الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

المركز الجامعي

ميلة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم الأدب العربي

عنوان المذكرة:

تجليات النزعة الصوفية في مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي

من إعداد:

دحمان نورة

بخوش حسينة

تحت إشراف:

الأستاذة: بومالي حنان

دورة جوان 2013

المسرح فن عظيم ولا غرابة أن يدعى أبو الفنون، لما له من أهمية في توصيل موهبة الخلق بالواقع المحيط، وهو فن واسع، وقديم قدم الإنسان، فقد ظهر على يد اليونانيين القدامى وتطور عبر العصور حيث نمى واكتمل كفن قائم بذاته، أما إرهاصاته الأولى عند العرب فتعود إلى الحضارة الفرعونية التي جسدت الحياة والواقع آنذاك في قالب مسرحي على أيدي أدباء وممثلين، وهذا التنوع في العصور والمواضيع أدى إلى تعدد ألوانه –المسرح– واتجاهاته.

ونظرا لهذا التشعب في المسرح ارتأينا أن نخص دراستنا هذه بالمسرح الشعري، وذلك لثنائية هذا الجنس الأدبي ومعرفة كيفية إضفاء الصبغة الشعرية في المسرح، وأي منهما يكمل الآخر، المسرح بكونه فن قائم بذاته؟ أم الشعر بكونه كذلك فن مستقل عن الفنون الأدبية الأخرى؟

كما أن إعجابنا بهذا الجنس الأدبي هو الدافع الأكبر في دراستنا لهذا النوع والذي حمل لواءه عديد من الشعراء العرب الكبار وبخاصة أمير الشعراء "أحمد شوقي" الذي كان له الدور الكبير في إرساء مبادئ المسرح الشعري العربي، وكذلك شعراء أمثال "خليل اليازجي"، "علي أحمد باكثير"، "الشرقاوي"، و"صلاح عبد الصبور" هذا الأخير الذي ترك بصمة كبيرة في المسرح العربي، حيث ترك مسرحيات شعرية لابد لأي باحث في تأصيل المسرح الشعري العربي المعاصر من الوقوف أمامها، والأخذ منها وأما نحن فقد

وقفنا أمام مسرحيته الشعرية "مأساة الحلاج" كنموذج أخضعناه للدراسة التطبيقية من عدة جوانب وذلك من أجل الاستفادة بما جاء فيها من مضامين.

أما فيما يخص الأسباب التي كانت وراء اختيارنا لهذه المسرحية هي أن "صلاح عبد الصبور" كشاعر يستحق الدراسة أولا وكمسرحي ثانيا، وكما أن أعماله الناجحة في إيصال رسالة الشعب والتعبير عن جميع شؤون الحياة والواقع الذي يخضع لظروف مختلفة وصعبة، وكونه مرآة عاكسة لهذا الواقع، كما أنه جدير بالدراسة كغيره من الشعراء العرب الآخرين، وكذلك أسلوبه المختلف وبخاصة في هذه المسرحية دفعنا لدراسته من الناحية الدينية، وكيف جسد التصوف في مسرحيته انطلاقا من شخصية "الحلاج" الصوفية، وكذا الغموض الموجود في مسرحية "مأساة الحلاج" شوقتنا لدراسة النزعة الصوفية داخل المسرحية، وبناء على هذا الأساس عنونا بحثنا بـــ"النزعة الصوفية في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور" محاولين الإجابة عن عدة تساؤلات تدور حول كيف استطاع "صلاح عبد الصبور" تجسيد النزعة الصوفية في مسرحه انطلاقا من استخدام شخصية الحلاج كصوفي معبر عن واقعه وعن صلاح كإنسان قبل أن يكون شاعرا.

