعياً ثمناً للأجهار بالحقيقة، قائلاً للقاضي: "أنا أريد تحرير نفسي وتحرير العالم"(3).

جاء فعل الإرادة لدرويش وجميع الدراویش بأن يستيقظوا من سباتهم ويتحول فعل الاستسلام الى فعل مقاومة، منادياً بهم: "...أفتحوا مصاريع الأبواب الحديدية وأنطلقوا يا ساكني الكهوف..."(4)، والدلالة هنا أن يخرج الإنسان عن قيد الجسد وكل ما يثقله ويسحبه نحو الهاوية الدنيوية، ومثلما يخرج القديس والمتصوف والتاوي من ذاتية تجربته الى الواقع الحياتي خرج درویش من قيد الملف الى العالم برمته.

لم يكن هناك زمن محدد لأن الحال الذي مر به درویش قد حرره من قيد الزمان، أما المكان يمثل مكان كوني داخل الذات "... في كل بقعة مكان... وفي كل مكان ناس... وفي قلب الناس يكمن العالم..."(5)، ذلك ما أحسه درویش فقلبه مثل الصحراء الخاوية المهجورة لأن الحقيقة لم تشرق فيها بعد.

يؤشر درویش في رحلته الحياتية بأن الأرض مقفلة وطريقه يبدأ لينتهي في ذات نقطة البداية، وثمة هاتف يهتف به مكرراً "الطريق دائري والأرض مسدود... الطريق دائري والأرض مسدود... الطريق دائري والأرض مسدود..."(6).

أحتوى النص العديد من الاضداد المتعاونة مثل: (الرمز - الواقع، الداخل - الخارج، الباطن - الظاهر، العقل - العاطفة) من أجل أكمال دائرة التكوين، مولداً ملمح صوفي متمايز.

(1) مصطفى الحلاج، مصدر سابق، ص 97 - 98 .

(2) المصدر السابق نفسه، ص 8.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 145.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 53.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 105.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 121.

أتسمت المسرحية بالرموز والغموض فالبعبارة لها أكثر من تأويل والسلوك كذلك، مثل لبس القاضي ودرويش الأقنعة وكأنها نوع من التقية حيال الظرف الراهن أو أحياء الى أن الإنسان متغير الوجود ومزيفاً لها، بالأضافة الى الرؤى والخيال الحر أذ جاءه الهاتف عن طريق الحلم.

أستلهم مصطفى الحلاج من الخطاب الصوفي أسلوب المناجاة والحوار الذاتي (المونولوج)، جاعلاً من درويش في مناجاة دائمة لذاته يلومها أحياناً يوبخها أخرى ويحثها مراراً : "...أبن بيتاً وعلقه في فراغ لا يهتم... المهم أن تصف الأحجار بعضها فوق البعض... إنس الأساس يا درويش وابن في فراغ...<sup>(1)</sup>، وقد أتخذت بعض الحوارات سمة التخاطب بين درويش والهاتف الداخلي.

كذلك أستم النص بالتكرار حتى أن بعض الأحداث تعاد أكثر من مرة، ويحدث ذلك أيضاً في الحوار الواحد بان تأتي عبارة أو كلمة متكررة، (والتكرار هو أسلوب أدبي عام مألوف في شتى الفنون الأدبية، وهو موروث قديم فالكلام ينقل شفويّاً فيكرر لأكثر من مرة لأجل التأكيد والاستذكار وصياغة الكلمات التي تأتي بعدها من أجل الجمالية)<sup>2</sup>، ليُسجل النص الحالي دلالة صوفية أخرى.

## 4-2- رابعة العدوية

تنوع التصوف باختلاف التجربة الذاتية للمتصوف، وأي كانت وسائله للوصول الا أن الغاية واحدة تشير صوب المطلق، وكل تجربة تحمل آليات سلوكية وجمالية خاصة بها، فأتخذت رابعة العدوية\* من الحب الالهي شعراً ونثراً وموسيقى لغة للتواصل مع عشقها الأبدى (الله)، ولان الحب بلسم لكل النفوس وجامع للقلوب، فقد اختار عدنان مردم بك\*\* رائدة العشق الالهي رابعة العدوية بظلة لإحدى مسرحياته، لان الأرواح تواقة لهذا المد الروحي، ولما تحمله شخصية رابعة من حب وتسامح لجميع الناس والذي نفتقده في عصرنا الحديث لسيطرة المادة والعلم فكان لابد من العودة الى تلقائية المشاعر وفطرتها الأولى وفق رؤية تاريخية فنية اعتمدها المؤلف لاسقاطها على الوقائع الحياتية التي حملت ذات المشكلات الانسانية "فالعَمَل الفني يصور نمطاً خاصاً في بنية المعنى الذي تقارب نموذجيته الأبعاد التاريخية للميتافيزيقيا، فخبثته وتفسيره لا يمكن بأي حال أن تتحدد بواسطة معنى المؤلف"<sup>(3)</sup>، كما يراه الفيلسوف

(1) مصطفى الحلاج، مصدر سابق، ص121.

2 صلاح سلمان رميض الجبوري، أدب الحكمة في وادي الرافدين، ط1، (دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية: بغداد، 2000)، ص 35.

\* أم الخير، رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية، مولاة آل عتيك المتوفية سنة 185 هـ، دفنت في البصرة كانت البنت الرابعة لأبويها، ويدون عن رابعة أنها خرجت وهي طفلة مع أخواتها من شدة الجوع وقت أن نزل القحط بالبصرة، فوجدها رجل باعها بست دراهم، كانت تقول الشعر وتغنيه وتعزف على الناي، وكان سيدها يخطط عليها بسبب اتجاهاتها الدينية القوية حتى أنها شرعت في الهرب وناجت ربها أن يخلصها مما هي عليه حتى لا تجبر على عصيانه، وفي يوم سمعها سيدها تتناجي ربها وتدعوه، مما أدى الى أن يعتقها في الصباح، وعاشت واهبة حياتها في حب الله. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 227 - 235.

\*\* عدنان خليل مردم بك (1917-1988)، أديب وشاعر مسرحي، ولد في دمشق وتلقى دراسته في مدارس العازاريين والملك الظاهر، دخل كلية الحقوق وتعين في سلك القضاة وظل يتدرج فيه حتى شغل منصب مستشار في محكمة النقض ولما تقاعد عام 1967 م، أنصرف الى الأدب والشعر وأستقبال أصدقائه في ندوته التي تعقد في داره، وقد كان أحد شعراء المدرسة الشامية، نظم الشعر في سن مبكر ومن أعماله المسرحية (العباسة - الملكة زنوبيا - الحلاج - رابعة العدوية - فاجعة مايرلنغ - مصرع غرناطة). للمزيد ينظر: كامل سلمان الجبوري، معجم الأدباء، المجلد الرابع، مصدر سابق، ص 201 - 202.

(3) ماهر عبد المحسن حسن، جادامير - مفهوم الوعي الجمالي، ( دار التنوير: بيروت، 2008م)، ص 180.

### الجمالي جادامير.

كتب عدنان مردم بك المسرحية باللغة الشعرية عام 1972م، تدور أحداثها في مدينة البصرة ما بين حانة عمار وقصر ابن زياد أحد سراة البصرة المتسم بالحكمة والعدالة وحب الناس، ذات يوم أشتكاه كل من رياح القيسي وشفيق البلخي وهما من المتصوفة على ما تسلكه رابعة العدوية بقولها الشعر وعزفها على الناي داخل الجوامع طالبا منه أن يمنعها من ذلك، لم يستجيب لما أرادها لأنه لا يستطيع منع أحد من دخول بيوت الله، فاقترحا عليه أن يشتري رابعة من عمار صاحب الحانة ويأخذها إلى قصره، رفض ابن زياد ذلك خوفاً على أهله وأولاده لما جاء به رياح وشفيق من كلام سوء عنها، غير أن ورد صديق ابن زياد أخبره بقصتها الحقيقية بإنها من قبيلة عريقة وأجدادها كرام غير أنها خطفت وبيعت في سوق الرقيق، تدور الأحداث ويأخذها ابن زياد إلى قصره، وعندما تعيش داخل قصره يكتشف معدنها الحقيقي وما تحمل من أخلاق صوفية حميدة وأن لا شيء يعينها غير حب الله ورضاه وحب الناس، وقد تبين له ما يكنه الذين حولها من حب لها مثل عبده وعزه وسلمى وحتى عمار، تمر الأيام ليدرك كل من رياح و شفيق أن ما قالوه عنها غير صحيح فيطلب منها السماح فتسامحهما، في يوم ما تفقد صاحبتهما عزه بسبب مرض يصيبها، ثم تحصل على حريتها ويعرف الجميع قصة حب رابعة الأبدى.<sup>1</sup>

ورغم أن رابعة تعتبر من الرق إلا إنها لم تشعر بذلك لأنه مجرد لفظ لا غير، فترى في الرق أحساس داخلي ناتج عن شعور الإنسان نفسه فأذا كانت ذاتة حرة فما يعني ما يكون عليه الجسد، فحبها لله حررها من كل قيد، وهي سمة أتصف بها المتصوفة في أن حرية القلب هبة ربانية، مؤكدة رابعة لعزه ذلك:

"الرق ليس بمانع      يوماً رقيقاً من ظفر  
أن النبوة في البداوة      أشرق لا في الحضر  
والفجر كان ابن الظلام      ونوره ملء البصر"<sup>(2)</sup>

أذ ترى رابعة لا مانع يمنع أن تولد الحرية وسط الرق مثلما الفجر ابن الليل الحالك الظلمة، فالنبوة لم تخرج من المدينة وتعني مكاناً متسماً بالحضارة والتحضر والتقدم والعلم والثقافة بل ظهر الوحي على نبي ٍ ولید الصحراء لينطق بأسمى الكلمات أي رجل لم يحظ بالتعليم، فلا يوجد حجاب يحجب ما يلغي المسافة ما بين العبد ومعبوده إلا حجاب النفس فالحرية حرية الذات، وتضرب رابعة الأمثال عن نبي الله يوسف الذي بيع لعزیز مصر وعنترة العبيسي صاحب السيف الحر، فبعض من بني البشر أحراراً من الظاهر وعبيد ٍ في الباطن، أي عبيد لأنفسهم ولماديات وشهوات الحياة، حين يهبها ابن زياد حريتها تخبره رأيها في الأمر:

"الرق في الأرواح كان      أشد ألماً وأضرى"<sup>(3)</sup>

فالمتصوفة عموماً ينشدوا التحرر من كل قيد سواء أكان في سلوكهم أو خطابهم، لذا يجدهم الواقع غريباً

1 عدنان مردم بك، رابعة العدوية، ط1، ( منشورات عويدات: بيروت، 1972)، ص 17 - 124.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 23 - 24.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 123.

متمردين على المؤلف، وهم متمتعين بأغترابهم الاختياري هذا.

ورحلة رابعة رحلة حب أذ عاشت قصة عشقها لله بمشاعر امرأة محبة هائمة بعشق حبيبها تبحث عن رضاه وطاعته والخلوة معه والأشتياق الى رؤيته، وتمني الإقامة بقربه، فحين كانت تصلي ليلاً تشعر بأنها في خلوة عشاق مسدلّ عليهما حجاب فلا تراهما عيون البشر، فتقول في ذلك: "... وخلا كل حبيب بحبيبه وهذا مقامي بين يديك"<sup>(1)</sup>، والخلوة للمتصوفة لها معنى روحي "فهي اختلاء بالله حيث لا مُلك ولا أحد، والمخاطب والمناجاة أسرار"<sup>(2)</sup>، فكل ما في الإنسان من صفات حسية وغير حسية مُلك لله فيتلاشى في خلوته مع المطلق كل شيء ولا يبقى سواه.

عاشت رابعة حالة من الحب المثالي المفعم بجو من الرومانسية مع الله تتوسل رضاه وتخشى التقصير اتجاهه أذ جرى عليها سوءاً، تعاتبه حين وتصالحه حين آخر، تشكيه مواجدها قائلة:

"وأخاف أن يعيا الفؤاد عن الهوى ويمل ناظر

جلل إذا قصرت عن حب تحتمه الضمائر"<sup>(3)</sup>

فقد فنت حياتها في حب الله، وشوقها له نار تحرقها، ما بين لذة الوصول واللاوصول الى أن تصل مرحلة من الوله فتخر باكية لبعدها عنه فتناجيه لتخبره أحساسها:

"شوق أحسن به ويعثر عنه غرب لسانيه

شوق يجزعني المرار وأشتهيه ثانیه

أن قمت أبغي وصفه ضجعت دموعي باكيه"<sup>(4)</sup>

كانت رابعة دائمة البوح بمكنونات نفسها، متضرعة لربها تعشقه دون غاية مادية، لا تطمح بشيء غير مقامٍ تتوق شوقاً إليه بالقرب منه، "وقد ربط هذا اللون من الحب وبين الواجبات التي يضعها على المحب، أذ لما كان وجود هذا المحبوب غير متناه فان حبه لا متناه هو الآخر، وأن الواجبات التي يلقيها على المحب هي بالتالي غير متناهية، ومما لا يمكن أن يطيقه أو يقوم بحقه أبداً، ومن هنا مازجه الخوف الذي يثير القلق، والقلق هنا يهب هذا الحب طاقة حركية دائمة، وهو حال لا ينتهي إلا في مقام الوصول الكامل، وآنى للصوفي الحقيقي أن يبلغه"<sup>(5)</sup>، ولا تنفك من طلب السكن في دار الحق، فلا شيء يعوقها عن مرادها فتحاكيه لتبين له ذلك:

"الناس تطمع بالجنان وغايتي يا رب قريبك"<sup>(6)</sup>

ورابعة لم تصل الى هذا الحد من العشق الا بعد بلوغها اليقين ومشاهدة الحبيب فتقول مغازلة معشوقها:

"أحبك حبين حب الهوى وحب لأنك أن لذكاً

(1) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 227.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 741.

(3) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص 89.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 92.

(5) عدنان حسين العوادي، مصدر سابق، ص 129.

(6) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص 86.

فمعنى حب الهوى كما يشرحه أبو طالب المكي في كتابه قوت القلوب (رأيتك فأحببتك عن مشاهدة اليقين لا عن خبر وسمع وتصديق،... ولكن محبتي من طريق العيان ففقت منك وهربت إليك فأشتغلت بك لما تفرغت لك)<sup>(1)</sup>، أي أنها شاهدهته ولو في داخلها وأيقنت ذلك فتعود إليه قائلة :

"وعبدت ذاتك حين أضوتني الصبابة عن يقين"<sup>(2)</sup>

فالمتمصوفة لفرط خيالهم يعيشوا حالة من التعشق حتى يعشقوا ويحلموا برؤية الحبيب فيذهب الخيال بهم إليه لينعموا بلذة المشاهدة، ذات ما حل برابعة فتبدأ بوصف جماله وكأن حبيبة أبصرت حبيبها ذاهلة لا تعرف أي شيء تعشقه فيه؟ صفاته، أسماؤه، أم خلقه على الأرض، فحبه ينبوع يتدفق حباً لجميع الناس، وجماله أشعاع نوراني يفيض على جميع الموجودات:

"يا عاذلي اني أحب جماله تالله ما أذني لعدالك سامعه"<sup>(3)</sup>

وكلما عادت رابعة الى عزلتها وتفردتها عاد عليها الحنين والشوق الى البعيد القريب، فقد نفذ الحب وتغلغل في الأعماق ولا بد من القرب بعد البعد، فتقول في القلوب التي لم تذق الحنين:

"مولاي ليس مع الهوى جرح ولا داء دفين

عذب المرار مع الصبابة واللواعج والأنين

يا بؤس للقلب الذي لم يدر ما طعم الحنين"<sup>(4)</sup>

فيعتلي رابعة حنين وشوق وسعادة وتشفق على كل من لم يذق طعم سعادة الحب، فمن يحب يتمنى أن تتذوق جميع الذوات ما يعيش من لذة، فتحاكي ذو القلوب القاسية:

"إنني لأشفق للطغاة وللذئاب من الذئاب

لم يبصروا نور السعادة في يقين أو صواب

لم ينعموا بسعادة وحياتهم غصص العذاب

أن السعادة أن تحب وليس في كسب الثواب"<sup>(5)</sup>

ذهبت رابعة في ذلك مبينتاً لمن يلومها على عزفها وغزلها الموجه الى الله، أن الرب لم ينعم عليهم بما أنعم عليها من سعادة، إذ أكاد لها كل من رياح وشفيق ووشوا عليها إلا أنها لم تلمهما بل شفقت عليهما لأنهما لم يعرفا معنى الحب و التسامح.

تفوقت رابعة بما تحمله من صفات أخلاقية متسمة بالفضيلة وهي ثمة من ثمات أهل التصوف،

فقد كانت تقابل الأساءة بالأحسان فتقول:

"ما خاب من غفر الأساءة للأقارب والعدى

حسبي بأني قد جزييت على الأساءة بالندى"<sup>(6)</sup>

(1) جمال احمد سعيد المرزوقي، مصدر سابق، ص 143.

(2) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص 120.

(3) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 230.

(4) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص 120.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 64 - 65.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 79.

واصفتاً الحقود بأنه يبقى طوال حياته حاملاً للعذاب ولا يعرف معنى الحب، فلا يمتلكه ولا يهبه لأحد، ومن يسامح يعطي وقع أشد على من ينتقم ويحقد ويقابل الأساءة بالأساءة، فيترك المسيء لتعذيب الضمير، فيقول شفيق بعد أن سامحته رابعة على أسائتهما لها، وقد حملتهما ذنبا فوق ذنبهم.

"صفح القتل عن المسيء هو العذاب، لمن عقل" (1)

فالسعادة الحقيقية تكمن بضميراً سعيد ويعني باطن الإنسان الذي يحاسب ذاته بذاته، ليعلو فوق كل الحسيات متسامياً نحو الأعلى، ومصطلح (الضمير السعيد) قد ورد ذكره في فلسفة شوبنهاور كدالة صوفية، تقول عبده لعمار في هذا:

"المال لم يكن سببه  
وسبيله ليس السبيل  
أن السعادة في الضمير  
أن لم تعف ضمائر  
سيب الغمام الممطر  
الى طريق مثمر  
لعاقل متدبر  
فالمال ليس بمثمر" (2)

أستوعبت الرحلة الروحية لرابعة وعشقها للخالق الأسى والبهجة معاً، فقد مرت بمكابدات ومجاهدات عديدة فالحب لا يحلو دون عذاب ومعاناة البعد وهي الملهمة للمتصوفة أذ يعيشوا حالة من الألم واللذة الممزوجة بالمتعة، تصف رابعة في ذلك:

"يحلو العذاب مع الهوى وتهون أسباب العذاب" (3)

فهي تحس بمتعة العذاب وما يجار عليها من اشتياق للحبيب، ومن لوم الناس لها عندما أباحت بعشقها، إلا أنها لا تأبه لما يقال وما تعانيه مقابل السمو الروحي الذي يعتليها.

"أن العذاب مع الحبيب الغنم والسعد المقيم" (4)

كانت رابعة دائمة الحزن والبكاء المستمر وهذا ما جاء في النص أو ما كتب عنها، فكلما ناجت الله تبكي، فالحزن تابع للشوق، فحبها دعوة لحب أسمى من الحب الأرضي، فلا يحس بأي عذاب لأن المنال أعظم، "فباب الحزن من الأبواب الرئيسية عند المتصوفة على أساس أن الحزن من أوصاف أهل السلوك، ويؤكد الصوفية ذلك بحديث نبوي يقول: (أن الله تعالى يحب كل قلب حزين)" (5)، تم جمع الضدين تحت هوية واحدة وهي ثمة صوفية صريحة أي جمع الألم والسعادة ليكونا مزيجاً للذة واحدة.

بدأت حياة رابعة الحقيقية عندما أتخذت الله وحده سيدياً لها وتركت أي ميول لحب

أرضي، عائدة إلى الحب الأول حب المطلق، فتقول:

"تركت هوى ليلي وسعدي بمعزل وعدت إلى مصحوب أول منزلي" (6)

(1) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص 110.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 55 - 56.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 64.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 83.

(5) علي عبد الفتاح المغربي، مصدر سابق، ص 196.

(6) عبد المنعم الحفني، مصدر سابق، ص 227.



هذا هو حنين العودة والحب فمهما أنفصل الإنسان عن البداية إلا إن هناك شيئاً يسحبه الى نفس البداية، موحياً أن نقلها من هوى الجسد الى هوى الروح بحياة جديدة من ميلاد وأنبعاث.

جسدت رابعة في حبها اللامنتهي أسمى صورة للحب الأرضي المتسامي الى حب إلهي، فكيفما المحبون تتوقف حياتهم وتلغى الأنا وتصبح ذات واحدة، ذات ما فعلته رابعة:

"أن المحب الحق من  
يقف الحياة على الحبيب  
ماذا بذلت، ولم تجد  
كفاي بالبذل الخصيب"<sup>(1)</sup>

ففي مقام المحبة يسألها الناس عن أسمها، تجيب دون تردد لأنه تابع لمن تحب فكل ما يعود لها ينتمي للذات الإلهية فتقول:

"كأسي وخمري والنديم ثلاثة  
وأنا المشوقة في المحبة: رابعة"<sup>(2)</sup>

تضع أسمها في لوحة صوفية مشحونة برموز تفعيل للخطاب الصوفي، فرمز السكر والخمر وكأسه يصور حالة الوجد التي يصلها الصوفي بخروجه عن الوعي الى اللاوعي ومن الشعور الى اللاشعور ومن المحدودية الى اللامحدودية، "وهذه الظواهر والأحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ووحدة الوجود وما الى ذلك تكون أحوالاً عالمية بغض النظر عن يحصل له وعن موطنه وجنسه ودينه"<sup>(3)</sup>، والنص مستضيف لجميع الألفاظ والأحوال الروحية للمتصوفة مثل المواهب والفناء والوجد والرمز الذي بالنسبة لهم أبلغ وقعاً على النفوس، كذلك الصمت الذي يلتزمه معرضين عن الكلام حين تعجز الكلمات عن التعبير، لما للتجربة من خصوصية، تقول رابعة في الحب وأحزانه:

"صمت الحزين أجل في  
البلوى وأبلغ من بكاء"<sup>(4)</sup>

يقول (نعيمه) في الحب "فالمحبة تقرب الإنسان من الإنسان، وتشيع الأخوة في العالم بأسره، وتدعوا الى الوحدة العالمية الرائعة التي لا تعرف حدوداً ولا سدوداً، فإذا تألم عضو فيها تألم الجسد كله، وبعد أن يصبح الحب عنده المحبة والمحبة الحب، ويذوباً معاً كما تذوب المخلوقات في الخالق، والخالق في المخلوقات في وحدة تامة، فينتهي كل تردد"<sup>(5)</sup>، وهذا ما كانت تعول عليه رابعة في سلوكها وخطابها الصوفي، فدينها دين حب ومحبة، فالله والدين للجميع، والرب لمن يحبه محب، ولجميع البشر دون تمايز بالدين أو الجنس، فمحبة الله ضياء يغمر نوره كل البشر، وتوضح ذلك في قولها:

"الدين حب خالص  
لله لا تعب وكد"<sup>(6)</sup>

فالدين هو الحب، والمحبة دين، قد يختلف دين عن الآخر في طقوس التقرب من الله إلا إن المبتغى ذاته، فالله بداية كل الأديان والنهاية التي تعود لها، فيصفه ابن زياد الحامل في ذاته بذرة صوفية مضمرة و متمتعاً بالأخلاق والفضيلة الصوفية:

(1) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص90.

(2) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر السابق، ص230.

(3) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص358.

(4) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص61.

(5) ثريا ملحس، مصدر سابق، ص97.

(6) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص35.

"الدين حب خالص وهو المحجة والطريق

والدين ليس بضيق وعلام عن حق نضيق"<sup>(1)</sup>

تربط هذه الأبيات مابين الدين والحب بسعتهما لاحتواء جميع البشر وتواصلهما من خلال الديمومة والحركة المستمرة.

فالحب يكشف كل الحقائق فلا يبقى ظاهراً يناقض باطناً ، ويحرر الإنسان من كل خطيئة مرتكبة، ماحياً للذنوب، مؤسساً لعالم مبني على الجمال والكمال الإلهي، فيبدأ الإنسان بالتوبة ويتدرج في الأحوال والمقامات حتى يصقل من جديد ويتعري من كل الخطايا ويعود كما ولدته أمه، إشارة لذلك رابعة:

"إني أدوب تحسرا عما أقترفت من الذنوب

عمر تبدد ضائعا في غمرة الليل المريب"<sup>(2)</sup>

وقد ورد ذكر الخطيئة الأولى لأدم وحواء والتي سببت الانفصال والسقوط الى العالم الأرضي، وهذا ما يقوله رباح لابن زياد محذراً إياه من كيد رابعة:

"ضيعن لب أولي النهى بالكيد ختلا والسعايه"<sup>(3)</sup>

وفي بعض الأحيان يدفع التكفير عن الخطيئة الى أذى النفس والجسد وهذا ما يحصل للمتصوفة وقد ينتهي أحياناً بأختيارهم الموت ليتحرروا من قيد الجسد الذي سجنه فيه الروح، فتقول رابعة :

"جسدا بأغلال التراب مكبل بأواصر

يبغي التحرر والقيود تجره بأظافر"<sup>(4)</sup>

ذهبت تبحث عن طريقة للخلاص فلربما تلغى المسافة مع الحبيب، فكان سعيها دون جدوى إذ لم يسعفها أحد ليرشدها سبيل النجاة:

"كيف السبيل الى الخلاص وليس لي من ناصر

جسد بأوزار المطامع مثقل بجرائر"<sup>(5)</sup>

فالموت بالنسبة لها الحقيقة الخالدة حيث العودة الى عنصر التكوين الأول فمنه جاء وإليه ينتهي، وهنا تصور حقيقة الإنسان لعمار:

"(عمار) كل حقيقة كانت تؤول الى التراب"<sup>(6)</sup>

مؤشرة مسار دورة الحياة، الإنسان من والى التراب، وخلوده يترسخ بحبه للناس وما يحمل من روح نقية تركيه في السماء، فتقول عزه قبل موتها لرابعة:

"ترعى النفوس الى النجوم مع الأذى، كزواهر

(1) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص45.

(2) المصدر السابق نفسه، ص91.

(3) المصدر السابق نفسه، ص73.

(4) المصدر السابق نفسه، ص87.

(5) المصدر السابق نفسه، ص88.

(6) المصدر السابق نفسه، ص64.

والموت كان هو الصراط إلى الخلود، لعاشر<sup>(1)</sup>

فالموت هو طريق الوصول إلى العالم العلوي والأرتقاء قرب النجوم في السماء.

يلتمس المتصوفة بالموت بداية حياة جديدة فالأنبعاث من جديد أو خلودهم لما يبقى لهم من بصمات محفورة في ذاكرة الزمان، وهنا يرتبط المتصوف مع الشاعر في الخلود الأبداعي، فالذات المبدعة لا تموت بل تنتقل في نتاجها عبر الكلمات التي تلدها الذات وهذا ما تقوله رابعة:

"تسمو النفوس بحسها صعدا وتصقلها المشاعر

ما مات انسان يجيش بصورة احساس شاعر"<sup>(2)</sup>

فلغة التواصل والتناظر ما بين الشاعر والمتصوف هي المشاعر والوجدان والحدس ولغة القلب، فقد سيرة رابعة فاقتادها قلبها بوجداً هانم لعالم الحبيب مُعانياً حتى يبصر الحقيقة، فالقلب مفتاح لكل الأبواب الموصدة، ومنبع المشاعر وديمومة الحياة، تقول رابعة في القلب:

"أختاه ما صيغت قلوب الناس يوماً من جماد

أن القلوب مشاعر طهرت، وجلت عن فساد"<sup>(3)</sup>

حمل تصوف رابعة جماليات متزاحمة ذات أيقاع مستتر شبيه بجمال المرأة مضاف إليه النغمات الحزينة على الناي أذ رافقت هذه الآلة مراحل التصوف عبر التاريخ في بث المتصوف لأشجانه ومكبوتاتها وهي وسيلة بديلة أحياناً عن اللغة اللفظية، فتفتتح أبواب السماء وتصل أبعد مدى، لما لهذه اللغة من شمول ولا محدودية هائلة عبر الفضاءات ناقلة ما في داخل رابعة من مشاعر ترسلها إلى المطلق عبر الأثير فتشع الحياة حرة وديمومية، يقول شفيق عن أنغام رابعة لابن زياد ومدى وقع فعلها على القلوب:

"أنغام (رابعة) كفعل السحر تضرب في الصميم"<sup>(4)</sup>

وعن طريق الموسيقى "تعود الروح إلى الانخراط سابعة في أحلام صوفية، فتتعالى موسيقى الإلهية من التألف الرائع المنبعث من الكون وكنائنها"<sup>(5)</sup>.

وتستغرق رابعة في طقس تأملي لتدخل عالماً ثانياً مليئاً بالخيال، فتعيش أحلام اليقظة فتتواري لها آيات من الجمال الإلهي، مخترقة الحجب تواصلًا مع المتعالي، فتتصور رابعة أن كل شيء من يصنعه الخيال وتحاول جعله واقعاً:

"مأساتنا بنت الخيال البكر كانت والفكر"<sup>(6)</sup>

يحكى عن لسانها أنها قد سألت الله "أما كان لك عقوبة ولا أدب غير النار؟ وقالت: أتحرق بالنار قلباً يحبك؟ وأمست في إحدى يديها نار وفي الأخرى ماء، وأدعت أنها ذاهبة إلى السماء حتى تلقي بالنار في

(4) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص 121.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 90.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 81.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 47.

(5) ثريا ملحس، مصدر سابق، ص 31.

(6) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص22.

الجنة وتصب الماء في الجحيم فلا تبقى الواحدة ولا الأخرى"<sup>(1)</sup>، أذ كانت تمر رابعة بشطحات حالها حال المتصوفة لما يمارسوا من رياضة روحية فيخيل لهم أن هاتف أو وحي يحاكيهم، مسجلاً ذلك ترابط ما بين المتصوف والفنان.

تحلم رابعة بمكان تعمه العدالة الإلهية، يحافظ الإنسان فيه على قدسيته، عالم يشبه العالم العلوي، مكان يحيطه الأمان المفقود في العالم الأرضي، والذات بالنسبة لرابعة عالمها المنفتح على عالم الآخر لاغير فتقول:

"تلك العوالم نفحة  
والله جل جلاله  
فغمت، وألحان حسان  
للحائرين هو الأمان"<sup>(2)</sup>

أما الزمان متبدل بتغير الأحوال التي تمر بها وكل زمن يمحو حالاً بعد حال فلا دوام للزمان لأنه في حركة دائمة ما دام الإنسان مستمراً في ملاحظته للمجهول، وهذا ما تؤكد عزه لرابعة:

"العمر ليس يقاس  
العمر في عيش كريم  
بالأعوام والأيام عدا  
يملأ الأسماع حمداً"<sup>(3)</sup>

فكل ما يدخل ضمن التجربة الصوفية يخرج عن أي مقرر أو مقياس عددي فهو زمن البصيرة والحدس. وتنتظر رابعة للحياة نظرتها الى الإنسان ذاته، فالموجودات هي مخلوقات آلية صادرة من ذات واحدة (الله) وهو معنى الوجود فتقول:

"الطير زغرد شاكرا  
والبحر يجأر بالدعاء  
لله في وضح السحر  
مسبحا لا عن ضجر  
والنذر والأفلاك تهزج  
للحياة مع الشجر"<sup>(4)</sup>

فالطبيعة عاشقة أيضاً مفعية في مبدعها وكل رموز الطبيعة هائمة شوقاً له.

يستلهم من رحلة رابعة أنها مؤمنة بوجود الله في كل الموجودات فقد كانت ترى في الأفق شاهداً على وجوده، وكل ما موجود أنعكاس للصورة السماوية، فتقول واصفة تلك الصورة الرائعة للعالم بإيجاز:

"ما كان بعد الليل غير  
ما لي أهاب الليل  
شواهد الحق المبين  
والأنوار مدت باليمين  
وللحق وضاح الجبين"<sup>(5)</sup>

أما أسلوب النص فقد أتمم بانطباع الرمز الأنثوي على اللغة الشعرية التي جاء بها فقد حملت الكلمات اللطافة والمحبة الأنثوية، لان الكاتب قد تكلم بلسان رائدة العشق الإلهي، وأتخاذها (قناعاً) درامياً أو شعرياً.

(1) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص231.

(2) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص112.

(3) المصدر السابق نفسه، ص39.

(4) المصدر السابق نفسه، ص38.

(5) المصدر السابق نفسه، ص28.

وأتسم النص بالمناجاة مع الله، فأكثر حوارات رابعة مع المعشوق (الله) لأنها في خلوة دائمة معه، متأملة لصورة العالم الحقيقي في عالم الظل وعيناها دائماً مجذوبة الى السماء فتقول له:  
"مولاي ليس الهوى  
مر وعلقمه نعيم"<sup>(1)</sup>

## 5-2- طقوس الإشارات والتحويلات

رغم ما مر به سعد الله ونوس\* من تحولات فكرية وأدبية تخص نتاجه المسرحي، وانتقال من الوجودية الى العبثية الى مسرح تسجيلي وآخر ملحمي إلا أن قضية الإنسان تبقى محور اهتمامه، فيتناول في مسرحه "قضايا أنسانية خاصة وقضايا أنسانية عامة، وقضايا سياسية تبين طبيعة العلاقة بين السلطة الاستبدادية وأفراد الشعب، لكنه حتى في القضايا العامة ركز على صراعات الإنسان الفرد ومعاناته، أنسجماً مع فكره الوجودي الذي يركز على ذاتية الفرد"<sup>(2)</sup>.

فالذات الإنسانية واحدة في كل الأماكن والأزمان، وهي قضية أزلية أهتمت بها الأديان والفلسفات والفنون في بحثها عن (الإنسان الكامل) داخل الإنسان نفسه، فكان لابد من الرجوع الى الذات التي ظلت مهجورة زمناً، وبالأخص في العصر الحديث حيث سيطرت الآلة وفشى الفساد أثر ما حل من حروب، فبدأ الإنسان في أسترجاع البدايات الأولى الفطرة والتلقائية والروحية، والكشف عما هو مستور من قضايا دينية وسياسية وأخلاقية زيفت من أجل مصالح خاصة، محملة بثنائيات ظاهرة وباطنة وكلاهما في تضاد باتجاه الآخر، وهذا ما حاول سعد الله ونوس كشفه من خلال مسرحيته (طقوس الإشارات والتحويلات) والتي تظهر الواقع بصورة عبثية ساخرة.

كتب المسرحية بين عامي 1993- 1994م، وهي من جزئين الأول بعنوان المكائد، ويحكي عن شخص يدعى عبد الله نقيب الأشراف في دمشق له علاقة بغانية تدعى ورده، يقتحم داره من قبل عزت بيك المسؤول عن الأمن والنظام في المدينة، فيجدهما في حال من الطرب والغرام فيقتادهما الى السجن، وفي مشهد آخر يظهر المفتي المتربص للأيقاع بعبد الله في مجلسه يدخل عليه عباس والعفصه وبعدهما عزت بيك ليبشروه بما حدث إلا أنه لا يبدي أرتياحاً لما حصل ويدبر مكيدة لخروج النقيب بأن تدخل زوجته مؤمنة السجن بدلاً عن الغانية، ليصل الخبر الى الوالي بأن عبد الله قبض عليه وهو مع حريمه، تنفذ مؤمنة المكيدة ويخرجان من السجن ليزج عزت بيك في السجن، تطلب الطلاق زوجته مؤمنة يطلقها عبد الله، فتتحول حياة عبد الله بعد ما حصل في السجن أذ يشاهد شيخ ياتيه وكأنه يعيش حلم فيلتزم الصمت

و

(1) عدنان مردم بك، مصدر سابق، ص 84.

\* سعد الله بن احمد بن ونوس (1941- 1997م) كاتب مسرحي ولد في محافظة طرطوس بسوريا، ترأس تحرير مجلة (الحياة المسرحية) وغيرها وكان مدير للمسارح والموسيقى ومدير للمسرح التجريبي، وجنح نحو تيار الحداثة، كان من نقاد المسرح ومن أهم المدافعين عنه، ومن مسرحياته: (الحياة أبداً) - ميدوزا تحرق في الحياة - جثة على الرصيف - فصيلة الدم - ماساة بانع الدبس الفقير - حكاية فوق التماثيل - حفلة سمر

من أجل خمس حزيران - عندما يلعب الرجال - الفيل - يا مالك الزمان - مغامرة رأس المملوك جابر - الملك هو الملك - رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة - الأغتصاب - منمنمات - يوم من زماننا - طقوس الأشارات والتحويلات - أحلام اليقظة - ملحمة السراب، وله كتب ودراسات نقدية وقصص. للمزيد ينظر: كامل سلمان الجبوري، معجم الأدباء، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص 22 - 23.

(2) خالد عبد اللطيف رمضان، مسرح سعد الله ونوس (دراسة فنية)، (الكويت: 1984)، ص 35.

بعد ذلك تصبح هذه الإشارة سبب في تحوله الى مريد سالك طريق الصوفية من أجل الوصول الى الله، يبدأ الجزء الثاني بعنوان (المصائر) أذ تتحول زوجة عبد الله الى غانية بعد أن تكتشف حقيقة أبيها وأخيها البكر اللذين يتستران تحت غطاء الدين والأخلاق، أما المفتي فيتحول من شخص يستعمل العقل فقط الى محب متميم بمؤمنة زوجة عبد الله والتي حولت أسمها الى الماسه، وفي نهاية المسرحية تقتل على يد أخيها صفوان، ويستمر عبد الله في سعيه الى أن يصل الى الفناء بالله بعد أن يترك الحياة بمالها وجاهاها ويجوب الشوارع مجذوباً نحو المطلق، والمسرحية مليئة بالصور الواقعية من سوء الأخلاق والمكائد ما بين رجال السلطة التي يذهب ضحيتها عامة الناس، فالنص يمثل واقع حياتي بكل جوانبه في جميع الأزمنة والبلدان مهما اختلفت المسميات.<sup>1</sup>

والإنسان هنا دائم التغيير والتحول لما يمر به وهذا شأن المتصوفة الذين يؤثر فيهم ظرف عام أو ظرف خاص وكأن ما يحصل إشارة وتنبيه هذا ينطبق على بطل المسرحية عبد الله المنغس في الملذات والشهوات، وبعد ما ألم به بدخوله السجن بدت عليه دلالات التصوف، فأتخذ مكاناً له (زاوية صغيرة) في السجن ملتزماً الصمت يفكر بحياته السابقة وحياة المحيطين به وهم من يديرون شؤون الدولة والرعية، بينما هم يعيشوا زيفاً ووهماً، فيقول لورده: "مضت تلك الحياة التي كنت أعرفك فيها، مضت تلك الحياة التي كنت أعيشها، وغدي ظلام لا أرى فيه منفذاً أو وميضاً".<sup>(2)</sup>

فجميع شخوص المسرحية من الوالي وحتى الخدم يخدعون انفسهم ويناقضوها ويكذبون و يصدقون كذبهم ومنهم عبد الله، فقد أحس بأنكسار داخلي شتت كيانه "أكتشف مخيب يبدد طمأنينته، ويهز تماسكه الداخلي فما يفعله أذ أقل أهمية مما تخيل،... لقد خدع ذلك هو شعوره، ولأنه لم يتهياً من قبل لمواجهة هذا الوضع فإن جهده يتمركز على الفرار منه، يريد أن يتخلص، وأن يستعيد، ولو وهما طمأنينته المفقودة"<sup>(3)</sup>، هذه الأيماءات الصغيرة هي التي سوف تتسامى بنفس عبد الله من السطح الى السماء.

يتضح أن عنوان المسرحية حامل صريح لمنظور صوفي من جميع الجهات، من حيث الممارسات الطقسية التي يتبعها الصوفي من بداية رحلته وحتى النهاية، والأشارة ذلك العلم المختص به العارفون ولا تحسه إلا القلوب النقية التي وهبها الله تلك النعمة، فحين تلم إشارة بالنفس الإنسانية تشرق عليه الحقيقة فيبدأ بالتحول من حالة الفقر الروحي الى حالة الغنى، فيقول عبد الله لعزت بيك عندما يزوره في السجن: "... عرفت الأشرار وجاءتني الأشارة، أن السجن الفعلي، هو سجن النفس ومن أدرك ظلامه وحصره، يعرف أن هذه السجون هي كالرياض والقصور"<sup>(4)</sup>.

يتصالح عبد الله مع الحياة والذوات الأخرى بعد مصالحته وذاته، أذ يرى "... ما زلت أغسل قلبي حتى خلا من كل عداوة"<sup>(5)</sup>، فقد بدا يبوح حقيقة المكيدة التي دبرت وذهب ضحيتها عزت، فذهب الى الوالي يخبره بذلك، ثم ذهب الى عزت في السجن ليخلص نفسه من كل عوالق الماضي، لما يشعر من حياء

1 سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ط1، (دار الآداب: دمشق، 2004)، ص 473 - 598.

(2) المصدر سابق نفسه، ص 503.

(3) المصدر السابق نفسه، مج 3، مصدر سابق، ص 381.

(4) المصدر السابق نفسه، مج 2، مصدر سابق، ص 577.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 577.

### أتجاه خالقه لأفعاله السابقة.

وقبل ظهور الشيخ عليه بدأ توارد الأشارات، فعندما أرادت زوجته مؤمنة الانفصال عنه أحس عبد الله بأشارة جديدة ، أذ يناجي الله مستفهماً: "يا رب.. تلك أشارة أخرى تأتي، أهذا هو الطلاق الأصغر الذي تبلوني به، كي أقوى على الطلاق الأكبر"<sup>(1)</sup>، أشارة الى ترك الحياة وما فيها من أجل شيء أعظم، ففقر الدنيا لا يضاهي ما سيمتلكه من متعة ولذة سماوية، ومنذ تلك الليلة هام عبد الله في دنيا الصمت والوحشة، تائه لا يعرف من أين يبدأ، مضطرب الحال ما راه خيال أم أشارة عليه تلبيتها وأتباعها، رغم علمه بأن على الصوفي كبح نفسه عن كل شيء، كان يطلب من الله على الدوام: "يارب، قونني على تحمل حالي، ومجاهدة حالي، وقهر حالي"<sup>(2)</sup>.

أتسم عبد الله بالصبر وقوة التحمل والتمتع بكل ما أحاطه في رحلته الروحية "بالرغم من الآلام والغصات التي أنتابته، ومع هذا ظلت الرؤى والأحلام والقوى غير المنظورة تثير فيه كل فكر، وتحرك ما فيه من أخلاق صوفية"<sup>(3)</sup>، ولم تسكن نفس عبد الله وتطمئن إلا بعد أن جاءه الولي مرتدياً أزارا أبيض وتطوقه هالة من النور، ليخبره عن مشقة وطول الرحلة التي سوف يقوم بها، أراد عبد الله الاستفهام عن هويته أهو أباه الذي يتكلم أجابه الولي: "أبوك من أرشدك، أمرت أن أصطفيك مريداً وسأكون لك مرشداً"<sup>(4)</sup>، هنا يتبين مهما كان أنفصال الأب عن السلطة الأبوية العليا، فانه لا محال يظل في تواصل معها يحن للعودة الى كنفها، فالأب هنا تعبير مجازي عن (الله)، أذ طلب عبد الله مراراً من ربه أن يأخذ بيده، و أستجابته لدعائه بعث له الولي كي يرشده بداية الطريق والتي تمثل أصعب مرحلة يمر بها الصوفي والإنسان عموماً.

يدله مرشده بداية الطريق قائلاً له: "تبدأ ببدن عار، وبطن جائع، حرق ثيابك، وأسدر بدنك بمرقعة"<sup>(5)</sup>، لحظة يزهد الحياة خالعاً ملابس الدنياوية ينزع كل شك وتردد يراوده، ثم قال له أن تطهير النفس يستمر أربعين يوماً ليخلف جميع أثار الحياة وراءه، (هناك تشابه مع موت الإنسان الذي يترك في القبر وهو ما يرمز بـ (البرزخ) ليظهر من كل أثر بالحياة ثم يبدأ برحلته ما وراء (الموت) فكلتا الحالتين موّت للبدن، مؤكداً له أهمية الأنسلاخ عن الحياة، وبعد ذلك يتركه الولي ليتابع رحلته بمفرده.

رغم الطقوس التي أتبعها عبد الله وحضوره حلقات الذكر وغيابه عن عالمه الأرضي، متارجحاً ما بين الوصول واللاوصول، وعندما يظهر له الولي مرة أخرى يشكيه عبد الله ما حل به وما يشعر به: "... أشواقي محرقة، والوجد يملأ جوانحي أحياناً، أحس أنني أقترب... أن بارقة ستسطع وأن النور سيغشاني ثم يغرق كل شيء في الظلام، وأعود الى فقري"<sup>(6)</sup>، مؤشراً الى غنى النفس والروح والفناء بالله ودونه فقر، (كان حال عبد الله مثله مثل من ينحت موشوراً من البلور في ظلام عميق، مغمض عينيه

(1) سعد الله ونوس، مج2، مصدر سابق، ص522.

(2) المصدر السابق نفسه، ص523.

(3) ثريا ملحس، مصدر سابق، ص28-29.

(4) سعد الله ونوس، مج2، ص524.

(5) المصدر السابق نفسه، ص525.

(6) المصدر السابق نفسه، ص545.

لعل ضوء يسطع فيتحقق ما يحلم به)<sup>1</sup>.

يشعر عبد الله حاله حال أي مريد بأن حاجب يحول بينه وبين الله، يرد عليه الولي قائلاً: "نفسك هي حجابك والنفس هي أصعب ما يعالجه المريد"<sup>(2)</sup>، أذ يريد عبد الله الخلاص من ذل الحجاب، يصف أحد متصوفة بغداد يدعى (السقطي) الحجاب بأنه أشد أنواع العذاب فيدعو الله قائلاً: "اللهم ما عذبتني بشيء فلا تعذبني بذل الحجاب"<sup>(3)</sup>، وأصعب حجاب حجاب النفس، فأرشد الولي عبد الله إلى أن يسقط جاهه (ذات ما حل بجلال الدين الرومي عندما أراد الالتحاق بالمتصوفة) ليصبح المريد خالياً من أثقال الدنيا فقيراً مادياً غنياً روحياً، وهناك الكثير ممن سلكوا هذا الطريق بسعادة ولذة، فأخذ يجوب الطرقات متنقلاً من مكان إلى آخر يريد الخلاص من حجاب النفس منادياً: "... حرروني من اللوامة والأمانة والسجانة"<sup>(4)</sup>، ليصل إلى النفس المرضية وهي التي تبادلت الرضا ما بينها وبين الله حتى يرتقي بالنفس الكاملة وتخص الأنبياء والأولياء الكاملين<sup>(5)</sup>، ترك عبد الله نفسه وسار في طريق يأخذه إلى الله ولا يبغي سوى رضاه.

بدت على عبد الله حالة جذب نحو الأعلى فأتهمه الناس بالجنون، والأطفال يرموه بالجور مرددين كلمة مجنون، وعند ذهابه إلى عزت في السجن تكلم معه كلمات لا يفهمها:

"عزت: انت مجذوب يا رجل؟

عبد الله: ليتني ابلغ هذه المرتبة"<sup>(6)</sup>

فمسعى عبد الله أن يتحول من مريد إلى مراد، "فالمريد يسعى ولكن المراد محظوظ، والمريد يمشي برجله والمراد يحلق كالطير"<sup>(7)</sup>.

رغم كل المكابدة والآلام والمجاهدة إلا أن عبد الله يشعر بسعادة وفي الوقت نفسه يشعر بخوف من عدم الوصول وأتحاده بالله، ثم تعتليه بهجة لأستذكاره كلمات شيخه عن البلاء: "... كان يقول: ... البلاء للأولياء كالذهب للذهب، وهو غذاء الرجال من مرادي الوصال ومريدي الاتصال"<sup>(8)</sup>، وحين ينهال عزت عليه بالضرب أثناء زيارته إياه لا يشعر عبد الله بأي ألم بل يحس بلذة وكأنها لذة التطهير من الخطايا التي يرتكبها الإنسان بحق ذاته والذوات الأخرى، وهنا تظهر لعبد الله إشارة أخرى ليرتقي مقاماً أعلى ويتحول من حال إلى آخر، فكل ما ينشد عبد الله الفناء في الله، فإذا به مأخوذاً مذهولاً بلحظة المكاشفة وتجلي نور الأنوار له، يتلاشى عند ذلك كل شيء يغيب الشعور مردداً دون وعي (أني أفنى... أني أفنى)، فيخرج من السجن صارخاً: "... هذا السجن مبارك، فيه جاءتني الإشارة، وفيه أضاعتني الرؤية، بعد الوصال وما عاد للعاشق بغيه إلا الفناء، ما أحلى الفناء فيك... ما أحلى..."<sup>(9)</sup>، أختلط في هذا المكان الموحش معه



- 1 سعد الله ونوس، مج3، مصدر سابق، ص 686.
- (2) سعد الله ونوس، مج2، مصدر سابق، ص546.
- (3) عزيز السيد جاسم، مصدر سابق، ص165.
- (4) سعد الله ونوس، مج2، مصدر سابق، ص560.
- (5) الشيخ أمين الشيخ علاء النقشبندي، مصدر سابق، ص170.
- (6) سعد الله ونوس، مج2، مصدر سابق، ص577.
- (7) الشيخ أمين الشيخ علاء النقشبندي، مصدر سابق، ص180.
- (8) سعد الله ونوس، مج2، مصدر سابق، ص577.
- (9) المصدر السابق نفسه، ص579.

### الحسن لإنه مقام الكشف بالنسبة له.

يجسد عبد الله معنى من معاني العشق الإلهي بدخوله مرحلة الفناء في معشوقه، وهنا يشعر المتصوف باكتنازه الدنيا وما فيها، نجد التشابه ما بين لذة وإلم الحب الأرضي والحب السماوي من خلال حوار الخادم والخادمة وهما يقارنان ما بين حب عبد الله لربه وبين حب المفتي لمؤمنة واصفاً الخادم حال عبد الله: "... لعلها هوسة الأولياء، أنه إذا أحس أعراضاً، قتلتها الوحشة وفاضت دموعه، وإذا لمس قبولا هزه الطرب وخاض بالنور وجهه وفي الحالتين هو ذاهل عن الدنيا وما فيها"<sup>(1)</sup>، ويصف ميخائيل نعيمة الحب الذي عاشه "أن الحب كالمحبة، والمحبة كالحب، سواء ما بين الإنسان ونفسه، أو بين إنسان وآخر، أو بين الإنسان والله وعندما خفق قلبه لإمرأة، احس بغبطة الحب الإلهي الذي دفع به الى الله، وقد أصبح مع الله في هيكل مقدس"<sup>(2)</sup>، مؤشراً الى أن لذة الحب واحدة وألم الحب واحد والشوق المضني نفسه، كذلك حين تصف الخادمة حب المفتي لمؤمنة تشبّهه بحب عبد الله لربه قائلة: "هذا حال المفتي أيضاً أنه يحب الماسه حب العابدين ناجاها كما يناجي الإنسان ربه"<sup>(3)</sup>، فقد أحال الحب الأرضي الذي يحمل أمنية تماهي العاشق في ذات المعشوق الى مرتبة الحب السماوي.

ذهب عبد الله في مبتعاه للاتحاد والخلول بربه ليصبح والذات الإلهية بحكم (الواحد)، وهو مطلب الكثير من المتصوفة فاقداءً الإدراك بما يريد ويكفيه ما يحياه من لحظة المتعة الروحية وهياماً في الملكوت الرحماني مجذوبا ً نحو معشوقه معلناً: "أنا هو.. وهو أنا غطاني بنوره فحجب عني الخلاق كلها، ثم سألني: ماذا تريد؟ أريد أن. لا أريد، قال: قد أعطيناك.. أنا هو.. وهو أنا سبحاني.. سبحاني.. ما أعظم شأنني! الله.. الله.. الله"<sup>(4)</sup>، "هذه هي مقامات العشق وأحوال المحب تبدأ بالاستحسان ثم تقوى فتصبح مودة ثم تقوى فتصبح محبة ثم تقوى فتصبح خلة ثم تصبح هوى والهوى يصبح عشقا ثم تيمنا ثم ولها"<sup>(5)</sup>.

تدخل مؤمنة دائرة التحولات بالاتجاه الأخرى مواجهتاً واقعها بالمثل، بأعتباره واقعاً حياتياً مزيفاً الظاهر فيه غير الباطن، ولإيمانها بأن هناك مبادئ وقيماً قد دمرت، جاء الانقلاب والتغيير والأطاحة بكل مألوف لديها كردة فعل، أذ كانت ترى في الدين يجب أن يكون متحركاً غير ساكن ومقيد حتى يستطيع حماية الأنسانية قائلة للمفتي أن الدين راكد وغير مرن:

"المفتي: اترين أن الدين علم جاف يا مؤمنه.

مؤمنه: لا أدري أحيانا أظن أنه جاف، ألا تظن أنه جاف؟"<sup>(6)</sup>.

وذلك شأن مفهوم التصوف في اختلافه مع الشريعة بروية الحدس والبصيرة.

ولأنكشاف جميع الحقائق أمامها، بدأت مؤمنه تبحث عن هويتها فيما قيده به واقعها فقد كانت

(1) سعدالله ونوس، مج2، المصدر السابق نفسه، ص590.

(2) المصدر السابق نفسه، ص92.

(3) ثريا ملحس، مصدر سابق، ص590.

(4) سعد الله ونوس، مج2، مصدر سابق، ص598.

(5) الشيخ أمين الشيخ علاء الدين النقشبدي، مصدر سابق، ص149.

(6) سعدالله ونوس، مج2، المصدر السابق نفسه، ص496.

مطوعة لمن حولها دون تفكير بما تفعل، فتبدأ ساعية لمعرفة ذاتها مقررّة: "... أول المقامات في رحلتي هو أن أرمي وراء ظهري معاييركم وينبغي أن أتخلل من أحكامكم، ونعوتكم، ووصاياكم كي أصل الى نفسي يجب أن أتجاوز خطر الانتهاك...، فصرنا جميعاً زواحف تتناهش في مستنقع من الأكاذيب والمظاهر والقيود... وساعدو خارج حدود الحزن والانتهاك..."<sup>(1)</sup>، سخرت المكائد لمؤمنه إشارة وأرادت للتغيير والتحول، فلا شيء يشغل بالها غير التحرر والخلص من كل القيود، إلا أنها ضائعة غير قادرة على الاستدلال الى فعل بعينه، ولم تجد أمامها غير ورده الغانية معلمة ومرشدة في مسلكها الجديد، فتقول: "مبيحة عن مرادها: ... لن أراجع، وسأظل أطارد هذا الحلم..، الحلم بأن أكون بحراً لا يحجز، ولا يفسد ماؤه"<sup>(2)</sup>.

ويرتمي المفتي في عشق مؤمنه منتقلاً من كنف سلطة العقل الى تحكم وسيطرة القلب، متحولاً في رؤيته للأمور بمرآة قلبه، فقد اعتلاه شعور بأن حياته الأولى أنتهت ليعتد بميلاد جديد في عالم مؤمنه قائلاً: "أن أعضائي تذوب وتسيل، أن قلبي يكاد يفلت من صدري هذا هو الفناء، أني أفنى فيك وأني أولد جديداً في فنائي"<sup>(3)</sup>، ومن خلال سلوك وكلمات المفتي يتبين هاجساً باطنياً مضموراً ومستتراً لا يعرف كيف يخرج الى عوالم الفعل والسلوك وهذا ما أتسمت به رؤية كل من المفتي ومؤمنه.

أتسم النص بما يسمى بأدب وحكايات المنامات من أحلام ورؤى وخيال، وهي مصدر الإشارات التي تعاقبت على عبد الله، أول إشارة في السجن عندما تراءى له والده ومن ثم رؤيته للولي عاجزاً عن التفريق بين الرؤى والحقيقة، وهذا ما حصل للشيخ محمد والد مؤمنه إذ جاءته إشارة في المنام يرويها لولده: "رايت فيما يرى النائم يا عبد الرحمن أن السماء تمطر حين أقبض، وأن بدأ نورانية تقشع الغيم عن وجه السماء حين أحمل، وأن شحروراً لطيفاً يكبر حين أضجع في القبر كأنني الآن أراه، وهو يحوم مسبحة ومكبراً... أفليست تلك إشارة؟"<sup>(4)</sup> أي أن هناك تواصل ما بين الأحلام والإشارة التي تأتي كنذير لشيء ما.

وكان للخيال صوتاً صوفي في النص، ذلك ما تخبره الماسه للمفتي فيجده نوعاً من الخيال الجامح الذي لا يفهمه: "...، حيث أترجح على الحافة وتناديني الهاوية، يخيّل إلي أنه، وفي لحظة سقوطي سينبت من مسامي ريش ملون، من جذور نفسي سيطلع الريش مزدهراً ومكتملاً، وسأخلق في الفضاء كالطيور والنسائم واشعة الشمس"<sup>(5)</sup>، صورة للحرية التي تتمناها وتراودها في أحلامها وخيالها، والحرية التي تسعى إليها مؤمنه "حرية القلب لا غير وهو آخر مقام يصله العارف"<sup>(6)</sup>، ذاتها حرية المتصوفة التي

تحلم بها الماسه إلا أن رحلة بلوغها طويلة وملينة بالمشقة، وقد مثلت الحرية بالطير، والذي يرمز لدى المتصوفة الى الأرواح النقية الصافية الساعية للقاء ربها عبر التحليق في فضاء الوجود الإنساني.

(1) سعد الله ونوس، المجلد الثاني، مصدر سابق، ص 554 - 555.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 589.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 589.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 563-564.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 553.

(6) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص 718.

والنص مليء بالألغاز والأشارة والرموز حامل لمعانٍ متعددة حاله حال أي خطاب صوفي، كما ورد تكرار العبارات وهي دلالة صوفية أخرى يحملها النص في مجمل حواراته.

وأتسم الحوار بالمناجاة مع الذات، وكأن الكلام موجه بذاته لذاته، وهذا ما نجده لدى المتصوفة حتى أنهم يتكلمون بأسم الله أحياناً فيجدوهم الناس يكلمون أنفسهم، وهو مشابه (للمونولوج) في الجنس الدرامي: "... لقد بلغت.. أن ضونك يبهمني أني أسيل كشمعة نحيلة، وأتلاشى فيك، أسيل على ستور أنوارك وغطني عما سواك بعد الوصال ما عدا العاشق، يبغيه إلا الفناء"(1).

تتضح هنا علاقة تبادلية ما بين المركز والمحيط في الدائرة الكونية، فقد أستمّر عبد الله ينشد المطلق حتى تجلى له ذلك، فجسده هانم في العالم الأرضي وذاته والنفس والقلب مأخوذة تنادي يا لله يا الله مستمرة محلقة ما بين الأرض والسماء، فما حصل لعبد الله ومؤمنه مهما اختلفت حكاياتهما إلا إن هناك تشابهاً في الوسائل وأن اختلفت الغاية، فحكاية عبد الله هي مصدر أنبعائه باقية متواصلة عبر الأزمان، والذي ينطبق على حكاية مؤمنه محاولة تفسير ذلك لأخيها صفوان قبل أن يقوم بطعنهما: "أنا يا صفوان حكاية، والحكاية لا تقتل، أنا وسواس وشوق وغواية، والخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية"(2)، وهذا ما يجعل الناس يتساءلون مستفهمين هل هي البداية أم هي النهاية؟

"حميد: على كلٍ أنتهت السالفه.

ابراهيم: أو لعلها بدأت!"(3)

---

(1) سعد الله ونوس، مج2، مصدر سابق، ص579.

(2) المصدر السابق نفسه، ص596 - 597.

(4) المصدر السابق نفسه، ص598.

## 2- مرجعيات التصوف في الديانات السماوية :

### 2-1- الديانة اليهودية

سميت الديانة اليهودية بهذا الاسم نسبة الى احد أسلاف النبي داود (يهودا)، فاليهود كديانة تعتبر نظام في السلوك أكثر من كونها عقيدة، أذ تعني ثقافة اليهود بمعنى عاداتهم وأعرافهم وفلسفتهم في الحياة كما وردت في التوراة وهي بحاجة دائمة الى التفسير، لذلك مارسوا التأويل وتفرع التأويل الى باطني وعقلاني ويسمى الباطني القبالة\* بمعنى قبول التأويل ويؤدي الى الغنوصية والصوفية وهنا تكون نهاية التأويل للتوراة القائم على معنيين ظاهر والآخر باطن يختص به العارفون بالله.<sup>1</sup>

ومن هنا تأتي كلمة قبالة التي تشير الى التراث الصوفي اليهودي وقد مرت في تطورها بمراحل عديدة أهمها قبالة الزوهار (البنويوية) وتأتي فيما بعد تواصلًا لها القبالة اللورانية\*\*، ويحمل النسق الديني اليهودي دلالات خاصة لكلمة الصوفية، إذ يتسم بوجود طبقة جيولوجية ذات طابع حلولي قوي مستمد أفكاره وفق أسس معينه مثل العزلة أو الشعب المختار أو امة الروح والأرض المقدسة.<sup>2</sup> يرجع المنبع الرئيس للقبالة الى التلمود\*\*\* فمن خلاله جاءت الأسس ومنها ظهر التعليم الباطني

\* وهي اكبر غنوص سري متحرك في أرجاء العالم وقتئذ، وأرادة أن تسيطر على كل المجتمع وتزحف لكل عقيدة مدعية إن بيدها الخلاص، وهي في جوهرها توافقة نحو معرفة العالم وأصله وحكومته وغايته، وهذه المعرفة لا تتحقق عن طريق العقل، بل بالتأمل والإشراق، وللوصول الى هذه المعرفة لابد من سلوك قاسي وتركيز داخلي وانعكاس باطني، لذلك كان على المريد أن يزاولوا طقوس طويلة ومعقدة، فأرادوا معرفة الوجود بطرق تتجاوز العقل وإن تستلهم حياءً خاصاً...وأعلنت إن مبادئها لا ينبغي أن تلقى إلا لحقة محددة من المريد. للمزيد ينظر: علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج1، ط7، (دار المعارف: القاهرة، 1977)، ص 187 - 189.

1 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 535.

\*\* قبالة الزوهار نسبة الى كتاب الزوهار وهي كلمة عبرية تعني (الإشراق) أو (الضياء) ويعتبر من أهم كتب التراث القبالي، وهو تعليق صوفي مكتوب بالأرامية على المعنى الباطني للعهد القديم ومعظمه تعليق أو شرح نصوص الكتاب المقدس وخاصة أسفار موسى الخمسة ونشيد الأناشيد وراعوث والمراثي ويضم مجموعة من الأفكار المتناقضة والمتوازية عن الاله وقوى الشر والكون وفيه صور مجازية ومواقف جنسية صارخة تجعله شبيه بالكتب الإباحية والذي ساهم في انتشاره وشعبيته ويعود تأريخه الى ما قبل المسيحية والإسلام، وينسب الكتاب أيضاً الى احد معلمي المشناة الحاخام شمعون بن يوحاي (القرن الثاني الميلادي)، أما القبالة اللورانية (نسبة الى اسحاق لوريا 1534-1572) ويعرف باسم آخر (هاري قدوش) أي (الأسد المقدس)، وقد استغرقت الدراسات القبالية يقال انه اعتكف في جزيرة الروضة بالنيل لمدة (7 سنوات) يتأمل في الزوهار وعاش حياة الرهبان، لم يكن مفكراً منهجياً بل كان متصوفاً أضاف مجموعة من الصور والرموز الى التراث القبالي من خلال تفسيراته لكتاب الزوهار وهي تفسيرات أعلن إنها كشف آتاه من (الياهو)، والموضوع الأساس بالنسبة له تأكيد على الخلاص ثم العودة، الأمر الذي يعكس النزعة المشيحية التي بدأت في (صفد) وغيرها من المدن في القرن السادس عشر، إذ يعد ظهوره أهم تطور حدث في تاريخ القبالة ولا تختلف القبالة اللورانية في أفكارها الأساسية عن قبالة 1لزوهار. للمزيد ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية، مج2، ط3، (دار الشروق: مصر، 2006)، ص 42 - 44.

2 المصدر السابق نفسه، ص 39.

\*\*\* الى جانب التوراة يوجد روايات سفريّة تناقلتها الحاخامات من جيل إلى جيل...وتلك الروايات هي التي تعرف بالتلمود، وبعد المسيح بماناة وخمسين سنه خاف احد الحاخامات المسمى (بو ضاس) عليها من الضياع فجمعها في كتاب سماه (المشناة) ومعناه (الشرعية المكررة) لأنها تكرر لما ورد في توراة موسى، وفي السنين الأخيرة أدخل حاخامات فلسطين وبابل كثير من الزيادات على ما دونه (بو ضاس) واستعصى تفسير كلمات (المشنا) فبدأوا علماء اليهود يكتبون عليها حواشي كثيرة وشروحا مسهبة وسميت هذه الحواشي وتلك الشروح بأسم (جمارا) ومن (المشنا والجمار) يتكون التلمود الذي هو تعليم ديانة اليهود وآدابهم، ويرى بعض اليهود إن مكانة التلمود في مكانة التوراة ويرى في أقوال الحاخامات هي قول لله الحي. للمزيد ينظر: أحمد شلبي، مقارنة الأديان - اليهودية، ط2، (مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، 1997)، ص 270 - 271.

المتعلق بالأسرار الإلهية ويسمونه (الحكمة المستورة)، وتستمد معرفة الحقائق عن طريق التنجيم والسحر\* والتحكم بقوى الطبيعة لخدمة أغراضهم، فالقبالة من خلال ممارساتها يتبين إنها وليدة اختلاط التلمود بالديانات الشرقية وخاصة الزرادشتية كذلك مزجها (فيلون اليهودي)\*\* بالفلسفة اليونانية.<sup>1</sup>

وجدوا أهل القبالة إن القوانين التي وردت في الكتابات التوراتية تفهم حسب دلالتها لا حرفيتها، إذ هي تحوي الأسرار المقدسة وهذه القوانين لا تعمل فقط في عالم البشر إنما في العالم الروحي، وتطور القبالة إلى فلسفة تتعلق بالأسرار الروحية والرموز السحرية، فقد تأثروا بالأفلاطونية إلى حد ما بخلق العوالم عن طريق الانبعاث فقسموها إلى عشر مراحل ووضعوا رسماً سداسي الأضلاع يمثل المراحل العشر للانبعاث واتجاهها جميعاً إلى الذات الإلهية؟

رغم تأثر التصوف اليهودي بديانات شرقية وفلسفات يونانية، وتأثره بالتصوف المسيحي والاسلامي إلا إن جذوره التصوفية راسخة فيه منذ التكوين من خلال الأفكار والسلوك المتمثل في عزلتهم واعتقادهم أنهم (شعب الله المختار) وأن الله منحل فيهم، كذلك ما أتمت به ديانتهم وكتاباتهم وشروحاتهم من خيال وتأويل وغور في الباطن لمعرفة الله وخلص الإنسان من خطيئته وشروره، ممثلاً بذلك ملامح للتصوف لذا قد تعددت طرق التصوف وتنوع خطابه.

فظهرت جماعة تدعى الحسيدية\*\*\* وهم أصحاب مذهب باطني صوفي ولهم مفاهيم عديدة أهمها (وحدة الوجود) حيث هي أساس في الفلسفة اليهودية عموماً، مؤكدة على وجود الله في كل شيء متأخذين من المذهب الحلولي المتجذر في الأصالة مصدر لها، إذ يؤكد (بعل شمطوب) في دعوته أن العالم فيوض من الله، وقد أنحل الخالق في جميع ما خلق بعد أن كان وحده الموجود وبدأ بالانسحاب تاركاً فراغاً لمخلوقاته؟

\* محاولة التحكم بالطبيعة عن طريق صيغ سحرية خفية، وتم تمييز دائم بين السحر الأبيض والسحر الأسود، الأول يهدف حماية الإنسان من الأرواح الشريرة ويهدف الثاني إلحاق الأذى بالآخرين، وقد ساعد تنقل العبرانيين بين شعوب العالم على شيوع السحر، فمروا بين شعوب وثنية تؤمن بالحل السحري مثل المصريين القدماء والكنعانيين والبابليين والفرس، وقصة شمشون لا يمكن فهمها إلا في إطار إنها قصة ساحر قوته في شعره، والمفارقة أن نصوص العهد القديم أصبحت المادة الخام التي تستخدم للوصول إلى الصيغة السحرية. للمزيد ينظر: عبد الوهاب المسيري، مج2، مصدر سابق، ص44.

\*\* (20ق.م - 40م) فيلون الاسكندري أكبر ممثل للفكر اليهودي المثقف باليونانية في عصره ولد بالاسكندرية وعاش وتعلم فيها، ودرسته يونانية ووثق الصلة بفلسفة اليونان وخاصة فلسفة افلاطون وقد تصدى إلى شرح التوراة باليونانية ليبين في كتابه أن لليهود فلسفة أقدم وأسمى من فلسفتهم، يقارب من أقوال الفلاسفة والأنبياء ويشرح التوراة شرحاً رمزياً على غرار شرح الفيثاغوريين والأفلاطونيين والرواقيين مثل قصص الميثولوجيا، حيث تمثل قصة النفس مع الله إذ تدنو النفس من الله بقدر أبتعادها عن الشهوة فتصيب رضاه وتبتعد منه بقدر انغماسها في الشهوة فينزل السخط بها. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية، (مكتبة مدبولي: القاهرة، د.ت)، ص 164 - 165.

1 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص357.

2 أحمد عثمان، تاريخ اليهود، ج2، ط2، (مكتبة الشروق، القاهرة، 2002)، ص155.

\*\*\* وقيل حقيقة اسم الحسيدية بمعنى الثنوية، والحسيديون هم البقية الصالحة التي لم تتمكن منها ديانات وعادات الاغراب ولم تصرفهم عن عبادة الله على ملة اليهود، ومؤسسها بعل شمطوب (1700 - 1760م) كان يمارس الطب على طريقة المشعوذين مدعياً معرفته أسرار الأسم الأعظم أو أسم الله وكان قبل ذلك يعمل في تعليم الصبيان القراءة والكتابة ويدرس التوراة، غير إنه أحب القبالة اليهودية وأستقى منها. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية، مصدر سابق، ص76 - 78.

2 المصدر السابق نفسه، ص 108 - 109

يبدو أن جميع الأديان والفلسفات تتفق بأن الله مفيض من إشراقه على جميع مخلوقاته، وإن الكون برمته تجليات لصورته، وسبحانه حي وساري في كل الوجود لأنه الديمومة والاستمرارية، ومهما اختلف الخطاب الصوفي إلا أن غايته واحدة المطلق وكيفية الوصول إليه.

وإتخذ العرفان اليهودي مذهب الاتصال بالله أو الفناء بالذات والبقاء بالله المستمد من الثيوصوفية والغنوسطية وسيلة من أجل التقرب من الله، وكانت حكمتهم الإلهية أداة الله الخالقة للكون كما نجد ذلك عند فيلون إذ أستبدل فكرة خلق العالم عن طريق الفيض الرباني الوارد في سفر (يصيرا) بفكرة الضوء والحكمة والعقل وعرض هذا التثليث للعقل الإلهي بوصفه ثالث يهودي كما جاء في كتاب أسحاق بن إبراهيم بن داود وتلميذه عزرائيل الذي ألف (سفر هباهير) أو كتاب الضوء وهو شروح صوفية للأصاح الأول من سفر التكوين.<sup>1</sup>

وهذه الحكمة (المعرفة المتعالية) هي صفة إلهية إلا إن الله وهبها لجميع البشر ليصلوا عن طريقها الى الحقيقة، فقد غرسها في بنية آدم الروحية والعقلية وفيما بعد أورثها آدم للصالحين من ذريته، ولأن اليهود يعتقدون إن الله منحل فيهم فقد أختصهم بهذه الصفات الإلهية، وكون الحكمة أداة الله الخالقة للكون فهي أداة الإنسان لمعرفة الوجود، وهنا تتضح سمة أخرى من سمات الصوفية لديهم.

إتخذ المتصوفة اليهود لأنفسهم قدسية أذ لا يمكن لأحد أن ينحل فيهم فقد كانت بنيتهم مغلقة عليهم، فـ "البنية حلولية عضوية مغلقة، فداخل البنية الحلولية المغلقة ترد كل الظواهر الى مستوى واحد وتلغى كل الثنائيات وتصبح كل الأشياء متساوية، ويتبدى النسق المغلق في الرؤية القبلالية لخلق العالم، فهذا الخلق لم يكن من العدم ولم يتم دفعة واحدة كما هو الحال في الديانات التوحيدية، وإنما عن طريق الفيض الإلهي"<sup>(2)</sup>، فقد أتممت المتصوفة بداية تجربتهم وفي جميع الأديان بالإنغلاق على عالمهم الخاص بكل ما فيه من طقوس وممارسات صوفية لأن الاندماج يفقدهم القدسية المتميزة بهم.

فقد تركز اليهود دائرة مغلقة متخذين من العزلة صورة مهيمنة على أفكارهم لأن الاندماج يفقد الذاتية معناها الخاص، فهم يجدوا في فقدان الذاتية فقدان للخصوصية التي يتمتعوا بها، فأدركوا أن الوطن ليس في أرض بل بهذه الخصوصية وما هم عليه من تماسك لأن الخيال يصور لهم أن الله ينحل فيهم حيث يتواجدوا من أجل أتران العالم<sup>3</sup>، ذلك الحال الذي يصله الصوفي مهما كانت هويته وديانته حين يتطلب أن يعي ينفصل الوعي عن الطبيعة المادية ويدرك طبيعته الروحية، فلكي يعي في نفسه الإلهية يجب أن يعي ذاته، لأن أقرار الإلهية لا ينفصل عن وعي ذاته، وعندما يصل الصوفي لتلك اللحظة لا يستطيع التمييز بين نفسه والإله.<sup>4</sup>

فالذات البشرية في بداية تكوينها كانت لا تعي ذاك الشيء إلا إن هذه البذرة بدأت تنمو وأصبح

1 ول ديورانت، قصة الحضارة، مج7، ج2، مصدر سابق، ص 138.

(2) عبد الوهاب المسيري، مج2، مصدر سابق، ص 41.

3 أحمد شلبي، مقارنة الأديان (اليهودية)، مصدر سابق، ص 59.

4 عائد محمد بن حرب، الحقيقة والباطل (اليهودية)، (بلا.ع، 2002)، ص 494.

الإنسان يعلم إنه حامل لصفات إلهية يجب أن يحافظ عليها ويتخذها وسيلة الوصول، لذا أتخذ اليهود لأنفسهم قدسية تؤهلهم الى التأله أذ كانوا يعتقدوا بذلك منذ بداية نشأتهم.

إلا إن هذه البنية الدائرية المغلقة قد تنوعت بحسب تنوع الطبيعة والأسلوب فهناك قبالة علمية يتساوى فيها الاتصال بين أصحاب الباطن وعامة الناس وخاصتهم دون تمايز وممارساتهم تمتد الى طقوس ميثولوجية متصلة بالسرد والتنجيم والفراسة وقراءة الطالع وتحضير الأرواح والسيمياء وكذلك محادثة العقول ويعتبر كل ذلك علم لذا سميت بالقبالة العلمية، أما القبالة النظرية فقد أعتمدت على التراث اليهودي مُشكلة غنوصاً عجيبةً من الفلسفة الدينية اليهودية والفلسفة الدينية العربية متأثر بالاتصال الحاصل مع الفكر العربي في العصور الوسطى مكونه من ذلك (القبالة الكلاسيكية) أو ما يدعى باللاهوت الصوفي اليهودي المتسم من مزج علم الكلام اليهودي بالفلسفة الأفلاطونية وفلسفة المشائين العرب، ومن المتأثرين بهذه الفلسفة من العرب ابن سينا والفارابي.<sup>1</sup>

وفي عصور متقدمة نجد تأثيرات القبالة اليهودية على الفلسفة المثالية وخاصة التأويل، فكانت العودة الى البدايات حيث السمات التلقائية للدين المطعمة بجماليات وأفكار ولمسات أسطورية وتجليات صوفية دافع لـ (بيوبر) لتنبثق شرارة الفلسفة الوجودية، ودعوه لـ (هوسرل) مع بعض من الفلاسفة للعب دور (موظفي الإنسانية) بعد أن مارست الرياضة الروحية متأمله الإنسانية وما يحيط بها من هالة سوداء، فأرادوا ممارسة جديدة هدفها قيام الذات الإنسانية انطلاقاً من معايير الحقيقة بكل أشكالها ليتمكن الإنسان من الحفاظ على قدسيته محتوي لكل حقائق الوجود على قاعدة أستبصارات نظرية مطلقة.<sup>2</sup>

وهذه الدورة أو العودة هي هاجس إنساني حملته بعض الأساطير، إذ توجد ذوات إنسانية شبيهة بالآله أو أنصاف آلهه لذا كان تأثير الأسطورة وخيالها ومعالجتها لمصير الإنسان تأثير كبير على الفلسفات الحديثة باحثة عن عالم مثالي مليء بتجليات صوفية راسخة في الفطرة الإنسانية وبدايات التكوين الاولى. والتأثير الأسطوري واضح على القبالة اللورينائية حيث تبدأ (أسطورة الخلق)\* في إن الإله المحبوب الأبن (سوف) ينكمش داخل نفسه (فناؤه داخل نفسه بنفسه) أي أنشطار داخلي مولد الشر وهذه العملية تسمى (تسيم تسوم)، ثم بعد ذلك يرسل الأبن (سوف) شعاعاً من نوره عبارة عن تجليات عشرة نورانية على الكون والتي بعثت (الادم قدمون) الإنسان الاصلي (لاعلاقة له بادم أبو البشر) ويحمل (الادم

1 عبد المنعم الحفني، موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية، مصدر سابق، ص 170 - 171.

2 يورغن هابرماس، الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي، تر: نظير جاهل، (المركز الثقافي العربي: بيروت، دت)، ص 49 - 70.

\* كلمة الأنكماش معنى (تسيم تسوم) بالعربي وهي كلمة وردت في المدراس لتشير الى عملية أنكماش الخالق حتى يدخل قدس الأقداس في الهيكل..، وأستخدم أسحق لوريا الكلمة بطريقه عمقت مدلولها الحلولي فالأنكماش عنده العملية التي من خلالها ينكمش الخالق الى نقطة داخل نفسه وينتج من الأنكماش تركيز ثم تصدر منه التجليات النورانية العشرة، أذ يرى أن الخالق يملأ الوجود بأعتبار أن الذات الإلهية لا نهائية،.... وتهشيم الأوعية ترجمة لعبارة (شفيرات هيكل) العبرية وهو مفهوم أساس في القبالة اللورينائية وتقع حادثة تهشيم الأوعية أثناء عملية الخلق، والحادثة رمز لشتات الشعب اليهودي وهي فكرة حلولية تربط بين الوجود الالهي والشعب... أما أصلاح الخلل الكوني ترجمة العربية لكلمة (تيقون) العبرية وتتم عملية الأصلاح بعد تخليص الشرارات الإلهية المبعثرة وبعد حادث تهشيم الأوعية والهدف الأساسي من عملية الأصلاح أن يصل الإله الى وحدته ويعم الخلاص. للمزيد ينظر: عبد الوهاب المسيري، مج2، مصدر سابق، ص 42 - 43.



قدمون) شرارات عبارة عن أشعة للنور الإلهي هبة الى الإنسان الكامل، أرادوا حفظها في أوعية (كليم) إلا إنها تحطمت أثناء ملئها مما أدى الى تبعثر الشرارات الإلهية لذا سميت هذه المرحلة من التكوين بـ (شفيرات هكليم)، ثم تأتي عملية الإصلاح الكوني والتي تقوم بها جماعة يسرائيل أي العارفون بالتوراة والعلم الباطني الذين يستطيعوا تخليص الشرارات الإلهية المبعثرة وتدعى (تيقون) حيث يتقون بجمع الإله ذاته ليتوحد مع نفسه وتمثل الشرارات المشتتة الشعب اليهودي الذي هو جزء من الإله.<sup>1</sup>

من خلال أسطورة الخلق اليهودية المشحونة بجو أسطوري المنسوجة من خيوط الخيال الجامح الى ما لا نهاية، نجد البحث عن مخلص لـ (الإنسان الأصل) لجمع شتاته وإعادة ترميم عالمه الذي تبعثر، منطلقاً من الذات الإنسانية نفسها ثم يرحل الى الذات الإلهية أي العروج من المنفى الى الرحم الأصل، وذلك ما يناظر الكثير من الأفكار العامة في دورة الحياة، فأصبح الإنسان غاية تسعى كل الوسائل والطرق لجعلها متمتعة بقديستها، مما دفع اليهود نحو فلسفة الطبيعة المستوحاة من روحية التصوف، وقد دون (سيمل) مؤلف كتاب (فلسفة المال) في أحد يومياته "لننظر الى كل إنسان لا بل الى كل شيء أيضاً بوصفه هدفاً بذاته وهكذا نصل الى أخلاقيات كونية"<sup>(2)</sup>، فالغاية متفق عليها التسامي بالإنسان بعد أن أستعمرت إنسانيته وأصبح هو الوسيلة المستعملة ضد إنسانيته.

يرى فيلون الإسكندري إن عالم الأرواح يسبق العالم المادي الموجود وما نراه في العالم السفلي صور لمطلقاتها الروحية وليس لها وجود في ذاتها، ورغم أنه رفض تشبيه الله بالبشر إلا إنه فسر وجود صفات إلهية في البشر تفسيراً مجازياً، كون الرب بروحه يعيش خارج الزمان والمكان وغاية الإنسان إدراك الحقيقة الإلهية ومن خلال ذلك تأتي معرفته بذاته وإن النص (التوراة) هو المصباح الذي في داخله الحكمة الإلهية ولا تفيض وتخرج من المصباح السحري إلا إذا إستطاع العارف تفسيرها ومعرفة الأسرار الإلهية.<sup>3</sup>

أما أسطورة الخلق في القبالة اليهودية والتي نتج عنها شتات الإنسان وعالمه المثال جعلته يرفض أي ارتباط روحي بالعالم الارضي بل العكس فهناك هيام دائم وحنين الى الرحم الأول حيث بداية الخلق (الكينونة) سعياً لإكمال بنيتهم الدائرية والرجوع الى البدايات لتكون نفس النهاية حيث الارض الموعودة في مملكة الرب ذلك ما كان يؤكد عليه فيلون، إن: "مناقشاته بشأن الرحلة سعياً وراء الحكمة تؤكد على أن الشخص الحكيم الذي يتجسد في مثال ابراهيم... ينبغي أن يهجر الوطن الذي يرتبط غالباً وبشكل صريح بالجهل أو الديانة المزيفة لصالح الوطن الحقيقي، الذي هو مملكة الرب، أو الفضيلة... كما أن الانفصال عن وطن بعينه يشكل جزء من تقديم فيلون للحكماء بأعتبارهم (مواطنين عالميين) يسعون فوق الارتباط بأماكن معينة..."<sup>(4)</sup>، ويتأكد هنا تصوفه بسعيه وراء المعرفة المتعالية.

1 عبد الوهاب المسيري، مج2، مصدر سابق، ص 42 - 43.

(2) يورغن هابرماس، مصدر سابق، ص 81.

3 أحمد عثمان، مصدر سابق، ص 105 - 106.

(4) جون روز، أساطير الصهيونية، قاسم عبده قاسم، ط1، (مكتبة الشروق الدولية: القاهرة: 2006)، ص 52.

جعل القبالة أساطيرهم مطواعة لهم حسب ما يريدون تأويله وفق ما يخدم عقيدتهم، فبما إنهم شتات شعب وشتات أرض وفي نفس الوقت يعيشون النقيض بأنهم شعب الله وإن الله حاضر معهم أينما كانوا يتألم بألمهم وإنه منفي معهم ويعود الى وطنه بعودتهم الى أرض الميعاد، وأن خلاص البشرية مرتبط بهم.<sup>1</sup>

تجد الباحثة إن اليهود يتمتعوا بخيال جامح طليق معتمد على الأساطير والحكايات الشعبية وما كان متداول، فيبدو أن الوهم والخيال يملئ ما في صفحات كتبهم من أساطير صورتها لهم عنصريتهم المتأصلة وجعلوا من الوهم حقيقة أكيدة بالنسبة لهم ولغيرهم، ففي لحظة فناء الذات وفقدان الوعي وتسامي الشعور يبرعوا بأختراع القصص من نسج الخيال.

كما يصور الخيال في أسطورة التكوين اليهودية أن المادة تبحث عن خلاصها وذلك في حادثة (تهشيم الأوعية)، وظل الخيال مستمر الجموح حيث يكمل مسيرته في سلوك السالكين وكيفية الرحلة الى العرش والعودة متواصلًا حتى الآن، فتحول التصوف الى سحر باطني لأن الارتباط يبقى ملزم بين ظاهر الظاهر وباطن الباطن من خلال جماعة تعلن التوبة للوصول الى الباطن وتحويله الى ظاهر ومعرفة الأسرار الإلهية وصقل الذات الإنسانية المتجلية من الذات الإلهية.<sup>2</sup>

يرى (فيلون) أن الوصول الى الله عن طريق الجذب أذ يتسامى الشعور ليحل محله الحدس الأنجذابي، وشعور الاتحاد بالله لا يصل إليه بالعقل ولا يمكن أن يدرك كونه أحساس لا يمكك يغمر السالك فيسعد بولادته الجديدة، حالة أنخفاف من حياة الى حياة أخرى لا يمكن التعبير عنها بالكلام أذ يصبح الصمت كلام لاغياً الزمان منفصلاً عن العالم السفلي ليلتحق بعالم علوي مسرمد.<sup>3</sup>

واتخذ المتصوفة الحب والهيام وسيلة ليرتقوا بها الى الله، فالحب لغة التواصل بأعتباره أسمى ما خلق الله إذ ينبع من القلب ممزوج بالأحساس المندفع دون أستعمال للعقل، فكانت أسقاطات الحب المتداولة بين المحبين رمزاً للحب الإلهي من خلال أستخدام الرموز والألفاظ الشهوانية الدنيوية وقد وجد (بلاثيوس) إن هذه الأسقاطات تعود الى (نشيد الأناشيد)، إذ عبر النبي (سليمان) عن حبه للإله من خلال حبه الدنيوي لشولميت الجميلة متجسداً بالعبارات المليئة بصورة حسية محمل برموز موحية عن مديات الحب الإلهي.<sup>4</sup>

لذا فإن اليهود يجدون أي كلمة في كتابهم المقدس هي كلمات من الله وعنه، فنشيد الأناشيد يمثل ترنيمة موحى بها من عند الله لتصور تصويراً مجازياً أقتران (يهوه) بعروسه (إسرائيل)، أي تعبير عن اتحاد أي محب بمحبوبه دون خصوصية بل هي شهوة وأحاسيس لموضوع روحاني<sup>5</sup>، ومهما تعددت

1 عبد المنعم الحفني، موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية، مصدر سابق، ص. 170

2 يورغن هابرماس، مصدر سابق، ص. 80

3 فضيلة عباس مطلق، الاصول الاشرافية عند فلاسفة المغرب، ط1، (بيت الحكمة: بغداد، 2001)، ص. 59.

4 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت،

1978)، ص. 219.

5 ول ديورانت، قصة الحضارة، مجلد7، ج2، مصدر سابق، ص. 17.

الروايات عن حقيقة هذا النشيد فالرمز الذي يحمله يأخذ كل موضوعات الحب الحقيقي المثالي المؤدي الى اتحاد المحب بمحبوبه لذا فقد استخدموا نشيد الأناشيد في عيد الفصح حتى يومنا هذا كذلك في مناسبات الزواج تعبيراً عن الحب الدنيوي، وباعتبار إن العالم السفلي مجموعة تجليات إلهية فالحب إحدى تجلياته على بني البشر.

من هنا يأتي دور الأنثى في القبالة اليهودية من خلال أسقاط الرمز الأنثوي على الحب الإلهي، فقد ورد أن امرأة غير حواء خلقت من ضلع آدم في الشريعة اليهودية، أذ تأتي (ليلينت) التي خلقت من طين مساوية للرجل ثم تمردت عليه، ورغم هذا فالمرأة جزء من صورة مجازية متمثلة بحلول الإله في الشعب، فيجسد حب الرجل للمرأة تعبير عن حب الرب لشعبه وموت هذا الحب يشبه بالزنى ويصبح الشعب مثل المرأة اللعوب هذه الصورة عبر عنها في الأناشيد، كذلك يؤمن اليهود بوجود العنصر الأنثوي داخل الكيان الإلهي ففي أسطورة الخلق (المرحلة الأولى - تسيم تسوم) حيث التجليات العشرة (سفيروت) توجد ثلاث تجليات ذات طابع أنثوي (الأم - العروس - الشخينة\*) وقد تنوعت رموز الأنثى ولعبت دوراً مهماً في القبالة اليهودي.<sup>1</sup>

وفي نشيد الأناشيد أتسم الرمز الأنثوي بطابع أسطوري مأخوذ من العبادة القديمة وما يحمله الرمز الأنثوي والذكر من قدسية ذاك الوقت، وقد برز هذا الرمز من خلال العبارات الموحية للحب الإلهي الذي يفيض بالخصوبة العاطفية والأحاساس المزدوج الممزوج بالشهوة العالية متمثل في هذه العبارات من نشيد الاناشيد<sup>2</sup>: "أها أنت جميلة يا حبيبتي، ها أنت جميلة! عينك حماتان من تحت نقابك، شعرك كقطيع معز رابض على جبل جلعاد،... 3 شفتاك كسلكة من القرمز، وفمك حلو، خدك كفلقة رمانة تحت نقابك 4 عنقك كبرج داود المبني للأسلحة ألف مجنّ علق عليه. كلها أتراس الجبابرة 5 ثدياك كخشفتي ظبية توأمين يرعيان بين السوسن"<sup>(3)</sup>، عبارات مليئة بغزل صريح وشهوة غير مدركة وغير معاشة معبرة عن مشاعر وأحاسيس وخلجات نفس هائمة في حب الله متجسدة في صورة المرأة رمز الجمال الإلهي ومصدر الحكمة في العرفانية الصوفية.

لم تستثن القبالة اليهودية من تقديم رؤية للتأريخ فأتخذت شكل الدورات الكونية ومنها يتكون الزمان الكوني من البدء حتى النهاية أذ قسمت السبع دورات الى وحدات وفي نهاية كل دورة سنة سبتية حيث تتحكم في هذه الدورات الكواكب السبعة وفي الدورة الخمسين النهائية سيحطم اللاله العالم، وهناك

\* وهو التعبير الأنثوي عن الإله والشعب ايضاً، فهم يرون ان الإله ذكر وأنثى في الوقت نفسه ولذا يجب أن يظل الذكر مع الأنثى، وماذا يفعل الانسان أذن عند السفر، حيث سيصبح الرجل ذكراً بمفرده ؟ عليه أن يصلي للإله قبل سفره، وهو لا يزال بعد ذكراً أو أنثى (أي ومعه زوجته)، حتى يجتذب روح بارتة فتحل فيه الشخنة، وتتحد معه فيصبح هو نفسه ذكر وأنثى أثناء سفره، ولكن العنصر الأنثوي في التراث القبالي ينتمي الى اليسار وهو جانب الحكم الصارم، وهو أيضاً الجانب الآخر مصدر النزعة الشيطانية. للمزيد ينظر: عبد الوهاب المسيري، مج2، مصدر سابق، ص73-71

1 المصدر السابق نفسه، ص 71 - 72.

2 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 220.