ومن أجل هذا اعتمدنا على المنهج التاريخي لأنه يخدم ما جاء في بحثنا من عناصر حيث تناولنا في مدخل بحثنا تعريفا للمسرح الشعري، نشأته وتجلياته في الفكر الغربي والعربي خاصة، عند كل من "باكثير"، "أحمد شوقي"، "الشرقاوي"، "صلاح عبد الصبور"

وأخيرا عالجنا تحولات المصطلح من شعر مسرحي إلى مسرح شعري مبرزين في هذه الدراسة الفرق بينهما. هذا فيما يخص المدخل، أما بالنسبة للفصل الأول فقد جاءت فيه العناصر كالتالي: مصطلح التصوف (لغة، اصطلاحا)، ثم خصائص الشعر الصوفي بعد أن عرجنا إلى نشأة المصطلح وتطوره، وبعد ذلك تطرقنا إلى عنصر الشعر العربي المعاصر والتصوف، ثم يليه لغة القصيدة الصوفية، وأخيرا الرمز الشعري عند الصوفية.

أما في الفصل الثاني فقد من بتلخيص المسرحية واعتبرنا ذلك تمهيدا لهذا الفصل كما تعرضنا إلى دراسة لمسرحية دراسة تحليلية، من أجل إبراز أهم الحقائق التي كانت تشغل "صلاح عبد الصبور"، وأخيرا قمنا باستخراج أهم العناصر التي جسدها الشاعر في مسرحيته، ابتداء اللغة الصوفية، وفيها تطرقنا إلى المصطلحات الصوفية والرمز اللغوي ثم الشخصيات الصوفية، وأخيرا الصورة الشعرية.

كما ارتأينا أن يكون هناك ملحق تناولنا فيه الشاعر "صلاح عبد الصبور" أين تناولنا لمحة إلى حياته وأعماله الأدبية بالإضافة إلى تعريف الحلاج. وفي الأخير خلصنا في هذا البحث إلى خاتمة احتوت على أهم النتائج المحصل عليها.

ومن أهم المصادر التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا ديوان "حياتي في الشعر"، وديوان "مأساة الحلاج" لـــ "صلاح عبد الصبور" و"ديوان الحلاج" لـــ "سعيد ضاوي" وديوان "ابن عربي" متون التصوف الإسلامي لمحمد بريكة، التصوف المنشأ والتطور لـــ"إحسان إلهي ظهير".

وكغيرنا من الباحثين فقد عارضتنا صعوبات أهمها صعوبة إنجاز الفصل التطبيقي حول التصوف وكيفية التطبيق في المسرحية، ذلك أن التصوف كمفهوم واسع وشامل لا يمكن لنا الغوص فيه إلا لمن كان جديرا به، ومهما كانت تلك الصعوبات العملية التي تعرضنا لها إلا أنها تمثل جزءا أساسيا من عملية البحث في حد ذاته، ولولاها لفقد البحث مصداقيته ومتعته.

بعد هذا يبقى من الواجب أن نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد ماديا ومعنويا في إنجاز هذا البحث كما نشكر الأستاذة المشرفة "بومالي حنان" التي جادت علينا بعلمها ونصحها وإنسانيتها وكونها المثال الذي يقتدى به في الانضباط والنشاط والحيوية.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع شاكرين في الأخير وليس آخرا المولى عز وجل.

أولا: قراءة في نشأة المسرح.

المسرح الشعري في اللغة والاصطلاح.

أ/ تعريف المسرح.

لغة.

اصطلاحا.

ب/ تعريف الشعر.

لغة.

اصطلاحا.

ج/ مفهوم المسرح الشعري.

ثانيا: معمار المسرح الشعري في النص والعرض (عند الغرب والعرب).

1/ علي أحمد با كثير والمسرح الشعري.

2/ أحمد شوقي وتجربته في المسرح.

3/ المسرح الشعري عند "عبد الرحمن الشرقاوي"

4/ صلاح عبد الصبور وتجربته الشعرية في المسرح.

ثالثا: بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري.

أولا: قراءة في نشأة المسرح:

تفترق المسرحية عن الملحمة والقصة في أنها لا تعتمد على السرد أو الوصف، بل على الحوار وهذا ما قصده "أرسطو" حيث نص على أن "محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق أشخاص يعقلون، لا بواسطة الحكاية".[1]

وجوهر المسرحية الحدث أو العقل لأن أصل كلمة "دراما" باليونانية هو الحدث أو العقل ولذلك تبنى على مجموعة من الأحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو عضويا، بحيث تسير في حلقات متتابعة، وهذه الأحداث خارجية أو داخلية، فالأولى تؤثر في الشخصيات والثانية هي ما يأتيه الأشخاص في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو تصورهم لها، وبعبارة أخرى الأحداث الداخلية هي الصراع النفسي والمسلك الخلقي.

أما من ناحية التطور والنشأة فقد نشأت المسرحية عن الشعر الغنائي فالهجاء والتراشق بالشتائم كان فرديا، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعينه ثم ارتقى فأصبح جمعا يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائص العامة.

وحين ذلك نشأت الملهاة فكانت أعلى مقاما من الهجاء لأنها ذات طابع اجتماعي عام، ثم كان لها طابع ديني لأن أصلها يرجع إلى أناشيد المرح والسرور التي كان يتغنى بها اليونان في أعياد آلهتهم، وبخاصة أعياد "دنيوسيس" " Dionysus" إله الخصب والنماء وإله المسرح.

أما فيما يخص المأساة فقد كانت تطورا عن أشعار المديح كما كان لها طابع ديني فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية كانت تنشدها جوقة غنائية في أعياد الآلهة مشيدة بصفاتهم، ثم اكتسبت هذه الأناشيد طابعا مسرحيا بالتدرج، إذ كانت تعتمد على الجوقة كما كانت في بادئ أمرها على ممثل واحد مع أفراد الجوقة ومدح "أرسطو" "أسخيلوس" * بأنه

---

[1] – رامي فؤاد الحموي، النقد الحديث والأدب المقارن، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن، 2008، ط1، ص 130، 131.

* أسخيلوس: (525– 524– 456 ق م) يرجع إليه الفضل في وصول التراجيديا اليونانية على الصورة التي نعرفها، وتخطى مبدأ الممثل الواحد في مسرحياته ممثلا ثانيا.

أول من قلل من أهميتها ومدحه كذلك لأنه بدأ في مسرحياته بزيادة عدد الممثلين، فكان حقا أبا المأستة اليونانية وفي ذلك قال "أرسطو": "أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية الجوقة، وجعل المكانة الأولى للحوار".[2]

ثم جاء "سوفوكليس *" "Sophocles" فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين، وأمر برسم المناظر، ثم عظم شان المأساة واتسع مجالها، وكانت مسرحيات "أسخيلوس" تسود فكرة القدر، ويظل الإنسان ضحية القدر دائما، ثم خطا الشاعر "يوربيدس *" خطوات أخرى في إضفاء الصبغة الإنسانية والطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة فبرع أكثر من سابقيه في تصور العواطف الإنسانية وجعلها محورا لأهمية المسرحية بدلا من القدر، ثم لاحظ شؤون الحياة اليومية في مسرحياته، وهاجم الآلهة الوثنيين كما هاجم النساء.

وفي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد تعرف الرومانيون على نمط التراجيديا "Tragedy" الإغريقية بمعناها الفني- التقني، فاتخذوا منها نموذجا لأعمالهم المسرحية، فاعتبروا الشعر الغنائي عنصر أساسي في وظيفة الجوقة، فخصصوا للجوقة ثلثي زمن العرض وبهذا تكون تجلت أولى بوادر تأسيس المسرح الغنائي أي "الأوبرا"، كما انبثق عن الاجتهادات المتعددة والمتواصلة نمط مسرح "البانتوميم" وهذا النمط عبارة عن تمثيلية يؤدي أدوارها ممثل واحد عن طريق مداومة الأدوار المتعدد، يعتمد فيه على تغيير الصوت والزي والقناع، وهو يتحرك على وقع النغمة الموسيقية التي تتماشى ومواضيع المسرحية المستقاة من الأساطير القديمة وخاصة منها التي تتعلق بغرام الآلهة.