(3) الكتاب المقدس (وهو أسفار العهدين القديم والجديد)، تر: فاندايك والبستاني، (نداء الرجاء - شتوتغارت: المانيا، 1991)، الأصحاح الرابع ص49

رواية تقول إن أحد التجليات العشرة (السفيروت) تتحكم بالدورة الكونية، وتفسر التوراة كل دوره تفسير خاص، كدوال تظل الكلمات كما هي أما المدلولات فتتغير تماماً الى أن يصل النهاية وهي نفس البداية أي العودة الى البدء حيث الدورة الزمنية الاخيرة وسيادة جماعة إسرائيل (الشخيناة) وهكذا ينتهي التاريخ بانتصار اليهود،<sup>1</sup> ففي الدورة الكونية يتم التركيز لديهم على البداية والنهاية العاشقة إحداهما الآخر.

كما ورد العدد سبعة لما له من أهمية فعدد الدورات سبع وأيام الأسبوع سبعة أيام والسموات سبع، وأيام الخلق ستة وفي اليوم السابع أستوى على العرش، و(قوى الإنسان سبع الحواس خمس مع النطق والعقل)<sup>2</sup>، ولهذا الرقم رمزية في ديانات أخرى، كذلك يأتي العدد (واحد) الذي يعبر عن المبدأ الرئيسي للموجودات ويعني الوحدة والتوحيدية بالله حيث هو مصدر الأشعاع والتجليات، وللمعد عشرة رمزية مهمة إذ يمثل التجليات النورانية العشرة (السفيروت) الرامزة للأدراك الإلهي والحكمة والمعرفة، وهناك رموز لأعداد أخرى تقابلها حروف أي تقابل وتوازن بين الحروف والأعداد والعناصر التي خلقت منها الطبيعة، فالألف يقابل الهواء والميم يقابل الماء ويمثلها العدد ثلاثة، أما الشين فيوازي النار ويرمز لها بالعدد أربعة<sup>3</sup>، وعناصر الطبيعة أيضاً لها قدسيته الموروثة من الميثولوجية وديانات أخرى لأنها المتحكمة في بقاء الإنسان وديمومته، إذ كانت تمثل معانياً للإلهية وتحمل قدسية مستمدة من قدسية الله. ومن خلال منظومتهم الحلولية يصبح النص جسد الإله ومن يسيطر ويؤول ويتحكم في النص يتحكم بالإله نفسه، ومن خلال هذه الفلسفة وجدت تورا ظاهرة وتورا مبطنة، وأسم الإله بالنسبة للقبالة هو نفسه جسد الإله والمتحكم بالإله (يهوه) يتحكم بالأرادة الإلهية لذا أدى التحكم بالحروف إرتباطها بالسكر وأرتباط الأعداد والنصوص ونجمة داوود وهذا ما نجده عند بعض الفرق الصوفية<sup>4</sup>.

والكلمة والكتابة أهمية كبيرة لدى القبالة اليهودية فكلمة "(سفير) تعني كتابة، وكتابة الله هي خلقه وكلمته وعلمه، ويعني هذا في أسرار القبالة أن العلم والكلمة والكتابة شيء في الذات الإلهية"<sup>(5)</sup>، وجميع الأديان والفلسفات تتفق أن الله خلق الكون من كلمة، والكلمة هي مصدر المعرفة وهي سفيرة الصوفي في رحلته الروحية من خلال خطابه المعرفي.

أما التأويل فقد شاع لدى القبالة وهو عبارة عن صياغات جديدة ذات لغة رمزية شديدة التعقيد، وللحروف معنى باطني غير الظاهر مؤول الى أكثر من معنى والحروف العبرية متسمة بالمرونة والمطواعية وخاصة الحروف الأربعة لكلمة (يهوه)<sup>6</sup>، والتأويل ليس جديداً على القبالة أي له جذور إلا إنه سطع في عصر فيلون وخاصة التأويل الرمزي المجازي للفلسفة اليونانية، كما عرف عند الرواقيين

1 عبد الوهاب المسيري، مج2، مصدر سابق، ص 41 - 42.

2 عبد المنعم الحفني، موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية، مصدر سابق، ص 172.

3 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 390 - 393.

4 عبد الوهاب المسيري، مج2، مصدر سابق، ص 44.

(5) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 391.

6 عبد المنعم الحفني، موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية، مصدر سابق، ص 171.

في تفسيرهم قصص الميثولوجيا، وقد تأثر فيلون بذلك فأستعمل التأويل في تفسير قصص التوراة بشكل ترميزي<sup>1</sup>، والخطاب الصوفي دون تمييز لهويته ودينه متسم بالمرونة مطواع قابل لأكثر من تأويل لأنه في حركة حرّة مستمرة لا يقف عند نسق معين.

ولدى القبالاة طريقة تدعى (الجماتريا) وهي تعني بالعربية (حساب الجمل) وقد أفادت هذه الطريقة السحرة حيث يحدث تبادل أي الكلمات تحل محل الأعداد فتعطي معاني جديدة مليئة بالغموض والغرابة، والذي كشف للقبالاة من خلال الجمع ما بين الأعداد على هيئة كلمات والعكس تنظيم للعالم حيث أنه يضم أسماء الله والملائكة وعوالم السماء فسخرت لعمل طلاس وتعويزات للتحكم بقوى الطبيعة<sup>2</sup>. والصوفي اليهودي اتخذ لغةً أخرى غير الكلام علق عليها روزنزويغ بملاحظة: (أهم ما يميز اليهودية أنما جذرها أي تشكيكها العميق بقدرة الكلمات وثقتها الكبيرة بقدرة الصمت)، فالصمت أبلغ من الكلام حيث يستحيل على المتصوف استخدام اللغة المقدسة الخاصة وبحثه عن لغة جديدة وعندما يصل الى ضيق اللغة يستعين بالصمت حيث يكون ممتع ومؤثر أكثر من الكلمات المألوفة<sup>3</sup>، هذا حال جميع المتصوفة باختلاف دياناتهم إلا إن الذات واحدة.

وبقدر ما أخذت دلالات القبالاة بعدها الصوفي التاريخي وما حملته من جملة مشتركات إنسانية فإنها تعبر عن ماهية الذات الإنسانية عموماً في كشف بواطن عالم الطبيعة وما تستر عليه من قيم باطنية عمادها حضور الذات الإلهية وفيوضاتها على كل الأشياء والمخلوقات وفي دواخل كل الوجود.

## 2-2- الديانة المسيحية

حملت الديانة المسيحية ملامح التصوف والترشيد حيال الذات والوجود عموماً متمثلة بيسوع وما أتم به من "روح الحكمة والحلم والتصوف الاجتماعي ففي المسيح أجمعت صفة الصوفي والتاوي<sup>\*\*</sup>، فكان المسيح من أنصار الفقراء وطبقة العبيد، حرّم أكتناز المال فسلوكه فيه من سلوك التاوين والمتصوفة"<sup>(4)</sup>.

أذ وجدت ملامح التصوف عند المسيح من خلال التروحن والعاطفة والتسامح الظاهر عليه، وإتباعه لمرآة قلبه فلغته لغة الحب لا القسوة يقدر الذات الإنسانية حتى لو كان عدواً له، أبتعد عن جميع

1 فضيلة عباس مطلق، مصدر سابق، ص.63

2 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص.39.

\* فرانز روزنزويغ أحد أعلام المثالية الألمانية، يهودي ترجم مع صديق ببوير التوراة الى الألمانية، بحث في فلسفة الدولة عند هيجل، حاول فرانز روزنزويك في كتابه المؤلف من ثلاث أجزاء (نجمة الخلاص) تأويل الفكر المثالي منطقاً من عمق التصوف اليهودي، وهو لايعتبر فقط من الأوائل الذين أتبعوا فكر كيركجورد بل أنه تبنى أيضاً بعض موضوعات ما سمي بالمثالية المتأخرة، اقتبسها بالأخص من شيلنغ الأخيرة وهكذا كشف عن نسب فلسفة الوجود قبل عشرات السنين. للمزيد ينظر: يورغن هابرماس، مصدر سابق، ص.53.

3 المصدر السابق نفسه، ص.65 - 66.

\*\* المدرسه الثانية في الفكر الصيني القديم أسسها (لاونزو)، والتاوي هو المنهج أو السبيل ويقصد به السير على منوال الطبيعة وفق قوانينها. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص.133-134.

(4) هادي العلوي، مدارات صوفية، ط1، (دار المدى للثقافة والنشر: سوريا، 1997م)، ص.119-120.

الملذات والشهوات الدنيوية، قاهراً الجسد معتقداً إن الروح أسمى ما خلق الله، فظهرت جماعات متبعة سلوك المسيح تدعى الرهبان\* زاهدي الحياة وهم بمثابة المعلم الذي يعطي النصيح ويساعد الآخرين على سلوك المسلك المؤدي الى التقرب من الله من خلال العزلة واختيار الانسلاخ عن العالم الخارجي وزهدهم الحياة والتوبة ونذر الصوم والأمتناع عن الكلام، تكمن هنا ملامح صوفية الفطرة.

لذا فقد كان لظاهرة التقشف ولبس الصوف واعتزال الناس والتجول في رحاب الأرض وتحبيذ العزوبة لدى البعض والصوم عن الكلام والقيام بالذكر ورياضيات الزهد وعشقهم الخالق، وجد نيكلسون انعكاس ذلك على التصوف الإسلامي بالإضافة للغة في الصوامع والأديرة، أذ اتخذ المتصوفة المسلمون فيما بعد العزلة في الخوانق والربط.<sup>1</sup>

والمسيحية هي أيضاً دين وحي مرجعته الى نص أول مطلق مؤسس على عقيدة قوية باحثة عن الحقيقة وفق مملكة مغلقة أي وفق حقيقة لا جدال عليها، مؤمنة بأن الله وحده الخالد والكامل وأن الكون مجسد من الإله في صور أرضية<sup>2</sup>، وهذا ما تتفق عليه جميع الأديان والفلسفات مهما يكن هناك اختلاف في الظواهر والأحوال الروحية والسلوك الذي يؤكد الوجودية وأبتغاء الوصول له.

والمسيح ليس بمؤسس لمؤسسة تدعى المسيحية أو أن يفهم هكذا، بقدر ما هو عليه من موجه لما يحمل من تعاليم بعيد عن إنه جاء بدين جديد بل هو مهيب للناس فكر جديد لأستقبال دمار العالم من أثر الأثم المرتكب والأخذ بيدهم حتى يستقبلوا يوم الحشر بقلوب مليئة بالخير والأيمان، ويراه البعض بأنه الشخصية الرئيسية في جماعة المتصوفة القائلين في البحث والحساب.<sup>3</sup>

هناك اعتقاد مسيحي في الفكر اللاهوتي بأن أكبر أثم ارتكبه الإنسان أنفصاله عن الإله وسقوطه الى العالم الارضي لأن الشهوات قد سلبته قدسيته، (مؤكداً في صلب المسيح تعبير إنساني عن شعور بالذنب بسبب الخطيئة الأولى لأن البشر معاقبون مع آدم لأرتكابهم تلك الخطيئة، وهذه الفكرة متواصلة حتى الآن بالنسبة للإنسان العادي أذ يحو ذلك الشعور بمعاقبة الذات أو قد يصل حالة أكثر عدوانية للذات فيهدمها ومن ثم ينتحر، حتى يتخلص من خطيئته ويبعث من جديد الى العالم العلوي)<sup>4</sup>، ويتضمن هذا المفهوم اللاهوتي للأنفصال عن الله أيضاً الأنفصال عن الذات وعن الآخرين، ففي قصة الأبن الضال التي وردت في العهد الجديد تصور الأغرابة عن الأب من قبل الأبن وتسير أحداث القصة بأن يبدأ الأبن بصراع مع ذاته فيعود الى نفسه، من هنا تكمن بداية التكفير عن خطيئة الأنفصال ثم يعود الى أبيه، يقول الأبن الضال (أقوم وأذهب الى أبي) فيسر أبيه لعودته، فيقول له عندما يلقاه (أبني هذا كان ميتاً فعاش وكان

\* الرهبنة هو التخلي عن أشغال الدنيا وترك ملاذها والزهد فيها والعزلة ... والراهب هو الشخص المتعبد في صومعة النصارى يتخلى عن أشغال

الدنيا وملاذها زاهداً فيها معتزلاً مبتغاه الوصول الى الحب الإلهي. للمزيد ينظر: صابر طعيمة، مصدر سابق، ص 53-61.

1 عدنان حسين العوداي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، (دار الرشيد للنشر: العراق، 1979)، ص 51.

2 جورج طرابيشي، مصادرات الفلسفة بين المسيحية والإسلام، ط1، (دار الساقي: بيروت، 1998)، ص 25.

3 ول ديورانت، قصة الحضارة، مج6، ج1، مصدر سابق، ص 203.

4 علي زيعور، التفسير الصوفي للقرآن عند الصادق، ط1، (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت 1979)، ص 34-35.

ضالاً فوجد)<sup>1</sup>، ومن خلال مفهوم هذا النص شذرات للتصوف حيث الأرتحال عن النفس الى النفس ومن ثم الأرتحال الى الموطن الحقيقي، كذلك نلمس ما للسلطة الأبوية من هيمنة روحية على الإنسان لا يستطيع التخلي عنها متمثلة بالسلطة الأبوية الروحية الإلهية بين الخالق ومخلوقاته، وهنا تنكشف ملامح تصوف متواجدة في الديانة المسيحية والتي هي وليدة الفطرة الإنسانية.

لذا فإن شخصية المسيح تتمتع بشيء من التجريد ذات طابع تواصل مع العالم الأول وحنين دائم لكيونته (النوستولوجيا)\*، حامل لطابع دلالي متسم بروى صوفية من خلال تروحنها وهيامها في الطبيعة وأبتعادها عن العقل أو ربط العقل بالقلب، وهذا ما ورد في نص الفتوحات الإسلامية لأبن عربي حيث كان يستدعي العلم العيسوي والكلمة والقدرة الخالقة والروح والنفس الإلهي.<sup>2</sup>

وتأكيداً لكون الأنا الإنساني نموذجاً للمطلق وعلى وفق ميتافيزيقيا الوجود والتجلي الإلهي لدى المسيحيين، وما سيحمله فيما بعد للمتصوفة الإسلام، حيث ينهض بالإنسان من السطح الى العلو ليتجلي بالإله أي يؤول الجزء الى الكل والموقت الى الدائم أو العكس أن تتجلي الإلهية في الإنسان، أي يتأنس الرب أو يتأله الإنسان، فشخص المسيح رمز لجمع الأضداد حيث يضم الإلهي والإنساني والنهائي والالانهائي ويحمل الدائري والابدي.<sup>3</sup>

هناك فئة تدعى (بأصحاب مرقيون) هم أيضاً يرون إن المسيح تجلي للصفات الإلهية، خليط من الناسوت واللاهوت وليد النور والظلمة، "فهم مؤمنون بالأصلين القديمين النور والظلمة، ولكنهم يرون أن هناك (كوناً ثالثاً) أمتزج بهما وخالطهما وهذان المتنافرين المتضادين لا يمتزجان إلا بجامع، وحصل من الاجتماع والأمتزاج هذا العالم، أو الحياة، وبعث النور الى العالم الممتزج روحاً مسيحية وهو روح الله وأبنه"<sup>(4)</sup>، باعثاً ملمح صوفي آخر في تجلي الإنسان الكامل من الإله في صورة المسيح لما يحمله من تكوين قدسي، وهذه التجسيد يشمل الأنبياء والقديسين والأولياء والمتصوفة، أي إن الكثرة من الذوات الإنسانية يطمحوا بالأرتحال الى مملكة السماء لما يحملوا له من حب وشوق، والذي نجده لدى المسيح وما نطق به لسانه من كلمات معبراً عما في قلبه أذ نذر نفسه لمحبة الله، فهناك الكثير من الروايات التي تروى عن لسان المسيح في الحب الإلهي، وهو ما تتشارك به أفعال التصوف رغم اختلاف الأزمان والأماكن والظروف، هذا التداخل ما بين القديم والجديد عبر التاريخ نجده عند الكثير من المتصوفة فيما بعد مثل الحلاج ورابعة العدوية، فالتأمل في ملكوت الله وترك الحياة وما فيها من ملذات ليبقى الإنسان في تواصل مع المطلق فالمراد القرب منه وليس طمعاً بالمكان (الجنة).

1 نبيل رمزي أسكندر، الأغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988)، ص 25-26.

\* النوستولوجيا تتمثل في الحنين الى الكينونة التي هي منتهى السانين شوقاً الى الوجود الحق والى العودة الى المرجع والمآل الكلي، ويحمل هذا الشعور التصور الرمزي للموطن طابعاً عاماً يميز ما عرف به الصوفية من نزوع الى الإنسانية التي لا يحدها اختلاف الأجناس والقوميات. للمزيد ينظر: عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 196.

2 سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2005)، ص 174-175.

3 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 456.

(4) علي سامي النشار، ج1، مصدر سابق، ص 189.

ووفق هذه الشذرات الصوفية التي تحملها الديانة المسيحية ظهرت فرقة تدعى (المصلين)\* وهي في أدائها ومنهجها ذو وجهين زهدي وصوفي وهم يعتقدوا إن الصلاة تخلص الإنسان من كل صوت شيطاني في داخله، كما يؤكدوا على إن دوام الصلة بين الإنسان والحق وعدم قطعها هي الموصلة الى مرحلة الكمال الإنساني<sup>1</sup>، هذه اللذة المهيمنة على الإنسان الراغب في لقاء الله لا تأتي عن طريق العقل والحس والعلم، بل تتوارد الرؤى عن طريق الذات الإنسانية والحدس والمعرفة المتعالية، فالنفس معراج الإنسان الروحي وهي عضو الإدراك الداخلي التي تبقى محقة عبر الفضاءات الى أن تستقر في رحمها الأول.

إن الحضور الذي يبديه البطل الأخلاقي أو المتصوف بين النفوس يمثل القطب الجاذب للذوات الإنسانية الطامحة في الخلاص وهو لا يطلب من بني البشر أن يحاكيه أو يتبع خطاه، بل أن يكون له نموذجاً في الحياة لذلك هناك تلاحم روحي وسلوكي ما بين الأنبياء والقديسين والفلاسفة والمتصوفة وهذا ما حملته شخصية المسيح<sup>2</sup>.

وتواصلت مع الديانة المسيحية وأصولها التصوفية ظهرت جملة أفكار تصوفية معتمدة على تلك الأفكار والأصول حيث ظهر القديس أوغسطين\*\* ينبوع التصوف الذي أنهل منه الغرب مقاوماً للنزعة العقلية، "وأن العالم لم يخلق من مادة معينة بل من لا شيء وهو بهذا يسير عكس اتجاه الفلسفة اليونانية... وظل أوغسطين يبحث عن الله أملاً في أن يتغلب على أغترابه في هذا العالم فواصل بحثه"<sup>(3)</sup>، فتغربه عن العالم وأرتحاله باحثاً عن الله جاء ردة فعل لما كان يستهويه من أستمع بالملذات الدنيوية، وفي لحظة تم التحول من حال الى حال فأصبح مجرد من كل قيد مادي لا تسكنه غير الروح الصوفية متلاًساً عنده كل شيء لم تبقى غير حقيقة واحدة هي الرحيل بعيداً حيث مدينة الله.

جاء من بعده أسلافه الذين لم يقيموا قواعد الدين على الحجة والبرهان، بل أقاموها على الأحساس الصوفي بالحضرة الإلهية، أذ يرى (هيو) في صور الخلق رمزاً قدسياً، أما (رتشارد) رفض المنطق والعلم ليؤثر القلب على العقل واصف السمو الصوفي للروح بالأرتقاء الى مقام الذات العليا<sup>4</sup>، من خلال هذا البحث والدورة الوجودية المنقبة عن بواطن الكيان الإنساني سعى هؤلاء الى مرتبة (الإنسان الكامل) من خلال الحب الإلهي الذي ينشده الصوفي للأستشراف بحالة من الوجد والهيام في ملكوت الله.

\* فرقة مسيحية الغالبية من الهرطقة يقوم مذهبها على أن الصلاة المتصلة يمكن أن تجتث أصل الخطيئة، وتبلغ بالإنسان حد الكمال الروحي والتحقق وقد قاموا بنشر مذهبهم، ابتداء من النصف الثاني للقرن الرابع الميلادي حتى القرن السادس بل أن تأثيرهم يمتد الى أكثر من ذلك. للمزيد ينظر: ر.أ. نيكلسون، مصدر سابق، ص 20-21.

1 المصدر السابق نفسه، ص 20-21.

2 عثمان جبري، الأخلاق والدين بين علم الاجتماع والتصوف، (دار التركي للنشر: تونس، 1988)، ص 263.

\*\* (354-430م) أمتاز بالأزدواجية في شخصيته أذ كان ظاهره مختلف عن باطنه، فهو في الظاهر كان إنساناً ورعاً وتقياً وطاهراً، أما في الباطن فكان منغمساً في الملذات والشهوات والرذيلة، طلب الحقيقة في شهوات الجسد إلا أنه أخفق وبعد قراءة رسائل بولس جاء التحول في حياته. للمزيد ينظر: عبد القادر موسى المحمدي، الأغتراب في تراث صوفية الاسلام، ط1، (بيت الحكمة: بغداد، 2001)، ص 33-36.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 34.

4 ول ديورانت، قصة الحضارة، المجلد الثامن، ج2، مصدر سابق، ص 151-152.



والوجد الصوفي هنا ذات طبيعة شمولية حاضرة في مجمل نصوص التصوف الإنساني، ورمز الخمر شأنه شأن الرموز الغزلية التي عول عليها المتصوفة في لغتهم، وذكر الخمر مرتبط بالجو المسيحي أذ يوحى بالأديرة والرهبان وأصداء النواقيس، هذه الجماليات المسيحية احتضنتها العرفانية الصوفية وفق منحى آخر حيث رمز الى أهل الأديرة بالعرفاء الذين ورثوا مقاماً عيساوياً روحانياً، لما للامدامة الرمزية في النفوس من مقام مقدس حيث مشاهدة عالم الأرواح المجردة من الظلمات، والتي تمثل للصوفية المسلمين معبراً الى الحقيقة المحمدية، هذا الارتباط يوصف بالمدامة الإلهية الموازية لعذرية الحكمة العلوية والكلمة الخالقة، ونجد ذلك في أبيات شعرية للنابلسي<sup>1</sup>:

قف جانبَ الدير سل عنها القساقيسا      مدامة قدستها القوم تقديسا  
بكر إذا ما أنجلت في الكأس تحسبها      من فوق عرش من الياقوت بلقيسا  
وقت فراقت وطابت فهي مطربة      كأنها بيننا دقة تنواقيسا

يعطي هنا للامدامة قدسية لما تحمل من جمالية عندما يغيب فعل العقل ويأتي أداء الحدس والخيال والقلب، فتبدأ الروى بالتحول من عالم زائل الى عالم مثالي، أذن للخمر معنى قدسي للمتصوفة المسلمين كما لدى الديانة المسيحية كذلك كونه رمز ميثولوجي متوارث.

نجد أن ملامح التصوف المسيحي له تأثير على من جاء بعده وتأثره بما كان قبله من أفكار وسلوك وجماليات ونتائج إنسانية من أدب وفن وأساطير وفلسفات دينية أتت معبرة ومؤمنة بوجود الله والإنسان الكامل الحامل للصفات الإلهية مثل شخصية المسيح والحقيقية المحمدية وشخصيات الأساطير والملاحم أي الشخصية الميثولوجية المتكونة من صفات إنسانية وأخرى إلهية متجسدة صورها في النصوص.

ووفق لما حملته شخصية المسيح من ثنائية (الناسوت - اللاهوت) أتسمت الديانة المسيحية بجمع الأضداد الرامز لللامعقول والتي يستدل عليها عن طريق الوجدان والحدس، مثل الجمع مابين (العلو - المحايثة، الناسوت - اللاهوت، التشبيه - التنزيه\*)، وقد ميز أوريجين\*\* بين ناسوت حقيقي صورة الإنسانية وناسوت مجازي مغاير للصورة الإنسانية، وتباعاً لذلك فسر الصوفية اللاهوت بأنه عين الحياة المستمرة أي أن السريان والديمومة في الأشياء هي اللاهوت أما الناسوت يمثل المحل الذي تسكنه الروح سواء كان

1 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 357 - 374.

\* يعني مصطلح التشبيه، تشبيه الحق سبحانه بالخلق ومن ثم أسناد صفات الممكن الى الواجب تعالى، اما التنزيه فيعني اعتبار الحق متعالياً عن الخلق وسلب صفات الممكن عنه. للمزيد ينظر: علي شيرواني، الأسس النظرية للتجربة الدينية، تر: حيدر حب الله، ط1، (الغدير: بيروت، 2003 م)، ص 319 - 327.

\*\* في الثقافة المسيحية العرفانية أشتهرت ثلاث مدارس: المدرسة النصية والمدرسة التأويلية والمدرسة العقلية المسيحية ومؤسسها أوريجين (185-253) وهو المؤسس الحقيقي لها في القرن الثالث الميلادي وقد تأثر بها المسلمون. للمزيد ينظر: محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الاسلام، مصدر سابق، ص 72 - 73.

صورة إنسانية أو أي صورة أخرى من العالم<sup>1</sup>، ولكي يحمل القديس أو العرفاني الصوفي أو الحكيم تلك الثنائية لابد من كبح الشهوات والرياضة وتنقية النفس لتواصل رحلتها الروحية صوب المقام الأعلى، لتسترد الصفات الإلهية الموهبة لها فتصبح حاملة لثنائية الناسوت واللاهوت.

أو كما يفسرها توما الأكويني\* أن المخلوقات هي آثار الله فلا بد أن يكون الإنسان حاملاً لصفات الله الإيجابية مع مراعاة الفارق الهائل بين الباقي والفاني، إلا أن الإنسان حامل لكمالات مشتركة من الصفات للذات الإلهية مثل أن الله (خير - عدل - قادر - حق) رغم أن هذه الصفات بالنسبة للإنسان لا توازي ما يحمله اللآله فالإنسان حامل لشذرات منها، مؤشراً نحو من خصه الله بالكمال الإنساني، لذا يتناول توما العلم والارادة والحياة في فلسفته<sup>2</sup>، وتعتبر الديمومة (الحياة) والعلم (المعرفة) والقوة (الأرادة) وهي صفات إلهية أعطاها الله لمخلوقاته من أجل الديمومية الكونية، من خلال ذلك يُكشف عن ملامح صوفية واضحة في فلسفة توما الأكويني.

أما رمز الأنثى فقد تمايز في موقف العرفانية المسيحية متجسد في شخص (مريم العذراء)، والتي تمثل رمز الحكمة الإلهية المقدسة ودعاء التقوى التي أنبثقت منها كلمة الله، فكان لرمزيتها صدى في الخطاب الصوفي<sup>3</sup>، ولما كان لرمز الأنثى سلطة في العرفانية المسيحية كان للطبيعة رمز مهيم أيضاً، وتأتي جمالية الطبيعة والرجوع لها مستلهم من اتخاذ المسيح الجبل مكان يتأمل من فوقه ملكوت الله وكماله لبعده عن الملأ وقربه من الله، كما أخذت مريم مكاناً خلواً بعيداً عند ولادتها المسيح فلا يشعرها بشر ولا تحتضنها غير الرحمة الإلهية، فأنفتحت الطبيعة على مرموزات متعددة وفق للحال الذي وصله المتصوف المسيحي لذا اقترن رمز الطبيعة لديهم "ربطه بالآله على صعيد التبادل الدوري بين (الخالق - المخلوق، الطابع - المطبوع، الناقد - المنقوش) على حد تعبير الجيلي"<sup>4</sup>.

وكجزء من الطبيعة يأتي رمز الطير الذي مثل بالنسبة للغنوص في جميع الأديان أكثر من مدلول، فقد أعطى الله سبحانه لعيسى (ع) معجزة الطير "الذي صنعه من الطين ثم نفخ فيه فأصبح طيراً بأذن الله، يقول تعالى في النص القرآني: ((ورسولاً إلى بني إسرائيل أنني قد جئتكم بآية من ربكم أ نني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بأذن الله)) (آل عمران: آية 49)، من هنا يأتي معنى النفخ أي تسلط الإرادة بالحياة في حالة آدم وعيسى وهينة الطير"<sup>5</sup>.

1 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 442 - 444.

\* (1225-1274م) بعد وفاته أعلن البابا أن توما الأكويني قديس وأن فلسفته منحه إلهية، وقد كان الأكويني أنتقانياً أذ ألف بين الأرسطية والرواقية والأفلاطونية المحدثة والأوغسطينية وتأثر بكتب شيشرون وأبن رشد وابن سينا، وينسب الإيمان للأرادة ويصفه بأنه نعمة من الله يخص بها عباده المؤمنين، واللاهوت عنده فلسفي يجعل من الإلهيات مبادئ يفسر بها كل شيء في الوجود. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 61-63.

2 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ط1، (ذوي القربى: قم، إيران: 1427 هـ)، ص 340 - 341.

3 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 442 - 444.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 285.

(5) أحمد شلبي، مقارنة الأديان (المسيحية)، ط10، (مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، 1998)، ص 46.

فأعتبر الطير في الغنوص الصوفي لجميع الأديان أرواح السالكين في معراجهم الصوفي متمثلة بعودة الأرواح الى وطنها الحقيقي قاطعة الأودية والجبال والبحار معبرة عن ما يعتري الصوفي حيث الارتقاء الى الحضرة القدسية والعروج الى حضرة الروح الكلية، فرمز الطير ذو صورة حسية متسمة بطابع نوستولوجي شوقاً الى البدء والاصل<sup>1</sup>، وهو ما حملته بعض نصوص التصوف الإسلامي كما في (منطق الطير) لفريد الدين العطار\*.

والمكان في العرفان المسيحي قرين بدلالات الطبيعة في بحثه عن الله في السماء والشمس والقمر والنجوم لأنها أقرب ما خلق الله له صعوداً من السطح متسامية الى السماء وهذا مورث أسطوري فطري في إن الله موجود في مخلوقاته.

كان المسيحيون ذوو النزعة الصوفية يبحثون عن مملكة السماء وقيامها على الأرض منذ ولادة المسيح، يقول (الأب بولس الياس) "إن مملكة السماء ليست مؤسسة سياسية أو اجتماعية إنما هي حال من أحوال النفس، حالة بر ونبذ للأنانية محبين مطيعين لله، كذلك الحنين الى البساطة والعودة الى الطفولة المسيحية وما فيها من نقاء وصفاء، وهنا ما لمح اليه المسيح (لا يقال ملكوت الله هنا أو هناك لأن ملكوت الله في داخلكم)"<sup>(2)</sup>، أي إن المكان الذي ينشده السالك من خلال الرجوع الى الطبيعة والصفاء والنقاء حيث خلوته بنفسه يدركه من خلال ذاته، والذات هي التي تعرج به في رحلة داخلية روحية باطنية الى السماء حيث فردوسه المفقود.

أما الزمان كما يراه أوغسطين مسألة ذاتية لا موضوعية، يسكن داخل العقل البشري أو داخل النفس البشرية، وليس له علاقة بالمدة وإنما تابع للأحاساس وقتي ينتهي بأنتهاء اللحظة المعاشة والحاضرة فقط، فلا وجود للمستقبل ولا للماضي هنا أذ يغيب كل شيء فيغمره أحساس معرفي وفكري<sup>3</sup>، فهو زمن مسرمد ومثلما قيل "أن الصوفي أبين وقته"<sup>(4)</sup>.

أما اللغة التي كانوا يتكلمون بها أصحاب الشأن الصوفي فهي لغة مطلسمة ومشفرة وغريبة عن السمات العامة، "كانوا يبدون كالمجانيب، تلبلت ألسنتهم فكانوا يتكلمون بلغات غير مفهومة وتسأل الناس: أترى هولاء الرجال سكارى؟ فقال بطرس: نحن الآن في الساعة التاسعة صباحاً ومن غير المعقول أن نكون سكارى... وتوقف الجميع عن العمل، ومن كان يمتلك أملاكاً باعها ووزع ثمنها على الجماعة"<sup>(5)</sup>، هنا يتبين الجذب الصوفي لديهم والهيام حيث لا يعرفوا شيئاً عن عالمهم الأرضي يتكلمون اللألغاز فيما بينهم وهذه حال المتصوفة، أما بيعهم لما يملكون وتوزيعه على الفقراء نابع من زهدهم الحياة وإيثار النفس، مثلما فعل بوذا أذ أستغنى عن الدنيا ليأخذ الأرض مسعى له متجولاً فيها لعلها تأخذه صوب

1 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص303 .

\* ينظر: فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعه، ط3، (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1984م).

(2) أحمد شلبي، مقارنة الأديان (المسيحية)، مصدر سابق، ص75.

3 عبد القادر موسى المحمدي، مصدر سابق، ص35-36 .

(4) عدنان حسين العوادي، مصدر سابق، ص191.

(5) المصدر السابق نفسه، ص24.

المراد، أذن تداخل القديم بالجديد والجديد بالقديم سواء بالدين أو الفلسفة مؤشراً على وجود ملامح صوفية منذ التكوين.

كانوا مدركين إن حجة الإيمان لا علاقة لها بحجة العقل بل هي فوق ذلك، فالإيمان مصدره لغة البسطاء بعيداً عن لغة الاستدلال العقلي، متخذين من لغة المعجزة والشهادة والمثل والعمل الصالح لغة للقلب القريبة إلى قلوب الخلق مؤثرة فيهم، أي ليست لغة البرهان بل لغة روح القدس.<sup>1</sup>

ولم تكن النزعة الصوفية عند المسيح بعيدة عن الرمز والغموض والتأويل والرؤى ونسج الخيال، وهذا ما جاء في أنجيل يوحنا\* (الأنجيل الرابع)، حيث يكتنفه الفكر الصوفي وتغلب لغة الوجدان والأحاساس رافضاً أن يفصل بين (الفكر- الأحساس، المعرفة- الحياة)، فالنزعة الصوفية التي هيمنت على هذا الأنجيل تتواصل من البداية حتى النهاية محاولاً إهمال المنهج العقلي والأخذ بطريقة التصوير العاطفي والرمز، وهذا ما حدث بعرضه للديانة المسيحية وحياة المسيح، وأخذ بأسلوب الانتقال من قضية إلى أخرى دون ارتباط مبتعد عن الرتابة مُنساق لإيقاع حر انعكاس للحرية التي يتمتع بها الصوفي في سلوكه وخطابه<sup>2</sup>، كما أنه أستعمل أشياء من الحياة العادية رامزاً بها إلى حقائق روحية.

والرؤى لها سحر وتأثير على الذات الإنسانية فروياً يوحنا اللاهوتي الواردة في الأنجيل تحمل رموزاً وخيالاً وتأويلاً وتناسلاً مع رؤى أخرى متأثر بها مثل (سفر دانيال واخنوخ) من حيث الشكل إلا إنه توجه ببلاغته الجذابة مستنداً إلى العقيدة التي تؤمن بوجود مملكة السماء أي حلول ملكوت الله في الأرض، أذ شرب الحكمة التي تقول أن حكمة الله شيئاً حياً<sup>3</sup>، تؤمن بالعقيدة المسيحية المتألّهة المنتظرة عودة المسيح مخلصاً للبشرية.

أرتحل يوحنا في هذه الرحلة الروحية وهو مُنفى في جزيرة متأملاً في ملكوت الله، وإذا به يرتقي من العالم الأرضي إلى عالم الإلهية قاطعاً السبع سماوات وصولاً إلى العرش مبشراً بظهور المسيح ليعيد العدل إلى العالم السفلي مؤسس مملكة السماء على الأرض حيث ينتظر الغائب الحاضر في شخص المسيح، أذ يراه فيقول: "هوذا يأتي مع السحاب، وتنتظره كل عين والذين طعنوه. ويلوح عليه جميع قبائل الأرض، نعم امين 80 أنا هو الألف والياء البداية والنهاية، يقول الرب الكائن والذي كان والذي يأتي القادر على كل شيء"<sup>(4)</sup>، ينطق هنا يوحنا عن لسان المسيح أي صيغة (المتكلم الغائب) كما في الخطابات الصوفية للأديان الأخرى، مبشراً بني الإنسان بأن الرب الموجود سيأتي ليخلصنا وأن الله حل في جسد

1 جورج طرابيشي، مصدر سابق، ص 29.

\* يوحنا بن زبدي، دعاه يسوع مع أخيه ليكونا من تلاميذه، هو صاحب الأنجيل المسمى باسمه، وهو الأنجيل الذي تضمن ذكر صريحاً لإلهية المسيح، وهذه الإلهية هو نص أثباتها وركن الاستدلال فيها، وهو موضع مخالفتها لديانات التوحيد، وهذا الأنجيل تختلط فيه الرواقية والأفلاطونية بالهرمسية والغنوصية لذا تضاربت الأقوال عن كاتبه الحقيقي إلا إن استخدامه لضمير المتكلم الجمع يوحي بأنه هو، وقد أخذت الكنيسة عباراته على علاتها. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، موسوعة فلاسفة ومنتصوفة اليهودية، مصدر سابق، ص 249- 258.

2 محمد عائد محمد بن حرب، الحقيقة والباطل (المسيحية)، (بلاغ، 2001م)، ص 178- 179.

3 ول ديورانت، مج 6، ج 1، مصدر سابق، ص 272- 275.

(4) الكتاب المقدس (اسفار العهد القديم والجديد - العهد الجديد)، مصدر سابق، ص 405.

المسيح لما يحمل من صفات إلهية، ثم يُغمر يوحنا أحساساً صوفياً فيشعر أن المسيح بما يحمل من صفات إلهية قد حل في جسده، فبدأ ينطق عنه، وبذلك يكون أقرب إلى الإله عن طريق هذا الحل، لذا يكرر عبارة (أنا الأول والآخر) في هذا النص.

أما بنية الرحلة الروحية فقد اتخذت الشكل الدائري، ذلك الرمز الميثولوجي الذي اتخذته الصوفية والفلاسفة في خطاباتهم، ونجده في قوله: (أنا هو الألف والياء والبداية والنهاية) فالألف هو بداية الأحرف والياء نهايتها، ويقصد هنا الرب بداية ونهاية كل شيء فمنه وإليه حيناً وشوقاً لذا فقد أتمم الإنسان العارف بأنه حامل هاجس الحنين إلى وطنه الأصلي حيث الكينونة، أي الهبوط إلى العالم الأرضي ثم الصراع مع الذات ثم المصالحة ومن ثم الموت والبعث من جديد، متخذة الشكل الدائري.

كذلك ورد التكرار كثيراً في النص من أجل التأكيد على الحدث لأعطاء جمالية وأنسجام وهذا ما نجده في تكرار كلمة (البداية والنهاية)، (الألف والياء) كما في العبارات السابقة الذكر، كما ظهر الوصف المليء بالخيال، والذي نجده في كل خطاب صوفي حيث المبالغة الوصفية المتسمة بالطابع الأسطوري، ففي العبارة التالية ليوحنا يريد أن يتسامى بالإنسان ليرتقي به إلى الإلهية فيعطيه صفات علو وسمو مشبهاً آياه بـ (أبن الرب) فيصفه قانلاً: "فالتفت لأنظر الصوت الذي تكلم معي، ولما ألتفت رأيت سبع منابر من ذهب 13 وفي وسط السبع منابر شبه أبن الإنسان متسربلاً بثوب إلى الرجلين ومتنطقاً عند ثدييه بمنطقة من ذهب وأما رأسه وشعره فأبيضان كالصوف الأبيض وعيناه كلهيب النار"<sup>(1)</sup>، فنجد التشبيه (كالثج - كالنار - أبن إنسان) وكأنه في وصفه هذا يصور بطل أسطوري (أنصاف الإلهة) مثل كلكامش، برمثيوس، الخ....

كذلك ورد التشبيه في مجمل النص تقريباً فقد شبه المسيح بالحمل، ربما لوداعته أو كتأويل آخر متمم بالأسطورية لأنه أخذ كضحية تهدي إلى الله من أجل التكفير عن الخطيئة المرتكبة وتطهير الجنس البشري، لذا تُختار الضحية المتسمة بالجمال والكمال الإلهي فتشيع إلى مكان ترتقي وتتسامى فيه، فتشبيه المسيح وصلبه من الممكن أن يعطي ذات المعنى فيصفه قانلاً: "اكتب طوبى للمدعوين إلى عرس الحمل"<sup>(2)</sup>، وكأنه يصف العشاء الأخير للمسيح مع طلابه الأثنى عشر، بكلمات يلومهم بها ويرجمهم لما حصل للمسيح وهم لم يحركوا ساكناً، ووصفه كونه عرس وكأنه يريد أن يقول مبارك للمسيح رجوعه بالقرب من الرب حيث عالمه الحقيقي، وأنغماره فرح وسرور رغم ما فيه من الألم، هذه حال الأنبياء والفئة المنتقاة، فطريقهم مفعم بالألم والمكابدة والمجاهدة إلا إنه حامل لمعنى اللذة الحقيقية في نفس الوقت.

كما أتمم خطاب يوحنا الصوفي بورود رمز الحرف والعدد إذ أخذ من حرف الألف والياء كبداية ونهاية لمعراجة الروحي، كذلك ورد العدد سبعة المتسم برمزية وخصوصية من لدن الخالق لأنه خلق سبع

(1) الكتاب المقدس، (أسفار العهد القديم والجديد - العهد الجديد)، مصدر سابق، ص 405-406.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 427.

سماوات وعدد أيام الأسبوع سبع، كما خاطب يوحنا في بداية النص سبع كنائس، ثم جاء العدد سبعة في عبارة أخرى عندما يصف العرش فيصوره قائلاً:

"ورأيت على يمين الجالس على العرش سفراً مكتوباً من داخل ومن وراء مختوم بسبع ختم" (1)، كذلك يرد العدد في قوله: "ورأيت ماذا في وسط العرش والحيوانات الأربعة وفي وسط الشيوخ حمل قائم كأنه مذبح، له سبعة قرون وسبعة أعين، هي سبعة أرواح الله المرسله الى كل الأرض" (2).

ولم يستثن النص من وصف للطبيعة وما تحمل من رموز، فيذهب في وصف السماوات والشمس والقمر وقوس قزح والأحجار الكريمة وألوانها ورموز الحيوانات ورمز الطير وكل ما خلق الله، وورد سابقاً ذكر للحمل أما رمز الطير فقد ورد في قوله: "رأيت ملاكاً واحداً واقفاً في الشمس، فصرخ بصوت عظيم قائلاً لجميع الطيور الطائرة في وسط السماء (هلم أجمعني الى عشاء الله العظيم) (3)، وهنا بهذه الرمزية والخيال الفسح يصف العشاء الأخير للمسيح بأنه عشاء الله لأن الرب أنزل المائدة من السماء، واصفاً المسيح بصورة ملاك يقف عالياً في وسط الشمس يترقب لحظة أنسلاخ روحه لتصعد الى العرش، ويسترسل واصفاً الأرواح الطاهرة النقية (الأرواح ذات القدسية) وهي على شكل طيور تنتظر لتحمل الإنسان القدسي لترتقي به عالياً حيث الحضرة الإلهية.

ولم تخل هذه الرحلة الروحية العجائبية من طابع الحدس والعاطفة والخيال كوسيلة لترويض النفس لتواصل رحلتها وهذا ما أتصفت به جميع الرؤى والمعراج الصوفي، فحين يصف المسافة بين العالم الأرضي والعالم المثالي والسبع سماوات والمقامات التي يصل إليها والأبواب الموصودة التي تفتح نجد تناسلاً مع الكتب المقدسة الأخرى والأساطير والفلسفات متجاوزاً لخصوصيات النصوص الأخرى مدركاً لشيء واحد غايتهم المشتركة جميعاً الوصول بالإنسان الى مقام القدسية والكمال ليرتقي الى المطلق، لذا فقد أستحضر النص الكثير من القصص الدينية المتسمة بالترشيد والموعظة مثل قصة يأجوج ومأجوج، مؤكداً ذلك إن الخطاب الصوفي متسم بكونه حوار للديانات والفلسفات الأخرى مهما تكن هويتها ونوعها ومهما كان زمانها لتعيش لحظته الآنية التي يعيشها دون أحساس بأي زمن آخر، فالزمن ولید الحال الذي وصلته الذات الإنسانية، إذن هذا النص له حضوره في النصوص الأدبية والدينية بدءاً من الأساطير والملاحم والأديان وقصص الأنبياء، حاملاً ومتسماً بالأسلوب السردي مفعماً بالخيال متسامياً وصولاً الى المعرفة المتعالية.

### 2-3 الديانة الإسلامية

لم يظهر التصوف في الإسلام بشكل صريح وواضح وإنما كانت هناك مؤشرات أو دلالات تشير الى وجود ملامح للتصوف مثل الزهد، بعدها تبلورت هذه الملامح لتكون المذهب الصوفي بشكله المستقل فيما

(1) الكتاب المقدس، (أسفار العهد القديم والجديد - العهد الجديد)، مصدر سابق، ص 410.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 410.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 427.

بعد، أما الظهور الصريح فكان في أواخر القرن الثاني الهجري وبلغ أوجه في القرنين الثالث والرابع الهجري، وبدأ بالتطور إلى مذاهب ومدارس وفرق مختلفة كما اختلف ما بين الصوفي والمتصوف\* والعارف\*\* والزاهد\*\*\* إذ كان لكل واحد منهم أسلوب ومنهج وهدف، وللصوفية في الإسلام مدارس\*\*\*\* منها مدرسة الزهد ومدرسة الكشف والمعرفة، ومدرسة الوجود ومدرسة الاتحاد والحلول.

لا ينكر أن التصوف تمرد وأنحراف كامل عن الشريعة وقوانين الحياة، فرغم تنوع مناهجه ووسائله إلا إن الغاية واحدة، الأرتحال بعيداً عن أي ماديات أستعمرت العالم وأغتالت الذات الإنسانية، فكان لابد من أنتشالها من ذلك العالم الفاسد لما لها من قدسية بأعتبارها تجلّي من التجليات الإلهية، مما أدى إلى جود باعثاً مهماً لتأسيس خطاب فكري يسجل عن طريق المعرفة ما يراده، فجاء الخطاب الصوفي وسيلة لغاية مترامية الأطراف. فأصبح الأهتمام بالخطاب الصوفي المعرفي أكثر من السلوك الصوفي، ربما لحاجة العصر أو لأنه بدأ يعبر عن معاناة الذات الإنسانية وما تحمله من آهات لأنها سحقت وأغتيلت، هذا ما أستلهم من خلال الخطاب الصوفي لرواد المدارس المعرفية المتمثلة بـ (المشائية - الكلامية - العرفانية - الإشرافية - الحكمة المتعالية).

أستمت المدرسة المشائية بأستنادها في التدليل على مطالبها أي معالجة جميع مسائلها فيما يخص الأخلاق والسياسة بطرق منطقية، أما تسميتها بالمشائية فنسبها كما يقال للفيلسوف الذي كان يدرس الفلسفة وهو ماثياً، وهي أمتداد لفلسفة أرسطو والفلاسفة المسلمين الذين أتبعوه وهم الكندي والفارابي وأبن سينا وأبن رشد، يكمن أعتقادهم بأن الشريعة صادرة عن العقل ولا يمكن أن تختلف الشريعة والعقل

\* يفرقون بين الصوفي والمتصوف كما يفرقون بين الفيلسوف والمتفلسف، وتظهر هذه التفرقة بوضوح في كلمة جميلة للحلاج، فقال (من أشار إليه فهو متصوف، ومن أشار عنه فهو صوفي)، فالأول لا يزال يفرق بين الرب والعبد والثاني قد أتحذ بالذات الإلهية حتى صار يتكلم عنها وبأسمها. للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج3، مصدر سابق، ص 67-68.

\*\* من أشهده الرب فظهرت الأحوال عن نفسه والمعرفة حال، يعني أشهده الله ذاته وأسماء وصفاته وأفعاله، فالمعرفة حالة تحدث عن شهود... وعلامة العارف ثلاثة أن لا يطفئ نور معرفته، ولا يعتقد باطناً من العلم ينقص عليه ظاهراً من الحكم، ولا تحمله كثرة نعم الله وكراماته عليه على هنك أستار محارم الله تعالى. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ط1، (مكتبة مديولي: القاهرة، 2003م)، ص 861-863.

\*\*\* الزهد في اللغة: (ضد الرغبة)، وفي الاصطلاح تفاوتت التعريفات قليلاً حسب ذوق قائله ومقامه وحالة وما زهد فيه، وأقل الزهد هو العزوف عن الدنيا طلباً للأخرة، ففي التعريفات: الزهد بغض الدنيا والأعراض عنها، وقيل: هو ترك راحة الدنيا طلباً لراحة الأخرة، وقيل: هو أن يخلو قلبك مما خلت منه يدك. للمزيد ينظر: بكر السيد عبد الرزاق السامرائي، قواعد الأخلاق في التصوف الإسلامي، ط1، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2000) ص 257-261.

\*\*\*\* (مدرسة الزهد) وأصحابها من النساك والزهاد والعباد والبكانيين ومن أفرادها رابعة العدوية وإبراهيم أبن أدهم وسفيان الثوري، أما (مدرسة الكشف والمعرفة) وهي تقوم على أعتبرات أن المنطق العقلي وحده لا يكفي في تحصيل المعرفة وأدراك حقائق الموجودات إذ يتطور المرء بالرياضة النفسية حتى تنكشف عن بصيرته غشاوة الجهل وتبدو له الحقائق منطقية في نفسه تتراى فوق مرآة القلب، وزعيم هذه المدرسة الأمام أبو حامد الغزالي، أما مدرسة (وحدة الوجود) فزعيمها محي الدين بن عربي ومن أتباعها المتأخرين جمال الدين الأفغاني وهي تقوم على أن الله في كل شيء وهو على كل شيء، وليس من شيء في الكون على هذا إلا ويستحق التقديس والأجلال يقول أبن عربي: (وقد ثبت من المحققين أنه ما في الوجود إلا الحق، ونحن وأن كنا موجودين فإينما كان وجودنا به، فما ظهر من الوجود بالوجود إلا بالحق، فالوجود الحق وهو واحد فليس أي شيء هو له مثل لأنه لا يصح أن يكون وجودان مختلفان أو متماثلان، أما مدرسة (الاتحاد والحلول) وزعيمها الحلاج، ويظهر في هذه المدرسة التأثر بالتصوف الهندي والنصراني، حيث يتصور الصوفي بأن الله قد حل فيه وأنه قد أتحذ هو بالله، فمن أقوالهم (أنا الحق) و(ما في الجُب إلا الله) وما إلى ذلك من الشطحات، التي تنطلق على إسننتهم في لحظات السكر بخمرة الشهود على ما يزعمون. للمزيد ينظر: صابر طعيمة، مصدر سابق، ص 107-109.

لذا أتخذت من الطريقة العقلية لتصل الى الحقائق.<sup>1</sup>

أستعمل أصحاب المدرسة الكلامية المنهج الجدلي لا البرهان في أثبات مدعياتهم والغاية أقحام الخصم من قبل المتكلم وإلزامه بخلاف الاستدلال البرهاني حتى يصل الى الحق والواقع، وتتصف بالاتجاه النقلي حيث تعاملوا مع الظواهر النقلية بنحو يرفض أي تفسير أو شرح أو نقد لها مطبقين المقولات والقواعد العقلية على الأفكار الدينية<sup>2</sup>، ألزمت هذه المدرسة بمحتوى النص القرآني دون تلاعب في مضمون النص أو تأويله، وهذا ما يترتب على الحديث أيضاً وبأستعمالها العقل تكون قريبة في منهجها من المدرسة المشائية.

أما في المدرسة العرفانية فقد أعتمدت على المعرفة في منهجها حيث أن العرفان واجب الوجود أذ تصبح العبادة هي المعرفة الممزوجة بالعلم الإلهي ووحدانيته وتقديس صفاته، أي المعرفة هنا العلم الإلهي وتعني معرفة مباشرة بالله حيث يتحقق بالكشف والشهود وهذه المعرفة منحه تصل للعارف من الله.<sup>3</sup> والمعرفة بالنسبة لروادها علم رسمي أكتسابي حيث الأكتفاء بما أعطاهم الله من علم بأسماءه وصفاته وأفعاله<sup>4</sup>، كذلك أتخذت هذه المدرسة من الإرادة نقطة البدء ونقطة النهاية، أذ يبدأ المرید بها ولا يصل دونها كونها أساس الوجود والمعرفة بالله، لذا قيل من خلال هذا المنطلق: نهاية الإرادة أن تشير الى الله فتجده مع الإشارة<sup>5</sup>، أتخذ رواد هذه المدرسة ومريديها في خطابهم وأفكارهم الصوفية المعرفة الإلهية والإرادة الإنسانية كمنطلق للوصول الى الإرادة الإلهية، وهذه الملامح موجودة في ديانات وفلسفات أخرى. بينما المدرسة الإشراقية تقوم على الكشف والذوق الصوفي، كشف ومشاهدة الأنوار العقلية وصقل النفوس بعد تجريدتها، وعندها تلقى العلوم الإلهية على هذه النفوس التي خصها الله بذلك عن طريق الرياضة والمجاهدة وتصفية النفس من الشوائب التي غمرت البشرية، تقوم بصقلها فتصبح كالمرآة المصقولة التي تعكس الصور والعلوم الإلهية<sup>6</sup>، أن تجريد العارف من ماديات الحياة والقيود المقيد بها عبر أزمان طويلة وما تراكم عليه من تسلط مؤسسات محكوم بها كان لابد من هذا التجريد للكشف عن نواميس النور الإلهي الذي خلق منه الإنسان الأول ولا يأتي ذلك إلا من خلال تجربة ذاتية تخرجه عن المألوف تجربة معرفية يتم عن طريقها الإشراق للحقيقة الإنسانية المستضافة في هذا العالم من قبل الحقيقة الإلهية. من المؤكد أن نهاية كل مدرسة هي بداية جديدة لمنهج جديد يؤثث لما بعده فالنهائيات جذور لبدایات جديدة وجميع المدارس رغم أختلاف الروى والأفكار إلا أن المبتغى واحد، فالمدرسة الإشراقية لها أثر في بناء منهج جديد لمدرسة الحكمة المتعالية.

1 عبد الجبار الرفاعي، مبادئ الفلسفة الإسلامية، ج1، (مركز دراسات فلسفة الدين: بغداد، 2005م)، ص 83.

2 كمال الحيدري، مناهج المعرفة، ط1، (دار فراقد: ايران، 1424هـ)، ص 53 - 55.

3 نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، ط1، (بيت الحكمة: بغداد، 2001م)، ص 105 - 107.

4 كمال الحيدري، مصدر سابق، ص 69 - 70.

5 نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 289 - 291.

6 فضيلة عباس مطلق، مصدر سابق، ص 11 - 16.



أما مدرسة الحكمة المتعالية فمؤسسها صدر المتألهين (الشيرازي)\* وفلسفته هي ملتقى لأربع طرق هم المشائية والإشراقية والعرفان النظري وعلم الكلام حيث تتوحد وتتدرج فيها، وهذه المدرسة تلتقي مع مدرسة المشائين بالاستناد إلى البرهان، وتلتقي مع المدرسة الإشراقية لأنها تقول إن الكشف يمكن أن يوصل إلى الحقيقة، وهي مبادئها تستلهم من منابع الوحي (القرآن) وتراث النبوة<sup>1</sup>.

والتصوف الإسلامي لم يكن ناتجاً بذاته بل هو سليل حاضنة فكرية ودينية لها مرجعياتها في الأثر الإنساني عموماً لتخلق ماهية إنسانية ترتقي إلى ما أسموه (الإنسان الكامل) الجامع لمنظومة فكرية وروحية تتقارب وعالم (المثل) الموعود.

وبالنسبة للتصوف الإسلامي يعتبر النبي محمد(ص) الإنسان الكامل وإن أول روح خلقها الله هي الروح المحمدية والنور المحمدي ذلك ما يقوله الجيلاني\*\*، فالحقيقة المحمدية صورة الله على الأرض، والإنسان الكامل يمثل العالم الأصغر الحامل لصفات الجمال الإلهي المتجسدة في صورة النبي محمد(ص)<sup>2</sup>، هذا ما يراه المتصوفة المسلمين لذا كانوا يتمثلوا به لما يتمتع شخصه من كمال إنساني وما يتسم به من صفاء نفس ونقاء روعي بعيد عن ملذات الحياة، "فهو بالنسبة لهم الزاهد الأول والمتأمل الأول في ملكوت الله ذي الرؤيا الصادقة الباحث عن الحياة الأخرى وخلود الروح ولا يستثنى اقعة الأسراء والمعراج وما لها من أثر على الصوفية فيما بعد، ولم يكن الرسول غافل عن تعميق الجانب الروحي في حياة المسلمين"<sup>(3)</sup>، هذه الشذرات التي وردت عن رحلة الرسول الإنسانية تعتبر إحدى منابع التصوف الإسلامي.

أيقظ البحث الأسطوري الأزلي عن (الإنسان الكامل) الخطاب الصوفي لأهمية الذات الإنسانية المهمشة لزمان، لذا يشبهه الجيلاني بأجمل ما خلق الله في الطبيعة وكيف جمع الأضداد فيه من خلال شخص النبي محمد(ص) فيقول:

"ولكن يذوب الثلج يُرفع حكمه

ويوضع حُكم الماء، والأمر واقع

\* قيل أسمه أشرف الدين مصلح الشيرازي، ولد عام 571 هـ في شيراز لذا سمي بالشيرازي من أسرة متدينة والتحق بالمدرسة النظامية ببغداد في دور الشباب... وهو صوفي اشتهر بالقول الصوفي وله كرامات...، وعند الشيرازي فإن المعاني الذوقية والإرادات القلبية والإحوال والمشاعر، ليس أكثر ملائمة لها من لغة القلب، أي الشعر والشاعر العارف يكشف عن سر الخليفة التي توجزها العبارة القدسية (كنت كنزاً مخفياً فاحببت أن أعرفه، فخلقت الخلق لكي أعرفه). للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 277 - 278.

1 عبد الجبار الرفاعي، ج1، مصدر سابق، ص 84

\*\* (767-826 هـ) عبد الكريم بن عبد الكريم، ولد في العراق وتوفي في اليمن، وورث عن مشيخه (أسماعيل الجبرتي) الطريقة، وله نحو ثلاثة وثلاثين مؤلفاً منها كتابه الأشهر (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل) وهو المعروف اختصاراً (الإنسان الكامل).... وكان الجيلاني شاعراً وله قصيدة مشهورة بأسم (النادرات) وفيه يعرض كل فلسفته الصوفية، وخاصة نظريته في (الإنسان الكامل) وهو من دعاة وحدة الوجود. ويعتبر مثل محي الدين بي عربي - أن كل المتعبدين هم عباد الله وأن سجدوا للأوثان وكل الظواهر الكونية مظهراً لا أسماء الله تعالى.... للمزيد

ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 141 - 144.

2 المصدر السابق نفسه، ص 655 - 656.

(3) علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج3، ط9، (دار المعارف: القاهرة، د.ت)، ص 79 - 80.

### تجمعت الأضداد في واحد البها

وفيه تلاشت وهو عنهن ساطع<sup>(1)</sup>

فاستمدوا من الصفات الإنسانية المحسوسة واللامحسوسة مصدراً لتأنيس كل شيء متسم بالجمال والكمال لما للإنسان من قدسية لديهم فالشبلي\* هنا يؤنس القلب فيجعله حاملاً لمحسوسات إنسانية مثل العين والأذن أذ يقول:

"وعينان قال الله كونا فكانتا فعولان بالألأباب ما تفعل الخمر"

ثم يوضح الشبلي بأنه لا يعني العيون النجل ولكن يعني العيون والأذان الواعية للقلب<sup>(2)</sup>.

أذن أخذ الصوفية في التعبير عن خطابهم الاستعارة في صياغتهم لأفكارهم ورواهم للصفات الإنسانية كما فعل أبو يزيد البسطامي\*\* في قوله: "ما زلت أسوق نفسي الى الله وهي تبكي، حتى سقتها إليه وهي تضحك"<sup>(3)</sup>، فقد أعطى للنفس هنا طبيعتين إنسانيتين البكاء والضحك، كذلك قول أبي سليمان الداراني\*\*\* "إذا جاع القلب وعطش صفا ورق، وإذا شبع وروي عمي"<sup>(4)</sup>، هنا أنتس من القلب جعله يعطش ويجوع، فالجزء حامل لصفات الكل وجميع الأجزاء تحس ما يحسه الإنسان بكنيته، كذلك يصور هنا حالة الزهد والبعد عن الماديات والشهوات التي تعمي بصيرة الإنسان عن الحقيقة، فالقلب مرآة المتصوف وهي المتحكم في فكره وخطابه ورحلته الى الحقيقة الإلهية، كذلك أعطى صفة السر للسر\*\*\*\*، والصفاء للصفاء\*\*\*\*\*، أذن عممت الصفات على الصفة نفسها والسر ذاته لأعطاء معنى باطن.

(1) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 142.

\* أبو بكر بن جحدر، أو أبين جعفر أو أنه جحدر بن دلف، فأسمه الحقيقي مختلف فيه، وشهرته بكنيته، وله شطحات قد عرفت به كشطحات البسطامي، وله شعر صوفي جميل... تضمنها كتابه (ديوان أبي بكر الشبلي)...، التقى بالصوفي (خير النساج) وحضر مجلسه وفتن به، وأنصرف عن الدنيا... وبدأ المجاهدة والتصوف، فصحب الجنيد شيخ الصوفية... وكان مثله فقيهاً وصوفياً، والصوفي في لغة الشبلي هو الفقير لأنه في كل أوقات وأحواله فقير الى الله تعالى... وأشتهر الشبلي بالشطح... ويبلغ أقصى ما يمكن الوجد عندما يقول: (أنا الوقت، ووقتي عزيزٌ وليس في الوقت غيري، وأنا محق) يعني أنه الدهر والدهر هو الله، فليس بوجود سواه، وهو الباقي والكل يفنى عنه، والذي يبلغه يفنى به فيه... للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 333-337.

(2) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 133.

\*\* أبو زيد الأكبر طيغور بن عيسى (188-261 هـ) من بسطام خراسان، لم تؤش عنه كتابات في التصوف ولكن أقواله رصدها أصحابه ومحبه في التصوف قالوا فيه أنه الطيغورية، وهو مذهب في المحبة الصوفية والفناء الصوفي، ولعل أكمل المراجع في سيرته ومعرجه الروحي، كما يقول عنه البعض هو كتاب السهلجي (النور عن كلمات أبي طيغور) وأشتهر أبي يزيد بالشطح... وهمه الكبير هو التوحيد. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 67-71.

(3) فائز طه عمر، النثر الصوفي - دراسة تحليلية، ط1، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2004)، ص 368.

\*\*\* أبو سليمان عبد الرحمن بن أحمد بن عطية العبيسي، ينسب الى داران من قرى دمشق، توفي سنة 215 هـ، وكان الداراني بكاء، يقول: ( لكل شيء علم، وعلم الخذلان ترك البكاء)... ويرى أنه لولا رحمة الله ما عبده العابدون وأحبه المحبون... وحبه لله تعالى يدفعه الى أن يؤثره على كل العالقي... والداراني لا يعجبه أن ينصرف العبد بالكلية حتى ينسى نفسه، وينسى الدنيا التي يعيش فيها... والتوسط فلسفة وطريقه يقول: (ليت قلبي في القلوب مثل ثوبي في الثياب) وكانت ثيابه وسطى. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 197-198.

(4) فائز طه عمر، مصدر سابق، ص 367.

\*\*\*\* ما أنفرد به الحق عن العبد، وفيه يكمن حافز البحث عن المجهول ولو عرف سر السر لبطل العلم. للمزيد ينظر: هادي العلوي، مصدر سابق، ص 203.

\*\*\*\*\* صفاء الصفاء مزايلة الأحوال والمقامات والدخول في النهايات، وهو أيضاً أبانة الأسرار عن المحدثات لمشاهدة الحق بالحق على الاتصال بلا علة والمراد هو بلوغ العارف غاية المعرفة. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 196-197.

ولا يتسنى للصوفي الارتقاء الى عالمه المثالي إلا بالغياب عن عالمه الأرضي المعاش والخلّاص من كل قيود الجسد وملذات الحياة، فالجسد بالنسبة للمتصوف سجن الروح ومنفاهها، وما يريده الصوفي غير تلك الحال الفناء\* التام عن العالم، وهذا لا يتحقق إلا بمجاهدات\*\* شاقة يمر بها<sup>1</sup>. وربما يكون الأنخراط والنشوة التي يشعر بها الصوفي نوعاً من الموت والأنبعاث في آن واحد، فالأنخراط موت للجسد لكنه موت مؤقت، ففي تلك اللحظة ينال المريد مراده، ومن هنا تشير العقيدة الأورفيوسية\*\*\* في قولها: (أن إلهاً يسكن الإنسان وأن موت الجسد هو وحده القادر على تحريره)، فالتنقية والتطهير الجسدي من الشهوات الدنيوية وتصفية النفس المغمورة في سجن الجسد مراد الصوفي ليعود متماهياً مع الخالق عبر رحلته الروحية، فأعتقادهم بالخلّاص نابع من خطيئة النفس التي عوقبت بفناءها بالجسد والتطهير وسيلة للخلّاص، ولو كان الفناء مؤقتاً لحظة الأنخراط والعودة من جديد، هذا الأحساس والشعور هو ما أعتمدته المتصوفة.

فالشعور كان سمة المتصوفة وقد سماهم أبو بكر البتائي\*\*\*\* (أهل الشعور)، اذ بدأ الانسان منذ التكوين بالتأمل البسيط باحثاً عن شيء مجهول تطور الى تأمل ناضج جمع التناقضات في كيان واحد وهو سمة من سمات العارفين، وتطورها جاء عن سلوك معبر وفطري لأقامة طقوس رمزية وأستخدام قوى سحرية كوسيلة بين الإنسان والمجهول وبذلك يكون أول بذور الفكر الصوفي<sup>3</sup>.

والتجربة الصوفية في الفكر الصوفي تعرّف بالحال\*\*\*\*\* حيث تتسامى الروح ويتصل المتناهي باللامتناهي يشرق له ويفيض عليه العلم اللدني فيصبح حاله جزء من الوجود الباطن وضرباً من النشاط

\* له تعريفات شتى والفناء نسبي ومطلق وفناء المنع والأسترواح الى حال وقع، وقد يكون الفناء في الحق فتغيب صفات المخلوق في صفات الخالق وهذا هو عين الجمع أي الطور الذي يتأله فيه الإنسان وقد أعلنه الكثير، فمنهم الحلاج وأبو يزيد ... للمزيد ينظر: هادي العلوي، مصدر سابق، ص 198-199.

\*\* المجاهدة ترتبط بالجانب الحسي للصوفي لمحاربة نوازعه بملازمة التهجّر والعبادة والخلوة والعزلة، أن المجاهدة البدنية هي المجاهدة الظاهرة عبر ما يؤدي الصوفي من متطلبات الشريعة وأدبها. للمزيد ينظر: نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 30.

1 عدنان حسين العوادي، مصدر سابق، ص 26 - 27.

\*\*\* والأورفية نسبة الى أورفيوس الذي يرجّح أنه رجل حقيقي وأن كانت جل معرفتنا عنه تمت الى الأساطير...، وتصوره الأساطير رجلاً ظريفاً شقيّاً مفكراً موسيقياً وزاهداً من كهنة الإله دينيسيوس، كان بارعاً في العزف على القيثارة حتى أن الوحوش تستأنس بصوته وتترك طبيعتها الوحشية وكذلك افتتن به نساء تراقياً ولما أبى مواصلتهم مزقته أرباً ويقال إن أحد العلماء جمع أغانيه سنة (520ق.م)، أن من العناصر الخير ه عندهم تأكيدهم على الجانب الصوفي الذي يرمي الى الحصول على المعرفة بالذوق وليس بالحس وبالعقل. للمزيد ينظر: حسام محيي الدين الألوسي، بواكير الفلسفة قبل طاليس أو من الميثولوجيا الى الفلسفة عند اليونان، ط2، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1981م)، ص 228 - 250.

2 أدونيس، الصوفية والسوريالية - المختلف والمؤتلف، ط1، (دار الساقي: بيروت، 1992م)، ص 108.

\*\*\*\* ثابت البناني وطريقته قوامها قراءة القرآن في يوم وليلة، وصيام الدهر، والبناني بصوي وهو الذي يقول (إن الفقه كوفي والعبادة بصري)، وكان ثابت من البكانيين، وكان يبكي حتى ترى أضلاعه تختلف... وتشكل النية ركناً رئيسياً في فلسفة البناني يقول: (نية المؤمن أبلغ من عمله)... للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 83 - 85.

3 عدنان حسين العوادي، مصدر سابق، ص 26-27.

\*\*\*\*\* نازله تنزل بالإنسان في الوقت فتغمر قلبه ثم تزول، والحال لا يدوم، والحال صفاء في الوقت قد يأتي كلمح البصر ثم يذهب، ومن الأحوال أيضاً السرور والحزن والقبض والبسط والشوق والقلق والسكين للمزيد د ينظر: هادي العلوي، مصدر سابق، ص 195.

الروحي للتعبير عن النفس والأعلان عنها وتعتبر الإرادة هي نقطة الأبتداء أذ يشبتوا وجودهم ونقطة الانتهاء حين يصلوا الى الله، والوصول يكون أما بالشهود له أو الفناء فيه أو الاتحاد به.<sup>1</sup>

فجمالية التصوف تكمن في كون الصوفي مأخوذاً بحالٍ لا يتحقق له ولا يناله فما يريد إلا ظلاً أو صورة أو معنى لا يمكن الأحاطة به لذا يظل غيباً ً ، وهذا الغياب هو حضور مطلق لان الله موجود في كل شيء، أذن هو غائب حاضر، حاضراً حديسياً، وغائباً حسيماً.<sup>2</sup>

أي إن المجاهدة والألم الذي يمر به الصوفي أثناء رحلته الروحية الى العالم العلوي لا يعني الكشف الأكيد، إلا أن جمالية اللذة التي تغمره لذة مستمرة لا تنطفيء متعة حقيقية تغمره أحساساً بتلاحم الذات الإنسانية والذات الإلهية، يقول ابن طفيل\*: "وليس في الوجود كمال ولا حسن ولا بهاء ولا جمال إلا صادر من جهته، وفائض من قبله، فمن فقد إدراك ذلك الشيء، بعد ان تعرف به، فلا محاله أنه ما دام فاقداً له يكون في الآم لا نهاية لها، كما أن من كان مدركاً على الدوام، فإنه يكون في لذة لا لفصام لها، وغبطة لا غاية وراءها، وبهجة وسرور لا نهاية لهما"<sup>(3)</sup>.

وفي حالة التروحن التي يمر بها الصوفي يبتعد عن الفكر تسيطر عليه الروح فيغمر بالسعادة من خلال عزلته التأملية التي يتزامن فيها مع المطلق، والسعادة التي تعتليه من نتاج التروحن يشار إليها بالحب الإلهي أو الوجد، ويميل الصوفي الى المحبة\*\* أكثر من الحب\*\*\* فعارف الجمال محب وصفات الباري موزعة بين الجمال والجلال، والعارف يميل الى الجمال لما فيها من أنس وشفافية ولطافة، والعارف يبحث عن الجمال والحب لأنه يرفع أي جدار بينه وبين الله.<sup>4</sup>

أما عاطفة الحب الإلهي هي حد جامع بين التجلي والمشاهدة ويكون الحب في تبادل دوري بين الأرضي والسموي، حب الأرض يرتقي الى الأعلى الى درجة التجلي الإلهي بينما نجد الحب السماوي ينزل الى الأرض من خلال الصور المتنوعة المتجلية عنه، وقد عبروا عن هذا الحب بالأساليب الإنسانية أذ أقام الاتجاه الثيوصوفي (الصوفي المعرفي) علائق فالمحب يوحد بين الفيزيائي والروحي يميل الى التجلي

1 نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 7- 8.

2 أدونيس، مصدر سابق، ص 116-140.

\* هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن أحمد بن طفيل القيسي، يرجع الى أصل عربي، ولد في وادي (آش) في شمال شرقي قرطبة،... من خلال قصة (حي بن يقظان) أراد أن يبين غايته الرئيسية هي بيان اتفاق الفلسفة والدين،... وأبسال رمز رجل الدين المتعمق المتأول الغواص على المعاني الروحانية، أي الصوفي،... للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 1، مصدر سابق، ص 67 - 75، وينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 369 - 376.

(3) عادة المقدم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، ط1، (جروس برس: طرابلس - لبنان، 1996)، ص69.

\*\* بالمحبة يخرج من قيد العبادة بمعنى أن المحب لا يكون عبداً وقسم القشيري المحبة الى خمس أقسام: حسية ونفسية وقلبية وعقلية وروحية، الحسية أمثال الأوامر،... ومحبة النفس هي الميل بلا نيل،... وحقيقة محبة القلب ناز في القلب، والمحبة العقلية هي مراقبة الحبيب في الشهوة والغيبة،... وحقيقة محبة الأرواح بذلها في المحبوب وغايتها الأحاطة به. للمزيد ينظر: هادي العلوي، مصدر سابق، ص 46 - 56.

\*\*\* الحب الصوفي هو حب حقيقي لأنه حب دائم حب الله الذي لا يموت، ويأتي فضلاً من الله سبحانه وموهبة أي هبة ربانية وليست مكتسبة.

للمزيد ينظر: الشيخ أمين الدين النفشبندي، مصدر سابق، ص 148 - 151.

4 هادي العلوي، مصدر سابق، مصدر سابق، ص 56.

الإلهي، وبدوره يميل الى الأبداع الخيالي ومن خلال ذلك يظل رمز المرأة بأعتباره شكل محسوس وصورة فيزيائية متجلية من الإله.<sup>1</sup>

لذا كان الربط بين الحب الإلهي والحب الإنساني عند المتصوفة منبعه ما للمنظومة الرمزية الأثنوية من دلالة للجمال الإلهي المنعكس في صورة الأنثى لأعتبارات أنها أجمل ما خلق الله على الأرض كصورة له أي تجلي له، فصدر من هذا التجلي الربط لدى المتصوفة بين التجلي الإلهي والصورة العينية المحسوسة، وهذا القول لأبي بكر الشبلي يبين ذلك:

"أظلت علينا منك يوماً غمامة أضاءت لنا برقاً وأبطى رشاشها  
فلا غيمها يجوفياًس طامع ولا غيثها يأتي فيروى عطاشها

تؤشر الأبيات رمزية المرأة والحب الطبيعي بوصفه تلويحاً الى حب إلهي مستحوذ قاهر من دياكتيك عاطفي وجداني ومن شعور باطني بين الإلهي والطبيعي"<sup>(2)</sup>.

ورغم ما آلت إليه الأديان والفكر الذي تحمله من سعيها لتحديد العلاقة بين الخالق وخلقته\* وقدمت تفسيراتها السماوية حول نشأة العالم والخلق إلا أن الرموز والأفكار الناتجة من الارتباط بالطبيعة وما وصل إليه الذهن البشري أحتفظت بديمومتها على مر الأزمان<sup>3</sup>، ورغم العلاقة تحمل خصوصية مستمدة من خصوصية التجربة الصوفية أذهي تجربة ذاتية يمر بها الصوفي وينقلها عن طريق الخطاب الحامل للطقوس السرية التي مر بها بما يكتنفها من غموض وأستفهامات إلا إن كل ما يمر به في رحلته يعمم من الجزئي الى الكلي.

لذا نجد عناية الصوفية بالحديث عن رحلتهم الروحية بدءاً من الانتقالات التي يمر بها وصولاً الى المكان الذي يبيغيه، فعرض البداية والنهاية لتلك الرحلة بالنسبة لهم تمثل نوعاً من البوح المراد\* منه تطهير النفس\*\*\* وجذب الناس وأيصال ما يؤمنوا به بالشكل الصحيح.<sup>4</sup>

1 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 137-146.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 166.

\* المتصوفة التزموا بمصطلح خلق الذي يعم الناس من عبيد وأحرار ومسلمين وغير مسلمين فالخلق تشمل جميع خلق الله مهما كانت دياتهم وهويتهم أي وحدة الأديان. ينظر: هادي العلوي، مصدر سابق، ص 118.

3 سحر سامي، مصدر سابق، ص 164.

\*\* المراد والمريد: الأول العارف الذي لم يبق له أرادة وقد وصل الى النهايات وعبر الأحوال والمقامات والمقاصد والأرادات فهو مراد أريد به من أريد ولا يريد الا ما يريد. أما المريد الذي صح له الأبتداء وقد دخل في جملة المنقطعين الى الله تعالى بالاسم، وشهد له قلوب الصادقين بصحة أرادته ولم يترسم بعد بحال ولا مقام فهو في السير مع أرادته. ينظر: نظلة الجبوري، نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، السلسلة الفلسفية (1)، (بيت الحكمة: بغداد، 1999م)، ص 24-25.

\*\*\* والنفس موضوع التصوف حتى قيل أنه مفتاح باب التصوف ولب مراده يسعى السالك الصوفي الى تنويرها وتركيتها. قال سبحانه: "قد أفلح من زكاها وقد خاب من دساها" وقبلها قال سبحانه: "ونفس وما سواها فالهملها فجورها وتقواها"... وفي معجم المصطلحات الصوفية: النفس خمسة أضرب: حيوانية وأمارة وملهمة ولوامة ومطمئنة، وجاء أيضاً: النفس ناطقة وصالحة وحكيمة ونبوية... للمزيد ينظر: الشيخ أمين علاء الدين النقشبدي، مصدر سابق، ص 169-171.

4 فانز طه عمر، مصدر سابق، ص 196.

وتأتي الرحلة الروحية من أجل أن ترتقي بالنفس في أطوار الزمان\* والمكان\*\* حيث يمر المرید بأحوال\*\*\* لها دلالتها الزمانية ومقامات\*\*\*\* لها دلالتها المكانية والتي لها انعكاسها على ذاته روحاً وجسداً، فالتحول بداية الشروع بالتصوف أي التحول الزماني بدايةً من المراقبة والتأمل وصولاً الى الحضرة الإلهية (المقام الأعلى).

ففي الرؤيا العرفانية الصوفية لا فرق بين غيبة الزمان وغيبة المكان ففي الغيبة الأولى يسافر حاله حال المكان الى أي اتجاه ويمكن أن يحضر ويغيب فيه، وأوقات المرید وقتان أحدهما في حال الفناء والثاني في حال الوجد، أحدهم في محل الوصال والآخر في محل الفراق، أذن الحال الذي يمر به الصوفي حامل لخط الزمان ومستوعب تعاقب الديمومة في لحظة واحدة ممتدة بدون بداية ولا نهاية، فهو زمان منكسر زمان الغيبة والحضور والسكر والصحو، زمن في داخل النفس لذا يسموه بعباراتهم (زمان الأنفس)، زمان يتأثر بالارتقاء من حال الى حال ومن مقام الى مقام آخر.<sup>1</sup>

الصوفي وزمانه ومكانه في حالة حركة مستمرة دون توقف، فالزمان حامل لحظة الحال الذي يمر بها أذن الوقت\*\*\*\*\* وليد لحظته يتوقف بما يعتليه من تغير من حال الى حال وهكذا المكان مقرون بذات التغير الى أن يصل المقام الذي يبتغيه، والتسامي بالنفس يأتي عبر السفر\*\*\*\*\* والغربة\*\*\*\*\*

\* لا يجري الزمان على الحق، أي لا يتعين وجوده بزمان، بمعنى أن وجوده ليس زمانياً، والفرق بين كان الله ويكون، وبين كان زيد ويكون، أن وجود الله مستمر مع الزمان لا فيه، بخلاف وجود زيد فإنه في الزمان ومنطبق عليه، ولا يوجد بدون هذا الزمان لتعلقه بأمور منطبعة عليه، وكما أن الزمان لا يجري عليه تعالى فكذلك لا يجري على صفاته القديمة. ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 780.

\*\* هو لأهل الكمال والتمكين والنهاية، فإذا كمل العبد في معانية تمكن له المكان لأنه قد عبر المقامات والأحوال فيكون صاحب مكان قال بعضهم:

مكانك من قلبي هو القلب كله      فليس لشيء فيه غيرك موضع

ينظر: نظلة الجبوري، نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 14.

\*\*\* وهي مواهب ويعبر عن ذلك بقولهم: (الأحوال بعين الجود والمقامات تحصل ببذل المجهود)، وهي النسيمات التي تهب على السالك فتنتعش نفسه لحظات خائفة ثم تمر تاركة عطراً تتشوق الروح للعودة الى تنسم أريجها والأحوال عشرة هي: المراقبة، القرب، المحبة، الخوف، الرجاء، الشوق، الأنس، الطمأنينة، المشاهدة، ثم اليقين. للمزيد ينظر: ر. نيكلسون، مصدر سابق، ص 40.

\*\*\*\* وهي مكاسب، هي المنازل الروحية التي يمر بها السالك الى الله فيقف فترة من الزمن مجاهداً في أطارها حتى ينتقل الى المنزل الثاني ولابد من جهاد وتزكية والمقامات سبع هي: التوبة، الورع، الزهد، الفقر، الصبر، والتوكل، والرضا. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 39.

1 محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ط7، (مركز دراسات البحوث العربية: بيروت، 2004)، ص 352 - 356.

\*\*\*\*\* ما بين الماضي والمستقبل قال الجنيد: الوقت عزيز أذا فات لا يدرك، يعني نفسك ووقتك الذي بين النفس الماضي والنفس المستقبل، أذا فاتك بالغفلة عن ذكر الله فلا تلحقه أبداً. ينظر: نظلة الجبوري، نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 25.

\*\*\*\*\* ... أن السفر قسمان: سفر بالبدن وهو الانتقال من بقعة الى بقعة، وسفر بالقلب وهو الارتقاء من صفة الى صفة، فترى ألفاً يسافر بنفسه وقليل من يسافر بقلبه،... وقد سأل أحد شيوخ التصوف: هل سافرت أيها الشيخ؟ فقال: سفر الأرض أم سفر السماء، سفر الأرض لا، وسفر السماء بلى. للمزيد ينظر: أبي القاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ت: عبد الحليم محمود ومحمود بن شريف، ج2، (دار المعارف: القاهرة، د.ت)، ص 450 - 456.

\*\*\*\*\* غربة الصوفي ليست كما يتداولها المعاصرون فالغربة اختيار مجاهدة والاعترا ب حالة منافية يقع فيها الإنسان دون اختيار أو طلب، والاعترا ب سلب لذلك لا يثور الصوفي على غريته بل يعيشها ويتحملها لأنه أختارها وفضلها على الإقامة، والغربة في الحقيقة قد تكون فراراً من الاعترا ب في دار الإقامة. ينظر: هادي العلوي، مصدر سابق، ص 41.

والمشاهدة\* كي يصل المقامات العليا فالسالك\*\* يستمر في رحلته الروحية متجاوز للوقت حتى يصل المكان الذي يريده.

أذن الزمان في المفهوم الصوفي (السلطان) (المتسلط) ويعود ذلك الى أهميته وتحكمه بالإنسان، والوقت معبر عن حال الصوفي في زمان الحال دون تعلق بالماضي أو المستقبل، وعبر عن وقت الصوفي (بالوقت المسرمد) إشارة الى عدم تغيير الحال بين الصوفي وربّه في جميع الأوقات، والحال يخص الصوفي لذا قيل الصوفي في حكم وقته.<sup>1</sup>

أما المكان بالنسبة للصوفي مكان داخلي أذ يبحث عن النقطة العليا، نقطة الاتحاد والوحدة وهي نقطة لا تحدد بمكان وغير ملزومة بما يدرك، نقطة يبدأ وينتهي بها، نقطة الأصل والعودة والظهور والبطون، حيث الخيال خارطة لها ولا تدرك إلا به، وهذه النقطة تعود به الى الأصول حيث قوى خارقة تجعل الإنسان يعي موقع نفسه وأي مكان يسكنه، ترمز لعالم صغير في عالم أكبر جسم الإنسان ذاته والمكان هو جسد الإنسان حيث يجد نفسه بعد أن كان منفيًا.<sup>2</sup>

وأقترن الزمان والمكان لدى المتصوف وحركتهما الدائمة بحركة الحروف ذاتها، وتأتى عبر دلالة الزمان والمكان وعلى ذات الدلالات الروحية، فالحروف ذات مرونة مفتوحة كأن روحاً تسكن الحروف. لذا كانت الحروف محملة بدلالات رمزية في النص الصوفي وما فيها من قوى وخصائص ذات طبيعة مؤثرة، هذا المعتقد ممتد الى أصول أسطورية، ويرى الصوفية أن علم الحروف في مذهبهم تظهر به الأعيان\*\*\* وأستندوا الى نص قرآني يعطي لكلمة (كن) تلك الميزة، وترمز كلمة (كن) عند أصحاب المدرسة الكلامية عن رمز الأرادة الإلهية وليس عن سر الإنسانية فقط، وكما يقول ابن عربي أن الله عندما أراد وجود الأعيان قال لها (كن) فكان أول شيء مدرك لهم<sup>3</sup>، فالأرادة بالنسبة للمتصوفة والفلاسفة المتصوفة تعتبر مسيرة للذات الإنسانية حين يتحكم بها من أجل الأسمى، والأرادة الإنسانية أنبعاث للأرادة الإلهية والتي عبر عنها سبحانه تعالى بالكلمة أولاً ومن ثم جاء الفعل.

يعتبر القرآن أول من ألهم الصوفية المسلمين الكشف عن وجود الأحرف الغامضة لسببين :-

\* قال عمرو بن عثمان المكي: المشاهدة ما لاقت القلوب من الغيب بالغيب ولا يجعلها عياناً ولا يجعلها وجداً، قال أيضاً: المشاهدة تعني المحاضرة وتعني المدائنة وقال أيضاً المشاهدة حضور بمعنى قرب مقرون بعلم اليقين وحقانها، قال صاحب اللمع: المشاهدة حال رفيع وهي من لوائح زيادات حقانق اليقين. للمزيد ينظر: الشيخ أمين الشيخ علاء الدين النقشبندي، مصدر سابق، ص 166 - 167.

\*\* السالك هو من سلك، ويقال سلك الطريق أي ذهب فيها، والسالك الى الله هو المتصوف الذي ناب الى الله عن هوى نفسه وأستقام في طريق الحق، وهو الذي مشى على المقامات بحالة لا بعلمه وتصوره. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 789.

1 نظة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 318 - 323.

2 أدونيس، الصوفية والسوريالية، مصدر سابق، ص 178.

\*\*\* الثابت عند الصوفية هي حقانق الممكنات في علم الحق تعالى، وهي صور حقانق الأسماء الإلهية في الحضرة العلمية لا تأخذ لها من الحق إلا بالذات لا بالزمان، فهي أزلية وأبدية وفي اصطلاح أهل الفلسفة من الصوفية الأعيان الثابتة هي الوجود الماهوي، وتسميتها بالأعيان إنما لتوكيد إضافة الوجود الحقيقي إليها فهي ليست مجرد معقولات في عقل الله، بل لها وجودها وكيانها الثابت ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 643.

3 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 408 - 409.

"1. السر في فواتح السور وما خلف الحروف من تأويل (الم - المص - الر - ق - ن - حم - المر - كهيعص - طسم - حمص).

2. النقطة الكامنة تحت البسملة بشكل خاص والنقطة عموماً لأنها سر الحروف وسبب الخطوط، ولأنها أول ما يجلب النظر وأخذت حيز في تفكير العارفين، والباء هي نقطة الوجود ومركز الكون حيث سجدت لله سبحانه عندما خلق الحروف"<sup>(1)</sup>.

أما كلمة (الله) سبحانه وتعالى فقد أخذت حيزاً في التأويل، فالألف أول رمز للأحادية ولما كانت الأحادية أول تجلي للذات في نفسه لنفسه بنفسه، واللام عبارة عن الجلال واللام الثانية رمز الجمال المطلق الساري أما الحرف الرابع ألف الكمال الذي لا نهاية ولا غاية له أما الحرف الخامس الهاء ويعني للمتصوفة إشارة الى هوية الحق الذي هو عين الإنسان، فقد ربطوا بين الهاء ورمزية الشكل الدائري وأن الإنسان في عالم المثال كالدائرة حيث يحمل تضاد بين كونه حاملاً لعز وكمال الصورة الإلهية ومن ناحية أخرى حاملاً للذل والعبودية والعجز الإنساني<sup>2</sup>.

تري الباحثة وفق ذلك أنفتاح عالم الحروف على عوالم أخرى بحركته المستمرة وأرتباطه برموز مثل رمزية الأعداء ما بين (الالف) و(الواحد)، كذلك ما تعطيه من دلالات تخص الشكل الدائري فحرف (الهاء) في كلمة (الله) تعبر عن الكمال الإلهي لتكوينه الدائري والذي يجمع الأضداد تحت هوية واحدة من خلال التكوين الإنساني الجامع بين الصفات الإلهية والصفات الإنسانية، وتكمن حقيقة الوجود في كلمة الله والتي تتفق عليه الكتب السماوية المنزلة والمرجعيات العقائدية والمعرفية، كما أن للكلمة سحر وتأثير باعتبارها مصدر قوة بالنسبة للأنبياء والفلاسفة حتى رجال الدين والسياسة والمؤثرة على الذات الإنسانية.

والخطاب الصوفي محمل بالرموز\* والأشارات\*\* والعبارات\*\*\* غير المألوفة بل هي خرق لكل مألوف، كونه علم يدور ما بين أشارات إلهية وعبارات وهمية ولذا يكثر التأويل\*\*\*\* والشطح\*\*\*\*\* وهنا

(1) نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 82 - 83.

2 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، 414 - 415.

\* في التصوف للرمز معنى باطن تحت الكلام الظاهر لا يدركه إلا أهل الطريق وقال بعضهم من أراد أن يقف على رموز مشايخنا فليُنظر في مكاتباتهم ومراسلاتهم فإن رموزهم فيها لا في مصنفتهم وهذا تنبيه هام، فالرموز في المكاتبات والمراسلات أشارية وفي المصنفات قد تكون الرموز رموزاً ً لرموز أخرى تحتاج الى ما يشبه فك الشفرة، ولكل صوفي شفرته الخاصة. ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 770.

\*\* ما يخفي من المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه، قال أبو علي الروذبادي رحمه الله: علمنا هذا إشارةً فإذا صار عبارةً خفي. ينظر: نظلة أحمد نائل الجبوري، نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 18.

\*\*\* وبالنسبة للمتصوفة هو الحرف والحرف يعني اللغة وهو ما يخاطبك به الحق من العبارات، والعبارات للعموم والرموز والأشارات للخصوص. ينظر المصدر السابق نفسه، ص 145.

\*\*\*\* صرف الآية الى معنى تحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه المؤول يوافق الكتاب والسنة، ولذلك فهو يختلف باختلاف حال المؤول من صفاء الفهم ورتبة المعرفة ويقول أبو الدرداء: وهذا كلام يحرض كل طالب همه أن يصفى موارد كلام القرآن ويفهم دقيق معانيه. ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 677.

\*\*\*\*\* كلام يترجمه اللسان عن الوجد يفيض عن معدنه مقرون بالدعوى الى أن يكون صاحبه مستتباً محفوظاً،... وكان بعض هم إذا سأل مسألة فيها دعوى يقول: أعوذ بالله من شطح اللسان. للمزيد ينظر نظلة أحمد نائل الجبوري، نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، مصدر سابق، ص



يعبر الصوفي بطريقة غير مرافية قد يؤدي الى تبادل الضمان فيها فبدل من أن يستعمل ضمير المخاطب أو الغائب في مناجاته لله يستعمل ضمير المتكلم أذ تنحل ذاته في الذات الإلهية أي يكون التكلم بصفة الغائب (المتكلم الغائب) أو (الحاضر الغائب) لأنه يرى حضوره في شخصه، وهنا يقال أن الصوفي أصبح في حالة سكر\* أي لحظة غياب مؤقت عن ذاته ووجوده الخارجي.<sup>1</sup>

الذات الفردية ليست هي من تتكلم بل الذات الكونية الكبرى أي أنه يتكلم بصفة الغائب، فالذات العارفة في حركة دائمة صوب المطلق حالة حنين العودة الى كينونتها وفي نفس الوقت مسافرة نحو كينونة الآخر، ففي الذات الإلهية تجد حضورها الأكمل وتصبح (الأنا - هي) أي اللأنا، هنا تولد لحظة النشوة الحقيقية التي يبحث عنها الصوفي حيث يكون الشعور (أنا لا أنا) بل أن العالم متجسد في الذات الإلهية وبذلك يكون الله غياب وحضور في نفس الوقت.<sup>2</sup>

خلق الصوفي عالمه الخاص بنفسه فبدأ كخيال ثم تطور الى رغبة الوصول الى تلك الزمردة\*\* التي تذوب فيها النفس الفردية، ولو أستحال نيل المراد فالحلم يظل ملازماً له، أنعكس ذلك على خطابه الصوفي الذي يحملنا الى عالم غريب مبهم في تكويناته ذو أنفتاح وحركة مستمرة شبيهة بالحركة الكونية وديمومتها حامل لجمالية غير ولغة غير ورموز غير ومكان وزمان غير المؤلف.

كان الصوفي دائم التكلم عن الآخر متلهف للوصول إليه ماحياً ذاته في الذات الإلهية لذا يستعمل كلمة (هو) والتي يقصد بها الله ففي قصيدة الجيلي يصفه بأنه رمزاً لكل الموجودات لأنها فيض منه وأن الله حاضر فيها فيقول واصفاً سبحانه تعالى معبراً عنه بـ (هو) الغائب الحاضر:

يحال من القبول أو هو واقع

"هو اللفظ والمعنى و صورة كل ما

هو الواجب الذاتي وهو الممانع"<sup>(3)</sup>

هو الجنس وهو النوع والفصل انه

وكما ذكر سابقاً ما للجوهر الأنثوي من وقع على الخطاب الصوفي لذا فقد أكثر الصوفية من أستعمالهم لهذا الرمز في كلماتهم وجاءت هذه الصيغة من أجل المبالغة والتنوع وأحداث أنسجام موسيقي وأيقاع، مثال ذلك قول السراج: "... وأمانة النفوس بالمخالفات والصدق في منازل الأحوال والمقامات، وحسن الأدب بين يدي الله في السر والعلانية في الخلوات"<sup>(4)</sup>.

فمعرفة الله أتخذت طابعاً وجدانياً عاطفياً متمثلاً ببنية الرمز الأنثوي والتي تتعبّر معرفتها مدخلاً للدخول الى معرفة الربوبية، لذلك أسقط الصوفية المسلمون الجوهر الأنثوي على بعض الحقائق الخاصة

\* قال السهروردي في كتابه عوارف المعارف: السكر أستلاء سلطان الحال والصحو ثم العودة الى ترتيب الأفعال وتهذيب الأقوال. قال محمد بن حفيف: السكر غليان القلب عند معارضات ذكر المحبوب. وفيه (أن مقامات الوجد أربع: الذهول ثم الحيرة ثم ال سكر ثم الصحو). للمزيد ينظر: الشيخ أمين الشيخ علاء الدين النقشبندي، مصدر سابق، ص 136 - 139.

1 محمد عابد الجابري، مصدر سابق، ص 287 - 288.

2 أدونيس، مصدر سابق، ص 166 - 168.

\*\* مصطلح صوفي يعني (النفس الكلية). ينظر: نظلة احمد نائل الجبوري، نصوص المصطلح الصوفي في الاسلام، مصدر سابق، ص 145.

(3) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 312.

(4) فائز طه عمر، مصدر سابق، ص 273.

باللغة بصيغ تأنيث مما يكشف طابعاً فيلولوجياً صوفياً لا يخلو من الأستيطان لحقائق اللغة، إلا أنه مغلق على حقائق تمثل تركيب الصوفية لبناء صوفي مغلق على ذاته محمل بالأسرار والغموض، وهذه التحليلات اللغوية تعد تقديس للجواهر الانثوي منعكساً على البناء اللفظي للخطاب الصوفي، "إذا أستعملوا ياء مشدودة مع تاء تأنيث\* في آخره مما يمنح اللفظ دلالة جديدة تتمثل بالثبوت والاستمرارية مثل (الربوبية - القيمومية - الديمومية - الصيرورية)"(2).

فالحال الذي يصله الصوفي في أرتقائه الحضرة الإلهية يجعله غير قادر على التعبير بعبارات عادية، لان الهيبة التي يصلها بمشاهدة جمال الكمال لحظة تولد عبارات مبهمه مفيضة برموز غير مألوفة بما يعكس ما وصل إليه الصوفي من متعة قلبية، مستمد ذلك من الحركة والاستمرارية في الخيال واللغة والأحوال الروحية "فالكتابه الصوفية تذوّب (الانا و الانا) في حركة جدلية تحول الإنسان نفسه الى حركة أستبطن الوجود والتماهي مع أسرارهِ ومن هنا تبدو هذه الكتابة أبعد من أدبية الكلام، تبدو وكأنها تقبض على ما وراء الطبيعة، كأنها طقس سري في ما وراء الكلام تبدو كأنها في انتظار لغير المنتظر... ذلك أن كل شيء فيها يبدو رمزاً أو حلماً أو ايماءً ، والليل فيها ليس ليلاً بقدر ما هو إشارة الى ضوء آخر والموت ليس موتاً بقدر ما هو حياة أخرى"(3).

فأسلوب النفري\*\* مثلاً يعتليه غموضاً وبالأخص في نصه المواقف\*\* بعيداً عن التعند والتكلف، ذلك الغموض الذي يثير ملكة الخيال ويشحن طاقات الإدراك، لذا فإن النص الصوفي يحتاج الى أستغراق وتأمل للكشف عن الكلمات المضمرة ما بين الظاهر منها، ويوضح أدونيس معنى الأدب الرمزي في كتابه (زمن الشعر)" فالرمز، قبل كل شيء معنى خفي وأيحاء، أنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، أنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً وحدود

1 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 153- 154.

\* وعندما أراد أرجاع كلمة شيوعية الى مصدرها الأصلي والذي أتى من مشاع أسم مفعول من الفعل شاع الشيء بشيعه أي جعله مشاعاً ، أي ملك لجميع الناس ومتداول دون احتكار خاص، ومن الفعل الثلاثي اللازم شاع - يشيع للمألوف والمتداول والمعروف عند الناس، ومن الجذر أشتقه المعاصرون من المصدر الصناعي الذي أستعمله الصوفية ربما الأسم حديث لكن المسمى والجذر قديم وثابت. للمزيد ينظر: هادي العلوي، مصدر سابق، ص 42 - 43.

(2) فائز طه عمر، مصدر سابق، ص 270 - 271.

(3) أدونيس، مصدر سابق، ص 143.

\*\* ابو عبد الله محمد بن عبد الله النفري، من نفر بين الكوفة والبصرة ويلقب بالسكندري والمصري لأنه عاش في مصر، وربما توفي فيها، وأشتهر بكتابي (المواقف) و(المخاطبات)، ومات عام (354 هـ - 965 م)، وتنسب كتاباته لحفيده محمد بن عبد الجبار النفري، لأنه الذي قام بترتيب الكتابين وألف ما بين فصولهما أثناء حياته وبعد وفاته. للمزيد ينظر عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 576 - 577.

\*\*\* للنفري مذهب صوفي جديد الى حد كبير، وهو مذهب يقوم على ما يسمى بـ (الوقفه) التي هي نهاية وتتويج لسلسلة المجاهدات، التي تأخذ هيئة سلم تصاعدي يبدأ من الجهل ثم يترقى الى العلم، ثم الى المعرفة، ثم الى الوقفة، وأخيراً ينتهي أمر (المجاهد) أو (السالك) أو (الواقف) على حد تعبير النفري الى الجهل مرة أخرى، ولكن شتان ما بين جهل حقيقي و جهل مجازي، جهل جاهل بالفعل، و جهل يتجاوز العلم والمعرفة، ويعطو عليهما وعلى كل الحدود. للمزيد ينظر: جمال أحمد سعيد المرزوقي، فلسفة التصوف (محمد بن عبد الجبار النفري)، (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 2007)، ص 7- 8.

له، لذلك هو أضاءة للوجود المقيم، وأندفاع صوب الجوهر<sup>(1)</sup>، فعند وصول النفري مرحلة الوقفة مع المطلق يعود فيما بعد من جديد الى عالمه الحياتي متكلماً بصيغة الغائب (الآخر) ناقلاً لهم عبارات موجهة من الخالق الى خلقه، وأتسمت معظم الوقفات بكونها عبارات موجزة شاملة وحاملة لمعاني كونية عميقة فمثلاً في ما يخص وحدة الوجود وأن كل ما موجود هو من فعل الله وصدور له، يقول النفري "وأوقفني فيما بدا ويبدو وقال: أنظر الى كل شيء إنه فعلي"<sup>(2)</sup>.

ومن خلال ما ذكر من تدفق عاطفي وخيال وحس وأفكار ولغة وديمومة لا يمكن أن يوضع التصوف تحت أي هوية أو دين أو قومية لأنها تجربة باطنية تمس جميع الذات الإنسانية مهما يكن جنسها ونوعها هدفها تقديس الإنسان، لذا فإن التصوف أرض خصبه للعديد من الظواهر، فهو ظاهرة دينية لأن الذات الصوفية عاشقة لله باحثة عنه في دواخلها، ونفسية لما فيها من تطهير للنفس عبر الأحوال الروحية التي يمر بها الصوفي، وفلسفية لما يحمل الخطاب الصوفي تفسيراً للوجود، وظاهرة صوفية لان الصوفي دائم البحث عن الجمال الحقيقي النقي، كما أنه ظاهرة اجتماعية\* متميزة، ورغم تنوع وتعدد الخطاب الصوفي إلا إن البداية والنهاية واحدة هي البحث عن الكمال الإنساني.

وبغية بسط الخطاب الصوفي الإسلامي وما حمله من تنوع وفقاً لمكونات الذات المتصوفة والمرحلة التاريخية التي عاصرتها، تجد الباحثة ضرورة عرض نماذج ثلاثة لها سماتها المميزة في حاضنة المشهد الصوفي ممثله بكل من الحلاج وأبن عربي والسهورودي.

**حياة الحلاج\*\*** جامعة للألم واللذة في نفس الوقت، لأن حباً لا يدرك ولا ينال قد أمتلك قلبه وعقله، فقد أحب الله الذي هو فوق كل شيء لذا كانت قصة حبه نادرة مزيج من متعة وألم الوصول واللاوصول، فعاش سنيناً يشاهد طيف الحبيب الذي لا تدركه الأبصار ولكن تبصره القلوب النقية،

(1) جمال أحمد سعيد المرزوقي، مصدر سابق، ص 62.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 191.

\* رأى البعض من التصوف مجتمعاً تاماً له كل خصائص المجتمعات وله بنية داخلية وبنية خارجية كما أن له لغته الخاصة به التي تميزه عن باقي المجتمعات... علماء النفس يرون في التصوف ظاهرة نفسية ويحاولوا تفسير أحوال المتصوفة ومقاماتهم ومواجهتهم تفسيراً سيكولوجياً... وكيف يقولوا الصوفية أرق الشعر في حالة الشطح والسكر والفناء...، يتميز الصوفي بتذوق الجمال والاستماع الى الموسيقى والرقص، بل أن الإسلام توغل الى الكثير من البلاد الأفريقية بواسطة سماع الفرق الصوفية التي توغلت من المغرب ومن مصر جنوباً وهي تحمل موسيقى صوفية كاملة كما تحمل أناشيد روحية... لذا أعتبر ظاهرة فنية... ويعتبر التصوف ظاهرة فلسفية حاولت تفسير الوجود بطريقة خاصة، فيما يلجأ الفلاسفة النظريون الى العقل يلجأ الصوفية وفلاسفتهم الى الذوق. للمزيد ينظر: علي سامي النشار، ج1، مصدر سابق، ص 22-23.

\*\* ولد الحسين بن منصور سنة (244هـ - 857م) في البيضاء في موقع يقال له الطور، نشأ في (تستر) وحفظ القرآن هناك وتعلم على يد (سهل التستري)، ثم سافر الى البصرة وتعلم على يد عمرو بن عثمان المكي وهناك أصبح الشاب صوفياً بعد أن لبس الخرقة ايذاناً بذلك ثم يذهب الى بغداد وينقطع عن شيوخه (المكي) الذي أشاع عليه الدعاوي... وبعد فترة يتمرد الحلاج ويرمي الخرقة منطلقاً على هواه مبتعداً عن الشيوخ، مرافقاً أبناء الدنيا، ثم تأتي المرحلة الثانية في حياته وهي مرحلة السفر والتنقل لمدة خمس سنوات... ويختتم الحلاج عقدة الخامس ويستقر في بغداد ويبني داراً... وهنا يبدأ بالأستقرار في المقابر ليلاً مصلياً بالقرب من ضريح أبن حنبل، وفي النهار يدور في الأسواق صارخاً وباكياً مطالباً الناس بقتله فهو يريد أن يموت كافراً، وبعد أن راجت أجابته (أنا الحق) طالب القاضي محمد بن داود بمحاكمته وبقتله... وفي المرحلة الرابعة من حياته ظل مستقراً يتدرك بسكون من مكان الى آخر، وبعد أن سجن سنة (301-309هـ) قضى هذا الشطر منتقلاً من سجن الى آخر،... وفي 24 من ذي القعدة سنة (309هـ - 922م) جلد وصلب وقطعت يداه ورجلاه ثم قطع رأسه وأحرق جثمانه. للمزيد ينظر: أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج البيضاوي البغدادي، الطواسين، (منشوات الأمد: بغداد، 1991م)، ص 5-9.

مستحوذة عليه حالة من الوجد والحنين الدائم<sup>1</sup>.

حالة الحلاج وعشقه للمطلق تنقله من حال الى آخر من السكر الى المحو في المحبوب ثم الصحو، ليبقى المحبوب في داخله فيتحقق له صحو الجمع بحيث لا تكون هناك إلا ذات واحدة فيصل ذروة الحب حيث الاتحاد وأسقاط جميع الأشياء في لحظة القرب من الله يقول الحلاج:

"كُتبت ولم أكتب إليك وأنما كُتبت الى رُوحى بغير كتاب

وذلك إن الروح لا فرق بينها وبين محبيها بفصل خطاب"<sup>(2)</sup>

أراد الحلاج أن يمحو ذاته في الذات الإلهية لتصبح ذاتاً واحدة بعد أن عاش لذة الحب وسعادته ولوعة الأشتياق، فكان لا بد من لذة الاتحاد بالمحبيب، يقول الحلاج:

"أنت بين الشفاف والقلب تجري مثل جرى الدموع من أجفاني

وتحل الضمير جوف فؤادي كحلول الأرواح في الأبدان

ليس من ساكن تحرك إلا أنت حركته خفى المكان"<sup>(3)</sup>

وإصفاً الحلاج حالة التوحد بينه وبين الله والقرب منه وسيلانه في ذاته وكيف حلت الروح في البدن وحتى الحركة والسكون واحدة، أي أنه ألغى أي مسافة سواء أكانت حسية أو حدسية، "وللحلاج وقفة متأنية في العلاقة المتبادلة بين الله والإنسان، وهو ما اطلقت عليه الدراسات الحديثة نظرية الحلاج في (الـ هو هو) (أستناداً الى إحدى مناجاته: أيا من هو أنا، وأنا هو"<sup>(4)</sup>)، إضافة الى الاندماج والحلول في الذات الإلهية، إلا ان الحلاج يتكلم حاله حال باقي المتصوفة بلغة الآخر أي صفة (المتكلم الغائب) أو (الحاضر الغائب) والذي يقال (هو)، حتى (الأنا) تصبح في حال حلولي داخل ذاته (هو).

كان يجد الحلاج بتحرره من الجسد وانتقال الروح الى العالم العلوي قرب المحب أسمى درجات المتعة، فرغبته في الموت\* كانت بمحض أرائده لأنها نوع من حرية الاختيار المرتقية بروحه من العالم المرئي الى اللامرئي، لذا كان يرد عبارة ينادي بها الموت "أقتلوني يا ثقاني أن في موتي حياتي"<sup>(5)</sup>.

أخذ الحلاج من الحب والموت وسيلة توصله الى المطلق لأنه أصبح في حال ليس لديه القدرة أن يكون بعيداً عن محبوبه مستمراً في حياة زائفة، فالموت وسيلته ليتماهى مع الله في لحظة الأنخفاف

1 زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، (المكتبة العصرية للطباعة والنشر: بيروت، د.ت)، ص 183.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد، الإنسان والأغتراب، ط1، (سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة - بيروت، 1985 م)، ص 88 - 89.

(3) إبراهيم بسيوني، نشأة التصوف الإسلامي، (دار المعارف: مصر، د.ت)، ص 183.

(4) عبد القادر فيدوح، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، ط1، (الأوائل للنشر والتوزيع: دمشق، 2005)، ص 188.

\* ... صنفوا الصوفية الموت وخصوصاً مخالفة النفس بالموت الأحمر، ويروي أن الرسول(ص) عندما رجع من جهاد الكفار قال: (رجعنا من الجهاد الأصغر الى الجهاد الأكبر، فقل وما الجهاد الأكبر يا رسول الله؟ فقال مخالفة النفس)،... والله يفرق بين موت الجسد وموت الروح، الأول أن تخرج الروح من الجسد وتفصل عنه والثاني أن تفصل الروح عن الله،... والموت الأبيض هو الجوع لأنه ينور الباطن ويبيض وجه القلب هو أبيض لهذا السبب،... والموت الأخضر لبس المرقع من الخرق البالية ويقتصر على ما يستر منها العورة وتصح فيه الصلاة فقد مات الموت الأخضر، لأن القناعة تخضر بها عيناه..؟ والموت الأسود: بأحتمال الأذى والبلاء والصبر على المكروه، فلا يجد العبد حرجاً فيما يصاب به، ولا ما يعانية ويستقبله استقبال الراضي، ومن يقبل ذلك فقد مات الموت الاسود. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 971 - 972.

(5) أدونيس، مصدر سابق، ص 108.

والنشوة مجسداً بذلك الحب المثالي (العذري - الأفلاطوني - الإلهي)، متحرراً من الجسد لتنتقل الروح نقية متسامية نحو الأعلى، والروح عند الحلاج في حنين دائم إلى وطنها وبالموت يتم تحريرها وتطهيرها لأن قدسيتها من قداسة الله، فهي نورانية الأصل والجسد مجرد وعاء خارجي لا غير، وفي ذلك يقول الحلاج:

"هيكل الجسم نوري الصميم      صمدي الروح ديّان عليم  
عاد بالروح إلى أربابها      فبقى الهيكل في التراب رحيم"<sup>(1)</sup>

هذه الفكرة الأزلية عن الروح ولدت مع الإنسان بالفطرة متوارثة عند الحلاج والكثير من المتصوفة والفلاسفة كون الروح خلقت قبل الجسد وهي أرقى وأسمى فيض إلهي، فوصف الحلاج الحب بالنور وكيف تكون ناراً بلا نور:: "رأيت المحبة حبة نصبت على جمالية المحبوب فطارت إليها عصافير القلوب، فلما سقطوا ليلتقطوا، إلقيت عليهم حبة الفخ فأحتبطوا فحدقوا إلى حقيقة تلك المحبة فإذا هي نقطة باب المحبة قد قلبتها الفتنة، فأقلبت المحبة محنة"<sup>(2)</sup>.

من خلال عبارات الحلاج السابقة نجد ما للطير من رمزية لدى المتصوفة فقد دمجها بالقلب فقال (عصافير القلوب) ومثلها بالروح المرتحلة من مقام إلى مقام آخر شبيه بروح الصوفي التي لا تبقى ساكنة في مكانها دائمة الحركة مستمرة دون بداية ولا نهاية يقول الحلاج: "رأيت طيراً من طيور الصوفية، عليه جناحان، وأنكر شأني حين بقي على الطيران. فسألني عن الصفاء، فقلت له أقطع جناحك بمقارض الفناء، وإلا فلا تتبغني. فقال: بجناح أطيّر فقلت ويحك ليس كمثله شيء وهو السميع البصير، فوقف يوم أذ في بحر الفهم وغرق"<sup>(3)</sup>، من هنا يمثل خلاص الإنسان من جسده ليرتقي إلى عالم أمثل والطير يتخلص من جناحه مرتقي إلى نفس العالم وهذا لا يأتي إلا عن طريق المعرفة الحقيقية.

أذن كان مبتغى الرحلة الانتقال من مقام الفناء إلى مقام البقاء عبر المقامات والأحوال سالكاً طريقاً طويلاً باحثاً عما هو أسمى داخل نفسه كي يرتقي به أذ يتجاوز كل شيء من أجل مسعاه الجمالي، إلا إن ذلك قد يجعله عاجزاً عن الوصف لبلوغه حضرة الجمال فيقف صامتاً لا يستطيع البوح فيبدأ بصمت وسكون هذا ما عبر عنه الحلاج في رحلته الروحية نحو المقام الأعلى:

"سكوت ثم صمت ثم خرس      وعلم ثم وجد ثم رمس  
وطيّن ثم نار ثم نور      وبرد ثم ظل ثم شمس  
وحزن ثم سهل ثم قفر      ونهر ثم بحر ثم يابس  
وقبض ثم بسط ثم محو      وفرق ثم جمع ثم طمس"<sup>(4)</sup>

(1) إبراهيم بسيوني، مصدر سابق، ص 183.

(2) عبد القادر ممدوح، فلسفة التصوف، ط1، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2007 م)، ص 107.

(3) أبو المغيث حسين بن منصور الحلاج، مصدر سابق، ص 28-29.

(4) مجاهد عبد المنعم مجاهد، مصدر سابق، ص 95.

جاءت رحلة الحلاج الروحية بمجموعة من الثنائيات الضدية حين تجلّى له الجمال والكمال الأسمى والسعادة والفراق والجمع والصحو والمحو وغيرها، وسواء أكانت حقيقة أو ضرباً من الخيال والرؤى فهي تجربة ذاتية محملة بحضور للقدسية الإنسانية تريد له الخلاص من الحياة الزائفة.

تأثر الحلاج بمعراج الرسول(ص) يتضح ذلك من خلال عباراته وولعه الظاهر في بلوغه الحضرة الإلهية، لذا فقد لعب الخيال دوراً مهماً في تصوير الرحلة والحوار ما بين الله ورسوله، فيصفه قائلاً: "لما دنا السفير الأعلى (الرسول محمد) من الحق في المسرى أيده، فقال: سل نعط، فقال: ماذا أسأل وقد أعطيت، وماذا أبتغي وقد كفيت، فنودي أنك لعلّ خلق عظيم، حيث نزهت بساطناً عن طلب الحوائج، وأعطى أدراك البرهان..."<sup>(1)</sup>.

من خلال ما أحاط بالرحلة الروحية للحلاج من أجواء مليئة بالخيال والأحلام وجمال الوصف والصور الشعرية واللغة والحوار سواء مع الآخر أو مع الذات نفسها نجد تقارباً مع الدراما (مونولوج) ليس بالقليل، كما تجد الباحثة ثمة الكثير من الاتجاهات والتيارات الأدبية والفنية لها تجاورها وما طرحته النصوص الصوفية من عوالم داخلية وفضاءها الذاتي وهو يتناص والنصوص الصوفية، إلا أن ما يميز النص الصوفي ومنتجه السعي نحو الاتحاد والحلول في الذات الإلهية وإلغاء المسافة ما بين العاشق والمعشوق:

"أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا  
نحن قد كنا على عهد الهوى تضرب الامثال للناس بنا  
فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا  
أيها السائل عن قصتنا لو ترانالم تفرق بيننا  
روحه روعي وروحي روحه ومن رأى روحين حلت بدنا؟"<sup>(2)</sup>

أكد مذهب الحلاج على مبدأ الثنائية الطبيعية الإلهية أي ما بين اللاهوت والناسوت، واصفاً الاتحاد بين الذاتين الإلهية والإنسانية بأنها عملية حلول، كون الطبيعة ممزوجة ومترامية الأطراف لكنها متكاملة المعنى، من ذلك أتسم الخطاب الصوفي بالتجاوز والغربة والانحراف عن المألوف، حيث تمثل المسافة بين الثنائيتين عالم ورحلة غرائبية ممتعة لسالكها ومتلقيها في نفس الوقت وما يشطح به الخيال الى عالم غير العالم المرئي، فلذة (الوصول واللاوصول، النهاية واللانهاية، المحدودة واللامحدودة، الجزء والكل المطلق)، مستعرضاً الصوفي عالمه من خلال نصّه الحامل لكل السياقات المستلهم من تجربته الخاصة والحال التي يمر بها، وهي ما عبر عنها الحلاج في قوله:

"جبلت روحك في روعي كما يجبل العنبر بالمسك الفتق  
فإذا مسك شيء مسني فإذا انت أنا لا نفترق

(1) فائز طه عمر، مصدر سابق، ص 98.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد، مصدر سابق، ص 94.

أو في قوله:

"أتحد المعشوق بالعاشق  
وأشترك الشكلا في حالة  
أبتسم المرموق للرامق  
فامتحقا في العالم الماحق" (1)

فرغبة العلاج للهروب من عالمه الى العالم الآخر تعتبر ردة فعل لحاله المعاش وما يكتنفه من  
تمركز سلطوي يجعله حاملاً لأحاساس الغربة لذا يجاهد في سبيل الخلاص من وحدته مرتحلاً بواسطة  
الخيال والحدس نحو حياة يطمح بها أي ساعياً الى الوحدة الحقيقية مع المطلق اشتياقاً وحنيناً للبداية،  
لذا فقد صورتها أندرهل "بأنها هروب الأوحده نحو الأوحده" (2)، وكما يصفها العلاج حين لم يجد مستقراً  
فيقرر الرحيل حيث سكنى الحبيب، يذهب في ذلك قانلاً:

"طلبت المستقر بكل أرض  
أطعت مطامعي فاستبدتني  
فلم أر لي بأرض مستقراً  
ولو إني قنعت لكنت حراً" (3)

عبر العلاج عن ما مر به من ألم مؤنس حيث النهاية التي استلذها التي إلت به بسبب سكره ووجده  
المفيض بالفاظ مفعمة بالرموز الخمرية المستعاره من خمريات العصر العباسي مثل كلمة (نديم - الكأس)  
وغيرها من الألفاظ، فخطابه لا يخلُ من تناص مع نصوص أخرى في عصره أو في عصر آخر أو الأخذ من  
نصوص صوفية أخرى، كما أستخدم عبارات من الشعر العذري أو من الأحاديث أو من القرآن والكتب  
السماوية الأخرى ولم يستثنِ الأساطير والملاحم، والأبيات التالية يصف فيها جليسه والخمر والكأس:

"نديمي غير منسوب  
دعاني ثم حيائي  
الى شيء من الحيف  
كفعل الضيف بالضيف  
فلما دارت الكأس  
دعا بالنطع والسيف  
كذا من يشرب الراح  
مع التنين في الصين" (4)

ووظف العلاج التضاد مثل باقي أصحاب الخطاب الصوفي في عباراتهم ويعرف بطباق السلب\*،  
وذلك في قوله: "كيف وصل ولا وصل، وكيف أنفصل ولا أنفصل" (5)، أذ يكمن جمال الأسلوب المستلهم من  
جمال التجربة حيث الوصول واللاوصول، فالنهي يعطي رغبة ضدية مفعمة بالحركة والاستمرارية من أجل  
الوصول وحتى في اللاوصول فهناك نشوة يشعرها الصوفي في رحلته لما عانى من أجل مراده، فتنوعت  
الأساليب لدى الصوفية لحاجتهم للتعبير عما في دواخلهم، فالتجوا الى التغريب في خطاباتهم.

(1) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (أبن عربي)، ط1، (شركة الشرق الأوسط للطباعة: الاردن، 1995)، ص 150.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد، مصدر سابق، ص 94.

(3) زكي مبارك، ج1، مصدر سابق، ص 184.

(4) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 341.

\* هو التضاد بين معنيين يقوم على الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي أو أمر ونهي، وربما يذكر الفعل وبعده مصدره منقياً. للمزيد ينظر:

فانز طه عمر، مصدر سابق، ص 316 - 319.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 318.

أُتِسمت عبارات الحلاج بالغموض والتأويل رغم أن صياغتها منسقة ومفهومة إلا إنها ذات متاهات متعددة المعنى ففي طاسين التوحيد يوضح أيمانه بالواحد وأن الله لا يمكن أن يكون اثنين لذا فإنه يرغب بدمج ذاته بالذات الإلهية حتى يصبح واحد، والتوحيد لا يقبل التجزئة، فيقول: "الحق واحدٌ أحدٌ وحيدٌ موحدٌ، والواحد والتوحيد في وعن، علم التوحيد مفرد مجرد، التوحد صفة الموحد لا صفة الموحّد، ولئن قلت أنا قال أنا، فك لا له..."<sup>(1)</sup>، وأتخذ الحلاج من تشبيهه بالوحدة الخالصة ورفضه أن يكون الواحد اثنين، أذ ربطها برمزية العدد واحد وعلاقته بالمطلق، فالعلاقة بين الخالق وخلقته هي نفسها بين الواحد والعدد، فكان للعدد واحد في خطابه الصوفي سلطة متمركزة وأكثر من معنى، حتى رغبة الاتحاد بالخالق وحلول ذاته في الذات الإلهية لتصبح ذات واحده لما تظهر ما لهذا العدد من رمزية لدى المتصوفة، فالحلاج يستهين الموت في سبيل أن يظل الواحد واحداً وينفي وجود اثنين ولا يؤمن إلا بوجود الواحد رافضاً أي تعددية:

"هوية" في لانيتي أبداً      كلي على الكل تلبس بوجهين  
أأنت أم أنا هذا في الهين      حاشاك حاشاك من أثبات اثنين  
بيني وبينك أني يزاحمني      فأرفع بانيك أني من البين"<sup>(2)</sup>.

وتتسم نصوص الحلاج بأنها حاملة لأيقاع واضح ممتع من خلال تتابع العبارات والتكرار المتنوع لإستعماله السجع\* والذي يعطي جمالية الوصف المستلهم من جمال الموصوف ويظهر ذلك في قوله: "الناموس نعت، والشموس ميدانه، والنفوس أيوانه، والمانوس حيوانه، والمطموس شأنه، والمدرّوس عيانه، والعروس بستانه، والطموس بنيانه"<sup>(3)</sup>.

أما بالنسبة لرمز الدائرة فنجد واضحاً في خطابه وفكره، فالحلاج يجد في البداية نفس النهاية لأن الإنسان ينتهي من حين يبدأ ويبدأ من حين ينتهي، لذا فالنقطتان نقطة واحدة فقط ويرى في الدائرة نقطة الحقيقية التي يبحث عنها والعسير دخولها إلا من ألهمه الله المعرفة، فيقول في طاسين الدائرة: "هيات من يدخل الدائرة والطريق مسدود، والطالب مردود، ونقطة الفوقاني همته، ونقطة التحتاني رجوعه الى أصله ونقطة الوسطاني تحيره، الدائرة لا باب لها، والنقطة التي في وسط الدائرة هي الحقيقة، معنى الحقيقة حيرة، معنى الحقيقة شيء لا تغيب عنه الظواهر والبواطن ولا تقبل الأشكال..."<sup>(4)</sup>، فالحلاج لا يرى سوى حقيقة واحدة أن الله هو البداية وهو النهاية وهو نقطة الحقيقة الوحيدة ومركز الدائرة الذي يجذب الجميع، لذا أتخذت نصوصه الشكل الدائري حسب تجربته الذاتية.

(1) أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج، مصدر سابق، ص 60.

(2) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 406.

\* لم يقتصر السجع في النثر الصوفي على عبارات الصوفية ومكاتباتهم بل كان سمة واضحة حتى في كتاباتهم ورسائلهم الصوفية ولا سيما في مقدماتها، ويعني بالسجع هو (تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد)... والسجع المرصع المستعمل في قول الحلاج يعني به (مقابلة كل لفظه بلفظه على وزنها ورويها)، للمزيد ينظر: فانز طه عمر، مصدر سابق، ص 327 - 331.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 329.



(4) أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج، مصدر سابق، ص 32.

يرى العلوي في لغة الحلاج أنها خارج قواعد التعبير لا معقولة ولا تستجيب لأصول المنطق إذا أخذت وفق القانون الأرسطي، إلا أن نصوصه حاملة لحقيقة مروحنة فيها حس من الشعر غير أنها لا توضع تحت هذه الهوية فهي مقيدة بالحدس الصوفي وبالمعرفة الصوفية والموقف من الذات والناس والكون ورغم ذلك فإنها تشترك مع أنواع أدبية أخرى لوجود ملامح مشتركة من جماليات الفن الخالص وسماته الغير مقيدة.<sup>1</sup>

أما ابن عربي\* فذهب في مذهبه وحدة الوجود، بأن هذه العوالم موجودة بوجود الله وأن كل ما موجود فيض الهي، وعلى هذا الأساس وَّحد ابن عربي الأديان السماوية فالكل غايته واحدة الوصول الى الله، فرأى في الحب سمة تتسم بها جميع الأديان لذا سمي مذهبه (بدين الحب) فالحب يجمع بني البشر مهما تكن ديانتهم أو هويتهم و يجمع العبد بالمعبود، ويقول في ذلك:

"أدين بدين الحب أني توجَّهت ركانبه فالدين ديني وأيماني"<sup>(2)</sup>

فالحب عند ابن عربي وسيلة توصله الى أكثر من غاية وهو أسمى لغة تتقبلها البشرية وكلمة جامعة لمعاني عميقة، ويرى ابن عربي فيه علاقة تبادلية بين الإنسان والإله، فالرب يطلبها ويسهم في تواصلها، لذا تربط بالصلاة برهاناً على الاتصال والمحبة والديمومة بين الذات الإنسانية والذات الإلهية.<sup>3</sup>

ميز ابن عربي بين ثلاثة أنواع من الحب ذي تركيب تصاعدي ويمكن أن يتغير بشكل تنازلي، متمثلة في الحب الإلهي والروحي والطبيعي\*، وقد أسس الحب في أنسجام وتوافق بين الفيزيائي والروحي وهو ما عبر عنه فيما بعد بالديالكتيك الحب، ويرى ابن عربي وفق ذلك أن أكمل المحبين من الصوفية هم الذين يحبون الله لذاته ولذواتهم في آن واحد، إذ تكشف هذه القدرة بالربط بين المعرفة والشهود وتوحيد طبيعتهم الثنائية.<sup>4</sup>

وإبن عربي بتعرضه الى المحبة بنظرتها الشمولية عن طريق محو المحب بما يحمل من صفات وأثبت المحبوب بذاته إذ تتجلى الصفات الإلهية في الذات الإنسانية يؤدي الى سطوع شمس (الإنسان

1 هادي العلوي، مصدر سابق، ص 63.

\* أبو بكر محمد بن علي، تنعته الصوفية بأنه الشيخ الأكبر، والكبريت الأحمر، وشهرته محي الدين بأعتبار مصنفاته في التصوف وتفسيراته في الدين - قيل أنه بها قد جدد الدين وأحيا الملة، وهو الصوفي المتميز بعروبه، أصوله عربية من قبيلة حاتم الطائي، ولد في مرسية الأندلس سنة 560 هـ، ولابن عربي نحو الأربعمئة كتاب أشهرها موسوعته الكبرى في التصوف التي أطلق عليها الفتوحات المكية، وبعد ترحال ما بين الأندلس والمغرب والأناضول والعراق والشام أستقر في دمشق وبها توفي ودفن بسفح جبل قاسيون سنة 638 هـ، وكتبه تنحو نحو الفلسفة وهو من الفلاسفة الصوفية. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 404 - 413.

(2) ابن عربي، رسائل ابن عربي، تقديم: محمود محمود الغراب، ط1، (دار صادر للطباعة والنشر: بيروت، 1997)، ص 9.

3 سحر سامي، مصدر سابق، ص 95.

\* الحب الإلهي من ناحية، حب الخالق من أجل المخلوق الذي تجلى فيه الخالق ذاته، كما أنه من ناحية أخرى حب المخلوق من أجل الخالق وليس هذا الحب سوى الرغبة في الإله المتجلي في المخلوق، أما في الحب الروحاني يلتصق المخلوق الوجود الذي ينكشف فيه صورته... وليس للمخلوق في هذا الحب الروحي غاية أو أرادة سوى أن يتطابق مع المحبوب، أما الحب الطبيعي هو أستحواذ ونشدان الأرضاء لرغبات المحب دونما أكثرات بارضاء المحبوب. للمزيد ينظر: أسين بلاثيوس، ابن عربي (حياته ومذهبه)، تر: عبد الرحمن بدوي، (دار المطبوعات: الكويت - دار القلم: بيروت، 1979)، ص 237 - 250.

4 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 139 - 140.

الكامل) الذي همش فترة من الزمن والذي يعتبر الرابطة ما بين الخلق وخالقه، فتتحول العلاقة من خلال الحركة الصعودية للحق من عالم الظاهر الى عالم الذات وتتم حالة الاتحاد التي يشعر بها الصوفي وبدا تتحول هذه الرابطة من كونها وظيفة ميتافيزيقية جامعة بين طرفي الحق والخلق الى تجربة تصوفية، ويذكر الجيلي في موازنة هذه المراحل، مرحلة الوحدة ومرحلة الهوية ومرحلة الإنية، ثلاثة أحوال يشعر بها الصوفي أو هي إشراق الأسماء الإلهية وإشراق الصفات الإلهية ومن ثم إشراق الذات الإلهية.<sup>1</sup>

ويرى ابن عربي أن تجلي الإله في الإنسان بعيد عن التجسيد بل يطمح بأن يتسامى الإنسان ليرتقي بالأله أو ينزل السمو مفيضاً بنوره في تجلياته، وقد أرتبطت هذه العلاقة بضرورة محايثته تتوق فيها الذات الإلهية للكشف عن ذاتها في مخلوقاتهما<sup>2</sup>، فمن خلال التجلي الإلهي تستعيد الذات الإنسانية صفاتها الحقيقية وشفافيتها وتلقايتها أي العودة الى بدايات التكوين للذات ولا يكون المراد بها إلا بالتقرب من الله والأبتعاد عن كل ما يمحو صفاته.

أراد ابن عربي خلق عالم مثالي مثل باقي أصحاب المعرفة الذين سنموا من عالم زائف مشوه الملامح متناثر الأجزاء يللم أشتات الذات الأنسانية التي تبعثرت بسبب التمرکز المادي، حيث يتحرك الفكر في صيرورة أيجاد فعل يعيد صياغته ليكون في أكمل صورة منبعثة من الباطن لخدمة المثقف الكوني وفق مسميات العلوي<sup>3</sup>، والعالم المثالي هذا لا يولد دون ولادة إنسان كامل ليعيد أحياء الإنسانية من جديد فهو أزلي أسطوري لان كل عصر ومذهبه الديني أو الفلسفي حاضن لإنسان ملتزم بالصفات الإلهية، ويرى ابن عربي في الحقيقة المحمدية آخر تجسيد للكمال الإنساني على الارض.

يرى ابن عربي أن الله يخلق خلقه كي يعرف من خلاله إلهيته، لان الذات الخالقة واحدة وتفيض تجليات لها، هذه الذوات المصطفاة تكون بمستويين قدسي وواقعي والأنبياء من المستوى الأول أما الأولياء والمتصوفة والمريدون فهم يتجردون من الواقع لينتموا الى القدسي، وقد استلهم ابن عربي من النص القرآني الإنسان الكامل أو (الحقيقة المحمدية)<sup>4</sup>.

يقول ابن عربي: "سبحانه من خلق الأشياء كلها وهو عينها ويشير في البيتين التاليين الى الوحدة الذاتية أو العينية للأثنين (الخالق والمخلوق) معاً:

|                         |                                       |
|-------------------------|---------------------------------------|
| يا خالق الأشياء في نفسه | أنت لما تخلقه جامع                    |
| تخلق ما لا ينتهي كونه   | فيك فأنت الضيف الواسع" <sup>(5)</sup> |

1 عبد القادر فيدوح، مصدر سابق، ص 192.

2 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 444.

3 هادي العلوي، مصدر سابق، ص 75.

\* تمثل هذه الحقيقة المتعددة الأسماء آخر مراتب البرزخ الأعلى أو الخيال المطلق، وتمثل في نفس الوقت أول مراتب الوسائط الروحية أو عالم الامر الذي يتوسط بين الخيال المطلق وعالم الحس والشهادة وهي حقيقة روحية لا مادية سارية في الكون بأسره هي الحقيقة المحمدية السارية في الأنبياء والرسل جميعاً حتى تجد تجسدها الأكمل في شخصية محمد(ص)، وهي الحقيقة الأدمية .. للمزيد ينظر: نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، ط5، (المركز الثقافي العربي: بيروت، 2003)، ص 86 - 95.

4 سحر سامي، مصدر سابق، ص 176 - 190.

(5) فضيلة عباس مطلق، مصدر سابق، ص 264.

تكنم الذات الواحدة للخالق والمخلوق فلا فرق عنده بين الواحد والكثير والناسوت واللاهوت والمنتهي واللامنتهي والأرضي والسمائي ولا يدرك العارف ذلك إلا بالذوق.

طمح ابن عربي في أظهار جمال وكمال الإنسان بما يملكه من تجلي لصفات الله المنعكسة فيه من جلال الله وجماله ولا يتم إلا بانطلاقه متحرر من كل قيد جسدي ومؤسستاتي سواء أكان ديني أو سياسي أو اجتماعي منطلق في رحلة تفوق الحلم والخيال منتقل عبر الفضاءات كطائر يسمو الى أعلى سماء حتى يظهر الجمال المستتر دهرًا، الى أن يصبح الإنسان قدسيًا في عالم مثالي ضمن عوالم الإشرق الإلهي.

لذا فقد حملت فكرة التكوين آلية طبيعة جمالية\* متوصلاً الى وجود عالم مثالي قديم حضرة خيالية علمية تحوي الماهيات الذاتية للمظاهر الأنطولوجية فيستمد من هذا العالم خطابه الصوفي حيث يكون النص عالمه الخاص، فخلق العالم الذي يريده وخلق النص المستلهم من التجلي الإلهي وطبيعته الجمالية التي تشمل البعد الوجودي والمعرفي.<sup>1</sup>

فالعالم جميل كما يرى في الفتوحات، اذ ليس في الأماكن أجمل ولا أبرع ولا أحسن من العالم لأن الحسن والجمال قد حازه العالم وظهر به، لأن العالم تجسد للصورة الإلهية ويؤكد ذلك في كتاب الجلال والكمال اذ يقول: "أن (الجلال والجمال وصفان لله تعالى)، ثم يكمل قائلًا: أن الجلال لله معنى يرجع إليه وهو منعنا من المعرفة به تعالى، الجمال معنى يرجع منه إلينا وهو الذي أعطانا هذه المعرفة التي عندنا به والتنزلات والمشاهدات والأحوال وله فينا أمران الهبة والأنس وذلك لأن هذا الجمال علواً ودنواً، فالعلو تسمية جلال الجمال وفيه يتكلم العارفون وهو الذي يتجلى لهم ويتخيلون أنهم يتكلمون في الجلال، الأول الذي ذكرناه وهذا جلال الجمال قد اقترن معه الأنس والجمال الذي هو الدنو"<sup>(2)</sup>، اذن الجمال له أكثر من معنى مطلق متحرك مفتوح ينتقل من الجزئي الى الكلي وبالعكس والغور في بحر الجمال يعتمد الأحساس في رحلة المشاهدة وبذلك يقوم بتصنيف الجمال ويبقى شيء لا يمكن التشكيك به أن الجمال مصدره الله فهو منبعث منه وينتهي به.

والجمال الحقيقي لدى المتصوفة الجمال الإلهي وهو صفة أزلية عند الله، فخلق العالم كمرآة شاهدة على جماله، وجمال الله تعالى هي أوصافه وأسمائه الحسنى فـ (الرحمة - اللطف - الجود - العلم - النفع) صفات جمال... لكن ثمة صفات تشترك بها صفات الجمال والجلال مثل أسم الرب فإنه بأعتباره التربية والأنشاء أسم جمال بأعتباره الربوبية والقدرة أسم جلال، ومثله أسم الرحمن وأسم الرحيم فإنه أسم جمال يتساوى لدى المتصوفة جمال وقبح المخلوقات ما دامت مرآة وتجلي للجمال الإلهي<sup>3</sup>، سواء أكان الجمال

\* والجمال مكتسب يخص العوام وينشد رصد الألوان وطبيعة الملمس، والجمال الحقيقي، يتأسس على علاقة التناسب بين الأعضاء، والجمال مطلق ومقيد، فالمطلق محمول للذات الإلهية تنفرد به وأما المقيد فكلّي وجزئي، الكلي يفيض من الله على النفوس والأشياء فلا يخلو موجود من هذا النمط الجمالي، وأما الجمال الجزئي فهو نور علوي يبهج النفس عند أدراك الصورة الجميلة وهو ما يبدأ بحب الجمال والذي ينتهي في النهاية الى عشق الجمال، والجمال ظاهر وباطن فالظاهر يلحق بالأجسام ويدرك معها والباطن هو الجمال المجرد، فالجمال الظاهر تدركه الحواس والعقول أما المجرد فلا تدركه إلا العقول التي هي في غاية الصفاء. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 707 - 708.

1 سحر سامي، مصدر سابق، ص 60 - 61.

(2) رسائل أبي عربي، مصدر سابق، ص 25 - 26.

3 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 708.

معنوي متمثل بأسماء الله وصفاته، أومادي متمثل بجميع الموجودات بصورها المتجلية من الصورة الإلهية مصدرها الخالق، لذا كان نص ابن عربي عالمة المحتضن للجمال والجلال\* الكوني، ففي خطابه الصوفي أعتمد التناص مع الحديث والقرآن فكان يجد في النصوص القرآنية الجلال والجمال في آن واحد أذ يفسر ذلك قائلاً: "(وأعلم أن القرآن يحوي على جلال الجمال وعلى الجمال، فأما الجلال المطلق فليس لمخلوق في معرفته مدخل ولا شهوة أ نفرد الحق به وهو الحضرة التي يرمي فيها الحق سبحانه نفسه بما هو عليه فلو كان لنا فيه مدخل لاحتطنا علماً بالله بما عنده وهذا محال)، ويعطي آيات من القرآن تمثل تارة الجلال ويقابله الجمال كقوله تعالى: (غافر الذنب وقابل التوب) يقابله (شديد العقاب)"(1).

وبما أن كل الموجودات تجلي للجمال الإلهي فإن المرأة أحدى تلك التجليات بل أجملها، أوجد ابن عربي علاقة ترابطية بين الرمز الأنثوي والطبيعة علاقة (فاعل ومنفعل) ويذكر ابن عربي: "(... أن المرأة بوصفها الموجود الأسمى الذي ربط الحب الصوفي بواسطته بين الروحي والحسي في شكل تحول تبادلي، تحقق التجلي الأعلى) ويعني ابن عربي أن هناك توازن بين الأنثى والطبيعة من حيث كونهما في مدرج الأنفعال أذ كما تتفعل الأنثى للرجل، تتفعل الطبيعة بأسرها للحق، فالنساء بالنسبة للرجل، كالطبيعة بالنسبة لله"(2).

هذا التجلي ذو البعد المقدس ما هو إلا الشيء نفسه حب المرأة موازي لحب الطبيعة فالرمز الأنثوي مقدس لدى المتصوفة وبالأخص لدى ابن عربي حيث تتوحد المرأة بالطبيعة فالنكاح بالنسبة للمرأة في العالم الحسي هو تجسيد للنكاح الكوني (المعنوي) مع الطبيعة فكلاهما شكلاً من أشكال الخصوبة والولادة والديمومة<sup>3</sup>.

وبما ان الذات الإنسانية صورة متجسدة للذات الإلهية فقد أمتلكت القدرة الخيالية المستلهمة من القدرة الخيالية المطلقة فكانت طبيعة الرحلة الصوفية الروحانية مليئة بالخيال المفتوح منذ البدء وحتى المنتهي، فقد أنفرد الإنسان بهذ القدرة عن باقي الموجودات يقول ابن عربي في ذلك: "واللخيال الأيجاد على الإطلاق ما عدا نفسه فالخيال موجد لله عز وجل في حضرة الوجود الخيالي، والحق موجد للخيال في حضرة الأنفعال الممثل... وإذا ثبت إلحاق الخيال في قوة الأيجاد بالحق ما عدا نفسه، فهو على الحقيقة المعبر عنه بالإنسان الكامل، فإذا ما تم على الصورة الحق به مثله، فإنه يوجد في نفسه كل معلوم ما عدا

\* فالجلال هو العظمة والكبرياء والمجد والسناء والبهاء والجليل هو المتصف بالجلال، وله عند الفلاسفة تعريفات كثيرة، فبعضهم يقول: أن الجليل هو العظيم الذي يقهرنا، ويشعرنا بعجزنا ويولد فينا أحساس بالألم...، ويعرفه (كانت): بأنه يتصف بعدم التناهي وطبيعته هي الصراع بين قوة العقل وقوة التخيل، دع أن تصورنا للجليل يتضمن عنصرين متضادين، أحدهما اللذة التي تجذبنا إليه، والآخر هو الألم الذي يدفعنا عنه، وأما (ريبو) فيقول: أن الجليل مركب من ثلاثة أشياء، وهي الشعور بالخوف، والشعور بالقدرة الذاتية، والشعور بالأمن، أما (غويو) و(سوربو) فيقولان: أن الجلال ما جاوز حد الاعتدال من نواحي الفن والفكر والأخلاق... وإخيراً إذا كان كل جليل جميلاً، فليس كل جميل جليلاً. للمزيد ينظر ر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، مصدر سابق، ص 404 - 405.

(1) ابن عربي، رسائل ابن عربي، مصدر سابق، ص 26.

(2) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 157 .

3 سحر سامي، مصدر سابق، ص 153.

نفسه، والحق نسبة الموجودات إليه مثل هذه النسبة<sup>(1)</sup>.

أذن ينفي ابن عربي مقدرة العقل البشري معرفة الله، لذا فالمعرفة تتحقق بالقلب الذي هو أداة المعرفة وهذا التحقق لا يحدث عن طريق القلب إلا إذا صقل ذاتياً بعيداً عن أي أفكار مادية، وبما أن الإدراك لا يحدث إلا بمرآة القلب، والإدراك صعب عن طريق القوى الحسية، فأبن عربي ينتهي بالقوة الخيالية<sup>2</sup>.

فالخيال\* ببنائه الديالكتيكي وما يتخلله من تجليات إلهية يتسم بالضيق والسعة معاً بالنسبة لأبن عربي، ضيق لأنه يفتقد الى الصورة الحسية وفي نفس الوقت تكمن سعته في تصوراته التي لا يحتملها الفهم كتصور العدم والمحال، لذلك فإن المتصوفة ينشدون عبارات حاملة للمشاهد الحسية وموضوع متخيل والتبادل الدوري الحي بين البصر والبصيرة، وإذا أشدت التجلي أقحم البصر في هذا الخيال وتحتم عليه أن يراه محسوساً أمامه<sup>3</sup>.

أي أن الخيال لدى المتصوفة متسم بالحركة والشمول إذ يبني علاقة ترابطية بين صور حسية وموضوعه المتخيل الذي يخوض فيه فيحول هذه التجربة الخاصة به الى حقيقة محسوسة لما يراه، ويوضح ابن عربي كيف يصبح الخيال مدركاً فيقول: "فإذا كان الخيال هو البرزخ\* بين المعلوم والمجهول في حين كان العماء\*\*\* هو البرزخ بين الوجود والعدم وبين معاني وتجسيد هذه المعاني... فالخيال المطلق هو العماء...، والبرزخ مكان التحول أي مكان الصور والتجليات... وعند تخيل امرأ ما يمتد نظر الإنسان الى هذا البرزخ الجامع (برزخ البرازخ) فيتحقق له الإدراك وهذا يحيلنا الى نظرية التأليف عند ابن عربي وأرتباطه بالخيال"<sup>(4)</sup>.

وقد أخذ ابن عربي من هذا الخيال الجامع وسيلة في رحلته بحثاً عن عالمه الغامض البعيد

(1) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، مصدر سابق، ص 87 .

2 سحر سامي، مصدر سابق، ص 139 - 140.

\* يرى ابن عربي في الخيال ثلاثة أنواع: الأول يسميه الخيال المطلق والثاني الخيال المنفصل والثالث الخيال المتصل، واللافت للنظر في هذان النوعين الأخيرين لصلتهما بالخيال الأبداعي في ثقافة العصر، ويقول عن الخيال المنفصل والمتصل: (والمنفصل حضرة ذاتية قابلة دائماً للمعاني والأرواح فتجسدها بخاصيتها، ومن هذا الخيال المنفصل يكون الخيال المتصل: نوعان منه ما يوجد عن تخيل ومنه ما لا يوجد عن تخيل،... كذلك يرى ابن عربي كيف يتم تخزين الخيال وهذه الصور في (خزانة الخيال) الشبيهة باللاشعور في المصطلح الحديث... أما عن خزانة الخيال فيرى ابن عربي: حيث يتم تركيب عناصر الصورة في علاقات جديدة بفضل القوة المصورة في الخيال. للمزيد ينظر: أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، ط1، (رابطة الكتاب الأردنيين: الأردن، 1995)، ص 144 - 148.

3 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 141 - 142.

\*\* هو الروح الأعظم وعالم المثل سمي به لأن البرزخ هو الخالق بين الشينين، وهو يحول بين الأجسام الكثيفة والروح المجردة وبين الدنيا والأخرة، والشيخ والمرشد وهو حد بين النار والجنة فهو منطقة متوسطة، وأرض محايدة، والبرزخ الجامع هو الحضرة الواحدية والتعيين الأول الذي هو أصل البرازخ كلها، فلذا سمي البرزخ الأعظم والأكبر، ويعبر عنه بالنور المحمدي والحقيقة المحمدية. ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 667.

\*\*\* العماء هو الخلاء المظلم، وغير المحدود، المتقدم على وجود العالم مثال ذلك قوله في الأصحاح الأول من (التكوين): (كانت الأرض خربة وخالية، وعلى وجه الأرض ظلمة)، والعماء أيضاً حالة الفوضى والاضطراب التي تكون عليها عناصر الوجود، قبل تناولها يد الصانع بالتنظيم والتنسيق،... وعلى ذلك فكل ما ليس مرئياً ولا منسقاً فهو عماء. للمزيد ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 2، مصدر سابق، ص 103.

(4) سحر سامي، مصدر سابق، ص 142.

محاولاً إلغاء جميع الحجب الحائلة بينه وبين فردوسه المفقود، ويقول هيجل: "أن ما يوجد ليس هو يسبب لنا المعاناة، بل بالأحرى ما ليس موجوداً بما يجب أن يكون عليه"<sup>(1)</sup>، فيبدأ ابن عربي عروجه الى السماء في داخل نفسه أولاً ثم ينطلق عبر فضاءات خياله الواسعة نحو الأفق صعوداً الى أفلاك السماوات السبعة، يصفها ابن عربي قائلاً: "وهو معراج أرواح لا معراج أشباح، وأسراء أسرار لا أسوار، رؤية جنان لا عيان، وسلوك معرفة ذوق وتحقيق لا سلوك مسافة وطريق"<sup>(2)</sup>.

يحول ابن عربي صورة المعراج النبوي الى قصة صوفية ذات صياغة محكمة أذ يعبر هذه المسافة التي لا تقاس بزمن حيث يغيب الوعي ويصبح الزمان لا زمان والمتناهي لا متناهي، موضحاً عن طريق معراجه كيف الوصول الى المطلق وتفسير مذهبه في طبيعة الوجود، ولا يستطيع الوصول الى المقام الإلهي من الكشف إلا الصوفي الوارث للعلم الباطن.<sup>3</sup>

تبدأ الرحلة بخروج ابن عربي من بلاد الأندلس متجهاً الى بلاد المقدس متخلصاً من كل العلائق التي تربطه بالعالم الأرضي متخذاً من الإسلام جواداً والمجاهدة مهاداً، والتوكل زاداً، وهذه المرحلة الأولى التي تجعله مؤهلاً للإسراء الى المقام الأعلى، وتلغى الذات وتبقى الصفات بعد أن جاءه الرسول هادياً في رحلته.<sup>4</sup>

ويسترسل ابن عربي في وصف رحلته الروحية من العالم السفلي الى بيت المقدس أذ يمر بست مراحل: ب (سفر القلب - عين اليقين - صفة الروح - العقل - النفس المطمئنة)، وسفر عمودي شبيه بمراحل المعراج النبوي أي المرور بالسموات وأفلاك الرسل وصولاً الى الروح العليا.<sup>5</sup>

ويصف سدرة المنتهى فيقول عنها: "(لا يستطيع أحد أن ينعثها، وإذا كان هذا فكيف يصف أحد حقيقتها)، (وفي حضرة الكرسي يسأل السالك عن مسجد الوصي ومدينة الرسول ويحدث حوار بينه وبين شيخ إلتقاه، فقال عنه: فمن أراد المدينة فليقصد الباب ويتملق للبواب، وبذلك تمكن من الوصول الى الرفاق العلى، وأمتطيت متون الرفاف، وطرت في جو المعارف، فأذا هي مائة رفر ف تدعى بالمأ الأعلى الأشرف"<sup>(6)</sup>، أذن هي رحلة كشف معرفي للوجود وأسواره، وصولاً الى المبتغى ومشاهدة المطلق والاستشراق بحضرته، وأخذ المعرفة والرجوع الى العالم الأرضي والبوح بما رأى.

إن نص المعراج الصوفي لأبن عربي له تجاوره وكثير من الأساطير والنصوص السماوية والنصوص الدرامية لما فيها من وصف لأماكن وحجب مر بها وأشخاص وأقوام تحاور معهم، وصور خيالية وما يحمل من رموز للألوان والأحجار الكريمة والحجب وكثير من الصور المنقولة الأخرى ولم

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد، مصدر سابق، ص 106.

(2) أمانة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث الى القرن السابع الهجريين)، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

3 نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 386 - 389.

4 أمانة بلعلی، مصدر سابق، ص 224 - 226.

5 نذير العظمة، المعراج والرمز الصوفي، ط1، (دار الباحث: بيروت، 1982)، ص 41.

(6) أمانة بلعلی، مصدر سابق، ص 226.

يستثنى النص ما يحتويه من تأويل سواء أكان في حوار مع الذات أو مع الذات الأخرى أو ما شاهده في رحلته الغرائبية عبر السماوات.

فيتسع ويغور في أعماق التأويل، فيؤل الحجب التي تقف بين الإنسان والله الى ثلاث جماعات من أهل المعرفة حسب ما تتصف به الحجب، فالجماعة الأولى أصحاب الحقيقة وهم الذين يخترقون حجب المادة الى الروح الكلية وحجابهم مكلل بالياقوت الأحمر، والجماعة الثانية هم أصحاب التفريق وهم أهل الفقة والحديث الذين يركزون معرفتهم على الشريعة دون الحقيقة وعلى الظاهر دون الباطن في تحديد العلاقة بين الإنسان والله والعالم وحجابهم مكلل بالياقوت الأصفر، وأصحاب البرزخ هم الجماعة الثالثة وهؤلاء يقفون موقفاً وسطاً بين الفئتين وحجابهم مكلل بالياقوت الأكهباء.

تري الباحثة أن تجربة ابن عربي الروحية رحلة تأويلية مرمزة بحد ذاتها حيث أرتحال الذات وأنسلاخها عن عالمها الزائف الى عالم مثالي والعودة الى أصل التكوين وأظهار بواطن الأمور من خلال الإدراك المعرفي لذاته وعالمه المستلهم من الذات الإلهية المدركة، فيبدأ خطابه الصوفي معبراً عنه بالمعراج الصوفي، متخذاً من عروج النبي مساراً له، مؤول تجربته الصوفية بما فيها من معاني الى رحلة مليئة بالرموز والطقوس الأسطورية.

ولم تستثن تجربة ابن عربي الصوفية من تأويل للزمان وأعطائه أكثر من معنى حسب التجربة الخاصة بالذات الإنسانية، ففي رحلته الروحية كان الزمان أيضاً له حركة وانتقال حسب الأحوال التي مر بها الى أن يصل لحظة المكاشفة.

تستضيف لحظة الكشف زمينين يحدث الالتقاء بينهما بعد الانفصال، زمن يعيشه الصوفي وهو مقيد بالجسد بينما روحه متحررة تعيش في زمن آخر، ولحظة ألتحام الزمنين يكون زمن واحد (آني اللحظة)، ويسجل ابن عربي إن هناك زمن دنيوي وزمن آخر يعلمه الله وزمن آخر لحظة الكشف الصوفي، والزمن المقدس من وجهة نظره هو المتصل بالإله أي زمن وجود سرمدى أزلي موحياً ومرتبباً بولادة وموت بطل أسطوري أو خلق الأرض.<sup>2</sup>

ومصطلح زمان الفرد لدى ابن عربي له علاقة بالنفس الإنسانية أي زمان خاص بتجربة الذات نفسها، أو هو زمان معنوي أطلق على ما يتأثر به الصوفي أثناء مروره بهذه التجربة حيث يكون بعيد عن الشعور والوعي والأحاساس بالوقت\*<sup>3</sup>، أي غير محدد بدلالات رقمية وعددية معينة مثل (يوم - أسبوع - شهر - دهر)، ولا يستطيع معرفة زمان اللحظة لإنغماسه بمتعته الروحية فيفتح نهاره على ليله.

1 نذير العظمة، مصدر سابق، ص 90 - 91.

2 سحر سامي، مصدر سابق، ص 177 - 178.

\* في منظور ابن عربي يعبر عن الوقت بدلالته زمانيا هي اليوم منطلقاً من قوله سبحانه تعالى: (كل يوم هو في شأن) يصل الى أن الأوقات هي أيام الله يشاهد الله في كل وقت من هذه الأوقات ذاته بذاته، أي عبر صفة من صفاته وهي (الوقت)... وابن عربي حين يقرن الوقت بالكون (= الوجود) تارة والقدم (= الله) فيقول: (مع الكون وقت ثم وقتاً مع القدم). للمزيد ينظر: نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 335.

3 المصدر السابق نفسه، ص 339 - 342.

وكيفما خرج الزمان وتمرد على المؤلف حاله من حال التجربة الصوفية بأكملها، فقد رسم الصوفي في مخيلته المكان الذي يبغي الوصول له والانتماء الى الوطن الحقيقي حيث الحضرة الإلهية المقدسة، فالمتصوف يبحث عن الحقيقة في ذلك المكان هارباً من الأرض نحو الارض بحثاً عنه.

فكان ابن عربي يحلم بذلك المكان البعيد المنير، تلك الهالة المستنيرة المحاطة بقدسية، ذلك المكان الخيالي الذي يتوق الوصول إليه حيث عرش الله ومركز الوجود منبع تجليات الكائنات الأرضية، وقد وجد ابن عربي في مكة ذلك المكان القدسي لدى العرب والمسلمين وما قبل لما له من حضور أسطوري ورمز عقائدي بالإضافة الى أشعاعه ورموزه المحمدية، وتتنوع الأماكن التي يبحث عنها ابن عربي لأنه دائم السفر في رحلته الروحية عبر ثنائية الزمان والمكان بحثاً عن المقام القدسي المحجوب عنه.<sup>1</sup>

هذا المد الحركي في الخيال واللغة والخطاب والزمان والمكان جعل من التصوف أداة للمعرفة، وأراد من المثقف الكوني أو (القطب الصوفي) أن يكون امتداد للشعاع الكوني مستمد الطاقة الروحية كي يؤثر في هذا العالم أذ يتحسس حضور الإله في العالم من خلال روحه السارية فيه، فالأتحاد والحلول بالنسبة لابن عربي هو حلول روحي لا جسدي لأن الروح الكونية هي مصدر السعادة والجمال والكمال الإنساني.<sup>2</sup>

ولم يكتفِ ابن عربي على إنتاج الخطاب العرفاني، بل قام بالتنظير لهذا الخطاب أذ يشرح ويبرر طبيعته والغموض الذي يحيطه ولماذا لجأ العرفانيون الأسلاميون الى الأشارة والرمز سواء في تفسيرهم للقرآن أو في تعبيرهم عن تجربتهم التي مروا بها، أذ لم يتقيد بجدولة كتاباته وفق نسق معين بل أطلق العنان لحرية أن تستدعي المعاني والأفكار والهواجس داخل النص مما يجزئه ويفككه ويفقده وحدته على صعيد الموضوع أو على صعيد الخط الفكري فأتسم بالطابع الفطري التلقائي لكتاباته مستمدة من وحي الألهام لا دخل للأرادة والاختيار حيث اللاتنظيم في الكتابة.<sup>3</sup>

وأندام الإرادة واللاتنظيم والاختيار والسير بالاتجاه المعاكس والتمرد على القوانين والأنظمة للخطاب والتجربة عموماً لم يشمل اللغة وتفسير القرآن فقط بل شمل كل تكويناتها، وما يميز فعل التأويل لدى ابن عربي بأنه "يأخذ رحلة عكسية من الأكثف الى الكثيف الى اللطيف، وفي تأويل قصائد الترجمان، فإنه يؤول في قصيدته حيث تحوّل مناظر مستمدة من عالم الغيب متمثلة بالأصل لصورة من عالم الشهادة، وكأن الظاهر أمتداداً للباطن و موازياً له في الوقت نفسه"<sup>(4)</sup>.

أشاد الباحث أبو العلا عفيفي أن ابن عربي أنشأ تأويله لأيات العبادات على أساس عدم تعارض معنى الظاهر والباطن، وأن المؤول يسمو بالمعنى الظاهر من خلال أخراج المعنى الباطن له الى مستوى أعلى ذو عمق روحاني فهو متصل بالقلب والنفس، والأنسان مؤلف من نفس وبدن، وكلاهما في نظر ابن



1 سحر سامي، مصدر سابق، ص 178 - 179.

2 هادي العلوي، مصدر ص 71 - 74.

3 محمد عابد الجابري، مصدر سابق، ص 297.

(4) أمين يوسف عودة، مصدر سابق، ص 98 - 99.

عربي مخاطب بالتكليف، فالكشف الإلهي والذوق الروحي هما مصدر المعرفة التأويلية.<sup>1</sup>

أذ جعل الله الظاهر والباطن ثنائية متعالية لكل مخلوقاته والقرآن أحد مخلوقاته وجعل فيه صورة حسية والأخرى معنوية الروح من جهة أخرى، فالظاهر في القرآن تنزيل الكتاب من الله على أنبيائه بلسان قومهم أما تنزيل، المعرفة في قلوب العارفين من قبل الله معناً باطن؟

تتسم لغة ابن عربي بكونها مبهمّة غامضة بالألغاز ولا بد من معرفة معنى المصطلحات التي يرددها حتى يمكن حل الشفرات والرموز ففي الأبيات التالية يصف التذاه بما وهبه الله من حكمة صوفية عرفانية تستحق الاحتفاء بها، وفي نفس الوقت تحمل معنى آخر تمثل سيرة ذاتية باطنة مفعمة بالخيال يقول فيها:

|                   |                                   |
|-------------------|-----------------------------------|
| "ليت شعري هل دروا | أي قلب ملكوا                      |
| وفؤادي لو درى     | أي شعب سلّكوا                     |
| اتراهم سلّموا     | ام تراهم هلكوا                    |
| حار أرباب الهوى   | في الهوى وأرتبكوا" <sup>(3)</sup> |

حملت هذه الأبيات دلالات ذات مرجع صوفي مثل جمع الأضداد (سلموا - هلكوا)، والعلاقة التبادلية بين الكلمات والحروف وما تحمل من جمالية شعرية وموسيقية وأيقاع متحرك ومنفتح، كذلك جاءت وظيفة التكرار قرينة لفعل التأويل، فتكرار دلالة ما هو تكرار لفعل التأويل وأنفتاحه (قلب - فؤاد، شعب - أرباب).

ومن خلال التأويل العقلي الفلسفي يعد ابن عربي الداعم لنظرية وحدة الوجود ومفسراً ومؤولاً للقرآن، وفتح الآيات في المعرفة من خلال الظاهر والباطن حيث يعطي تفسيراً مجرد من الصور المحسوسة أو يعطي المعنى الظاهر للآية القرآنية متفقاً مع نظريته (وحدة الوجود)، أو بنهج فلسفة الفيض الإسلامي مثل الفارابي وابن سينا والسهروودي وقد استخدم محلول ممزوج في تأويله من نهج الغزالي والجيلي وابن الفارض في التأويل الرمزي الأشاري ونهج الحلاج وابن سبعين في التأويل العقلي الفلسفي،<sup>4</sup> ومن هنا جاءت صعوبة قراءة نص ابن عربي بأعتباره جامعاً لجملة اتجاهات فلسفية وصوفية. وقد تعامل ابن عربي مع السرد مؤرداً العديد من أشكاله من نصوص تشبه رواية قصيرة أو قصة قصيرة بالمفهوم الحديث حتى في حالة استضافة نصوص أخرى ضمن نصه من خطاب صوفي أو استحضار شخصية تراثية ذات بعد تاريخي مستحدث تعيش الزمن الحالي، كذلك استمد من التراث العربي والاساطير والديانات مواضيع نصوصه، ومن خلال ممارسة السرد داخل النص يضرب مثل أو يعبر من خلال الرمز عما يمر به الصوفي من لحظات اشراقية، ويتكون التشكيل السردى من عناصر هي الزمان والمكان

- 1 عبد القادر فيدوح، مصدر سابق، ص 184.
- 2 محمد عابد الجابري، مصدر سابق، ص 298.
- (3) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 193.
- 4 نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 101 - 102.

والشخصيات واللغة والحدث\*، ومن خلال الحدث تظهر عناصر جديدة كالارتداد\*\* والمونولوج الداخلي والمشهد الحوارى والقفز والتلخيص والوصف<sup>1</sup>.

ومكونات النص لدى ابن عربي ذات مرجعيات شعرية شاملة حاملة للكثير من الفنون والمصادر المعرفية مثل "المصادر الدينية والحديث، ثم علوم الدين كالفقه والتفسير، ثم المصادر الأدبية ومنها كتب التراجم أو الطبقات والأخبار فضلاً عن المرويات السردية والشعرية"<sup>(2)</sup>.

ترى الباحث ان هناك تجاوزاً ما بين نصوص ابن عربي الصوفية والنصوص الدرامية لما يحمل كلا النصين من عناصر متمثلة بالأشخاص والأحداث واللغة والزمان والمكان والحدث والحوار الداخلي والخارجي والعناصر الفنية الأخرى، وكلا النصين (الصوفي والدرامي) يرتحلا بنا عبر عوالم غير مرئية حقيقتها داخل الذوات الإنسانية متحملة كل المكابدات المخلوطة باللذة من أجل خلق بطل أسطوري لتطهير وخلص الإنسانية، ولأن النصوص الدرامية هي حاملة أيضاً لجوانب ميتافيزيقية على أساس الشكوكية وأضطراب الذات الإنسانية سواء كان من أجل المعرفة الوجودية أو كردة فعل لما يحدث من انهيار إنساني بسبب التسلط المؤسساتي بأنواعه.

وعند ابن عربي مكونات النص من أعداد وألفاظ وحروف ورموز تعطي كل منها رمزا معيناً للتكوين الكلي، حيث تكون رمزا آخر مؤولة كل خلق منه لهذا الحدث البرزخي معنيين الأول ظاهر والثاني ظاهر منفتح، ومن هنا جاءت أهمية رمزية الحرف والعدد لذا المتصوفة عموماً، فالعدد واحد لذا ابن عربي يعتبر بداية التكوين ومن ثم جاءت الكثرة ففي قوله "فكل ما في الوجود واحد...، والمعبود في كل لسان وفي كل حال وزمان إنما هو واحد... والأثنان إنما هو واحد وكذلك الثلاثة والأربعة والعشرة والمائة والألف الى ما لا يتناهى، ما نجد سوى الواحد،..."<sup>(3)</sup>.

وتقوم فلسفة ابن عربي على الوجدانية والتوحيد ففي موضوع آخر يقول: "فان الأعداد تكون عن الواحد لا يكون الواحد عنها، فلهذا تظهر به، ولا يعدم بعدهما... وأحذر من الاتحاد في هذا الموضع، أن الاتحاد لا يصح فان الذاتين لا تكون واحدة وأما هما واحدان فهو الواحد في مرتبتين"<sup>(4)</sup>، ينفي ابن عربي وجود أثنين ويؤكد أن الموجودات مبعثها مصدر واحد هو الله، ومجمل تكوينات خطابه الصوفي يؤكد على الوجدانية والتوحيد والوحدوية مهما حمل من رموز وتأويل وهذا ما يؤكد فلسفة نظريته وحدة الوجود.

\* الحدث هو العمود الفقري لمجمل الأحداث الفنية وهو يحدد تقنيات السرد... وعند ابن عربي الحدث يكون خاص بعملية الخلق والنكاح الكوني ودلالة العناصر التي تحكم هذا الفعل القدسي... مكون من خلال سرد الأحداث حدث برزخي. للمزيد ينظر: سحر سامي، مصدر سابق، ص 166 - 168.

\*\* وتعني أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد ليعود الى الوراء مسترجعاً ذكريات الأحداث وشخصياتها الواقعية قبل أو بعد بداية الرواية، وتكثر هذه التقنية في الفتوحات أذ يقص ما تجلى له من أحداث ومشاهد ترتبط بذلك الزمن المطلق المقدس. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 168 - 171.

1 المصدر السابق نفسه، ص 162 - 167.

(2) عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ط1، (المؤسسة الأدبية للدراسات والنشر: بيروت، 2005)، ص 16.

(3) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 400 - 401.

(4) سحر سامي مصدر سابق، ص 117.

وقد عوّل ابن عربي على رمز لغوي وآخر عددي في مناجاة الأنا مؤرداً ً تركيباً ثنائياً ً يشير الى الأنانية الإنسانية والإلهية، حيث قابل بين الرمز الحرفي والرمز العددي، (فأنا في أنا يساوي أنا)، كما ان الواحد في الواحد يساوي واحد، ففي قوله (يا أنا) أذ يدعو أنه الإنسانية وعلى لسان الأنا الإلهية يقول "لو دعوتني أجبتك وانما دعوت أنايتك فأجب نفسك عنك".<sup>1</sup>

والنص لدى ابن عربي ذات تشكيل تثليثي دال مكون من ثلاث حقائق: "ذات وحدث ورابطة وهي تشكل جوامع كلم\* وتنعكس في مختلف أبعاد اللغة الكونية"<sup>(2)</sup>، والإنسان ذاته في تصوف ابن عربي حرف في كتاب، كون العبد هو ذاته أحد حروف ذلك الكتاب، يؤشره قوله: "أين هو ذاهب ذلك العبد بينما هو ذاته أحد حروف ذلك الكتاب"<sup>(3)</sup>.

ربط ابن عربي بين رمز العدد والحرف وجعل العالم من وجهة نظره من ضمن تشكيلاته المتكونة من حروف وأعداد لها أكثر من رمز وتأويل وأن الله أنشأ العالم من حروف ضمن كلمة (كن)، والحروف لها أنفتاحها وحركتها المستمرة وديمومتها.

وتبدو فلسفة ابن عربي حيال الحروف من وحي فضاء تأويل مفتوح عبر كلمة (كن)، فيؤول الكلمة ويربطها بالطبيعة، أذ يرى الكون عبارة عن شجرة ويفسر حروف كلمة (كن) وفق هذه الشجرة الكونية فيعطي الوصف جمالية وميوعة وشفافية، ففي أحد رسائله الصغار التي تعرف بأسم (شجرة الكون) يؤشر ذلك: "فأني نظرت الى الكون وتكوينه والى المكنون وتدوينه فرأيت الكون كله شجرة، وأصل نورها من هبة (كن)، قد لقحت كان الكونية بلقاح حبة (نحن خلقناكم) فأنعقد من ذلك البذر ثمره (أن كل شيء خلقناه بقدر)، وظهر من هذا غصنان مختلفان، أصلهما واحد، وهو الأرادة وفرعها القدرة، فظهر عن جوهر الكاف معنيان مختلفان: كاف الكمالية (اليوم أكملت لكم دينكم)، وظهر جوهر النون، نون النكرة، ونور المعرفة، فأما من أصابه ذلك النور فحرق الى تمثال شجرة الكون المستخرجة من حبة (كن)، فلاح له في سر كافها تمثاله (كنتم خير أمة)"<sup>(4)</sup>.

تري الباحثة أن المعرفة العرفانية أزلية الوجود، باعتبارها أحد فروع الشجرة الكونية من خلال تأويل ابن عربي لآيات القرآن، وأن بذرة التصوف موجودة منذ الأزل وكل إنسان حامل في داخله لها، وأحد أغصان شجرة الكون حاملة لتكوينات صوفية من معرفة وأرادة وقدرة على الاختيار، أما الحاملين لتلك الصفات فنة أصطفاها الله من بين خلقه ومنهم المتصوفة لما يحمل فكرهم من معاني إلهية سامية وهبة معرفية لإدراك حقائق الوجود فيكونوا ضمن خير أمة خلقها الله.

1 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 423 - 424.

\* مصطلح جوامع كلم في أنها تؤدي معانيها على نحو لا تؤديها جملة أخرى، وفي أيجاز لمعانيها بألفاظ قليلة، فقال الجنيد عن التوحيد: (الخروج من ضيق رسوم الزمانية في سعة فناء السرمدية)، فهو هنا يوجز مفهوم التوحيد منطلقاً من تجربته الخاصة بلفظ قليل إلا أنه قوي الدلالة. للمزيد ينظر: فانز طه عمر، مصدر سابق، ص 186 - 187.

(2) بيبير لوري، علم الحروف في الإسلام، تر: داليا الطوخي، ط1، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2006)، ص183.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 183.

(4) ابراهيم بيومي مذكور، الكتاب التذكري، (محي الدين بن عربي في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده 1165 - 1240هـ)، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، 1969م)، ص 60.

وفي تأويل آخر لحروف كلمة (كن) لابن عربي يربطها مع الأعداد لتدخل ضمن التكوين الوجودي فيفسر ذلك: "حيث الأحرف الثلاثة الكاف والواو المحذوف والنون وكل حرف مركب من ثلاثة وبضرب الجذر يظهر العدد تسعة، وهما أول الأعداد فتظهر بهذه الكلمة المعدود والعدد، والكلمات صادرة من تأليف الحروف والحروف صادرة من الهواء والهواء صادر من النفس الرحماني"<sup>(1)</sup>.

ولكل حرف عند ابن عربي شفرة خاصة وعلامة دالة ضمن النص ولها موضعها الخاص وعلى سبيل المثال حرف النون يعتبر شطر الفلك وفي نفس نقطة النون أول دلالة للنون الروحانية وهي كنون مجزئة تعطي تكوين لأحرف كلمة (أزل) أي الأزل للإنسان، وقد جاء احتضان كلمة أزل من قبل حرف النون من خلال نقطة وشكله وأبعاده الرمزية، كما تمثل النون السفلية النصف من الدائرة حيث تعد رمز العالم بما لها من استدارة وكمال، فيصور ابن عربي العالم على هيئة دائرة محيطها عبارة عن نقط متصلة بالإضافة الى أن حرف النون يتمتع بحركة ليست حركة لغوية بل حركة الكون وحركة الوجود المتمثلة بالدائرة مدفوعة بطاقة مرتبطة بالنفس التي هي ركن الشوق.<sup>2</sup>

ومن هذا التأويل الأخير لحرف النون يظهر ما للرمز الدائري بالنسبة لابن عربي والمتصوفة عموماً من أهمية وأبعاد فكرية وفلسفية، وكما ذكر سابقاً قد أستمع ابن عربي الضدين سعياً لأكمال الدائرة والشمول، أي أن الرمز الدائري يعطي الكمال للذات الإلهية والكون، والتصور الدائري للوجود هو ما يميز ابن عربي عن غيره من التصورات، وله رسالة بعنوان (أنشاء الدوائر)، وفيها تفسير عن مفهوم الوجود والتجلي، ويشرح فيها كروية العالم وأن البداية والنهاية هي نقطة واحدة، فيوضح ذلك قائلاً: "إعلم أن العالم لما كان كروي الشكل لهذا حن الإنسان في نهايته الى بدايته، فكان خروجنا من العدم الى الوجود به سبحانه وإليه ترجع، كما قال عز وجل" (وإليه يرجع الأمر كله)... إلا تراك إذا بدأت وضع دائرة فأنك عندما تبتدئ بها لا تزال تديرها الى أن تنتهي الى أولها، وحينئذ تكون دائرة ولو لم يكن الأمر كذلك لكننا إذا خرجنا من عنده خطأ مستقيماً لم ترجع إليه، ولم يكن يصدق قوله وهو الصادق: وإليه ترجعون، فكل أمر وكل موجود هو دائرة تعود الى ما كان منه بدوها، وأن الله تعالى قد عين لكل موجود مرتبة في علمه"<sup>(3)</sup>.

لذا فإن الرحلة الروحية للمتصوف تأخذ الشكل الدائري أي عندما تبدأ بالحنين الى الكينونة (النوستولوجيا الصوفية)، حيث الرحيل الى بداية التكوين بالقرب من الله، ومن جهة أخرى يرى ابن عربي: "أن الوجود دائرة مركزها الذات الإلهية والعلاقة بين المركز والمحيط في الدائرة لا تقوم على الانفصال ولا على الاتصال، أن المحيط بطبيعته يطلب المركز، والمركز يطلب المحيط، وعملية الخلق إنما

هي تجليات دائمة لا تنتهي"<sup>(4)</sup>، وهنا تبدو العلاقة تبادلية بين الله والكون والإنسان، وهذا ما كانت تحمله

(1) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 409 - 410.

2 سحر سامي، مصدر سابق، ص 82 - 91.

(3) حامد نصر أبو زيد، هكذا تكلم أبو عربي، ط2، (المركز الثقافي العربي: بيروت، 2004)، ص 206.

(4) حامد نصر أبو زيد، فلسفة التأويل، مصدر سابق، ص 94.

نظرية أبو عربي ورحلته الصوفية في (وحدة الوجود) أذ أن الكل لا يمكن أن ينفصل عن الجزء وبالعكس، لذا هناك رغبة دائمية داخل كل ذات إنسانية تدعُ لأرتحال والعودة الى الموطن الأصلي بحثاً عن المثال المتعالي في كل شيء.

أما السهروردي\* في منهجه الإشراقي فقد تأثر بتيارات فلسفية إسلامية إضافة الى ما يحمل منهجه من أشعاعات أفلاطونية، كذلك تأثره بنظرية الفيض المشائية ومواقف أبو سينا من الأشارات، ويدور مذهبه حول فكرة الاشراق\*\* حيث يتسلل الفيض النوراني وينعكس من نور الى أنوار أخرى ضمن نور الأنوار فيفيض عنه النور الأبداعي الأول، وعنه تصدر أنوار طويلة تدعى القواهر العالية ثم تصدر من الأخيرة أنوار عرضية يسميها السهروردي أرباب الأنواع المتحكمة والموجهة لشؤون الأنوار الموجودة في العالم.<sup>1</sup>

ويسترسل السهروردي واصفاً العلاقة التبادلية ما بين الأنوار العليا والأنوار الدنيا بأنها علاقة عاشق ومعشوق وكأنها تمثل الحب الروحاني ما بين الله والموجودات المنعكسة من نوره موضحاً ذلك: "صلة الأنوار العليا بالأنوار الدنيا بأنها صلة قهر وصلة الدنيا بالعليا بأنها صلة قهر، هاتان القوتان: القاهرة والعاشقة تسودان العالم، فنور الأنوار الذي لا شيء بعده يقهر كل شيء آخر، ويعشق الذات العليا الكلية الجمال، التي هي نفسه وفي هذا العشق الذاتي ينال منتهى السعادة، وهو الشعور بحياسة الكمال الأقصى والاستغراق في تأمله"<sup>(2)</sup>، أي أن الوصول الى عشق الله يبدأ من ذات الإنسان نفسه ومن بعد الأنغماس في حب الذات وعشقها يبدأ بتأمل الله من ذاته ويستغرق في حبه وصولاً الى منتهى السعادة. ففي أشعاره كان يربط السهروردي ما بين العشق السماوي والعشق الأرضي وما يعانيه من بعد عن المحبوب ويصف شعوره بالغربة عن الذات الإلهية فيقول:

\* هو شهاب الدين يحيى بن حبش بن أميرك السهروردي، ولد بسهرورد عام 549 هـ وقتل بحلب عام 587 هـ بين السادسة والثامنة والثلاثين من عمره، أطلق عليه (الشيخ المقتول) أما سبب قتله أفكاره وجراءة طروحاته ومناظراته مع فقهاء حلب الذين إلبو عليه وشنعوا ورموه بالألحاد وحثوا عليه صلاح الدين الأيوبي الذي وافقهم وجاراهم فكتب الى أبنه الظاهر سلطان حلب يأمره بقتل السهروردي وتم قتله، يقول السهروردي عن نفسه أنه من الفلاسفة المتألهين، أي المتصوفين، وللسهروردي نحو 49 كتاب معظمها في التصوف، ومنها: (رسالة أصوات أجنحة جبرائيل، كلمة التصوف، الغربة الغربية، مؤنس العشاق، الواردات الإلهية، لوامع الأنوار) وغيرها... ، كان كثير الغشيان للتجمعات الصوفية ويلبس الرث من الثياب، وتبدو عليه القذارة وقد طال شعره وأضافه ويضع أحياناً عليه خرقة صوفية. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 307 - 310.

\*\* أن فكرة الإشراق وهو أسم يعني السنا والبهاء وأشراق الشمس عند طلوعها تبدو على نحو ثلاثي:1- فنستطيع أن نفهم منها الحكمة أو الحكمة اللدنية التي يشكل الإشراق أصلها باعتبار أنه يمثل ظهور وأشراق الكائن معاً وفعل الوجدان الذي يكشف هذا الكائن، وعندما يكشفه يقوده الى الظهور (ويجعل منه ظاهرة) وكما أن هذا المصطلح يعني في سماء الروح (المثالية) لحظة تجلي المعرفة. 2- ونتيجة لذلك فأنما تفهم بالفلسفة

المشرقية أو بالحكمة الدنية المشرقية عقيدة تستند الى محاضرة الفيلسوف للظهور الصباحي للأنوار المعقولة وأنسكاب مطالعها على الأرواح لدى مفارقة هذه الأرواح للأجساد، فموضوع الكلام هنا أذن فلسفة تفترض رؤية داخلية وتجربة صوفية، ومعرفة هي معرفة مشرقية بالنظر لانتسابها الى مشرق المعقولات الخالصة، 3- ونستطيع أن نفهم أن فلسفة الأشراق فلسفة تشير الى حكمة الأشراقيين أو المشرقيين،... للمزيد ينظر: هنري كوربان، تاريخ الفلسفة الإسلامية، تر: نصير مردة، حسن قبيسي، ط1، (منشورات عويدات: بيروت، 1961)، ص 309 - 314.

1 محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 544.

(2) ماجد فخري، تاريخ الفلسفة الإسلامية، (الدار المتحدة للنشر: بيروت، 1974)، ص 408.

ووصالكم ريحانها والواح

"أبدا نحن إليكم الأرواح

والى لذيذ لقائكم ترتاح

وقلوب أهل وداكم تشتاقكم

ستر المحبة والهوى فضا (1)

وأرْحَمْنَا للعاشقين تكلفوا

الأبيات مليئة بالعبارات الصوفية بما فيها من وجد شديد هائم في الذات الإلهية واصفاً ما يمر به أثناء غيابه عن العالم ليزوب بالذات العليا، ثم يقول أن على العشاق كتمان حبه، إلا أن العشق مفضوح ولا يمكن كتمانها، هذه الحالة الروحية لا يصلها أي إنسان إلا الذين تنكشف عليهم أنوار المعرفة المتعالية.

ويسترسل السهروردي في وصفه علاقة الانتماء مابين الخالق والمخلوق "فالعلاقة الأزلية الناشئة بين نور الأنوار والفائض الأول، هي العلاقة النموذجية الأصلية بين المعشوق الأول والعاشق الأول، وتتبع عن هذه العلاقة نماذج على كل درجات الوجود فتنظم الكائنات جميعها في أزواج" (2)، هذه العلاقة لا يمكن أن تحدث إلا اذا سبقتها المعرفة فقد أعطى السهروردي مقام أول للمعرفة لأن تصوفه المتفلسف أعتمد العقل وسيلةً موصلةً الى (الدرة البيضاء) وهي منتهى طموح المتصوف أو السالك، ففي (رسالة صفيير سيمرغ)، "يبين وجوب نسيان الصوفي لذاته، بل ونسيان نسيانه أي أنه يفنى عن نفسه ويفنى عن فناءه، لأنه طالما يقتصر على المعرفة فهو بعيد عن الهدف ولن يبلغ الكمال ويتحقق له الوصول لا في هذه اللحظة التي يفنى فيها معرفته بالعارف" (3)، والفناء لا يعني الوصول الحتمي، إلا أن دخول السالك حالة الفناء يفوز بأعلى مراتب اللذة الحقيقية حيث الغياب عن العالم الزائل والرحيل عبر فضاءات العالم المثالي عائداً الى وطنه الحقيقي.

فالسهروردي أذن لم يفرق بين الوجود والمعرفة والإدراك بل ربطهم جميعاً حتى تصبح النفس مرآة للوجود الذاتي، ولكون الاتصال الأشراقي فلسفي عقلي، فالعقل يطهر ويجرد ويوصل الى الإشراق والفيض النوراني على النفس، أي ان رغبة السهروردي هي الاتصال بالعقل الفعال (4).

وهذه الهبة الربانية من إشراق وفيض معرفي وأدراك إلهي لا يحصل عليها إلا الفئة المصطفاة من لدن الله، المالكين للحكمة الإلهية والمبتعدين عن كل ملذات الحياة وشهواتها والمنسلخين عن الدنيا وتوابعها ممثلاً إلا نسان المؤهل لكي يكون الحكيم المتصوف أو كما يسميه السهروردي (الحكيم المتأله)\* ولا يصل الى درجة الكمال إلا بالتححرر من بدنه (سجن الروح)، مؤشراً ذلك في قوله: "الفكر صورة قدسية

(1) سامي الكيالي، السهروردي، (دار المعارف، مصر، 1966)، ص 51 - 52.

(2) هنري كوربان، مصدر سابق، ص 313 - 314.

\* في مصطلح الصوفي تعني (العقل الأول). ينظر: نظلة أحمد نائل الجبوري، نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، مصدر سابق 145.

(3) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 308 - 309.

4 نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 68 - 69.

\*\* وهو الذي يصير بدنه كقميص يخلعه تارة ويلبسه أخرى.. ويريد من الصوفي الفيلسوف أن يصل مرتبة الحكيم المتأله الذي يجمع في أطوار نفسه الحكمة والتجرد والأنسلاخ عن الدنيا وصولاً الى الذات الإلهية، وقد صنفه الى مراتب: حكيم إلهي متوغل في التأله عديم البحث، وحكيم باحث عديم التأله، وحكيم إلهي متوغل في التأله والبحث، أي الحكيم الإشرافي الجامع بين الحكمة الذوقية والبحثية، والصفة تنطبق على السهروردي، وحكيم إلهي متوغل في التأله ضعيف في البحث، وحكيم متوغل في البحث ضعيف في التأله. للمزيد ينظر: سامي الكيالي، مصدر سابق، ص 44 - 45.