وفي عصر النهضة رجع الأوروبيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين واللاتينيين في لموضوعات والأفكار والنواحي الفنية، وقامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية في أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر، وقد خالفت الكلاسيكية في كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمسرحية فل تتقيد بضرورة توافر خمسة فصول لكل

[2] – رامي فؤاد أحمد الحموي، النفد الحديث والأدب المقارن، ص 135.

* سوفوكليس، شاعر يوناني كبير (495- 416 ق م).

* يوربيدس، يلقب بفيلسوف المسرح لتعمقه في النفس الإنسانية (480 ق م).

مسرحية، وتعتمد على وحدة الزمن والمكان من بين الوحدات الثلاث التي راعاها الكلاسيكيون متأثرين بـ"أرسطو".

وبعد الرومنتيكية تغير طابع المسرحيات الفني والاجتماعي تبعا للمذاهب التي تلت الرومنتيكية من واقعية، ورمزية، ووجودية.

المسرح الشعري في اللغة والاصطلاح:

يعد المسرح فن عظيم، ولذلك لا غرابة أن يدعى أبا الفنون شأنه شأن الشعر في الأدب، لما له من تاريخ عريق في حضارات كثير من الأمم، حيث حمل على كاهله معالجة الموضوعات التاريخية والاجتماعية والأسطورية، فداع صيته ليملأ الدنيا من عهد "أسخيلوس" "Aesshylus" و"يوربيدس" "Euripides" وغيرهما.

فلقد كان وما يزال نقطة محورية لانطلاق شرارات الثقافة والتطوير المجتمعي، والوصول إلى حلل أفضل حيث استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي والاستقبال.

وقد ارتكز النص المسرحي على الشعر، وهو فن قائم بذاته قبل أن يلجأ إلى النثر، ويعتمد على الحوار الجيد الموظف للحكم السائرة والأمثال المأثورة، والنكث الظريفة قصد جلب انتباه الجمهور واهتمامه.

أ/ تعريف المسرح:

لغة: من سرح، يسرح، سرحا، جمعها مسارح، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة والمسرح بضم الميم المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي.[3]

ومنه المسرح هو المكان لذي يسرح إليه الناس ويجتمعون فيه لمشاهدة حدث ما، ومنه جاء مفهوم المسرح.

اصطلاحا: مسرح، مسرحية وهي شكل أدبي يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات على خشبة المسرح، أو بتعبير آخر أكثر دقة شكل من أشكال الفنون الأدبية يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح.

[3] – خالد رشيد القاضي، لسان العرب، دار صبح وإديسوفت، بيروت، لبنان، 2006، ط1، ج6، ص 214- 215، مادة سرح.

أو كما يعرفها "ألاروس نيكول" بقوله: "إن المسرحية تكون فقرة مقتبسة من الحياة... ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يعطينا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل، إما لمشهد قد يكون حدث بالفعل، وإما لشيء تخيله الكاتب في صورة تجعله مشابه لما يقع في الحياة".[4]

ب/ تعريف الشعر:

لغة: "من شعر، يشعر، شعرا، والجمع شعراء، والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية".[5]

اصطلاحا: والإجابة عن هذا السؤال، يكمن في البحث عن مفهوم هذه اللفظة في لغتنا العربية ولن يتأتى لنا هذا إلا بتتبعنا لتطورها الدلالي في هذه اللغة، منذ أن كانت ذات دلالة مادية حسية، ثم تطورت بعد ذلك إلى دلالة معنوية ونفسية وأصبحت مصطلحا على ذلك الفن القولي المنغم أنه كلام موزون مقفى.