يتلطف بها طالب الأريحية، ونواحي القدس دار لا يطاها القوم الجاهلون وحرام على الأجساد المظلمة أن تلج ملكوت السماوات... فوحد الله وأنت بتعظيمه ملآن... وأذكره وأنت من ملابس الكون عريان... ولو كان في الوجود شمسان لإتطمست الأركان... وإبى النظام أن يكون غير ما كان... فخفيت حتى قلت لست بظاهر... وظهرت من سعى على الأكوان"<sup>(1)</sup>.

أذ يرى أنه لا بد من وجود (أمام) أو (ولي) أو (قطب الأقطاب)، يأخذ دور الولاية التي تأتي بعد دورة النبوة أي معنى لـ (نبوءة باطنية باقية) ولا يقصد (النبى) المشرع لكن يقصد نبوءة باطنية لما يشبه الانسان الكامل (المثال) الحامل للصفات الإلهية وصفات الأنبياء والقديسين والمتصوفة الناهضين بالقيمة الإنسانية<sup>2</sup>.

فيذهب السهروردي مصوراً غربة الروح وهي حبيسة عالمها المادي، وأن الحق لا يمكن أن يرى إلا بانسلاخ الروح عن البدن، ويصف سعادته بالموت لأن روحه قد طارت كعصفور مرتحل الى عالم المثال حيث الحقيقة الأبدية وهذه الأبيات الشعرية قد قالها في اللحظات الأخيرة من حياته:

|                           |                                     |
|---------------------------|-------------------------------------|
| "قل لأصحاب رأوني ميتا     | فبكوني أذ رأوني حزنا                |
| لا تظنوني بأني ميت        | ليس ذا الميت والله أنا              |
| أنا عصفور وهذا قفصي       | طرت منه فتخلى رهنا                  |
| وأنا اليوم أناجي ملاً     | وأرى الله عياناً بهنا               |
| فأخلعوا الأنفس من أجسادها | ترون الحق حقاً بينا" <sup>(3)</sup> |

رسم السهروردي أكثر من صورة للموت أذ أعطاه جمالية رغم ما فيه من قهر وألم، فالموت يفني الجسد محرراً الروح لـ تلتحق بالروح العليا كأنها طير مرتحل عبر فضاءات فسيحة في رحلة روحية الى الوطن الأصلي، أي أنه أظهر رمزية الطير مثل باقي المتصوفة وما له من دلالات فشبه الطير بالروح المحلقة عروجاً الى الله ، وهذه الرمزية موروث ميتولوجي.

ألم ومعاناة السهروردي مبعثها الأغتراب وسقوط الذات الإنسانية الى العالم الأرضي، لذا كان دائم البحث عن كيفية الصعود من عالمه الجديد الى موطنه الأصلي، وله عبارة يقول فيها: "أن ذاتاً هبطت فأغتربت، وتذكرت فأضطربت فسارعت فمنعت... فهل الى (وصول) من سبيل؟"<sup>(4)</sup>، فالسهروردي يجد نفسه غريب في عالم مظلم يشبهه في قصته (الغربة الغربية) بعالم البرزخ\* بصفته (غرباً) متقابلاً مع مشرق الأنوار حيث عالم الإشراف الإلهي، فالغرب عالم الظلام والجسد والشهوات بينما جهة الشرق عالم

(1) نعمان ماهر الكناني، شعراء الصوفية، (منشورات شركة صفوان ماهر للنشر والتوزيع: بغداد، 1988م)، ص44.

2 هنري كوربان، مصدر سابق، ص 324 - 325.

(3) عبد القادر موسى المحمدي، مصدر سابق، ص 135.

(4) سامي الكيالي، مصدر سابق، ص 66.

\* أن ما يشير إليه (البرزخ) لأمر أساسي في مجمل طبيعات السهروردي، فالبرزخ هو ظلمة محضة، يمكن أن يوجد على هذه الحال ولو كان النور قد أنسحب منه، فهو ليس أذن نور بالقوة، أو كائن تقديري مضمرًا بالمعنى الأرسطي، ولكنه في حبال النور سلبية محضة، كما يفهمها السهروردي. للمزيد ينظر: هنري كوربان، مصدر سابق، ص 316 - 318.

## النور والمثل والمعرفة المتعالية والقدسية الإنسانية<sup>1</sup>

يحكي السهروردي في قصة (الغربة الغربية) ما إلم به في تجربته الذاتية يقول: سافرت أنا وأخي عصام إلى ديار ما وراء النهر لنصطاد الطيور، فنظروهم أصحاب الديار وبعد سؤالهم عن هويتهم أخذوهم وقيدوهم ووضعوهم في بئر مظلم لا يستطيعون الخروج منه إلا ليلاً فرأوا فوق البئر قصرًا مشيدًا بأبراج

عالية، واصفين كيف تأتيهم حمامات وبروقاً يمانية من الشرق تريحهم وتزيدهم وجةً، وذات ليلة تصلهم رسالة من أبيهم معلقة في منقار هدهد تسألهم أن كانوا يريدوا العودة إلى الوطن الحقيقي، فإن كانت لهم النية فليتركوا وليتركوا كل ملذات الحياة، بعد بدء الرحلة يسترسل واصفًا ما مر به في رحلته الروحية من أحداث ولقائه بالأنبياء وأقوام تم ذكرهم في القرآن الكريم، إلى أن وصل جبل طور سينا والصخرة صومعة أبيهم ورأوا أباهم الشيخ الكبير الذي تنشق السماء والأرض من تجلي نوره، فشكى لأبيه حبسه في قيروان، إلا أن الأب يخبره بأنه بعد هذه الرحلة سوف يرجع إلى سجنه الغربي، ولكن أن أراد المغادرة من جديد فإنه قادر على ذلك، ثم يخبره أن هذا المسكن مسكن والده وجده وصولاً إلى بداية التكوين (الأب الأعظم) الذي لا أب له ولا أم، هو نور النور والبهاء والجلال الأعظم ولا يبقى سواه، ثم يعود إلى العالم المظلم، غير قادر على وصف اللذة الصوفية التي عاشها، شاعرًا بالأسف لعودته إلى ديار المغرب (العالم الأرضي)<sup>2</sup>، يعبر في هذه القصة عن ذاته الضائعة بعد انفصالها عن السلطة الأبوية وسقوطها إلى العالم الأرضي والذي يمثله بالمغرب لظلمته وضمور المعرفة المتعالية فيه، أما عالمه العلوي الحقيقي الذي يحلم به رامن له بالمشرق لشروق شمس الحكمة وظهور الأنور الإلهية، واصفًا السهروردي ما حل بهما عندما وضعوه وأخاه عصام في جب البئر، ويمثل هنا البئر المظلم بالجسد الذي سجن في الروح ولا يستطيع الخروج منه إلا ليلاً، لما يوحيه به الليل من صفاء وتأمل وأحلام ورؤى وعزلة.

أحتوى خطاب السهروردي هذا تناصاً قرآنياً مثل: "وعرفت أن قومي موعدهم الصبح، أليس الصبح بقریب؟ وعلمت أن القرية التي كانت تعمل الخبائث يجعل عاليها سافلها، ويمطر عليها حجارة من سجيل"<sup>(3)</sup>، بالإضافة إلى استحضاره أشخاص من الزمن الماضي ليعيشوا من خلاله اللحظة الآنية، "أي أن رحلته تمت في الزمن الحاضر وما فيها من ضرورة ومفاجأة يكون تصوراً درامياً يمتد حتى الخرج من المقابر والكهوف وعند سفح أعلى الجبال، لذا فقد تكلم بصفة ضمير المتكلم"<sup>(4)</sup>، حين أشار إلى موسى وسليمان ونوح ولوط ويأجوج ومأجوج، فقد استضاف في شخصه كل الشخصيات المذكورة في خطابه



مصوراً من كل ذلك ذاته (هو)، وتبقى فكرة الحنين الى الوطن الأول راسخة في النفس البشرية، معبراً عنه السهروردي في قصته (الغربة الغربية) مشيراً الى حاله وما وصل إليه من أعتراب وأنفصال لا يزولا إلا ببلوغه الأبدية.

1 هنري كوربان، مصدر سابق، ص321.

2 سامي الكيالي، مصدر سابق، ص 97 - 101.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 98 - 99.

(4) عبد القادر موسى المحمدي، مصدر سابق، ص141.

وأخذ المكان بالنسبة للسهروردي مفهوم اللامكان، ففي قصته (الغربة الغربية) يشير الى اللامكان، ويقول بلاد ما وراء النهر، ورغبته بالعودة الى الوطن غير مغلقة على مكان بعينه (مصر - دمشق - بغداد) أو أي أرض أخرى بل يعني بالوطن (الله)، وفي رسالة (مؤنس العشاق) حين يسأله يعقوب في أرض كنعان: من أين أتيت، فيقول أنا قادم من (نالجا أباد) أي من حيث (أين لا أين)، ذات ما يحدث في (رسالة أصوات أجنحة جبريل) فالحكيم يقول للراني أنه قادم من حيث أين لا أين<sup>1</sup>، فالمكان بالنسبة للسهروردي مكان أثري وليس مكاناً بعينه أذ لم يقيد بأرض أو وطن أو أسوار أو طبيعة بل مكان مبهم غامض يدل على كل الأماكن التي مردها الى المطلق، ومثلما التجربة الصوفية لها ذاتيتها أتمس عالمه بذات الذاتية لا يحسه ويسكنه إلا ذاته هو.

ويعني الزمان للسهروردي زمان أزلي لا بداية له ولا نهاية، وإذا كان للزمان ابتداء وجب أن يسبقه أما نفس العدم أو ذات من الذوات وكلها تعطي معنى واحد، لا بد من وجود زمان سابق وآخر لاحق وهكذا تدور الدائرة الزمانية بحركتها المستديرة<sup>2</sup>.

وقد ربط بين الحركة والزمان من خلال تعريفه لـ (مقدار الحركة من جهة والمتقدم والمتأخر)، أو (مقياس الحركة بحسب المتقدم والمتأخر)، فالبعد الزمني متصل بالذات ويرى أن للزمان ثلاثة أبعاد (الماضي - الحاضر - المستقبل) ولم يلغى الاتصال بينهم بل جعله غير متناهيًا من طرفي الماضي والمستقبل كي يثبت قدم العالم، مشكلاً وحدةً متصلةً لا منفصلةً، ممثلاً الحدس أداة الإدراك من خلال الأوجه الثلاث للزمان متواصلة مع الآن الزماني لأنه في سريان مستمر<sup>3</sup>.

وبما أن الخطاب الصوفي في حركة دائمة والزمان في ذات الحركة فانتقال الصوفي من حال الى حال مؤشراً الحال للزمان الذي يعيشه الصوفي في لحظته ذاتها مقترناً بها، أخذ الزمان والتجربة التي يعيشها الصوفي من الشكل الدوري رمزاً لهما من خلال أنعدام البدايات والنهايات ولأن كل شيء خاضع للتحويل الدائم، أي لا يوجد طبيعة ثابتة، فالشيء يأتي من شيء قبله، هكذا حال الوجود فبدايته ونهاية منبعها الذات الإلهية، وهذا ما وجدناه في رسائل السهروردي من حنين العودة الى البداية.

لذا فالسهروردي مستديم في طلب العروج يقول مخاطباً الله "يسر العروج الى سماء القدس، والاتصال بالروحانيين، ومجاورة المعتكفين في حضرة الجبروت المطمنين، في غرفات المدينة الروحانية

التي هي وراء وراء<sup>(4)</sup>، وهذا العروج نجده واضحاً في جميع رسائله عن طريق الأحلام والرؤى والخيال متأثراً مثله مثل باقي الصوفية بعروج النبي (محمداً) ليبلغوا الكمال الإلهي.

سخر السهروردي الرؤى لطرح أفكاره عن طريق فلاسفة قبله، مبيحاً عن ذلك: بأنه كان في حالة وسن فظهر له ارسطو دار بينهما حوار أعتمده في بناء منهجه الإشراقي "أذ أخبره بأن أدراك النفس هو

1 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 309 - 310.

2 ماجد فخري، مصدر سابق، ص 409.

3 نظلة أحمد نائل الجبوري، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، مصدر سابق، ص 320 - 322.

(4) سامي الكيالي، مصدر سابق، ص 63.

فاتحة جميع المعارف العليا، وهذه المعرفة ليست استدلالية أو بحثية بل هي شاملة على عنصر ذوقي هام<sup>(1)</sup>، من خلال ذلك نجد ما للرؤى والخيال من حضور متمركز في خطاب وسلوك المتصوفة.

ولم تخلُ لغة خطابه من الرموز والأشارات والتأويل والتكرار والذي هو صفة معمة لدى المتصوفة مثل قوله: "أيدنا بالنور وثبتنا على النور وأحشرنا إلى النور وأجعل منتهى مطالبنا رضاك"<sup>(2)</sup>، أستعان بالتكرار لأثبات ما في ذاته لذاته، كذلك جمع في خطابه الأضداد من أجل أكمال الشكل الدائري ساعياً وراء الكمال الإلهي، مثل ثنائية (النور - الظلمة، السماوي - الأرضي، القهر - العشق) وغيرها من الثنائيات الصوفية.

أن عماد فلسفة وتصوف السهروردي يتعين بسطوع وإشراق النور الإلهي لأن غيابه يجعل العالم مظلم ويظل الإنسان في غربة دائمة وأنفصال أبدي عن الله، فهاجس الشعور بالغربة كان مسيطراً عليه، لذا كان دائم السعي للأرتحال صوب الشرق حيث أشراق النور الإلهي الذي يبتغيه، وبالفعل كان له ذلك فرحلته الأرضية كانت قصيرة جداً، فقد عاش متأملاً للعودة حيث الحقيقة المطلقة، حاله حال الذات المتصوفة عموماً.

---

(1) ماجد فخري، مصدر سابق، ص 404.

(2) سامي الكيالي، مصدر سابق، ص 61.

## 1- مرجعيات التصوف في الديانات الوضعية :

### 1-1- الديانة الزرادشتية

لم يبرح الفكر الشرقي منذ النشأة تعامله مع الذات الانسانية المثالية المستلهمة صفاتها من صفات الآخر (المجهول)، فتبدأ باحثة مستعلمة عن ماهيته مأخوذة بكيفية الوصول الى عالمه العلوي محاولة العودة الى نقطة التكوين الأولى، وبعد أن عجز العقل في بحثه الماورائي تاركاً للقلب التمرکز السلطوي في رحلته الروحية الى العالم الآخر مستعيناً بالحدس والخيال والرؤى ووسائل أخرى موصلة الى المعرفة المتعالية التي تنهض بالانسانية من الثرى الى الثريا مجتاحة اللاممكن من اجل الكشف وادراك الحقيقة المطلقة، فكان للفكر المعرفي الشرقي عبر خلجات النفس المولعة بالحقيقة دوراً مهماً متواصلة عبر تأريخ طويل باحثة عن الروابط الروحية ما بين الذات الانسانية والذات الالهية أي بحثها عن الآخر، وكان من ضمن اصحاب المعرفة والفلسفة والكلمة المعبرة زرادشت الذي غاص في اغوار المعرفة اللاهوتية والذات الانسانية متواصلاً مع الجذور التي سبقتها.

لذا كان المبدأ الاساس للفكر الزرادشتي\* مصادرتة للفكر الميثولوجي (الاسطوري) لصالح الثيولوجي العقدي (اللاهوتي)، أي محاولة هذا الفكر التحرر من سلطة الميثولوجية المسيطرة على الافكار والحضارات برمتها متجهة نحو المعرفة المجردة مستخدمة الرمز كأداة لها بعد ان كان الفكر الشرقي ذو منظومة ذات خط افقي شاملة على اسس حاملة نتاجها من ميثولوجية وثيولوجية عقيدية وانسانية لزمن طويل، ومن هذه المنطلقات حمل الفكر الزرادشتي فكرة التوحيد داعي الى الايمان من خلال الشعور بوجود خالق واحد للخلق.<sup>1</sup>

وباستعراض حياة زرادشت من ولادته حتى مماته نجدها ذات نسق خيالي، وما مرّ به من مراحل حياتية تشبه قصة النبي عيسى(ع)، فقد وصف بانه لم يكن يشبه الاطفال العاديين أذ أراد الكهنة وكبير سحرة ايران ونائب الملك في المقاطعة الخلاص منه، فكانت مراحل تكوينه وصراعه من أجل البقاء تشبه حكاية نبي الله ابراهيم والنبي موسى عندما أراد فرعون الخلاص منه والنبي يوسف عندما ترك للذئاب، لذا كان الايرانيون يعتبرونه نبياً لأن حكاية حياته قريبة للخيال وللأنبياء\* الذين سبقوه والذين جاءوا من بعده

\* ديانة فارسية قديمة تنسب الى (زرادشت) الذي عاش في منتصف القرن السابع قبل الميلاد والذي عاش (660 - 583 ق.م) تقريباً ، وقد تناول النقاد شخصيته فذهب البعض الى إنه شخصية خرافية وإن وجودها موضع شك كبير ولكن المستشرق جاكسون اثبت بالأدلة العلمية وجود هذه الشخصية، وقد عاش زرادشت بـ (أذربيجان) وانتشر الدين الذي بشر به من بلخ الى فارس وذلك على اثر ايمان الملك الفارسي (كستاسب) به. للمزيد ينظر: محمد علي أبو ريان، تأريخ الفكر الفلسفي في الاسلام، (دار المعرفة الجامعية: القاهرة، 1983)، ص 76- 78 وينظر: فردريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، ط1، (مكتبة النهضة: بغداد، 1986)، ص 30- 46.

1 محمد حسن، تيارات الفلسفة الشرقية، منشورات دار علاء الدين: دمشق، د.ت)، ص 11- 12.

\*\* عندما كان والد زرادشت يرعى ماشيته في الحقل تراوى له شبحان نوريان اقتربا منه وقدا له غصناً من أ غصان نبات الهوما المقدس وأمرأة أن يحمل الغصن معه الى داره ويقدمه الى زوجته لأنه يحمل كيان الطفل الروحاني وذهب الى البيت ومزج الغصن باللبن وشربه مع زوجته وحملت

الزوجة وليداً وهو (زارفوش ترا) أي (زرادشت)...، وتقول إحدى القصص أن كبير سحرة إيران (دوران سرون) جلب زرادشت وهو طفل خوفاً من نبؤته ووضعه في نار على المذبح وعندما جاءت أمه وجدته يلعب وسط النار، وكذلك عندما وضعه رئيس السحرة أمام قطيع بقر فحمته أحد = أي أن هذا الرجل هو خرافة أو أسطورة بالإضافة إلى الفكر النير الذي حمله.

وزرادشت مثله مثل كل من يبحث عن حقيقة الوجود والذات الإنسانية المتحققة في الإنسان الكامل الذي إنتهكت آدميته بسبب البؤس والفقر وكثرة الحروب من هنا كانت ردة فعل زرادشت، فذهب إلى كهف في بطن الجبل عائداً إلى الطبيعة وحيداً متأملاً كمال الخالق باحثاً عن تفسير لثنائية الخير والشر التي تحكم العالم، حالماً بأن يجعل البشر جميعاً أخيار يعيشون في عالم مثالي، إلى أن أحس بنشوة روحية تغمره وتنتشر في خلجات نفسه حين رأى كانناً نورانياً يدنو منه ويخبره أنه (فاهوناما) كبير الملائكة، وقيل أن هذه التجربة الروحانية تكررت ثلاث مرات ثم عاد إلى إنسانيته حاملاً للمعرفة الممزوجة من ثيولوجية عقيدية وإنسانية وجذور ميثولوجية ومن هنا تعلم أصول الحكمة.<sup>1</sup>

إراد زرادشت توحيد الآلهة في إله واحد مصدر الخير والحق، فبدأ في بحثه إلى أن تمت له الإشرقة المعرفية وتمكن من رؤيته وأعلن وجود الإله الأوحد وبيان أرادة الإنسان القوية هي الكفيلة بإيصاله إلى أدراك المعرفة المقدسة وحقيقة العالم الآخر وتأتي من خلال تنقية وتزكية وتطهير النفس من كل ماديات الحياة وشرورها، لذا ترجم زرادشت نظام العالم على أنه صراع مستمر بين قوى الخير وقوى الشر ويعتبر إله الشر تجسيد لصورة الشيطان.

أذن لم تختلف الأسطورة الفارسية عن غيرها من أساطير الحضارات والديانات الأخرى، فصراع الطبيعة قائم بين الخير والشر الثنائية التي تسكن ذات الإنسان وعالمه في الوقت نفسه، فجاءت نبوة زرادشت تدعو إلى توحيد جميع قوى الخير في إله واحد يسمى (أهورامزدا) وجميع قوى الشر في إله ثانٍ أقل منه شأن أو أنه يدعي الألوهية ليحكم العالم يدعى (أهريمان)، وهذا لا يعني وجود إلهين أي إن مفهوم الاثنينية\* لا يعني وجود ثنائية بمفهومها القطعي بل إن الأصل مبدأ واحد ولكن هناك صراع مع قوى الشر وسوف يتغلب إله الخير عليه ويصبح مبدأ الخير أو النور مبدأ أوحده.<sup>2</sup>

تقول العقيدة الزرادشتية من خلال حوار زرادشت مع كبار الكهنة أن "دورة العالم تستمر اثني عشر ألف سنة وفي الآلاف الثلاثة الأولى كان هناك عالمان متجاوران هما عالم أهورامزدا (عالم النور) وعالم أهرمان (عالم الظلمات)..."<sup>(3)</sup>، أي هناك عالم مثالي عالم البداية العالم الأسمى مبتغى طموح (الإنسان الأصل) ومن أجل الوصول له لابد أن يسلك المريد الطريق الصحيح المتسم بالمعرفة المقدسة والأرادة الحرة فينول المراد.

= البقرات وظلت البقرة فوقه حتى مر القطيع وجاءت أمه ووجدته سليماً لم يلحقه أي أذى، واستمر كبير السحرة في سعيه للخلاص من زرادشت فسرقه ووضعه في وكر ذناب إلا أن الذناب وقفت أمامه صامتة دون حراك ثم جاءت عزرتان إلى الوكر وقامت بأرضاعه إلى أن جاءت أمه وأنقذته، للمزيد ينظر: سليمان مظهر، قصة الديانات، ط2، (مكتبة مدبولي: القاهرة، 2002)، ص 283 - 285.

1 المصدر السابق نفسه، ص 286 - 289.

\* الثنوية والاثنينية فرقة تقول بوجود إلهين إثنين إله الخير وإله الشر، قالوا أن نجد في العالم خيراً وشرّاً والواحد لا يكون خيراً وشرّاً بالضرورة، فكل من الخير والشر فاعل أذن على حدة وفاعل الخير هو النور وفاعل الشر هو الظلمة، بينما الاثنينية هي كون الطبيعة ذات وحدتين وهي كون الشيء الواحد مشتقاً على حدين متقابلين ومتطابقين... للمزيد ينظر: جميل صليبا، ج1، مصدر سابق، ص 380.

2 محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 76 - 77.

(3) سليمان مظهر، مصدر سابق، ص 297-298.

هذه الثنائيات المتضادة والمتعددة التي حملها الفكر الزرادشتي وغيره يتم من خلالها أكمال صورة العالم والإنسان، لذا أصبحت البذرة الأساسية للبحث المعرفي الكشف عن الذاتية الحاملة لطرفي الثنائية باستيعاب المطلق منها والأخذ به ونبذ الزائل والأبتعاد عنه.

زرادشت أقام مذهبه على ثنائية الخير والشر والصراع بين الروح الخالدة والجسد المفني والنور والظلمة والحس والفكر والصراع الدامي، وقد أثر هذا المبدأ (جمع الأضداد) في الفكر الصوفي فيما بعد<sup>1</sup>، أي إن صراع الثنائيات يؤدي الى خلق عالم مثالي متسم بالخير والصلاح والمثل والخلود وخلق ذات إنسانية متسمة بالكمال حرة الإرادة والأختيار فجاء بناء هذا الصرح الإنساني القدسي، إذ لا يُعرف الخير إلا من خلال الشر ولا النور إلا من خلال الظلام ولا يقبض على الحس إلا من خلال الفكر والحدس معاً ولا نحس بمعنى الحياة الحقيقية إلا من خلال الموت لذا كانت الثنائيات متلازمة لخلق وطن أبدي في داخل الإنسان أولاً ومن ثم التسامي الى الوطن الأ على.

كل ما أراده زرادشت هو بناء عالم مثالي يسكنه أناس مثاليون وهذا لا يأتي إلا من خلال رحلة شاقة مليئة بالألم والقهر حتى يشعروا بلذة الوصول فكان دعاء زرادشت الدائم لإتباعه "إعمل كي تكون من زمرة الأشخاص الذين يساهمون في سبيل رقي وكمال هذا العالم"<sup>(2)</sup>، كان يحلم كما حلم غيره ممن يجاهدوا لبناء عالم يحكمه الخير خالياً من الشر والبؤس المنبعث من خلال الشرور الساكنة جسد الإنسان، ويتم ذلك بالمعرفة الصحيحة لبواطن الوجود، وقد وضع زرادشت قوانين في الأبستاق\* يبين فيها "أن الطبيعة لا تكون خيرة إلا إذا منعت صاحبها أن يفعل بغيره ما ليس خير له هو نفسه، كذلك يبين في الأبستاق ما على الإنسان من واجبات ثلاثة وهي "أن يجعل العدو صديقاً، وأن يجعل الخبيث طيباً، وأن يجعل الجاهل عالماً"<sup>(3)</sup>، أي أراد من الإنسان أن تتملكه صفة الإيثار ليعم الخير على الوجود.

إن الأثر الإنساني لم يخلف سوى ذات أغتيلت أو ذات مقيّدة مسلوية الإرادة فاقدة لحريتها، حبيسة ذلك الجسد المقيد بسلطات دنيوية اجتماعية ودينية وسياسية محكوم بسلطة مؤسساتية تغتالها في كل لحظة، فكان لابد من خلاص الجسد مطلقاً العنان للروح والقلب والحدس والمعرفة لتحرير أرادة الذات الإنسانية منطلقاً في رحلتها لبناء (إنسان أعلى) إبدى خالد خلود العالم العلوي، فعندما يخاطب زرادشت الإله قائلاً: "من ذا الذي أخرج العقل الخير يا أهوارامزدا"<sup>(4)</sup> لا يقصد بـ (العقل الخير) هنا عقل إنسان محض بل العقل الإلهي أي وجود الحكمة الإلهية في عقول الخيرين من بني البشر، فأصحاب هذه العقول أشخاص يتمتعون بقدسية ويعملوا لإعلاء الذوات الإنسانية أي هم أتباع للإله (أهوارامزدا)، فصفة الإنسان

1 محمد علي أبو ريان، مصدر سابق، ص 78.

(2) محمد حسن، مصدر سابق، ص 24.

\* هو الكتاب المقدس الحامل للتعاليم الزرادشتية، وهو عبارة عن مجموعة كتب التي جمع فيها أصحاب النبي ومريدوه أقواله وأدعيته وسمى أتباعه المتأخرون هذا الكتاب الأبستا - الأبستاق والمعروف عند العالم الغربي بالزند - أبستا... للمزيد ينظر: ول ديورانت، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود ومحمد بدران، مج1، ج2، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2001)، ص 426.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 432.

(4) ول ديورانت، قصة الحضارة، مج 1، ج2، مصدر سابق، ص 428.

الأعلى هبة مفيضة من الله على فئة مختارة من الجنس البشري.

كما نظر زرادشت الى الرمز الأنثوي باعتباره مكملًا للدائرة الكونية وحاملًا للجمال الإلهي "يُ قال إن الوحي نزل عليه في هذه الفترة سبع مرات... ظهر له في إحداها أهوارامزدا، كما ظهر له بعد ذلك الملائكة الستة الكبار ليلقنوه أصول الحكمة... وهم رموز ومثل عُيَا لمعان إنسانية مقدسة... فثلاثة منهم ذكور يمثلون (التفكير الطيب - الحق الأسمى - الإحسان)... وثلاث إناث يمثلن (الفداء - الخلود - التقوى)"<sup>(1)</sup>، أي إن الإرادة العليا جعلت ديمومة الحياة لا تستمر دون وجود الرمز الذكري والرمز الأنثوي معًا. أما رمز النار فقد كانت له مكانة في الديانة الزرادشتية لأنه يعبر بالنسبة لهم عن الإله فالموروث الأسطوري يعتبر النار هي المعرفة وسبب كل تطور يحدث في الحياة، وكون المكونات الأربعة للحياة (النار - الماء - الهواء - التراب) هي أصل التكوين فكان لابد من العودة الى ذلك الأصل، فقد خلق الإنسان من طين وماء وتراب ونفخت الروح فيه (هواء) أما النار تمثل الرمز الإلهي، فبدأ الإنسان يقُدس الرموز الأولى الكونية.

لذا كان هناك اعتقاد سائد عن معتنقي الديانة الزرادشتية أنهم يعبدوا النار، غير أن المفهوم الأصوب تقديسهم لها كرمز إلهي لما تحمل من معانٍ معنوية، لذا عملوا على وصايا زرادشت بإبقائها موقودة دائماً لأن الرمز القدسي لا ينطفأ باعتبارها المعرفة والحق والخير الدائم<sup>2</sup>.

تجد الباحثة أن الرمز العددي لم يستبعد من الفكر الزرادشتي، وكان للعدد واحد دلالة مهمة إذ إنه يمثل الإله الواحد (أهوارامزدا)، فزرادشت برفضه للتعددية في العبادة يؤمن بإله واحد خالق كل شيء، لذلك كان للأحادية رمز منبعث من أحادية الإله، أما رمز العدد اثنين فقد وجدناه في مذهب الإثنيانية باعاً لأعطاء أهمية لهذا العدد إذ جمعت الأضداد إثنين إثنين (الروح والجسد - الموت والحياة - النور والظلام)، فكان للعدد إثنين تراتب ضمن المنظومة العددية، بالإضافة الى الرقم سبعة إذ نزل عليه الوحي سبع مرات وظهر له الإله أهوارامزدا وستة من الملائكة ليشكل بمجموعهم العدد سبعة، لما لهذا العدد من رمزية مهمة ودلالة موحية منذ التكوين.

هناك رمزية عددية أخرى تتمثلها بالعدد ثلاثة من خلال جدلية العلاقة بين عناصر الثالوث المقدس وفق مستويات الوجود الثلاثة (الرب - الحق - العقل)، وقد عبر عنها زرادشت في مطلع أحد الترنيمات التي كان يرددّها، فقد كان للعدد ثلاثه رمزية متعالية وفق التفكير الشرقي مبتدئة من الفلسفة الهندية (الروح - العقل - البدن)، ومن بعد جاءت الزرادشتية بثالوث (الإله - الشيطان - الإنسان)، وكذلك مستويات الوجود الثلاثة (الرب - الحق - العقل) لينتهي بالمسيحية (الأب - الابن - الروح)<sup>3</sup>.

ثم تأتي رمزية العدد اثني عشر من خلال قول زرادشت أن دورة العالم تستمر اثني عشر ألف سنة، والفكر الشرقي يعطي لهذا الرقم دليل الكمال لأن السماء والأرض تحمل اثني عشر برج، أخذ الرمز العددي

(1) سليمان مظهر، مصدر سابق، ص 289.

2 المصدر السابق نفسه، ص 311.

3 محمد حسن، مصدر سابق، ص 27 - 37.

أهتمام جميع الأديان فالطلاسـم والسحر والتعاويذ تكتب بالحروف والأرقام.<sup>1</sup>

أمضى زرادشت حياته باحثاً عن سر الحياة ليصل الى الأبدية كان يحلم بها ويتمناها يحن الى بداية الكينونة، فأبقى جسده حيث هو وأرتحل بالروح متسامياً بها ليظهرها من شرور وماديات الحياة، فأتخذ مساره المعرفي والإنساني والنيولوجي العقيدى شكلاً دورياً، فنقطة البداية هي ذاتها نقطة النهاية لما للشكل الدائري من رمزاً معنوياً بالنسبة للديانة الزرادشتية حيث الدنين للمكونات الأولى للوجود، وعن لسان زرادشت يتكلم نيئتشه عن ما يعنيه رمز الشكل الدوري بالنسبة لزرادشت "كيف لا أحن الى الأبدية وكيف لا أضطرم شوقاً الى خاتم الزواج الى دائرة الدوائر الى حيث يصبح الأنتهاء عودة الأبتداء؟"<sup>(2)</sup>، فإنه يرى نهاية الحياة وحقيقتها بالموت أذ لا تعرف الأبدية الا بالموت، ولحظة الموت هي نفسها لحظة الميلاد، فيستهن بالموت ويراه سهلاً ويسـتقبله بفرح لأحاسسه بقرب العودة الى الرحم الأول، كشفت العبارة السابقة من خلال الحوار مع الذات أهمية الرمز الدائري والذي يمثل شكل الخلق والتكوين متمثل بالبنية الدورية للحياة حيث يرتحل الإنسان من جديد عائداً لنقطة الانطلاق الأولى.

أن الفضاء الذي كان يبحث عنه زرادشت وأتباعه هو الأبدية أي الوصول الى اللامنتهي، لذا كانوا لا ينظروا الى الموت برهبة بل يبصروا ما وراء الموت نحو المكان الذي سوف يقيمون فيه، فالأرواح الشريرة مكانها الجحيم أما هم بنفوسهم الخيرة فموطنهم في الجانب الثاني الى (مسكن الفناء) فتتلقاهم عزراء ذات قوة وجمال فينالون المراد<sup>3</sup>، وهنا تبرز قيمة الرمز الأنثوي في عالم المثل أيضاً، وأرتقاء المكان هذا يأتي بتحرير الروح من الجسد الذي يعتبر المنفى الأول ثم تحريرها من العالم السفلي المقيد به الى مكان مفتوح ليس فيه حدود محددة، فالوطن الذي يبحث عنه الصالحون والقديسون والمتصوفة لا يعني أرض بذاتها، فالمكان المحسوس وهم الذات لأن الوطن الحقيقي هو الذات نفسها.

وهنا يتضح ما يحمله المتصوف من فكر زرادشتي أذ يخرج الإنسان من محدودية المكان الى لا محدودية المكان والزمان فالتغيير الذي يحدث للمريد الزرادشتي يشمل الزمان ايضاً، و اللحظة الإشرافية للعارف تكشف له عن زمان غير معلوم لحظة يتغير فيها الحال الى حال آخر بالأنفلات من زمن رتيب يشير بشكل أفقي الى زمن متحرر.

وعندما أشرقت الأنوار على نفس زرادشت وأنكشفت أسرار الحكمة الإلهية أصبح عالماً ومتطلعاً على أسرار الماضي والحاضر والمستقبل، فلحظة الأشراف التي عاشها أعطت للزمان أنفتاح وأنقال من ضيق الزمن والتقييد به الى اللانزمان.<sup>4</sup>

أن رمزية الفكر الزرادشتي المعتادة عن الإنسان والذهاب الى مدلولات مفتوحة جعل من اللغة ذات طبيعة مفتوحة على عالم لا محدود متسمة بحركة وخيال فسيح قادرة على خلق أساطير وخرافات تتخللها

1 سليمان مظهر، مصدر سابق، ص 297.

(2) فريدك نيئتشه، مصدر سابق، ص 260.



3 ول ديورانت، قصة الحضارة، مج1، ج2، مصدر سابق، ص 434.

4 سليمان مظهر، مصدر سابق، ص 306.

الحقائق، فالكلمة واللغة والأسلوب لديه حاملة لكثير من التأويل والرموز اللامحدودة، فكانت اللغة المتكون منها كتاب (الابستاق) لا تخلُ من الفلسفة وكثرة التأويل والرموز، لغة تخص العارف بأسرار الحكمة الإلهية، ولا يمكن أنكار ما لهذه اللغة من جمالية ومرونة فهي لغة متحركة متغيرة بتغير الأحوال الروحية، مطاوعة لا تسير وفق نسق تقليدي.

ولغة النصوص الزرادشتية في منهي عن فهم العامة من الناس لتكون ذات دلالات خاصة بالفئة المصطفاة الباحثين عن المعرفة والحكمة، فإذا وجدهم وجد من يسمعه ويتبعه<sup>1</sup>، فقد عبر زرادشت بلغته المجردة قائلاً "عندما نلت رؤيتك بمنظار القلب يا أهورامزدا، فأنت البداية وأنت النهاية، وأنت الواحد الجدير بالعبادة... أنت المدبر العادل لأمر الكون، لذلك أعطيتك مكاناً في ناظري"<sup>(2)</sup>، وهنا أتمت بنية النص بالشكل الدائري فأنت البداية وأنت النهاية وأنت السبب والمسبب، فالاله المفيض على الموجودات منه يبدأ التكوين وإليه ينتهي.

كذلك يتسم الأسلوب بالتكرار للتأكيد على المراد كما في قوله: "من ذا الذي رسم مسار الشمس والنجوم؟ من ذا الذي يجعل القمر يتزايد ويتضاءل؟... ومن ذا الذي...؟ ومن ذا الذي...؟ ومن ذا الذي أخرج العقل النير يا أهورامزدا"<sup>(3)</sup>، فبتكرار كلمة (من ذا الذي) تأكيد على وحدة الخالق، ثم يتكلم بصفة (المتكلم الغائب) أو (الحاضر الغائب) كما لدى المتصوفة وكان الله حلّ فيه ويقوم بنقل القوانين الإلهية عن لسان الإله فيقول: "يجب أن تعظم شمس الصباح إلى وقت الظهيرة، وشمس الظهيرة يجب أن تعظم إلى العصر، وشمس العصر يجب أن تعظم إلى المساء...، والذين لا يعظمون الشمس لا تحسب لهم أعمالهم الطيبة في ذلك اليوم"<sup>(4)</sup>، فقد حملت العبارة بالأضافة لورود التكرار وأعطاء أكثر من تأويل مكان مميز لرمز الشمس وفق رموز الطبيعة الآخر مثل الجبل الذي قصده زرادشت للتأمل لما يحمل من جلال وكمال إلهي علواً وقرباً للسماء.

فباللغة ذات سمة جمالية وأدائية متحركة بالنسبة للديانة الزرادشتية فهي فاعلة ومنفعلة في نفس الوقت بالنسبة لمنظومة الفكر الشرقي، ومن خلالها يمكن تغيير وتصوير العالم ففي هذه العبارة نجد المكاشفة للحق في لحظة إشراقية أذ يقول فيها: "... أيها الرب الحكيم، قد عرفت كآول وآخر، كأب للعقل والخير، عندما أدركتك بعيني، كخالق صادق للحق وكسيد في أعمال الوجود"<sup>(5)</sup>، هنا قصد زرادشت المعاينة أو المشاهدة أي وصوله إلى حال متقدم من الأحوال التي يصلها العارف لتتبع الأنوار على قلبه، فعبارة (أدركتك بعيني) هذه قد غيرت الزمان والمكان والفكر وبصيرة القلب.

ونخلص إلى أن هذه الفلسفة قد حملت الكثير من الملامح التصوفية التي تشاركت بها أفعال

1 سليمان مظهر، مصدر سابق، ص 290.

(2) محمد حسن، مصدر سابق، ص 26.

(3) ول ديورانت، قصة الحضارة، مج1، ج2، مصدر سابق، ص 428.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 433.

(5) محمد حسن، مصدر سابق، ص 27.

التصوف ورموزه وبعض دلالاته شأنه شأن كثير من النصوص والفلسفات التصوفية الأخرى وهذا دال على أن التصوف فعل إنساني عام.

## 2-1- الديانة البوذية

جاءت البوذية\* والتي أتخذها بعض سكان الهند كديانة حاملة لأكثر من معنى فقد تكون ديانة أو طقساً يقرب إلى الله أو فلسفة أو معرفة تبحث عن الذات الإنسانية لتخلصها من قيودها ومهما كانت الوسيلة فالغاية واحدة وهي خلاص الإنسانية عن طريق الترويض الروحي وكخلاص وجودي لما حملته وقائع الحياة اليومية الطارئة من ظلم وقهر.

أذ أستوعب (بوذا) التراث الفلسفي وظروف مجتمعه فكانت البوذية حاملة لفكره فلسفياً وسلوكياً وأخلاقياً فأوجدت تواصلاً ما بين الفلسفة الكونية والفلسفة الأخلاقية، فقد أتجه إلى العلوم الماورائية بعد ما وجد في الفكر الهندي أن القوة والمعرفة لا يحصل عليها عن طريق العقل والتأمل فقط، بل وجد أن الرياضة الروحية والزهد هما وسيلة للوصول إلى المعرفة المتعالية.<sup>1</sup>

فالبوذية بمواجهتها للحياة أو كونها طريقة في الوصول إلى المطلق والاتصال بالذات العليا تدعو في منهجها: "أن علينا أن نفهمها ونتذوقها أكثر من محاولة تحليلها وتحليلها أذ إنها شيء يمس ذات الإنسان الداخلية بل ما هو أسمى أو أكثر الأمور داخلية في الإنسان"<sup>(2)</sup>.

من المتعارف عليه أن التحرر من قيد الجسد لا يأتي إلا بقهره من خلال الممارسات القاسية بالابتعاد عن جميع الشهوات وقد أتبع بوذا ذلك في بداية رحلته إلا إنه بعد فترة وجد إن التأمل لأيقاظ وتبصير القلب يؤدي إلى أدراك الإشراق الروحي الكامل مدركاً للحقيقة التي يبحث عنها فقد بقي متأملاً حتى سمع صوتاً من داخله يعلن أن في الكون (حقاً)، فالجلسة الإشرافية تمت له النزعة الروحانية السماوية التي رفعت الحجاب عن كل ما خفي من بؤس إنساني وأسرار كونية جردته من شوائب المادة، إنشرح صدره وتور بصيرته فأيقظ الشعور لديه، وسواء أكان وحيّاً أم رؤى أم خيلاً فقد فتح للمعرفة باباً آخر موصوداً ينير درب من دروب الإنسانية وذاتها المسلوقة.<sup>3</sup>

\* إحدى الديانات الشرقية الكبرى التي تتقاسم سكان العالم وتنتشر في آسيا بشكل خاص، أنطلقت منذ حوالي الألفي وخمسمائة سنة وتقوم على ثلاث مدارس فكرية تفرعت إلى فرق لا حد لها ولا حصر ومن الصعب تحديد معتقي البوذية وتنسب الديانة البوذية إلى (بوذا 483-563) بمعنى الفرد المستنير وأسمه الحقيقي (سيد هارتا) وأسمه العائلي (جوتاما) ويقال أنه زهد حياته وهجر زوجته وأبنة وتنسك ينشد الخلاص فلما لم يجده، هام على وجهه ورافق الرهبان والمعلمين بعد ست سنوات أشرقت عليه الحقيقة فتفوه بعبارته المشهورة (لم يعد لدي ما أفعله في هذه الدنيا). للمزيد ينظر:

عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، ط1، (دار ابن زيدون: بيروت: د.ت)، ص 116-117.

1 علي حسين الجابري، الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، (دار آفاق عربية للصحافة والنشر: بغداد: 1985م)، ص 137-138.

(2) علي زيعور: الفلسفات الهندية - قطاعات الهندوكية والأسلامية والأصلحية، ط1، (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1980)، ص 181.

3 أحمد شلبي، أديان الهند الكبرى (الهندوسية - الجينية - البوذية)، ط11، (مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، 2000م)، ص 136-137.

أيقن بوذا بعد حوارهِ مع أحد معلميه بأن الرياضة الروحية والزهد قد توصل إلى وضع لا هو الإدراك الحسي ولا هو عدم الإدراك الحسي، وهذه الحالة تعين المتصوفة فيما يسمو إليه إلا إنها لا تعالج البؤس الإنساني<sup>1</sup>، فذهب إلى أن يسلك المرء الطريق الوسط ما بين اختياران التمتع بالحياة من جهة والحرمان بتعذيب النفس من جهة أخرى أي جمع النقيضين، وهذا الطريق لا يمكن الوصول له إلا باتباع ثماني قواعد للحياة وهي (الإيمان بالحق - القرار بالحق - الكلام بالحق - السلوك بالحق - العمل بالحق - الجهد بالحق - التأمل بالحق - التمرکز بالحق)، والمقام الأخير لا يصله المريد إلا بالتدرج من مقام إلى آخر حتى يصل إلى المبتغى، وأستمر بوذا وأتباعه يتبع الطريق ذي الثماني شعب يطوفوا العالم مرددين العبارات التي أوحيت له<sup>2</sup>.

هذه المراحل الثمان التي يسلكها المريد البوذي وصولاً إلى ما يريد أو لمعرفة الحق هي سلوك تصوفي مثلما سنجد في التصوف الإسلامي لاحقاً لعلها مقامات يرتقي بها الصوفي من واحدة إلى الأخرى أبتغاء المطلق، فبرغم الاختلاف في خصوصيات مقامات الطريق وجزئيات شروط السلوك إلا إنها تؤدي في كلا الحالتين إلى التركيز وحصر الفكر الذي يسميه الصوفية (المراقبة) والبوذية (ديانا)، فتصفية الباطن والتأمل والمراقبة والرياضة وتجريد الفكر والجسد من كل العلائق المادية والتوحد مع الآخر بالإضافة إلى التربية الأخلاقية المتبعة لديهم سلوك صوفي واضح<sup>3</sup>.

أن حجب بوذا لنفسه عن الناس والتأمل السليم والأنطواء على الذات لتتسامى فوق ما هو أرضي باحثة عن الصفاء حتى يدرك الأستنارة الروحية التي كان يرتقبها، ولم يأت سلوكه هذا إلا من خلال ما شاهده من بؤس إنساني وإضطهاد للذات الإنسانية من كبت الحرية وفقر وحرمان فجاء بحثه في كيفية احتفاظ الإنسان بأدميته التي هي الحق والنعمة المعطاة له من قبل الخالق.

وعبر التجربة الروحية لبوذا أنكشفت له حقائق أربع سامية هي المكابدة<sup>\*</sup>، علة المكابدة، أماكن كبت المكابدة وأخيراً إيجاد الوسيلة العلمية لكبت المكابدة، فقد صور بوذا شقاء الحياة الإنسانية بطريقة قريبة إلى المغالاة واصفاً لها بأنها حالكة الظلمة وأعتبر الوجود ألماً وحتى الكفاح من أجل الحفاظ على الشخصية الفردية ألماً وأن تقلبات الحظ مفزعة حقاً فيقول في ذلك<sup>..</sup>، يمكن علاج جميع بلايا الحياة على الأرض بالأنفلات منها<sup>4</sup>.

تضمّر الذات الإنسانية لدى بوذا إمكانيات غير محدودة أذ سخرت وفق ما يخدم واقعها الحياتي وهذا لا يأتي إلا من خلال المعرفة وأن خلاصه ووصوله مستويات الإشراق هي صنيع إنساني، وحذر بوذا من رد الخطيئة إلى الإله أو القضاء والقدر فقد كان يقول لمريديه (لقد وجهتكم إلى الخلاص، يجب أن

1 فؤاد محمد شبل، البوذية، (مصر: دار المعارف، 1973)، ص25.

2 سليمان مظهر، مصدر سابق، ص126.

3 علي عبد الفتاح المغربي، دراسات عقلية وروحية في الفلسفة الإسلامية، ط1، (مكتبة وهبة: القاهرة، 1995)، ص172.

\* وتتجلى المكابدة في رأي بوذا في طغيان الألم، وتحفل الحياة بالألم، فالميلاد ألم، والمنية ألم، والشيوخوخة ألم، والمرض ألم ويعني بالألم الانفصال عن السار، أي أشتهاء ما لا يتم أشباعه... للمزيد ينظر: فؤاد محمد شبل، مصدر سابق، ص 49.

4 المصدر السابق نفسه، ص 49 - 51.

تحققوا الحقيقة والناموس في ذواتكم<sup>1</sup>، فوجد أن الحكمة تسكن الذوات الصالحة وهي وسيلة الخلاص ويصف الإنسان المتسم بصفات إلهية والقادر على كبح كل الرغبات الدنيوية والمتحررة من كل أنانية والذي تذوب ذاته بذوات الآخرين بأنه الحكيم الحاصل على المعرفة الإلهية فعن طريق "الحكمة يتخلص الإنسان من الفوضى ويتجاوز الشرور ويكتشف بواسطتها نفسه، وبها يحقق الأستنارة الروحية المباشرة (الشفافية) وبفضلها يرتقي بالمجاهدة الروحية ويظهر دواخله، ويحرر وعيه من علائق المصلحة ليصل الى المعرفة العقلية المفصلة لمبادئ الوجود"<sup>(2)</sup>، ومن خلال هذا نجد أن الصفات التي يتسم بها الإنسان الكامل هي ذاتها صفات الحكيم البوذي.

فالعالم المثالي الذي ينشده بوذا يوجد في داخل كل ذات عالم خاص بالإنسان الحقيقي المتحرر، فالحرية بالنسبة له لا يتم بلوغها إلا من خلال التحقيق الذاتي والأدراك عبر الذات المتحققة للحقيقة، فالإنسان يرى داخله بالممارسات الروحية التي تجعل منه كامل الشفافية يرى كمال الوجود من خلالها.<sup>3</sup>

أراد بوذا أن يُقَوِّم الإنسان نفسه بنفسه ويحب ذاته ويخلق ذات حرة تستحق العيش بمحو النفس في الوجود الكلي وعند أذ يصل المريد الى (النرفانا)\*، وتتفق النرفانا والفناء الصوفي في الوجوه رغم الاختلاف في أوجه أخرى" (فللفناء وجه أخلاقي، أذ يستلزم أفناء جميع المشاعر والرغبات، وقد قيل أن فناء الصفات الشريرة والأفعال الفاسدة التي تنتج عنها أنما يجي من أستدامة الاتصال بالصفات الحميدة والأفعال الحسنة) وهذا ما يتفق مع إحدى تعريفات النرفانا القائل بـ (هي فناء هذه الحال الشريرة التي تتملك العقل والقلب، والتي تكون سبباً الى الوجود الشخصي المتجدد (التناسخ) وذلك طبقاً لمذهب (الكرما العظيم)\*\*، وهذا الإفناء إنما يجيء من نمو حال العقل والقلب المعارضة ويتفق معها ولا يتم إلا إذا بلغت هذه الحال المعارضة غايتها"<sup>(4)</sup>.

وتعتبر النرفانا مرحلة ما من حياة البوذي في سعيه نحو الكمال، كما يقول بوذا لمريده: "لا أهمية كبرى لمعرفة ما هي، أن مهمة الإنسان بلوغ حياة الكمال لتتخلص روحه من الأرض وتقدر على اجتياز

1 جورج حلو وآخرون، الحكمة البوذية - حياة البُده، تعاليمه، سبيل الحق، ط1، نوفل للطباعة: بيروت، (1997)، ص 12.

(2) علي حسين الجابري، مصدر سابق، ص 138.

3 جورج حلو وآخرون، مصدر سابق، ص 11 - 12.

\* النرفانا هي الخير الأسمى في البوذية، تلفظ الكلمة بحسب لغة البالي نباتا (في السنسكريتية نرفان) وهي تتألف من ن وفان، ن هي أداة نفي، تعني فان يحوك أو يتوق، التوق هو الحب هو الذي يربط حياة بأخرى، يدعى (نرفان) لإن رحيل (ن) عن هذا التوق المدعو (فان) (الرغبة، طالما كان المرء مقيداً بالتوق أنه يكرس قوى كرمية (ردود وتناجج الأفعال السابقة) جديدة عليها أذ تتعدى في شكل أو آخر في الدورة الأبدية للولادة والموت عندما تستأصل كل أشكال التوق تتوقف القوة الكرمية عن العمل ويبلغ المرء النرفانا متخلصاً من هذه الدورة. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه ص 27 - 30.

\*\* تتضمن الكراما صلاحية مزدوجة وهي في جوهرها تصميم ذهني يتخذ مظهراً واقعياً ولكل فعل - من الناحية السيكلوجية من ثلاثة جوانب: الأول الإعداد الإرادي ومداره النية أو التصميم وهو ليس الفعل نفسه، والثاني الفعل نفسه وهو نوعين نوع يتسم بالصفاء ونوع آخر تلوثه شوائب المساوئ الخلقية، والثالث ما نطلق عليه خلفية الفعل ويتضمن الشعور بالأسف والندم الذي يتبع اتیان الفعل. للمزيد ينظر: فؤاد محمد شبل، مصدر سابق، ص 80 - 81.

(4) ر.أ. نيكلسون، الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريبة، ط2، (مكتبة الخانجي: القاهرة، 2002)، ص 29 - 30.

عتبة النرفانا"<sup>(1)</sup>، ويقول بوذا ايضاً عن النرفانا "هي حالة من الأستسرار النفسي الروحاني الذي يصعب تحديده"<sup>(2)</sup>.

وتعني النرفانا لمريدي البوذية بأنها أكتمال المجاهدة الروحية والوصول الى الكمال وليس الصعود الى الهاوية، والكمال هنا "شعور بالتوحيد مع كل ما كان وما هو كائن وما سيكون: أنه نوع من الوجود مجرد من الأنانية، أنه وجود أزلي أبدي ويحفل كما يقرر أئمة البوذية بـ (الثقة - السلام - الهدوء - السكون - الغبطة - الهناء - الرقة - الصفاء - الأنتعاش)"<sup>(3)</sup>، اي وصول الإنسان الى مرحلة قاطعاً الصلة بالعالم الذي يعيش فيه تاركاً نفسه للإنفلات الى عالم آخر مثالي يبتغيه، لا توجد فيه رذائل وشوائب، عالم واضح المعالم داخل نفسه أي فناء ذاته بذاته فتصبح الذات هي العالم الذي يحلم به أي عودته الى وطنه الحقيقي حيث بداية تكوينه المتسم بالفطرة الأولى وبذلك يستغرق الصوفي بفنائه بالذات الإلهية بينما يعود البوذي الى الأستغراق في ذاته هو بعد الفناء، والذات هي صورة للذات الإلهية المتسمة بالكمال لما تحمله من صفات إلهية.

لذا يعد الإنسان أول أهتمامات البوذية كسلوك وأخلاقيات، وأقدس ما موجود على الأرض وهذه القدسية لا تكمن في خيال أو حلم أو طقس ديني بل هي داخل ذاته بالقبض عليها ونبذ الشر الذي فيها ونبذ الأنانية برويته لذاته من خلال ذوات الآخرين.<sup>4</sup>

ويأتي دخول الذات في اللاذات وما يتأسس عليه من أنعدام ماهيتها فتندم هوية الذات فتكون في صيرورة وتغيير شأنها شأن الحياة المتغيرة لذلك تحدث تحولات في الذات نفسها (الأننا - اللاأننا) والشخصية في الشخص أي أن وجود الآخر في الذات<sup>5</sup>، فالذات الإنسانية عند البوذية تحمل اللاذات أي تتكلم عن ذات أخرى أو توحى بالأفعال بصفة الغائب المتكلم أي أنها ضامرة ذات أخرى فيكون الفناء في الذات نفسها والتغيير الذي يحدث في الذات المفردة يعطي احساساً بتعددية الذات المفردة الى ذوات في جسد واحد شبيه بالسلسلة المتصلة لمسيرة الإنسان.

أن هذه السلسلة مترابطة أي الأول يولد الثاني لأن الأصل واحد، ذلك لأن مناط الذاتية التي تتراعى للعيان من لحظات الى أخرى عبارة عن اللحظات المطردة الحدوث، وأجدر أن نطلق عليها الأطراد الدائم للذات وهذه الذات تتسم بالتغيير الدائم... وبذلك لا يوجد سوى حركة أي ثمة فعل يُنتفى وجود الفاعل ولقد أذاع البوذا قانون العلاقة بين العلة والمعلول فجعله أساس الدوام وأتخذة ركيزة للتدليل على صحة فكرة دوام العالم مع غياب الركن الدائم، لذا تستدعي البوذية جميع المتناقضات الثنائية مثل (الجوهر - الصفة، الكل - الجزء، العلة - المعلول)، وغيرها فيصل البوذي الى أن الحياة في حركة دائمة ومتصلة ومتغيرة

(1) علي زيعور، الفلسفات الهندية، مصدر سابق، ص 207.

(2) محمد حسن، تيارات الفلسفة الشرقية، مصدر سابق، ص 33.

(3) فؤاد محمد شبل، مصدر سابق، ص 107.

4 محمد حسن، مصدر سابق، ص 55.

5 المصدر السابق نفسه، ص 147.

وليست شيء أو حالة لشيء، والجمع في الأضداد سبب للكمال الكوني.<sup>1</sup>

ولا تستثنى من هذه الثنائيات ثنائية الناسوت واللاهوت، حيث رأى البعض أن بوذا يحمل في شخصه ثنائية الناسوت واللاهوت وأن الذات الإلهية حلت بالذات الناسوتية أي حلول الله في بوذا مثلما جاء فيما بعد المسيح، فقد ذهب بعض أتباع بوذا إلى وصفه بأنه كانن لاهوتي هبط إلى العالم الأرضي من العالم العلوي لينقذ بني البشر من الشرور، مما يؤكد أن عقيدة الحلول الصوفية موروثة إنساني.<sup>2</sup>

وعند الاستغراق في عبارات وحكايات بوذا وأتباعه نجدها أولاً حاملة للمبادئ والقواعد البوذية وثانياً حاملة لملامح صوفية واضحة مليئة بالرّموز والخيال والتأويل ففي حكاية الطائر الحكيم لدى أتباع بوذا نجد الخيال الجامح الذي يتمتعوا به، ففي وصفهم لبوذا قبل أن يصبح (مستنيراً)\* أذ اتخذوا من الطير رمزاً يمثل به باعتبار أن الطير في تواصل دائم ما بين الأرض والسماء ساعياً نحو الأعلى أي أنه كان في الأصل طيراً، وتحمل الحكاية تناسلاً مع الطوفان الذي حل بالأرض، فبوذا في الحكاية يرمز للجنس البشري بأسراب الطيور التي يقودها ليخلصها من هلاك سيلحق بها، فمن أتبعه ينجو ومن يتشبث بالخطيئة يصاب بالعمى، ممثلاً الذين أغمضوا الأعين عن الرؤيا وحجبوا القلب عن استبصار الحقيقة.<sup>3</sup>

وأستخدم الرمز كثيراً في هذه الحكاية فقد شبهت الحياة بالغابة أو المكان الذي يقطنوا فيه متخذة شكل شجرة ذات فروع ممتدة بلا نهاية، والهلاك شبه بالطوفان الذي مرت به الأرض مما يعني أن الطوفان موجود في كل زمان ومكان عندما تغمض العيون والقلوب عن أبصار الحقيقة يأتي العقاب الإلهي المطهر للنفوس الخيرة والمهلك للنفوس الشريرة، فأتصفت الأقوال والحكايات البوذية مثلها مثل الحكايات الصوفية عموماً بوجود الرمز اللغوي والشكل والرحلة.

قضى بوذا رحلته الروحية باحثاً عن عالم مثالي دخل ذات الإنسان عالم حقيقي يبصر النور من بعيد مؤمن بأن القليل من البشر يصل ويسكن هذا العالم الموعود فيقول: "أعمى هذا العالم، قلانل فقط هم الذين يملكون نفاذ البصيرة، قلانل فقط هم الذين يبلغون عوالم الغبطة كالطيور الناجية من الشرك"<sup>(4)</sup>، فالعالم عالم داخلي ذاتي لا يمكن الوصول إليه إلا بامتلاك قدرات فوق إمكانات البشر قدرات تسيطر على جميع الشهوات المادية يقول بوذا "بالجهد واليقظة بالتقيد بالنظام والسيطرة على الذات، ليعمل الحكيم لنفسه جزيرة لا يستطيع طوفان أن يغمرها، والجزيرة هنا المكان الآمن الذي هو أعلى من مستوى طوفان الشهوات"<sup>(5)</sup>.

1 محمد حسن، مصدر سابق، ص 54 - 56.

2 أحمد شلبي، أديان الهند الكبرى، مصدر سابق، ص 126.

\* تحدث أتباع بوذا من أن بوذا عاش قبل أن يصبح المستنير خمسمائة وثلاثين نوعاً من الحياة فعاش إليها اثنين وأربعين مرة، وملكاً خمساً وثمانين مرة، وأميراً أربعاً وعشرين مرة، .... ثم كيف يعيش بصورة طائر في أعماق الغابة وكيف كان قائداً لإسراب الطيور تعيش تحت شجرة عالية ذات فروع تمتد إلى كل اتجاه بحيث لا يتسللها البصر، وكيف بدأ الشر والرعب يتسلل إلى عالم تلك الطيور وفكر بوذا بإنقاذها، من الخطر والرحيل إلى مكان آخر... للمزيد ينظر: سليمان مظهر، مصدر سابق، ص 131 - 133.

3 المصدر السابق نفسه، ص 131-133.

(4) جورج حلو وآخرون، مصدر سابق، ص 138.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 121.

أن الذات الإنسانية هي جل اهتمام بوذا ذلك العالم الصغير الذي يمثل بمجموعه الذوات الإنسانية العالم الأكبر الذي يعيشه بنو البشر فالبحث عن الذات الإنسانية وصقلها والرجوع بها الى أصلها وجذورها الخيرة يوصل الى عالم المثال الذي حلم به بوذا وأتباعه وهذا البحث يشمل جميع البشر المسلوبي الأرادة. أدرك بوذا أن الكون أزلي مستمر ليس له بداية ولا نهاية، عبارة عن سلسلة من العواطف والرغبات والشهوات والميول الفردية التي تتجدد بتجدد الأفراد ولا نهاية لهذه السلسلة وتكون النفس مبتدئة من جديد في الدورة ذاتها حسب ما سبق متجددة ثانية وثالثة الى ما لا نهاية أي تجدد الميلاد والهرم والموت وسائر الآلام<sup>1</sup>، وهذه دلالة مشتركة لمجمل الاتجاهات الصوفية في رسمها لدورة الحياة الإنسانية وتشكيلها الدائري، يقول بوذا: "بأن الحياة ليست إلا سلسلة من مظاهر التوالد والزوال"<sup>(2)</sup>، وليس ما موجود سوى تعاقب متكرر للميلاد والموت، إذ لا يوجد في هذا العالم الأرضي شيء مطلق فمهما طال وجوده أو قصر فلا بد أن يزول ليتولد منه مكملاً له، وهكذا هي سلسلة الحياة خاضعة لعملية التحول والتغيير بما فيها من ماديات وأرواح ورغبات وشهوات وفق قوة محركة<sup>3</sup>.

فالأشياء من المحسوسات واللامحسوسات والأرواح وكل الموجودات في العالم الأرضي ترتبط بشعور منذ الولادة وهو الحنين والعودة الى الوطن أو الى الأصل فقد خُلق في العالم العلوي وبعدها هوى الى العالم السفلي بسبب خطيئته ويحلم بأن يسمو ويرتقي من جديد الى موطن الولادة الحقيقية إذ ولد نقي وصافي من كل شائبة فيحلم بعد أن أمتلىء العالم السفلي أثم بأن يُصقل من جديد، إذن هي سلسلة تحمل الشكل الدائري حيث تكون نقطة البداية هي نفسها نقطة النهاية أو لا وجود للنهاية حيث العودة الى البداية من جديد، وهذا ما سنجده فيما بعد في الفكر الصوفي ضمن الديانات السماوية والفلسفات والفنون والآداب والجنس الدرامي أحياناً حيث يبحث الإنسان عن عالمه الأصلي موطن بذرته الأولى.

فقد أخذ البوذية من الرمز الدائري شكلاً للحياة أو لدورة الحياة وجعل الذات الإنسانية جزء من هذه الهالة التي تسير وفقها منذ البداية حتى تعود الى النقطة نفسها والذي نجده في حواراتهم التي لا توجد ضمن مراحل تسلسلها نهايات، أي أنفتاح النهاية الى الماورانيات أي الملكة الأولى للتكوين، فجعلت هذه الرمزية من هذا الفكر متواصلاً والفكر الصوفي الإنساني عموماً.

أعتمد الفكر البوذي سلوك الطريق الروحاني وتنقية القلب وصفاء ذات الإنسان في رحلته الى معرفة الحق، ولم يحتكر بوذا الحكمة والمعرفة التي أستاذار لها بل أراد تعميمها وشيوعها بين البشر جميعهم ليتلذذوا بمعرفة الحقيقة، فبدأ يخاطبهم بلغة مبسطة ألفوا تداولها حتى يستطيعوا استقبالها بعيد عن أي غموض لتنفذ الى القلب مباشرة دون حاجز يوقف تواصل الذوات.

يبدأ بوذا بتعميم الحقيقة التي أبصرها وفق طريقتين وهما يوصلان الى نفس الملاذ المطمئن للذات الإنسانية والكشف عن حقيقة الحياة بالآمها وما يحمله العالم العلوي من حقيقة منتظرة، فالأولى أتخذت

1 أحمد شلبي، أديان الهند الكبرى، المصدر السابق نفسه، ص 159.

(2) فؤاد محمد شبل، مصدر سابق، ص 53.

3 المصدر السابق نفسه، ص 53 - 54.

خطاباً بسيطاً يفهمه العامة في لغتهم ويحدث بشكل حوار ما بين المريد وبوذا وهذا كان ما يتضمنه (سبيل الحق)\*، بينما الطريقة الأخرى أتخذت الطابع الرمزي الممزوج بالفلسفة والتحليل والتكرار والتأويل والتشبيه والاستفهام ومخاطبة الغائب.<sup>1</sup>

أن معظم نصوص بوذا يبدأ بسؤال عن مجهول أو شيء ما غامض يثير أسئلة ليحرر استفسارات حول وهم العالم الأرضي الذي يعيشه الإنسان، يقول بوذا: "من ذا الذي سيقهر هذه الأرض وعالم ملك الموت ومن سيقهر هذا العالم مع عوالم الملانكة؟ من ذا الذي سيعيد عناصر الإشراق المقترحة هذه كما يفعل صانع العقود ذو الخبرة بأزهاره؟"<sup>(2)</sup>، نجد وضوح الاستفهام والبحث عن مخلص للجنس البشري.

كذلك وجدت في النصوص البوذية رموزاً وتأويلات لكلمات مبهمّة تحمل معنى باطنياً لا يسهو ف الظاهر كشفه ففي هذه العبارة من كتاب سبيل الحق يوصف القلب بأنه "مرتحلاً وحده بعيداً، خلو من الشكل ومستقر في الكهف (القلب) هو الفكر، الذين يقهرون هذا الفكر يتحررون من قيود ملك الموت"<sup>(3)</sup>، فقد رُمز للقلب بالكهف مما جعل العبارة تؤول لإكثر من معنى، فالقلب لدى البوذية المرآة التي تعكس الحقيقة ولذا يقال أن الفكر الشرقي تابع للقلب والعاطفة والوجدان والحدس أكثر من أنقياده للعقل لأن بصيرة القلب يسكنها صفاء ونقاء بعيد عن سيطرة المادة والرغبة المهيمنة على الإنسان.

ولم تخل نصوص بوذا من الرموز التي تدل على ملمح للفكر الصوفي ولغته، بالإضافة لتكرار بعض الكلمات للتأكيد ففي العبارة التالية لبوذا نجد تكرار كلمة (هادي) الكلمة لما لها من أهمية كونها مصدر الهدوء والأطمئنان المفقود، "هادي كلامه، هادي عمله - الذي يعرف حقاً قد تحرر تماماً وهو ساكن ومتوازن"<sup>(4)</sup>، وتكرار كلمة الذي على سبيل المثال لا الحصر ليؤكد على (الإنسان الأصل) الذي يريد من جميع أتباعه أو من جميع بني البشر أن يكونوا ذلك (الإنسان الكامل) الذي يسمو الى عالمه المثالي فيؤكد في قوله "المرء الخلو من الأيمان الأعمى الذي يعرف (غير المخلوق) الذي قطع كل الروابط الذي إلغى كل أسباب (الخير والشر) والذي طرح منه كل الرغبات - هو حقاً الأكثر رفعة بين الناس، (الروابط-روابط الوجود) الظواهر المتكرر في الولادات والميتات"<sup>(5)</sup>.

لا يوجد ثوابت بالنسبة لبوذا فكل شيء في تغير أو مشروط باللحظة التي يعيشها أي لحظة الإشراق، فعندما أنكشفت له الحقيقة وقال عبارته المشهورة "لم يعد لدي ما أفعله في هذه الدنيا"<sup>(6)</sup>، و

\* سبيل الحق كتاب متكون من مقتطفات مختارة جمعت ثلاثمائة سنة تقريباً قبل الميلاد يتضمن أربعاً وثلاثاً وعشرين مقطعاً أنتقيت من كتب مختلفة من النصوص البوذية المقدسة المعروفة بـ (السلاسل الثلاث) والتي كتبت بلغة البالي القريبة للغة التي يتكلم بها بوذا وقد حافظت على التعاليم الأصلية للمستنير. للمزيد ينظر: جورج حلو وآخرون، مصدر سابق، ص 117-167.

1 المصدر السابق نفسه، ص 117.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 123.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 122.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 129.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 130.

(6) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 116.



جاءته الفكرة - الدراما\*، كان حبيس لتلك اللحظة لحظة الولادة الجديدة لا علاقة لها بالماضي والمستقبل، لحظة آنية حاضرة لا غير، "حقاً من يدرك النشوء المشروط يدرك الحقيقة ومن يدرك الحقيقة يدرك النشوء المشروط"<sup>(1)</sup>، فبحضور الماضي يصبح هو الحقيقة المدركة، وعند غيابه وحضور الحاضر يصبح الحاضر هو الحقيقة المدركة والماضي لا وجود له، وبحضور المستقبل يصبح هو الحقيقة المدركة والماضي والحاضر غير حقيقين وليس لهما حضور زمني، أذن الزمن يرتبط بلحظة النشوء الحقيقي والأستنارة والإشراق أي لحظة الانخراط عند الصوفية فالزمن زمن اللحظة التي تنكشف فيها الحقيقة فلا يوجد زمن مستمر بل يولد ويموت بلحظة الحال الذي يعتليه، تؤكد العقيدة البوذية أن "بالحكمة يكتشف الإنسان أن (الزمن) جوهر تياره شديد الجريان لا يقاوم به تفنى الأشياء الأرضية لدى نضوجها.. بالزمن تقاسي الفناء، وما ينتج عن الزمان يفنى فيه"<sup>(2)</sup>.

كان طموح بوذا أدراك الذات الإنسانية مجردة نقية من كل ماديات الحياة وهذا الإدراك المجرد للذات يجعلنا ندرك الجمال المجرد للعالم الذي نبحث عنه فالحياة الداخلية للفرد بما فيها من رغبات وعواطف وخيالات وبما تسكنها من نفس حاملة طامحة لما هو أفضل جعلها تبحث عن الجمال المجرد. فما يميز البوذي عشقه للجمال المجرد، وهذا تعبير عما تنشده الذات من حقائق بهدف الأستنارة بها، فالبوذي بكبحه الرغبات المادية المزيفة مبتعد عن الشكل الظاهري باحثاً عن الجمال المستتر (الباطن)، والذي يتجلى من خلال التأمل والهدوء وسلوك طريق المعرفة بواسطة الحدس\*\* والقلب، فالعقيدة البوذية لم تكن تبغى الإلتزام بطقوس وشعائر ذات سمة بديهية ومقرورة، فهي تبحث عن خاصية روحية عن حقيقة جوهرية مهمشة تحت الشكل الظاهر ففي حفيف الأشجار وتمايلها تجد حواراً وحديثاً، بين المياه الجارية كلمات وأناشيد، وفي الأشجار مواظ في السلوك، وبالجملة تعثر على الخير في كل شيء وفي صورة القمر تبحث عن الجمال الإلهي وفي الطيور ترى الأرواح الطاهرة مرتحلة سالكة طريقها وصولاً إلى العالم العلوي<sup>3</sup>.

فأستبصار الدواخل هي نظرة فنان لذا نجد أن البوذي ذو رؤية فنية لأنه آخذ بالحدس "ويكون الحدس مصدر المعرفة لدى المتصوفة فإذا كان العقل مصدر المعرفة لدى الفلاسفة فأن الصوفية يقولون: (أن العلم اليقيني يجيء عن طريق الحدس أو الذوق والكشف أو العيان أو الوجدان...) ولا يصدر عن معلم أو تأمل عقلي أو خبرة حسية"<sup>(4)</sup>، بل من رؤية مجردة من كل الماديات نظرة مليئة بالجمال المستتر

\* الدراما هي مصطلح للحقيقة أو الفكرة ويستخدم هذا المصطلح فلاسفة البوذية للتدليل على موضوعات الأحاسيس الخارجية والداخلية على السواء.

للمزيد ينظر: فؤاد محمد شبل، مصدر سابق، ص 66 - 111.

(1) جورج حلو وآخرون، مصدر سابق، ص 76.

(2) علي حسين الجابري، مصدر سابق، ص 139.

\*\* الحدس معناه الفلسفي (اللقانة أو البصيرة) وهو الوسيلة إلى أدراك الوحدة في الشيء الواحد أو في الكون الواحد حسبما تكون الحال. للمزيد ينظر: زكي نجيب محمود، الشرق الفنان، (دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية: بغداد - الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، دت)، ص 56.

3 فؤاد محمد شبل، مصدر سابق، ص 218.

(4) توفيق الطويل، أسس الفلسفة، (دار النهضة العربية: القاهرة، د.ت)، ص 363.

متذوقة كل ما موجود، فالبوذي يعطي الروح لكل شيء من الموجودات الحياتية يصور المياه الجارية تنشد والأشجار تتحاور وغيرها من الرؤى، أي يبعث الروح الى كل شيء ليبدو عاماً ومقروراً عند سواء الناس.

والثقافة البوذية دمج الفرد في الكون أي ذوبانه في العالم الذي جاء منه أي عودة الجزء الى الكل مثل رجوع وذوبان الأنهار المتدفقة الى البحر فلا يمكن التفرقة بين الكل والجزء وبذا لا توجد أسماء ولا أشكال، وهذا ما يحدث عند الوصول الى (النرفانا)، لذا أرتبط الفن بتلك الطقوس الروحانية أي اندماج المحدود باللامحدود فتلغى المادة والزمان والمكان والذي يشبه الاتحاد لدى المتصوفة.<sup>1</sup>

والتأريخ الأجمالي للبوذية أنها عقيدة تطورت من الناحية الفكرية والثقافية والفلسفية وشعائر العبادة والأدب حتى أنه أثر في الأدب الأوربي والموسيقى والفلسفة وغيرها من الفنون والثقافة<sup>2</sup>، كردة فعل للأنتهابات التي تحصل للذات الإنسانية، فبدأ الإنسان يبحث عن الأصول المعرفية والوجودية لتطهير وتصفية الذات وتحريرها من كل الأغلال باحثاً عن الجمال والحقيقة المجردة المضمرة في مكان بعيد.

أذن هي أسلوب اجتماعي حياتي ينير القلب تفيض حباً وطهراً ودعوة الى التسامح عبر الروحانية، خاصة بدواخل الذات الإنسانية أذ تنقلها من الجهل الى الوعي الحر والمعرفة الكاملة، فالبوذية تبني تعاليم عملية تؤدي الى الإشراق الروحي والخلاص النهائي، لذا قيل عنها أنها مفتوحة لكل زمان ومكان ولكل ذات إنسانية أذا وجدت قلباً تسكنه وفكر يفهمها.<sup>3</sup>

1 زكي نجيب محمود، مصدر سابق، ص 40.

2 أحمد شلبي، أديان الهند الكبرى، مصدر سابق، ص 177.

3 جورج حلو وآخرون، مصدر سابق، ص2.

## 1. النتائج

1. أخذت النصوص بمنظومة (شعرية) جامعة بين الدراما والحكاية والقصة الدينية والتأريخية.
2. أتسمت بنية النص بالتحول والتنوع والأسترجاع والقطع دون رابط أفقي متمثلاً بنص (سدرا) (قدح السم؛ أو سقراط يشربها حتى الموت)، (البحث عن ضمير).
3. من ملامح التصوف المهيمنة هي دلالة العنوان حيث يشير العنوان الى شخصية أو حادثة ما تحيل المتلقي مباشرة الى دلالة صوفية مثل (خروج بشير بن الحارث حافياً)، (رسالة طير)، (قدح السم؛ أو سقراط يشربها حتى الموت).
4. وفرة دلالة الصمت في متون النصوص الدرامية وما يؤشره ذلك في تجاورها والنص الصوفي كما في نص (رسالة طير)، (خروج بشير بن الحارث حافياً)، (قدح السم؛ أو سقراط يشربها حتى الموت).
5. الشخوص المسرحية في حنين دائم الى الحياة الفطرية الأولى بعد معاناتها وأغترابها الوجودي.
6. تناص أسلوبية النص الدرامي وأسلوبية النص الصوفي عبر تكرار بعض الدلالات مثل (الانتظار. الحلم. الخيال. الترحال. الشوق. الطير. المرأة. التأمل. العزلة. النور. الظلمة. الميلاد. الحرية) وغيرها.
7. وحدة الزمكان ذات شمولية في النص المسرحي فهي دون أشارات تعيين أو تشخيص رغم مرجعياتها التأريخية.
8. أتم النص بسمة المناجاة الذاتية (المونولوج) وذلك لأغتراب الشخصية عن الواقع المعيش.
9. الشكل الدائري له هيمنة في أغلب النصوص إذ تبدأ الأحداث لتنتهي في ذات المكان أو ذات الحوار والحدث أحياناً كما وردت في (البحث عن ضمير)، (سدرا)، (رسالة طير).
10. حضور لدلالات طبيعية لها أثرها في تأريخ التصوف من نصوص وسير حياتية مثل (الجل. الطير. الصباح. الشمس. النهر. الصخرة. الشجرة. النار. التراب. الصحراء. المرأة) وغيرها.
11. أتسمت التحولات الدرامية للنصوص بأيقاع بطيء ذلك لأعتماد الشخوص على العزلة والتأمل والأغتراب وسيلة للوصول الى مبتغاها.
12. أعتمدت بعض النصوص وقائع حياتية تخص شخصيات صوفية معروفة في تأريخ الفكر والحياة الصوفية مثل (بشر بن الحارث) و(سقراط).
13. لم تفلح الشخوص ذات الملمح الصوفي في النص الدرامي من الوصول الى أحلامها المتمناة، لتنتهي الى الموت أو العودة الى حياتها الأولى.
14. للشخصية في النص الدرامي بعداً فكرياً وذاتياً حيث تتشغل عادةً بسمة التساؤل في الاشياء والوجود ومحاولة البحث عن أجوبة دون جدوى.
15. غلب الطابع الشعري على النثري في أغلب النصوص الدرامية، لما يحمله الشعر من بعدٍ مجازي ورمزي يفتح أفقاً للتأويل.

16. للمرأة أبعادها الدرامية في النصوص المسرحية كونها المحرك والمنشط والمعزز للأحداث كما وردت في مسرحية (خروج بشر بن الحارث حافياً) في صورة (زينب. مائدة) وفي مسرحية (البحث عن ضمير) دون تجسيد لشخصية بعينها، أو كما في سدر الممتثلة بـ (ليليث).

## 2. الأستنتاجات

1. أن النص الدرامي الحامل للتصوف لا يعبر عن حاضنة اجتماعية أو تأريخية بذاتها فهو في مجمله أنفتاح على ثيمات إنسانية.
2. الأعتراب والغربة سمتان قائمتان في النصوص الحاملة لأبعاد صوفية، فالشخص دون أنتماء للزمان أو المكان.
3. قاربت الشخصية في النصوص الدرامية الحاملة للتصوف في ترحالها وأحلامها وتخيلاتها الشخصية الرومانسية والوجودية.
4. أعتمد كتّاب النصوص بعداً جمالياً له خاصيته الدرامية مما فتح النصوص على أشكال من الفنون الأدبية.
5. شكل النص الصوفي شكلاً منفتحاً على نصوص فنية مختلفة وهو ما أخذت به النصوص الدرامية ذات الملامح الصوفية.
6. يعد النص الدرامي الصوفي هنا موضع قراءات متعددة سواءاً فيما يخص المؤلف من رؤيته للنص أو الواقعة أو السيرة الشخصية، أو قراءة المتلقي له.
7. مجاورة النصوص الدرامية بملامحها الصوفية لمجمل تحولات المذاهب والمدارس الفنية والجمالية والدرامية عبر تاريخ الفن المسرحي.
8. لبعض مؤلفي النصوص قصدية في استدعاء ثيمات وأشكال صوفية مباشرة في متن نصوصهم.
9. يمكن درج النصوص الحاملة لملامح التصوف في مرحلة تألية للأزمات والمحن والحروب والأضطرابات الاجتماعية.
10. أفتقار النص المسرحي الى مفهوم البطولة والنهايات أذ تنتهي الشخص في العموم بالرجوع ومحاولة التجربة مرة أخرى.
11. تتناظر النصوص في بعض دلالاتها وأساليبها وشخصها من أبعاد النمط والتقليد.

### 3. التوصيات

توصي الباحثة بإدخال مفاهيم وجماليات التصوف في بعض المواد التي تخص الدراما.

### 4. المقترحات

تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية:

1. دراسة دلالات التصوف في المسرح الفقير.
2. الكشف عن المنظومة الجمالية الصوفية في المسرح الشرقي.
3. دراسة اللغة الصوفية وأسلوبيتها في نصوص المسرح العراقي.
4. شعرية النص المسرحي الصوفي.
5. دراسة مقارنة ما بين النصوص الصوفية والنصوص الرومانسية والرمزية والسوريالية والوجودية.

### 3- مرجعيات التصوف في الفكر الفلسفي :

#### 3-1- أفلاطون

أن أستباحة الإنسان وتغييب دوره في بناء عالمه والانتقاص منه دفع الفكر الفلسفي الى البحث عن عالم مثالي وإنسان حامل لصور سماوية متمثلة بالكمال الإلهي، لذا كانت فلسفة أفلاطون\* في بحثه وتساوله وأستغرابه لما يدور في محيطه، مبتدأ برحلته ساعياً لأقتحام المجهول والبحث عن الحقيقة الإلهية في الصور الإنسانية، وينتهي أفلاطون الى تصور حياة الإنسان أن ثمة وجود آخر "الوجود الحقيقي وهو الجوهر الذي لا نهاية له... وأن المتناهي سلب له"<sup>(1)</sup>.

يعد أفلاطون فيلسوفاً وضع الالهوية كنظرية فلسفية في بلاد الأغريق لذا كان يسميه الباحثون أفلاطون الإلهي، أذ أنه لم يؤمن بعالمه الأرضي واراد البحث عن عالم آخر مثالي لذا لجأ الى التأمل وأخذ من المعرفة أداة للبحث عن الحقيقة<sup>2</sup>، مؤشراً ملمح صوفي بارز لدى أفلاطون وظاهر في مؤلفاته وفلسفته بأخذه من المعرفة وسيلة لأقتحام العالم العلوي، فبدأ متأملاً في ملكوت الخالق مبتعداً عن شهوات الحياة ليمسوا ويرقى عالم المثل، هذا الكبح جعله يحقق ذاته المثالية بالأنسلاخ عن الذات الفردية وأدابتها في ذوات الآخرين، أذ أراد تحقيق الكمال الإنساني عبر "حركة العالم بما فيه من موجودات علوية وسفلية دائرية مرتبة منظمة لا يستطلعها العالم بذاته فهي معلولة لعلة عاملة، وهذه العلة هي الله الذي أعطى العالم هذه الحركة الدائرية على نفسه"<sup>(3)</sup>.

أن أفكار أفلاطون حاملة لنوع إنساني متكامل وما يطلق عليه الإنسان الكامل بالذات (المثال)، أذ أراد للإنسان طابعاً أ ستشرافياً وليس ما هو قائم عليه، وبما أن الإنسان حبيس نظام أتماعي وسياسي مفروض عليه، وهذا النقص يأتي من الحاضنة التي تحتضنه فكان لابد من أداء رافض ليتخلص من الواقع ونواقصه فيحكم أفلاطون على الناقص (الوجود بالفعل) والكمال (الوجود المثالي)<sup>4</sup>.

والإنسان الكامل نظير المتصوف أذ يسمو ويرتقي بكبح ملذات الجسد وشهوات الحياة المادية ويتشارك الفيلسوف عنده مع المتصوف أيضاً في هدف البحث عن الحقيقة وما يحصل أثرها

\* أفلاطون (427 - 347 ق.م)، فيلسوف يوناني ولد في أثينا من أسرة أثينية عريقة المجد،... كره أفلاطون السياسة، وبعد موت معلمه سقراط بدأ رحلته الطويلة الى مصر وإيطاليا،... وقد كتب أفلاطون خمسا وثلاثين محاور، وأربعاً وعشرين محاوره يشك في نسبها له، وتنقسم مؤلفاته بحسب ترتيب مراحل عمره، فهناك مؤلفات الشباب وكلها سقراطية وتقوم على الحوار الدرامي وتصوير الشخصيات تصويراً واضحاً وتنسم بالصور الرمزية، وكذلك أتمت بالحوار الجدلي الأستفهامي ومن ضمنها الجزء الأول للجمهورية، وفي المرحلة المتوسطة من عمره وهنا يخفف من أسلوب المحاوره ويتسم بالجفاف ويفقد حيوية الدراما... وعالجت مؤلفات المرحلة الثالثة (الشيخوخة) قضايا متخصصة في المنطق والمنهج والمعاني والوجود... للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج1، ط1، ص 154 - 157، وينظر: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط5، (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1970م)، ص 63 - 111.

(1) تيسير شيخ الأرض، الفصل عن أساس التفكير الفلسفي، (اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1993)، ص 337.

2 محمد سيد أحمد المسير، الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، ط3، (دار المعارف: القاهرة، 2002)، ص 150.

(3) مصطفى غالب، أفلاطون، (دار الهلال: بيروت، 1979)، ص 48.

4 نبيل رمزي أسكندر، مصدر سابق، ص 12 - 13.

من نتائج ذلك، أن الفيلسوف والمتصوف كل واحد منهما "يسعى الى الموت والأحتضار دوماً لأنه يسعى وراء الحقيقة"<sup>(1)</sup>.

فالإنسان المثل كائن من خلال ممارسات إنسانية يحارب فيها قوى النفس الدافعة لأرتكاب الخطيئة في حق ذاته وذوات الآخرين، لذا يرى أفلاطون في (الإنسان المثل) الإنسان الأول الذي كان في العالم العلوي وبأرتكابه الخطيئة أنحدر الى العالم السفلي فكان لابد من محاولة العودة الى عالم الحقيقة والمثل "والذي يتم بتخليص العقل من الحسيات والتزام اليقينيات والذهاب من المنظورات الى غير المنظورات والأبديات وكل ما ينير العقل الى التفكير في طبيعة الأشياء"<sup>(2)</sup>.

الإنسان محور اهتمام أفلاطون في جميع أفكاره، فبدأ يبحث عن كيفية إعادة صنع النفس الإنسانية المثالية من جديد، مؤكداً أن النفس قد انفصلت عن صحبة الإلهة لأرتكابها الخطيئة، مرتحلة عنها بفعل السقوط الى العالم الأرضي، أذ يقول: "لقد كان للنفس حياة قبل الحياة، هي حياتها بصحبة الإلهة في عالم المثل لكنها ارتكبت أثماً فسقطت من عالم المثل الى عالم البدن"<sup>(3)</sup> الذي يحمل أبعاداً حسية لا يحملها أفلاطون محملاً في حياة الإنسان ذلك "أن بعض المحسوسات لا تنبه فينا عمل التفكير، لأنها كلها ضمن دائرة الحس، وأن عوامل أخرى تنبه فينا فعل التفكير لتفحصها، لأن الأقتصار فيها على شهادة الحواس يؤدي الى نتائج غير صحيحة"<sup>(4)</sup>.

والفكر الصوفي الأفلاطوني واضحاً أذ يرى أن النفس قد خلقت قبل نزولها الى العالم الأرضي وكانت تتحلّى بالحرية والصفات الإلهية ولأرتكابها الأثم نزلت الى العالم السفلي وأصبحت حبيسة الجسد فالنفس أذن هي أزلية لها وجود متقدم على البدن إلا إن هبوطها قد أثر على نقاء النفس البشرية، وأتفق الفكر الصوفي والأفلاطوني باتخاذ الإرادة وسيلة للسيطرة وكبح جميع شهوات الجسد، فبدأ أهل المعرفة يبذلون ما في وسعهم من أجل أفلات النفس من سجن البدن ورجوعها الى العالم المثالي حيث الوطن الأزل. ويعتقد أفلاطون أن النفس بسيطة ثابتة، لا علاقة لها بالمادة بل هي روحية لا يتحقق خلاصها إلا في عالم الروح أثر مرحلة أساسها الصبر والكبد، وأن للنفس ثلاث قوى تقابلها فضائل العدالة والحكمة وبوجود هذه القوى يتم التوازن في النفس الإنسانية فيتم لها عندما تتحكم الإرادة الحكيمة في ذلك، فالحكمة فضيلة العقل والشجاعة فضيلة الغضب والعفة فضيلة الشهوة<sup>5</sup>.

ولأن الفكر الصوفي بتحرره وأغترابه عن المألوف يتمتع بطابع حركي لا سكوني منحرف بالاتجاه المختلف ليحقق من ذلك ذاتاً مثالية، "فأن تكون ذاتاً معناه أن تكون غريباً"<sup>(6)</sup>، ورغم ما في آراء أفلاطون من تناقضات وهذا حال جميع الفلاسفة عدم الثبات والتحول المستمر حسب الذات والموضوع،

(1) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1984)، ص 55.

(2) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقلها الى العربية: حنا خباز، ط1، (مكتبة النهضة: بغداد، 1983)، ص 206.

(3) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 74.

(4) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، مصدر سابق، ص 212.

5 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 55.

(6) ريتشارد شاخت، الأغتراب، تر: كامل يوسف حسين، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1980)، ص 22.



إلا أنه كان مؤمناً بمبدأ خلاص وأنبعث الروح من الجسد (مقبرة الروح) ، مدرك لحقيقة الموت لذا يستقبله بسعادة لما فيه من ميلاد جديد وأنبعث وذلك طموح الحالمين بالابدئية.

لذا فقد كان العالم بالنسبة لأفلاطون عالمين: عالم المثل والصور الروحانية والذي أخذ مساحة كبيرة في فلسفته وعالم الحس وفيه الأشخاص الحسية والصور الجسمانية، ويمثل عالم المثل عالم الحقيقية والصورة الأولى وأسم لذلك الشيء الواحد ذاته المتسم بالكمال والخلود والنقاء، وما العالم الحسي إلا ظل وأثر له، ولعجز الجزيئات عن معرفة الحقيقة كان السقوط من الوطن الأم والسكن في الأبدان، إلا إن هذه الجزيئات تبقى تواقّة الى كينونتها الأولى ولا يتم ذلك إلا بعد الموت.<sup>1</sup>

ولهذه الدلالات أثر قائم في الفكر الصوفي عموماً حيث الحنين الى الوطن الأم (النستولوجيا)، وأن العالم الأرضي وما فيه من مخلوقات وخاصة الانسان صورة أو ظل للآله وفقدانه لصفاته جاء بعد أن سكن عالم الماديات العالم السفلي، لذا رأى أفلاطون في الموت الموت حقيقة وأن الخلود للأرواح لا الأجساد، فالأولى تبعث من جديد الى السماء والثانية تدفن في عالمها الأرضي، وهنا تسطع إشارة صوفية من تلاقي الأضداد المتمثلة في ثنائية الروح والجسد، فالروح هي أكثر يقينية من الجسد في حملها للحقيقة لتكون منتجة للذة الحقيقية، "والموضوع الأكثر امتلاء بالجواهر الحقيقية هو أكثر إنتاجاً للذة الحقيقية والموضوع المختص بما هو أقل يقينية يكون أمتلانه أقل يقينية وأقل ضبطاً ويذوق صاحبه لذة أقل يقينياً وثقة"<sup>(2)</sup>.

للمتصوفة نقلة من المحسوس الى المطلق في رحلتهم المعرفية، ومفاهيم أفلاطون أحتوت هذا الأشعاع الصوفي أي الارتحال من العالم الأرضي المحسوس الى العالم العلوي الأبدي الذي يدركه العقل في رأيه لأنه حقيقة أكيدة ولكنها غير منظورة، ومثلما عبر المتصوفة عن أن كل شيء متسم بالكمال من مخلوقات وجمال طبيعة تجسيد للصورة الإلهية، وكل من يحمل صفات صالحة مستلزمة من الصفات الإلهية، لذا فإن الجمال بالنسبة لأفلاطون قائم لذاته وصورة للخير ذاته وكلاهما مبعثه الجمال الإلهي فالجمال معناه هنا ليس الصورة بل جمال النفس وصلاحها ونقاها، أن أفلاطون "يسلم بوجود (الجمال الجوهري)"<sup>(3)</sup>.

وبما ان فلسفة أفلاطون غايتها تحرير النفس البشرية من الجسد لتنتقل نحو المطلق عن طريق العقل لتحصل على المعرفة الحقيقية من أجل بناء الإنسان ومن ثم بناء العالم، فالجمال أتخذ في مجمل فلسفته المعرفية نفس النوع والجنس مشكلاً جديلاً صاعداً حيث تتم الرؤية للجمال الإلهي من قبل النفوس الصاعدة ثم تعود هابطة مشحونة بالرؤية الحقيقية للجمال<sup>4</sup>، فالجمال في فكر أفلاطون موحى وملهم ومرتبطة بالرحلة الروحانية من المحسوسات الى المعقولات كما برهن عليها، وأن هناك علاقة جذب من

1 محمد سيد أحمد المسير، مصدر سابق، ص 150.

(2) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، مصدر سابق، ص 278.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 188.

4 وفاء محمد ابراهيم، علم الجمال، (مطبعة غريب: القاهرة، د.ت)، ص 24 - 25.

العالم العلوي الى العالم السفلي لترتفع النفس العارفة صوب الجمال الحقيقي.

والجمال المطلق لا يمكن الوصول اليه إلا من خلال مراحل مثل الصبر والتأدب "لتذهب النفس من بعد تطلب المعنى المرضي لها لتحصل على التوهان. تتذوقه لتتركه وتوصل هذا ثم تقطعه، وترغب في هذا ثم ترفضه"<sup>(1)</sup> فيتم تنقية النفس وإعادة صياغتها وتبدأ بمشاهدة الجمال المادي (الصورة) ثم الاتجاه نحو المحبة والمشاهدة من الجزء الى الكل وبعدها يجد أن ذلك الأنجذاب زائل وجمال النفس والروح باقي، أي جمال السلوك أبقي ومصدره الجمال الأخلاقي الإلهي ويصل المرء الى الجمال الإلهي عن طريق المعرفة والبحث عن الحقيقة اللامتناهية وحين يصلها تنسلخ النفس عن الجسد متحرره من ذاتها الفردية أي تطهير ذاتي، والذي جاء ثمرة لكشف أو حدس حيث التجلي لسر الجمال المطلق لذاته بذاته<sup>2</sup>، ورغم ذلك فإن أفلاطون "لا ينكر أننا نصادف الجمال على هذه الأرض ونعجب به ونحبه غير أن هذه الخبرة الحسية ليست في الواقع إلا معرفة تقريبية"<sup>(3)</sup>.

لذا حث أفلاطون تلاميذه على السفر والتجوال ليشاهدوا ثم يشرعوا من خلال مشاهداتهم، وسماهم (النظرين Theoroi)، غير أن كلمة النظر (Theoria) أتخذت معنى آخر في اللغة اليونانية وخاصة أصحاب الأسرار الصوفية، متمثلة بالمشاهدة والتأمل المجرد المعتمد على الحدس وسيلة للوصول، ثم تحول هذا التأمل بالنسبة للفلسفة الأفلاطونية أداة معرفية للبحث عن ماهية الوجود وحقيقة الإنسان مصورين أحوالهم النفسية بلغة الرمز، غايتهم تنقية الباطن والتوحد مع الإلهية<sup>4</sup>، وهو ذات الفعل الذي أخذ به المتصوفة.

وسواء أكان (سفراً حقيقياً) والذي رأى فيه أفلاطون ضرورة معرفية وكشفية وقد ألتقى أبني عربي معه في أن التجوال والانتقال من مكان الى آخر كشف وأدراك لصورة الله من خلال تجليه في مخلوقاته، أو (سفراً روحياً) ويحدث للكثير من القديسين والأولياء والفلاسفة المتألهين، فسالكين كلا الرحلتين يَمُرُّوا بمقامات وأحوال متشابهة يجب اجتيازها، وهذه المقامات والأحوال لها مرجعيات أسطورية ودينية وفلسفية موروثة، ثم أصبح لها امتداد مفاهيمي وجمالي فيما بعد، فمهما اختلفت التسمية إلا أن المعنى واحد، ففي الديانة البوذية لا يمكن الوصول الى المراد إلا بأجتياز الشعب الثمان والتي جاء ذكرها سابقاً، "أما المؤرخ الهندي كريشنان يصف طريق الوصول بثلاث مراحل (التطهير - الاستغراق - التوحد)، فيما يجده فريد الدين العطار أنه اجتياز لوديان سبع كما جاء في كتابه منطق الطير: وداي الحب

(1) مصطفى غالب، أفلاطون، مصدر سابق، ص 169.

2 رواية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، (دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، 1987)، ص 44.

(3) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، (دار الشؤون الثقافية العامة - الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، د.ت)، ص 87.

4 أميرة حلمي مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية (التأمل - الزمان - الوعي الجمالي)، (دار الثقافة للطباعة والنشر: القاهرة، 1980)، ص 18.

وادي المعرفة - مرحلة التأمل ورؤية الله في كل شيء

وادي الاستغراق - حين تستغرق النفس في الحب الإلهي

وادي الوحدة - حين يصل التأمل الى الإلهية

وادي العجب - حين تبهر النفس

وادي العدم - حين تمتزج النفس بالله<sup>(1)</sup>

ذلك ما أراده أفلاطون لتلاميذه وصولهم مرحلة الاستشراق من خلال رحلتهم المعرفية سواء أكانت رحلة أجساد أو رحلة أرواح، والتي تبدأ باكتشاف حقيقة الجمال بذات الإنسان نفسه ومن ثم تنطلق باحثاً عن منبعه الحقيقي، مثلما الصوفي يبدأ في البحث عن الحقيقة من داخل نفسه ليخرج بها منطلقاً في رحلته الى اللامتناهي، فالجمال المطلق باعث للحب الإلهي المثالي حب الروح.

أكد أفلاطون ذلك في محاوره المأدبة التي يحضرها كل من (سقراط، أجاثون، ديريتمان) مبيناً فلسفة الحب المثالي وحقيقته فيصفه على لسان ديريتمان: "بأنه روح عظيمة بين الكائن الفاني والموجود الأزلي وهو رسول الإله الى الناس ومبعوث الناس الى الإلهة وهو يستطيع اختراق عالم البرزخ الذي يفصل دنيا الناس عن عالم الإله، والحب حب الخير والجمال كذلك حب الخلود، كذلك حب الجميل ومن ضمنها حب الحكمة والمعرفة لأنها تمثل الجمال، والحب مع الرغبة ليس بالحب المثالي لأنه سوف يصبح مادياً من أجل الاتصال، إلا إن الحب الحقيقي هو حب المثال والخير"<sup>(2)</sup>، فالحب أرادة تتغلب على الشرور وتظهر الخير والجمال الحقيقي، "فلا يمكن للنفس أن ترتحل صاعدة الى الجمال الإلهي دون الحب ومن خلاله يبلغ المحب كل ما هو خالد وإلهي، والحب دائماً في رحلة من أجل استكمال نواقصه ليصل مرحلة الكمال، فالحب الأفلاطوني يكون دون غرض أو هدف، وهدفه سامي حيث الانجذاب الى المطلق والغور في الأسرار حيث تنكشف المعرفة أمام بصره ويزيل الحجاب ويظهر أسرار مراتب الجمال الإلهي"<sup>(3)</sup>، هنا تكمن اللذة الحقيقية في الحب، اللذة المطهرة للنفس البشرية.

يبرهن أفلاطون من خلال فلسفته على وجود تصوف واضح يبدو من خلال ما يحمله أفلاطون من فكر فلسفي وصفات إنسانية، لأن بذرة التصوف ساكنة النفوس النقية قد تكون ظاهرة وقد تكون مضمرة، ومثلما أُنسجت الأفكار الأفلاطونية بالرموز سواء في اللغة أو في وصف الجمال أو عالم المثل والصور أو الرمز الدائري، لم تبعد الأعداد عن محيط منظومتها الرمزية إذ اتخذ العدد (واحد) مقاماً متميزاً لارتباطه بالمطلق باعتباره (العقل الفعال).

والأعداد بالنسبة لأفلاطون نوعان رياضية ومثالية، الأولى بوصفها مقابلة للأشياء الحسية، أما الأعداد المثالية فتعبر عن مبادئ الأشياء والأعداد من واحد الى العشرة مثالية، أذن يمكن أن ينتج واحد من الآخر ومن ثم يمكن أستخلاص باقي الموجودات، وقد حملت صفة المثالية لأنها لا تختلف فيما بينها بالكم

(1) أميرة حلمي مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية (التأمل - الزمان - الوعي الجمالي)، مصدر سابق، ص 19.

(2) أفلاطون، المأدبة (فلسفة الحب)، تر: وليم الميري، (دار المعارف: القاهرة، دت)، ص 58 - 65.

(3) وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، مصدر سابق، ص 24 - 25.

والكيفية وتتصف بالثبات عند إضافة بعضها لبعض لتولد أعداد أخرى<sup>1</sup>، أذ جعل أفلاطون الصور والمثل مفارقة للأعداد في الوجود، "وقد أدخل العدد في حد الزمان الطبيعي عندما عرفه بأنه صور السرمدية السائدة تبعاً لمقدار السرمدية الباقية في الوحدة وبذا يظهر مبدأ الثنائيات الواحد والكثرة و التفضيل والأجمال واللاوجود والوجود والقوة والواحد"<sup>2</sup>، وهنا يتبين الفكر الصوفي في كون الواحد هو المطلق والعالم صور له، لذا ظهرت الأعداد من خلال علاقة الوحدة بالتعددية (الخالق والمخلوقات)، فالعدد واحد في فلسفته متسم بالمثالية لأنه يمثل الخالق وما يأتي بعده يمثل المخلوقات أي علاقة متلازمة بين الخالق ومخلوقاته، والواحد والأعداد المرتبة من بعده، أي علاقة الله والعالم، فلولا الواحد لما ظهر العدد، ولما كان للعدد مفهوم تأويلي غير المفهوم الرياضي دفع أفلاطون الى إدخال دروس الرياضيات والهندسية في أكاديميته لما لها من رمزية معرفية.

أتمت فلسفة أفلاطون بالحركة والتغيير والوله الداخلي للوصول الى الأبدى فالزمان من ضمن المفاهيم الأفلاطونية التي وضعها في مقابل السرمدية فالتواصل بين الأبدى والأزلي لا يتوقف بين الماضي والمستقبل، فالحاضر هو اللحظة التي يعيشها الإنسان في أوانها ويبقى الزمان متواصلًا غير محكوم بوقت ثابت، تتضح هنا إشارة صوفية متسمة بالزمان الوجودي، فقد ربطه أفلاطون بالوجود المطلق، "أي أن الله حاضر مستمر، وأن أقسام الزمان لا تلائم سوى المحسوس، ونحن نضيف الماضي والمستقبل الى الجوهر الدائم فنقول كان وسيكون، تدل على أننا نجهل طبيعته، أذ لا يلائمه إلا الدائم"<sup>3</sup>.

نشد أفلاطون تأسيس جمهورية مثالية تنقّم الإنسان وترمم دواخله المحطمة وتحرره من كل قيود فلم يكن هدفه الهروب من الواقع بقدر ما كان يريد أصلحه وجمع شتاته، فطمح بعالم في أرض الواقع (عالمه الأرضي) فلم يستطع تحقيقه فبحث عن مكان آخر (يوتوبيا) في العالم العلوي.

وصف أفلاطون ذلك المكان المتسم بالجمال والكمال الإلهي من خلال تجربة معلمه سقراط الذي كان مُعرضاً عن متع الحياة هائماً بالجمال الأسمى وحين يشتد به الهيام يغيب عن عالمه المحسوس مستغرقاً متأملاً غير مكترثٍ للموت بل مستقبلاً له لأنه يريد العيش حياة ثانية بصحبة الإلهة، فالفيلسوف يشتهي الحياة الأبدية الروحية لما فيها من ممارسة للعفة والتطهير والمعاني السامية الأخرى وأحاساساً بشوق القرب من الحبيب، ذلك هو العالم المثالي الأفلاطوني<sup>4</sup>.

فالفيلسوف في إبداعه مثله مثل الفنان، أذ يعتبر أفلاطون أول فيلسوف قال "بأن الأبداع لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الألهام أو الجنون الإلهي، وأن الفنان بالتالي هو الشخص الموهوب الذي أختصه الإله بنعمة الوحي أو الألهام"<sup>5</sup>، وهذا الألهام مبعثه (ربات الفنون) متمثلة في إشارات رمزية وأسطورية

1 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 164 - 165.

(2) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 394 - 399.

(3) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 82.

4 المصدر السابق نفسه، ص 99.

(5) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر: القاهرة، دت، ص 153.

ويبقى الألهام (الجمال لذاته).

أراد أفلاطون (فن لذاته) رافضاً لأي عائد مادي من خلاله متمنياً أن يصل به الى المطلق وعالمه المثل ليظهر النفوس البشرية بعد أرتحالها، لذا فقد كان خطابه الفلسفي فيه نوع من "الدراما حيث الزمان والمكان والحوار والبطل المثالي (أستاذه سقراط)، والحوار المتسم بالمناقشة والنكتة والفكاهة"<sup>(1)</sup>. ولم تخلُ كتاباته من القصة والخطاب المليء بالمثل والقيم والرموز والتأويل والتكلم بأسم الغائب (سقراط - ديوتيميا) وغيرهم، كذلك الألفاظ المنطوقة المتسمة بالرمزية التي تمس العقل فتولد الخيال الحر وتمس القلب فتولد الأحساس الجميل والذي هو أول أبواب الارتقاء بالنسبة للرحلة المعرفية. وتجاوز نصوص أفلاطون في تنوعها الأسلوبية والتعبيري النصوص الصوفية في اعتمادهم تنوعاً في التعبير والألفاظ الفلسفية والأدبية وآليات الحوار والمناجاة والغموض كما في آخر حوارات جمهورية أفلاطون:

"س: أو موجود ذلك الشيء أو لا موجود؟

غ: بل موجود لأنه كيف يمكن غير الموجود أن يُعرف.

س: أفمتثبتون نحن من هذه الحقيقة، في أية صيغة نظرنا فيها؟ أي أن الموجود حقيقة يعرف معرفة تامة أما المعدوم فمجهول بتاتا؟

غ: أنا متثبتون منها كل التثبيت"<sup>(2)</sup>.

من خلال ما تقدم تظهر الأشارات الصوفية في فلسفة أفلاطون منذ بداية مرحلة بناء الإنسان والتسامي به الى المطلق واضحة وصريحة ولربما تكون تحت عنوان آخر إلا إنها في مضمونها حاملة للخطاب الصوفي.

## 2-3- الغنوصية

تعتبر الغنوصية\* من أقدم الفلسفات أو المذاهب، وهي مزيج من الفلسفات الشرقية والديانة المسيحية والفلسفة اليونانية، "وغنوص (gnose) كلمة يونانية الأصل مأخوذة من (gnosis) ومعناها (المعرفة) وقد أستعملت ايضاً بمعنى العلم والحكمة وتترجم الى العربية بصيغة (العرفان)، وتعتبر شرقية الأصل لا في شكلها اللغوي اليوناني بل في معناها ووجودها كمسمى وحالة، حيث ظهرت في الأديان

(1) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 67.

(2) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، مصدر سابق، ص 176.

\* الغنوصية مصطلح حديث الاستعمال يشير الى تيار ديني وفلسفي مسيحي أزهده في القرنين الثاني والثالث الميلاديين بتأثير من بعض المذاهب والمعتقدات الشرقية القديمة من أبرزها الزرادشتية ثم أمتزج بمؤثرات يونانية، لا سيما من الأفلاطونية المحدثة، بالإضافة الى اليهودية ثم المسيحية،... وظهور الغنوصية عامل من العوامل التي دفعت بالمسيحية الى التبلور اللاهوتي،... تركت الغنوصية أثراً في بعض المذاهب التي نشأت في العصور الإسلامية المبكرة، مثل حركة التصوف... ولم تترسخ الغنوصية إلا بعد عام 1945م حيث أكتشف في نجع حمادي بمصر وثائق أمكن ربطها بالغنوصيين،... المسيحيين الأوائل ربطوا ظهور الغنوصية بيهودي ظهر في القرن الميلادي الأول أسمه سيمون الساحر أو سيمون مانوس الذي أظهر التنصر ولكنه نشر مبادئ الغنوصية. للمزيد ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط3، (المركز الثقافي العربي: بيروت، 2002)، ص 196 - 197، وينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، مصدر سابق، ص 86 - 89.

العراقية والمصرية والشامية والفارسية... ثم ظهرت في الأديان الهندية والصينية ولم تصل الى الأغريق إلا بعد أن قطعت شوطاً طويلاً من الاختمار والنضوج حيث شاع اصطلاحها الأغريقي (gnose) وعرفت به<sup>(1)</sup>.

والغاية الأساس في نصوص الغنوصية معرفة الله والوصول له، والمعرفة الباطنية هذه تقوم على الحدس لا بالعقل، وبالوجد لا بالاستدلال، فهي معرفة الله التي يتناقلها المريدون سراً، والوحي المتجدد الذي لا يتوقف أبداً<sup>2</sup>، ويعد الخلاص من المبادئ الأساسية التي نادى بها الغنوصيون، والخلاص نابع عن هاجس الحنين الى الوطن الأصلي بعد سقوط الإنسان الى العالم الأدنى.

وأخذ الغنوصيون الذات الإنسانية أساس لهم في سعيها للعرفان بالله، لما تحمله من قوة وحدس وعاطفة وخيال إذ ينكشف للمريدين الأسرار الإلهية فتتحقق النجاة (الخلاص الأبدي)\*، ورحلة الخلاص وبلوغ الأبدية رحلة طويلة تمر عبر الأفلاك السبع شوقاً للفناء بالله، لذا أعتدوا في فلسفتهم وطقوسهم مبدأ الصدور\*\* من الله الى العالم السفلي ومن ثم رحلة العودة الى قمة الوجود (الله) من جديد.<sup>3</sup>

وتعتبر المعرفة المتعالية من المسلمات التي أخذتها الغنوصية، وهذه المعرفة وسيلة السالك ليبلغ المراد ويصل مرحلة الكمال متحدداً بالإله، "فالمعرفة لديهم هي الاتحاد بالله، وجعل الإنسان إلهاً، وبداية المعرفة هي معرفة الإنسان نفسه وهذا يفضي الى معرفته بالله الذي هو غاية المعرفة"<sup>(4)</sup>، وبذلك يصل الإنسان غايته متمثلة في اتحاد الناسوت باللاهوت.

سجل الغنوص دالة صوفية أخرى أذ يرتقى بالإنسان الى الصورة الإلهية بأعتبار الإنسان أرقى ما خلق الله على الأرض أو كما يصفه الغنوصيون بالصانع\*\*\*، وبذلك يكون الإنسان صانعاً ومبتكراً على الأرض لأن الله خلقه على صورته، لذا أستمّر في بحثه عن الحقيقة الإنسانية وجذورها قبل سقوطها الى

(1) خرعل الماجدي، العقل الشعري - الكتاب الثاني، (دار الشؤون الثقافية: بغداد، 2004)، ص 114.

2 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 296.

\* ويقسم العرفانيون (الغنوص) البشر الى ثلاث طوائف: الروحانيون والحيوانيون والماديون، وطريق الخلاص للطائفة الأولى واضح ممهد لما ركب في طبيعتها من أصل إلهي، اما الطائفة الثانية فإن الجسم يعوقها من الخلاص فيجب التخلص منه بضرب من الرياضيات والمجاهدات الصوفية حتى تتمكن النفس من السيطرة على نوازعها الشريرة، أما الماديون فإن المادة تعوقهم عن الصعود فوق العالم السفلي وتمنعهم من الوصول الى المقر الروحاني. ينظر: محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 74 - 75.

\*\* حيث قامت بتخطيط عام للوجود، وضعت على قمته الله، وجوداً معقولاً مفارقاً للمادة، غير مدرك على الإطلاق، ومن هذا الوجود صدرت الأيونات متتابعة، الواحدة بعد الأخرى في نسق زوجي، كل زوج مكون من ذكر وأنثى، وكلما أبتعدت الأيونات عن الوجود الأول أزدادت كثافة، وقلت مفارقتها للمادة وأراد أيون من تلك الأيونات أن يرتفع الى (الله) بدون أن يظهر نفسه بالغنوص، فطرد من مكانه، فصدرت عنه أيونات شريرة مثله ومن هذه الأيونات الشريرة صدر العالم المادي - الأجسام، فسجنها هذا الأيون الخاطي وبقيت في الأجسام، ولكن النفوس البشرية تحاول مرة أخرى الخلاص والصعود الى عالمها الأول وهنا يحدث الصراع العارم في الإنسان بين قوى الخير وقوى الشر، فمن كانت في طبيعته الغنوص عاد إلهياً ربانياً، ومن تغلبت فيه طبيعة المادة، لم يرتفع من عالمه الأدنى. للمزيد ينظر: علي سامي النشار، ج1، مصدر سابق، ص 186.

3 محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 74.

(4) صابر طعيمة، مصدر سابق، ص 51.

\*\*\* والفكرة الأساسية الثانية لدى الغنوصية هي الصانع، لما كانت الروح والمادة هما المبدآن الأعليان، فإن فكرة الخلق غير واردة في مذهب الغنوصيين، ولهذا لا يقولون خالق للعالم، بل يقولون صانع للعالم وهي فكرة نجدها عند أفلاطون. للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، مصدر سابق، ص 88.

العالم الأرضي المادي والمراد تغيير العالم والنهوض بالإنسان الفاقد لإنسانيته، وأذا عجز في تحقيق ذلك تحتم الرجوع الى البداية فيكون الخلاص\* للباحثين عن الحقائق المستترة عن أبصار الوجود اليومي المؤلف.

ويأتي مبدأ الثنوية الذي يعد من أهم الأسس للفكر الغنوصي المبدأ الموروث منذ الخلق الأول، "والذي يقول بوجود صراع أزلي بين مبدئين بين الروح (الخير) والمادة (الشر)، باعتبار أن المادة من مملكة الظلام تحارب النور، والغنوصية تجاهد من أجل أنتصار النور (الروح) على المادة"<sup>(1)</sup>، فالتعارض بين الثنائيات شاهد صوفي مستمد من جذور ثابتة.

أخذت الغنوصية في صياغة أفكارها وبحثها المعرفي بالحدس والعاطفة والخيال والألهام الفردي، ويبقى "أعتقاد لم يتغير عند الغنوصية هو القناعة الأساسية بأن المعرفة هي أقدم ما يملكه الإنسان، وأنها توجد على نحو فردي إلهامي"<sup>(2)</sup>، ولم يخلُ الغنوص المعرفي من رمزية أستلهمتها الصوفية بعد ذلك ومنها رمز الشكل الدائري أو (الطبيعة الدورية) المتسمة بالكمال واللانهاية أذ يحن الإنسان الى البداية "والغنوص لا ينتهي ولا يتوقف وتستمر دائرته بالانتقال باحثاً عن المعرفة"<sup>(3)</sup>، ورمز الدائرة محمول أشاري لمعظم الفلسفات والديانات والأساطير.

ولم تستثن الغنوصية رمز الحب والذي حملته أفكار فالنتينوس\* أذ يلخص مذهبه بأن "الحب هو الذي دفع الأيون الأعلى الى الأفاضة، فصدرت عنه سلسلة من الأيونات التي تؤلف البليروما plerome مصدر النوس (العقل) والالينيا (الحقيقة)، ومن هذين صدر زوج آخر وهكذا على شكل أزواج"<sup>(4)</sup>. ترى الباحثة أن الحب جعل من الأيونات تتكاثر مولدة الرمز الذكري المتمثل بـ (العقل) ورمز أنثوي متمثل بـ (الحقيقة)، فقد أوحى مذهب فالنتينوس أن الوجود قائم بكلا الرمزيين وكل ما خلق الله من مخلوقات وأسماء وصفات لابد أن تبوب وفق مسميين أما ذكري أو أنثوي، فأحتضن الرمز الأنثوي الحقيقة التي هي مطمح الجنس البشري منذ التكوين لأدراك معنى الوجود والصانع له عن طريق معاني

\* أذ كان النزاع في العالم بين النور والظلمة كان لأبد للإنسان من النجاة والخلاص من العالم الظلماتي المطبوع بالشر، وذلك باللياذ بعالم آخر يتحرر فيه الإنسان من أغلال الظلمة والمادة، وهو عالم الروح، ولكن هذا الخلاص لا يتحقق إلا لقلّة مختارة من الأرواح المصطفاة، وبذلك يكون الإنسان قادراً على بلوغ العرفان (الغنوص). ينظر: صابر طعيمة، مصدر سابق، ص 51.

(1) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، مصدر سابق، ص 88.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازغي، مصدر سابق، ص 198.

(3) علي سامي النشار، ج1، مصدر سابق، ص 186.

\*\* هناك شخصيات صوّت الأفكار الغنوصية ورغم الاختلاف إلا إنها تحمل ملامح مشتركة ومنهم (سيمون الساحر) والذي يذكر أنه أولهم وهو أول من كتب عن (الهراطقة) ويقال أن أتباعه كانوا يجدوه بوصفه الإله الأعلى، وتأتي شخصية (باسيليدس) وقد عاش في القرن الثاني بعد الميلاد ويلخص مذهبه أن الأب القديم غير المخلوق وقد ولد أولاً: (العقل - نوس) والنوس ولد اللوغوس، واللوغوس ولد فرونيسيس، وفرونيسيس ولد صوفيا ودوناميس ومن هذين الآخرين ولدت السلسلة الأولى من الملائكة والقوى، والملائكة ولدو السماء الأولى ومن هذا صدرت السلسلة الملائكية ليخلقوا السماء الثالثة وهكذا الى أن وجدت (365 سماء) والملائكة في السماء الدنيا خلقت العالم الأرضي...، ثم يأتي من بعد فالنتينوس الذي ولد في إحدى مدن الساحل الشمالي من مصر، وله مؤلفات عديدة ضاعت جميعها فيما عدا شذرات قليلة وتتضمن مؤلفاته: (أناشيد دينية، خطباً وعظية، رسائل وكتاباتاً يسمى صوفياً) للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، مصدر سابق، ص 88 - 89.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 89.

تمس الرمز ذاته من عاطفة وحب وخيال وحس منبعها القلب.

أثر العرفان الغنوصي على ديانات وفلسفات ومذاهب ومن قبلها أساطير عرفتها النصوص الإنسانية "ففي طيات أساطير الجحيم والفردوس ودورات الهبوط والصعود الميثولوجي مثل صعود وهبوط أنانا ودموزي (عشتار - تموز) وهبوط أوزيريس وهبوط أدونيس وارا فيوس كان هناك غنوص شعري في نصوص الأساطير"<sup>(1)</sup>، تواصل ومجاهدة معرفية مستمرة من أجل أنبعاث الإنسان من جديد إلى المقام القدسية، مما دفع الإنسان ذاته إلى التحرر من أي قيود وصولاً إلى الحقيقة الإلهية فأثرت الغنوصية باليهودية\* والمسيحية\*\* والفارسية\*\*\* والتصوف الإسلامي\*\*\*\* ومذاهب أخرى بأفكارها التي لم تتغير عبر السنين حتى عصرنا الحديث، وأستمرت الغنوصية مع الزمن فأثرت على فلسفات ومذاهب أدبية والتي أستمدت من الغنوصية أهم معتقد يؤمن "بقدسية الإنسان أو إلهيته الضمنية متمثلة في قدرته الذاتية على أستبطان المعرفة...، فالغنوصية كما يشير (يونس) تؤمن بشكل من أشكال الوجود المقدس المتعالي في الكون، فظهرت الحركة الرومانطيقية\*\*\*\*\* والوجودية\*\*\*\*\* وما بعد الحداثة\*\*\*\*\*"<sup>(2)</sup>،

(1) خزعل الماجدي، العقل الشعري، الكتاب الثاني، مصدر سابق، ص 118.

\* دخل الغنوص في الديانة اليهودية سوى من مجاورة اليهود للفارسيين، وهم في مناهم في بابل ثم إلتحم الغنوص بيهود الأسكندرية ثم بيهود فلسطين، وكان هؤلاء مجموعة من الأطباء الروحانيين الذين يمارسون السحر والكيمياء والطب... وتبلورت الأفكار الغنوصية في أعماق اليهودية فيما يطلق عليها أسم (القبالة أو الكبالا) وكانت الكبالا أكبر غنوص سري متحرك في أرجاء العالم المعروف وقتئذ وكان يعيش فيه اليهود... أما الكبالا في جوهرها الغنوصي تشوق نحو معرفة العالم وأصله وحكومته وغايته... وأعلنت الغنوصية اليهودية أن مبادئها لا ينبغي أن تلقى إلا لحقة محدودة من المريدين، وإنها تريد أن تصل بهم إلى الخلاص الفردي والجمعي، أن الثيوصوفية اليهودية كانت تعلن أنها تريد أن تصل إلى الحياة الباطنية للملكوت الإلهي. للمزيد ينظر: علي سامي النشار: ج1، مصدر سابق، ص 187.

\*\* ... يحمل المسيح أبرز صفات الغنوصي، والمسيحية نفسها دين غنوصي ولكنها تقصر الغنوص على المسيح وحده، فالإتحاد المطلق بين العارف والمعروف سواء في العرفان أو المادة كان بين الله والمسيح فقط... لذلك نرى سمعان بعد وفاة المسيح بقليل يعلن أن الغنوص ليس للمسيح فقط وإنما يظهر في كل مكان وأن الإله الأعلى أظهر نفسه للسامريين كاب في شخصه هو وأظهر نفسه لبقية اليهود في شخص المسيح، وسيظهر نفسه في كثير من الأماكن كروح القدس. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 187 - 188.

\*\*\* الغنوص وأثره، ظهر في الأديان التثوية الفارسية المتأخرة وقد نشأت هذه المذاهب نشأة غير غنوصية، ثم أنتهت إلى غنوصية عينية وقد جمعها المسلمون تحت أسم (مجوس). للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 189-198.

\*\*\*\* عرف المسلمون الغنوصية اليهودية ونقلت إليهم، بل أن فيلون من وصل إليهم خلال مسالك متعددة وترى كثير من أفكارهم مثبتة في كتب فلاسفة الصوفية الأسلاميين. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 188-198.

\*\*\*\*\* ظهرت في نهاية القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر، نجد أن الشاعر وليم بليك صوّ في تصويره للعلاقة بين الإله والإنسان من مبادئ لا تختلف كثيراً عما تصوره الغنوصيون، أي من أعلاه لشأن الإنسان في علاقته بالإله، وتغليب للمعرفة على ما عداها بوصفها أداة لتمرد الإنسان أو رفضه لهيمنة ما عداه. للمزيد ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، مصدر سابق، ص 198.

\*\*\*\*\* ... الأغتراب هو الذي وجد استجابة رئيسة أخرى في الأدب والفلسفة الوجودية... والوجودية تنطلق من شعور بذلك الانفصام وقد تحول إلى عدمية محبطة، العدمية ناتجة عن القناعة بموت الإله وبالحاجة إلى الأتكاء على الملجأ الوحيد المتاح وهو الذات الإنسانية التي تمارس حريتها الوجودية في عالم بلا إله، بينما تنطلق الغنوصية من شعور بحالة التنافر بين الأقطاب الثلاثة الإله والإنسان والكون وتجد في الإنسان ملاذها في العالم المظلم من حولها. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 198-199.

\*\*\*\*\* ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين تلك الأسطورة يتجلى الحلم الإنساني بامتلاك المعرفة المؤلهة، معرفة السيطرة على الكون سواء أكان من خلال الخيال الفني أو الخيال العلمي، أن ذلك الحلم يتخذ شكل غنوصية جديدة تعبر عن نفسها من خلال ألتقاء الأسطورة بالعلم في سمي التعالي البرومثيوسي مرة أخرى، كما تتجلى من خلال تحول الذات الإنسانية إلى مرتكز لمختلف فروع المعرفة من فلسفة إلى النقد الأدبي إلى الأدب إلى العلم نفسه. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 200.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 198.



والتي أخرجت الإنسان من كونه كائن مهمش مسيطر عليه الى فعل ذاتي له أختياراته وحريته، مما حمل النصوص الغنوصية دالة إنسانية فالغنوصي يعد ذاته "أخ كوني بمعنى الكلمة، لكل ما في الكون فهو أولاً أخ لكل فرد في الجنس البشري لا يميز بين أعراقه واللوانه وثقافته بل على العكس من ذلك، فهو يجد متعة هائلة في هذا النوع الأثني والثقافي لأنه يسمح له بالكشف عن أسرار أكثر والتمتع بغموضها وأختلافها وهو أخ لكل الأحياء على وجه الأرض..."<sup>(1)</sup>، وهو مشترك فكري على مستوى القوة والفعل بين منظومة التصوف أو عبر تاريخها ومراحلها وتنوعاتها التاريخية.

### 3-3- أفلوطين

أتسم منهج أفلوطين\* بشمولية معرفية فثمة مذاهب فلسفية ودينية وأساطير وطقوس شرقية وسحر وتنجيم مع أخذه بالموروث الأغريقي، وقد ظهرت ملامح التصوف في خطابه بشكل صريح وواضح كردة فعل لما يحصل من أستهلاك إنساني، فكان لابد من أتيانه بفعل رافض ومتمرد ضد كل من يطيح بالإنسانية.

حمل فكر أفلوطين ثنائية الذات والموضوع، فالذاتوية تقوم على الأخذ بيد الإنسان في رحلته حتى يصل حالة فناء ذاته في الوحدة الإلهية بالتأمل والمجاهدة عبر تجربة روحية قاصداً الاتحاد بالواحد، أما الموضوعية تقوم على أنكار كل شيء في العالم المادي (الأزلي) مقابل الواحد (الله) الأبدى الخالق وأن كل ما سواه زائل، وهنا نجد أن فلسفته تقوم على فكرة الإلهية وأنه يجاهد من أجل الفناء في الواحد.<sup>2</sup>

يشرع أفلوطين متأملاً في ملكوت الله والوجد العارم يعتريه في حالته تلك عازفاً عن عالم المحسوسات عبر الحدس والذوق والكشف الصوفي ليعود الى الوطن الأصلي وصولاً مرحلة الكمال والسمو بالقرب من المطلق في عالم المعقولات خارجاً عن نطاق العقل والحس، فالإنسان يبقى تواقاً الى عالم المثل الذي خرج منه بعد فقد صفاته المثالية ببعده عن الواحد المفيض عليه بفيوضاته الإلهية، فالمتصوفة وأفلوطين والكثير من الفلاسفة والقديسين واللاهوتيين يرون أن الإنسان كلما اقترب من الله أجاد عليه من صفاته فيصبح أكثر جمالاً وكمالاً وأنسانيةً.

(1) خزعل الماجدي، العقل الشعري، الكتاب الثاني، مصدر سابق، ص 126.

\* ولد في ليقيوبوليس عام (205-270م)، لقبه الشهرستاني بأسم الشيخ اليوناني، وينظر إليه باعتباره مؤسس الأفلاطونية المحدثة، أنصرف الى دراسة الفلسفة وهو في الثامنة والعشرين، ... تعرف على الفلسفة الهندية والفارسية، عمل تلميذه فورفوروريوس على تجميع رسائله وتصنيفها في ستة أجزاء أطلق على كل منها تساعية لأنها تحتوي على تسع رسائل، ولا تقدم رسائله عرضاً منتظماً لمذهبه ولكنها سلسلة محاضرات لتوضيح نقطة خاصة بالرجوع الى مذهب أفلاطون فجاءت كل رسالة عبارة عن مجمل المذاهب منظوراً إليه من وجهة خاصة، وأشبه ما بالعظة الدينية...، وقد أثرت فلسفته أكثر من غيرها على التصوف الإسلامي، فلقد وجد الصوفية في هذا المذهب ما يشبع منازلهم الروحية والذوقية ومواجيدهم النفسية ومكاشفاتهم الباطنية... للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 57 - 58، وينظر: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 286 - 297.

2 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 196.

يجد أفلوطين في هربه من العالم الخارجي تاركاً كل ما يربطه بالعالم المادي مرتحلاً إلى دواخل نفسه وجوده الذاتي وماهيته الإنسانية، واصفاً ذلك: "أني ربما خلوت بنفسي وخلعت بدني جانباً وصرت كأني جوهر مجرد بلا بدن فأكون داخلياً في ذاتي راجعاً إليها خارجاً عن سائر الالئاء فأكون العلم والعالم الم والمعلوم جميعاً، فأرى في ذاتي من الحسن والبهاء والضياء ما أبقي متعجباً بهتاً فأعلم اني جزء من أجزاء العالم الشريف الفاضل الإلهي ذي حياة فعالة"<sup>(1)</sup>، فالفناء في الذات والخلاص من قيد الجسد يوصله إلى حالة التوحد مع الواحد حيث تنمحي النفس في الحضرة الإلهية فتتحقق أنسانيته الحقيقية، وهذا المحو والسقوط لكل شيء يغرقه في نشوة لا تدرك فيصبح في حالة عماء\*، لذا يقف باهتاً متعجباً من تلك الاشرقة النورانية، والوصول لهذه الحالة تشعر سالكها بسعادة لا توصف ولذة لا تنتهي.

ويعبر أفلوطين عن الاتصال الروحي بين النفس والواحد "بأن طريق الوصول إلى الله هو الإشراق والشهود، إذ الحس والعقل لا يكفي للوصول إلى الله، ويكون ذلك بتطهير النفس السفلية عن طريق التحرر من الشهوات الجسمانية والميول الحسية، ممارسة الفضائل الأربعة وهي: العفة، العدل، الشجاعة، الحكمة، ويعبر عن (اتصال النفس بالواحد) عبارة عن فقدان شعوره في اللاشعور الإلهي.. وهو نوع من التماس لا يستطيع الأبانة إلا الذين يذوقوه وهم قليل، وينقل عنه أنه بلغه أربع مرات"<sup>(2)</sup>.

توسل أفلوطين بالحدس والقلب مدركاً للامتناهي، فأيقن إن النور الحقيقي يبصر بالقلب لا بالعقل إذ إن الجمال الإلهي مصدر للجمال الأرضي فالواحد موجود في جميع المخلوقات، ففي قول أفلوطين "أنه حاضر لمن يستطيع مماسته، غائب عن لا يستطيع، ليس يمكن التفكير في موضوع إذا كنا نفكر في آخر، فيجب أن تكون النفس خلواً من كل صورة لكي لا يمنعها مانع من أن تمتلئ وتستثير بالوجود الأول، لتعزل العالم الخارجي، ولنتوجه بكليتنا نحو الداخل، ولنجهل كل شيء حتى كوننا نحن الذين نتأمله، وبعد الاتحاد به، لنذهب ونقل للآخرين، أن أستطعنا القول ماهية الاتحاد هناك"<sup>(3)</sup>، أن ترك العالم الخارجي والرحلة إلى داخل الذات متجاهلين كل شيء حتى ما يقوموا به من فعل أداني، بالإضافة إلى الشعور وما يحمله من خصوصية لا يمكن وصفها يمثل تصوفاً بعينه ذلك ما أكد أفلوطين، كذلك ما جاء في فلسفته عن حضور الواحد (الله) في الذات الطاهرة النقية الميالة للمعرفة، وهذا الحضور أكيد لكون جميع الموجودات صدور عن الله وصورة له على الأرض، فمذهبه تأكيد لنظرية وحدة الوجود التي جاء بها المتصوفة المسلمين فيما بعد.

وتتسم وحدة الوجود عند أفلوطين بأن الكثرة تنتمي إلى الواحد أي المخلوقات منه وإليه وليس الواحد منحل في الكثرة، فالموجودات فيض من الواحد، "والواحد أسم الذات والواحدية اعتبار الذات من

(1) علي عبد الفتاح المغربي، مصدر سابق، ص 178.

\* العماء هو حقيقة الحقائق... هو حكم الذات بمقتضي الإطلاق، فلا يفهم منه تعال ولا تدان، وهو البطون الذاتي العماني. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 884، أو ما يسميه الصوفية المسلمون بحالة (الغراب الأسود)، أو ما يسميه المتصوفة المسيحيون (الليلة الظلماء). ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 209.

(2) صابر طعيمة، مصدر سابق، ص 38.

(3) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 289.

حيث أنتشاء الأسماء منها، وواحديتها بها مع تكثرها بالصفات<sup>(1)</sup>، فيكون الصدور من الأعلى نزولاً الى الأسفل أي من الواحد الى العقل الأول من بعده تأتي النفس فالجسم.<sup>2</sup>

ويظهر واضحاً تصوف أفلوطين في نظريته (وحدة الوجود) أو الصدور أو الفيض الإلهي، فعندما يعتلي الإنسان الحنين الى الوطن الأصلي حيث الكينونة (الواحد\*) يبدأ بالأنسلاخ من الجسد\*\* لتدخل النفس\*\*\* متأملة ذاتها فالمعرفة والأدراك الذي يبدأ "بالأحساس يتوسط في النظر وينتهي بالوجد"<sup>(3)</sup>، ثم يصل الى العقل الكلي\*\*\*\* ثم الى البداية قرب الواحد، وهنا تذوب الذات العارفة بالموضوع المطلق الباحثة عنه.

ونظرية (الفيض) أو (الصدور) عند أفلوطين أو "نظرية العقول العشرة"<sup>(4)</sup> كما يسميها المسلمون حاملة للرمز العددي الذي يتضمن الواحد أو الخير وهي صفات إلهية، ومن الواحد تصدر الفيوضات (المخلوقات)، والصدورات (العقول العشرة) تمثل أعداداً مثالية أيضاً، والواحد هو العلة والمبدأ الأول الذي يفيض عنه كل شيء أزلي، ولذا فإن قيمة العدد واحد عند المتصوفة لها رمزية موروثة ولقدسية العدد واحد في فلسفة أفلوطين مؤشراً على ما تحمله من شذرات صوفية، ففي (التساعات) يقول أفلوطين "كل ما كان بعد الأول فهو من الأول اضطراباً، الا انه أما أن يكون منه سواء بلا توسط... فيكون أذن للأشياء نظام وشرح، [و] ذلك أن منها ما هو ثان بعد الأول، ومنها ثالث، أما الثاني فيضاف الى الأول، وأما الثالث فيضاف الى الثاني (أي يرد)، وينبغي أن يكون قبل الأشياء كلها شيء مبسوط (أي بسيط) وغير الأشياء التي بعده..."<sup>(5)</sup>، فقد رمز للعدد (واحد) ب (الواحد) أي الله والأعداد المفيضة عنه أشعاع منه، وأن

(1) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 995.

2 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 201.

\* وهو ما يعبر عنه بالطبيعة العليا أو (الواحد)... ويعبر عنه بالمرتبة الأولى للموجودات وهو الذي صدر عنه العالم وسائر الموجودات صدوراً ضرورياً عن طريق الفيض، وأنه يرى على قمة الوجود يوجد الواحد أي (الله) الخير بالذات الذي تصدر عنه الموجودات صدوراً ضرورياً عن طريق الفيض أو الأشعاع النوراني. ينظر: محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 64.

\*\* وهو أصل هذا العالم المشاهد، وهو تحت النفس الكلية ووجودها كشعاع لها فقط وهذا العالم ليست له حقيقة ذاتية، فهو صورة لعالم المجردات وشعاع لصورته ويرى أفلوطين العالم المحسوس (المادة) شر لا قيمة له لذا يجب الخلاص منه. ينظر: صابر طعيمة، مصدر سابق، ص 38.

\*\*\* وهي بالمرتبة الثانية بعد العقل، وآخر الموجودات في عالم المجردات والتي تحقق الصلة والرابطة بين العالم المحسوس والعالم المعقول أو العالم الإلهي فهي أداة الربط بينهما، ويذكر أفلوطين أمكانية ترقى النفوس الجزئية الى بلوغ عالم الكمال لكن ليس كل النفوس الجزئية فمنها ما تبقى حائرة بين النفس الكلية والمادة، أو تفنى تماماً في عالم المادة ولهذا فإن النفوس الجزئية على ثلاثة أنواع: النوع الأول: النفوس السماوية التي تعيش من أجل العقل ومن أجل الله وتتمتع دائماً بالسعادة الأبدية وهي مستغرقة في مشاهدة الله، النوع الثاني: النفوس المذبذبة مثل الملائكة والشياطين، فالملائكة منجذبون نحو الخير والشياطين منساقون نحو الشر. والثالث: النفوس البشرية التي لها مبدأ سماوي ولكنها هابطة في الأجسام وهذا الهبوط هو عقاب مؤقت، ولو بذلت النفس الهمة ووجهت أفعالها نحو الخير لأصبح من الممكن أن تنال المشاهدة الإلهية، وغاية الحياة الكمال المطلوب هما العودة الى المبدأ أو حصول التمتع الأبدى. ينظر: علي عبد الفتاح المغربي، مصدر سابق، ص 179.

(3) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 208.

\*\*\*\* وهو الذي صدر من الأول مباشرة، وصاحب المرتبة الثانية في الوجود بعده، والعقل هو فكر ووجود معاً، له من ناحية الفكر ثلاث مقولات:

الفعل والحركة والتغير، ومن ناحية الوجود: الثبات وعدم الحدوث في الزمان. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 202 - 204.

(4) محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، مصدر سابق، ص 27.

(5) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 198.

الأعداد أحدهما يتبع الآخر فلذا كان للرموز العددية من الواحد وحتى العشرة معان مؤولة في فلسفة أفلوطين.

ترى الباحثة عبر تعدد الأعداد ثم رجوعها الى الأصل (العدد واحد) ثمة رمزية من رموز التصوف في اتخاذ الشكل الدائري، أي ان العدد واحد يمثل نفس البداية والنهاية فصدور وورود الأعداد ضمن محيط دائرته، كذلك اتسم الخطاب الفلسفي لدى أفلوطين بالتكوين الدوري، وهو ما حملته نظريته والتي تبدأ بالواحد ومن ثم العقل الكلي والنفس وأخيراً الجسد، ويبدأ الأخير بالحنين الى أصل كينونته، متفقاً والفكر الصوفي في كون المطلق منبع الخليفة وملاذها الآمن الذي تتوق النفوس شوقاً إليه.

واصفاً أفلوطين النفس الخيرة التواقفة الى الواحد بـ (النفس الإلهية)، نفس مجردة من كل مطامع مادية، نفس روحانية غير محكومة بزمان بل خارجة عن حدود الزمان العادي.. أبدية.. أدراكها وجداني مطلق وليس هناك حاجة الى الخيال وتذكر الماضي إذ تعيش الحاضر الذي أمامها فقط أي اللحظة الآتية مغيباً للماضي والمستقبل.<sup>1</sup>

يرى أفلوطين أن النفس الإنسانية عند سقوطها من عالم المعقولات الى عالم المحسوسات بعد ارتكابها الخطيئة وسجنها في الجسد دخلت عالم المحسوسات المحكوم بقيود الزمان والمكان، وعندما أفاقت من غيوبتها وأرادت استعادة هويتها الحقيقية بدأت برحلتها الى الوطن الأصلي، متحررة من القيود الدنيوية المحكومة بها.

أخذ خطاب أفلوطين منحى صوفي ظاهر من خلال بحثه عن الجمال المطلق، وهذا الجمال لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق مقامات السير والسلوك والمحبة والمعرفة، ويأخذ مقاما السير والسلوك بطريق كسبي في طلب الحقيقة والمجاهدة في سبيل الوصول لها، والمحبة حالة تظهر للعارف حين يشاهد جمال الحقيقة، أما مرحلة الكمال التي تنشدها كل نفس مشتاقة الى الكمال الإلهي تأتي عن طريق المعرفة المتعالية<sup>2</sup>، والجمال الروحي عند أفلوطين متصل بالحق والخير ويرجع المنبع الحقيقي للجمال الى الصورة العقلية، إذ كل جميل يقترن بما هو عقلي، فالنفس عندما تصادف ما هو جميل تنجذب نحوه وعندما تصادف ما هو قبيح تعزف عنه، فالنفوس الخيرة متوجة بالجمال الإلهي.<sup>3</sup>

جمع أفلوطين الجمال باللاهوت أي بالمبدأ الأوحد (الخير) والذي تصدر منه الصور المشعة، وبعبارة أخرى أن الله مصدر للصور الفنية ومبدعها، فالجمال هو التماثل في الوحدة والصورة الخالصة والأنظام، ومصدر الجمال (الله) الذي تفيض عنه الموجودات، وأن نظريته في الصدور تجعل الجمال الأسمى هو القريب والمتحد بالله، وكلما أبتعد عن الواحد قل الجمال<sup>4</sup>، لذا يرى أفلوطين أن طموح السالك في رحلته الوصول الى جلال الجمال.

1 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 207.

2 علي عبد الفتاح المغربي، مصدر سابق، ص 178 - 179.

3 باسم الأعسم، الجميل والجليل في الدراما، ط1، (إصدارات دائرة الثقافة والأعلام: الشارقة، 2002)، ص 26 - 27.

4 رواية عبد المنعم عباس، مصدر سابق، ص 62.

ولا يستثنى من خطاب أفلوطين أسلوبه المتسم بجماليات التصوف، فقد لجأ الى لغة القلب ليعبر عن أفكاره وأستعمل طابع التناثر والمناسبات أكثر من التنظيم والتأليف المقصود، كذلك أتمم أسلوبه بالتشبيه لأيصال الصورة وتوضيحها حيث يشبه العالم المحسوس بالأشعة بالنسبة للشمس ويعني (العالم المعقول) أو الينابيع بالنسبة لمصدرها الأصلي<sup>1</sup>، وتصوّف أفلوطين واضح في نصوصه لما يعتليها من غموض ورموز تؤدي الى الانفتاح ودخول عالم التأويل، كما ورد التكرار أيضاً، ففي التساعات يقول: "... وأن يكون حاضراً للأشياء بنوع ما، وأن يكون واحداً فأن الشيء إذا كان واحداً على هذا النوع كان الواحد فيه كذباً وليس واحداً حقاً..."<sup>(2)</sup>، فتكررت هنا عبارة (كان واحداً) أكثر من مرة، معطية أكثر من معنى.

حمل خطاب أفلوطين صوفيته من خلال نظريته في الصدور الإلهي، والتي أتخذها السهروردي مصدراً لمذهبه الإشراقي فيما بعد، وأنعكاسها على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربي، بالإضافة الى مجاورته للكثير من الخطابات الدينية والفلسفية والسياسية والنتاجات الأدبية من خلال ما يحمله خطابه من جماليات ومفاهيم صوفية شكلاً ومضموناً.

### 4-3- شوبنهاور

أدى عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي والحروب المستمرة وما تلتها من كوارث "لكل أنواع الاغتراب الذي أصبح فيه علاقة الفرد بالبنية الاجتماعية تغدو علاقة تنافر... وعدم تطابق في الوعي بين الذات والبنية الاجتماعية"<sup>(3)</sup>، محركاً شيناً ما داخل الإنسان لا يستطيع معرفته إلا بتصفية وتطهير عالمه الصغير (الإنسان)، ذلك ما عبرت عنه فلسفة شوبنهاور\* فذهب محاولاً بفلسفته وكلمته أن يجمع شتات إنسان تبعثرت أجزائه في عالم لا تسوده غير المادة وشرورها، مغترباً ليجد ذاته الحقيقية من خلال المعرفة والفلسفة الحاملة لملاحم التصوف والفكر الشرقي المتحررة من قيود وسيطرة سلطة العقل الى سيادة القلب والحدس والخيال والعاطفة.

أن آثار ومخلفات تلك الحروب كانت موضع رؤية ومعالجة الأدباء والشعراء والموسيقيين والفلاسفة الخ، تاركة على نتاجاتهم بصمة غلبت عليها روح تشاؤمية وأسى في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فكان صوت شوبنهاور يدوي في الأفق باحثاً عن القيمة الإنسانية، والذي ساعد شوبنهاور

1 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 200 - 206.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 198.

(3) ريتشارد شاخت، مصدر سابق، ص 98.

\* ولد في 22 حزيران سنة 1788م بمدينة وانتسج في ألمانيا من والد كبير الثراء والدته (حنه) وقد عرفت ككاتبة مشهورة ألفت قصصاً وأوصاف رحلات، تأثر شوبنهاور بفلسفته بثلاث مصادر: (كانت - أفلاطون - وكتاب الأوباشاد الهندي)، وتقوم فلسفته على قاعدتين الأولى ان العالم أمثال والثانية أن العالم أرادة، أن تمجيده للأرادة يعود الى تأثره بنابليون وشيناً من ياسة يعود الى هزيمة نابليون، ومن أثناء ترحاله في فرنسا وما راه من دمار ومرض قد أثر على فلسفته وحياته، وتكمن فلسفته في كتابه الرئيسي (العالم كأرادة وتمثل)، ومن الصعوبة تحديد اتجاه شوبنهاور الفكري

لأنه لا يسوده اتجاه فكري واحد. للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 31 - 32، وينظر: عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، (دار القلم: بيروت، د.ت).

4 ول ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون دوي، تر: فتح الله محمود المشعشع، (مكتبة المعارف: بيروت، د.ت)، ص 384.

في بحثه تأثير النزعة السائدة على عصره في ألمانيا بالذات والتي كانت تنشد إلى (الهجرة الروحية)، وهذه الرحلة تستمد فلسفتها وأفكارها من الشرق، ومركز اهتمامها الذات باعتبارها السلطة الموجهة والمهيمنة في الوجود الإنساني، وقد ألهمته أسطورتها (المايا - النيرفانا) حلولاً للأشكال التي أثارتها فلسفته، متخذاً من الفن خلاصاً وقتياً من أسر الإرادة والمكان والزمان والعلية، ومن الأخلاق خلاصاً نهائياً<sup>1</sup>!

وشوبنهاور مؤمن بوحدة الوجود بالمعنى الفلسفي لا الديني، بمعنى أن الوجود قائم على مبدأ أنه واحد له وحدة مطلقة في ذاته وأن تعددت المظاهر التي يتحقق عليها موضوعياً والمبدأ هو الإرادة العمياء المندفعة، رافضاً وحدة الوجود الدينية أي أن العالم هو الله، والأشياء الحسية هي تعدد لوحده المطلقة، مستبعداً فكرة إله مشخص، وضد ظهور (الله) في صورة هذا العالم الفاسد الرهيب أو في صورة التعسين من البشر<sup>2</sup>، لم يتخذ شوبنهاور العقل كسلطة عليا تسيطر وتوجهه الذات الإنسانية، بل جعل من الإرادة صاحبة السيادة المتحكمة في جميع الكائنات، أراد توظيف الإرادة والسيطرة على جموحها، أي تسييرها كما يريد الإنسان وأن لا يكون مستعبداً لها، كذلك تحريرها من جميع أغواءات الجسد وأهواء الحياة بأنواعها، فالذات حرة بقدر شعورها هي بذلك وفق مقولة "أنا حر بقدر ما أشعر بانني حر"<sup>(3)</sup>.

وفي نظر شوبنهاور لا يأتي أخضاع الإرادة نحو الخير والتخلص من عبوديتها إلا من خلال التأمل وممارسة حالة من الهدوء والسكينة، لذا وجد أن الفنان المتأمل من خلال فنه يصل إلى تطهير الذات وهدفه الوصول إلى نوع من الفناء التام في لحظات التأمل الجمالي ولا يكون ذلك إلا بوجود ثنائية (الذات) و(الموضوع)، قاصداً الذات العارفة المتخلصة من عبودية الإرادة وعثرها على موضوعٍ للتأمل<sup>4</sup>.

وعبر بناء الذات لأرادتها يتحول الإنسان إلى ذات مجردة للموضوع بأشكاله وصوره عائدة إلى الطبيعة التجريدية، فتكون الذات وسيلة لألغاء المسافة بين الموضوع والعالم المثالي لتعلو وتتسامى فوق الزمان والمكان والعلية في لحظة آنية أبدية (هجرة روحية)، والذات كونها العالم الصغير المحمل بصور للعالم الأكبر من خلال تأمله للصورة الكونية، وبياندماج الاثنين تتحول الذات المغترية إلى ذات عارفة مستقرة.

فالتأمل بالنسبة لشوبنهاور أساس للمعرفة والتعرف، والمعرفة بالصور الكونية "هي السبيل لأن يتخلص الإنسان من كل شكوك مبدأ العلة الكامنة وأن ينصرف عن النظر في العلاقات بين الأشياء... إلى التأمل في ماهية الأشياء، أي في صورها السرمدية الثابتة وأن تتغير بالتالي الصلة بين الذات والموضوع فبدلاً من أن يكون الواحد بإزاء الآخر، تفنى الذات في الموضوع فناء تاماً حيث الاثنين متحدان بكل قوة وحرارة"<sup>(5)</sup>.

1 سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، (دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت، 1983)، ص 37 - 38.

2 عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، مصدر سابق، ص 218 - 219.

(3) جون. ر. سيرل، العقل، تر: ميشيل حنا متياس، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007)، ص 35.

4 راوية عبد المنعم عباس، مصدر سابق، ص 157 - 159.

(5) عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، مصدر سابق، ص 123 - 124.

يؤكد شوبنهاور تصوفه من خلال جعل الذات العارفة هي المنطلق لمذهبه الفلسفي بعد أن ظلت الذات دهرًا من الزمن تجلد ملايين المرات في كل لحظة، فكان لابد من إعادة خلقها وتنقيتها من جديد، وعودتها الى الطبيعة في تأملها وهدوئها، ومفهوم العقل لدى شوبنهاور نوعين "عقل باطني وله أمتيازاه وعقل ظاهري يمثل (حس داخلي- أستدعائي لا شعوري)"<sup>(1)</sup>، فبدأ على مذهبه الميل الوجداني بالفلسفة الروحانيون يجدوا أن العقل والعلم قاصرين في الكشف عن الأمور الماورائية، "فالعقل وعمله الواعي واللاواعي، الحر وغير الحر، في الإدراك والفعل والفكر من الشعور والتأمل والذاكرة وفي جميع الحالات الأخرى لا يمثل ناحية من حياتنا"<sup>(2)</sup>.

كذلك أورد شوبنهاور الثنائيات الضدية في فكره الفلسفي مثل (العلة - المعلول)\* و(البدن - الارادة)\*\* و(الذات - الموضوع)\*\*\* و(العالم الصغير - العالم الكبير)\*\*\*\* وغيرها من الثنائيات المؤسسة لهذا العالم.

وبإثر أستنزاف وأغتراب الإنسان وجد شوبنهاور أن الصراع قائم بين (العالم الصغير - الإنسان) و(العالم الكبير - العالم برمته)، وبما إن الإنسان هو ذاته في كل مكان وزمان مهما اختلفت الأجواء المحيطة به، فتحتم عليه القيام بفعلٍ اذا نى سالك طريق الخلاص من قيود العالم الكبير، ساعياً للأرتحال الى عالم الكينونة.

أيقن شوبنهاور أن الحياة حياتان (ذاتية وموضوعية)، الذاتية مجرد وجود مكاني، غير أن الأفكار والأحلام والأماكنيات مؤجلة الى أن تتحقق، فالحياة في حنين مطلق وتشوق دائم رغم ما يعتليها أحياناً بعض من الجزع والقيود، فلا بد من ارادة حقيقية مجاهدة لتحقيق أنتصار الحياة الحقيقية (العالم الحقيقي) على الحياة الموضوعية أي حياة الوجود العيني ذات المحسوس المادي.<sup>3</sup>

(1) مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الأبداع الفني، ط2، (مكتبة مدبولي: القاهرة، 1999)، ص 110.

(2) جون. ر. سيرل، مصدر سابق، ص 14.

\* عند شوبنهاور مبدأ العلة الكافية والتي تعني مبدأ الضرورة التي تحكم الموضوعات فالضرورة عند شوبنهاور ليس لها معنى سوى أن كل معلول لابد له من علة، فالضرورة إذن مشروطة وليس هناك معنى لضرورة مطلقة أو لا شروط كأن تقول (علة ذاته). للمزيد ينظر: سعيد محمد توفيق، مصدر سابق، ص 53 - 54.

\*\* ان البدن والارادة متوحدان في هوية واحدة لأن أجزاء البدن يجب أن تناظرها تماماً ُ الرغبات الأساسية التي من خلالها تكشف الارادة عن نفسها، أي أن البدن هو ارادة منظور إليه من باطن، والارادة هي البدن منظور إليه من خارج ولهذا فإن كل حركة للبدن هي حركة للأرادة... والارادة جوهر وجود الإنسان، ففيها يجد الإنسان بالتأمل الباطن المباشر للجوهر الباطني الحقيقي والذي لا يمكن أن يفنى وهي البذرة الحقيقية الوجودية في الإنسان، فالأرادة هي الشيء في ذاته... والأرادة هي الصورة الباطنية للعالم. للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج1، مصدر سابق، ص 33 - 34، وينظر: سعيد محمد توفيق، مصدر سابق، ص 55 - 74.

\*\*\* من هنا تنطلق عبارة (العالم هو تمثلي) تعني أن كل ما يوجد إنما يوجد كموضوع بالنسبة للذات، فأن معنى ذلك أن الذات والموضوع هما نصفان متلازمان في مفهوم العالم كتمثل أو في المعرفة، وهذه الثنائية للذات والموضوع هي السمة الرئيسية للفلسفة الحديثة... الوعي أو الجزء العارف فينا، أما الموضوع فهو كل ما يتمثل للمعرفة أما الوعي أو الذات. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 44 - 54.

\*\*\*\* يقول شوبنهاور بوجود عالمين أحدهما صغير والآخر كبير، الأول هو الذات أي (عالم الذات)، والثاني وجودها في العالم باعتبارها ظاهرة والتي تقع في حدود تمثلاتنا العقلية وينشأ الصراع الأزلي بين العالمين. للمزيد ينظر: رواية عبد المنعم عباس، مصدر سابق، ص 163 - 164.

3 عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، مصدر سابق، ص 35.

سجل شوبنهاور ملامح تصوف أخرى متمثلة بمجاهدة الإرادة وجعلها تسير نحو الخير الأسمى لتخلق عالم المثل (الأفلاطوني)، والخلاص بداية الوصول الى ذلك المبتغى، ولا يعني شوبنهاور بالخلاص إنهاء الحياة أي (الموت - الانتحار) بل السيطرة على شهوات الحياة ويأتي هذا بشكل وقتي عن طريق الفن، وعن طريق الزهد\* بشكل دائم وهو ما يناظر مسميات المقام لدى المتصوفة.

أبتعد شوبنهاور في بحثه عن الظواهر المجسدة منغمساً في البواطن، ولذا يسمى الباطن بـ (الضمير السعيد) أي ضمير الغائب المبهم لدى الناس العاديين والمرئي أمام الذات العارفة. مدركاً أن الباطن (الضمير السعيد) يعلو فوق الحساسة والعقل والذات والموضوع.. حر يتسامى ويرتقي الى العالم العلوي وهناك تشعر الذات بالراحة بعيداً عن أغلال الوجود، فتفنى الفردانية بالواحد المطلق، أي تتحد الذات بالموضوع وتصبح الذات (ذات عارفة)، يتولد هنا انعكاساً صوفياً في فكر شوبنهاور حين وصل الى التجلي والمثل أمام الحضرة القدسية من خلال المعرفة الروحية<sup>1</sup>، فتصبح الذات العارفة والمعرفة الروحية شيئاً واحداً، محققاً الاتحاد الروحي بالقرب من الإله، وأن كان شوبنهاور لم يصرح عن ذلك بوضوح إلا إنها حالة روحانية من الأحوال الصوفية تحس ولا يمكن تشخيصها، كاشفاً عن ملمح صوفي آخر في سلوكه المرمز والمؤول أذ لا يمكن معرفة بواطن فكره وفلسفته لأنها تجربة ذاتية خاصة بالسالك وموضوعه المثالي.

نجد أن فكر شوبنهاور لا يخلو من الرمز، فقد أخذ من رمز القلب مصدراً لفكره كما فعل المتصوفة، "حيث فرق بين العقل والأرادة، وتناظر هذه التفرقة الموجودة في كل اللغات بين الرأس والقلب، على أساس أن الرأس هو مركز المعرفة أو الفعل، بينما القلب هو مركز العواطف والانفعالات من شهوات ورغبات، بالتالي فهو مركز الارادة"<sup>(2)</sup>، فالارادة تابعة للقلب، والقلب مرآة لرؤيته الروحية.

وتجسد الإرادة في مظاهر الطبيعة رمز الطير بحريتها وأنفلاتها محلقة بالإنسان المنتمية إليه من السطح الى السماء ففي كتابه (الأرادة في الطبيعة) يحث على العودة الى الطبيعة الماورائية مبيناً المعنى الباطن لطيرانه "وليس يطير الطير لأنه يمتلك أجنحة، ولكن أجنحته تنمو وتتطور كوسيلة لأشباع أسلوبه في الحياة"<sup>(3)</sup>، مثله مثل الذات الإنسانية العارفة التي تترك العالم السفلي مرتحلة عبر مراحل من أحوال ومقامات (كما يعبر عنها صوفية الإسلام) لترتقي وتتسامى من أجل حياة أفضل في العالم المثالي.

\* يرى شوبنهاور في حياة القداسة أو حياة الزهد - ظاهرة توجد في كل الأديان والنحل لأنها قائمة على معرفة حدسية واحدة بما في الحياة من شرور وقبح... لذا يقول: (أن المتصوفة والنسك والزهاد الهنود والمسيحيين والمسلمين مختلفون في كل شيء إلا في المغزى والروح الباطنية لتعاليمهم)... ورجع الى الزهد لأنه يرى أن أنكار الأرادة يبدأ من نهر الجسد، فالعفة الأرادية هي الخطوة الأولى الى طريق الزاهد ويسود عندئذ عدم بدلاً من الوجود وتكون أمام (نرفانا) للجنس البشري وهذا ما تهدف اليه نظرية (الفيدا) الهندية (النداء المقدس)... ويتحقق الزهد أيضاً بالفقر الاختياري... ويرى أن حياة القديسين والزهاد تكفل السعادة الدائمة... لذا يرى أن القديس أو الإنسان الكامل هو من يستطيع أن يخدم الأرادة الى الأبد ويصل بالتالي الى السعادة. للمزيد ينظر: سعيد محمد توفيق، مصدر سابق، ص 87 - 95.

1 عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، مصدر سابق، ص 127 - 129.



(2) سعيد محمد توفيق، مصدر سابق، ص 60 - 61.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 63.

ويمثل رمز الشكل الدائري لدى شوبنهاور رمز الطبيعة الحقيقي في كل مكان لأنها تشير الى التكرار، فيقول "أن الظواهر مرتبطة بعضها ببعض ارتباط وثيق حتى أن كل شيء يتعين بشيء آخر وكل ظاهرة تسبقها علّة أو ظاهرة هي السبب في حدوثها، فكل تغيير يحيل الى آخر سابق عليه، وهكذا الى غير نهاية، سلسلة العلل متصلة، ومعنى هذا أنها بالضرورة أزلية أبدية، لا بد لها ولا نهاية"<sup>(1)</sup>، والرمز الدائري له خصوصيته في فلسفته، فحين يوضح فعل الإرادة الحسية وما يتخللها من رغبة ثم أشباع فرغبة ثم أشباع أي سلسلة لا تنتهي، شأنها شأن "كينونة الإرادة القائمة ببساطة في الانتقال السريع من الرغبة الى الرضى... ومن الرضى الى رغبة جديدة... ذلك لأنه بانتفاء الرضى يكون الألم... وأن الشوق مع الحرمان نحو رغبة جديدة لهو التهاك المعنت"<sup>(2)</sup>، وهذه الديمومة في الإرادة هي التي تبعث السعادة، لأن سلسلة الرغبة والأشباع غير المتحققنا سلسلة الى ما لا نهاية، والرغبة الخفية تلك شبيهة بالرغبة الصوفية التي لا تتحقق حلم مستمر لا ينتهي، وهنا تكمن النشوة الحقيقية في التحقق واللاتحقق، فيبقى أبتغاء الوصول رغبة تشعر بالسعادة والأمل وتظل (الذات العارفة) هائمة في ملكوت الله حتى يتحقق الوصال.

يسجل شوبنهاور رؤيته لمفهومي الزمان والمكان أنهما مجرد وهما يعيشه الإنسان، فالحظة المعاشة واحدة والإرادة واحدة لأن الإنسانية واحدة، وأن كل ما موجود أجزاء للحقيقة الواحدة، "فالزمان والمكان هما أصل الانفصال الفردي الذي تنقسم به الحياة الى كائنات عضوية متميزة تبدو كأنها أشتات متفرقة في أمكنة مختلفة، وفي فترات من الزمان متباعدة، فليس الزمان والمكان إلا نقاباً وهمياً يخفي عن أعيننا اتحاد الأشياء..."<sup>(3)</sup>، هنا يجرد شوبنهاور الحياة من السلطة الزمانية والمكانية، ويصفها بأنها مجرد وهم وضعه الإنسان ليجزء العالم، أي مجرد أحساس ينتهي بآنتهاء السبب، والتجرد هذا يجعل من الموضوع مثلاً.

فالملاحم الصوفية التي أستقاها شوبنهاور عن المنظومة الفكرية للشرق جردت الأشياء عرتها من ماديتها وجعلت السلطة الروحية تطغي على ملامحها وتحررها من سيطرة المادة، ويأتي ذلك عن طريق الفن بأنواعه بالإضافة الى الأخلاق والزهد والفضيلة كما جاء ذكره سابقاً، وقد أخذ من الشعر وسيلة للكشف عن حقيقة الذات الإنسانية وخاصة الدراما (التراجيديا) بالذات لأنها تجسيد لإرادة الحياة، "ويفضل شوبنهاور التراجيديا المسيحية على الأغريقية... لأن المسيحية نجحت في تمثيل الغاية من الفن وهو تصوير الأنسحاب والتخلي التام عن إرادة الحياة... أما التراجيديا القديمة، فهي تصور الأبطال وهم واقفين تحت القدر أو الشر المخيف ولكنهم مع ذلك لا يسعون الى الخلاص والتحرر عن إرادة الحياة..."<sup>(4)</sup>.

يقول شوبنهاور أن التراجيديا حاملة لأبطال حقيقيين قد تخلوا عن ماديات الحياة ومتعها، فهم أبطال يتسامون متصفين بصفات نورانية بعد أن يتطهروا بالألم والمعاناة من إرادة الحياة مكفرين عن

(1) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، ص 33.

(2) حسن محمد حسن، الأصول الجمالية للفن الحديث، (دار الفكر العربي: القاهرة، دت)، ص 221.

(3) زكي نجيب محمود، مصدر سابق، ص 72 - 73.

(4) سعيد محمد توفيق، مصدر سابق، ص 224 - 238.

خطيئة الوجود، "وتعد أسمى أنواع الشعر لأنها تكشف لنا عن الجانب المفزع من حياتنا فيما تتعرض في مواقفها لذلك الصراع المفزع المخيف بين أرائنا وبين ذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها"<sup>(1)</sup>، يصف المتعة بالتراجيديا بـ (الجليل الحركي) إذ أنها مثله ترفعنا فوق الإرادة وأهتمامها ويضع الإنسان في متعة ممارسة التيار المضاد للأرادة فالتراجيديا تكشف عبث كل جهد وصراع بشري<sup>2</sup>، ويتم لبطل شوبنهاور التطهير الذي يأتي تباعاً لما يعيشه ويحسه ويشاهده من بؤس وألم إنساني، رافضاً أي معاناة محاولاً الارتحال عن العالم الأرضي باحثاً عن سبل تعيد للذات الإنسانية قدسيته، متأخذاً من الذات العارفة (ذات صوفية) وسيلة الخلاص والتطهير للحصول على النقاء والصفاء.

ولم تخلُ كتابات شوبنهاور ولغته أيهماً وغموضاً، في يصف أسلوبه في صعوبته بأنه: يصنع خاتم منقوش عليه صورة أبي الهول وهو يلقي بنفسه في الهاوية، إذا حلت رموز وظلام كته، لذا فإنه يشرح ويفسر ويعلق على كتاباته ليسهل فهمها، وتظل فلسفة شوبنهاور ذات ملامح صوفية في تسجيلها للوجود الإنساني عبر "ثنائية الإرادي واللاإرادي وبنية الوسط بين قطب التناهي وقطب اللاتناهي الخاصتين بالإنسان، باحثة عن الضعف النوعي للإنسان"<sup>(3)</sup>.

أن لفلسفة شوبنهاور تجاوراتها والكونية الصوفية وتدمير الذات الإنسانية عبر الحب بمعناه الأكثر شمولاً "في هذا الحب يرتفع الإنسان فوق مبدأ الفردانية، فيشعر بأن الوجود بأسره واحد: فما أنت غيري. وما أنا إلا أنت"<sup>(4)</sup>.

### 5-3- تولستوي

كانت الذوات الإنسانية بما تعانيه من استلاب لحريتها هم تولستوي\*، باحثاً عن انتصار لها، أذ أيقن أنه في زمان أصبح الإنسان الحقيقي منفيّاً أو لا وجود له.

(1) محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، (الدار القومية للطباعة والتوزيع والنشر: القاهرة، 1964)، ص 124.

2 سعيد محمد توفيق، مصدر سابق، ص 236 - 237.

(3) بول ريكور، فلسفة الإرادة - الإنسان الخاطئ، تر: عدنان نجيب الدين، (المركز الثقافي العربي: بيروت، 2003)، ص 17.

(4) عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، مصدر سابق، ص 286.

\* أديب روسي (1828- 1910 م) يرجع إلى أسرة أقطاعية من مالكي الأقنان، أمضى حياته لاهياً عابثاً ثم بدأ التحول من حال الجفاء إلى حال الصفاء بعد بلوغه العشرين، وأنضم إلى الجيش القيصري وأشارك في حملات لقمع انتفاضات الشعوب الملحقة بروسيا ومنها حملة الشيشان، أدى به مشاهدته تنفيذ الأعدام بالمقصلة في باريس إلى تبني إلغاء عقوبة الأعدام كذلك ناضل في سبيل التخفيف عن معاناة الأقنان وبعدها وصل مرحلة تحريرهم وبنى مدارس لأبنائهم،... كذلك أمتنع عن أكل اللحوم وأصبح نباتياً وأنحاز للعلماء ومساعدة الفقراء،... له نتاج أدبي زاخر، وهو لم يفرق بين الأديان فكلها تؤمن بالله واحد وهذا ما قاله حين ألف كتاب يسمى (حكم النبي محمد) ترجم فيه 56 حديثاً نبوياً، دخل تولستوي صراعاً مع نفسه وصراعاً مع أفراد أسرته وصراعاً مع السلطة وصراعاً مع الكنيسة التي اعتبرته خارجاً عليها لتهجمه على الطقوس الدينية، مما جعله يهرب من الواقع والسير في الأرض حاملاً مشعلاً لـ ينير الطريق للآخرين وتبدو رواياته نوع من السيرة الذاتية مثل (الحرب والسلام، البعث، ثلاثية الطفولة والشباب) وغيرها وكذلك كتاباته للمسرح (سلطان الظلام، الضوء يسقط في الظلام) وغيرها وقد كتبها في فترة تبلور فكره وفلسفته فجاءت تعبيراً من نظرته إلى الحياة وأسائها، وكذلك مؤلفاته تحتوي جميع المبادئ الأساسية له وأهمها (الألف باء، الاعتراف، قيم عقيدتي) وكانت حكايته

تعتمد على مادة خيالية. للمزيد ينظر: هادي العلوي، مصدر سابق، ص 153 - 156، وينظر: محمد يونس، الكلاسيكيون الروس والأدب العربي، آفاق سلسلة كتب شهرية، (آفاق عربية: بغداد، 1985)، ص 91 - 93.

أتجه تولستوي في بداية الأمر الى العلوم التجريبية للبحث عن معنى الحياة إلا إنها لم تسعفه، ليرتحل صوب فلسفة سقراط المدرك للحياة الجسدية كونها شراً وأكذوبة وأن أفناء البدن خير وعلى المرء أن يسعى لذلك، وعلى ما جاء به شوبنهاور في تأكيده أن الحياة هي ما لا يجب أن تكون بمعنى أنها شر وأن الانتقال الى العدم هو الخير، كذلك أنعكاس حكمة سليمان الحكيم على سلوكه، بالإضافة أن الفلسفة البوذية والديانة الإسلامية هي التي صاغت مملكة فكره، ولا يستثنى ما للحرب والبؤس والمعاناة والجوع والأضطهاد الإنساني من تأثير كبير على نفسه<sup>1</sup>، إلا إن تولستوي لم يبحث عن الانكسار الإنساني لذات منفردة بل كان يبحث في جميع الذوات، فأتخذ (الجموع العاملة) الشعب لأنها الحامل الوحيد للمبدأ الإنساني وكان يرى أهم مهمة هي توحيد البشر في أخوة واحدة شاملة، لا تفرقة في الأطياف ولا المذاهب والأديان<sup>2</sup>. أي لم يقتصر في بحثه عن حقيقة إنسان بحد ذاته بل البحث عن كل البشر عن أدميتهم المنتهكة، وكأنه أراد خلط ألوان الطيف الشمسي وأعادتها الى مصدر التكوين (لونها الأصل الأبيض) بصفائه ونقائه، فالإنسانية شاملة وموضوعية وبعيدة عن أي خصوصية.

وصف العلوي تولستوي بـ (المناضل الاجتماعي) الذي ذاب في الشعب منغمساً في معاناتهم مدركاً فضائلهم فيقول فيهم: "أن العوام يفوقوننا بحياتهم الكادحة وبتفردهم بحيث يجب أن يخجل أمثالنا من البحث عن عيوبهم وكشفها ووصفها"<sup>(3)</sup>.

ترى الباحثة أن البذرة الصوفية التي يحملها تولستوي فكراً وسلوكاً شبيه بتصوف الحلاج والمسيح وبوذا وغيرهم من القديسين الذين جعلوا كلمة (نحن) فوق الـ (الأنا) بل غيبت لديهم الأنا، فكان يسير ضد التيار، رغم أننا ألفنا أن يكون الأديب أو الفنان في بعض الأحيان مع الفئة الأقوى أو السلطة الحاكمة إلا أن تولستوي انحرف عن المسار المعتاد ووقف موقف المخلص والمنقذ للعامة.

فايمانه بقدسية الإنسان حفز لديه هاجس العودة الى التلقائية والفطرة والطبيعة للخصال الإنسانية، أي (الإنسان الاصل) الذي لم تلمسه شوائب المادة ولم تزيّف الصورة الإلهية المتجلية فيه لتفتح أمامه أبواب الحقيقة المطلقة، "فكان بحثه ينطلق من (العامل الريفى)، كنموذج للإنسان الحقيقي، ذلك الإنسان الذي لم تتضمّر (خصاله الطبيعية)"<sup>(4)</sup>، ولم تلمس دواخله نفايات الحياة وتفسدها ولم تخلق حجب تمنع رؤيته للحقيقة، والبحث وراء الحقيقة الإنسانية تواصل للمعرفة الإلهية، وقد عكس تولستوي أفكاره الفلسفية الحاملة للملامح الصوفية على نتاجه الأدبي، فكان أبطاله يتكلمون عن لسانه هو، وعنده يقين بوجود الحق، "فالمعرفة الإلهية هي من أعظم الغايات التي ينشدها الإنسان، حيث لا تبلغها إلا النفوس الطاهرة المقدسة التي تستطيع أن تخترق الحجب لتجاوز الواقع والوصول الى العالم الحقيقي"<sup>(5)</sup>.

1 ليون تولستوي، الضوء يسطع في الظلام، تر: فوزي عطيه، (وزارة الاعلام: الكويت، 1988)، ص 8 - 9.

2 يوري دافيدوف، الثورة والفن (القرن العشرين)، تر: سامي الرزاز، ط1، (دار الثقافة الجديدة: القاهرة، 1978)، ص 15-18.

(3) هادي العلوي، مصدر سابق، ص 154.

(4) يوري دافيدوف، مصدر سابق، ص 19.

(5) مصطفى غالب، فلاسفة من الشرق والغرب، (منشورات حمد: بيروت، 1968)، ص 151.

وعالم تولستوي الذي يحلم به عالم يدرك من خلاله الإنسان (بنوته للرب وأخوته لبني البشر)، ومشاعر يومية أخرى صالحة لكل البشر مثل الشفقة والهدوء والبهجة والمساواة بين البشر أي العدالة المستوحاة من العدالة الإلهية، وإن الرقي لا يأتي إلا عن طريق الإدراك الديني الذي من خلاله يحكم على المشاعر المنقولة باعتبارها أرقى مستوى يصل إليه البشر، والذي يحدد الخير الأسمى الذي يتسامى بالمجتمع<sup>1</sup>، فطموح تولستوي يكمن في أن يولد من الحب عالماً متكامل المكان والزمان والدين واللغة، يحتضن الإنسانية جمعاء.

يبدأ تصوف تولستوي بما أسماه التخلص من (عبودية الجسد)، فيقف على كونه هشاً أمام المعاني الحياتية أذ ترد في مذكراته "أنني راضي عن نفسي...، ولست راضياً عن نفسي، ويرد كاتب سيرته (هنري ترويا) بأنه قد كتب في 16/ حزيران/ 1847م في أحد مذكراته (هل أستطيع يوماً، أن لا أكون خاضعاً للحوادث الخارجية، سيكون ذلك في رأي كملاً عظيماً...)".<sup>(2)</sup>

ومذهب تولستوي الفلسفي مبني على الإدراك الديني الذي يعتبره نوعاً من السمو نحو الأعلى على مقرب من الربوبية، ويوضح ذلك في قوله: "أومن بآله واحد لا تدركه الخواطر والظنون وبخلود الروح وبالجاء الأبدى من أعمالنا، لا أفهم أسرار الثالوث المقدس ولا ولادة ابن الله لكنني أحترم أيمان أبائي ولا أنكره"<sup>(3)</sup>، مدركاً لحقيقة الله ومؤمن بها، وأدراك وجود الرب يأتي عن طريق الكلام وسلوك وهو شأن صوفي عام، فبعمل الخير يسمو ليقترّب من الله ويحصل على الخلود ويفوز بالأبدية، وأن معرفة الحقيقة الإلهية تبدأ من الذات أولاً بالغور داخل بواطن النفس ذاتها.

وأخذ أبطال تولستوي الذين ينقلون لسان حاله، من الأيمان بآله واحد طريقاً يوصلهم إلى معنى الحياة الحقيقية، والذي يمكنهم من تحقيق العدالة ما بين الناس، ويبدأ الأيمان بترك الشهوات والتحرر من ملذات الجسد، ومن ثم يأتي "التأمل في باطن النفس والرقي إلى أفق أعلى حتى تبلغ النفس منبع النور ثم تهبط بعد ذلك وقد استفادت من الحق"<sup>(4)</sup>، كاشفاً عن الرحلة الصوفية التي رسمها تولستوي للنفس البشرية السالكة بعد تحررها من ماديّات الحياة وشهواتها إلى العالم الخالد، وبعد المكاشفة والمشاهدة تهبط النفس حين تدرك المراد، وسواء أكانت هذه الرحلة ضرباً من الخيال أو رؤية أو رحلة واقعية تتشكل وفقاً لحقيقة واحدة مسيطرة على النفس البشرية إلا وهي الحقيقة الإلهية.

ولم يستثن تولستوي في فكره الفلسفي البحث عن حقيقة الموت، باعتبارها حقيقة مجردة يصلها المرء عندما يجد أن لا فائدة من البقاء في عالم مليء بالشروع، وكونه عاجزاً عن الإتيان بأي فعل من أجل الخلاص الدنيوي يلتجأ إلى الخلاص الأبدى، "لذا فقد أراد أن يدخل الموت في دائرة (الحقيقة) فيجد

1 يوري دافيدوف، مصدر سابق، ص 17 - 34.

(2) هنري ترويا، تولستوي، تر: خليل الخوري، ط1، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1991)، ص 100 - 101.

(3) هادي العلوي، مصدر سابق، ص 154.

(4) أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية، (دار مصر للتأليف والنشر: القاهرة، 1965)، ص 105.

أبطاله الموت يظهرهم، ويصور موتهم حامل لجمال بما فيه من هدوء وأستسلام<sup>(1)</sup>، كما في قصة (الطفولة) وقصة (موت أيفان أيليتش) ورواية (الحرب والسلام) ومسرحية (النور يسطع في الظلام) وغيرها من نتاجه الأدبي، تبدو هنا الملامح الصوفية واضحة في فلسفته تواصلًا ومفهوم الموت لدى المتصوفة بإعتباره لحظة تحرر الذات من الجسد وقيود الدنيا، وقد أعطى (للإنسان الأصل - الريفلي) ابن الطبيعة في موته مفاضلة عن الإنسان الأناني الباحث عن رغباته فقط، "فأبن الطبيعة يموت في أوان الموت الطبيعي (أي الشتاء)، بينما الأرستقراطي فيموت في الربيع حيث دبيب الحياة، حتى يتلذذوا بكل ما تطرحه الطبيعة من شهوات الحياة"<sup>(2)</sup>.

ورغم أيمان تولستوي بحقيقة الموت، إلا أنه أراد خلوداً للجسد مثل خلود الروح، وبعد الذي أستقاه من مفاهيم الديانة المسيحية\* عن مفهوم الخلود أيقن أستحالة ذلك، غير أنه مؤمن بديمومة الحياة حتى بعد الموت، وهذا ما نجده في شخص بطلته (آنا) في (آنا كارنينا) بعد أن وصلت الى نهاية حياتها الدنيوية وأستمرت في دعوتها للحياة، وهنا يعني الحياة الأبدية التي يصلها الإنسان بسلوكه السامي.<sup>3</sup> أما (مفهوم الحب هو الحياة) مفهوم ثابت عند تولستوي فقد تغلغل الحب المثالي في الكثير من نتاجاته الأدبية، وأعتمد الحب الأفلاطوني البعيد عن الجنس، أي مشاعر الحب الراضية للذة (المتعة) المادية، المتمسم بالعاطفة الحقيقية البعيدة عن التزييف.<sup>4</sup>

رفض تولستوي تجزئة الإنسان وفصل داخله عن خارجه، فجمع مفاهيم الحياة وأعطاهما الجمال مهما كانت الآمها، وجعلها تسكن ضمن دائرة الحقيقة، ف (الحب - الموت - الحياة - الحرية - الحرب - السلام) وغيرها من الأضداد مكونات البناء المفاهيمي لنتاجه الأدبي، ولم يفصل الفن عن الدين لأن كليهما وسيلة لتطهير النفس البشرية من خلال التأمل في ملكوت الله وأدراك معنى الحياة، ويرى أن الفن ضروريا للحياة الإنسانية لأنه ضرب من النشاط الإنساني ووسيلة لا يصلح العواطف والمشاعر وفق رموز معينة، وبذا يحقق الفرد سعادة نفسية وأحاساس بالمشاركة الوجدانية مع الآخرين.<sup>5</sup>

ومثلما الكلام وسيلة لنقل العواطف والمشاعر بين الناس ومصدر للتقدم والكمال، كذلك الفن الحقيقي أداة تواصل ما بين الأزمنة (الماضي - الحاضر - المستقبل)، ويعتبره تولستوي أرض خصبة لنمو خيال حر ذي قابلية للحركة والمرونة، وأسلوباً خاصاً لنقل التجربة الذاتية وجعلها موضوعية، فالفنان الحق هو الذي يلقي الأنا من أجل الإنسانية، حاله حال الصوفي في أيثاره لنفسه.<sup>6</sup>

(1) ف.غ. أدنيوكوف، فن الأدب الروائي عند تولستوي، تر: محمد يونس، (دار الرشيد للنشر: بغداد، 1981)، ص 174-177.

(2) هادي العلوي، مصدر سابق، ص 154.

\* فصل بين الدين والإلهية معلناً عدم إيمانه بالعقيدة مع احترامه لأيمان أبائه، وكان مع المسيح الإنسان لا المسيح الإله، وهنا كان تام الأنسجام في مذهبه الربوبي المدرك لحقيقة المسيح، وحتى الفن المسيحي كان يبحث عن الحقيقة. للمزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 154 - 155. وينظر:

يوري دافيدوف، مصدر سابق، ص 14 - 85.

3 ف.غ. أدنيوكوف، مصدر سابق، ص 178 - 179.

4 المصدر السابق نفسه، ص 86.

5 رواية عبد المنعم عباس، مصدر سابق، ص 274.

6 زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مصدر سابق، ص 18 - 19.

وباعتماد الفنان مشاعر حقيقية في عالم من الخيال تتحول المشاعر الزائفة الحاملة لأوهام الحياة المادية الى أحاسيس سامية نقية صافية، ومثلما تخلق التجربة الصوفية اتحاد بين الصوفي والمطلق، يخلق الفن اتحاد بين ذات الفنان والآخرين أي أنغمار الذوات مع بعضها عن طريق لغة العاطفة والرمز والحالات الوجدانية الذاتية، ومن ذلك يتبين ما يحمل سلوك وفكر تولستوي من ملامح صوفية واضحة.

### 3-6- هنري برجسون

ثم هاجس يتحرك داخل الذات الإنسانية الباحثة عن المعرفة العازمة أن تخلق عالماً مثالياً حاملاً للجموع ليتمتعوا بأدميتهم، فيدفعه ذلك الهاجس أن يبدأ برحلة العودة الى الداخل (الذات الإنسانية) ثم ينتقل الى الخارج مزوداً بإشراق من نور المعرفة ليفيض به على الآخرين وهكذا يتساعل برجسون قائلاً: "هناك صدى يلقي في نفس أحدنا، أفليس فينا شخصية صوفية غافية، تنظر من يوقضها من سباتها"<sup>(1)</sup>.

والمتمصوفة حقاً عنده هم الذين يؤثرون حساً ما في داخلهم يعيد الحياة لهذا العالم الميت، ولثقتهم بقدرة الله بأعطائهم قوة كي يفعلوا خيراً للإنسانية، فهذا الشيء الذي ينساب في داخلهم من وجد ونشوة ورؤية يفيض حباً لذو اتهم، ولكنهم يفتحون ذواتهم لتفتح من قبل ذوات غيرية كي تمنحهم ما تجلى لهم من إشراق، فهنا تسكن ذواتهم محبة خاصة متجلية من الله لتحتضن الإنسانية جمعاء<sup>2</sup>.

عول برجسون على الإنسان أن لا يكون إلهاً كما يصوره الماديون، بل مركز لقوة متحركة خالقة متطورة حرة الإرادة قادرة على الاختيار، أي أنه مبدع وخالق لا يقف عند حد معين، والإنسان حيثما يفعل وفعله يكون تلقائياً دون قيود، فالإرادة في حركة مستمرة والحياة منشدة التحرر من قيود المادة، وديمومة الحياة يراها برجسون (الله) والعمل والحرية والخلق وهذه الحركة المستمرة هي التي تجعل العالم مستمراً بديمومته الى ما لا نهاية ويتغلب على المادة والموت بالخلود<sup>3</sup>.