ويبدو أن هذه اللفظة في لغتنا ترجع إلى أصل مادي حسي، هو شعر الجسد، يقول صاحب لسان العرب "والشعر والشعر، مذكران نبت الجسم مما ليس بصوف، ولا وبر، للإنسان وغيره، وجمعه أشعار وشعور".[6]

ثم أطلق هذا الاسم –بالفتح- على النبات الذي ينبت في الرش اللينة.

والشعر علم، وقد كان بالنسبة للعرب في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وغليه يصيرون. حيث يعرفه ابن منظور بقوله: "والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا".[7]

---

[4] – محمد عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، مصر، ط1، ص4.

[5] – خالد رشد القاضي، لسان العرب، ج7، ص 117.

[6] – عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، 1999، ط1، ج1، ص 17.

[7] – المرجع نفسه، ص 18.

ومهما يكن من أمر، فقد أدى التطور الدلالي لكلمة "شعر" في العربية إلى أن أصبحت تعني ذلك النوع من الكلام المنغم المثير، الذي يفيد علما ومعرفة ببواطن الأمور، وخفايا النفوس وحقائق الحياة.

ج/ مفهوم المسرح الشعري:

لقد تعددت الآراء حول ضبط مفهوم المسرح الشعري فهناك من يطلق عليه اسم الشعر الدرامي، أو الشعر الحركي، ويقال له أيضا الشعر المسرحي، وهو ذلك الشعر الذي يكتب به الحوار مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح.

وهذه الأخيرة تصاحبها مجموعة من العناصر تتكامل فيما بينها داخل العمل المسرحي، فالراوي يقص القصة الشعرية الممتزجة بالموسيقى والأضواء المعبرة عن حالة شعورية مفعمة بالأحاسيس المختلفة كالحزن والفرح والألم... الناتجة عن الظروف المختلفة، فالحوار في يد المؤلف المسرحي كالريشة في يد المصور وقيمة الفن الشعري في رأي "الرافعي" و"طه حسين" لا تقاس بجودته بقدر ما تقاس بقدرته على التأثير في نفوس سامعيه، وقديما فطن الناقد الروماني "هوراتيوس" إلى هذه الحقيقة فقال: "ليس بكاف في الشعر أن تكون قصائده جميلة، بل ينبغي أن يكون لها سحر، فتجتذب شعور السامع أينما شاءت".[8]

فالعلاقة بين المسرح والشعر قديمة، لأن ميلاد المسرح الإغريقي كان في مهد الشعر، تربى وترعرع في كنفه، وظل المسرح الأوروبي محافظا على الشعر الذي حفظ للمآسي جلالها، وأعطى للأبطال التراجيديين المهابة والمكانة الرفيعة، يقول "الحكيم" في تعريف الشعر: "الشعر ليس النعناع وإنما روح النعناع، إنه شيء لا يقبض عليه بمجرد القبض على الوعاء المادي، فأنت لا تقبض العطر إذا لمست الزهرة، ولا تلمس الضوء إذا أمسكت

[8] – عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص 19.

بالمصباح، فالعطر والضوء هما الشاعرية، كما يمكن أن تلمس الشاعرية حتى في المسرحية الواقعية والفكاهية، وتزيدها قوة وقيمة فنية".[9]

ويعني الحكيم في قوله أن علاقة الشعر بالمسرح تقودنا إلى التمييز بين شيئين هما: شاعرية المسرح والمسرحية الشعرية أو المسرحية المنظومة شعرا، حيث أن النظم مجرد الشكل الشعري الذي لا تقوى على الغوص في جوهر الأشياء، وفي المقابل يمكن أن تكون المسرحية نثرية ومع ذلك تتضوع منها رائحة الشعر الحقيقي.

[9] – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص 73– 74.

ثانيا: معمار المسرح الشعري في النص والعرض (عند الغرب والعرب):

شكل الشعر معمارية المسرح الأساسية منذ بداية المسرح الأولى، أي منذ العصر اليوناني مع مسرحيات "أسخيليوس" و"سوفليكس" و"يوربيدس" -وفي تراجيدياتهم الشهيرة مثل "أوديب" و"إلكترا" و"أنتيجوني" و"أورستس" و"أجاممنون" و"هيبوليتس" و"ميديا" وغيرها. حتى- المسرحيات الكوميديا كانت تكتب شعرا كما في "برلمان النساء"، "الضفادع"، "السحب" من أعمال "أريستوفايسن" أو "مينادر" " Menander". -وقد نحا الشعراء الرومانيون في مسرحياتهم المنحى نفسه في كتابة أعمالهم، ومنهم "سينكا" و"بلاوتوس" و"تورنتوس"-.

واستمر حال المسرح اعتمادا على الشعرية لأن الشعر هو الذي حفظ له مكانته عبر العصور حيث قال "بول فاليري": "أن جوهر الشعر الخلود، وجوهر النثر الفناء" [10] إلى أن جاءت فترة العصور الوسطى، ما بين القرنين الخامس والخامس عشر ميلادي، أي نحو عشرة قرون (ألف عام) دخل فيها المسرح فترة انتكاس بفعل الكنيسة التي أوقفت التعليم والدراسة، والفنون بوصفها ملاهٍ تبتعد بالناس عن طريق الله، إلى أن اضطرت اضطرارا إلى اللجوء للأداء التمثيلي الإيمائي المصاحب لترتيل الكتاب المقدس الذي كان يلقى باللغة اللاتينية في كل البلدان الأوروبية.

وكانت تلك البداية التي تبعتها الحاجة إلى التوسع في توظيف الأداء التمثيلي، خاصة بعدما ترجمت قصص الأنبياء والقديسين في اللغات الأصلية والوطنية للبلاد، إلى أن انتقلت التمثيليات الدينية من داخل الكاتدرائيات إلى خارجها وفي الساحات الأمامية للكنائس، وما كان ذلك سوى رغبة في توصيل الخطاب الديني الذي لم يتوقف أداؤه عند لغة الشعر، بل اختلط الشعر بالنثر والتمثيل بالغناء، والإلقاء بالتمثيل الصامت حيث يقول صلاح عبد الصبور: "فحين أسمع عن المسرح الشامل الذي تتآزر فيه الموسيقى والغناء والرقص، ويقوم على الشاعرية والشعر، وحين تهز العالم مسرحيات شعرية حديثة مارا- صادا، لبيتر

[10] – أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية: 2006، ط1، ص 132.

قايس"[11] كذلك حطمت الوجدات الثلاث ونظرية الفصل بين الأنواع وكل ما وضعه "أرسطو" وضمنه من نظرية المسرح في كتابه الشهير "فن الشعر"، وما يتضمنه من بعده كتاب "هوراس" "فن الشعر" في العصر الروماني.

وبذلك يمكن القول إن الأشكال المسرحية في العصور الوسطى قد كانت لها المبادرة. -دون رغبة في تطوير المسرح نفسه، بل دون إدراك أو اهتمام بذلك الهدف، وإنما كان التطوير أو التراجع عن الشروط أو الأصول التي تأسس عليها معمار النص المسرحي الشعري على يد الإغريق والتي نظر لها "أرسطو" استنادا إلى الكتابة في مسرحية "أوديب ملكا" "لسفوكليس" كان ذلك التطوير أو التراجع تلبية لحاجة الكنيسة –خاصة شباب كهنتها- إلى توصيل الخطاب الديني الذي لم يكن يصل بسبب أمية الناس في أوروبا، خاصة وأن الصلوات تتلى باللاتينية التي أصبحت بالنسبة للغالبية لغة ميتة في تلك العصور.