أستمت فلسفة برجسون بمثالية متمثلة في ديمومتها الخالصة، والديمومة تتحقق بالحدس والشعور المتمثل بالمعرفة الصوفية، والمعرفة لا تنفصل عن الفعل الذي يخلق الواقع، والحياة عنده منذ

\* ولد في باريس (1859 - 1941 م) من أسرة يهودية قدمت فرنسا من انكلترا، ذاع صيته عندما حصل على الدكتوراه وأصبح عضواً في الأكاديمية الفرنسية، نال جائزة نوبل للأدب سنة (1928)، أهم كتبه (فكرة المكان عند أرسطو، المادة والذاكرة، الضحك، التطور والأخلاق، الطاقة الروحية، الديمومة والتفاوت، ينبوع الأخلاق والدين، الفكر المتحرك)، بدأ في أتباع مذهب سينسر المادي، ولكن التفكير في الحياة النفسية جعله من زعماء الروحية، ثم شرع يتعمق خصائص الروح والعلاقة بينهما وبين الجسم، يمكن أن تفسر فلسفة برجسون تفسيراً مثالياً وفي هذه الحالة تكون الأسبقية لنظرية المعرفة... وفلسفته في (التطور الخلاق) له أثر ملحوظ في الأدب والفلسفة في السنوات الأولى من القرن العشرين (أنظر على سبيل المثال مسرحية ج - برناردشو (عودة الى متشولج)) ولم تكن فلسفته مجرد نظرية رومانسية تتشبه بعلم الحياة، بل كانت كذلك نظرية تأملية بارعة عن العلاقة بين المادة والحياة... للمزيد ينظر: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، (دار القلم: بيروت، دت)، ص 438 - 439، وينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 96.

(1) هنري برجسون، منبع الأخلاق والدين، تر: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة، 1971)، ص

البدء في حالة ديمومة، لأنها حاملة ومدخرة وكاشفة عن المستقبل، والديمومة تتكوّن اتصالاً لا ينقسم بين الماضي والحاضر والمستقبل، والتيار الكبير للشعور يحفزه على الفعل والحركة لخلق فيها الحياة فتبعث الصيرورة، فالمادة بالنسبة لبرجسون ضرورة والشعور حرية وكلاهما مهما يكونا متعارضين إلا أنهما متجاوران، فما الحياة إلا الحرية المتسلسلة الى الضرورة من أجل تحقيق الديمومة.<sup>1</sup>

أذن الشعور هو من يخلق الحياة في المادة (الشيء الجامد) ويجعل لها خلوداً واستمرارية، مثلما يفعل الفنان عندما يخلق من قطعة حجر وكلمات على ورق أو جذع شجر يابس يبعث فيه الحياة ليبقى وهّاجاً معبراً، فالشعور الذي يختلج النفس الإنسانية يمنحها الديمومة والاستمرارية والأبداع لأنه الفعل الحر الدائم الحركة، وحرية الحركة تلك تتأتى تلقائياً دون أغلال تقيدتها.

يربط برجسون بين الشعور والذاكرة وليس الشعور إلا الذاكرة، والروح نفسها أي الحياة والديمومة، والتي تجعل من الإنسان قادر على استدعاء الماضي وربطه بالحاضر، وبذلك تعطي تواصلية للحياة.<sup>2</sup>

بالإضافة الى الشعور إلتمس برجسون المعرفة المرتبطة بالحدس، ولا يعني ذلك أن الحدس يعمل مستقلاً عن العقل، "فالحدس على حد تعبيره هو التعاطف العقلي، ففي حين يدور العقل حول الأشياء ولا يصل إلا الى معرفة ما هو نسبي، نجد أن الحدس يتغلغل الى لب الحقيقة وينفذ الى جوهر الوجود، فهو لا يقف عند النسبي وإنما يصل الى المطلق"<sup>(3)</sup>، ويصور الحدس بالثورة الداخلية التي تجعل الأديب يجمع ويمزج ما جمعه ليعطي عملاً خلاقاً من حدس وشعور وعقل، فالعقل يسيّر الحياة العملية المادية ولكن لا يبحث ويصف الوجود<sup>4</sup>، وهنا تكمن ملامح برجسون الصوفية حيث يدرك حقائق الحياة الباطنة ويوقف نظام الأرقام الحسابية.

وثمة ملمح صوفي آخر لدى برجسون، فقد أشار الى أن العالم يسير وفق ثنائيات متناقضة من جمع الأضداد بين (الجسم - الروح، الحدس - العقل، المغلق - المفتوح، السكوني - الحركي)، وهذه الثنائيات مرتبطة رغم أن برجسون وضع كل واحد منها على طريق النقيض للآخر، فالعقل جامع والعيان باحث في بواطن ما جمع العقل، والمادة التي يستعملها الفنان تحتاج الى الغور في بواطنها لتخلق عمل ابداعي ورؤية جديدة.

وقد ربط برجسون بين الفنان والصوفي بامتلاكهما النزعة الحدسية أذ تفتح ل كليهما الأبواب الموصدة ليقوم الإنسان في رحلة ذاتية، فيقول واصفاً رحلته الكشفية، "...، أنه لو أستطاعت النفس أن تنفصل عن أدراكاتها الحسية لأصبحت نفساً شفافاً قادرة على النفاذ الى أدق حركات الحياة الباطنة"<sup>(5)</sup>،

1 هنري برجسون، الطاقة الروحية، تر: سامي الدروبي، (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة، 1971)، ص 12-19.

2 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 97.

(3) أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 25.

4 فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، (دار القلم: بيروت، د.ت)، ص 115.

(5) راوية عبد المنعم عباس، مصدر سابق، ص 324.

فتدخل النفس في رؤية صوفية من مشاهدة وكشفٍ متخذة الحُدس وسيلة لها منفصلة عن الواقع المادي، "وهو ما يجسد معنى المثالية الدالة على أفضل من يمكن أو ما يمكن تصوره وفي الغالب... يدل هذا الوصف على أن الموصوف به غير متحقق فعلاً<sup>1</sup> ولكنه المأمول تحقيقه بالفعل"<sup>(1)</sup>.

يوحد برجسون بين الأبداع والحُدس حين يصدر أفعال جديد يولد أحاسيس جديدة أو عواطف غير مدشنة وهذا التأثير الوجداني لا يمس السطح فقط بل يتسامى الى مستوى التفكير بعد أن يتجاوز أعماق النفس فيكون تياراً هابطاً داخل الإنسان مولداً أفكاراً جديدة لتنبثق من شرارة الحُدس أبداعاً أصيلاً، فيتحقق الاندماج ما بين الفنان وموضوعه، وينشأ ما يسميه برجسون بالعيان أو الحُدس<sup>2</sup>، وباندماج الذات الإنسانية والموضوع الباحث عن المطلق، وبمساعدة أفكار يستحضر من خلالها الحُدس تتولد ثنائية جامعة للذاتين (الذات - الموضوع) وهو شأن صوفي أذ تتجلى صور مضمرة لم تدرك بعد.

ويرى برجسون في التغير الذي يحدث عند الانتقال من المادي الى الروحي، تزايد درجة الرمزية وتتناقص درجة الموضوعية لأي نتاج أدبي (شعراً - دراما - موسيقى) مستوحاة من موقف صوفي، متخذة التجربة في تعبيره طريقاً ترميزياً بعيد عن الوضوح، عندما يفقد الصوفي قدرته في التعبير عن خوالج تجربته الخاصة وبواطنها في لحظة كشفه عن ما هو نفسي وحيوي.<sup>3</sup>

وبما أن دور المتصوف في رأي برجسون نشر رسالته بين الناس وأخراج المجتمع من نسق الانغلاق والسكون الى نسق الانفتاح والحركة، فلا بد من طريقة خاصة في نحت الألفاظ والعبارات لتبلور الأفكار والمعاني بأسلوب خلقي ومنطقي لتتبع نور على النفوس وبذا تقترب شيئاً فشيئاً من الحقيقة الصوفية.<sup>4</sup>

وكما غزا التغيير والحركة فلسفة وفكر برجسون فقد غزا أسلوبه أيضاً الذي تميز كما وصفه بعضهم "بعدم التحديد وضباب العبارة وعدم وضوح الفكرة"<sup>(5)</sup>، فلغته متمردة على العموم فهي في ديمومة مستمرة محملة بالتأويل والرمز والتشبيه بعيدة عن التقيد بالتقاليد اللغوية المعقدة، رافضة للسكون والانغلاق، منفتحة على ذاتها والعالم معاً، متسمة بمعاني ورموز غير مألوفة مما جعلها تحيط أسلوبه بصفة الغموض والجمال في الوقت نفسه، فكل ما هو مغلف بالرمز والأيحاء والتأويل يعطي جمالية متسمة باللذة الممتعة لحفرها في الباطن مسجلاً ملمح أخذت به النصوص الصوفية في تعاملها مع العبارات وبحثها عن المستتر من المعاني.

يؤكد برجسون الى أن الجمال لا يضيف شيئاً على وجود الموضوع، بل التحول الذي يطراً على الجوهر هو من يحدث تغييراً، فينقل الرمز الى الحقيقة في حركة الفعل، ويحيل المادة الى رؤية وجودية،

(1) محمود كميل، المثال أو النموذج بين الإنساني والإلهي في الفكر الحضاري القديم، مجلد عدد (1)، (عالم الفكر: الكويت، 31 / سبتمبر/ 2002)،

ص 125.

2 زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، (دار مصر للطباعة: القاهرة، دت)، ص 27.

3 عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 503.

4 عثمان جبري، مصدر سابق، ص 268.

(5) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 323.



"فالشئ لا يكون عامراً بالأيعاء لأنه يتصف بالجمال لأنه عامر بالأيعاء"<sup>(1)</sup>.

وتأتي ثنائية السكوني والحركي في الدين متمثلة في التصوف الذي يتخطى اشتراطات الدين السكوني متخذاً مساراً معاكساً متمرداً على كل القيود باحثاً عن سر الوجود، ويعطي فعل الانتقال والانقلاب العنيف والتحول المعرفي من السكوني الى الحركي من الانغلاق الى الانفتاح والخروج عن المألوف في الحياة العادية نحو الحياة الصوفية أملاً بالخلاص من شرور عالم المادة وصولاً الى عالم "السديم الأول الذي هو أصل كل حدث في الكون"<sup>(2)</sup>.

يصف برجسون الدين السكوني والحركي مفرقاً بينهم أن "بين نمط يتصف بالتحرج والتخوف من أنفتاح الشعور الديني، والأطمئنان الى أخذ الأمور بظواهرها المباشرة، ونمط قادر على الاستبطان وأنفتاح الشعور على الحقيقة الإلهية في كليتها وشمولها، أن هذه الحقيقة المطلقة لا تستنفذها شريعة ولا يحيط بها دين، لأنها إذا استنفذت وأحيط بها لم تكن على حد الإطلاق واللاتناهي"<sup>(3)</sup>، أذن هو تدشين من قبل جماعة ربما أنفلتت على نفسها في تأملها وأرهاصات الصوفية، وحين وصلت الى مبتغاها وأنفلتت الشعور لديها وغلبت الرؤى للأسرار الروحانية الإلهية تحولت من جماعة مغلقة الى جماعة متفتحة مع الذات الأخرى، يبدو أن السلوك الصوفي بما يحتويه من مظاهر مستدعي لملامح الأسطورة والملحمة والديانات والفلسفات الأخرى، بتمرده على ثوابت الدين القائم باحث عن التغيير والديمومة والحركة رافضاً الوقوف عند حد مألوف لديه.

يشعر هؤلاء الجماعة المنغلقة على نفسها بادئ الأمر، أن القرب من الله، يأتي بتأملهم أبداع الخالق من خلال خلقه، الى أن تتراءى لهم الرؤى والمشاهدة القريبة للخرافة، حيث يكون (الله) وقتئذ حاضراً معهم، وهنا يكمن أملهم في امتلاك الحياة الأفضل، أو أن تحتضن الحياة ذواتهم النقية، فالدين الحركي يحدث تحولاً سريعاً بـ استحضار العالم المثالي والفناء بالله من الدين السكوني<sup>4</sup>.

ويرى برجسون السلوك الصوفي منبعه المحبة، سواء أكانت المحبة من عند الله أي هي ذاته، أو مستمدة من الله لفئة مصطفىة متخذة من الزهد والوجد والطقوس الصوفية وسيلة للتقرب، لا تنهيا أي صعوبة من أجل الوصول، وبدلاً من غيابها داخل ذاتها نجدها تتفتح لتحتضن العالم بالحب المستمد من الحب الإلهي، سالكةً سلوكاً روحانياً من أجل إكمال الفعل الإلهي، وهكذا هم الأنبياء والقديسين والأولياء يفتنون أنفسهم من أجل خير البشرية.

والرؤى والحوادث التي يمر بها السالكون في دروبهم تؤدي الى توازن أكمل في دواخلهم، فيكونوا في جاهزية الوثوب الذي يحفز للانقلاب، وهنا تكتمل الصورة الصوفية، يقول برجسون: "أن النفس، حين تهتز في أعماقها بالتيار الذي يجرفها، تكشف عن أن تدور على ذاتها بأفلاتها

(1) زكريا أبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ج1، مصدر سابق، ص 32.

(2) وفاء أبراهيم، دراسات في الجمال والفن، (دار غريب: القاهرة، 2000)، ص 33.

(3) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 485.

4 هنري برجسون، منبع الأخلاق والدين، مصدر سابق، ص 232 - 233.

لحظة من القانون الذي يريد للنوع والفرد أن يحدد كل منهما الآخر، دورانياً... فهي تدرك القوة المحركة لها مباشرةً لكنها تحس بوجود الغامض... وعندما يغمرها فيض من الفرح، وجد تغرق فيه، أو بهجة تعانيتها فتشعر أن الله حاضر، وأنها فيه...، فتتبدد كل الظلمات، أنه الإشراق"<sup>(1)</sup>.

وبأثر ذلك ونتيجته تنعدم أي مسافة بين المحب والمحبوب، وهنا يتم الاتحاد وتغرق النفس في ملكوت الله متحدة بماهيته، ولا نجد لسؤال برجسون عن عمق هذه التجربة الروحية والقوة البشرية السالكة لهذه الرحلة التي توجه أنتباهها نحو السماء وجوهرها مشدود الى الأرض، غير جواب واحد أن غايتهم تكمن في العودة الى الوطن الأول هاجس يحركهم ويندفع بها نحو السمو.

وعبر هذه المحبة تأتي فكرة برجسون من خلال مفهومه الفلسفي (وحدة الوجود)، التي تمثل ملمح صوفي آخر لديه، وتعني هذه النظرية بالنسبة له "بما أن الحياة غير منفصلة وهي فعل وحرية وخلقت على هذا التصور، لا خفاء فيه، فأنا نحسه في أنفسنا حالما نعمل بحرية... ويتحدث عن الله بأعتباره الينبوع الذي تخرج منه على التوالي بفعل حر، التيارات التي يكون كل منها عالماً، وأن الله من ثمة متمايز منها"<sup>(2)</sup>، مؤكداً أن كل مخلوق في العالم الأرضي هو صدور وفيض إلهي، فالموجودات مستوحية من الماهية الإلهية.

أما الزمان فقد كان له صدى واسع في فلسفة برجسون، بأعتباره جوهر الحياة والضرورة والدوام للماضي وتقدمه حتى يتحقق المستقبل مؤكداً معاً للبقاء والديمومة، فعبّر الزمان تتراكم الصورة الوجودية وتدوم في الذاكرة والمسار التاريخي للحياة<sup>3</sup>، فالزمان بحركته المستمرة والانفتاح ما بين الماضي والحاضر والمستقبل في التجربة الصوفية المتسمة بالتناسلي والانتقال يمثل حال الصوفي في تنقلاته عبر الأحوال الروحية.

يتلاشى الزمان الرياضي (القياسي) لدى برجسون ويتماثل مع الزمان الرمزي الذي يشبه الجملة الموسيقية التي تذوب نغماتها بعضها ببعض، ولإدراك هذه المدة لا بد من التمييز بين الكثرة العددية كونها كمية معبر عنها بالتراكم المكاني، وبين الكثرة الكيفية المتداخلة - المتبادلة بين عناصر لا متجانسة، ممثلة صورة للتناغم والأنسجام والتداخل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل<sup>4</sup>، والزمان هنا لا يمثل الزمن الخارجي بل الزمن الداخلي (الباطني) أي الخبرة الفعلية، رمز للحركة والتغيير الذي يقع على الذات ويسميه برجسون بـ (الديمومة)، والزمان ليس مجرد طريقة لقياس الواقع المتغير بل هو الواقع المتغير نفسه، وهذه الحالة المدركة تمثل الطابع الكيفي للوعي الداخلي وتياره (الحدس)<sup>5</sup>.

وينظر برجسون بين الذات المبدعة والذات الصوفية، فيما مستتر ومخفي من الأشياء والوجود

(1) هنري برجسون، منبع الأخلاق والدين، مصدر سابق، ص 246.

(2) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، مصدر سابق، ص 444.

3 ول ديورانت، قصة الفلسفة، مصدر سابق، ص 558.

4 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 326.

5 فؤاد كامل وآخرون، مصدر سابق، ص 114.

بكلية الفنان عنده ذا بصيرة داخلية "وعين ميتافيزيقية متفحصة فينفذ بالحدس لكل ما هو فريد فتكون وظيفة الفن الولوج بالبصيرة الى الباطن لكي تبصر ما تعجز الحواس عن رؤيته"<sup>(1)</sup>، ويجسد الفن الدرامي لدى برجسون ملامح حدسية وباطنية عبر صراع الشخص وتصورها "أنواع الزيف والشعارات الجوفاء التي يرفعها القانون الاجتماعي على نحو مزيف ومبالغ فيه، وبذلك تحطم الدراما الحديثة تلك القشرة الخارجية (Outer - Crust) وتظهر لنا الباطن الداخلي (Inner - Core) لما نعيش فيه من واقع اجتماعي"<sup>(2)</sup>.

يقارن برجسون الأبداع الفني بالأبداع الإلهي ورحلة الفنان برحلة الصوفي التي تفيض بنورها الإشراقي على العالم بعد أستشرافها بالانوار الإلهية، فالبطل التراجيدي عنده نظير المتصوف في فرادتهما، وسلوك البطل عند برجسون لا نظير له فهو قرين المتصوفة "أن أمره لا يشبهه لأنه هو لا يشبهه أحد"<sup>(3)</sup>، والتجربة المتسمة بالفردية لا تكتفي بفرديتها لدى برجسون بل تتخذ صيغة الجماعة أيضاً وهذا ما نجد مثيله لدى المتصوفة.

### 7-3- جبريل مارسل

بديهياً أن الإنسان بالفطرة يبحث عن حقيقة الوجود ومن خلال ذلك يمضي باحثاً عن حقيقة نهايته، فتصبح الذات الإنسانية جزء لا يتجزأ عن الوجود، وربما لا يستطيع أن يتبين جانباً من رؤيته للنهاية، إلا أنه قد يبصر وميض الحقيقة ويستمر في سعيه وراء الحقيقة المبهمة والمؤجلة. وباعتبار أن الفيلسوف إنسان رهن نفسه للبحث عن تلك الحقيقة بطريقته الخاصة، وهو مسلك يوصله الى نقطة تلاقي وتواصل مع الشعراء والمتصوفة أذ يغامر فيما وراء الظواهر التجريبية، ولا يمكن للإنسان أن يمنع نفسه من التساؤل عن المشكلة الوجودية، والبحث عن الماهية الإلهية، وبدايتها البحث في الماهية الإنسانية وبالوصول إليها يصل الى الوجود المطلق وهذا شأن فلسفة (مارسل)\* حيث مثل الوجودية المتدنية<sup>4</sup>.

(1) علي مهدي ماجد، الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه، (كلية التربية الفنية: جامعة بابل، 2003)، ص 59.

(2) وفاء أبراهيم، دراسات في الجمال والفن، مصدر سابق، ص 39.

(3) هنري برجسون، الضحك، تر: علي مقلد، (المؤسسة العربية الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت، د.ت)، ص 108.

\* جبريل مارسل ولد عام 1889 في جو من التجريد الروحي الذي يهزأ بالتجربة، ويعيش فيما ورائها، متجاوزاً عالمه اليومي، وقد أولع بالأفكار والصور العقلية، وناداه المجهول المستتر منذ بدء تفكيره، فلم يحفل إلا بالمفكرين الصوفيين، عاش في باريس والده كاثوليكي المولود والمنشأ وأمه من أصل يهودي، دخل مارسل السوربون حيث حصل على ليسانس الفلسفة، وكان في الوقت نفسه يحضر محاضرات (هنري برجسون)، وقد رفض مارسل أن يطلق على فلسفته وجودية أراد تسميتها (السقراطية الجديدة) أو (السقراطية المسيحية)... والواقع أن مارسل ليس مفكراً وفيلسوفاً فحسب بل هو كاتب مسرحي فقد كتب الكثير من المسرحيات مثل (روما لم تعد روما 1951) و(طريق الذروة 1936) و(العالم المحطم أو المكسور 1932)، الخ، يعالج في مسرحياته أو في صميمها (مشكلات وجودية تعانيها شخصيات قلقة تحاول أن تتعرف على معنى حياتها، وتسعى جاهدة في سبيل تحديد مصيرها عن طريق أستخدامها لحريتها الخاصة، فكانت أعماله لا تتجزأ عن رسالته الروحية، للمزيد ينظر: زكريا أبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج1، ط1، (مكتبة مصر: القاهرة، 1968)، ص 482 - 484، وينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، مصدر سابق، ص 408 - 417.

4 جون ماكوري، الوجودية، تر: عبد الفتاح أمام، سلسلة عالم المعرفة، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1982)، ص 356 - 361.

اتسمت فلسفة مارسل بما هو متجسد\* في العالم فالذات الإنسانية في مقاومة وصراع مع ما هو داخلي وما تفرضه الوقائع الحياتية والاجتماعية إذ "يناضل ويصارع كي يبقى يتحدى التمزق والتدمير والتشتت، فهو يتوق لحريته لأنه مكبل ومثقل بثقافة الملاء واللاملاء والأمر، فحرية هي محصلة صراع مصيري بين ما هو في ذاته وما لذاته"<sup>(1)</sup>.

سلك تفكير مارسل الميتافيزيقي (الوجود - الأنا - الأنت)، ويعني بالوجود هنا (الوجود العام وليس الأسلوب البشري في الكينونة)، إذ ينقل تساؤل الإنسان من دائرة (الملك) الى دائرة (الكينونة)، أو من مجال (المشكلة) الى مجال (السر\*\*)، وخاصة في كتابه (سر الوجود) فقد كان جهده الأكبر العمل على إعادة الثقل الأنطولوجي الى تجربتنا البشرية.<sup>2</sup>

والثنائيات التي أخذها محاور لفلسفته تعتمد العلاقة مع الذات والحب ومشكلة الوفاء والخيانة والأمل واليأس ومشكلة الموت والخلود ومشكلة التراسل الروحي وأستحضار الأرواح، وجاءت تلك الثنائيات من تجربة مارسل الواقعية وما رآه من تحطيم للإنسان بأعتباره الموجود المتجسد الذي بتساميه وعلوه يصل الى المطلق.<sup>3</sup>

يبدأ مارسل بفكرة الذات المشخصة الوجودية، وهذا الشعور بالذاتية نابع من الإيمان، والأيمان يتحدد بالمشاركة، والمشاركة تعني فناءه داخل الوجود العام مؤكداً أن (الأيمان هو شعور المرء أنه بمعنى ما داخل الإلهية)، وبذلك يصل الى تجربة صوفية باطنية مبعثها المعاناة للذات الإنسانية، ويأخذ بفكرة ما بين المباشر أيضاً ويوحد بين المباشر والمطلق.<sup>4</sup>

ومارسل لا يفصل بين الذات الإنسانية (النفس - الجسد)، ولا انفصال للحس أو الشعور عن الجسد، وأن العلاقة بين الذات والجسد ليست علاقة مالك ومملوك ولا علاقة خارجية بل علاقة كينونة.. علاقة باطنية داخلية في صميم الوجود، وأن الإنسان يدرك ذاته بإعتباره جسماً يمثل حلقة الوصل مع الذات والعالم الخارجي، كما يرى مارسل أن الذات متفتحة للعالم من خلال الجسد بإعتباره مكملاً للذات، ليس مجرد موضوع تملكه الذات بل هو مقوم من مقومات الذاتية، وهذه العلاقة تؤدي الى المشاركة ويعني علاقة الجسد بالموضوعات الخارجية وبذلك يشارك في الوجود كما تشارك الذات في علاقتها الباطنية.<sup>5</sup>

\* الذات المتجسدة لدى مارسل هي التي تحيي دائماً في (مواقف)، بينما الذات المجردة تقوم بحركة انفصال فتلوذ بعالم علوي أشبه ما يكون بهيكل عقلي مقدس. للمزيد ينظر: زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج1، مصدر سابق، ص 490.

(1) سامي أدهم، العلاقة النهيلستية - بحث في أنطولوجية الخير والشر والجمال، ط1، (دار الأنوار - دار الفارابي: بيروت، 2003)، ص 170.

\*\* الوجود ليس مشكله بل هو (سر) ما يميز المشكلة، أنها (شيء موضوعي) يمكن أن يوضع أو يثار، وبالتالي يمكن أن يمثل أماناً كعائق يسد الطريق أمام تفكيرنا والجواب على المشكلة هو بطبيعته (لا شخصي)، لأن في وسع أي شخص كائناً من كان يقوم به، وأما (السر) فهو ما أجد نفسي مندمجاً فيه ممتزجاً به، مطوياً في أعماقه، بحيث لا يكون موضوع للفرقة بين ما هو (في ذاتي) وما هو (أمام ذاتي)، للمزيد ينظر: زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج1، مصدر سابق، ص 490.

2 المصدر السابق نفسه، ص 488 - 489.

3 المصدر السابق نفسه، ص 487 - 488.

4 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، مصدر سابق، ص 410.

5 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 410.

لدى مارسل لا يمكن فصل الجسد عن الذات، فالوجود بالنسبة له يكتمل بكليهما، (الجسد الظاهر المعلن الذي يتعامل به مع العالم الخارجي، والذات الباطن المضمرة الذي يتعامل به مع العالم الداخلي)، ومثلما يتجلى الإله بذاته في الذات الإنسانية، فالصورة الإنسانية إنعكاس للصورة الإلهية، فلا يمكن فصل الإحساس بالذات والأحاساس بالجسد والعلاقة مع العالم الخارجي، كذلك لا تستطيع الذات أن تنكر علاقتها مع باقي الذوات، أي أن المشاركة في فلسفته لا تضم العلاقة بين الإنسان والوجود المطلق، بل تشمل ذواتها ضمن الذوات الإنسانية الأخرى فتتحقق كمالها من خلالهم.

يؤشر مارسل إلى أن وجود الذات محتجب ولا يتجلى إلا من خلال (التواصل بالحب) مع غيرها من الذوات، (وكلما نجحت في تحرير نفسي من سجن التمرکز الذاتي، تزايد وجودي في الواقع الفعلي)، فالذات ليست حقيقة مغلقة تحيا في عزلة، بل حقيقة مفتوحة تدرك نفسها في عالم الآخرين، وتعبيرها عن نفسها أزاء ذوات الآخرين، والشعور بالمسؤولية لا ينفصل عن الشعور بالآخرين، أي أنفتاح الذات (العالم الصغير) على دائرة العالم الكبير (ذوات الآخرين مجتمعة)<sup>1</sup>، فيفكر المرء بالآخرين ويتفاعل معهم، حين إذ يجد ذاته من خلالهم فيتم العلو والتسامي للذوات الإنسانية، وهنا يكون الانتقال من الفردية الخاصة إلى الشمولية الإنسانية.

يقوم أساس الوجود في فلسفة مارسل على علاقة أو حضور يجمع (الأنا - الهو) بمعنى التفكير بالآخر بضمير (الغائب) ويجعله موضوعاً بمثابة حضوره نوعاً من الغياب، عندما يكون متولداً من علاقة حب سوف يصبح العكس أي يعتبر (غيابه) حضوراً لتجليه من خلال الحب، فالموت غياب مطلق للشخص الذي نحبه، لكن الحب والوفاء له يجعل منه حضوراً دائماً لأن الحب أقوى من الموت، لذا فالذات بحركتها وحريتها المستمرة ترتقي بالوجود الحقيقي سالكتاً طريق الأمل المفتوح وصولاً إلى حب الله.

يعتبر مارسل اختيار الحياة والأقبال عليها فعلاً من أفعال الحرية والأيمان، والأيمان هنا لا يعني الاعتقاد بالحقائق بل الاعتقاد بتلك (الأنثى)، فالإنسان المؤمن بالله ذو ثقة بتلك (الأنثى المطلقة)، والأيمان والحرية هما اللذان يكشفان حاجة الإنسان إلى (المتعالي)، والمتعالي عند مارسل ليس مجرد تعالياً زمانياً وافقياً، بل يمثل تعالي رأسي يحمل على المشاركة في حياة الموجد ود المتعالي (أي مشاركة الذات الإنسانية للذات الإلهية من خلال الأيمان)، فتعلو فلسفة مارسل فوق الزمانية، لتضع السالك في طريق يصل به إلى الأبدى، متخطي كل زمني ومتناهي.<sup>3</sup>

وعالم مارسل مفتوح دون حجب تقف بين الأرضي والسمائي ما دام الإنسان حراً في الاختيار، فالمكان لديه موضوع بحث "فكان المكان داخلياً في أغوار ذاته، ومن مكان ذاتي باطني ينكشف به على

1 زكريا إبراهيم، دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر، ج1، مصدر سابق، ص 497 - 498.

2 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 410.

3 زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج1، مصدر سابق، ص 503.

العالم، يشكل في داخله نوعاً من الدائرة، حيث يقيم في الغير"<sup>(1)</sup>.

يبدو أن ملامح التصوف المنبعثة من فلسفة مارسل قد أثرت على نتاجه الأداعي وخاصة (الدراما)، إذ وجد من المسرح مرآة للعالم الكبير يمكن أن يستحضر على خشبته كل مشكلات الوجود والإنسان، والعلاقة مع الله والذوات الأخرى، فكان النص الدرامي وسيلة الوصول لغاية نفسية وروحية أذ تجاور مفهوم الوجودية كروية مع فيلسوف الوجودية (ليتليش) الداعي الى "الوحدة مع الله عبر الغربة"<sup>(2)</sup>.

أصبح العذاب الإنساني وأغترابه الكوني، ردة فعل لما مر به مثل أي كاتب أدبي أو فيلسوف، فجاءت نتاجاته مليئة بالرفض والتحرر والديمومة من أجل النهوض والتغيير بما يخص الذوات الإنسانية، وتذويب فكرة أن الله مات بسبب الدمار الإنساني وما يراه الرب في العالم الأرضي الى فكرة أخرى وليدة حالة معاشة، فعبر عنها الأدباء والفلاسفة تعبيراً يكاد يكون غنوصياً<sup>3</sup>، فالسلطة الأبوية قد تخلت عن أبوتها لبني البشر لما آلت بهم الخطيئة، فاستوجب من الإنسان أن يقوم بفعل لتغيير ذاته والعالم الذي يعيشه، متخذاً من الإرادة والحرية والمعرفة والأيمان وسيلة للخلاص، فغياب الله عقاب للجنس البشري لما يحصل من دمار كوني وصراع بين الذوات الإنسانية، فبدأت الذات تسعى من أجل تحقيق ماهيتها وما يجب أن تكون عليه.

والدراما لها أبعاد تعبيرية عن الذات ووجودها الحياتي وعن أمتزاج النهائي واللأنهائي حين يكتسب النص المسرحي مظهراً لا حتواء التناقض القائم بين الحرية والضرورة داخل الذات<sup>4</sup>، لذا فقد حملت نتاجات مارسل سمة صوفية، فيعتبر كتابه (سر الوجود) ومسرحياته (رجل الله - الإنسان السالك - العالم المحطم)، بمثابة أنتفاضة ضد مجتمع آلي فاقد لإنسانيته منتهك لأدميته، مجرد من الذاتية متسم بالوظيفية، فبدأ السعي وراء ذاته بذاته والذوات الأخرى وبالذات الإلهية<sup>5</sup>، من خلال ذوبان الفرد داخل المجموعة، متخذاً من عباراته ضمن خطابه الفلسفي دواء ليشفي العالم من السقم والوباء الذي عم الأرض، والرجوع بالإنسان الى بذرة التكوين الأولى النقية.

(1) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، مصدر سابق، ص 412.

(2) للمزيد ينظر: ريتشارد شاخت، مصدر سابق، ص 274.

3 جون ماكوري، مصدر سابق، ص 379.

4 أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، تر: ضيف الله مراد، (وزارة الثقافة: دمشق، 2000)، ص 9.

5 زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج1، مصدر سابق، ص 491.

## المصادر والمراجع بالعربية

## 1. البحوث والمقالات المنشورة:

القرآن الكريم

الكتاب المقدس (وهو أسفار العهدين القديم والجديد) تر، فاندريك والبستاني، نداء الرجاء - شنوتغارت: المانيا، 1991.

1. إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج1، ط1، (مكتبة مصر: القاهرة، 1968م).
2. \_\_\_\_\_، فلسفة الفن المعاصر، دار مصر للطباعة: القاهرة، د.ت.
3. \_\_\_\_\_، مشكلة الفن، مكتبة مصر: القاهرة، د.ت.
4. إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، ط1، الموسوعة الأدبية للدراسات والنشر: بيروت، 2005م.
5. إبراهيم، وفاء محمد، دراسات في الجمال والفن، دار غريب: القاهرة، 2000م.
6. \_\_\_\_\_، علم الجمال، دار غريب، القاهرة، د.ت.
7. أبين عربي، رسائل أبين عربي، تقديم: محمود محمود الغراب، ط1، دار صادر للطباعة والنشر: بيروت، 1997م.
8. أبين منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، ط4، دار صادر للطباعة والنشر: بيروت، 2005م.
9. أبو ريان، محمد علي، تأريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعرفة الجامعية: القاهرة، 1983م.
10. \_\_\_\_\_، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الدار القومية للطباعة والتوزيع والنشر: القاهرة، 1964م.
11. أبو زيد، حامد نصر، هكذا تكلم أبين عربي، ط2، المركز الثقافي العربي: بيروت، 2004م.
12. \_\_\_\_\_، فلسفة التأويل، (دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي)، ط5، المركز الثقافي العربي: بيروت، 2003م.
13. أدهم، سامي، العدمية الهنيلستية - بحث في أنطولوجية الخير والشر والجمال، ط1، دار الأنوار - دار الفارابي: بيروت، 2004م.
14. أدينوكوف، ف.ع، فن الأدب الروائي عند تولستوي، تر: محمد يونس، دار الرشيد للنشر: بغداد، 1981م.
15. أسكندر، نبيل رمزي، الأغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988م.
16. أفلاطون، المأدبة (فلسفة الحب)، تر: وليم الميري، دار المعارف: القاهرة، د.ت.
17. \_\_\_\_\_، جمهورية أفلاطون، نقلها الى العربية: حنا خباز، ط1، مكتبة النهضة: بغداد، 1983م.
18. الأعمش، باسم، الجميل والجليل في الدراما، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والأعلام: الشارقة، 2002م.
19. الألوسي، حسام محيي الدين، بواكير الفلسفة قبل طالس أو من الميثولوجيا الى الفلسفة عند اليونان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1981م.
20. البياتي، شوكت عبد الكريم، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1989م.
21. التكريتي، جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الأغرقي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام: العراق، 1985م.
22. الجابري، علي حسين، الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، دار آفاق عربية للصحافة و النشر: بغداد، 1985م.
23. الجابري، محمد عابد، بنية العقل العربي، ط7، مركز دراسات البحوث العربية: بيروت، 2004م.
24. الجرجاني، الشريف، كتاب التعريفات، ط1، دار الفكر: بيروت، 2005م.
25. الجبوري، صلاح سلمان رميض، أدب الحكمة في وادي الرافدين، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية: بغداد، 2000م.

26. الجبوري، كامل سلمان، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، مج 4، 3، 2، 1، ط 1، دار الكتب العلمية: بيروت، 2003م - 1424هـ.
27. \_\_\_\_\_، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، مج 2-3، ط 1، دار الكتب العلمية: بيروت، 2003م - 1424هـ.
28. الجبوري، نظلة أحمد نائل، نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، السلسلة الفلسفية (1)، بيت الحكمة: بغداد، 1999م.
29. \_\_\_\_\_، خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، ط 1، بيت الحكمة، بغداد، 2001م.
30. الحفني، عبد المنعم، الموسوعة الصوفية، ط 1، مكتبة مدبولي: القاهرة، 2003م - 1424هـ.
31. \_\_\_\_\_، الموسوعة الفلسفية، ط 1، دار ابن زيدون: بيروت، د.ت.
32. \_\_\_\_\_، موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية، مكتبة مدبولي: القاهرة. د.ت.
33. \_\_\_\_\_، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط 1، مكتبة مدبولي: القاهرة، 2000م.
34. الحلاج، أبو المغيث الحسين بن منصور البیضاوي البغدادي، الطواسين، منشورات الأمد: بغداد، 1991م.
35. الحيدري، كمال، مناهج المعرفة، ط 1، دار فراق، إيران، 1424هـ.
36. الرويلي، ميجان وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط 3، المركز الثقافي العربي: بيروت، 2002م.
37. الرازي، محمد أبي بكر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي: بيروت، 1981م.
38. الرفاعي، عبد الجبار، مبادئ الفلسفة الإسلامية، ج 1، مركز دراسات فلسفة الدين: بغداد، 1426هـ - 2005م.
39. الزبيدي، علي، المسرحية العربية في العراق، مطبعة الرسالة: القاهرة، 1967م.
40. السامرائي، بكر السيد عبد الرزاق، قواعد الأخلاق في التصوف الإسلامي، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2000م.
41. السيد جاسم، عزيز، متصوفة بغداد، شركة المعرفة للنشر والتوزيع المحدودة، بغداد، 1990م.
42. الشكرجي، جعفر، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع: دمشق، 2002م.
43. الطالب، عمر، المسرحية العربية في العراق، ج 2، مطبعة النعمان: النجف، 1290هـ - 1971م.
44. الطويل، توفيق، أسس الفلسفة، دار النهضة العربية: القاهرة، د.ت.
45. العظيمة، نذير، المعراج والرمز الصوفي، ط 1، دار الباحث: بيروت، 1982م.
46. العلوي، هادي، مدارات صوفية، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر: دمشق، 1997م.
47. العوداي، عدنان حسين، الشعر الصوفي - حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر: العراق، 1979م.
48. القشيري، أبي القاسم عبد الكريم، الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمد بن شريف، ج 2، دار المعارف: القاهرة، د.ت.
49. الكنعاني، نعمان ماهر، شعراء الصوفية، منشورات شركة صفوان ماهر للنشر والتوزيع: بغداد، 1988م.
50. الكيالي، سامي، السهروردي، دار المعارف: مصر، 1966م.
51. اللاهوتي، أحمد فؤاد، المدارس الفلسفية، دار مصر للتأليف والنشر: القاهرة، 1965م.
52. الماجدي، خزعل، العقل الشعري، الكتاب الثاني، دار الشؤون الثقافية: بغداد، 2004م.
53. المحمدي، عبد القادر موسى، الأغتراب في تراث صوفية الإسلام، ط 1، بيت الحكمة: بغداد، 2001م.
54. المرزوقي، جمال أحمد سعيد، فلسفة التصوف (محمد بن عبد الجبار النفري)، دار الفارابي: بيروت، 2007م.
55. المسير، محمد سيد أحمد، الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، ط 3، دار المعارف: القاهرة، 2002م.



56. المسيري، عبد الوهاب، موسوعة اليهود واليهودية، مج2، ط3، دار الشروق، مصر، 2006م.
57. المغربي، علي عبد الفتاح، دراسات عقلية، وروحية في الفلسفة الإسلامية، ط1، مكتبة وهبة: القاهرة، 1995م.
58. النشار، علي سامي، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج1، ط7، دار المعارف: القاهرة، 1977م.
59. \_\_\_\_\_، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج3، ط9، دار المعارف: القاهرة، دت.
60. النقشبندي، الشيخ أمين الشيخ علاء الدين، ما هو التصوف (ماهي الطريقة النقشبندية)، تر، محمد شريف أحمد، الدار العربية: بغداد، 1988م.
61. النيسابوري، فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة، بديع محمد جمعة، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1404هـ - 1984م.
62. اليازجي، نذرة، رسائل في مبادئ الحياة، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1991م.
63. الياس، ماري وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، 1997م.
64. اليوسف، سامي اليوسف، مقالات صوفية، منشورات وزارة الثقافة: دمشق، 2007م.
65. أدونيس، الصوفية والسوريالية - المختلف والمؤتلف، ط1، دار الساقي: بيروت، 1992م.
66. بارو، و.هـ، الرومان، تر: عبد الرزاق يسيري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة، 1968م.
67. بدوي، عبد الرحمن، شوبنهاور، وكالة المطبوعات: الكويت، دار القلم: بيروت، دت.
68. \_\_\_\_\_، موسوعة الفلسفة، ج1-2-3، ط1، ذوي القربى: قم - ايران، 1427هـ.
69. برجسون، هنري، الطاقة الروحية، تر: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة، 1971م.
70. \_\_\_\_\_، منبع الأخلاق والدين، تر: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة، 1971م.
71. \_\_\_\_\_، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة العربية الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت، دت.
72. بروسطين، روبرت، المسرح الثوري - دراسات في الدراما الحديثة من إبسن الى جان جينيه، تر: عبد الحليم البشلاوي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، دت.
73. بروك، ميوديل براد، إبسن النرويجي - دراسة، فؤاد كامل وكامل يوسف، مكتبة مصر: القاهرة، دت.
74. برونل، هنري، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، ط1، أبداعات عالمية العدد (353) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 2005م.
75. بسيوني، إبراهيم، نشأة التصوف الإسلامي، دار المعارف: مصر، دت.
76. بلاتيسوس، أسين، أبن عربي (حياته ومذهبه)، تر: عبد الرحمن بدوي، دار المطبوعات: الكويت - دار القلم: بيروت، 1979م.
77. بلعلی، آمنة، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث الى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2001م.
78. بن حرب، عاند محمد، الحقيقة والباطل (المسيحية)، بلا.ع، 2001م.
79. \_\_\_\_\_، الحقيقة والباطل (اليهودية)، بلا.ع، 2002م.
80. ترويا، هنري، تولستوي، تر: خليل الخوري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1991م.
81. توفيق، سعيد محمد، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت، 1983م.
82. توماس، جورج، أسخيلوس وأثينا (دراسة الأصول الاجتماعية للدراما)، تر: صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الاعلام: العراق، 1975م.
83. ثروت، يوسف عبد المسيح، دراسات في المسرح المعاصر، ط2، منشورات مكتبة النهضة: بغداد، 1985م.

84. جبري، عثمان، الأخلاق والدين بين علم الاجتماع والتصوف، دار التركي للنشر: تونس، 1988م.
85. جنتية، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، تر: عبد الرحمن بدوي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1980م.
86. جواد، عبد الستار، في المسرح الشعري، منشورات وزارة الثقافة والاعلام: بغداد، 1979م.
87. حرب، علي، تواطؤ الاضداد - الالهة الجدد وخراب العالم، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، 2008م.
88. حسن، ماهر عبد المحسن، جادامير - مفهوم الوعي الجمالي، دار التنوير: بيروت، 2008م.
89. حسن، حسن محمد، الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي: القاهرة، د.ت.
90. حسن، محمد، تيارات الفلسفة الشرقية، منشورات دار علاء الدين: دمشق، د.ت.
91. حلو، جورج، ريما صعب، روبير كفوري، الحكمة البوذية - حياة البده تعاليمه - سبيل الحق، ط1، نوفل: بيروت، 1997م.
92. حمودي، تسعديت أمين، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار الطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1986م.
93. خميس، شوقي، المنفى والملوك في شعر عبد الوهاب البياتي، ط1، دار العودة: بيروت، 1971م.
94. دايفدوف، يوري، الثورة والفن (القرن العشرين)، تر: سامي الرزاز، ط1، دار الثقافة الجديدة: القاهرة، 1978م.
95. دواره، فؤاد، صلاح عبد الصبور والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1982م.
96. ديورانت، ول، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود ومحمد بدران، مج1- مج2، مج3- مج7 - مج8، ط1، دار الثقافة العامة للكتاب: القاهرة، 2001م.
97. قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون ديوي، تر: فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف: بيروت، 1983م.
98. ديفيز، ب. س.، المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1986م.
99. ديلون، جانيت، شكسبير والإنسان المستوح، تر: جبرا إبراهيم جبرا، وزارة الثقافة والأعلام: بغداد، 1986م.
100. رحومة، محمد محمود، مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنية)، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1990م.
101. ريكور، بول، فلسفة الإرادة - الإنسان الخطاء، تر: عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي: بيروت، 2003م.
102. رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس - دراسة فنية، الكويت، 1984م.
103. روز، جون، أساطير الصهيونية، تر: قاسم عبدة قاسم، ط1، مكتبة الشرق الدولية: القاهرة، 2006م.
104. زوندي، بيتر، نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي: مصر، 1977م.
105. زيعور، علي، الفلسفات الهندية - قطاعات الهندوكية والإسلامية والإصلاحية، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1979م.
106. التفسير الصوفي للقرآن عند الصادق، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1979م.
107. سامي، سحر، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2005م.
108. سلوم، داوود، الأدب المعاصر في العراق (1938-1960)، مطبعة المعارف: بغداد، 1962م.
109. أثر الفكر العربي والإسلامي في الآداب الأوروبية، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2008م.
110. سيرل، جون. ر، العقل، تر: ميشيل حنا ميتاس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 2007م.
111. شاخنت، ريتشارد، الأغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1980م.
112. شاه، أدريس، حكايات الدراويش، تر: بشرى عبد عون الرضوان، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2007م.

113. شبل، فؤاد محمد، البوذية، دار المعارف: مصر، 1973م.
114. شلبي، أحمد، مقارنة الأديان (المسيحية)، ط10، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، 1998.
115. مقارنة الأديان (أديان الهند الكبرى: الهندوسية - الجينية - البوذية)، ط11، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، 1998م.
116. مقارنة الأديان (اليهودية)، ط12، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، 1997م.
117. شوردين، جاك، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1984م.
118. شيخ الأرض، تيسير، الفحص عن أساس التفكير الفلسفي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1993م.
119. شيرواني، علي، الأسس النظرية للتجربة الدينية (قراءة نقدية مقارنة لإراء ابن عربي وردولف أوتو)، تر: حيدر حب الله، ط1، الغدير: بيروت، 1424هـ - 2003م.
120. صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1988م.
121. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1 - 2، ط1، ذوي القربى: قم، 1385هـ.
122. طرابيشي، جورج، مصادر الفلسفة بين المسيحية والإسلام، ط1، دار الساقى: بيروت، 1998م.
123. طعيمة، صابر: التصوف والتفلسف (الوسائل والغايات)، ط1، مكتبة مدبولي: القاهرة، 2005م.
124. عباس، راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، 1987م.
125. عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار أقرأ: بيروت، 1981م.
126. عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين: بيروت، 1997م.
127. عبدة، مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، ط2، مكتبة مدبولي: القاهرة، 1999.
128. عتمان، أحمد، الشعر الأغريقي (تراثاً أنسانياً وعالمياً)، سلسلة دار المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1984م.
129. تأريخ اليهود، ج2، ط2، مكتبة الشروق: القاهرة، 2002م.
130. عدرة، غادة المقدم، فلسفة النظريات الجمالية، جروس برس: طرابلس - بيروت، 1996م - 1416 هـ.
131. عرسان، علي عقلة، سياسة المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1978م.
132. عطا، عبد القادر أحمد، التصوف الإسلامي بين الأصالة والأقتباس في عصر النابلسي، ط1، دار الجيل: بيروت، 1406هـ - 1987م.
133. عمر، فائز طه، النثر الصوفي (دراسة تحليلية)، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2004م.
134. عودة، أمين يوسف، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، ط1، شركة الشرق الأوسط للطباعة: عمان - الأردن، 1995م.
135. غالب، مصطفى، أفلاطون، دار الهلال: بيروت، 1979م.
136. فلاسفة من الشرق والغرب، منشورات حمد: بيروت، 1986م.
137. فالولي، والاس، عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، منشورات فركلين للطباعة والنشر: بيروت - نيويورك، 1967م.
138. فخري، ماجد، تاريخ الفلسفة الإسلامية، (الدار المتحدة للنشر: بيروت، 1974م.
139. فرجسون، فرنسيس، فكرة المسرح، تر: جلال العشري، ج1، دار النهضة العربية: القاهرة، 1964م.
140. فيدوح، عبد القادر، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، ط1، الاوائل للنشر والتوزيع: دمشق، 2005م.
141. كامبل، جوزيف، الأساطير والأحلام والدين، ط1، دار الكلمة للنشر والتوزيع - دار الشفيق للنشر والتوزيع: دمشق،

142. كامل، فؤاد وجلال العشري وعبد الرشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم: بيروت، د.ت.
143. كرم، يوسف، تأريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم: بيروت، د.ت.
144. \_\_\_\_\_، تأريخ الفلسفة اليونانية، ط5، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1389هـ - 1970م.
145. كوربان، هنري، تأريخ الفلسفة الإسلامية، تر: نصير مروة وحسن قيسي، ط1، منشورات عويدات: بيروت، 1961م.
146. لاوتسه وتشانغ تسه، كتاب التاو، تر: هادي العلوي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر: دمشق، 2002م.
147. لوري، بيبير، علم الحروف في الإسلام، تر: داليا الطوخي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006م.
148. ماكوري، جون، الوجودية، تر: أمام عبد الفتاح أمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1982م.
149. مبارك، زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج 1-2، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، د.ت.
150. مجاهد، مجاهد عبد المنعم، الإنسان والأغتراب، ط1، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة - بيروت، 1405هـ - 1985م.
151. مجموعة من الكتاب والأدباء السوفيات، دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير، القسم الأول، تر: عبد الله راضي، دار الساعة: بغداد، 1977م.
152. محمود، زكي نجيب، الشرق الفنان، دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية: بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، د.ت.
153. مذكور، إبراهيم بيومي، الكتاب التذكري (محي الدين بن عربي في الذكرى المئوية لميلاده 1165-1240هـ)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، 1389هـ - 1969م.
154. مصطفى، فائق، في ذاكرة المسرح العربي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1990م.
155. مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار الشؤون الثقافية العامة - الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، د.ت.
156. \_\_\_\_\_، دراسات في الفلسفة اليونانية (التأمل - الزمان - الوعي الجمالي)، دار الثقافة للطباعة والنشر: القاهرة، 1980م.
157. مطلق، فضيلة عباس، الأصول الأشراقية عند فلاسفة المغرب، ط1، بيت الحكمة: بغداد، 2001م.
158. مظهر، سليمان، قصة الديانات، ط2، مكتبة مدبولي: القاهرة، 2003م.
159. ملحق، ثريا، ميخائيل نعيمة (الأدب الصوفي)، دار صادر للطباعة والنشر - دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1964م.
160. ممدوح، عبد القادر، فلسفة التصوف، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2007م.
161. مندور، محمد، مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: مصر، 2004م.
162. موسى، فاطمة، وليم شكسبير شاعر المسرح، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: مصر، 1996م.
163. مومزن، كاترينا، جوته والعالم الغربي، تر: عدنان عباس علي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1995م.
164. ميور، كينت، شكسبير وراسين وأبسن في مراحلهم الأخيرة، تر: عبد الله حسين، ط1، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، 1961م.

165. نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1978م.
166. نيتشه، فريدريك، هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، ط1، مكتبة النهضة: بغداد، 1986م.
167. نيكست، أ.أ، تأريخ دراسة الدراما، تر: حنيف الله مراد، وزارة الثقافة: دمشق، 2000م.
168. نيكلسون، ر.أ، الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريعة، ط2، مكتبة الخانجي: القاهرة، 2002م.
169. هابرماس، يورغن، الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي، تر: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي: بيروت، د.ت.
170. وافي، علي عبد الواحد، الأدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة، د.ت.
171. يونس، محمد، الكلاسيكيون الروس والأدب العربي، آفاق سلسلة كتب شهرية، آفاق عربية: بغداد، 1985م.

## 2- الدوريات :

172. الربيعي، علي محمد هادي، التصوف الإسلامي وأنعكاساته في النص المسرحي العربي، مجلة نابو، ع1، كلية الفنون الجميلة: جامعة بابل، 2006م.
173. شبلي، عمر، ملهاة الحياة في (مأساة الحلاج)، مجلة نقر، ع2، بيروت، أبريل- 2007م.
174. عثمان، أحمد، المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير (دراسة في مقومات الكتابة الدرامية أبان العصر الإليزابيثي)، عالم الفكر، المجلد الثاني عشر، وزارة الإعلام: الكويت، 1981م.
175. عطية، أحمد محمد، حوار مع مصطفى الحلاج، مجلة الحياة المسرحية، ع3، سوريا، 1977-1978م.
176. كميل، محمود، المثال أو النموذج بين الإنساني والإلهي في الفكر الحضاري القديم، مجلد عدد (1)، دار الفكر،

## 3. الرسائل الجامعية :

177. ماجد، علي مهدي، الحديث وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتورا (غ.م) كلية التربية الفنية - جامعة بابل 2003م.

## 4. النصوص المسرحية :

178. إبسن، هنريك، عندما نبعث نحن الموتى، تر: محمد سامي أحمد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر: القاهرة، د.ت.
179. \_\_\_\_\_، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، دار مصر للطباعة: القاهرة، د.ت.
180. أيسخيلوس، مسرحيات أيسخيلوس، أمين سلامة، ط1، مكتبة مدبولي: القاهرة، 1409هـ - 1989م.
181. البياتي، عبد الوهاب، محكمة في نيسابور، ط1، بيروت، 1963م.
182. الشواف، خالد، شمسو (مسرحية شعرية بابلية)، بيروت، 1952م.
183. الحكيم، توفيق، إيزيس، مكتبة الآداب ومطبعاتها: القاهرة، د.ت.
184. الحلاج، مصطفى، الدرأويش يبحثون عن الحقيقة، ط2، دار الفارابي: بيروت، 1979م.
185. الماجدي، خزعل، سدرأ، مطبوعة على آلة الطابعة، 1997م.
186. اليوت، ت.س، جريمة قتل في الكاتدرائية، تر: صلاح عبد الصبور، وزارة الإعلام: الكويت، 1982م.
187. بصيلة، حاتم عباس، البحث عن ضمير (مسرحية شعرية)، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب: العراق،

1999م.

188. تولستوي، ليون، الضوء يسطع في الظلام، تر: فوزي عطية، وزارة الإعلام: الكويت، 1988م.
189. جتيه، فاوست، تر: عبد الرحمن البدوي، ط2، دار المدى للثقافة والنشر: سوريا، 2007م.
190. \_\_\_\_\_، نزوة العاشق - الشركاء، تر: مصطفى ماهر، الدار القومية للطباعة والنشر: القاهرة، 1966م.
191. جواد، عادل كاظم، الموت والقضية، وزارة الإعلام: العراق، د.ت.
192. سترندبرغ، الطريق الى دمشق، تر: محمد توفيق مصطفى، وزارة الإعلام: الكويت، 1971م.
193. سنيكا، هرقل فوق جبل أويتا، تر: أحمد عثمان، وزارة الإعلام: الكويت، 1981م.
194. شكسبير، وليم، العاصفة، تر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المؤمن للترجمة والنشر: بغداد، 1986م.
195. صاحب، يحيى، 3 مسرحيات شعرية، ط1، بلاع، أب - 2006م.
196. عبد الصاحب، عزيز، ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً وزارة الثقافة والأعلام: بغداد، 1989م.
197. عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ط2، منشورات دار الأدب: بيروت، 1969م.
198. مارسل، جبريل، طريق القمة، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، د.ت.
199. محمد، قاسم، رسالة طير، مجلة الرافد، ع 21 - 22، دائرة الثقافة والأعلام: الشارقة، ديسمبر 1998م.
200. مردم بك، عدنان، رابعة العدوية، ط1، منشورات عويدات: بيروت، 1972م.
201. مصطفى، صفاء، كاترين، مطبعة الكشاف، بيروت، 1938م.
202. ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج 2-3، ط1، دار الآداب: دمشق، 2004م.

## 5. المقابلات :

203. بصيلة، حاتم عباس، مقابلة شخصية، 23 - 11 - 2008م، الساعة العاشرة صباحاً، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.

## 6. شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) :

204. صاحب، يحيى، الزوراء الإعلامية، 20 - 9 - 2006م.
205. عبد الصاحب، عزيز، صفحة ثقافية، مجلة الصوت الآخر، ع70، كردستان: العراق، 7 - 12 - 2007م.

## 1- ملامح التصوف في النص المسرحي العالمي :

### 1-1- بروميثيوس مقيداً<sup>١</sup>

أستمد أسخيلوس\* فكرة مسرحيته (بروميثيوس مقيداً) عن أسطورة هيسيودوس (أنساب الإلهة)، إلا أنه خلق لها عالماً جديداً مفعماً برموزاً وتأويلات من خلال إعادة صياغته للصراع الذاتي (الداخلي) والخارجي، وتنتمي المسرحية الى رباعية تضم ثلاثة نصوص (بروميثيوس حامل النار - بروميثيوس مقيداً - بروميثيوس طليقاً)، بالإضافة الى مسرحية ساتورية يصعب تحديد أسمها أو طبيعة موضوعها.<sup>1</sup>

تتمركز أحداث المسرحية حول معاناة بطلها بروميثيوس أحد الإلهة وأبن الأرض، الذي كان يحمل في داخله تعاطفاً للجنس البشري، تبدأ الأحداث بوصوله مع مساعدي الإله زيوس (القوة - العنف) ويتبعهما (هيفايستوس) إله النار لينفذوا حكم الإله زيوس بحق بروميثيوس لأنه سرق ناراً من السماء وأعطاهما للإنسان وعلمه المهارات الأساسية سواء أكانت ذهنية أو يدوية، فعوقب على ذلك بأن قيّد الى صخرة في جبل القفقاز، ورغم ما حل به من عقاب شديد يبقى متحدياً ملتزماً الصمت، بينما القوة والعنف وهيفايستوس مستمر في الحديث عنه، وبعد خروجهم تأتي حوريات البحر (بنات أوقيانوس) ليعبرن عن تعاطفهن معه فيدور حوار فيما بينهم عن حبه لبني البشر، ثم يأتي (أوقيانوس) ربّ البحر ممطياً صهوة مخلوق مجنح من ذوات الأربع متفقداً بروميثيوس معرباً عن اعتزازه به ناصحاً إياه في الوقت نفسه بالترث في موقفه من زيوس محاولاً المصالحة بينهما، إلا أن بروميثيوس يرفض أن يساوم على مبدأ مؤمن به، فيعاود أوقيانوس أدراجه يائساً فاقداً الأمل لأنه لم يفلح في إقناعه، يواصل بروميثيوس الحوار مع حوريات البحر مستعرضاً أنجازاته المعرفية للأرتقاء بالإنسان، وأثناء ذلك تحضر العذراء (أيو) أميرة أرجوس والتي كان زيوس يطاردها، وقد مسختها زوجته (هيرا) الى بقرة، فيروي لها بروميثيوس كيف كانت تجوب العالم مرتحلة من مكان الى آخر حتى وصلت الى هنا (كونه إلهاً قادراً على التنبؤ)، فيأتي بمستقبلها بين يديها ليعرفها ما سوف يحصل فيما بعد، ومن خلال الحوار الذي دار بين أيو وبروميثيوس وحوريات البحر يعلن عن علمه بسر نهاية زيوس، وأنه الوحيد القادر على إنقاذه من مصيره المحتوم حال ألغى عقابه، ثم يأتي رسول من زيوس يدعى (هيرميس) بعثه ليستعلم منه عن المجهول المنتظر، فيدور

\* ولد أسخيلوس في ضاحية اليوسيس مركز عبادة الإله (ديميترا) عام 525 ق.م، وتوفي عام 456 ق.م في سن السبعين، وهو ينتمي الى أسرة عريقة نبيلة، قضى معظم صباه وشبابه في مشاهدته للطقوس الدينية وخاصة موكب المشاعل والسير على الطريق المقدس وأدخل المتعبدين الجدد الى الأسرار، وقد عاش عصراً مليء بالفكر العظيمة والأفعال المجيدة التي واكبت توسع أثينا وتأسيس الديمقراطية بزعامة كليسنيس، وهناك رواية تقول أن أسخيلوس في صباه وعندما كان يمضي الليل في حقول العنب لوالده ظهر له ديونيسوس (إله الخمر) وراعي المسرح امره أن يكتب تراجيدياته، ومنذ ذلك الحين شرع يولف أنصباعاً لأمر الإله، وهناك أكثر من رواية عن غربته وأبتهاده عن أثينا، حيث اتهم بكشف الأسرار عن عبادة الربّة ديمترا، ورواية أخرى تقول بسبب موقفه من سياسة بريكلينوس، ويقال أنه كان لا يكتب مسرحياته إلا وهو مخمور ليبدأ بمحاكاة عالم ملئ بالخيال والاحلام، ألف تسعين مسرحية لم يصل منها سوى سبعة فقط كلها مأساة، ثلاث تكون الثلاثية الأورستيا (أجا منون - حاملات القرايين - إلهات الرحمة أو ربات العذاب)، أما التراجيديات الأربعة الأخرى هي: (الضارعات - الفرس - بروميثيوس مقيداً - سبعة ضد طبيعة). للمزيد ينظر: أحمد عثمان، الشعر الأغريقي (تراثاً أنسانياً عالمياً) سلسلة دار المعرفة، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1984)، ص 205 - 250.

1 جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الأغريقي، (منشورات وزارة الثقافة والأعلام: العراق، 1985)، ص 128 - 129. وينظر:

أحمد عثمان، الشعر الأغريقي، مصدر سابق، ص 217، 206، 91.

بينهما حوار طويل دون جدوى، تنتهي المسرحية بأن يوجه برق الى الصخرة فتتحطم وتنشبت حوريات البحر فيبعث برومتيوس من جديد.<sup>1</sup>

جاء تأثير كل ما مر به أسخيلوس من التزام ديني وتمركز سلطوي وسوء أوضاع اجتماعية، بالإضافة الى الحروب التي أشترك فيها على كتاباته، فأثمت بطابع مأساوي تأملي باحث عن شيء مفقود داخل الإنسان، فذهب العلامة (أندرية) الذي كتب مؤلفاً قيماً عن المسرحية مبيناً: "أن أسخيلوس كان يرى بقصته هذه الى التحقير من شأن السلطة المطلقة وبيان ضررها وشرورها، وأن يمثل الاستبداد في صراع مع الشجاعة وصلابة الرأي وحب التضحية في سبيل الديمقراطية"<sup>(2)</sup>، وهذا واضح في أكثر من حوار في النص:

"الكورس: اذن، فهذا هو الذنب الذي تقاسي عليه العذاب هنا.

برومتيوس: أقاسي وحشية زيوس التي لا تلين"<sup>(3)</sup>.

رغم أن برومتيوس بطل من السماء إلا أنه في الوقت نفسه حامل لميول إنسانية يريد من خلالها إعادة بناء الإنسان، وأيجاد إله يكون رحيماً ببني البشر، وهناك عبارة في نصوص أسخيلوس أصبح لها صدى في الأنجيل فيما بعد تقول: "تضم رحمة الإلهة المتوجين، عنصراً من عناصر القوة"<sup>(1)</sup>، فالرحمة تمثل القوة الحقيقية التي يتمتع بها الإله.

ولخلق إنسان مثالي كان لابد أن يملك أقدم شيء المعرفة التي تجعله عالماً بأسرار الوجود، والتي تعتبر الفكرة الأساسية للمسرحية الحالية، إذ أراد برومتيوس أن يحصل على ما يؤهله أن يتسامى الى العالم العلوي ليتصف بالصفات الإلهية، هذا ماتقوله له "القوة: أمكث هنا، وأملأ نفسك غرورا حديثاً، وأسرق ميزات الآلهة وأعطها للبشر"<sup>(5)</sup>.

ورغم العقاب الذي وقع عليه إلا أن شخصيته أتمت بالشجاعة والفعل والتحدي وحرية الاختيار جميعها صفات روحانية والجسد المقيد بالنسبة له مجرد مادة لا غير، وتلحق ملامح الجنون والغربة بشخصية برومتيوس، ذلك ما حملته شخوص المتصوفة التي عاشت أغتراباً حياتياً لأختفها عما يحيطها من ذوات إنسانية، حين يصف برمتيوس للكورس بأنه خارج المصير الحتمي، يرد عليه هيرميس "مثل هذه الأفكار والألفاظ هي ما يتوقع المرء سماعه من المجانين"<sup>(6)</sup>، ويقصد هيرميس بتلك الألفاظ ما يرد على لسان المتصوفة من دلالات ذات سمة عامة غير أنها موقع رؤية لديهم مثل (الآلام - حلقات البرق - اضطراب الرياح العاتية - جذور - أمواج البحر - طريق النجوم - يقذف بها - التيارات الوحشية)، إلا إن

1 أسخيلوس، مسرحيات أسخيلوس، تر: أمين سلامة، ط1، (مكتبة مدبولي: القاهرة، 1989م)، ص 137 - 186.

(2) علي عبد الواحد وافي، الأدب اليوناني القديم (ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي)، (دار نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة، د.ت)، ص 192.

(3) أسخيلوس، مصدر سابق، ص 151.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 127.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 143.



(6) المصدر السابق نفسه، ص 184.

برومثيوس لم يأبه للآلم لأن المعاناة لا تقارن بما يؤمن به من قضية إنسانية، وأن قوة الإرادة أداة الوصول الى الحقيقة والخلاص من زيف العالم المادي المحكوم به، فيحاوره الكورس قائلاً: "أنك تتحدى يا برومثيوس، وروحك رغم جميع الآمك، لا تتزحزح قيد أنمله، بيد أن في ألفاظك حرية بالغة... كيف يمكنك الوصول الى نهاية هذه المتاعب والأستراحة في ميناء آمن"<sup>(1)</sup>، وهنا تكمن البذرة الصوفية بالفطرة الوليدة لدى برومثيوس.

ويحمل الرمز دلالات صوفية أخرى بالإضافة الى العالم المثالي والإنسان القدسي والمعرفة والأرادة، فهناك رموز أتسم بها مثل (القوة - العنف) اللذان يدخلان في بداية الرحلة لتنفيذ الحكم ببرومثيوس وهما صفات ترجع الى زيوس "فيرمز الأول الى قوته، بينما يعبر الثاني عن الطريقة التي يمارسها بها، ويوصف بأنه قاس وعديم الشعور بالمسؤولية لا يعترف بأية قوانين غير قانونه وهذا ليس فقط مع برومثيوس بل ايضاً مع أيو"<sup>(2)</sup>.

كذلك يبدأ مشهد الافتتاح برسم مكان له متعة مفتوح على إشارات الطبيعة مكان تأنس به الذات الصوفية والذي أسماه الفكر الصوفي فيما بعد بـ (الخلاء)، فهناك البحر والجبل والبرية، فتصفه القوة: "لقد بلغنا أقصى بقاع الأرض هنا، التي يؤمها السكوثيون Scythians، أنها برية لا أثر فيها لقدم"<sup>(3)</sup>.

كما جاء رمز الطبيعة مواسياً لبرومثيوس على لسان حوريات البحر (بنات أوقيانوس)، كذلك كانت الطبيعة سبب لمأسته أيضاً كونه أبن الأرض ورمز الأم الاسطوري أي مصدر كل الولادات، والنار التي سرقها هي أحد رموز الطبيعة الأربعة (الماء - الهواء - النار - التراب) عناصر التكوين المقدسة الموروثة كما في الديانة الزرادشتية، يبقى برومثيوس ملتزماً الصمت في بداية رحلته المؤلمة ولا يتكلم إلا بعد ذهاب القوة والعنف وهيفايستوس، منادياً الطبيعة برمتها:

"أي آلهة السماء ويا أيتها الرياح السريعة الأجنحة والمجاري القافزة.

ويا ضحك أمواج البحر الذي لا يحصى،

ويا أيتها الأرض أم كل الحياة!

أنني أناديكم وأنادي دائرة الشمس التي تبصر كل شيء..."<sup>(4)</sup>.

ومن رموز الطبيعة الأخرى رمز الطير المتسم بقدسية أسطورية وصوفية، ويتضح ذلك في حوار (حوريات البحر) مع شقيقات لهن: "أقبلن أيتها الشقيقات، أتركن مقاعدكن في السفينة التي تطير في فضاء الطيور المقدس..."<sup>(5)</sup>، فقد أعطيت قدسية بدخوله فضاءات الطيور المقدسة المرتحلة الى المجهول قريبة من الأسرار السماوية.

(1) أيسخيلوس، مصدر سابق، ص 147.

(2) جورج توماس، أيسخيلوس وأثينا (دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما)، تر: صالح جواد كاظم، (منشورات وزارة الاعلام: العراق، 1975)، ص 427 - 428.

(3) أيسخيلوس، مصدر سابق، ص 139.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 143 - 144.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 152.

أما الزمان كان له طابع متحرك، الحاضر يستحضر الماضي والمستقبل، فالزمان الحاضر واللحظة الآنية هي التي تقيد برومتيوس، عندما يتحدث الى حوريات البحر والى أله البحر يستحضر الماضي، كذلك عند حديثه مع أيو يستضيف الماضي والمستقبل، وبذلك يكون الزمان منفتح على نفسه يحتوي جميع الأزمنة، "ففي المسرحية برمتها تتناسج خيوط الحاضر والماضي والمستقبل بدرجة من المهارة بحيث يدفع أُنْتباهنا عند كل نقطة تحول بتأكيد متزايد على المستقبل، حيث يبرز المستقبل على نطاق أوسع: المستقبل - الماضي - المستقبل، المستقبل - الماضي - المستقبل<sup>(1)</sup>، والمستقبل هو ما يعول عليه المتصوفة كونه زمن يحمل خلاصاً من واقع دنيوي.

كذلك لم يخلُ النص من الخيال الجامح والرؤى والأحلام سواء في وصف الأحداث أو في وصف الموجودات معطي معنى ظاهر وآخر باطن، و حوار برومتيوس مع حوريات البحر مثلاً لذلك:

"... فكنْتُ أول من أستخدم الأحلام في معرفة ما يخبئه القدر

ليحدث بعد ذلك، وفسرت المعنى الخفي

لأصوات الإنسان وأصوات الأشياء والمناظر التي يُلتقى

بها صدفة في الطريق"<sup>(2)</sup>.

كما وردت الرؤى في حديث أيو مع برومتيوس أيضاً، إذ تفسر له ما يحدث معها فتقول: "كانت الرؤى تزورني في حجرتي ليلاً"<sup>(3)</sup>، ويستمر الخيال منذ بداية الرحلة وحتى النهاية، واصفاً برومتيوس لأيو رحلة الأياب والذهاب وما سوف تشاهده في طريقها مستقبلاً، ويستمر الوصف المنبعث من محض الخيال.

أما الملامح الصوفية الأخرى الواردة في النص المسرحي سمة التضاد جمعهما وتوحيدهما تحت هوية واحدة، مثل (الباطن - الظاهر) و"اتفاق الانتقام مع العدل، واتفاق القوى مع الملاطفة"<sup>(4)</sup>، كما يوجد شخوصاً في المسرحية حاملة للأضداد في سماتها، مثل إله البحر (أوقيانوس) الذي يكمن الرضى والارضى حيال سلوك برومتيوس، وينطبق ذلك أيضاً على إله النار (هيفاتيوس) الذي يحمل الضدين معاً يتفق مع (برمتيوس) و(زيوس) في نفس الوقت.

كذلك نستطيع أن نلمس آثار التعاقب الصوفي في المسرحية القائم على (الصراع - الموت - التآليه)، يبدأ بالصراع مع الذات ومن ثم الخلاص منه بالموت ومن بعد الاتحاد مع المطلق، وهنا يستشرف الإنسان بالاستقاء من الصفات الإلهية، إذ يحتوي النص سمات تركيبية تمتد جذورها الى تعاليم العقيدة الأورفيوسية الصوفية، ففي بداية الثلاثية يصف برومتيوس نفسه بأنه مبعد عن صحبة الآلهة لمدة آلاف السنين، وتصور عذاباته بالأشارة الى فكرة (أنانكا) أو (الحاجة) ثم يلقي في الجحيم ثم يرفع ثانية الى الأرض، بعد فترة عقاب يعاد قبوله ضمن الآلهة، ذلك ما يسمى بـ (دولاب الضرورة الأورفيوسي): الدورة

(1) جورج توماس، مصدر سابق، ص 436 - 438.

(2) أيسخيلوس، مصدر سابق، ص 160.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 167.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 127.

التي تعود الروح من اللاهوت الى الولادة والموت ومن ثم ترجع بها الى اللاهوت<sup>1</sup>، وهنا يكمن الشكل الدوري للحياة حيث تكون نقطة البداية القرب من الله أو التآله أو التمايز بالصفات الإلهية الى العقاب بسبب الخطيئة يعقبها السقوط الى الأرض ثم صراع دائم مع الذات لتطهير النفس والجسد ثم العودة من جديد بعد اختيار الموت للخلاص ثم الى التآله، هذا ما أخذته رحلة برومتيوس من تشكيل دوري مما يثبت استضافة النص لملاح صوفية.

وبنية النص وما يحمل من رموز لغوية وأسلوبية مستضيفة لشذرات صوفية من حيث كونها لغة مؤولة تحمل ظاهرياً ودلالة باطنية، وقد يستعان بالصمت حين تعجز اللغة من أسعافه، وذلك ما وجدناه عند المتصوفة، يقول برومتيوس: "في مثل هذا الألم يستوي الكلام والسكوت عندي"<sup>(2)</sup>، وفي حوار آخر له مع حوريات البحر: "أني ليؤلمني أن أتحدث عن هذا، كما أن السكوت عليه ليس بأقل ألماً ً فهناك الألم في كل جانب"<sup>(3)</sup>، أختياره لغة الصمت لما تحمله من معاني ظاهرة وخفية، كما ورد في لغة النص التكرار وهي ميزه في عبارات المتصوفة مثل قول أيو: "الى أين، الى أين، الى أين تفودني في رحلتي غير المنتهية، غير المنتهية؟"<sup>(4)</sup>، أو في حوار آخر لحوريات البحر: "وأسفاه أيها القدر.. القدر!"<sup>(5)</sup>، و التكرار جاء تأكيد لمعنى ظاهر وأعطى معنى آخر باطن.

نجد في أسلوب أسخيلوس الوصف الدقيق للصورة والحدث وسرد سير الأحداث بما يعطي معنى للنص المسرحي وجمالية، وهذا ما أتمم به الخطاب الصوفي من وصف الحدث وسرده، ومثلما اعتبر المتصوفة أن الكلمة هي الفعل والعالم خلق من كلمة وهي مصدر من مصادر الوجود يتحدث أقيانوس في ذلك الى برومتيوس ناصحاً له: "ألا تعلم يا برومتيوس أن الغضب مرض تستطيع الألفاظ شفاءه؟"<sup>(6)</sup>. وأسخيلوس لا يعرض شخصية إنسانية ولا يحلل مشاعرها كموضوع رئيس بل يأخذ به كوسيلة فقط لطرح وشرح القوانين الإلهية الخالدة، كذلك يوضح العلاقة الترابطية الازلية ما بين (الانسان - الله - الكون) الذي يعيش فيه وما يحيط به من أحياء وأشياء والغاز مستعصية الفهم، ويقنع الانسان في النهاية الرضوخ للالهة<sup>7</sup>.

فالبذرة الباحثة عن الوجود والقدسية الإنسانية حاضرة في كل العصور والأديان "أذ أن الجديد يكمن داخل القديم فأن التقدم الفكري يأخذ شكل تكيفات متواصلة للأفكار التقليدية"<sup>(8)</sup>، لذا فقد وجد تجاوراً جمالياً وإنسانياً في الأحداث مع قصة المسيح اللاحقة، أو ورود كلمات مثل كلمة مخلص أو خلاصي في أكثر من من حوار، ومنها حوار برومتيوس مع أيو: "أذن فأختاري بين بقية رحلتك، وبين مخلصي"<sup>(9)</sup>،

1 جورج توماس، مصدر سابق، ص 422 - 424.

(2) أسخيلوس، مصدر سابق، ص 144.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 148.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 164.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 169.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 156.

7 أحمد عثمان، الشعر الأغريقي، مصدر سابق، ص 216

(8) جورج توماس، مصدر سابق، ص 448.

(9) أيسخيلوس، مصدر سابق، ص 173.

ففي عصره مثل "المسيح وجبال القوقاز تمثل (جُلجثة أو الكالفير) الجبل الذي تقول الأناجيل أنه صلب فيه، وصلب برومتيوس في سبيل بني الإنسان شبيه بصلب المسيح للتكفير عن الخطيئة الأولى التي ارتكبتها آدم، وحوريات البحر يمثلن القديسات اللاتي بكين المسيح عند صلبه، وحياة برومتيوس بعد الصاعقة تمثل نشر المسيح من القبر (قيامة المسيح)"<sup>(1)</sup>، هذا لا يعني التشابه في المعنى الحرفي الديني بل يعني أن لكل زمن مخلص ومظهر للجنس البشري نسل متواصل لا ينتهي لبني آدم.

ترى الباحثة أن هناك تجاوزاً بين قصة برومتيوس والحلاج، ورغم أن الأخير قد اختار الموت بالصلب مثل المسيح ليظهر جسده ويشيعه ضحية عن خطايا العالم، إلا أن برومتيوس وهو مقيد على الصخرة وبمروره بكل أنواع العذاب أشعاع لصورة الحلاج فيما بعد عند صلبه فقد ظل يقول كلمات لا يفهمها الناس، ذات ما حصل لبرومتيوس حتى أن إله البحر طلب منه أن يلتزم الصمت لأن كلامه مهلكه مثلما كلمات الحلاج قادت إلى الموت، ناصحاً لبرمتيوس: "لا تثر ولا تتوعد، أنك ذكي وتعرف جيداً أن العقاب يقع على اللسان غير سهل الانقياد"<sup>(2)</sup>، نفسه لسان الحق الذي أوقع الحلاج فأتهم بالجنون، ويؤكد حوار آخر للقوة حامل الملمح ذاته وهي تقيد برومتيوس، فتصف حكمته بأنها مجرد حماقة، محاورة هيفايستوس مؤكدة عليه: "والآن سمر ذراعه الأخرى بأحكام، دعه يعلم أن كل حكمته ليست سوى حماقة بجانب زيوس"<sup>(3)</sup>، وأتهامه بالجنون ورد في حوار سابق من قبل هيرميس له وأثر لترديد برومتيوس (أنا الإله)، نجد صداها في شخص الحلاج بترديده عبارة (أنا الحق) مدعيًا أنه يعلم ما حل به مسبقاً مثلما شهدناه لدى بطل المسرحية.

وإذا ما بدأت المسرحية بفعل مثل (القوة) أساسه السلطة والاستبداد، فإن النهاية جاءت وفق مبدأ (الاختيار) عند برومتيوس، أذ اختار مسلكه في كشف طرق المعرفة البشرية وخلق واختيار مصيره وما يحدثه ذلك الفعل من آثار على ما يحيطه من بعض البشر، فكان الكورس في موقف ينحاز في النهاية إلى موقف برومتيوس ويقبل ما يتحمله من مصير، وهذا ما يوضحه هيرميس في حوار الموجه إلى (بنات أوقيانوس): "أذن، فلتتذكرن تحذيري وعندما تدهمكن الكارثة، فلا تلقين اللوم على الحظ أو تقلن أن زيوس قد أغرقكن في آلام غير منتظرة"<sup>(4)</sup>.

## 2-1- هرقل فوق جبل أويتا

قبل الكشف عما يضمه النص من ملامح صوفية، لنبأس بالمرور بحياة سنيكا\* ومعرفة أثر ذلك

(1) علي عبد الواحد وافي، مصدر سابق، ص 194.

(2) أيسخيلوس، مصدر سابق، ص 154.

(3) أيسخيلوس، مصدر سابق، ص 142.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 185

\* ولد لوقيوس سنيكا حوالي (5 ق.م - 65م) كان فيلسوفاً وسياسياً في قرطبة بأسبانيا وتعلم المحاماة وأنكب على دراسة الفلسفة والخطابة.. =

على نصوصه، كون الصوفي يرى أن عالمه المثالي هو نصه، فإن عالم سنيكا متمثل بنتائج الأدبية بتنوعاتها لأنها تجسيد لتكوينه الإنساني، فقد حملت شخصية سنيكا نوعاً من التصوف من خلال سلوكه وعباراته، ففي سلوكه الحياتي كان في سابق عهده شخصاً محباً للملذات والشهوات والترف والسلطة، إلا أن ما عاشه من تمركز سلطوي من قبل كلوديوس ونيرون بانتهاكهما للماهية الإنسانية أدى إلى التحول في أحوال سنيكا السلوكية (بأن تخلص عن السلطة وتنازل عن أمواله فترك الحياة العامة منزلاً متأملاً في الوجود، بالإضافة إلى أن نهاية حياته متسمة بحرية اختياره للموت، فبعد أن اتهم بتدبير مؤامرة لقتل نيرون قرر أن ينهي حياته قبل أن يتم أنهاؤها من قبل السلطة، كرفض لسياستهم التعسفية).<sup>1</sup>

أما كتاباته لم تخل من الملامح الصوفية سواء أكانت عناوين نتاجاته أو فحوى نصوصه المسرحية أو من خلال رسائله إلى لوكيليوس الحاملة لأفكار وتأملات أو مقولات واصفاً وجود الله في كل إنسان، ويخص (الإنسان الطيب) المحب لإنسانيته فيقول: "... أن الله قريب منك وهو منك وهو فيك..."<sup>(2)</sup>، من خلال عباراته تتبين الشذرات الصوفية الواضحة لديه إذ يصور أن جميع الموجودات تجلٍ إلهي وقد أصطفى من بني البشر الذوات الصالحة ليهبها صفاته، وحين إذ يكون عماد رحلته الحياتية أن يرتقي إلى مقام التأله، مؤشراً إلى الأنبياء والقديسين والأولياء أو أبطال الأساطير المنقذين للجنس البشري، ثم يوضح أن سريان الله في الموجودات سبب لديمومة الحياة لأن (الله) معنى للحياة والحركة التي لا تتوقف، متخذاً من الرياضة الروحية الموروثة وسيلة للرجوع إلى منبع الحق.

من خلال نص مسرحية (هرقل فوق جبل أويتا) سيتم التعرف على فلسفة سنيكا وما أحتوته من ملامح صوفية، تدور أحداث المسرحية حول جريمة قتل غير مقصودة أذ قامت (ديانيرا) زوجة هرقل بصنع ثوب من الصوف وغمره في دم سحري بمساعدة مربيتها، إلا أنها بعد أن أعطت الثوب إلى (ليخاس) رسول هرقل ليعطيه إلى هرقل كي يرتديه مع أدائها بعض الطقوس المستحبة لديها أثناء ارتدائه الثوب، اكتشفت أن الثوب وجه آخر للموت الذي سينهي حياة هرقل، فقد غمس بدماء (ميسوس) الوحش الذي قتله هرقل والذي دبر أمر الانتقام قبل قتله، جاء فعل ديانيرا هذا للاحتفاظ بزوجها خوفاً من أن تستولي عليه غريمتها وأسيرته (بولي)، بعد ذلك تقوم زوجته بإنهاء حياتها قبل أن يفارق هرقل العالم الأرضي، وتتخلل الأحداث حوارات طويلة لهرقل مع ذاته، والزوجة مع ذاتها أو مع مربيتها أو مع أبنها (هيلوس)، وحوارات أخرى ما بين (بولي) وجوقة (الأويخاليات) أو نداء أم هرقل لجميع الإلهة من أن ينقذوا ولدها

=... فقد رعاية الأمبراطور لوكوديوس، بعد أن تورط في قضية نفي مدة ثماني سنوات وبعدها عاد إلى روما، أوكل له تربية نيرون، ولما صار نيرون أمبراطوراً عينه قنصلاً عام 57 م، لكن طبيعة نيرون الشريرة انكشفت أذ ضاق ضرعاً من نصائح وحكمة سنيكا، وحاول نيرون قتل سنيكا إلا أن المحاولة أخفقت لكن سنيكا أتهم في مؤامرة (بيسو) وحكم عليه بالموت، وأختار هو أن يفتح شرايينه فنزف دمه حتى مات، كان سنيكا رواقياً النزعة، لكنه أفاد كثيراً من تجاربه في الحياة وأهتم بالجانب الأخلاقي من الفلسفة الرواقية ويؤكد ما ذهبت إليه الرواقية بالدعوة إلى الأخوة بين بني الإنسان، كتب سنيكا عشر محاورات ومانه وأربع وعشرين رسالة ومسائل طبيعية ومقالات أخلاقية وتسع مسرحيات تراجيدية هي: (هرقل مجنوناً -

الطروادات - الفينيقيات - ميديا - فايدرا - أوديوس - أجامنون - ثيسيتيس - هرقل فوق جبل أويتا)، للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، مصدر سابق، ص 584 - 585.

1 سنیکا، هرقل فوق جبل أويتا، تر: أحمد عثمان، (وزارة الإعلام: الكويت، 1981)، ص 96.

(2) ر.ه. بارو، الرومان، تر: عبد الرزاق يسري، (دار نهضة مصر للطبع والنشر: مصر، 1968)، ص 161

هرقل، وغيرها من حوارات متشابهة ما بين سرد أحداث الماضي والتنبؤ بالمستقبل ووصف لإعمال و أمجاد هرقل، وفي نفس الوقت تصور الأحداث آلام هرقل ومعاناته، ومن ثم اختياره للموت بمنتهى السعادة والتحدي وفق طقوس متسمة بالعظمة والعلو الى أن يرحل، ولكن رحيله يكون نحو الأسمى<sup>1</sup>.  
أُتسمت شخصية هرقل الأسطورية بإنها حاملة لصفات مثالية، أذ يعتبر المنقذ والمخلص للإنسان من الشر والوحوش والمرض، يصفوه بأنه رافع السماء وناشر السلام في الارض والسماء أيضاً، حتى الآلهة العليين كان يحميمهم أحياناً، ويوضح حوار ابنه هيللوس مع أمه ذلك: "أن مجد العالم وحضنه الوحيد هرقل الذي كانت الأقدار قد وهبته الى الأرض..."<sup>(2)</sup>، وفي قول آخر لهيللوس واصفاً بكاء بني البشر على هرقل: "لست وحك تبكين هرقل فلقد رقد ليبيكه العالم كله، لا تحسبي يا أماه أنها مصيبة تخصك وحك فالسلالة البشرية كلها تجهش بالبكاء..."<sup>(3)</sup>، مما يعني أنه أأخذ من الفضيلة وسيلة لتحقيق المساواة لجميع البشر، وقد عبر عن ذلك في حوار ديانيرا مع مربيتها مخاطبة هرقل في غيابه: "فبرغم أنك يا هرقل قد رفعت السماء، ومع أن العالم كله يدين لك بالسلام فأن هنالك شيئا ينتظرك"<sup>(4)</sup>، أذن هوليس إلهاً خالداً إلا أن أعماله التي جعلت منه خالداً، وذلك ما نستخلصه من حوار هيللوس مع جدته (ألكمينا) أذ يرى أن لا حاجة لبكائها: "ليس بحاجة للبكاء ولا حتى للتضرعات الثقيلة، لأن الفضيلة الخالدة تحول بينك وبين البكاء على هرقل..."<sup>(5)</sup>، مما يؤكد أن السمات الإلهية محمولة في بعض الذوات الإنسانية المنتقاة.

هذا المقام الذي أعتلاه هرقل لم يأت بيسر، فثمة رحلة شاقة مليئة بالمتاعب والألم والمكابدات والمجاهدة، ونجد ذلك في كلمات تنطق بها الجوقة واصفة رحلة الأبطال المتألهين: "أن الأشياء العظيمة توزن لسوء الحظ بما يعادلها من المصائب"<sup>(6)</sup>، تلك وسيلة للتعبير عن خلجات النفس والتطهير الروحي وصولاً الى اللذة الصوفية.

لذا فقد كان هرقل يوصف بأنه جامع للحظ والحياة معاً، وأمتلكه لهاتين السمتين لم يأت إلا بالأرادة التي وهبها الله للذوات الخيرة من البشر، وتتساوى الإرادة مع العقل والمعرفة المتعالية، وهي سمة فلسفة عصره (رواقية وكليبية)<sup>7</sup>، التي "تدعو الناس الى الفضيلة ليكونوا فضلاء كما يريد هم الله، وليكونوا حكماء، فالحكمة مفتاح الخير، والحكمة والخير يطابقان ارادة الفرد بأرادة الله، فيصبح مايريده الله هو ما يريده الفرد"<sup>(8)</sup>، ودون أمتلك وحفاظ على الصفات الإلهية فأن لاجدوى من الحياة من أذ تصبح موت حقيقي للروح ولايبقى غير الجسد الفاني، وقد أوحى كلمات الجوقة عن بطلها هرقل بذلك:

"قرين

1 سنیکا، مصدر سابق، ص 117 - 213.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 156.

(3) المصدر السابق نفسه ، ص 157.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 133.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 206.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 153.

7 أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير (دراسة في مقومات الكتابة الدرامية أبان العصر الأليزابيثي)، عالم الفكر، المجلد الثاني عشر، (وزارة الاعلام: الكويت، 1981)، ص 91.

(8) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، ص 248.

للإلهة الأعلىين ذلك الرجل الذي ملك الحياة والحظ على حد سواء، أما أولئك الذين تمضي حياتهم ببطء وهم يتألمون، فالحياة بالنسبة لهم في الموت<sup>(1)</sup>، مؤشراً الحوار الى ما يحمله النص من ملامح صوفية. وكون هرقل حاملاً لهذه الصفات الإلهية وجد في ذاته أنها مؤهلة للأرتقاء بجانب الإلهة وقد حملت الحوارات ذلك المعنى في مجمل نسيجها الفني، يكشف عن ذلك حوار حواره حين يخاطبه الإله (رب الارباب): " ... فإذا أنكرت الدنيا الوحوش الضارية، وإذا أنكرت زوجة أبي الروح، أعد الآن الأب لابنه أو النجوم للبطل القوي، وأنا لا أطلب أن تريني الطريق، لا.. فقط يا أبتاه أسمح لي، وسأجد أنا بنفسني الطريق..."<sup>(2)</sup>، ومن خلال العبارة السابقة نجد انفصال الأب عن الأب تعبيراً مجازياً لانفصال الإنسان الأول عن الله لخطيئة ارتكبها فكان السقوط الى العالم الارضي وهاجس حنين العودة الى الرحم الأول (النستولوجيا الصوفية)، فينطلق باحثاً عن بداية لطريق رحلته، ووفق لذلك يسجل النص الكثير من الملامح الصوفية. وأول الطريق التحرر من العبودية والخوف اللذان تكمنان ذات الإنسان، ذلك ما نطق به هرقل كان يحتقر الموت ويستسهله فانتصر عليه في عقر داره، وعندما وقع عليه السحر واجهه بسعادة وقاومه، وحاول أن يسرع الى الموت قبل أن يسرع الموت له فأختار ميتته بنفسه قائلاً: "أنا لا أطلب الموت إلا من نفسي"<sup>(3)</sup>، إذ يجد في الموت أرتقاء الى السماء والسكن في مقام ما بين النجوم، وقد تعددت فلسفة الموت في النص أذ ترى بولي في موت والديها رحيل الى عالم أفضل فتقول راثية لهما: " ... ولكن لماذا أبكي مصيركما يا والداي يا من حملكما الموت العادل الى بر الأمان"<sup>(4)</sup>، أما ديانيرا تجد في الموت تطهير وتكفير عن الخطايا قائلة: "أن كل من يلتمس العذر لنفسه ويعفو عنها بحجة القدر قد أخطأ حقاً، أما أنا فيروق لي أن أدين نفسي بموتي"<sup>(5)</sup>، أذ ترى في جريمتها جريمة حب وفي موتها ديمومة لذلك الحب. حملت أسطورة هرقل رمزية عالية للحب متمثلة في حبه للإنسانية وطموحه في التقرب من الإله والإرتقاء الى العالم العلوي، والحب ذاته دفع ديانيرا اللجوء الى السحر والتنجم للأحتفاظ بحب هرقل أذ كانت تحبه حباً مثالياً خالياً من الشهوات والملذات لأنها تنظر فيه صفات إلهية لا توجد عند أي من الملوك والأبطال، ذاك ما كانت تردده دوماً عن شخص هرقل: " ... ولكن التي تفقد زوج كهوهرقل تسقط في الهاوية والضياح، ... أن هذا الرجل الذي ترينه يذهب بين المدن مشهوراً ومرتدياً جلد الأسد فوق ظهره، هذا الرجل الذي يهب الممالك للبؤساء وينتزعها من المتغترسين"<sup>(6)</sup>، فرويتهم للحب متفق عليها فالحب أسمى ما خلق الله حتى الآلهة قهرها الحب مبيناً ذلك الحوار ما بين المريبة وديانيرا: "المريبة: لقد قهر الحب حتى الإلهة الأعلىين.