ولولا حفظ مكتبة الإسكندرية القديمة لنصوص المسرح اليوناني، ولولا ترجمة ابن رشد، وابن سينا، والفارابي، لكتاب أرسطو (فن الشعر) لماتت نظرية المسرح واندثر فنه، مع أن هناك ما يثبت تحطيم شروطه في عصر أرسطو نفسه.

كذلك يمكن القول أن بذرة المسرح الشامل قد بذرت، أو أعيد بذرها في تلك العصور، حيث وظف الخطاب الديني كل فنون الأداء بهدف ضمان توصيله، وما إن بزغت شمس عصر النهضة على أوروبا حتى أضاءت وجوه العلم والأدب والفن والعمارة، أشع المسرح من جديد نصا شعريا وتمثيلا وعرض على أيدي شعراء من إيطاليا مثل "موساتو" في التراجيديا• "Tragedy" و"ميكيافللي" في الكوميديا• "Comedy" وشكسبير ومن قبله.

وقد شهد معمار النص المسرحي الشعري تغييرا من عصر إلى عصر تال له تبعا لتغير الشرط الذاتي لكل شاعر، ولتغير الشرط الموضوعي تبعا لتغير المجتمعات وتفاعلاتها، فرأينا نصا مسرحيا ذا حبكتين ونصا مسرحيا متجاوزا لنظرية الفصل بين

[11] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977، المجلد الثالث، ص 211.

• التراجيديا: المسرحية التي تختص بتمثل البؤس بالنسبة للأشخاص ذوي المكانة.

• الكوميديا: المسرحية الضاحكة أو الفكاهية التي تمثل العيوب والرذائل في صور ضاحكة.

الأنواع، كما في مسرحية "آدم" وفي "الملك لير" لشكسبير، إذ لم تعد المسرحية كوميديا خالصة أو تراجيديا خالصة، وتبعا لتغير الشكل المعماري للنص المسرحي، تغير تعبيره، ومن تم تكيفه بعد أن تغيرت مادة عرضه وشكله، ومن تم تعبيره.

أما العرب بالقدماء فلم يعرفوا الشعر التمثيلي لا في جاهليتهم ولا في الإسلام، وربما كان السبب راجعا إلى طبيعة الحياة في البادية وعدم استقرارها، وللبيئة البشرية والبيئة الطبيعية أثر في تفسير هذه الظاهرة. فالتمثيل يحتاج إلى استقرار، وحياة البادية لا تعرف مثل هذا الاستقرار، وعندما ظهر الإسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء، لم يترجم شيء من المسرح اليوناني إلى العربية، لأنه قائم على تعدد الآلهة الأسطورية، ذلك الأمر الذي يتنافى مع عقيدة التوحيد الإسلامي.

يقول أحد الباحثين: "بالرغم من أن العرب عرفوا في القرون الوسطى فنونا شعبية تشبه إلى حد ما فن المسرح مثل "القراقوز" • و"خيال الظل"•، فمن الثابت أن فن التمثيل وفن الأدب المسرحي قد اقتبسه العرب عن أوروبا بعد النهضة العربية التي بدأت في القرن التاسع عشر".[12]

وكان رائد هذا الفن في العالم العربي الحديث هو "مارون النقاش" الذي ألف أول مسرحية عربية سنة 1848 ببيروت، ثم انتقل هذا الفن من لبنان إلى سوريا، فمصر، وقد عالج بعض كبار شعرائنا المعاصرين كشوقي وعزيز أباظة وغيرهما كتابة المسرحيات الشعرية، ولكن مسرحياتهم على الرغم من قوة شاعريتها لم تسلم من النقد الشديد، كما أن نجاحها المسرحي ظل محدودا.

وقد بدأت المسرحية الشعرية في المسرح العربي حين أخرج أحمد شوقي للناس مسرحياته السبع التي أحدثت آنذاك ضجة كبرى واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح -غير أن

• القراقوز: فن شعبي تركي، تتألف من كلمتين تركيتين "قره" ومعناها أسود، و"جوز" ومعناها عين ويكون المقصود بـــ"القراقوز" العين السوداء إشارة إلى طبيعة المسرحيات التي لم تكن تنظر إلى الحياة نظرة متفائلة.