ديانيرا: ولكن قد يهزم على يد رجل واحد وقد يسلم الأسلاب ويستسلم وعندئذ سيكون هذا الرجل هو هرقل

(1) سنيكا، مصدر سابق، ص 125.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 120.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 162.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 130.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 164.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 139.

وسيكون الحب آخر أعماله<sup>(1)</sup>، فالحب هنا تجسيد لحب أسمى (الحب الإلهي) أذ تراه حاملاً لهبة إلهية . أما الطبيعة فقد أتسمت برمزية واضحة في النص متمثلة بالشمس وما لها من تمركز سلطوي ورفيقة لهرقل طوال رحلته، فأصبح هرقل في كل أعماله أنعكاس للطابع الشمسي أو قرين للشمس أو هو الشمس ذاتها، فمرة يقال أن هرقل يصطحب الشمس ومرة يقال أن الشمس تتبع هرقل<sup>2</sup>، لذا كان في تواصل وتجاوز معها: "أما أنت أيتها الشمس الساطعة، فلقد قابلتك أينما لمعت أشعتك ولم يستطع ضوءك أن يلاحق أنتصاراتي"<sup>(3)</sup>، ورمز الصخرة وما تحمله من تشكيل للجلال الإلهي وما فيها من صفاته من قوة وثبات، وقربها بذات الصوفي بمكابرتها وتصديها للكثير من المكابرات حين يعتليها الموج والأعصار وما يتركه الدهر عليها من آثار، فقد وصف هرقل على شاكلتها مما يؤكد وجود بذرة صوفية داخل ذات هرقل، فتقول الجوقة فيه: "ولكن ها هو هرقل الآن أصلب من صخور جبال هايموس وأصفى من سماء باراسيوس"<sup>(4)</sup>، أو كما أرادت بولي من الآلهة أن تشكلها على شكل صخرة لتكون أكثر صموداً في مواجهة مصيرها الإليم ومصائب الحياة، وقد تم أنسنة الطبيعة بإعطائها صفات إنسانية مثل (التنبؤ - البكاء - الندب - الحزن) حين تنخرط الكميناء في أغنياتها الجنائزية التقليدية: "دع مرتفعات بارثينيوس وينميا تردد صدى (هذا البكاء) ودع جبل ماينالوس يلطم (صدره)، لطمات الحزن الثقيلة"<sup>(5)</sup>، وهي سمات حملتها الذات الإنسانية في مواقف بذاتها.

ومن عناصر الطبيعة التي أتخذت مكاناً في رموز أسطورة هرقل عنصر النار المقدس في كثير من الديانات والفلسفات، وكذلك ما عبر عنها في مسرحية (برومثيوس مقيداً) بأنها المعرفة التي سرقها برومثيوس وأعطاه للبشرية، أما في النص الحالي فقد أختار هرقل أن يحرق في محرقة من النار توضع فوق جبل أويتا، لأيمانه أن عن طريق النار يتم (التطهير من الخطيئة أذ تدمر العناصر الفانية وتحفظ وتجدد العناصر الخالدة، وللدلالة على الاعتقاد بالبعث والميلاد من جديد عن طريق الحرق في النار أو الغلي في الماء، أعتقد الرواقيون وهرقل بأعتباره بطل رواقى أن النار ترمز للقوة الإلهية الخلاقة التي تأتي نهاية كل حلقة من حلقات الزمن على كل ما في الوجود ليتجدد مرة أخرى، فالنار تمثل (اللوجوس) أي العقل الذي يدين له الكون بنظامه الرباني<sup>(6)</sup>، وهرقل باختياره هذا الطقس في إنهاء حياته إنما كان يطمح بما أسمى حين يهزم النار ويصعد إلى السماء بالقرب من الإله، يقول صديقه فيلوكتيتيس في ذلك وأصفاً إياه وسط النار "كان لهب النار الشر الوحيد على الأرض الذي لم يكن هرقل قد هزمه بعد، واليوم أضيف هذا الشر إلى الحيوانات المفترسة، لقد أخذت النار مكانها بين أعمال هرقل"<sup>(7)</sup>.



- (1) سينكا، مصدر سابق، ص 143
- 2 المصدر السابق نفسه، ص 101.
- (3) المصدر السابق نفسه، ص 121.
- (4) المصدر السابق نفسه، ص 181.
- (5) المصدر السابق نفسه، ص 208.
- 6 المصدر السابق نفسه، ص 88 – 89.
- (7) المصدر السابق نفسه، ص 196.

لم يستثنِ النص المسرحي رمز الطير المتوارث في جميع الديانات والعصور، ويعتبر بالنسبة للمتصوفة الأرواح الطاهرة والنفوس النقية المسافرة عبر الفضاءات نحو المطلق، وإنها في سفر دائم بحثاً عن وطنها، فيصور فيلوكتيتيس هرقل عندما يصارع النار وما يحصل للطبيعة من تشضي وتشتت من حوله عند صعوده المحرقة وحال الطيور تلك اللحظة: "... وطارت الشمس في كل اتجاه بعد ما طردت من أعشاشها ولما قطعت أشجار الغابة كانت الطيور تأن بالشكوى وهي تبحث دون جدوى عن أوكارها"(1).

كذلك يأتي رمز حيوان آخر تم ذكره فيما بعد ضمن نشيد يوحنا اللاهوتي، الحمل والذي يعبر عنه بالضحية التي تشيع الى الإله للتكفير عن الخطيئة، ومثلما يصف يوحنا المسيح بالحمل، والعشاء الأخير وموت المسيح عرس الحمل، فإن هرقل يوصف بالحمل المهدى الى الإله، يقول هيللوس: "... رياح جنوبية بطينة تسرع بالحمل الهرقلي الضخم وقد فارقت الروح (تقريباً) أعضاء جسده وطمس ظلام الليل نور عينيه"(2).

وكرس المكان دلالة لأرتقاء هرقل جبل أويتا وتساميه، لما يحمل الجبل من دلالة للعزلة والصفو الروحي فيأخذ به الصوفي لما يكمن من محبة للجبل، كذلك نجد الارتقاء مكانياً بالنسبة لزوجته هرقل ديانيرا عندما تقرر الموت لتتحرر من جسدها مصدر الخطيئة، إختارت قمة جبل أويتا ليشهد عقابها الذاتي، فتقول في ذلك: "فلأقذف بنفسي إذن من فوق صخرة تناطح الفضاء شموخاً ولتكن هذه الصخرة، لتكن جبل أويتا الذي هو أول من يطالع شمس النهار الوليد كل يوم جديد"(3)، لما يوحيه المكان من رمزية لديهم، لأنه أول من يشهد تبشير النهار والكشف الوجودي.

وأتسم الزمان بالانغلاق على اللحظة الآنية التي تعيشها الذات الإنسانية والتي تستحضر الماضي وتتنبأ بالمستقبل، مثل التكلم عن أحداث حدثت في الماضي من بطولات لهرقل وغيره من الشخصيات الأسطورية، ففي إحدى حوارات هرقل يستضيف من الذاكرة بطل خدم البشرية وعوقب من قبل الإلهة إلا إنه تأله لأمتلاكه فضيلة صوفية يقول: "لم تصدر مني أنة باكية واحدة ولو قدمني جبل القوقز الوعر وأنا مقيد بالساسل وليمة لطيوره الشرهة كما فعل بيرمثيوس"(4)، متداخلاً الماضي بالحاضر بالمستقبل.

بدأت تتوارى الرؤى على هرقل فينطق بكلمات متبعثرة المعاني جعلته كالمجنون، نتبين ذلك من خلال حواراه مع أمه:

هرقل: "أين هذا المرض؟ أين هو... أين؟ وهل هناك نوع من الشرور لا يزال على قيد الحياة معي؟ فليأت إلي إذن... فليتقدم... هلم أقبل الآن (ثم يستغرق هرقل في سبات).  
الكمينا: وأمصيبته! أن الألم قد أشتدت وطنته وأزدادت ظراوته الى حد أنه سلب منه الإدراك والوعي"(5).

(1) المصدر السابق نفسه، ص 196.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 161.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 162.

(4) سنيكا، مصدر سابق، ص 185.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 186.

يبدو أن كل أنسان لا يخاف الموت طموحاً منه بحياة أفضل حيث العودة الى المطلق، فيبدأ بترديد كلمات تراوده حين يستقبل الموت، فيتهمه ممن حوله بالجنون ذلك ما يحدث في تاريخ التصوف الإنساني عموماً.  
أما الشكل الدرامي فبنية النص شكلاً ومضموناً اتخذت الشكل الدائري رمزاً لها، فمضمونها يتمركز على الأنبيات ثم النزول الى العالم الأرضي لبدء الصراع من أجل الإنسانية وانتصار الذاتوية فالموت ثم الأنبيات والتأله من جديد، أما شكلاً فبداية المسرحية حواراً لهرقل مع الإله من أجل الصعود وأرتقاء مقاماً في السماء إذ لا يريد تحقيق شيء سوى أرتقائه مكاناً في عليين، فيوصف بأن ظهوره في البداية نفسه في النهاية متخذاً مكاناً عالياً وهو يخاطب أمه: "لماذا بنحبيك يا أماه تأمريني بأن أحس الموت وقد تربعت على عرش السماء ذات النجوم بعد أن عدت أخيراً الى العالم العلوي"(1)، وهنا تكتمل دورة الحياة بالنسبة لهرقل فقد قضى حياته يحمي الجنس البشري مواصلاً ذلك حتى بعد عروجه الى السماء، ونستدل عن ذلك من كلمات الجوقة الموجهة إليه: "أما أنت أيها الجبار القهار للوحوش، يا جالب السلم من قبل الدنيا قف بجانبنا كسابق عهدك، أحرس أرضنا.."(2)، ويتأكد هنا أن بنية النص دائرية أيضاً فحمايته لبني البشر في البداية والنهاية ذات طبيعة تواصلية.

أعتمد النص السرد والوصف والحوارات الطويلة والتقطيع في الأحداث، والتكرار لعبارات ومعانٍ وأحداث، مثل تكرار حوارات وأعمال لهرقل وأستذكارها بين الحين والآخر، ويحتضن النص في مجمله الغموض والرموز والإيحاء، ذات ما يحمله الخطاب الصوفي أيضاً، بالإضافة الى ورود كلمات صوفية مثل البرزخ ضمن حوار لهرقل: "... فلتتوحد أمواج برزخ كورنثه من الجانبين..."(3)، أو كلمة عيان التي جاءت على لسان ديانيرا: "... ويسقط الانقلاب الشتوي تبدو للعيان الغابات القبيحة فجذورها العارية"(4)، وجاءت كلمة المجذوبات من الجذب في قول للجوقة: "...وبدت كما لو كانت إحدى مجذوبات باكخوس في زهولها الجنوني وفي خطوها المتردد"(5)، بالإضافة الى تكرار كلمة (المخلص) ويعني بها هرقل.

أتسم النص بكونه جامع للثنائيات المعتادة مثل (ماء - نار، حرب - سلام، سعادة - شقاء، خطأ - خطيئة، موت - خلود)<sup>6</sup>، وأخيراً ما حملته شخصية هرقل من طبيعة ناسوتية ولاهوتية، كونه إنسان عادي أدمي الهيئة حامل لصفات إلهية في الوقت نفسه، يقول عن ذلك الجمع: "... لقد رأيت الأشباح والأرواح مرة واحدة والى الأبد..."(7).

(1) سنيكا، مصدر سابق، ص 110.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 213.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 123.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 138.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 154.

6 المصدر السابق نفسه، ص 71.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 211.

### 3-1- العاصفة

كتب شكسبير\* عن الذوات الإنسانية بتنوع أحوالها وأختلاف ظروفها وموقعها الاجتماعي كاشفاً عن سلوكها وجماليتها المضمر، وعصره وما يحمل من فلسفة وسلطة سياسية ودينية وأجتماعية أثرت على كتاباته، فكان التحول في سلوكه وخطابه حسب الظروف المحيطة به، فبعد التسلط والدموية والغيرة والانتقام وهيمنة السلطة المادية التي احتوتها نصوصه الدرامية، ذهب في نصوصه الأخيرة الى المصالحة والمكاشفة مع الذات والحياة الحقيقية ونبذ الذاتية وأعلاء شأن الصفو الروحي في مسرحية العاصفة.

فالعاصفة حلم الشاعر الأخير كتبها في السابعة والأربعين من عمره، بعد أن ظل سنين يخلق شخصيات يتصارع فيها التراب والنار والظلام، خلق شخصية (بروسبيرو) تلك الشخصية الموحية بما يحلم به شكسبير.<sup>1</sup>

ولقد ذهب الكثيرون على أن هناك تشابهاً في نص العاصفة ما بين شكسبير كاتبها وبروسبيرو بطلها، إذ كان الكاتب ذو ميل لإعتزال الكتابة وترك قلمه وكلماته السحرية التي أثرت على متلقيها، فينطق بروسبيرو بما أراد خالقه، بأن يرمي عصاه وسحره ويترك الحياة العملية بماديتها وتمركزها السلطوي ويتحول نحو حياة هادئة متأمل.<sup>2</sup>

وذهب الفيلسوف والكاتب هنري جيمس في تفسير كتابة شكسبير للعاصفة وما حملته من أفكار مختلفة عن نصوصه السابقة، فيقول في ذلك: "أن هذه الآلية الفنية تضع أمام ناظري عملية الألتحام الخطير التي تجرئ الشاعر في ساعة معينة، بين ألهامه المفعم وتجربته الصافية، أو كما يجدر بي أن أجعل الأمر أكثر وضوحاً، ذلك الألتحام بين فضوله الإنساني وعاطفته الجمالية، وعندئذ لو تصادف ذلك فإنه يخضع حياته كلها للتغير- وهي أسيرة هذه الفصول - للدافع الذي يسمح لعاطفته الجمالية، ولدى لحظة سامية، أن تكون لها اليد العليا"<sup>(3)</sup>.

تحكي المسرحية قيام عاصفة مسيرة من قبل بروسبيرو لتحطيم سفينة ملك نابولي وجلبها الى الجزيرة التي يسكنها، ليقوم بتطهيرهم من الخطيئة المرتبكة بحقه من قبل أخيه أنطونيو وسباستيان أخو

\* ولیم شکسبیر (1564 - 1616م) كاتب انكليزي عاصر نهضة المسرح في عصر الملكة اليزابيث بعد أن نزع من مدينته ستراتفورد الى لندن سنة 1587م، وتدرج نجم شكسبیر بالصعود وقد ساعده وصوله لندن أبان نهضة أدبية قوية، كتب ثمان و ثلاثون مسرحية تقريباً بدأها بالمسرحيات التاريخية وعدد من الكوميديات منها (حلم ليلة صيف - تاجر البندقية) وكتب في هذه المرحلة ترجيديا واحدة (روميو وجوليت)، والمرحلة الثانية كتب (يوليوس قيصر - هاملت - كما تحب - الليلة الثانية عشر)، أما المرحلة الثالثة هي مرحلة الذروة وكتب تراجيدياته الكبرى (عطيل - الملك لير - مكبت) وغيرها، والمرحلة الختامية تختلف عن المراحل السابقة كتب مسرحيات رمزية ومنها (العاصفة)... وبعد هذه المرحلة اعتزل شكسبیر حياة المسرح وقضى السنتين الأخيرتين من حياته في بلدته الى أن توفي. للمزيد ينظر: فاطمة موسى، ولیم شکسبیر شاعر المسرح، (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر: مصر، 1969)، ص 11 - 80.

1 ولیم شکبیر، العاصفة، تر: جبرا ابراهيم جبرا، (دار المامون للترجمة والنشر: بغداد، 1986)، ص 6 - 10.

2 كينث ميور، شكسبیر وراسين وإيسن في مراحلهم الأخيرة، تر: عبد الله حسين، ط1، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، 1961)، ص 59.

(3) المصدر السابق نفسه ص 62.

الملك والونزو ملك نابولي إذ أغتصبوا منه دوقية ميلانو وأعطيت لإخيه، فرحل الى جزيرة بعيدة مع طفلة الصغيرة ميراندا، وقد حدثت العاصفة بعد أن أصبحت ميراندا شابة وقد منحها والدها الكثير من المعرفة التي لديه، وبعد غرق سفينة الملك تنقل الأمواج ركبها الى الجزيرة دون أن يعلم أحدهم بالآخر، وكل شخص منهم حامل لحلم في داخله، فتأخذ المياه بمساعدة أرييل فرديناند ابن الملك الى الجزيرة، ويتعرف هناك الى ميراندا وتجري الأحداث سريعة ليتزوجان وفق طقس يحمل التلقائية والفترة والطبيعية بمساعدة أرواح الخير التي ساهمت في مراسيم الزفاف، يتحقق حلم فرديناند وميرندا وتبقى أحلام الآخرين، فحلم بروسبيرو يكمن بأظهار الحقيقة وترك كل شيء والعودة الى ميلانو، أما غونزالو فيحلم بعالم مثالي يرتقي بالجنس البشري ويسمو به الى السماء، وأنطونيو وسباستيان يحلمان بالسلطة وعرش نابولي وميلانو، وحلم أرييل بالتححر وحلم كالبين أن يعود يحكم الجزيرة كما كان سابقاً قبل مجيء بروسبيرو، أما حلم ستيفانو وترينكولو المشترك السيطرة على الجزيرة، وبعد أن يستحضرهم بروسبيرو الى مكان إقامته، تتحول أحوال الجميع، يحاكمهم بروسبيرو بالتسامح ويلقي كلماتهم عليهم وتنتهي الرحلة بأحلام جديدة.<sup>1</sup>

يحمل النص المسرحي ملامح صوفية فقوة الإرادة ونقاء القلب هما وسيلتا بروسبيرو في تحقيق ما يبتغى من تطهير للذوات الإنسانية من خطيئتها، بالفضيلة لا بالانتقام وهذا ما نجده من خلال حوار مع أرييل: "فأني بعقلي الأنبل، أقف موقفاً ضد سخطي وعنفي، فالفعل الأندر هو فعل الفضيلة، لا الانتقام..."<sup>(2)</sup>، تكمن القوة القادرة على إرجاع الإنسان الى طبيعته الأولى وفطرته وشفافيته هو الإنسان ذاته "فبأستطاعة العقل والقلب والإرادة أن يعملوا المعجزة لتجديد الحياة حسب قاعدة الخير والأنصاف"<sup>(3)</sup>، لقد جاءت البذرة الصوفية واضحة في شخص بروسبيرو إذ أراد إعادة بناء الذات الإنسانية بالإرادة، نجد صدى فكره في عباراته "لأحقق إرادتي في عقولهم"<sup>(4)</sup>.

والتحكم بالإرادة والقلب لا يتحققان إلا بامتلاك المعرفة المتعالية، فشخصية بروسبيرو شبيه بشخص آدم الذي سقط من مملكته بسبب ولعه بالمعرفة، وأيقن أن العلم يؤدي الى الفضيلة، وكنيتهما وسيلة لحب الله والتقرب منه وأداء الحوار الباطني معه<sup>5</sup>، مبرراً أستيلاء أخيه على دوقية ميلانو لأنه ترك شؤون الدولة

وألتفت الى التأمل والمعرفة الباطنية، فيقول في ذلك: "ألقيت بمهام الحكم على أخي وأضحيت عن شؤون دولتي، أذ أنهمكت وأنتشيت بدراستي الباطنية..."<sup>(6)</sup>

فالحكمة منبع لصدور الإنسان الكامل وعالمه المثال، أدى أعجاب فرديناند بروسبيرو لما يحمل من معرفة

1 وليم شكسبير، مصدر سابق، ص 75-177.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 162.

(3) مجموعة من النقاد والأدباء السوفييات، دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير، القسم الاول، تر: عبد الله راضي، (دار الساعة: بغداد، 1977 م)، ص 83.

(4) وليم شكسبير، مصدر سابق، ص 163.

5 المصدر السابق نفسه، ص 65.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 84.

لدنية قانلاً : "دعني أقيم هنا الى الأبد أن حمأً مثلك نادراً، مدهشاً، حكيماً، ليجعل جنة من هذا المكان"<sup>(1)</sup>، وتلك دلالة العزلة الوجودية التي حملتها الذوات الصوفية الساعية الى تعمير المكان، (اي مكان) كونه خير الوجود الأرضي.

أما القدسية المعرفية تمثل أسمى ما يصله الإنسان حين يكتشف ذاته ويتواصل مع ذوات الآخرين يقاسمونه ذات الحلم، ففي هذه الجزيرة كل شخص كان يبحث عن ذاته المفقود ليجدها في الوفاق النقيض، مبرهنًا عن ذلك في كلمات لغونزالو: "... وبريسبيرو وجد رفيقة في جزيرة معدومة، ولكننا جميعاً ً وجدنا أنفسنا عندما لم يبق أحد ملكا ً لنفسه"<sup>(2)</sup>، وجميع الأشخاص الذين يعيشون في الجزيرة "يعترفون بأنهم فيما يشبه الحلم، ولذا لا يستطيعون التمييز بين العالم الذاتي والعالم الموضوعي، ويشعرون أن العالم الذي حولهم إنما هو من خلقهم، عالم حلمي محتوى في الذهن الفردي الذي يصنعه ويدركه اذن، وبالضرورة فإن محاولات التواصل لا تبلغ الآخر: أنها مجرد صور لتخاطب الذات مع الذات"<sup>(3)</sup>، فعالمهم ليس بقعة أرض، فالارض وهم الذات والعالم الحقيقي يكمن ذات الإنسان، ذلك الهاجس يلاحق غونزالو على الدوام الحلم بعالم مثالي "وقد فسره البعض أن هذا الكلام يفسر عقيدة شكسبير بالذات"<sup>(4)</sup>، يقول غونزالو "لو كنت في الدولة الفاضلة أصنع"<sup>(5)</sup>، وبعدها يكمل في حوار آخر ما يتمنى أن يفعله: "وكل شيء في الطبيعة ينتج دونما عرق أو جهد، لن يكون أو جريمة، أو سيف، أو رمح، أو سكين، أو بندقية، أو الحاجة أية آلة، إنما الطبيعة هي التي تولد، من تلقانها، الوفرة والسخاء والكثرة لأطعام قومي الأبرياء..."<sup>(6)</sup>، كأنها استجابة لم يحدث في الواقع من دمار وحروب وفقر وبؤس وانتهاك للحرية وتدمير للذات الإنسانية، فكل ذات تبحث عن حريتها الخاصة وأرييل مستمراً في ترددي عبارة (حريتي).

أما التحول لدى بروسبيرو جاء بقراره في التحرر من كل ماديات الحياة والقمع السلطوي وتحكمه بالآخرين تاركاً لها ليخلُ مع ذاته كما في نهاية عاصفته الروحية:

"... سأكسر عصاي، وأدفنها على عمق قامات في الأرض، وكتابي سأغرقه في أغوار، لم يدركها قط مسمار"<sup>(7)</sup>، أن دلالة العصي والكتاب هي آخر دالتين للمعرفة النهائية حين ينفرد الإنسان بذاته ولذاته.

وتباعاً للتحرر من كل القيود يمكن للإنسان أن يمتلك ذاته ليكون بأحسن صورة والعالم أكثر قبولاً ، تلك رؤية ميراندا للكون: "يا للروعة! ما أكثر المخلوقات الحسنة هنا! ما أجمل البشر! ما أبدع العالم الجديد، الذي فيه أناس كهؤلاء!" (8).

وقد حمل نص العاصفة إضافة الى الرموز الصوفية السابقة رمز الطبيعة المتمثل بالجزيرة المكان البعيد

(1) ولیم شکسبیر، مصدر سابق، ص 153.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 170.

(3) جانيث ديون، شكسبير والإنسان المستوح، تر: جبرا ابراهيم جبرا، (وزارة الثقافة والأعلام: بغداد، 1986)، ص 230.

(4) مجموعة النقاد والأدباء الصوفيات، مصدر سابق، ص 83.

(5) ولیم شکسبیر، مصدر سابق، ص 111.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 112.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 163.

(8) المصدر السابق نفسه، ص 169.

عن الجموع والتمتع بالصفاء المكاني ووجود المياه والصخور وللصخرة رمزيته بوقوفها أمام كل العقبات، متمثلة بذات الانسان الكامل ذي الإرادة الصامدة، بينما تعني لكأليان الجسد المندفن فيه فيقول: "انا الذي كنت قبل ذلك ملك نفسي، وهنا تزر بي في هذه الصخرة الصماء، وتمنع عني بقية الجزيرة" (1).

كذلك تم تأييس الطبيعة بإعطائها الصفات الإنسانية لما توحية بالنسبة للإنسان والمتصوف، ولهذا الملمح وفرة في النصوص الصوفية الدينية والفلسفية يقول الونزو: "مريع، مريع.. خيل إلي أن الأمواج نطقت، وأخبرتني به، وأن الرياح غنته لي... وأن الرعد، مزمار الأرغن ذلك العميق الرهيب،..." (2)، أن الذات حين تتخلى عن أطماعها ورذائلها الأرضية ترتقي الى أحوال ومراتب يصبح الوجود والأشياء في مرحلة الحوار والأنسنة.

ويتكرر الرمز الدائري في النص، والذي يتواصل والكمال الكوني، فبرسبيرو يرسم دائرة السحرية على العشب مراراً أو " (يرسم دائرة بعصاه ) يا جن التلال، والجداول والبحيرات الراكدة والأجسام" (3)، كذلك يتوضح رمز الدائرة في شكل الرحلة الروحية أو (بنية النص)، حيث أن بروسبيرو دوق ميلانو الذي خلع من دوقيته يظل يحلم بالعودة الى وطنه الأول (ميلانو) ليموت ويدفن فيه، فيقول متمنياً :

"...، ومن ثم ساعود بنفسي الى ميلانو بلدي، حيث

يكون كل خاطر ثالث في بالي هو قبوري" (4)

تسجل عبارته صفة من صفات الصوفية، في حنينهم الى الوطن الأول أو الفضاء الأول، منبع الفطرة التي تراودهم فيسعون للعودة إليه، وترمز الدائرة الى الوجود الكلي للإنسان في رحلته من التراب الى التراب.

أما الزمان يبدو مبهماً لا أحساس به، إلا أنه يمثل اللحظة الآنية التي يحدث فيها الحدث، نستعلم ذلك في سؤال بروسبيرو لأرييل عن الوقت:

"بروسبيرو: ما الساعة الآن

أرييل: بعد الظهر.

بروسبيرو: (ناظر الى الشمس) بساعتين على الأقل" (5).

وأستذكر الماضي في الحاضر وأستدعاء أرواح الماضي الخيرة الى الحاضر، ذلك ما حدث في زفاف فرديناند وميراندا بحضور أرواح (سبريس - أيريس - جونو) التي أضافها بروسبيرو:

"أرواح أستخدمتها بفني

من تخومها لتقتل خيالاتي الراهنة" (6)

(1) ولیم شکسبير، مصدر سابق، ص 96.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 147.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 162.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 174.

(5) ولیم شکسبير، مصدر سابق، ص 91.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 153.

والتداخل ما بين الماضي والحاضر يتقدم لدى المتصوف صوب المستقبل فكل شئ زائل يدفع المتصوف الى "تصور الوجود على أنه (آن)، وما يعنيه ذلك من أننا نؤمن الأشياء أي اعتبرنا لها مدة معينة" (1).

وللمسرحية ملامح تتوفر على الخيال والرمز والحدس الصوفي في الفكرة واللغة، لا يعني ذلك وجود تصوف عميق، بل وجود متسم باليسير والظاهر والكوني، لذا فهي رؤيا صوفية وعاصفتها تمثل رمزها الرئيسي<sup>2</sup>، فقد أتسمت الكلمات كأنها حجب مزدلة حول الذات الفردية، متسمة بالجمالية معلقة ما بين الأرض والسماء ما بين قائلها وسامعها، لها أكثر من معنى تريد إيصاله، فكللمات بروسبيرو عندما يقول (أحفلتنا هذه الآن قد أنقضت) يلقيها أمام ميراندا وفيردناند إلا إنها غير موجه لهما، فهي مناجاة تأملية تدور في دوائر فوق راسيهما وتنقطع فجأة<sup>3</sup>.

ولم يخلُ النص من عبارات صوفية مبطنة مثل كلمات لأنطونيو: "آه ليتك تعلم كيف تهوى الغاية وأنت تسخر منها هكذا، كيف أنك، كلما عريتها زدت في إلباسها" (4)، أو عبارة صوفية أخرى على لسان الونزو: "لن أكف عن العجب.. هذه الأشكال، هذه الحركات، هذه الأصوات وهي تعبر رغم أفئقارها الى اللسان، عن ضرب من حديث صامت رائع" (5).

أو تعبيرهم عن الموت بالموت الأحمر، مستمد من معنى الموت لدى المتصوفة حسب رمزه اللوني، وقد جاء على لسان كالبيان: "فليكوفك الطاعون الأحمر" (6).

ويقوم الحوار على مناجاة ذاتية للأشياء والوجود القائم حول الذات، شأنه شأن أفعال التصوف في أنبهارها ودهشتها بالأشياء وكأنها تراها لأول مرة، يقول بروسبيرو:

"(يرسم دائرة بعصاة) يا جن التلال،

والجداول، والبحيرات الراكدة والأجسام

وأنتم يامن على الرمال بأقدام لا وقع لها

تطاردون نبتون في جزيرة، وتهربون منه

حين يعود: أنتن يا أشباه العرائس، اللواتي

تصنعن في ضوء القمر خصلات خضراء حوامض

لا تقضم منها النعاج: وأنتم الذين تتلهون

بصنع فطر منتصف الليل، فتفرحون

لسماعكم الناقوس الشجي يعلن هبوط الظلام:

بعونكم، رغم ضعفكم كخدام، أعتمت أنا

(1) مجموعة من المفكرين، الزمان والمكان اليوم، تر: مجمد وائل بشير الاتاسي، ط1، (دار الحصاد: دمشق: 2002)، ص226.

2 وليم شكسبير، مصدر سابق، ص 41 - 44.

3 جانيت ديلون، مصدر سابق، ص 229 - 230.

(4) وليم شكسبير، مصدر سابق، ص 115.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 142.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 97.

شمس الظهيرة، وأستدعيت الرياح المتمردة"<sup>(1)</sup>.

ولنص العاصفة بعض دلالات التصوف في القصص الوعظية والتعليمية التي عرفت مراحل تاريخية للفكر الصوفي، "اذ تؤخذ القصة أو الحادثة كصورة ساخرة لحياة عبثية مفترضة، فما يطلب التشديد عليه هنا هو الافتقار الإنساني حول الأهمية النسبية للأشياء في الحياة، إذ يعتقد الإنسان أن الأشياء المهمة غير مهمة والأشياء التافهة هي أشياء أساسية"<sup>(2)</sup>.

#### 1-4- فاوست

يصف أنجلز المانيا نهاية القرن الثامن عشر: "أنها كتلة عفنة متفسخة وشديدة القبح، لم يكن أحد يشعر بالسعادة،... لا شيء غير الدناءة والأنانية، لقد كان الشعب متشرباً بروح العبودية والوضاعة، كل شيء بدأ يفتن يتصدع ويؤول الى السقوط، وكان الأمل بحدوث تغيير نحو الأحسن مفقوداً، فقد كانت القوة تعوز الشعب للتخلص من الجثث المتفسخة للمؤسسات التي فات أوانها"<sup>(3)</sup>، وكان للأدب والفن الألماني معالجاتهما لتلك الأوضاع باختلاف المدارس والاتجاهات الفنية والأدبية، ويسجل الشاعر جُتيه\* معالجاته الذاتية للواقع آن ذاك، وفيما يعنينا نصه المسرحي المعنون بـ (فاوست).

تأثر جُتيه بنموذج مسرحية هندية أسمها (شكونتالا) من تأليف الشاعر الهندي (كليداسا)، أذ وضع الشاعر في مستهل مسرحيته حواراً ما بين أحد الممثلات ومدير المسرح، فعل ذات الشيء جُتيه إذ تبدأ المسرحية بحوار ما بين مدير المسرح والشخص المرح بأتجاه والشاعر في الاتجاه المعاكس، والأخير مؤمن بمبدأ بعيد عن أي ماديات أما مدير المسرح ينشد تجزئة المسرحية من أجل أرضاء الجمهور وكسب المال الكثير، تبدأ المسرحية بعد مشهد الاستهلال من السماء بحوار ما بين (الإله) و(الشیطان) مفستوفيلس عن الدكتور فاوست مؤكداً الشيطان مقدرته على غوايته، والخالق يعلم بأن الهداية سوف ذات فاوست نهاية سعيه الدنيوي، وما كان عليه فاوست رغم كل دراسته عدم التوصل الى المعرفة



المتعالية، فأتجه الى السحر ومخاطبة الأرواح وأثر ذلك تظهر علامة عن (العالم الأكبر) وعن (روح الأرض)، وبعد فترة يظهر لفافوست الشيطان على شكل كلب غريب الأطوار ومن هنا تبدأ الرحلة بتوقيعها

(1) وليم شكسبير، مصدر سابق، ص 162 - 163.

(2) إدريس شاه، حكايات الدراويش، تر: بشرى عبد عون الروضان، ط1، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2007)، ص 82.

(3) أ. أنيكست، مصدر سابق، ص 344.

\* عثمان وعشرون مسرحية هزلية وهجانية وغنائية. للمزيد ينظر: يوهان فولفجنج فون ج. وته، نزوة العاشق أدبياً وشاعراً وفيلسوفاً ومؤرخاً وعالماً في الطبيعات ومحامياً ومستشرقاً ووزيراً، ... ولد عام 1749م بمدينة فرنكفورت بالمانيا... كان تلهم ج. تيه بالأدب فطرياً، إلا إن هناك كثيراً من التحولات في حياته فبعد مرضه الشديد بدأ يقرأ في التصوف والسحر والطب والكيمياء انعكست على مسرحياته الأخيرة وخاصة فافوست... وأهتم بالشعر العربي وخاصة المعلمات ودراسة القرآن الكريم كذلك ترجمته لجزء غير صغير لمعلقة أمري القيس فقد كان مهتماً بالثقافة الإسلامية والعربية وبلاد الشرق، ونجد ذلك واضحاً في مؤلفه الديوان الشرقي للمؤلف الغربي... وفي عام 1832م توفي ج. تيه عن عمر اثنين وثمانين عاماً، له أعمال ضخمة من شعروقصص وملامح ومقالات وسيرة ذاتية وخمس عشر مسرحية كبيرة - الشركاء، تر: مصطفى ماهر، (الدار القومية للطباعة والنشر: القاهرة، 1966)، ص 9 - 60.

وثيقه بالدم بعد الاتفاق أن يحقق مفستوفيلس كل رغبات فافوست بينما الأخير يقف معه يوم الحساب فينطلقا متخذاً عباءة سحرية وسيلة تنقلهما من مكان الى آخر، وتضم الرحلة جزئين الأول (العالم الصغير) والذي يمثل عامة الناس، و(العالم الكبير) رامزاً الى عالم الإلهة وأبطال الأساطير والملوك والأباطرة، أثناء تجوالهما في العالم الصغير وبعد مشاهدات كثيرة يتعرف فافوست بفتاة تدعى جرتشن تقوم بينهما علاقة تتطور يتكون نتيجة لها طفلاً، تموت أم جرتشن ويقتل أخيها بعد أن ينشب صراع ما بينه وبين فافوست ومفستوفيلس، تتخلص من طفلها ثم تسجن يحاول فافوست أنقاذاها إلا إنها ترفض، والغاية تطهير ذاتها من خلال أعدامها فتستقبل الموت بسعادة، أما في الجزء الثاني ينتاب فافوست شعور بتأنيب الضمير إلا أنه سرعان ما تبدأ رحلته الى العالم الكبير مع مفستوفيلس، يدخل أحد القصور يقوم بالتلاعب أمام الامبراطور والشعب بالألفاظ والألعاب السحرية، ومن ثم يمر كرنفال يضم مواكب للإلهة وأبطال الأساطير وللشعراء بأنواع المذاهب الفنية، بعد انتهاء الاحتفال يأمر الامبراطور فافوست بأحضار هيلانه الجميلة، يرشده مفستوفيلس بداية طريقه بالذهاب الى الأمهات حيث يعيشن في الخلاء التام، ورغم العناء والمجاهدة يأتي بها إلا إنها تختفي من جديد، ينتهي الحدث بانتقالهما الى حدث آخر في مكتب فافوست القديم، يكتشف مفستوفيلس أن فجر تلميذ فافوست قد صنع (إنسان صناعي)، وهذا الإنسان يبحث عن الكمال والوجود الحقيقي، ويمضي الثلاثة برحلتهم مصطحبين شخصيات أسطورية تساعدهم في كشف وأدراك الحقيقة، وأثناء ذلك يرتطم الإنسان الصناعي بالمحارة وتتحطم القارورة فتختلط عناصر الطبيعة الأربعة مشكلة منظراً جميلاً ً يدهش الجميع، وبعد حين يأتي مفستوفيلس بهيلانه الى فافوست ليتم زواجهما، يعيشان عيشة هادئة سعيدة ينجبان صبي يحاول أن يطير إلا إنه يسقط، فتصعد روحه نحو السماء داعياً أمه أن لا تتركه، ترحل هيلانه وراءه تاركاً ثوبها وقناعها، يطلب مفستوفيلس من فافوست أن يحتفظ بهما لأن هذا الثوب سوف يتحول الى سحب تحمله نحو الأثير، معتلياً قمة جبل منفرداً بذاته حالماً ً بعالمًا جديداً، إلا إن مفستوفيلس يظهر من جديد ليقحم فافوست في معركة يستولي بعدها على

بقعة أرض لكي يبني عليها عالمه الجديد، ويصدف أن يكون هناك كوخ يحجب عنه الرؤيا يملكه عجوزين (فليمون - بوكيس)، يستولي عليه فاوست دون رضاهما، وبعد حين يشعر بتأنيب الضمير تزوره أربع أشباح (الفقر - الدين - الحاجة - الهم)، ولا يدخل عليه غير الهم ملقياً أنفاسه بوجه فاوست فيفقد بصره، ونتيجة لذلك يتخلى عن كل شيء مادي ليبصر عنده شيء ما في الباطن يجهله، وبهذا تنتهي رحلته الأرضية، يأتي جند السماء لتنتشل روحه، ثم تظهر الأرواح المقدسة تتكلم بالاضافة الى الجوقة الصوفية.<sup>1</sup>

يبدو إن الخطيئة هي الحجاب الذي يحجب الإنسان عن بلوغ الكمال لفقدانه الصفات الإلهية التي وهبها الله له، وأن شبح الخطيئة الأولى التي آلت بأدم فكان السقوط الى العالم الأرضي يلاحقه عبر الأزمان، إلا إن الإنسان دائم السعي من أجل التكفير والتطهير، ففي داخل ذاته تكمن رغبة عارمة تسحبه من السطح الى الأعلى حيث المكان الأول للروح بالقرب من خالقها، هذا لا يخص الإنسان فقط، فشمسية مفستوفيلس

1 جتيه ، فاوست، تر: عبد الرحمن بدوي، ط2، (دار المدى للثقافة والنشر: سوريا، 2007)، ص261 - 577.

(الشيطان) في النص المسرحي الآني حامله لذات الشعور، أذ يقول: "بين الحين والحين يطيب لي أن أرى (القديم) وأني لأتأشى القطيعة معه، وأنه جميل حقاً من ربٍ عظيم أن يتحدث حديثاً إنسانياً مع الشيطان ذاته"<sup>(1)</sup>، فكل من يخرج عن رعاية السلطة الأبوية يشعر بعد حين بذلك الانجذاب نحو الأصل ذات ما كان يشعر به فاوست لعلمه أن التغيير يبدأ من الذوات، فيقول لتلميذه فجنر: "...؟ إنك لن تحظى بالإنعاش إذا لم ينبثق من ذاتك أنت"<sup>(2)</sup>، وعندما يصاب بالعمى يحس أن شيئاً ما داخله قد أبصر فيستعيز فاوست عن عماء الحسي بالأبصار الباطن، عن عمى البصر بنور البصيرة، فيجد الفعل ويدعو الى التحقيق ولا يحفل بما يجلبه الهم.<sup>3</sup>

أحساس فاوست تابع لما أرتكبه من خطيئة في حق ذاته والذوات الأخرى، أراد التكفير عما أقترفه أتجاه العجوزين عندما أخذ كوخهما بالقوة، أو ما فعله بمرجريت وغير ذلك من سعيه وراء شهوات الحياة، إلا إن بذرة الهداية موجودة بداخله ولا ينقصه غير الاستدلال الى السبيل، كان يبحث عن الكمال الإنساني في ذاته، محاولاً الوصول إليه عن طريق السحر أولاً، فتخرج روح الأرض مخاطبة آياه (أيها الإنسان الأعلى)<sup>4</sup>، يستمر فاوست بمحاورته لمعرفة ماهيتها وهل هي إله:

"الروح: أنت أنما تشبه الذي تتصوره، ولا تشبهني أنا!

فاوست: لا أشبهك أنت! تشبه من إذن، وأنا صورة الإلهية، ولا أشبهك أنت!"<sup>(5)</sup>.

هذا يعني أن فاوست حامل للصفات الإلهية فحينما يحس بالجمال المضمّر في داخله يحس بالفوضى للصفات الإلهية الموجودة فيه، لذا فإن فجنر يمضي على طريق معلمه محاولاً تكوين إنساناً كاملاً ، ذلك تعبير مجازي من أجل إعادة بناء الإنسان وجمع شتاته المتبعثرة بالرجوع الى فضاء الروح، كاشفاً عن طموح جتيه، فيقول في كتابه الرابع عشر من (أدب وحقيقة): "أن الإنسان الممتاز فيه قبس من الربانية

يود لو ينشره في العالم، ولكن العالم يقف في وجهه، فيتحتم عليه لكي يؤثر فيه أن ينازله، ولكنه لا يلبث أن يستسلم لما في العالم من نواحي سامية، ويزيد في الأستسلام...، وهكذا تنقص العناصر الربانية السماوية... ثم يقول: أنه يبحث في التاريخ عن مثل لهذا الإنسان الممتاز فوجده في النبي محمد(ص)، الذي يحاول نشر ما أوتيته من ربانية، مبتدأً بالأقتناع ببعثته ثم منتقلاً الى نشر ما آمن به<sup>(6)</sup>، مما يعني أن جُتيه معجب بالحقيقة المحمدية لما تحمل من كمال إنساني.

هناك شذرات صوفية تكمن في ذات فاوست رغم شغفه بالحياة إلا إنه يتطلع الى ذلك العالم هناك شذرات صوفية تكمن في ذات فاوست رغم شغفه بالحياة إلا إنه يتطلع الى ذلك العالم السرمدى، فيقول لتلميذه فجر: "أن في صدري، تسكن روحان وكلتاها تريد الانفصال عن الأخرى، أحداها تتشبث في

(1) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 270.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 275.

3 المصدر السابق نفسه، ص 238.

4 المصدر السابق نفسه، ص 273.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 273.

(6) يوهان فولفجنج فون جوته، نزوة العاشق، مصدر سابق، ص 23-24.

شهوة قوية بالعالم بواسطة أعضاء متماسكة، والأخرى تسمو على التراب بقوة صاعدة الى ساحات الأجداد<sup>(1)</sup>، طالباً مقاماً في العالم العلوي مثل أبطال الأساطير والقديسين والأنبياء والباحثين عن عالم المثال فجميع الذوات الإنسانية تسكنها بذرة صوفية تطمح بالظهور.

يرى فاوست أن كل ما موجود في العالم الأرضي جزء من الكل (الله)، مؤمن بمبدأ وحدة الوجود وأن جميع الموجودات فيض إلهي "أي وحدة الخالق والمخلوقات والله والطبيعة"<sup>(2)</sup>، فاوست "لا يؤمن بالله مشخص، بل يرى أن الكون واحد أحد، أن الكل هو الله، الله هو الكل، بل لا يريد أن يستعمل أسم (الله) لأنه يحد من نظرتة الواحدية"<sup>(3)</sup>، يوضح فاوست مبدئه لمرجريت قائلاً: "أنا لا أؤمن به! وهو المحيط بالكل وهو الحافظ للكل، أليس هو الذي يحيطك ويحفظك أنت، وإياني، وذاته هو؟ أليست فيه السماء قائمة هناك، ألا تقوم الأرض هاهنا راسخة في أسفل؟ ألا تتصاعد النجوم الخالدة رانية بعودة؟ ألا تتطلع عيني في عينيك فيتدافع الى راسك وقلبك كل شيء وينسج في سرخالد المرئي والخفي الى جوارك؟ أملاي بهذا قلبك، مهما يكن عظيماً وحيثما تتنعمين تماماً بهذا الشعور فسميه حينئذ بما شئت من أسماء، سميته السعادة! القلب! الحب! الله!"<sup>(4)</sup>.

فالشعور بالتواصل الذي يسكن نفس فاوست صورة للحب ما بين الله وخلقه، لان الحب الإلهي يلغي كل الفوارق ويمحو أي ارتباط بماديات الحياة، "فمهمة الحب الأبدي فصل الروح عن كل ما يقيدتها بالعالم الزائل، رغم ان الماهية الانسانية متكونة من الروح والجسد، إلا انه قادر على الفصل بينهما فترحل الروح الى الحبيب الأبدي"<sup>(5)</sup>، حلم جُتيه بعلاقة جذب ما بين الأشياء وحب متواصل ما بين الناس، أراد عالماً متسماً بالروحانية ساعياً الى روحنة الـ مادة فالإنسان في كل أوان متعطش ومتلذذ الى الغذاء الروحي<sup>6</sup>.

فالحب بالنسبة للصوفي يجمع ما في الأرض والسماء جسداً واحداً وروحاً واحدة، أذ يرفع الإنسان الى أعلى درجات التسامي فيتحد بجميع الكائنات ويصبح هناك تواصل وتفاهم روحي، ممثلاً البداية التي فيها كل بداية، والنهاية التي إليها كل نهاية<sup>7</sup>، الحب هو الحياة ولا يصل الإنسان الى الحب الإلهي إلا إذا أحب جميع الناس تاركاً ذاته تنحل في ذوات الآخرين، يكشف فاوست عما في قلبه قائلاً: "فأنا مستعد للنشوة، وللمتعة الأليمة، وللكرهية المحبوبة وللضغط المنعش على قلبي، وقلبي قد شفي من دافع العلم، ينبغي عليه أن لا يغلق نفسه دون أي ألم، وما قسم للإنسانية كلها أريد في أعماق ذاتي أن أستمتع به، وأريد بكل روحي أن أبلغ الأعلى والأعمق، وأن أكس سعادتها وشقاها على قلبي وهكذا تتسع الى ذات الإنسانية، وفي النهاية أتدعى كما تتدعى هي"<sup>(8)</sup>، فالذوات الإنسانية جزء من الذات الإلهية، فمن أحب الكل أحب

(1) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 228.

(2) يوهان فولفنج فون جوتته، نزوة العاشق، مصدر سابق، ص 32.

(3) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 125.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 348.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 249.

6 هادي العلوي، مصدر سابق، ص 145.

7 ثريا ملحس، ميخائيل نعيمة (الأديب الصوفي)، (دار صادر للطباعة والنشر - دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1964)، ص 29 - 30.

(8) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 301.

الكل أحب الجزء ومن أحب الجزء أحب الكل، وبهذا يكون الحب الأرضي صورة مجسدة من الحب السماوي.

لذا سجل النص لرمز الأنثى قدسية متعالية ممثلاً بصورة مريم العذراء باعتبارها رمز الطهارة والنقاء الكوني بالنسبة للمتصوفة، فيقول لها دكتور مرديانوس (رمز الإشراق الإلهي): "أنها ملكة السماء وأراها في لآلء المجد، يا سيدة العالم! دعيني أشاهد في قبة السماء الزرقاء المشدودة سرك، لا تستهيني بما يحرك الانسان بجد ولطف، وما يحمل لك من شهوة مقدسة"<sup>(1)</sup>.

وكون الرمز الأنثوي جزء من الطبيعة، فقد أتسمت الطبيعة في المسرحية الحالية بالتقديس لأنها حاملة للظرة الأولى دون سلطة ما، وهو ما أخذت به مقولات الرومانسيين كاشفاً عن التقارب بين الصوفية والرومانسية، "فجُتيه يرى في الطبيعة قدرة على الخلق لا متناهية، وقوة للتحويل والتصوير غير محدودة، وهي قوة واحدة تسري في جميع الكون، وشعور ممتليء بالأعجاب بهذه القوة وتلك القدرة فهما في نظره (الله)"<sup>(2)</sup>.

فحال فاوست من حال المتصوفة عندما يريد الهروب من العالم الزائف متخذاً من الطبيعة مسكن له، يحاورها ويخلومعها وكأنه يحاور (الله) لينعم بنشوة الأيمان، من خلال خلقه للجمال بتنوعاته شاعراً بغبطة روحية عارمة، فيخاطب روح الأرض قائلاً: "...، بل اقتدت صفوف الأحياء أمام ناظري وعلمتني أن أعرف أخوتي في الخميطة الساجية وفي الهواء والماء،... ثم تقتادني الى كهف أمين، وتكشفين لي عن ذات نفسي، وعما في أعماق قلبي من أسرار وعجائب..."<sup>(3)</sup>، أي يأنس معها حين تضمه ما بين أضلعها، يشعرها تسمعه، عند تنفسها تثير بنفسه الشهوة فتحتضنه ليسكنها، كما أنها دافعه نحو السعي الدائب، لذا

يحاكياها ويعطيها صفاته الإنسانية.

ويتعالى معنى الطبيعة في التحولات التي تحصل "للجوقة المتألفة من فتيات تتخذ كل مجموعة منهن شكلاً من أشكال الطبيعة، مجموعة تتحول الى أشجار، وجزء الى حوريات جبلية، ومنهن من يتحولن الى حوريات ينابيع، ومجموعة أخرى تتحول الى حوريات كروم"<sup>(4)</sup>، هذا التواصل مع الطبيعة جاء لما تتسم به من أيقاع وحركة حرة، متماشية وما تحمله التجربة الصوفية من ديمومة وتحرر، وفي الطبيعة يكمن المكان الذي يبحث عنه الصوفي عندما يعتليه الشوق الى الله، فيدعوه إليه ليتمتع السالك بتفرده مع المطلق، ويمثل الجبل المكان المتمسم بالقدسية والعلو بالنسبة لتلك الفئة الروحانية، فمنذ بداية المسرحية يكمن هاجس يدفع للأرتقاء الى مكان عالٍ، "فالمشاهد الأخيرة من فاوست كانت تجري بين أخايد في الجبل وغابة ذات مغارة على منحدر جبلي، يقطنها رهبان في صوامع يعلو بعضها فوق بعض على سفح الجبل"<sup>(5)</sup>، أذ يقطن الأب المجذوب أعلى الجبل، يعيش حالة جذب دائم نحو المطلق مردداً عبارات صوفية

(1) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 575 - 576.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 125.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 342.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 221.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 246.

بالحب والنشوة وأفناء الجسد للالتحاق بالإبدى، أما الأب العميق يقطن عمق الجبل، والأب الأسرافي يسكن المنطقة الوسطى، جميعهم مبتغاهم الصعود الى عالم المثل<sup>1</sup>.

المكان هنا لا يمثل المبتغى بل طريق يسلك للوصول، يحمل معاناً روحية متمسماً بالكمال والبعد والعلو ووعورة المسلك المليء بالمتاعب الممتعة التي يكمن وراءها لذة الأرتقاء بالهيبة الإلهية، والوجود الحقيقي للمكان المنشود داخل الإنسان ذاته، يقول فاوست في ذلك "...أشعر أنني مستعد لأخترق الأثير سائراً في طريق جديد الى أفلاك جديدة للنشاط المحض، هذه الحياة السامية، هذه الغبطة الإلهية"<sup>(2)</sup>، وقد يختارون أحياناً الخلا التام مكاناً لهم، "وفي الخلاء لا يوجد أبعاد (طول - عرض - عمق)، وبالتالي لا يوجد مكان وفي الخلاء لا يوجد حركة وبالتالي لا يوجد زمان"<sup>(3)</sup>، أذن ليس هناك قيد زماني ولا مكاني بل هي أحوال ومقامات روحية، تقول الباحثة (فلوماير): "أن مكان الأحداث هنا هو الروح، التي لا تعرف الترتيب الزمني"<sup>(4)</sup>، فالزمان يمثل اللحظة الآنية فلا يوجد ماضي ولا مستقبل بل الحاضر يستحضر الزمنين، أي أنه زمان روحاني، يؤشر فاوست الى أن: "الروح لا تنظر الى الأمام، ولا الى الخلف بل الى الحاضر وحده..."<sup>(5)</sup>، ويرى فاوست أن الشاعر لا يقيد زمان، مثله مثل المتصوفة والأنبياء والقديسين والأولياء وأبطال الأساطير والملاحم والأجناس الأدبية الأخرى، أذ يمكن أستحضارهم في أي زمان كونهم لا يتقيدوا بدائرة الزمن الحسابي، فيحاور فاوست خيرون قائلًا: "...كفى! الشاعر لا يلزمه أي زمان، ثم يستطرق مرة أخرى قائلًا له: وهي أيضاً لم يربطها أي زمان! ألم يعثر عليها أخيلوس في مدينة فيرا خارج كل زمان؟"<sup>(6)</sup>، ويقصد (هيلانه) أي أن زمانها مرتبط بالخلود والديمومة "فهو ليس رمزاً لزمان مضى بل رمز لزمان قادم جديد..."، ففي قول فاوست (توقفي، فلكن أنت جميلة)، تمثل أمنية حارة لنيل

الخلود فيوقف عجلة الزمان عن الدوران، لقد شعر فاوست حين أوشك على الموت أنه صار بين الزمان والسرمدية، بين التناهي وبين اللانهائي"<sup>(7)</sup>.

ولم تخلُ المسرحية من رمز الطير، والذي يمثل الأرواح النقية المرتحلة عبر الفضاءات شوقاً ومحبة إلى الخالق، فتصف السيرينات ماتراه في السماء: "أي حلقة من السحب ترسم حول القمر دائرة ثرية؟ أنها حمائم مشتعلة بنار الغرام ولها أجنحة بيضاء مثل النور"<sup>(8)</sup>، ويصفها فاوست بأنها رمز السلام والأمان وهذا المعنى إرث أسطوري.

كذلك ورد الرمز العددي مثل العدد سبعة الحامل لجذور أسطورية منذ بداية الخليقة وما له من دلالة

1 جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 573 – 574.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 278.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 169.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 222.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 510.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 466.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 241.

(8) المصدر السابق نفسه، ص 485.

في التكوين الكوني، وقد ورد ذكره في الحوار ما بين فاوست وفجنر: "...، إن أزمنة الماضي هي بالنسبة إلينا كتاب مختوم بسبعة خواتم"<sup>(1)</sup>، أما العدد واحد فدلالته تأتي من المذهب الذي اتبعه فاوست بطل المسرحية وجُتيه مؤلفها لأيمانها بوحدة الوجود، وأن العشرة تأتي من الواحد لأنه الكل ومنه تصدر الأجزاء يصدر الكلام عن لسان إحدى الساحرات: "ومن الواحد أعمل عشرة...، وتسعة هي واحد... هذا هو واحد في واحد عند الساحرة"<sup>(2)</sup>.

وتأخذ الحروف مكاناً رمزياً في النص مثل رمزيتها لدى المتصوفة، بما تعنيه الحروف والنقطة التي فيه، وقد تحاور الإنسان الصناعي مع فجنر في ذلك: "فكر في (أي)، وفكر أكثر في (كيف)، وبينما أتجول في جزء صغير من العالم الأرضي، ربما أكتشفت النقطة التي على حرف (i)<sup>(3)</sup>، أن ما يحمله النص من ملامح صوفية عمادها التأثير الفلسفي الشرقي والدين الإسلامي والتصوف الشرقي على روحية وذاتية جُتيه، أوجد الباحث داود سلوم: "أن ثمة تأثيرات حملها الأدب المقارن في ترحال حكايات وقصص الشيطان التي عرّفتها الآداب الشرقية إلى الغرب والأصل في كل ذلك هي القصص والحكايات الصوفية"<sup>(4)</sup>.

ولم يستبعد رمز الدائرة من ضمن الشذرات الصوفية التي حملها النص، وما لهذا الرمز من كمال وجمال إلهي، مشكلاً صورة للكمال الكوني والشكل القدسي المتمثل من خلاله دورة الحياة اللامنتهية، والذي يرد ذكره في بداية المسرحية على لسان مدير المسرح: "فأنشر في هذا المسرح الضيق كل دائرة المخلوقات، وتنقل بسرعة معقولة من السماء، إلى الجحيم من خلال العالم"<sup>(5)</sup>، فحين يتكلم فاوست عن أبيه وولعه بالعلوم الماورائية يصفه: "كان مولعاً بالتفكير في الطبيعة وفي دوائرها المقدسة"<sup>(6)</sup>، وتكرر عبارات في الدائرة مولدة أكثر من معنى رامزاً لها مثل (دائرة رقص ضيقة - أرسمي دائرتك - دائرة هوائية -

صفوف من الشعوب تتدافع في دائرة أوسع - أنهم يزحفون في دوائر واسعة) وغيرها. ومن أجل أكمل الدائرة الكونية جاء النص جامع للأضداد مثل (النفس - الجسد، الحكيم - المجنون، الفعل - الكلمة، الماء - النار) الى آخره، وقد اعتمد جُتيه هذا المبدأ "لتأكيد نظريته عن وحدة الخليقة، فتكتمل بذلك نظرية جُتيه المورفولوجية بقانون القطبين الذي يعتبر الوجود قطبين متقابلين متضادين شرط الحياة وشرط استمرارها، لابد من الصالح والطالح معاً، والقوي والضعيف، والدافئ والبارد، لابد من الشهيقي والزفيير معاً، لابد من الذكر والأنثى معاً"<sup>(7)</sup>.

ورحلة فاوست شبيهة بالرحلة الصوفية، إذ لم تخلُ من التحولات الروحية والنفسية والطبيعية التي مرّت على فاوست بعد مروره بالكثير من الأحداث، "فانتقل من ميدان الجمال الحسي الى ميدان العمل الأخلاقي في معترك الحياة الدنيوية، أنه مر بمرحلتين أو مدرجين على طريقة الحياة، المدرج الجمالي و

(1) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 275.

(2) المصدر السابق نفسه، 323.

(3) المصدر السابق نفسه، 450.

(4) داود سلوم، أثر الفكر العربي والإسلامي في الآداب الأوروبية، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 2008)، ص 83.

(5) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 267.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 286.

(7) يوهان فولفجنج فون جوتته، نزوة العاشق، مصدر سابق، ص 41.

والمدرج الأخلاقي فيما بعد"<sup>(1)</sup>، تاركاً التفكير بالجمال المادي الزائل متجهاً الى الجمال الإلهي، ومن التفكير بذاته منفصلة عن الذوات الأخرى الى ذوبانه ضمن الجنس البشري، مغيباً للماديات مستحضراً للروحانيات، فالمسرحية مليئة بالانتقالات والتسامي من الأسفل الى الأعلى في كل الأمور، أي لا يشمل الأحوال فقط بل المقامات أيضاً، "وهذا نابع من تطور فلسفة جُتيه نفسه من فردية الى قومية، الى إنسانية، فقد كان يحرص على أن يكون بعمله ملكاً للإنسانية كلها"<sup>(2)</sup>.

التغيرات هي التي تصنع صيرورة الحياة وديمومتها، والحركة للذات الإنسانية بأجتيازها لكل العوائق والمصاعب لتسمو بها من مقام لآخر ما دامت مستمرة في سعيها صوب شيئاً ما مصورة الروح حالها لفاوست: "في تيارات الحياة، وفي عاصفة الأفعال أنا أصبح علواً وسفلاً وأهب هنا وهناك! الميلاد والقبر، بحر دائم، تحرك متغير، حياة مشبوبة، هكذا أخلق جالساً أمام نول الزمان ذي الأثير وأنسج لباس الإلهية الحي"<sup>(3)</sup>، فالاستمرارية والحركة الحرة تأتي من تحرر الذات الإنسانية وفتح الأبواب المغلقة لتنتقل متحررة في الفعل والكلمة، والحرية يطلبها جميع شخوص المسرحية مؤشرةً ذلك المعنى حواراتهم وأفعالهم يقول حامل البكالوريوس: "البوابة والباب أجدهما مفتوحتين! الآن صار من المأمول إلا يعيش الحي كما عاش حتى الآن في الأضمحلال مثل الأموات يذبل ويتعفن وهو حي"<sup>(4)</sup>.

والرحلة الروحية وما فيها من جماليات وتحولات صعوداً ونزولاً وتغيراً في السلوك والفكر وفلسفة الحياة وتجدها لتحقيق معنى وشكل آخر للحياة، إلا أنها لم تخل من الألم الممتع مثلها مثل رحلة المتصوفة بعروجهم الى عالم المثال معترفاً بذلك مفستوفيلس رفيق بني البشر في كل مكان وزمان داخل وخارج الذات، لمارتا: "لابد للسرور من ألم، ولا بد للألم من سرور"<sup>(5)</sup>، ففي الألم تكمن اللذة الحقيقية.

ويأتي فعل الارتحال نحو الأثير بالقلب والشعور والحدس والأرادة والمعرفة، فيرى فاوست "أن الكنوز الأولى تنبثق من أعماق القلب"<sup>(6)</sup> كذلك يؤمن بأن "العمل الصالح الصادر من صميم القلب ينمو ويتكاثر"<sup>(7)</sup>، فبصيرة القلب ترى الوجود الحقيقي، والشعور مبعثه القلب ومرتبطة بالحدس والارادة والقدرة على الخوض ضد التيار.

ويحتشد النص بالخيال والأحلام والرؤى إذ تنبثق الكثير من الأشكال والصور مستضيفة الماضي والمستقبل والإلهة والأبطال والكائنات الأخرى الغريبة، يقول فاوست: "انني متأثر متأثراً عجيباً ! أهذه أحلام؟ أهذه ذكريات"<sup>(8)</sup>، بينما مفستوفيلس يراها حلماء واصفاً ذلك: "كما لو كانت الحياة بين البوم واليوم حلماء قد عُفي عليه النسيان"<sup>(9)</sup>.

(1) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 225.

(2) يوهان فولفجنج فون جوته، نزوة العاشق، مصدر سابق، ص 54.

(3) جُتيه، فاوست، مصدر سابق، ص 273.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 448.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 333.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 526.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 539.

(8) المصدر السابق نفسه، ص 463.

(9) المصدر السابق نفسه، ص 558.

أما بنية النص فقد أخذت الشكل الدائري إذ تبدأ أحداث المسرحية من السماء في حوار ما بين الله والشيطان ورهان الأخير مع الله على فاوست<sup>1</sup>، ثم تتوالى الأحداث الى أن يمضي فاوست وتنتهي رحلته فتنتشله الملائكة وتصعد به الى السماء من جديد متحوارة فيما بينها: "(يخلقون في أعالي الجو، حاملين الخالد في فاوست)، العضو النبيل في عالم الأرواح قد نجى من الشر، من يجتهد وهو دائب السعي نستطيع نحن تخليصه، وأذا شارك فيه الحب من أعلى، فإن الجند الطوباويين سيلقونه بترحيب قلبي"<sup>(2)</sup>، وهكذا هي دورة الحياة حيث يبعث الإنسان من السماء ثم يواصل رحلته وصلاً الى النهاية فيبعث من جديد الى السماء سعياً لأكمال الدائرة الكونية.

أما طبيعة الموضوع فالمسرحية مفعمة بالغموض والاستفهامات، "ولا عجب أن تتضارب التأويلات وخاصة في فاوست الثاني لأن الأسلوب مشفراً وله أكثر من معنى فقد انعكست عدة عوالم في عمل فني واحد، إذ أستاذ العالم اليوناني والعصر الوسيط والكلاسيكية المحدث والرومانتيكية وعالم ألف ليلة وليلة وعالم دانتة وشكسبير"<sup>(3)</sup>، كذلك تميز النص بالتفكيك والتقطيع ويبرر الباحثون ذلك لطول المدة التي تم فيها كتابة المسرحية، وقد حدث الكثير من التغيرات على فاوست من تطور وانتقال في المقامات من شباب الى رجولة ثم شيخوخة، وتحول في الأحوال من أنفعالية وشهوانية الى موضوعية ونساعة وصوفية<sup>4</sup>، وتلك التحولات نجدها عند المتصوفة والفنانين وأتباعهم في الأسلوب الخطابي التي لا يتحكم فيها قانون بل هي أنحراف وتحرر من كل قيود الكتابة والأشياء الأخرى، لتصل في النهاية الى المعالجة الموضوعية، والشكل الخطابي لدى المتصوفة تحمله الكثير من المذاهب الأدبية والفنية، مثل الرومانسية



والرمزية والسريالية والوجودية، أن النص الصوفي جامع للكثير من النصوص المجاورة، أو يكون العكس فهناك الكثير من النصوص الأدبية مستضيفة في شكلها ومضمونها ملامح من الخطاب الصوفي. أما اللغة فقد أتسمت بالتكرار من أجل التأكيد سواء على ما يدور في خلجات الذات الإنسانية أو من أجل أوصولها الى الذات الأخرى، وقد تعدد التكرار في الكثير من الحوارات مثلاً في حوار فاوست مع مرجريت: "الى الأبد! إن نهايته ستكون اليأس، كلا، بغير نهاية! بغير نهاية"<sup>(5)</sup>، فقد تكررت عبارة (الى الأبد)، وكلمة (نهاية) وعبارة (بغير نهاية)، كذلك تكررت عبارة (أي شيء) في حوار آخر لفاوست مع مفستوفيلس: "أنت لم تعط أي شيء عن أي شيء، ماذا تعرف عما يشترقه الإنسان"<sup>(6)</sup>، ذات مايرد في الخطاب الصوفي، والحوارات عبارة عن (مونولوج) أذ يحاور فاوست نفسه (من الذات الى الذات)، أو في حواراته ما بين الأنا والآخر عندما تجد الذات أن جميع أبواب العالم الأرضي موصودة أمامها ولا يوجد باب مفتوحاً غير باب السماء، مؤكداً وفرة دلالية من الخطاب الصوفي.

1 جُتِيه، فاوست، مصدر سابق، ص 89.

(2) جُتِيه، فاوست، المصدر السابق، ص 574.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 254.

4 المصدر السابق نفسه، ص 257.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 340.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 525.

وردت الكثير من الرموز والعبارات والكلمات الصوفية وخاصة نهاية المسرحية، حيث رسمت صورة صوفية كاملة للحب الإلهي لتختتم بحوار للجوقة الصوفية: "كل فان هو رمز وحسب، وكل ما لا يمكن الوصول سيصير هنا حادثاً، وما لا يمكن وصفه قد جرى هنا فعله، أن الأنوثة الخالدة تجذبنا الى أعلى"<sup>(1)</sup>، كما ترد بعض المصطلحات الصوفية مثل (الحب الإلهي - الحضرة الإلهية - العماء - الخواء - الفناء - الزهد - أشواق - حجب)، وفي نصوص جُتِيه يؤشر الباحثين تأثره بالشرق والفكر الصوفي والميراث الإسلامي، إذ عكس "صورة الإنسان الذي ارتفعت عنده المبادئ والمعتقدات شيء آخر ما فوق كل المتع والخيرات الدنيوية وفوق الحياة والسلامة والأمن"<sup>(2)</sup>، وحملت نصوص جُتِيه الشعرية بملامحها الرومانسية دلالات صوفية صريحة هي ذاتها، كما في (كتاب حافظ) وفي نص (غير محدود):

"أما أنك لا تستطيع الانتهاء. فهذا ما يجعلك عظيماً!

وأما أنك لا تبدأ أبداً فهذا يعيبك!

أن مصيرك يدور كما تدور الأفلاك:

فالبداء والنهاية دائماً عنده سياتي وما يأتي بعد الوسط هو بعينه

ما يبقى الى النهاية. وما كان منذ البداية"<sup>(3)</sup>.

## 1-5- الطريق الى دمشق

يعد النص المسرحي بالنسبة لسترنديبرغ\* عالمه الذاتي حاملاً لكل ما مر به في رحلته الحياتية و المعرفية، وعبر النص يحاور ذاته يؤنبها يعاقبها محاولاً تطهيرها من الخطايا المرتكبة في حق نفسه

وحق الآخرين، ممثلاً فضاءاً للأعترافات وتسوية حساباته مع ماضيه الأليم الذي أثر على نتاجه الأدبي المحتضن لثنائية ذاتية وموضوعية في الوقت نفسه، فمجل كتباته حاملة لهويته وتجربته الذاتية وما يحلم أن يكون عليه.

يسجل أن سترندبرغ يكتب لنفسه كاشفاً عن عزلته وبيئته محطماً بعض المطلقات من عالمه باحثاً عن الجوانب الأكثر روحانية في الذات الإنسانية، وجاء ذلك من تأثره بالديانة البوذية والهندوكية والكاثوليكية والألحاد والزندقة والأشتركية وتصوف سويدبنورج، معبراً عن الذات من خلال رؤيته لعالم لا معنى له ولا تماسك فيه<sup>4</sup>، كان يحلم بعالم مثالي خال من الخطيئة، ذلك ما نجده في نص مسرحيته (الطريق إلى دمشق)

(1) جُتيه، فلوست، مصدر سابق، ص 577.

(2) كاتارينا مومزن، جوته والعالم العربي، تر: عدنان عباس علي، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1995)، ص 302.

(3) جُتيه، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، تر: عبد الرحمن بدوي، ط2، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1980)، ص 103.

\* مؤلف مسرحي وروائي سويدي غزير الإنتاج ألف أكثر من خمسين مسرحية أضافه إلى الروايات والقصص والسيرة الذاتية، ولد عام (1849م)....، كان عالماً له أبحاث في المعادن ورساماً وطبيباً وشاعراً، أنساناً يتفاعل مع الأحداث ولا يراها إلا من خلال تأثيرها عليه وتشابكها مع حياته الخاصة، وقد مرت حياته بين طيات الألم والاضطراب والحرمان والعقد النفسية وفي يوم ميلاده الثالث والستين وبينما كانت السويد تحتفل تكريماً له وبعد أن شهد الاحتفال فارق الحياة عام (1912م) وهو يحتضن الأنجيل. للمزيد ينظر: على عقله عرسان، سياسة المسرح، (منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1978)، ص 180-196.

4 روبرت بروساتين، المسرح الثوري، (دراسات في الدراما الحديثة من إيسن إلى جان جينيه)، تر: عبد الحليم البشلاوي، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، د.ت)، ص 76-110.

المستمد عنوانها من القصة التي وردت في أعمال الرسل عن شاؤول الساهر الظلوم الذي شاهد في طريقه إلى دمشق رؤيا مفزعة حولته من عدو للمسيح إلى بولس الرسول، متخذة شكل رحلة روحية ذات طابع حلمي متقطع، مستضيئة لملاح صوفية متسمة بماهية جمالية وسلوكية، موضوعها الرئيس التردد في الهداية لإن الإنسان يظل في صراع بين ملذات وشهوات الحياة ووسوسة الشيطان، وبين الحنين إلى السماء بنقائنها وصفائها حيث الذاتية المتصفة بالصفات الإلهية، أي الصراع بين ثنائية (النعم - اللا) شاملاً المحطات الثلاث للرحلة الآنية، في الجزء الأول يصور الأنتظار الطويل للمجهول فيما يخص الغريب المتمثل في صورة السيدة، فبعد طول حوار وهما جالسان عند منعطف الطريق عن الحياة الماضية، وكيف يقال عنه في محيط الأسرة أنه طفل أستبدلته العفاريت بالطفل المولود وظلت هذه الخرافة تراوده طول حياته، وغيرها من الأحاديث المليئة بالرموز والالغاز والخيال، ثم يذهبان إلى بيت الطبيب (بيت زوج السيدة)، والذي يدعوه الغريب بالرجل الذنب ممثلاً جزءاً من ماضيه، إذ كان زميله في الدراسة وقد الحق به الأذى وعوقب الغريب على ذنبه أتجاهه، كذلك يلتقي بقيصر الشخص الذي يرعاه الطبيب في منزله، أحس الغريب بأن هناك تواصلاً ما بينه وبين قيصر، إذ كان يدعوه أقرانه في المدرسة بقيصر، وبعد تبادل الحديث فيما بينهم يأخذ الغريب بيد السيدة ليخلصها من الرجل الذنب وألم الحياة معه حسب رؤيته للأمور، سالكا طريقاً مليئاً بالمتاعب لا يملكا النقود لسد الحاجة إلى أن يصلا بيت أم السيدة، تمر العديد من الأحداث والحوارات ما بين الأم والغريب والشخصيات الأخرى، ومع الوقت ينشئ جنين داخل أحشاء السيدة من الغريب، وحين كان الأخير ينتظر وصول مبلغاً من المال تصله دعوة لتكريمه لأنه صنع الذهب، وبعد أحداث يسلكا الغريب والسيدة طريق الدير وعند وصولهما بمسافة من الجبل يكون هناك نوع من التردد

فيما يخص الغريب، أما الجزء الثاني وبعد وصول الدعوة يراوده اعتقاد بأن لديه قوى تجعله قادراً على طرد الأرواح الشريرة بأعماده السحر فيستدعي البرق، كذلك مقدرته على صنع الذهب، ومن الناحية الأخرى ينتظر الخلاص بولادة طفله المهددة حياته من قبل الطبيب، أما الحدث الأهم في هذا الجزء الوليمة التي تقام لتكريمه معتقد أن الحكومة أشرفت على أقامتها، إلا إن من أقامها مجموعة من السكارى، ويكتمل الوهم باكتشافه أن الذهب وسيلة خلاصه من الفقر مجرد نوع من الشوائب لا غير، فأيقن من ذلك بوجود لعنة تلاحقه، وينتهي الجزء الثاني بالإيمان الغير مكتمل والتردد بالذهاب مع الكاهن للتطهير من الخطايا، أما الجزء الثالث فيبدأ باتباع الغريب للكاهن الذي أخذه بيده ليقوده عبر ممر جبلي ضيق غير منتهى، ويدور حوار فيما بينهما ثم يطلب الغريب من الكاهن أن يرى أبنته فيتحقق له ذلك يجيء بها بال لحظة، يدور بينهما حوار طويل يسألها عن زوج أمها الجديد ويعني (الطبيب)، وبعد أن ينتهي الحديث تذهب الأبنه ليلتقي الغريب من جديد بالسيدة وفي الطريق الذي يسلكوه يبدأ بالبوح لها عن ما أقرفه من ذنوب في حياته، وبعد أنتهائه يعلن الكاهن أن ذنوب الغريب قد تلاشت من خلال أعتراقاته، يظهر الشيطان مرة أخرى ليبدأ وسوسته في أذن الغريب، بعد ذلك تعقد محاكمه في القرية يكون الشيطان المحامي عن جميع المتهمين محاولاً تبرير جميع الشرور، إلا إن الغريب يستمر في طريق الهدايا إلى أن يصل الدير، يدخل متحف الصور ليتعرف على شخصيات خالدة لإعتبار ما قدمته من فائدة للإنسانية، ومنهم (بوكاشيو - لوثر - جوستاف أدولف - شيلر - جوته - فولتير - نابليون - كيركجارد - فكتور هيجو - فون شتو لبرج - لافاييت - بسمارك - هيكل)، وبإنتهاء الحديث عنهم يعاود الحوار مع الشيطان إلى أن يأتي الكاهن والجوقة باتجاه الغريب يلقون الكفن عليه ليدفن ويرقد بسلام ثم يبعث من جديد.<sup>1</sup>

يعيش بطل المسرحية غربة في عالمه الدنيوي ويستبان عن ذلك من الرمزية الأسمية له (الغريب)، وقد أنتابه هذا الأحساس لما مر به في حياته من ألم وتعاسة وبؤس يقول: "... لقد نشأت بالبغضاء عين بعين وسن بسن..."<sup>(2)</sup>، يصاحبه أحساسه المؤلم لأن ماضيه وما ارتكب من ذنوب في حق ذاته والذوات الأخرى يراها كأشباح تطارده في كل مكان، رغم ذلك يراوده اعتقاد أن الإنسان ينغمس في الخطيئة دون علمه لأن ذاته تؤسس من خلال تمرکز سلطوي سياسي وديني وعرف اجتماعي لا يعرف الحقيقة من خلالهم، فيقول: "لماذا؟ لماذا يولد المرء في هذه الدنيا جاهلاً لا يعرف شيئاً عن القوانين والعرف والعادات قد يخرقها من غير وعي، والتي يعاقب على خرقها؟"<sup>(3)</sup>.

فبدأ العالم يتلاشى يذوب "بما أخذ يتجمع في جوه من بغضاء ووحشية وعودة إلى همجية الجاهلية وشرعية الغاب"<sup>(4)</sup>، لذا فإن الإنسان (الغريب) أصبح ينتظر المجهول ليخلصه من أحساسه بالخطيئة التي غمرت العالم الأرضي، أو يتمنى أن يحل بالعالم عقاب إلهي يكفر عن ذنوب الجنس البشري، تقول الأم في حوار لها مع الغريب وهما في انتظار فيضان النهر: "اني لأتمنى أحياناً أن يفيض النهر فيكتسحنا جميعاً بليل ونحن نيام، ولو أنه فاض هنا ألف سنة فلعله يمحو الخطايا التي قام عليها هذا البيت"<sup>(5)</sup>، يعطي البيت هنا معنى مجازي للعالم أي صورة مجسدة للعالم الكبير وفيضان النهر إشارة لرمز أسطوري عن الطوفان العقاب الإلهي الواقع على بني الإنسان ليمحو الخطايا، بينما يرى الغريب في ذات الموضوع شكلاً آخر

للتطهير: "لا، أنا أريد أن أرى مقدار احتمالي، أني أشعر مع كل ضربة سوط أن ديناً مما عليه يمحي من حسابي"<sup>(6)</sup>، فمن خلال الإيلام الذاتي للجسد يبلغ الإنسان مرتبة الكمال.

وذهب الغريب يبحث عن عالمه الذي يحلم به، بعيداً عن العالم الأرضي، لأن العدالة التي يطلبها لا توجد إلا في العالم العلوي، يتضح المفهوم في عبارة للألم: "لا عدالة على الأرض، بل في السماء"<sup>(7)</sup>، إشارة للعدالة السماوية "فالعالم الذي يكمن وراء مخيلته ليس له شكل أو حقيقة ثابتان، وهو لا يصبح عالماً واقعياً إلا عندما ينظر إليه الرائي بعينين، عندما تكون للرائي قوة شاعرية، قوة تخترق الحجب وترى البعيد"<sup>(8)</sup>، أراد الغريب التسامي عبر الفضاءات مخترقاً جميع الحجب حالماً بلقاء الله، فيقول للكاهن: ".... أن تظهر روحي من كل ما يكبلها، بحيث تستطيع روحي مرة أخرى أن تجد لساناً من لهب

1 سترندبرغ، الطريق الى دمشق، تر: محمد توفيق مصطفى، (وزارة الاعلام: الكويت، 1971)، ص 27 - 422.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 34 .

(3) المصدر السابق نفسه، ص 106 .

(4) يوسف عبد المسيح ثروت، دراسات في المسرح المعاصر، ط 2، (منشورات مكتبة النهضة: بغداد، 1985)، ص 279.

(5) سترندبرغ، مصدر سابق، ص 181.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 190.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 182.

(8) روبرت برونستين، مصدر سلبق، ص 86.

تصعد عليه الى عالم الأثير فتنزح سلطان القوى العليا وتصل الى العرش حيث ترفع الى الفرد الصمد شكايات البشر"<sup>(1)</sup>، وشخص المسرحية تحمل بذرة صوفية تود أظهارها بمجاهدات ومكابدات تمر بها النفس البشرية، إلا إن نيل المراد وتذوق سعادة اللقاء والأحاساس بنشوته لا يأتي إلا عن طريق الألم وهنا تكمن المتعة الحقيقية، يؤشر ذلك الحوار الذي دار ما بين الغريب والوسواس، فيقول الأخير: "... أن الألم يوجد لكي يجعل النعيم أشد وضوحاً"<sup>(2)</sup>.

تبدأ الرحلة الروحية للغريب بالتححرر من كل القيود التي تقيد الإنسان، هاتفاً أمام الملاء حرروا أنفسكم، ذات ما قال للسيدة عن حلمه بعالم يسكنه إنسان حر: "... لم أستطع رؤية الناس يقاسون العناء، فظلت أقول لهم باللسان وبالقلم أيضاً حرروا أنفسكم"<sup>(3)</sup>، أذ ينظر الغريب للمادة وهم دنيوي يجب التحرر منه ومن أي شيء يربط المرء بالعالم السفلي، فالروح يجب أن تغادر الجسد لأنه سجنها الأبدي واصفاً أحساسه "... أعاني مشاعر الذنب المطهرة بالندم وأستمتع بألم الجسد، بينما تحوم روحي كالدخان حول رأسي، أن المرء ليبدو وكأنه معلق بين الحياة والموت عندما تحس أنها فكت أسارها وأنها قادرة على التحليق في الفضاء أن أرادت"<sup>(4)</sup>، فبدأ يبحث عن حقيقة الموت أي موت الجسد وليس الموت الروحي لأن الجسد منبع للخطيئة والشقاء، يتحاور الغريب مع الكاهن في ذلك:

"الغريب: أنا أبحث عن الموت دون حاجة بي لأن أموت!

الكاهن: تريد موت الجسد، موت نفسك القديمة، طيب! "<sup>(5)</sup>.

من خلال تصوير سترندبرغ لحقيقة الموت في النص، يتضح ما تحمله فلسفة الموت من تشكلاتها الجمالية الخاصة بالخطاب الصوفي مؤشراً الكاهن جمال الصورة الإنسانية عند الموت أذ يتطهر من الخطيئة ليعود مثلما كان يوم ميلاده الأول نقياً صافياً متمتعاً بالفطرة الأولى: "الآن قد تحرر من الأثم ومن الخجل ومن القبح، نعم أنه يبدو جميلاً في الموت، فالموت هو المخلص"<sup>(6)</sup>، لإحاطته بجمال الميلاد والأنبعاث الجديد، مما يجعل المتصوفة يختاروا الموت بكل حرية.

كما اتخذت ثنائية الموت والخلص في النص المسرحي رمز الصليب، والذي يعتبر في الديانة المسيحية وبعض الفلسفات والأجناس الأدبية رمزاً للتطهير الجسدي من خطيئة الإنسان الأولى، لذا تكرر رسم رمز الصليب في الأفق دلالة التقرب من المراد، ففي حوار الغريب مع السيدة بعد أن وصلا مدينتها المتهينة للطوفان كي يغسل أثامها، مستفهماً عن ظاهرة مميزة شاهدها هناك: "لماذا يرسم الناس الذين أقابلهم علامة الصليب على أنفسهم؟"<sup>(7)</sup>، فجميع الناس الذين يعيشون عالم المسرحية يريدون الخلاص و

(1) سترندبرغ، مصدر سابق، ص 205 .

(2) المصدر السابق نفسه، ص 421.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 36.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 44.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 283.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 361.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 105.

ينتظرون المخلص، والغريب يتوق الى ذلك بشوق، لذا عندما راوده الوسواس سألته:  
"الغريب: أنا لا أعلم من أنت، ولكنك أول من يجيب على أسئلة قد تعيد ثقتي بالحياة، أنت.

الوسواس: نعم؟ قلها!

الغريب: أنت المخلص"<sup>(1)</sup>.

وبعد تحرره وخلصه من ماديات الحياة وشهوات الجسد ودخوله الدير، بدأ حالة التحول أذ وجد في "الحياة التي كانت يوماً ما مجردة من المعنى، بدأت الآن تتخذ لها معنى"<sup>(2)</sup>، ويؤكد أنسلاخه عن عالم الوهم قائلاً: "لا لم أعد أريد أن أربط نفسي بشيء على وجه الأرض"<sup>(3)</sup>، حتى طفلة الجديدة التي كان يعتبرها مصدر الخلاص كونها بداية حياة جديدة.

عند دخوله الدير طلب من الكاهن أن يرشده الى المقامات التي يتبعها ليرتقي الى العالم العلوي،

أخذ الكاهن بيد مريده ليعرفه بها.

"الغريب: أنا مستعد بوسعك أن تختبرني.

الكاهن: أول عهود الدير الخضوع.

الغريب: والثاني الطاعة، وكلاهما لم يكن قط من فضائي ومن أجل هذا السبب بالذات أريد أن أبذل المحاولة العظمى"<sup>(4)</sup>.

تبع التحول السلوكي الذي إلم بالغريب التحول الروحاني بآنتقاله من حال الى حال، أذ يشعر الغريب بأنه يفنى روحياً باللامنتهي، يسجل ذلك من خلال حديثه مع الأم بعد أداء الصلاة:

"الغريب: نعم... لم يكن هو الموت، بل الفناء.

الأم: الفناء في الخالق، نحن نسميه الموت الروحي"<sup>(5)</sup>.

أذن الفناء في الله ما كان يطمح به، فعندما أراد ترك السيدة بعد أن كشف الحقيقة قالت له:

"السيدة: الى أين؟

الغريب: الى الفناء، فإذا لم امسك الحياة بيدي فلأمسك الموت على الأقل... وهذا يعطي احساساً عجيباً بالقوة"<sup>(6)</sup>.

يشير الفناء بين العاشق والمعشوق الى رمزية الحب الإلهي الظاهر في هذه الرحلة الروحية من خلال إسقاطات الحب الأدمي بأعتباره صورة مبسطة للأسمى والأرقى والأبهى، فيقول الغريب للوسواس واصفاً الحب الحقيقي ما بين الرجل والمرأة: "تختلط شخصياتهم، حتى لا يعودوا قادرين أن يميزوا بين الأنا والأنثى"<sup>(7)</sup>، كاشفاً حال من الأحوال التي يصلها المريد حين تتحد ذاته والذات الإلهية، مجسد بصورة

(1) سترندبرغ، مصدر سابق، ص 335.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 30.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 240.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 280.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 133.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 29.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 382.

الغريب: ...، وإذا أنا أحببت مخلوقاً أحببت أن أخدمه وأطيعه وأحتمل أذاه وعذابه.

السيدة: لا تحبني، بل أحبب خالقك، أنه هو الحب ذاته..<sup>(1)</sup>، لأن حب الله مبعث لجميع أنواع الحب.

ويظهر الرمز الانثوي من خلال صورة الحب المستقاة من الحب الحقيقي، ممثلاً صورة للمرأة الأم (حواء) وليس ذات بعينها بل تمثل السيدة جميع الذوات الأنثوية، يبين الغريب هذا في قوله للسيدة: "اني أفضل أن افكر فيك على هذه الصورة لا شخص لا أسم، أعرف واحداً فقط من أسمائك وأود أن أسميك بنفسي... دعيني أرى بماذا يمكن أن أناديك وجدتها، حواء"<sup>(2)</sup>، وربطها بحواء دافع آدم نحو الخطيئة وفق المدونات الدينية، إلا أنه لا يستطيع الاستغناء عنها كونها المكمل للتكوين الكوني، والتي ربطت آدم بالعالم الأرضي، هذا ما أشاد به الغريب في حوار مع الوسواس:

"الغريب: نعم لأنها ربطتني بالأرض، كما تربط أقدام العبيد بالأغلال لكي لا يستطيعوا الهرب.

الوسواس: أنت تتحدث عن المرأة، دائماً عن المرأة.

الغريب: نعم المرأة هي البداية وهي النهاية..."<sup>(3)</sup>.

ويمثل الجمال في مسرحية (الطريق الى دمشق) ما يملكه الإنسان من صفات الجمال الحقيقي، ناشدة للباطن لا علاقة لها بالصورة الفيزيائية، بعد التحول الذي طرأ على الغريب أتجه صوب ذاته ليكتشف ماهية الجمال: "الغريب: ...، وأذن فما هو الجمال؟

الوسواس: مجرد شبه، أنعكاس لما فيك من طيبة،..."(4).

والجمال لا يختصر على الإنسان فقط بل شمل جمال الطبيعة، والنص عامراً بحوارات في وصفها ومدى أنعكاسها على ذات الإنسان، فعندما تأتيه الإشارة يترك كل شيء ليجوب الأرض بغاباتها وصحاريها وحقولها متأملاً السماء وما تحمله من رموز تفنن بها الخالق، ذلك ما حدث للغريب داخلاً طقساً تأملياً يراقب البرق حين يشق السماء لينذر مخلوقات العالم الأرضي من المجهول، فهناك علاقة تواصلية ما بين الغريب والطبيعة بطقوسها الروحية ومؤلفها أيضاً فيصف مكان الدير عند دخول السيدة والغريب بأنه عبارة عن "خلاء فيه تلال، الى اليمين في أقصى البعد كنيسة على مرتفع على حافتي الطريق أشجار فاكهة"(5)، فالخلاء هو ما تبحث عنه الذات المتأملّة ليصبح في خلوة مع ذاته والذات الإلهية.

ومن رموز الطبيعة الواردة في النص الشجرة لما لها من قدسية أزلية البداية في عالم الحقيقة رامزة للمعرفة المقدسة، كذلك اقترانها ب آدم وحواء، إذ جاء الكتاب في المسرحية نظيراً للشجرة وما يتبعها من تحولات، فثمة جملة تغيرات على ذات السيدة بعد قراءتها للكتاب الذي منعت من قراءته: "الغريب: أذن فقد أكلت من شجرة المعرفة؟ وداعاً..

(1) سترندبرغ، مصدر سابق، ص322.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 33.

(3) المصدر السابق نفسه، ص356.

(4) لمصدر السابق نفسه، ص 358.

(5) المصدر السابق نفسه، ص83.

السيدة: أراحل أنت؟"(1).

أي تناصاً وقصة الخليفة، كما تتكرر رمزياتها في عبارة تقولها السيدة "أحسست أنني قد أكلت من شجرة المعرفة أنفتحت عيني وعرفت الخير من الشر كما لم أعرفها قط من قبل"(2)، وثمة تناص مع الديانة البوذية وتقديسهم لشجرة الأستنارة التي كان بوذا يتنقل بظلها متأملاً حتى غمرته الإشراق.

ومن الرموز التي تؤثر الباحثة تكرارها في أغلب النصوص المسرحية رمز الجبل وما يحمله من مرجعية صوفية، فنص المسرحية ذاته يرمز له "بأنها جبل تضرب شعابه فيما فوق السحاب، باعتبارها رحلة شاقة في طريق جبلي مرتفع يتسامى بذواته الإنسانية من السطح الى السماء نحو الحدود التي تمتد وراءها الأبدية في سلام مقدس"(3)، فالغريب عندما غمرته الهداية ذهب دون أي تردد لبس ملابسه الجبلية دلالة على ارتداء ثوب آخر لعالم مثالي له اختلافه وثوب العالم الأرضي الآفل لديه لـ (ينكشف) عنده البياض الأول متجهاً نحو الجبل يحاور الكاهن:

"الغريب: لماذا تقتادني في هذا الطريق الملتوي الجبلي الذي لا آخر له؟

الكاهن: هكذا الطريق يا صاحبي...

الغريب: ما رأيت قط شيئاً في مثل هذا البياض على وجه هذه الأرض الموبوءة"<sup>(4)</sup>.

رغبة أعتلاء الجبل لم تقتصر على الغريب فقط، بل شملت ذوات أخرى آملة في تطهير ذاتها، ينطبق هذا على أداء السيدة أيضاً مستعينة بيد الكاهن ليدلها طريق الهداية.

"السيدة: الى أين؟

الكاهن: الى أعلى الجبل هناك تسطع الشمس على الدوام.

السيدة: (تقف) أهنالك مأوى لي أنا الأخرى.

الكاهن: هناك مأوى لكل إنسان... سأريك الطريق"<sup>(5)</sup>.

ولا يستثنى الطير من الحضور الرمزي أذ تؤثر عبارة الوسواس أثناء دفاعه عن أحد المتهمين في المحكمة واصفاً له: "كان منذ البداية واحد من تلك الطيور الغربية التي تحلق في شبابها باحثة عن خالقها"<sup>(6)</sup>، فالطير يشبه بروح الإنسان النقية المغتربة داخل وطنها الحاملة بأرض تقدس إنسانها، ويدوم سعيها حتى يصبح حلمها حقيقة، ففي حوار الوسواس السابق ترد عبارة (الطيور الغربية) مسجلاً النص تجاوراً وقصة السهروردي (الغربة الغربية) الرامزة بالغربية للظلام والجهل الذي تعيشه الذات بغياب المعرفة الإلهية لذا تتجه شرقاً حيث سطوع الأنوار الإلهية.

يرسل النص دلالات تصوف أخرى من خلال رمزا الزمان والمكان المتحكما في مسار الرحلة،

(1) سترندبرغ، مصدر سابق، ص 110.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 110.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 9.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 278.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 326.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 347.

مهمشاً لزمان الحسابي والحدود المكانية، "ففي النص يفضى الأحساس بالزمن كما هو متوقع من البناء الحلمي... الى استدعاء الماضي والمستقبل في نفس الوقت، فتصبح عملية فك النسيج بالفعل عملية ماثلة، ..."<sup>(1)</sup>، كما أنه لا غياً وجوده ضمن عالمه فالمكان داخل ذاته صورة للعالم العلوي لذا نجد الغريب على الدوام يصف الخلاء الصخري والجبل، فالأول يوحي باللانهاية واللامحدود والحرية، أما الجبل بعلوه يعكس صورة للجلال الإلهي، عند وصوله يشعر بالمتعة لتفرده الذاتي: "في أعلى الجبل بين السحب خلاء صخري يخطوه مستنقع الى أن يختفي بين السحب"<sup>(2)</sup>، ويقول أيضاً عن مكانه الذاتي "حيث لا قرب ولا بعد، حيث الأثنان واحد حيث العدد والزمان والمكان ليست هي ما عليه هنا"<sup>(3)</sup>، فالزمان بالنسبة له يأتي انعدامه كون اللحظة الحاضرة الناشدة مستضيئة للزمان الماضي "فعلاقة الذاتي بالموضوعي تبدو في البعد الزمني كعلاقة الماضي بالحاضر، فالماضي الذي أنتقل الى حيز الذكرى وأصبح باطنياً يظهر بفعل انعكاسي كحاضر غريب، فالغرباء الذين يقابلهم الشخص المجهول هم في الأغلب إشارات لماضيه الذاتي، وهكذا يستشهد في شخصية الطبيب بزميل مدرسي لطفولته كان قد عوقب بدلاً عنه وهو بريء، وعندما يقابله تبرز في الزمن الحاضر مسببات تكببت ضميره، والمتسول وقيصر..."<sup>(4)</sup>، أي استنكار لأحداث



الماضي في اللحظة الحاضرة ليتداخلان فيما بينهم فينعدم الزمان، أو أستحضار شخصيات تأريخية لها صداها للرفع من الذات الإنسانية في زماناً مضى، فالأسم متغير إلا إن الذات موجودة في كل زمان تريد الأرتقاء بالإنسان، أذ تتوالد تلك الشخصيات ضمن دائرة التكرار كـ (قابيل - أسماعيل - برمثيوس - فاوست - أوغسطين) وأمثالهم، "فالزمان والمكان معدومان وعلى ركيزة من الواقع ليس لها معنى، يقوم الخيال بنسج نماذج جديدة خليط من الذكريات والتجارب والخيالات المنطلقة من عقالها، والسخافات وضروب الأبتكار، والشخصيات مجزأة، ومزدوجة، ومضاعفة، وهي تتبخر وتتكثف وتتفرق وتتجمع، ولكن هناك وعياً واحداً يفرض سيطرته عليها جميعاً ألا وهو وعي الحالم نفسه"<sup>(5)</sup>، ذات ما يعيشه المتصوف حين يخلق عالمه داخل نصه.

من خلال ما مر نجد أن المسرحية حاملة لخيالات وحدث ورؤى وأحلام وعدم التعادل والأتزان والخروج عن المؤلف<sup>(6)</sup>، مبينة حوارات المسرحية ذلك، يقول الدكتور: "أنا أسلم بأن الخروج عن المؤلف له جاذبية قوية عندي"<sup>(7)</sup>، فالنص عبارة عن بناء حلمي تبدو عليه نوع من الخرافة، مثل القصة المنقولة للغريب بأنه طفل أستبدلته الجنيتات بعد أن قتلت الطفل الحقيقي، أو رؤيته للشحاذ الذي أصبح كاهناً فيما بعد، كذلك قيصر صورته في الماضي والطبيب زميل الدراسة جميعهم أحلام مضت عادت تعيش

(1) فرنسيس فرجسون، فكرة المسرح، تر: جلال العشري، (دار الأهرام: القاهرة، 1975)، ص 179.

(2) سترندبرغ، مصدر سابق، ص 356.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 373.

(4) بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، (منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي: القاهرة، 1977)، ص 52.

(5) فرنسيس فرجسون، مصدر سابق، ص 172.

6 روبرت بروستين، مصدر سابق، ص 86.

(7) سترندبرغ، مصدر سابق، ص 55.

معه اللحظة الآنية كما يرد ضمن الرؤى رفقة الشيطان له في رحلته، لذا يوصف الغريب بأنه معتق المذهب الشيطاني لممارسته السحر وأعمال شيطانية تطرد الارواح الشريرة وأستدعائه للبرق أيضاً، هناك تواصل ما بينه وبين الشيطان كان يراه في كل الوجوه يحاوره ويوجهه متنبأً له بمستقبله، جاءت ممارساته تلك بأنعكاس على سلوكه الغير مألوف وكلماته المبهمة جاعلاً ممن حوله يعتقدوا أنه مجنون ذات ما يعانيه المتصوفة عند خروجهم من دائرة المؤلف فينعثوا بالجنون، يقول الغريب واصفاً ردة فعل بني البشر نحو الباحثين عن المستتر والمبطن للأشياء الظاهرة ومعانيها، "... ولكن ما أن يظهر نبي حتى ترموه بالكذب، ومن ناحية أخرى ما أن ينجح مخلوق في اختراق أسوار العوالم العليا حتى يعرض الناس عنه ويتهمونه بالجنون"<sup>(1)</sup>، كان ينعت بالرجل المجنون لإغترابه في سلوكه وفكره.

أخذ الغريب (القدرة - الإرادة - المعرفة) وسائل للأرتقاء والخلص من العالم الزائف، والتي أستقاها من تأملاته ودراسته الباطنية، معلناً مراده لرئيس الكنيسة :

"الغريب: كنت أريد أن أعرف معنى الحياة الخفي.

الرئيس: أخفى معانيها! أذن أردت أن تعرف ما لا يباح لإنسان أن يعرفه"<sup>(2)</sup>.

أعطت المعرفة للغريب تمايزاً إنسانياً يجعله مؤهلاً للكمال.

والرحلة الروحية الحالية متوافرة من ملامح صوفية وشخصها وفق التنوع الغير مقيد بدين أو جنس أو عصر أو وطن كونها تجربة إنسانية مجيباً الغريب بنفس المعنى حين تسأله السيدة عن دينه : "ديني الوحيد هو أن أرحل عندما أعجز عن الاستمرار في تحمل الأمور"<sup>(3)</sup>، مؤكداً تجاوزاً والفعل الأدائي للمتصوفة كونهم لا يفرقون ما بين الأديان، فغايتهم تخطي المسافة للتقرب من المطلق. أما بنية النص المسرحي اتخذت شكلاً دائرياً وفق التسلسل لدورة الحياة عموماً وللمتصوفة خصوصاً (الميلاد - الموت - الأنبعاث)، فهاجس الحنين الى البداية يلاحق الغريب مثل ظله، يفسر حوارهم مع السيدة معنى ذلك :

"الغريب: ضعي يدك في يدي، ومن هنا فلنسر معاً.

السيدة: الى أين؟

الغريب: نعود من نفس الطريق الذي جئنا منه،..."<sup>(4)</sup>.

مثلاً يصف الوسواس للغريب موته ومن ثم أنبعثه كشخص جديد: "على حافة القبر.. أنا فاهم! عليك أن ترقد في تابوتك وتنتظر بالموت، سيغطي آدم القديم بثلاث حفن من التراب وتنشد ترنيمة من الأعماق، وستقوم ثانية من موتك وقد تخلت عن أسمك القديم ويعاد تعميدك كما لو كنت طفلاً حديث الولادة"<sup>(5)</sup>، وذلك ما يناظر مرحلة البرزخ ضمن مراحل موت الإنسان، وعندما ينتهي به القرار للعودة يسأله الوسواس

(1) سترندبرغ، مصدر سابق، ص 198.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 403.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 29.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 144.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 420.

عن اتجاه مسيره: "الوسواس: الى أين؟

الغريب: الى فوق...؟"<sup>(1)</sup>.

وفي حوار آخر للغريب مع السيدة يقول لها: "ولن تكون النهاية عندما ننتهي، أن الحياة شظية بلا بداية ولا نهاية"<sup>(2)</sup>، فأختار العودة بدخوله عالم الموت ليشهد ميلاده من جديد، محققاً النقاء والصفاء الأبدي وارتقائه العالم العلوي موطن الانبياء والاولياء والقديسين، هكذا هي نهاية رحلة الغريب بعد دخوله الدير يستقبله الكاهن والجوقة ليضعوا عليه الكفن ليدفن حتى يبعث من جديد مودعاً إياه الشيطان رفيق مشواره الدنيوي: "الوسواس: (مختفياً) وداعاً!

الكاهن: يا رب أمنحه سلاماً أبدياً!

الجوقة: أضاء الله قلبه بالنور الأبدي!"<sup>(3)</sup>.

فالسعي وراء الكمال الكوني يطوق الكون بدائرة الجمال الدائم، معلناً عن ملمح صوفي حملته رمزية الشكل الدائري.

أما أسلوب النص "خاضع لشكل الحلم وكل جزء منفصل ومستقل عن الآخر، فأتسم بالتقطيع وعدم الترابط والتفكك وكثرة الرموز والألغاز والتأويل، وحتى الشخصيات عبارة عن هياكل رمزية مستقاة من وعي مفرد فاينجبرج التي يريد الغريب أن يرى فيها شخصاً، (...انني افضل ان افكر فيك على هذا النحو بلا شخصية وبلا اسم مجرد حواء)، هو سياق هذا النص المسرحي" (4)، وحمل الأسلوب أيضاً سمة التكلم بصيغة الغائب مثل قوله: "انا المنتقم كما يقول الله" (5)، وكأن الله قد حل فيه، ذات ما كان يحسه، مؤكداً ذلك حوار آخر مع السيدة: "أنا الكون، وأحس بقوة الخالق في باطني، فأنا هو أريد أن امسك الكل بيدي فاعيد تشكيله الى شيء أكثر كمالاً وبقاءً وجمالاً" (6).

أما اللغة قد تفقد معناها أحياناً فيلجأ أشخاص المسرحية الى الصمت يقول الغريب: "هذا خير، سيصبح الكلام آخر الأمر رذيلة كالشراب، وفيهم الكلام إذا كانت الكلمات لا تغلف أفكاراً؟" (7)، مثلما يعمد المتصوفة الى الصمت عندما يعجز الكلام وتتوقف اللغة في قدرتها على البوح ونقل تجربتهم وما يكمن داخل ذواتهم.

ووظف التشبيه في النص والعشاء الأخير للمسيح مع طلابه "يدخل الكاهن ومعه العشاء الرباني" (8) يقدمه لضيوفه (الغريب - الشحاذ - الدكتور)، وجاء التشبيه مع أشخاص ذو فعلاً خالداً كما ذكر سابقاً (أسماعيل - قابيل - فاوست - برمثيوس).

(1) سترندبرغ، مصدر سابق نفسه، ص 393.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 317.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 422.

(4) فرنسيس فرجسون، مصدر سابق، ص 172 - 176.

(5) سترندبرغ، مصدر سابق، ص 183.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 76.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 420.

(8) المصدر السابق نفسه، ص 251.

والشكل الفني للرحلة يناظر رحلة المتصوفة وهجرتهم داخل الذات أو خارجها "وهذا يعني أن الصوفية حقاً صنف من أصناف الهجرة، فالصوفي سائح مهاجر على الدوام، حتى لو لم يتخطى عتبة بيته قط، وهو يسوح في باطنه، ويسلمه الافق الذي بلغه الى الافق الذي لم يبلغه بعد... فالصوفية تجاوزت يتخطى المغلق بإتجاه المفتوح" (1).

## 6-1- عندما نُبعث نحن الموتى

تقترن حياة أي فنان بنسبة ما ينتاجه الجمالي ولا يستثنى من ذلك إبسن\*، فقد كانت حياته الأولى جملة تحولات ماراً بإحباطات وفشل في جميع مجالات الحياة، ومن الأمور المؤثرة عليه رحيله عن وطنه النرويج، إذ يعتبر أبرز حدث فعل حياته الوجدانية، ليعيش حالة حنين وشوق دائم الى وطنه الأم.<sup>2</sup> يستقي إبسن موضوعاته وشخصياته من التجارب التي يمر بها رافضاً أنعكاسها الشخصي على نتاجه أي بما يشبه السيرة الذاتية، بل كان يستلهم تجربة حياته والقوى التي كانت تصوغ تطوره الذهني

والعاطفي والروحي، فعن طريق تحليله لحياته الباطنة والتعمق في المضمور داخل ذاته سواء أكانت فضائل أو نقائص، يستمد إبسن شخصياته المتمردة على الواقع<sup>3</sup>، والذي سنجد في مسرحيته (عندما نبعث نحن الموتى) على سبيل المثال.

كتب إبسن المسرحية الآتية سنة 1899م في الواحد والسبعين من عمره، أي هي بمثابة خاتمة لمشواره المعرفي والحياتي، تحكي المسرحية نهاية حياة مثال يدعى روبك، تدور الأحداث في رحلته الأخيرة التي يستذكر فيها أحداثاً من الماضي سواء مع زوجته مايا أو مع أنموذج تمثاله الخالد (يوم البعث) آيرين، والتي تبدأ بمنظر يمثل مصيفاً جميلاً معروفاً بحماماته الشهيرة، يجلس الزوجان (روبك - مايا) وتبدو عليهما ملامح الضجر والسأم يتحدثان في أمور شتى وعن تمثاله (يوم البعث) التمثال الذي خلد أسمه وعن سبب صنعه للتماثيل النصية فيما بعد، وتذكره مايا عن وعده لها بصعود الجبل، يرد عليها بإستهزاء، أثناء ذلك يأتي مفتش الحمامات فيسأله روبك عن شبح أبيض له ظل أسود يظهر ليلاً، وفجأة تظهر السيدة، يشير إليها روبك بأنها الشبح الليلي، تسأله مايا عنها هل تمثل أحد نماذجها، فيجيبها بأن له أنموذج واحد فقط، تظهر شخصية جديدة من بعيد يدعى أولفهايم صائد الدببة ومعه كلبان كبيران وحارسه لآرز يدخلون في نقاش طويل، تنبهر به مايا فيدعوها إلى المرتفعات من أجل الصيد ترحب بالفكرة، وبعد

(1) يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية، (منشورات وزارة الثقافة: دمشق، 2007)، ص 20.

\* كاتب نرويجي ولد في سكين عام 1828م، رحل إلى أماكن عديدة مبتعداً عن النرويج عام 1864م ما بين إيطاليا وألمانيا، كتب حوالي 24 مسرحية منها (عدو الشعب - بيت الدمية - عندما نبعث نحن الموتى) وغيرها، يتسم شخصه بكونه ثائراً على التقاليد البالية وإحساسه بالفرد من حيث كفاحه في سبيل الصفاء والتحرر الروحي، يجد إبسن في التعالي والتعصب والجشع والطموح فالمتحذلق والكاهن ورجل المال والمتطرف... كل هؤلاء أعداء يتربصون لسعادة الفرد، مر إبسن بالكثير من الأمور السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في حياته إلى أن مرض وتوفي عن عمر ناهز الثمان والتسعين عام 1906م. للمزيد ينظر: هنريك إبسن، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، (دار مصر للطباعة: القاهرة، دت)، ص 15 - 19.

2 ميوديل براد بروك، إبسن النرويجي، (دراسة)، تر: فؤاد كامل وكامل يوسف، (مكتبة مصر: القاهرة، دت)، ص 44 - 46.

3 روبرت بروتستين، مصدر سابق، ص 42 - 43.

حين يتضح أن السيدة هي نفسها إيرين أنموذج تمثال (يوم البعث)، يدور بينها وبين روبك حوار عن الحب والأحاساس الأنثوي الذي قتله فيها، وتخبره بأنها ذاهبة في رحلة جبلية، أما مايا بعد بقائها ليلة في الجبل مع أولفهايم تشعر بالضجر تطلب العودة إلى الحمامات، وفي طريق العودة يقابلان روبك وأيرين وهما يعتليا الجبل يخبراهما من أن عاصفة ثلجية سوف تهب، إلا إنهما لا يصغيان لذلك ويستمران في الصعود مأخوذاً بحديث عن الحياة والموت والحب الأرضي الزائل والحب المثالي الخالد، وكيف أصبحت الحياة فاقدة لمعناها، وببلوغهما القمة يعانقان السحاب فيسقطا نحو الهاوية، تراهما الراهبة ينعمان بالسعادة لما أختاراه، فترسم رمز الصليب وتدعو لهما بالسلام.<sup>1</sup>

أتسمت المسرحية بوجود ملمح صوفي مهم الشعور بالغرابة الروحية التي تنتاب معظم شخوص المسرحية فكل منهم ينشد الخلوة في مكان بعيد متأمل ذاته والذوات الأخرى، فالسيد روبك تمتع بالحياة وأشتهر إلا أنه مازال يشعر بنقص ما، لذا كان على الدوام في ترحال باحثاً عن شيء ما مجهول لعله يجده، مؤكدة زوجته ذلك الأحساس المنعكس على وجهه قائلة له: "...، فقد بدأت تتجول هنا وهناك دون

أن ترتاح لحظة، ولم يعد بإمكانك البقاء في مكان واحد... لا في الوطن ولا في الخارج وأصبحت في الأيام الأخيرة ميالاً إلى اعتزال الناس"(2).

العزلة والغربة نجدها في شخصية الكاتب أيضاً عاكساً وحدته على نصه إذ يعتبر من النصوص المتأخرة في منجز إبسن، فقد قضى فترة شبابه معزلاً العالم: "بسبب موقف مبكرأخذ مع نفسه إذ لاحت في شخصه ملامح خاصة أنتظمت فيما بعد في العديد من أعماله المسرحية"(3).

كذلك مايا تشعر بغربة داخل ذاتها دائمة الأحساس بالسأم والضجر تبحث مع زوجها عن السكون مستغرقة في الأصغاء له مستغرباً زوجها ذلك سألأ أياها هل حقاً يسمع السكون؟ فتجيبه " ... يعلم الله أنك تستطيع... حينما يكون السكون شاملاً عميقاً كما هو هنا(4)، إلا أنها ترتحل باحثة عن شيء آخر غير الذي يبحث عنه روبك، أما إيرين هي أيضاً مغتربة عن نفسها جسد بلا روح تبحث عن روحها التي تركتها وسكنت تمثال (يوم البعث)، حتى أولفهايم تبدو على شخصه ملامح الوحدة محاولاً أخفائها بتجواله من مكان لآخر في المرتفعات باحثاً عن صيد جديد.

ربما يكون سبب الانفصال عن العالم خطيئة مرتكبة يسعى المرء على الدوام التكفير عنها، "إذ أدرك روبك بعد فوات الأوان، أنه قد ضحى بإيرين وحبها بسبب مطامحه كمثال"(5)، فأراد أن يجد طريقة ليظهر ذاته، لذا صنع مجموعة منحوتة من الرموز ممثلاً نفسه بشكل رجل مثقل بالذنوب، أما إيرين أخطأت في حق ذاتها لتغيبها روحها، تقول: "لا بل أخطأت أخطأت في حق طبيعتي الداخلية... في

1 هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، تر: محمود سامي أحمد، (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر: القاهرة، دبت)، ص 51 - 169.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 60.

(3) عبد الستار جواد، في المسرح الشعري، (منشورات وزارة الثقافة والأعلام: بغداد، 1979)، ص 36.

(4) هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 54.

(5) كينث مور، مصدر سابق، ص 99.

صميم طبيعتي الفطرية الغريزية"(1)، ويستمر خطأها كونها لم تمارس حياة طبيعية بتكوين عائلة وأطفال حقيقيين لأنه غرض إنساني تستكمل به دورة الحياة من أجل الاستمرارية والدوام، تقول مؤنبة ذاتها: "كان ذلك قتلاً لنفسي... خطيئة مميتة ضد نفسي،... ولن أغفر لنفسي هذه الخطيئة"(2)، يؤدي هذا البوح لمكونات النفس إلى المصالحة مع الذات، ومن ثم مع الحياة والذوات الأخرى، حين تتعرف شخصيات المسرحية على حالتها (الحياة بعد الموت)، تجد في تعرفها قتلاً جسدياً، ورغم ذلك لا يكون الخلاص إلا عن طريقه، "فلا تغيير ولا انقلاب، بل مجرد إنكار لا يمكن أن يفضي إلى أي مكان، لأنه يأتي بعد فوات الأوان"(3).

يبدأ الإنسان بعد الاعتراف بذنوبه وأدراك ذاته البحث عن حياة ثانية أسمى يعيشها بدون أي خطيئة بعيداً عن ماديات الحياة والغرائز الجسدي، لذا يطلب روبك من إيرين أن تأتي معه فوق المرتفعات ليشهدوا ميلاد جديد، طامحاً بالتسامي معها مهاجراً السطح ليسكن السماء، قائلًا وهو في حال من الشرود كأنه يعيش حلمًا جميلًا: "ليلة حيث فوق المرتفع، معك.. معك...، هذه الحياة التي يجب أن نحياها

- وهي التي فرطنا فيها نحنُ الأثنان" (4)، حياة المتصوفة مماثلة لحياتهما معتزلان العالم عاندان الى الأبدية بأختيارهما أماكن مرتفعة متميزة بجو من الخلوة فيدخلوا حالة أنفصال عن وقائع الحياة الدنيوية.

في مثل تلك الحياة يتولد أحساس بالحرية وكسر لجميع القيود، يصف روبك لإيرين أحساسه عند وصولهما أعلى الجبل قائلاً: "... نحن أذن أحرار وما زالت أمامنا فسحة من العمر لنحيا حياتنا يا إيرين" (5)، أذ يجدوا في الموت سعادة لما سوف يشهده من ميلاد جديد حين ينظروا شروق شمس الحقيقية، فتجيبه إيرين: "... أتبعك بحرية وسرور" (6)، تتكرر كلمة الحرية في مجمل النص على لسان مايا، هناك هاجس داخلها يدفعها صوب التحرر مرددة دون أي شعور (أنا حرة... أنا حرة)، أي تمر بحال من أحوال المتصوفة كونهم في سعي دائم لنيل حريتهم والخلص سواء كان من السلطة - أي سلطة - أو من قيد الجسد، محررين الروح بعد نفيها فيه لتنتقل حيث ملاذها الأمن، أذن روبك وإيرين موتى في العالم الأرضي والذي يعني بالنسبة لهما سجن وقتي يتم الأنفلات منه بالموت فحياتهما توقفت بعد أنفصال الروح عن الجسد، روبك توقف عن العمل الفني وراح يتجول هائماً في فسيح الأرض، وإيرين لم تستطع أكمل دورة حياتها الإنسانية، فظلت رويهما هائمتين ما بين عالم المحسوسات وعالم السديم الأعلى.

مثلهم مثل المتصوفة في نشدانهم مكاناً متسماً بعلوٍ لا نهائي لينعموا بأحتضان السماء لهم تقول إيرين لروبك واصفة المكان الذي يجب الذهاب إليه: "... بل عليك أن تصعد الى قمم الجبال، الى أعلى

(1) هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 91.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 136.

(3) ميوديل براد بروك، مصدر سابق، ص 260-261.

(4) هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 147.

(5) هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 166.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 168.

مكان تستطيع الوصول إليه، الى أعلى، الى أعلى... دائماً الى أعلى يا أرنولد" (1)، وكان إبسن يعبر عن نفسه الى جانب روبك بإ نطلاقة صعوداً صوب الغلى فوق الى قمة المرتفعات حيث السعة والرحابة بعد حياة من الجهاد الخلاصي<sup>2</sup>.

عند أرتقاء المرتفع يشعرا بزمان غير الزمان، حيث يتداخل الشروق والغروب لا يمكن التفريق بينهما، تجسيداً لأندماج البداية بالنهاية والموت بالميلاد، ليعيشوا زمناً وجودياً ، مذوباً للماضي والمستقبل في لحظة من الحضور الذاتي، أي لحظة الأنخفاف الروحي، وقت لا يفرق ما بين الحضور والغياب.

أستمت الرحلة رغم ما فيها من سعادة ومتعة بألم المكابدة والمجاهدة، أذ أن جمال الغاية يجلي كل الألم ويجعل منه لذة لاتنسى، فهاجس الحنين والعودة الى ما هو أسمى يعطي أحساساً بالتألق والكمال، ولهذا الهاجس وفرة في النص أذ كان يطارد روبك فيحلم دائماً برحلة العودة الى الحياة الحقيقية، فيقول لمايا: "... هي العودة الى حياتي الحقيقية" (3)، تشبهه إيرين هذه الحياة بشروق الشمس بلا حجاب، ليتحقق التحول من عالم الظلمات الى عالم الأنوار بإزالته الحجب جميعها، مشيرة الى أن رحلة الإنسان

ملينة بالتحويلات نتيجة لفعل الانتظار لحقيقة ما، وربما لروح مرتحلة تأخذ بيده أو لأي شيء آخر، ذات الفعل يسير على روبك " فيجد أن لا جدوى من آماله لأنه لا يزال ينتظر التحول والبعث على يد إيرين" (4). ومن المحال دوام الحال لدى المتصوفة، فهم في تغيير دائم متنقلين ما بين حالاً وحال، من الدنو الى العلو ومن الظلمة الى النور ومن المادي الى الروحي ومن الحسي الى الحدسي ومن الحب الأرضي الى الحب الأبدي، تقول إيرين في ذلك: "أن الحب المتصل بالحياة الأرضية... هذا الحب قد مات في قلبينا" (5)، قاصدة حباً أسمى وأجمل برحلتها الى عالم المثل، حب روحي لا جسدي.

ونتيجة لنطقهما بعبارات بعيدة عن الكلام المألوف، وأدائها سلوكاً مغترباً في واقعهم المعاش ولهروبهما الروحي الدائم، ومرورهم بحالة من الجذب المستمر نحو الأعلى، جعل الناس ينظروهم كالمجانين، تؤكد مايا لروبك ذلك فيما يقال عن إيرين: ".....، أتعلم أن نزلاء الفندق يظنونها مجنونة؟" (6)، والذي يحدث للمتصوفة هو ذاته لأنهم متواصلين في محاورة الآخر اللامرئي، وكأنهم يخاطبوا (لذاته بذاته) مما يعطى أنطباع للمحيطون ممن لم تتفتح بصيرتهم أن هؤلاء المجذوبين القلوب نحو المطلق مجانين.

ومن الرموز الموحية في النص رمز الطبيعة التي تمثل لدى المتصوفة: "الحقيقة الإلهية الفعالة للصور كلها" (7)، ذات ما تعنيه لإيرين وروبك، فالأماكن التي يقطنوها متمسة بالجمال والخلاء والسكون

(1) هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 95.

(2) روبرت بروسناين، مصدر سابق، ص 77.

(3) هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 117.

(4) روبرت بروسناين، مصدر سابق، ص 77.

(5) هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 165.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 112.

(7) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 852

عبارة عن "صقع خلوي يمتد بصورة مُرتفعٍ عظيم خالٍ من الأشجار نحو بحيرة جبلية طويلة، وراء البحيرة سلسلة من القمم الجبلية يملأ شقوقها الثلج الأبيض" (1)، فالهروب الى الطبيعة عودة للفترة الأولى، وجمال الطبيعة وسعتها تعطي سعة عالم الصوفي الداخلي وهذوء الطبيعة يجعله في تواصل دائم مع الله، ومن خلال الوصف نجد وضوح رمز الجبل ممثلاً حلم جميع شخوص المسرحية لما يتسم به من جلال، وباعتباره شاهداً على التجدد والميلاد للزمان والمكان وكل الموجودات، هذا المعنى المرمز موروث ميثولوجي، فتدبر عبارة الصعود الى الجبل في المسرحية كثيراً على لسان أبطالها، فيقول روبك لمايا: "إلم أعذك بأن أصعد معك الى قمة جبل عالٍ وأريك كل ما في العالم من عظمة وبهاء" (2).

حمل النص أيضاً بعض دلالات الرمز الأنثوي، أذ ينظر روبك لإيرين بأنها أنعكاس للقدسية الإلهية، فلم يكتفِ لجمالها الجسدي بل كان ينظر الى بواطنها المستترة معلناً عن ذلك: "....، كنت أنظر إليك كشيء مقدس يجب ألا يمس إلا في أفكار العبادة...، وتملكني خرافة أنني إذا لمستك أو أشتيتك تدنس روحي" (3)، ينظر روبك الى إيرين إنموذجه على إنها تمثل المرأة التي يريد أن يجسدها في عالم أظهر وأنبل من الحياة الأرضية، فقد أراد لها مكاناً ما بين السحب. 4

ومن ضمن المنظومة الرمزية للطبيعة يأتي رمز الطير، الذي يعتبر من الرموز الصوفية أذ يمثل لهم "الصوفي الذي يصل الى اللطيفة الروحية"<sup>(5)</sup>، أذ تمثل اللطافة الروحية الحركة الحرة المستمرة، نجد ذلك في حوار إيرين مع روبك:

"إيرين: ...، ها هي طيورنا تسبح

روبك: أي نوع من الطيور هي؟"<sup>(6)</sup>.

الطيور هنا صورة لروحيهما المتحررتين من قيد جسدهما، وتتردد هذه الكلمات على لسان مايا طوال سير الأحداث (أنا حرة كالطير رفاقاً).

ولرمز الصليب وجود موحى للخلاص الأبدي والأنبعاث من جديد، كونه صورة مجسدة ليوم صلب المسيح وأنبعاثه، كذلك ارتباطه بشروق وغروب الشمس، يوشر الأول ميلاد المسيح بينما الغروب يدل الى يوم صلبه، وكان رمز الصليب يتبع إيرين وروبك طوال الرحلة وصولاً للنهاية أذ ترسم الراهبة الصليب في الفضاء ملقية عليهما عبارة: "السلام لكما"<sup>(7)</sup>.

ولم يخل النص من الخيال والرؤى أذ تتسم الأحداث بأنها عبارة عن نسيج خيالي جامع، حين يتكلمان مايا وروبك عن أشباح تتبعهما أينما ذهبا تجيبه مايا: "نعم، هذا صحيح يوجد دائماً أثنان يسيران جينة وذهاباً" وهما يتحدثان<sup>(8)</sup>، كل ما يحدث من أحداث وكأنه ليس بشيء من الواقع بل ضرب من الخيال.

(1) هنريك إبسن ، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 100.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 115.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 93.

4 تسعديت ايت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1، (دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1986)، ص 196.

(5) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 851.

(6) هنريك إبسن، عندما نبعث نحن الموتى، مصدر سابق، ص 138.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 169.

(8) المصدر السابق نفسه، ص 59.

تبنى نص المسرحية حمولة من الباطن والظاهر، يقول مايكل بلنكتون: "تم في سائر مسرحيات إبسن مؤشراً متواصلًا بين الظاهر النابض بالحياة وبين الرمزية الرومانسية الجياشة التي تكمن وراءها، كذلك كونه يمتلك الموضوعية أي يتراوح نتاجه بين الذاتي والموضوعي الثائر والمرتدع"<sup>(1)</sup>، إضافة الى التقطيع وعدم الترابط مما يعطى أثارة أكبر وكاننا في عالم من الخيال.

أما بنية النص أخذت شكلاً دائرياً، أذ تبدأ بالإنبعاث (الولادة) خلق الروح ثم سجنها في الجسد بسبب الخطيئة الأولى، لتهوى كل منهما من السماء الى الأرض، ثم تنسلخ الروح ثانية عن الجسد بعد الموت، فثمة هاتفاً يناديها للرجوع، ليبقى ما هو أرضي يدفن في التراب وما هو سماوي (إلهي) يتسامى صوب مصدر الأنبعاث، وذلك ما يحدث لإيرين وروبك حين تهب العاصفة وهما فوق الجبل، يشعران بأنها تباشير ليوم البعث، "أن إيرين وروبك عاشا لوناً من الوجود بعد الموت، فقد ماتا روحياً منذ زمن طويل وأنبعثا من جديد في أجسادهم، ثم أختارا الموت لتنفصل الروح عن الجسد من جديد وتبعث الى عالمها السرمدى"<sup>(2)</sup>.



ويرمز العنوان الى حالة زمنية ذات دالة تحمل سمة التتابع، فثمة بعث بعد الموت متقارباً وحالة البرزخ بتوسطها ما بين الحياة الدنيا والآخرة، فالحاضر هو السائد في زمن الذات "لأنه الحالة الوحيدة (الموجودة)، ومن ثم هناك نوع من الخلق الذهني المتصل والمتمثل في عالم جديد في كل لحظة، وتعطي علاقة الترابط بين هذه العوالم المتتالية الأنطباع بأن كل عالم يتغير الى العالم (التالي)"(3).

## 1-7- الضوء يسطع في الظلمة

كان هروب تولستوي وأغترابه عن الواقع ساعياً للبحث عن ومضة من الضوء في الظلام المدرك لضيئ الطريق للإنسانية جمعاً، جاء محصلة لما شاهده من فقر وبؤس وألم وحروب، فبدأ الصراع يشتد مع ذاته أولاً ومن ثم تحول الى صراع مع الذات الأخرى ومع المؤسسة الدينية والسياسية. أذ عانى تولستوي مثله مثل غيره الحاملين للقدسية الإلهية في داخلهم من تغييب للذات الإنسانية وأنتهاك جميع حقوقها، فكانت مسرحيته الأخيرة (الضوء يسطع في الظلام) بمثابة سيرته الذاتية، أذ أراد من بطل المسرحية (نيقلاي إيفانفتش) والذي هو تجسيد لشخص تولستوي أن يلمس الحقيقة المطلقة ويبصرها بقلبه وعقله "فضوء الحقيقة الإلهية يسطع في الظلام الذي يشرذم بني الإنسان بدلاً من إلتقائهم جميعاً على الوحدة وصفاء الإيمان، حيث كان ضوء التوضيح من أجل الآخرين والزهد ومعاشرة البشر كبشر، وسعي الإنسان نحو حياة قوامها العمل وناموسها الضمير"(4).

يذهب تولستوي في سلوكه وسلوك المتصوفة الذين يريدون أجلاء ظلمة القلب بإدراك "رؤية الأغيار بعين الحق، فأن الحق بذاته نور لا يدرك به، ومن حيث أسماؤه نور يدرك ويدرك به فأذا تجلى

(1) عبد الستار جواد، مصدر سابق، ص 41.

(2) كينث مور، مصدر سابق، ص 131.

(3) ب.س. ديفيز، المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر: السيد عطا، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1996)، ص 244.

(4) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 13.

للقلب من حيث كونه يدرك به شاهدت البصيرة المنورة الأغيار بنوره..."(1)، أراد ألغاء جميع الحجب التي تمنع القلب من الاستشراق بمشاهدة الحقيقة الإلهية المتجسدة في صورة الوجود.

بدأ تولستوي بكتابة المسرحية الحالية عام 1900م ولم تنشر إلا بعد وفاته عام 1911م، تدور أحداثها في محيط واقع حياتي لرجل مؤمن بإنسانية المسيح لا بالوهيته رافضاً الكنيسة التي لا تخدم إلا نفسها ولا تساعد الفقراء من الناس متخلية عن المبادئ التي حملها السيد المسيح، وقد كرس بطل المسرحية نيقلاي إيفانفتش السنوات الأخيرة من حياته لخدمة بني البشر وأراد توزيع جميع ما يملك على الطبقة الكادحة من فلاحين ومستخدمين ضمن سلطة الأغنياء، كذلك حاول نشر ما يؤمن به من حكمة و موعظة الجبل بين أفراد عائلته والمقربين إليه، هناك من كان مقتنعاً بإفكاره إلا إنه لا يستطيع سلوك نفس طريقه مثل زوجته (ماريا) التي لا تريد تحطيم حياة أفراد عائلتها الذين اعتادوا على الترف والرفاهية، كذلك أبنته (ليون) التي كانت تميل الى مبادئ والدها ولكنها تتحول فيما بعد، أما خطيبها (باريس) يحمل ذات الصفات والميول التي أجهر بها نيقلاي سالكاً نفس طريقه فقد رفض الانضمام الى صفوف الجيش

كون ذلك سيجعله يشترك في حروب تدمر الإنسانية، لذا أتهم بالجنون وزج في مشفى للأمراض النفسية، ويوجد شخص آخر مؤمن بما يؤمن به نيقلاني، القس الشاب الذي ترك الكنيسة وأرتحل بعيداً يبحث عن معنى الحياة والحقيقة الإلهية، أما ابنه (سيتوبا) كان ضمن الاتجاه المادي لا الروحي، أذ يحلم بأن يشق حياته مثله مثل أقرانه الذين تخرجوا من الجامعة وطريق الفقر والحرمان يتعارض مع ما يحلم به، وقد أدى فشل نيقلاني إيفانفتش في أقناع ممن حوله بمبادئه بالإضافة الى ما حل بباريس من مصير مؤلم، كذلك رجوع القس الذي كان يحمل نفس مبادئه الى الكنيسة بعد هجرها كل هذه الأمور جعلته في حيرة وتردد وبدأ يفكر ويبحث من جديد عن ماهية الوجود عائداً الى البداية الأولى طالباً العون من الله في أمره.<sup>2</sup>

تظهر سيطرة النزعة الصوفية على تولستوي سواءً في سلوكه أو نتاجه الأدبي واضحة وشبيهة بمذهب ابن عربي الذي يدعو الى دين الحب، أذ أصبح هم تولستوي الوحيد هو الإنسان متيقناً أن الدين الحق يأتي ليتسامى بالجنس البشري لا للإحاطة به وأستغلاله لمصالح دنيوية، "لم يفرق بين الأديان ولم يفرق بين اي واحد منهم"<sup>(3)</sup>، بل أراد أن يوحد بينهم فهم جميعاً يؤمنوا بالوحدانية الإلهية، معلناً ذلك من خلال باريس حين سأله المحقق:

"الجنس: أذن ماهي ديانتك؟"

باريس: لا أستطيع تحديدها بالضبط...، ... لا أعترف... أنني أعتبر نفسي إنساناً... عبد الله"<sup>(4)</sup>، وكما جاء على لسان القس في حوار مع نقولا: "...، نحن كمؤمنين حقيقيين لسنا مختلفين.. لقد جمع بيننا جميعاً إيمان واحد.. هو الإيمان بالرب"<sup>(5)</sup>، يوحي ذلك الى دلالة من الدلالات الصوفية، كون التصوف

(1) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 580

2 ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 23 - 183.

(3) هادي العلوي، مصدر سابق، ص 126.

(4) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 135.

(5) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 58.

عالم يقطنه المسلم والمسيحي والبوذي واليهودي والتاوي وغيرهم من الذوات المحتضنة للإنسانية الحاملة في داخلها حب وإيثار مذوبة ذاتها في ذات الآخر ليجسدوا صورة للحب الإلهي.

ويصل الإنسان مرحلة الكمال بما يحتفظ به من صفات إلهية، يبدو أن نيقلاني إيفانفتش مدركاً لهذا: "نعم.. أنني أريد أن أكون كاملاً، يقول الأنجيل... (كونوا كاملين كما أن أبكم الذي في السماوات هو كامل)"<sup>(1)</sup>، يفوز بالكمال الممنوحين هبات مقدسة من لدن الرب والتي تجعلهم في متعة روحية دائمة، أما الذين يحبون الحياة بمباهجها فمتعتهم زائلة، تتفق حكمة التاوي مع الأنجيل في وصفها الإنسان الصادق، "بأنه الإنسان الكامل الذي يأتي بالنفع الروحي لنفسه فهو يترك كل شيء بإنجازه وأسمه بينما هو نفسه يزاول الأشياء بلا تمييز، وبذلك يبتعد عن ذاته عالم الإنسان يبحث دائماً على فوائد حقيقية، من الممكن أن يراها الغير عديمة النفع له"<sup>(2)</sup>، يتماشى ورؤية التصوف فقد ينمو داخل الشر خير ويظهر من القبح جمال ويعطي الضار النافع، ولا يتفق الجميع مع هذا الكلام فيجده البعض بعيداً عن العقل، ذات ماعاناه نيقلاني إيفانفتش من قبل المحيطين به.

يبدأ التحول لدى الإنسان عموماً من داخل ذاته بإدراكه نفسه، يؤكد بارييس نفس الرأي: "...، لأنه لو حدث شيء في النفس، فإنه سيؤدي إلى أحداث تغيير في الدنيا"<sup>(3)</sup>، وبعد معرفة الذات والتأمل في كل ما موجود سواء بداخلها أو خارجها، تأتي مرحلة التطهير من الخطايا، يقول نيقلاي إيفانفتش: "... ينبغي على كل منا تطهير نفسه أولاً، وتطبيق التعاليم الدينية على نفسه"<sup>(4)</sup>، حتى أنه صام الصوم الكفاري وهو عبارة "عن صوم تطوعي ليوم أو أكثر لتطهير النفس وقد يتبعه الاعتراف"<sup>(5)</sup> في الكنيسة، غير أنه انحرف عن المؤلف الديني تاركاً الصوم والصلاة والذهاب إلى الكنيسة، إذ رأى أن التواصل مع الرب لا يتحدد بالطقوس الدينية فمن الممكن تخطي تلك التقاليد وتغيير الوسائل الموصلة لرضاء الله، والذي وجد عند بعض المتصوفة الذين يتواصلوا مع الله بطرق متعددة، فمثلاً الصوم المعتاد تركاً للطعام فقط، بينما لدى المتصوفة صوماً يدعى (خواص الخواص) "عبارة عن منع القلب عن الأمور الدنيوية وجميع ما سوى الله"<sup>(6)</sup>، صيام فيه عمقاً روحياً لا علاقة له بالظاهر.

أُتسمت رحلة تولستوي "بمبادئ المحبة والتسامح والزهد والمساواة، رحلة طويلة من الشك والقلق والأنفعالات، صاغها في عمله الأدبي (اعترافات) وكأنه يريد تطهير النفس بذكر الدوافع والعلل التي أوصلته إلى المثاليات التي كان ينادي بها وبطل مسرحيته نيقلاي إيفانفتش"<sup>(7)</sup>، جاء التحول بمثابة ردة فعل على ما شاهده من واقع حياتي معاش يحد من الإنسان ويستعمر ذاته ومشاهدته للبؤس الذي يفتك بالفلاح، بينما الدولة والكنيسة تعيشان في تناقض ولا تتفوهان بغير المواعظ والشعارات الفارغة، يوضح

(1) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 111.

(2) لاوتسه / تشانغ تسه - كتاب التاو، تر: هادي العلوي، ط1، (دار المدى للثقافة والنشر: دمشق، 2002)، ص 176.

(3) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 149.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 60.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 27 - 28.

(6) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 847.

(7) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 6.

نيقولاي إيفانفتش للأب جيراسم بعد محاولة الأخير أقناعه بالتراجع عن الطريق الذي يسلكه: "أني أعرف أن الأنجيل يقول.. لا تقتل.. والأكثر من ذلك.. لا تغضب.. ولكن الكنيسة تبارك الجيوش.. ويقول الأنجيل كذلك لا تقسم.. ولكن الكنيسة تطلب القسم، ثم يقول كذلك...<sup>(1)</sup>، هذا التناقض جعله يحيا نوعاً من الأغتراب والقلق والحيرة وعدم التوازن، فكان دافعاً للبحث عن الحقيقة الكونية، مما أدى به لإنقلاب روحي وسلوكي، يقول واصفاً الحال الذي عليه: "أنني كنت أعيش دون أن أدرك كيف أعيش.. لم أدرك أنني ابن الرب، ونحن جميعاً أبناء الرب وأشقائه، وعندما أدركت هذا فهمت أن للجميع حقوقاً متساوية في الحياة.. وأنقلب حياتي كلها راساً على عقب"<sup>(2)</sup>.

فالسطة الحاكمة تحارب وتقتل وتزج الإنسان في صراعات لا آخر لها باسم الدين والوطن لذا كان نيقلاي إيفانفتش ضد الحروب، كما يؤيد بارييس الرأي ذاته عندما استدعي للخدمة العسكرية رفض الذهاب لأنه لا يستطيع قتل أخوته في الإنسانية قاتلاً لهم: "الذنب هو أنكم تخدعون هذا العدد الكبير من الناس أنظر ما الذي في أدمغتهم؟ ثم يعاود الحوار مع القس فيقول له بحدة: دعني وشأني أني أشعر بالشفقة

نحوك وأناي أسف اذا قلت لك أني أشعر بالأشمزاز من سماعي لك.. لو كنت مثل ذلك الجنرال، لما كان هناك شيء، ولكنك تحمل صليباً وأنجيلاً...<sup>(3)</sup>.

يؤكد نيقلاي إيفانفتش لإبنته ليوبا أن طريق الحق والخير والعدل أي طريق الله حافل بالإلم والمجاهدة، وهو ذات الطريق الذي سلكه باريس:

ليوبا: ولكن ما الحاجة الى المعاناة؟

نيقلاي إيفانفتش: تماماً مثلما تقول الأم.. فالحاجة الى معاناة الولادة ولكن الولادة لا تكون

بغير ألم... وهكذا الحال...<sup>(4)</sup>

هذا ما يحدث للمتصوفة فعبر الرحلة يمرّوا بدروب متشعبة مليئة بالمجاهدة والمكابدة الممزوجة باللذة الممتعة.

ومن ضمن المكابدات التي يمر بها المتصوفة إتهامهم من قبل المحيطين بهم بالجنون، مثل حال كل من يحاول التغيير والتجديد في ممارساته الدينية وعلاقته بخالقه، فيجذفوا ويتهموا بكونهم ملحدّين أو خارجين عن الدين والشريعة، وهو ما يمر به الفلاسفة والفنّانين والباحثين عن الكمال الإنساني أيضاً، لذا أعلن الأب جيراسم القس بعد وصفهم لحالة نيقلاي وما يبوح به من كلمات مبهمّة "بأنها الغواية وتعالّي العقل.. أنه ركوب الهوى"<sup>(5)</sup>، وهذا ما حصل لباريس أيضاً إذ أتهم بالجنون بسبب ما يحمله من مبادئ سماوية، فيصفه نيقلاي إيفانفتش لزوجته ماريّا قائلاً: "وبعد ذلك ذهبت الى باريس هذا الإنسان الذي يدافع عن الحقيقة بحياته.. ورأيت كيف يعملون على أن يوصلوا هذا الإنسان الطاهر القوي الراسخ الإيمان

(1) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 108-109.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 93.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 139.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 121.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 104.

الى الجنون أو الموت كي يتخلصوا منه...<sup>(1)</sup>.

ويبدو من خلال سلوك البعض من شخوص المسرحية مثل (نيقلاي إيفانفتش - ماريّا - ليوبا - باريس) ثمة شذرات صوفية تكمن دواخلهم، ففي حالة نيقلاي وباريس تتسم بالظهور، أما زوجته وأبنته يبدو عليها الضمور، "مما يدل على أن للتصوف بذرة كامنة في قرار النفس الإنسانية، وهي بذرة قد تنمو بتأثير عوامل روحية مؤاتية أو بفضل مزاج طبيعي ملائم، وقد تبقى على حالها من الكمون دونما نمو النفوس غير المستعدة لتأثير تلك العوامل أو ذلك المزاج"<sup>(2)</sup>.

يرى نيقلاي إيفانفتش أن الله سيرورة وديمومة الحياة والأرادة والضمير والقلب والعقل والبعث بل هو الحياة ذاتها فيقول: "أن جوهر الأمر هنا هو أدراك أن حياتي ليست ملكاً لي وأن حياتك ليست ملكاً لك.. بل هو ملك للرب الذي بعثنا في الحياة والذي يطلب منا أن نلبي أرادته.. أرادته..."<sup>(3)</sup>، فالإنسان الذي يعرف الحقيقة ويتجاهلها ولا يتبعها يخالف أرادة الرب، مغيباً حولية الله من خلال صفاته داخل الذات الإنسانية، يقول نيقلاي إيفانفتش عن السلطة الأبوية العليا الكامنة فيه: "...أعلى قوة حاکمة في نفسي..

أقصد ضميري.. أي الرب؟ أن الضمير.. أي الرب يطالبني بأن أعتبر الجميع متساوين، وأن أحب الجميع وأحترم الجميع"(4).

وثمة دلالة رمزية عرفتها نصوص المتصوفة وهي الجبل، فكانت مكاناً للصفو الروحي عند الأنبياء والقديسين والمتصوفة وأبطال الأساطير، بالإضافة كونه المكان القريب علواً إلى الله، ولما يحمل من رمز ميتولوجي باعتباره مكان نزول الوحي والكلمات الإلهية وكلمات الحق والصلاح، لذا فإن نيقلاي إيفانفتش يكرر دائماً أن على الإنسان أن يتبع موعظة الجبل في سلوكه فتقول زوجته ماريا عن لسانه: "... ينبغي على الإنسان أن يعيش وفق تعاليمه.. وفق موعظة الجبل.. وأن يتنازل عن كل ما يملك"(5).

أما وسائل رحلة البحث عن الحقيقة المطلقة للمسرحية الآنية مثيلة لما يتبعه المتصوفة والمتمثلة بـ (القلب - الشعور - الحدس)، فيسير المريد دون تفكير لإن بصيرة القلب متفتحة وناظرة إلى البعيد البعيد، يقول نيقلاي إيفانفتش: "أن لا يعمل المرء بعدما يفكر في أن هذا هو الذي ينبغي عمله، بل يعمل حين يشعر بكل كيانه أنه لا يمكن أن يتصرف على نحو مغاير"(6).

أخذت بنية النص في مسرحية (الضوء يسقط في الظلمة) الشكل الدائري، أذ تبدأ بإستفهام عن

(1) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 174-175.

(2) عاطف جودة نصر، مصدر سابق، ص 502.

(3) ليون تولستوي، مصدر سابق ص 66.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 65.

\* جاءت عبارة موعظة الجبل متكررة في النص وتمثل صعود يسوع الجبل، فتقدم إليه تلاميذه، فتح فاه وعلمهم قائلاً: طوبى للمساكين بالروح لأن لهم ملكوت السموات، طوبى للحراني لأنهم يتعززون، طوبى للودعاء لأنهم يرثون الأرض، طوبى للجباة والعطشى إلى البر لأنهم يشبعون، طوبى للرحماء لأنهم يرحمون، طوبى لإتقياء القلب لأنهم يعاينون الله، طوبى لصانعي السلام لأنهم يدعون أبناء الله، طوبى للمطرودين من أجل البر لأن لهم ملكوت السماء. ينظر: أحمد شلبي، مقارنة الأديان (المسيحية)، مصدر سابق، ص 33.

(5) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 28-29.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 148.

عن معنى الحياة، "هذا السؤال كان يراود كاتب المسرحية تولستوي فبداية المصالحة مع نفسه كانت عبارة عن تساؤل يبدو بسيطاً في شكله عميقاً في جوهره (ما معنى الحياة وما الهدف الذي نحيا من أجله؟) ومن هذا التساؤل يخوض تولستوي أسرار الذات وحكمة الكون ويخرج بمبادئ يصوغها درامياً على لسان نيقلاي إيفانفتش بطل مسرحيته"(1)، أذ يرواده هاجس بين الحين والحين مخاطباً زوجته ماريا: "... أن الله أعلم متى سيحين ذلك الوقت.. عليك أن لا تفهمي ما تفهمي نفسك.. أفهمي حياتك.. يستحيل العيش على هذا النحو ودون أن ندرك لم نعيش"(2).

أما نهاية المسرحية تمت بالإستنارة التي غلبت قلب الشخصية الرئيسية إلا إنه يظل في توق للوصول، وهو شأن أخذت به السير الصوفية في قدرات الذات الصوفية وأرتقائها في مراتب الأحوال أذ توقفت بعض جهود المتصوفة عند حال بذاته دون تجاوزه إلى حال آخر، ورغم رفض المحيطين به لسلوكه وأحاساسه بالإتكسار لأنه لم يستطع أنتشالهم من الظلمة التي يعيشوا فيها، مما جعله يعود إلى السؤال نفسه ويطلب العون من الله مناجييه: "... هل أنا في ظلال؟"(3)، أذ يعلم نيقلاي أن دورة الحياة مستمرة وبدايتها

الولادة ومن ثم الموت إلا إن الذوات الصالحة تبعث من جديد لتذهب إلى الرب والذوات الأخرى تذهب إلى العدم، فبذلك تأخذ دورة الحياة الشكل الدائري مسجلاً في حوار ذلك: "ليس حقاً أننا جميعاً عرضة للموت في أية لحظة والرحيل أما إلى العدم وأما إلى الرب الذي يطلب منا الحياة وفق إرادته"<sup>(4)</sup>، فقد وجد أن البداية ذات النهاية، لذا أستمّر ساعياً يبحث عن المطلق من أجل اكتمال الدائرة الكونية.

أتسم النص بوفرة المونولوج الداخلي مع الذات وفي الوقت نفسه يناجي ربه ويبوح بما في داخله فيقول: "يا رب.. المهم أن لا أغفل عن أن الحياة ليست سوى عبادة لك.. ولا أغفل عن أنه إذا كنت ترسل المحن، فلأنك تراني قادراً على تحملها، وأنها تتفق وقواي.. ولولا ذلك لما كانت محناً لإختيار قدرة الإنسان.. ربي.. ساعدني.. أعني أن أنقذ إرادتك أنت، لا إرادتي..."<sup>(5)</sup>، وغيرها من الحوارات مع الذات، إذ يحاور نفسه موجهاً الكلام لزوجته ماريام مثلاً، وقد تميز أسلوب تولستوي بإستعماله المونولوج الداخلي لعكس الأعماق النفسية للشخصية التي يرسمها، إذ يلتجأ لذلك للكشف عن بواطن ذوات أبطاله الذين يعيشون حياة فكرية غنية وحياة عاطفية جياشة<sup>(6)</sup>، والمونولوج هو ما أتسم به الخطاب الصوفي أيضاً، كونه وسيلة المتصوف في تحاوره لذاته بذاته أو مع (الله).

كذلك أتسم الأسلوب بالتكرار سواء أكان بالعبارات أو الكلمات كما في قول البرنسياسة لنيقلاي ايفانفتش وهما يتكلمان عن مصير باريس: "... وأنت الذي أوصلتني إلى هذا المصير.. أنت الذي فعلت به ذلك.. أنت.. أنت"<sup>(7)</sup>، وكثير من التكرارات المتعددة في النص، والذي يعتمده المتصوفة من أجل تأكيد الحال

(1) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 5.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 71.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 182.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 65.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 179.

6 ف.غ. أدينوكونوف، مصدر سابق، ص 186.

(7) ليون تولستوي، مصدر سابق، ص 180.

وأعطاء أيقاع متواتر للعبارة.

ويبقى للعنوان دوره في حمل دلالات صوفية، فدلالتي (الضوء - الظلمة) فعلي أنتقال وترحال للذات الصوفية عبر آليات الكشف، كما حمل فعل مثل (يسطع) بعداً صوفياً في قدرة الذات وتحولاتها من الظلال إلى النور والصفو متجاوزة للظلمة الحياتية الزائلة بالضرورة، وتولستوي في نهاية القرن التاسع عشر يوشر أنهيار القيم والعادات السامية، مؤكداً أن "القيم هي في أزمة، فالأزمة هي بنيوية وشاملة، هي بنيوية لأنها لا تقتصر على الأدوات والوسائل وإنما تمس المبادئ والمقاصد، كما تتمثل في العناوين الوجودية والمطالب الحضارية، سواء ما تعلق بالله والدين والإيمان"<sup>(1)</sup>.

ويشترط تولستوي في تذوقنا للجمال أن يكون ذا سمة دينية تعكس الواقع الباطني للذات الإنسانية، "فالادراك الديني للعصر الذي يظهر فيه مظهر من مظاهر الفن هو الذي يحدد نوعية الفن فيما إذا كان جيداً أو رديناً"<sup>(2)</sup>.

## 1-8- جريمة قتل في الكاتدرائية

ليس من الغريب أن يكون الإنسان قابلاً للتحويلات في مسار حياته طالما متواصلاً في سعيه بفضاءاته المفاهيمية والسلوكية، وتأتي التحويلات وفق ظروف ذاتية أو موضوعية، تسير على الذات قبل كل شيء، هذا ما حملته سيرة أليوت\* أذ تحول من البروتستانتية إلى الكاثوليكية وقد شمل التغيير نتاجه الأدبي أيضاً، الذي كان مزيجاً من ألتقاء "تيارات أدبية ثلاثة فأكتسب من النزعة الميتافيزيقية ولعها بالتحليل وأهتمامها بالكشف عن أغوار النفس الأساسية، وأكتسب من التراث الرمزي أهتمامه بالحدس والأحياء فكان التيارين يجمعان بين ثمرات العقل الذكي والأحاساس المتوقد المخالف للتقاليد، وتيار ثالث هو تيار (الصوريين) أو مدرسة صورة الشعر (The Imagists)، وأنطلق أليوت بعد سنوات مكابده ليعلن رأيه قائلاً: (أن المسرح هو الوسيط النموذجي للشعر)"(3).

ذلك التحول تضمن صنيعته من شخوص مسرحيته (جريمة قتل في الكاتدرائية) أيضاً والتي كتبها عام 1935م، وهي أحداث واقعية لجريمة قتل حدثت عام 1170م ذهب ضحيتها كبير الأساقفة ذاك الوقت (توماس بيكيت) في عهد الملك هنري الرابع، أذ كان أحد رجال البلاط وتدرج في المناصب وأخيراً أخذ مكان (كبير الأساقفة) بعد موته بأمر الملك، أعرض عن اللهو والصيد والتمتع بمباهج الحياة، متوغلاً

(1) علي حرب، تواطؤ الأضداد - الإلهة الجدد وخراب العالم، ط1، (الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، 2008)، ص 35.

(2) جعفر الشكرجي، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، (دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2002)، ص 26.

\* شاعر وأديب أمريكي، ولد توماس ستيرنز أليوت عام 1888م، وهو حفيد لكاهن بروتستانتي ينتمي إلى طائفة الموحدين من أسرة نيو أنجلند، ثم أصبحت سانت لويس العريقة، أتم أليوت تعليمه العالي، منح جائزة نوبل ووسام الاستحقاق البريطاني، أعلن أليوت أنه كاثوليكي في العقيدة، كلاسيكي في الأدب، ملكي في السياسة، ولم يبدأ سيرته ككاتب درامي إلا بمسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) وكتب خمس مسرحيات: (اجتماع شمل عائلة - الصخرة - الكاتب المؤتمن - سلينسمن الكبير (رجل الدولة المتقاعد))، بالإضافة إلى مقالات عن الفن الدرامي خاصة (الشعر والدراما)، وتوفي عام 1965م. للمزيد ينظر: ت. س. أليوت، جريمة قتل في الكاتدرائية، تر: صلاح عبد الصبور، (وزارة الأعلام: الكويت، 1982)، ص 5-14.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 24 - 25.

في دواخل العقيدة الدينية، وأصبح لا يلبي كل أوامر الملك أذا تناقضت ومبادئه المؤمن بها، حاول الرحيل إلى فرنسا بسبب إتهام البلاط الملكي الأنكليزي له بالخيانة، وبعد سنوات عاد توماس إلى كانتربيري في موكب حافل تحيط به عامة الشعب، تبدأ المسرحية بوقوف الجوقة التي تمثل الشعب في انتظار توماس من الوقت تظهر لبيكيت أربع من المجرمين يجسدوا المراحل الحياتية التي مر بها، الأول يمثل حياته الدنيوية، والثاني حياته السلطوية، أما الثالث صورة ببيكيت الرجل المثقف الأنكليزي الطباع، والرابع ببيكيت الحالي الزاهد للحياة الحالم بالاستشهاد من أجل قضيته، وتجري الأحداث والحوارات عن عداوة الملك له إلى أن يبعث له فرسان ليقتلوه، ويبرروا فعلتهم أنهم معجبين بشخصه إلا أن عليهم تنفيذ الأوامر وتنتهي المسرحية بهذا التبرير للجمهور الجالس في قاعة المسرح، تبدأ الجوقة من جديد بمناجاة توماس ببيكيت الذي صعد إلى السماء مع القديسين والأولياء<sup>1</sup>.

حمل النص ملمح صوفي واضح متمثل بتحول الإنسان من شخص محب للحياة والسلطة والمال إلى شخص زاهد لها يبحث عن المعنى الحقيقي للحياة، وقد تجسد ذلك في شخصية توماس ببيكيت "متخذاً

مقام غير متوقع وهو الزهد فيما كسبت يداه وعقله طامحا ً الى مكان أعلى وارفع وهو أن يكون رجل الله لا رجل الملك <sup>(2)</sup>، تتضح الانتقالات من خلال المجربين الأربعة وهم ظلال للمراحل الحياتية التي مر بها توماس، فعندما يختلي بيكت بنفسه ليتحاور مع ذاته المتمثلة بالمجرب الرابع المرحلة الروحية من حياته، يرى أن لا وجود للزهد مقابل ما سيسلكه الواصل من مكان مع القديسين في الحضرة الإلهية قائلاً:

"... ماذا يقارن بمجد القديسين

أذ يسكنون الى الأبد في حضرة الرب؟

وأي مجد أرضي، لملك أو إمبراطور،

أو أي زهو أرضي، ليس في الحق فقراً

أذا قورن بثناء العظمة السماوية" <sup>(3)</sup>.

فالزهد لدى المتصوفة مقام يمر به المريد ليرتقي الى مقام أعلى وأسمى وأغنى، كونه سيملك في لحظة الانخراط من النشوة ما يتخطى الدنيا وأغواءاتها.

يبدأ التحول بمقام التوبة والذي يأتي في بداية الرحلة الروحية للمتصوفة بعد أن تأتيه الإشارة فيبصر نور الحقيقة، متخلياً عن كل شيء ليدخل حياة أخرى لا يستطيع هجرها بعد أن عاش لذتها، هذا ما ينشده الظل الأول يدعو توماس بالعودة الى الحياة الدنيوية إلا إنه يرفض قائلاً له:

"لست تابعي في هذا الموكب.

تأمل في مسلكك، فإذا كنت تريد أن تكون

أكثر أمناً... ففكر في التوبة ، وأتبع مولاك" <sup>(4)</sup>.

(1) ت. س. البيوت، مصدر سابق، ص 37-136.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 28.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 73.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 55.

غير أن الإنسان المصطفى من قبل الإله تحت أي مسمى قديس أو متصوف أو ولي، لا تخلُ رحلته وما صاحبها من تحولات روحية ألم ومكابدة ومشقة الطريق، أذ وجد توماس في اختياره أن يكون رجل الله ليس بالأمر الهين لأنه عرضة للأخطاء أكثر لذا يجب أن يجاهد نفسه ليحافظ على هبة الله، ويتعالى من خلالها متسامياً الى السماء، يقول توماس للمجرب الثاني ظله أو ذاته لمرحلة مضت:

"توماس: وأي فرح في هذا لرجل الله؟

المجرب: الحزن وحده هو نصيب أولئك الذين يهبون الحب لله وحده" <sup>(1)</sup>.

الرجل المتمسم بالقدسية تذوب ذاته في ذوات الآخرين من أجل التسامي بهم الى مقاماً علوي لاغياً نفسه، تملكه سمة الأيثار والتي كانت من صفات توماس أذ يرى في حب الله ونيل رضاه والتقرب منه يتحقق من خلال المحبة الإنسانية :

"ان خادم الله أكثر عرضة لاعظم الخطايا... والاحزان من ذلك الذي يخدم ملكا ً" <sup>(2)</sup>.



يعيش المريد ديمومة وحركة مستمرة وصبرا ً أبدي، مواجهاً ومتحدياً لكل أنواع المعارضة، إذ يصبح فاعلاً ومنفعلاً في الوقت نفسه، فالفعل والمعاناة في تواصل ودوام لاكمال مسار الدائرة الكونية، ذلك ما يقوله المجرب الثالث لتوماس، الذي يوضح فعل اداء القيم الصوفية وتجسيدها لعيان سلوكي.

"المجرب: أنت تعرف ولا تعرف، ما معنى الفعل أو المعاناة... أنت تعرف ولا تعرف، أن الفعل هو المعاناة...

وان المعاناة هي الفعل، ولكن كليهما ثابتان في فعل أبدي... في صبر أبدي يجب على الجميع

الأذعان له يراد الأمر... ويجب على الجميع أن يعانون حتى يريدوه"(3).

والفعل والأرادة متواصلان والأرادة الفاعلة للخير هي فيض من الأرادة الإلهية أذ تعطي بذلك عرش السلطة الروحية فيصبح صاحبها "أداة من أدوات الله، ذلك الذي فقد أرادته في أرادة الله، فلا يرجو لنفسه شيئاً ولا مجداً"(4)، هذا ما أكدته توماس في الكاتدرائية بمناسبة عيد الميلاد صباح عام 1170م.

وما حدث لتوماس يسجل ردة فعل ناتج لما يحدث من ألم وأضطهاد في الفضاء الإنساني، أذ ترسل الجوقة شكاياها إليه منتظرةً مجيئه على الدوام، كونها تنتظره مخلصاً لها، فتستقبله قائلة:

"لم نكن سعيدات، يا سيدي، لم نكن جد سعيدات ...، فنحن نعرف ما قد نتوقع ولا نتوقع.

نعرف ما القهر وما العذاب.... نعرف ما الأبتزاز وما العنف،

...، نعرف جهنمنا وهو ينتزع منا... وخطايانا تغدوا أثقل على نفوسنا"(5).

ما عاشه وشاهده توماس من تناقض ما بين العيش في البلاط الملكي ومعاشة الناس العامة دفعه الى أن يتمرد رافضاً فعل السلطة والحياة المادية، مطالباً بعدالة حياتية أذ أراد تصحيح الأوضاع والمفاهيم الزائفة، ساعياً للتكفير عن الخطيئة التي قام بها الإنسان الاول (آدم) ومستمرة تطارد الجنس البشري حتى

(1) ت. س. البيوت، مصدر سابق، ص 57 - 58.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 82 .

(3) المصدر السابق نفسه، ص 75.

(4) المصدر السابق نفسه ، ص 58.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 79.

يوم الحساب، وأبناء آدم جميعهم يحاولوا التكفير عن تلك الخطيئة، لذا يطلب المجرب الرابع (ظل توماس الأخير) منه أن يترك كل الماديات ويتجه نحو التروحن واعظاً له: "... أزاء أملاك السلطة الروحية؟ أن البشر محكوم عليهم بالخطيئة منذ سقط آدم... وأنت تحمل مفاتيح الجنة والجحيم..."(1)، مبيناً أن التكفير إرث أزلّي، يقوم الإنسان بشتى الوسائل لتعذيب النفس والجسد للخلاص من تبعات ذلك الاثم الأبدي.

جاءت الدلالة الصوفية من أغتراب وأنفصال عن العالم في سلوك وخطاب توماس في جعل من يحيط به يروه غريباً في طباعه ينعته بالجنون، إشارة الى أن جميع المدركين للحقيقة والغافلين عنها يجمعون على جنونه لأنه يتناقض وما تقتضي مصالحهم الدنيوية، وأنعكاساً لما جاء به من أداء إنساني جعله حاملاً لهوية (الإنسان الكامل) الذي لا ينتمي لدين معين أو مكان وزمان محددين، متمسك بالشمولية لإنسانيته فصفاته موحدة تقول فيه حكمة التاو "منذ السلف لا يعرف حب الحياة ولا كره الموت يعيش فلا يشعر بالأغتراب يموت فلا يقاوم، يروح غير واع، ويجيء غير واع لا يحاول أن ينسى بوعي كيف كانت

بدايته أو يبحث عن نهايته كيف تكون، يتلقى بالحبور أي شيء يأتيه، ويترك أي شيء يكون قد نسيه، فلا يعبأ به"<sup>(2)</sup>.

أختار توماس الموت بحرية وسعادة، وفعل الاختيار هذا سلوك صوفي يعطي معنى الحياة الحقيقي، يقول توماس عن أنتظاره للموت: "... لقد أنتظرت طيلة حياتي، سيأتي الموت حين أكون جديراً به فحسب، وأذا كنت جديراً به فلا خطر منه وليس علي عندئذ... ألا أبلغ بعزيمتي حد الكمال"<sup>(3)</sup>، ومثله مثل المتصوفة الذين يجدون من خلال الموت بلوغ الكمال، "فقد أختار بيكيت طريق الأستشهاد لأن لحظة موته ستطلق في العالم قوة روحية"<sup>(4)</sup>، بينما الإنسان الدنيوي يخاف الموت ويخشاه، فتصف الجوقة الموت بشكل مرعب للذين فقدوا تواصلهم مع الله روحياً :

"... سوى وجه الموت المسطح الأبيض، الموت خادم الرب... الصامت. وخلف وجه الموت هناك الدنيوية وخلف الدنيوية هناك العدم، أكثر بعثاً للرعب من... أشكال الجحيم المتغيرة، الخواء، الغياب، والانفصال عن الله"<sup>(5)</sup>.

فالعدم والخواء والغياب والانفصال عن الله تكون مبعثاً للرعب، باعثاً لألغاء "وجودها المطلق، فالوجود الحق هو الله ومن كان وجوده في غيره فاعدم وصفه في نفسه"<sup>(6)</sup>، ويعول توماس على الموت حالة أنقاذ له من حياة زائلة وذلك ما يوحي به ذهاب المسيح الى الصلب فرحاً، يقول توماس: "نحن نبتهج بمجيئه لأجل خلاص الإنسان، ونقدم لله روحه وجسمه تضحية وقرбанاً وعفواً لخطايا العالم كله"<sup>(7)</sup>، أن قدسية

(1) ت. س. اليوت، مصدر سابق، ص 97.

(2) لاوتسه / تشانغ تسه، مصدر سابق، ص 190.

(3) ت. س. اليوت، مصدر سابق، ص 111.

(4) عبد الستار جواد، مصدر سابق، ص 49.

(5) ت. س. اليوت، مصدر سابق، ص 113.

(6) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 871.

(7) ت. س. اليوت، مصدر سابق، ص 83.

توماس نابعة لما يحمله من روح نقية انعكاساً لروح المسيح، فقد شبه المسيح بالحمل في رؤيا يوحنا اللاهوتي وهنا يشبه توماس بالحمل أيضاً للدلالة على التضحية والوداعة وأستقبال الموت فالقديسين والأولياء والمتصوفة مشيعين أرواحهم الى الله للتكفير عن الخطيئة الأزلية، جاء ذلك في وصف الفرسان الثلاثة لتوماس لحظة قتله: "هل أغتسلت بدم الحمل المقدس؟"<sup>(1)</sup>، سعى أليوت الى رسم صورة للموت وفلسفته بطريقة صوفية، بإعتباره بداية الأنبعاث الجديد والولادة الحقيقية، ماحياً الحياة الزائفة ليعود بالإنسان الى الحياة الحقيقية.

ويأتي رمز الطير مكملاً للمنظومة الرمزية للطبيعة، لإتسامه بدلالة فيولوجية موروثة موحى للكثير من الأمور، وقد عني به المتصوفة كان له حضور مميز في خطابهم مؤشر به لرموز متعددة، فسوته يعبر عن بداية يوم جديد، وأستمراره بالتحليق حول الذات المقدسة هانماً في ملكوت الله يمثل الذات الإنسانية الباحثة عن عالم المثال، يقول المجرب الرابع المجدد للمرحلة الأخيرة لتوماس:

"... وبين النوم واليقظة، في الصباح الباكر، حين تصيح الطيور،... لقد فكرت في المزيد من الأزدياء... أن لاشيء يدوم، ولكن العجلة تدور،... والعش ينهب، والطيور ينوح"(2).

أما الزمان "يقودنا الى مقارنة..، في نقطة يتقاطع فيها الخلود أو الأبدية بالزمن"(3)، فالسلطة الزمنية متحركة في هذا النص مستغرقتاً في اللحظة الحاضرة، وقد أختار توماس قراره خارج الزمان فيقول: "... ولن تعرف عبرة قراري في مدى الزمان، لأن قراري قد أخذ خارج الزمن"(4).

كما أن (الآن) تتواصل مع الماضي والمستقبل من خلال المجريين الثلاثة الذين يمثلون حياة توماس الماضية، والمجرب الرابع الذي يمثل المستقبل واللحظة الآتية، واصفاً الكاهن الثالث كيف يتلأسا الزمن في لحظة واحدة: "كل يوم هو اليوم الذي يجب أن نخشاه أو نمل منه.... أن لحظة واحدة تزن مثل لحظة أخرى... ولا نستطيع أن نقول ذلك كان هو اليوم... إلا بعد الاعتبار وإعادة النظر... وليست اللحظة الحرجة إلا الآن وهنا"(5).

الأحوال والمقامات (الزمان - المكان) يتحدان ويندمجان ليكمل أحدهما الآخر، إذ تم اتحاد (الآن- هنا) أي لحظة الانخراط والمكاشفة دون تمايز بينهما.

ويأتي رمز الدائرة المهيمن الممثل للكمال الكوني مبرهنًا أن النص مستضيفاً لنصوص مجاورة له متمثلة بالنص الصوفي، فيصف الكاهن الثالث الدوائر المكونة للكون: "...وستدور دائرة الألم الصغيرة في داخل جماجمكم وتظلمون تجوبون وتطأون دائرة واحدة لا نهاية لها دائرة الفكر"(6)، مؤكداً أن الكون عبارة عن مجموعة دوائر متعددة مصدرها الدائرة الأم.

(1) ت. س. مصدر سابق، ص 83.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 72.

(3) عبد الستار جواد، مصدر سابق، ص 50.

(4) ت. س. اليوت، مصدر سابق، ص 116.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 94.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 132.

والنص مليء بالانتقالات الأسلوبية وفق الأحوال التي تمر بها الشخصية كذلك أتمم بالرمز والأشارة المبتغى منه تبطين الكلمات وأعطائها مدلولات متعددة لما يحملها من جماليات أحياء منعكساً لما يعتليه من غموض، نجد ذلك في حوار صريح لتوماس: "... فأنت تغلف المعنى الذي تريد في التعميم الداكن"(1)، يأتي الترميز حسب ما تقتضيه الضرورة.

ولم يخلُ النص من التكرار للكلمة والعبارة مثل التكرار على لسان الجوقة للضرورة الكلامية وللايصال والتأكيد فتعطي تسلسل وانتظام في الأيقاع، فتردد الجوقة قائلة:

"فانت فانت... فانت هو الزمن ... فأنت جد الفوت .... والعالم عفن .. شريرة هي الريح ومرير هو البحر.... ورماذية السماء ... رماذية ... رماذية ... رماذية"(2).

أما المذهب الصوفي المهيمن داخل متن النص هو وحدة الوجود، فما موجود فيض من الله، أي أن التعددية مبعثها الواحد فتصف ذلك الجوقة:

"نمجدك يا رب، للمجد المتجلي في كل مخلوقات الأرض... في الثلج، في المطر، في الريح، في العاصفة، في كل المخلوقات ... لك وحدك كل الأشياء الموجودة، ... انهم يؤكدونك في الحياة .... كل الأشياء تؤكد في الحياة"<sup>(3)</sup>، دلالة صريحة على ما يحمله النص من ملامح وأفكار صوفية.

## 9-1- أهل القمة

ورد في المبحث الثالث (مرجعيات التصوف في الفكر الفلسفي) من الفصل الثاني شذرات عن سيرة جبريل مارسل الإنسان والفيلسوف والأديب، وفي هذا الفصل ندخل إحدى نتاجاته الأدبية للتعرف على ما تحمل من ملامح صوفية، ألف مارسل مسرحية (أهل القمة) في حقبة عرفت بالعودة إلى التراث الأسطوري في فكر ونصوص الأغريق، وقد اقتبس أسم البطلة من "أسطورة يونانية بطلتها تدعى (آريان) أو (آريادنا) والتي تتسم بصفات روحية عالية حتى أنه بعد موتها تحول تأجها إلى نجوم السماء"<sup>(4)</sup>، دلالة على خلودها وأنبعاثها بسبب ما تحمله من جمال وكمال أنساني، وقد وجد مارسل بطلته متسمة بكمال أخلاقي.

تسجل أحداث المسرحية عن سيدة تحب الجميع، وهي زوجة لرجل يدعى جيروم ليبيريير، وقد ارتبط بعلاقة عاطفية مع عازفة كمان تدعى فيوليت، لديها طفلة تدعى مونيك، وعندما كانت آريان تتعالج في مصحة فوق الجبل علمت بتلك العلاقة إلا إنها لم تخبر زوجها، فكان الأخير دائماً في حالة تأنيب ضمير، تتسم أحداث المسرحية بأنها عبارة عن اعترافات بالذنوب المرتكبة من قبل معظم شخوص المسرحية، أي مصالحة مع الذات والذوات الأخرى حتى تنكشف جميع الأمور المضمرة نهاية المسرحية،

(1) ت. س. اليوت، مصدر سابق، ص 64.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 46 .

(3) المصدر السابق نفسه، ص 133 - 134.

(4) جبريل مارسل، طريق القمة، تر: فؤاد كامل، (دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، د.ت)، ص 5.

تظل آريان في حيرة هل كانت على صواب أم خطأ لأنها لم تقل لزوجها علمها بالحقيق، هذه الحيرة كانت في داخل نفس فيوليت أيضاً عن حقيقة آريان هل هي ملاك خير ام شر، وبسبب تلك الحيرة تقرر آريان ان تنشر مذكراتها التي كانت ترفض نشرها الا بعد موتها، لكن الذي حدث غير ما كانت تتمناه<sup>1</sup>.

بداية ما يلفت الانتباه عنوان المسرحية (أهل \* القمة) وهم فئة تجاهد وتكابد الألم من أجل الارتقاء إلى أعلى مكان يحلم به الإنسان الكامل، والذي أتممت به بطلة المسرحية آريان وقد بدأ تحولاً في سلوك فيوليت فقررت أن تسلك نفس الطريق أبتغاء الوصول إلى ما وصلت إليه آريان بهدف البحث عن الكمال، فتصف فيوليت لجيروم ما آلت إليه آريان من حال ومقام فتقول:

"استحضرت دروب جبال الفوج التي أحبها كثيراً ً، فهناك يمشون من قمة إلى قمة خلال ساعات طويلة... أما نحن الآخرون، فننتقدم في مشقة في الوهاد، غير أن آريان تسير دائماً على طريق القمة..."<sup>(2)</sup>.

يؤهل آريان في اتخاذ مقام لها في القمة لتكون ضمن المصطفين لما تتحلى به من أخلاق صوفية فهم "أذ صعدوا بعد المجاهدة الروحية والجسدية، وقتلوا في نفوسهم الشر مرة واحدة، عادوا مطمئنين، مغتبطين بالنعم الكبرى معرفة المخلوقات ومعرفة الخالق، مساهمين في عملية الخلق والأبداع... ففي حياتهم اليومية... فهم محبوبون للناس، متواضعون،... يتحاشون كل ما يقلل من إنسانيتهم الرائعة بضبط النفس واللسان، أنقياء، بررة"<sup>(3)</sup>.

كذلك أتسمت آريان بمحو ذاتها في ذوات الآخرين، أو أنها تبدي الآخر على ذاتها فتصل مرحلة متعالية من الإيثار والتضحية بالنفس، فيصفها أخيها فيليب بحوار معها قائلاً: "ربما ينبغي تسمية الحاجة الى توكيد الذات الى أن تكوني حاضرة في صميم الآخرين"<sup>(4)</sup>، باحثة عن (السعادة الكاملة) ذات ما يبحث يبحث عنه جيروم زوجها وفيوليت أيضاً ً ومعظم شخوص المسرحية في دواخلهم أشارات تصوفية، أذ يرى جيروم السعادة "نوع من أنواع الأمتلاء الذي يتجاوز كل حد، وكأنما تريد ان تحتضن الناس والاشياء والحياة نفسها..."<sup>(5)</sup>، فالسعادة هنا ذاتها السعادة الكاملة لدى المتصوفة اذ يلتمسونها في وحدة إنسانية يحيطها الحب<sup>(6)</sup>، مما يؤكد ان التصوف يشمل الانسانية دون تفرقة لان شاغلها الانسان مهما كانت الديانة أو الجنس أو الهوية.

شخصية آريان متسمة بالتصوف الصريح فقد خاضت تجربة ذاتية بسبب مرضها فأنفصلت عن عالم الواقع، وبدى كل من حولها يجدونها غريبة الأطوار، ففي حوار لجيروم مع فيوليت يصفها: "منذ فترة من الزمن، لم تعد كما كانت، وما شعرت قط بأنها أغرب مما هي الآن... كأنها كانت فريسة لنشوة غير

(1) جبريل مارسل، مصدر سابق، ص 17 - 194.

\* الال في اللغة: ذو القربى، وفي الاصطلاح الصوفي هم أصحاب الطريقة الواحدة، ونقول أهل المذهب. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مصدر سابق، ص 657.

(2) جبريل مارسل، مصدر سابق، ص 130.

(3) ثريا ملحس، مصدر سابق، ص 11 - 12.

(4) جبريل مارسل، مصدر سابق، ص 83.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 140.

(6) ثريا ملحس، مصدر سابق، ص 12.

مفهومة"<sup>(1)</sup>، مما يؤكد أنها كانت تعيش حالة حب روحاني مع المطلق.

تسكن آريان عالماً غير العالم الأرضي، عالماً يكمن داخل ذاتها تحكمها قوى لا تستطيع أن تميزها، تعيش حالة أشبه بحالة السكر لدى المتصوفة غائبة في ذاتها، متماهية مع نفوس روحانية تعجز عن وصفها، هذه هي التجربة الصوفية قد يكون من الصعب نقلها الى الآخرين لأنها تدرك بالقلب والحدس لا بالعقل تقول آريان: "تضرعت الى... لا أعرف كيف أدعوها... الى القوى الخفية لتمنحني ما أنا في حاجة إليه من قوى..."<sup>(2)</sup>، لذا يصفها جيروم بأنها لا تسكن نفس العالم الذي نسكنه، فالمحيطون بها يجدوها محاطة بالغموض والغرابة والاستفهام ويجدها زوجها بأنها تعيش فضاء آخر لا نستطيع الاتصال به.

مرت آريان برحلة روحية من السطح متسامية نحو القمة عبر فضاءات وتحولات، أي حالة من السفر الروحي والجسدي، لم يكن الطريق خالياً من الألم، وقد دونت ألم ولذة الرحلة في مذكراتها والذي

جاء ذكره في حوارها مع كلاريس زوجة أخيها السابقة، أذ أعطت وصفاً مفعماً بالجمال لذلك الألم اللذيذ في عبارتها التي تقول "عن الألم الذي ينقي الروح من الشوائب"<sup>(3)</sup>، كما أنها لا ترى في مرضها ميزة فهو نوع من التطهير وتنقية للذات أذ يجعل المرء يتخلى عن كل ماديات وشهوات وملذات الحياة في سبيل الراحة الأبدية والخلاص، وهذا ما كانت تشعره أريان تجد المرض ليس ابتلاءً، بل هبة ربانية للتكفير عن الخطايا تقول: "...أوه لا أريد أن أقول أنه ميزة بأي معنى من المعاني...أو بأنه يضفي علينا أدنى... أستثناء ... هو أنه يغير من وضعنا بالنسبة للعالم أو بالنسبة لنظام طبيعي معين... وكأنما ندرك وجهاً للأشياء لم نكن نستطيع حتى الآن مجرد الارتياح في وجوده... لعله بعداً آخر للعالم."<sup>(4)</sup>

وكونها كانت تردد بعض الألفاظ وتراودها بعض الأفكار الغريبة وسلوكها الذي يراه المحيطين بها مغترباً عن سلوكهم، مثيلاً بألفاظ المتصوفة وسلوكهم وهي سمة عامة من سمات التصوف، ومن تلك الألفاظ (الروحانية المتسامية - لذة الألم - الخلاص - المصالحة - العرفان - الاستحواذ - الخلوة - الحدوس) الخ من الأشارات، وترى كلاريس وعن لسان جيروم "بأنها متصوفة وكاهنة من كاهنات الروح..."<sup>(5)</sup>، ومن ملامح التصوف الظاهرة لديها وحدتها مع ذاتها ومع الخالق مبتعدة عن الآخرين، والذي يجيب به جيروم عندما تسأله فيوليت عن غياب أريان: "أعتقد أنها في خلوة مع نفسها"<sup>(6)</sup>.

أما ملامح التصوف التي تميزت بها شخوص المسرحية هي تأنيب الضمير والتكفير عن الذنب و الاعتراف والتوبة وما يتبعها من مصالحة مع الذات أولاً ومع ذوات الآخرين والحياة، فكان فيوليت و جيروم يبحثان عن شجاعة الاعتراف بينما كانت أريان ترى في زوجها أنه "لم يكف عن تعذيب نفسه ومن

(1) جبريل مارسل، مصدر سابق، ص 131.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 186.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 167.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 102.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 164.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 184.

هنا يبدأ - وأنا متأكدة من ذلك"<sup>(1)</sup>، وتقصد بالبداية هنا بداية الرحلة الروحية والمصالحة مع الذات بقهر النفس اختيارياً، وبعد ذلك يأتي دور اعتراف جيروم لزوجته أريان عن علاقته بفيوليت والتي كانت الزوجة على علم بها فيقول جيروم لها: "... أجل، لقد كنت عاشقاً لتلك الإنسانية، وأنا أكرر هذا القول..."<sup>(2)</sup> ثم يعرض عليها الطلاق ترفض ذلك فينتابه شعور بالسعادة وكان إشارة لاحة في الأفق ليبدأ المكاشفة مع ضميره.

وتمضي المسرحية من اعتراف الى اعتراف، اعتراف أريان بالرابطة الغريبة التي تربطها بجيروم واعتراف سرج والد مونيك بأنه الذي أرسل الرسالة الى أريان، ومن ثم اعترافه بخطيئته اتجاه فيوليت وأبنته وزوجته الحالية لأنه ما يزال يحب فيوليت، واعتراف أريان بأنها كانت تريد الخير للجميع دون علمها أن كانت ما فعلته خيراً أم شراً<sup>3</sup>.

يؤشر اعتراف أريان لجيروم عن حقيقة الإنسان من أهم الاعترافات إذ كان يجدها أعلى من كل البشر بينما هي لا ترى ذلك فما يؤهلها أن الروح قد أستجابت لها فأطلقتها من شقائها، إذ ترى أن جميع بني البشر مليء بالصفات الإلهية إلا إنهم لا يجيدوا أدائها فتبقى مضمرة، تقول أريان في ذلك " ... أن الخيرات التي حرمتنا منها لا تنقصنا فحسب أنها فينا، ولكن كالظلال المقلوبة، كالقوى الليلية المدمرة"(4). من الملامح الصوفية الظاهرة التحول من حال الى حال، إذا تجد فيوليت أن بني البشر يعيشون في الظلمات دون علمهم بذلك، فلا بُد من البحث عن نور الحقيقة وسط الظلام وهذا لا يتم إلا بالمعرفة، فتصف تلك التجربة قائلة: " ... كأنها تحول بديع في طبقة الروح وربما لم يكن التحول الى الإيمان شيء مختلفاً عن هذا أختلافاً كبيراً"(5)، أعطت أريان صورة للذات الطامحة للصعود الى القمة حين أخذت مكاناً لها في جبل عالي، فشفيت روحها من كل الدنيويات وأصبحت أكثر نقاءً.

أما رمزية الحب أسقاط للحب الأرضي نحو حب سماوي، بعيد عن أي ماديات، كما في الحب الذي جمع جيروم وفيوليت فتصفه لجيروم قائلة: " ... أن ذاتي نفسها هي المرتبطة بك ارتباطاً لا انفصام له، وليست أرادتي، فهي لا تقدر هنا على شيء"(6)، إضافة الى وجود نوع آخر من الحب (حب أريان) ممثلاً نوعاً من الحب يتقدمه أيثار الآخر، حباً جاعلاً من ذواتهن حاملة لهذه الصفة وتلك الصفة من صفات الصوفية أو كما يشار إليها في متن المسرحية (بالفضيلة الصوفية) "فحمل النفس على الأيثار تهذيباً لها، وتحسن أن كان فعلها اختياراً، ... ويأتي ذلك من كمال قوة الحب، ... ولا يتم ذلك إلا بقوة الإدراك وشجاعة القلب"(7) وبذلك يصل الإنسان الى مرتبة (السعادة الكاملة) وهذا الألغاء للذات حملته كل من (أريان -

(1) جبريل مارسل، مصدر سابق، ص 106.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 179.

3 المصدر السابق نفسه، ص 6 - 7.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 191.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 129 - 130.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 133.

(7) بكر السيد عبد الرزاق السامرائي، مصدر سابق، ص 223 - 224.

فيوليت - جيروم).

أما المكان فقد أصبح الجبل جزء من ذات أريان ولا تستطيع التخلي عنه، مؤكداً ذلك أخيها فيليب لفيوليت: " ... ألا إذا كشفت هي عن نفسها... هذا شيء في غاية الغرابة: إذ كان الجبل قد أصبح بالنسبة لها شيء لا غنى عنه، ... يبدو لي بالأحرى أنها تشعر بحاجتها الى الحياة في منظر يرمز عندها الى أمانيتها الخاصة"(1)، والمعنى ذات المعنى الذي يعنيه بالنسبة للمتصوفة.

وأستمت حركية أحداث النص بطابع الرحلة والحنين الى الحياة الأولى حين تعود الشخصيات باحثة من جديد عن حياة لم تعرفها من قبل، وهو ما يعني (الكشف) عن عوالم خارج تجربة الذات.

---

(1) جبريل مارسل، مصدر سابق، ص 144.