• خيال الظل: هي تمثيليات بدائية كانت تعرض باسم "البابان" وكانت تمثل في خيام متنقلة من الخيش أو أحواش تسور بالخشب، كما أن التمثيل كان يجري على ستار من القماش الأبيض الخفيف الذي تنعكس عليه من الخلق ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط.

[12] – عثمان موافي: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص 20.

شوقي في مسرحيات ست من هذه السبع كان شاعرا غنائيا أكثر منه دراميا- والمسرحية الوحيدة التي نجحت دراميا هي مسرحية "الست هدى".

وكتب "عبد الرحمن الشرقاوي" في القالب الشعري، حيث كتب "مأساة جميلة" عن المناضلة الجزائرية "جميلة بوحيرد"، وكتب عن الحسين ثائرا وشهيدا، كما كتب صلاح عبد الصبور المسرح الشعري "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون".

وفي سوريا كتب "عدنان مردم بك" العديد من المسرحيات الشعرية، ثم طور التجربة شعراء آخرون من بقية الأقطار العربية.

وللشعر في المسرح تاريخ أعرق من النثر، فلم يكن يخلد "أرسطو أن المسرحية تكتب نثرا، فقد ظلت المأساة شعرية إلى ظهور الواقعية، وقد نفت الواقعية الشعر من المسرح في العصر الحديث في الأعم الغالب من الحالات، ولم يبقى إلا قليل من الكتاب الذين كتبوا مسرحيات شعرية ومنهم (ت، س، إليوت) الذي لم يرى في هذا النوع من المسرحيات منافاة لمبدئه الموضوعي الذي اشتهر به حيث يقول: "إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية -لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية، ولا عن طريق تحديد أفاقها بالشعر من باب أولي- فعلينا أن نتوقع أن شاعرا دراميا مثل "شكسبير" تتحقق أروع أشعاره جمالا في أكثر مناظره درامية" [13]. فهو يرى أن كل شعر ينحو أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية على أن تكون قوة الشعر في اتساقه مع روح المسرحية.

[13] – محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، ج1، ص78.

1/ علي أحمد با كثير والمسرح الشعري:

ولد علي أحمد با كثير في أندونسيا من أبوين أصلهما حضرموت في اليمن وجاء مصر حيث التحق بكلية الآداب، ونال ليسانس اللغة الإنجليزية وهو "رائد من رواد الشعر العربي الحديث، ومؤلف مسرحي، وقاص خصب، أغنى المكتبة العربية بعدد من القصص والمسرحيات، استمد بعضها من تاريخ مصر القديم، والبعض الآخر من التاريخ الإسلامي".[14]

ويمثل مسرح "علي أحمد با كثير" الشعري خطوة متقدمة في تاريخ مسرحنا الشعري الحديث، حيث كان له ثلاث محاولات جادة هي "همام أو عاصمة الأحقان".

كان متأثرا بشوقي في مسرحه حيث أثمرت جهوده في إثراء صياغة الدراما الشعرية، ثم توقف ليدخل مرحلة أخرى يوظف فيها الشعر المرسل حيث تناول "باكثير" قصة "أخناتون" تناولا مسرحيا شعريا، أدخل فيه الشعر المرسل (الحر) إلى الإبداع الشعري العربي الحديث، فهو في تناوله لشخصية "أخناتون" يظهر شخصا متناقضا في قوة وحدة فيصوره قويا في كفره بالإله "آمون" بعد موت زوجته "تادو"، وتتجسد الصورة المسرحية الشعرية من خلال أبعاد أربعة هي: "البعد المجازي والبعد التماثلي والبعد التاريخي والبعد الموضوعي".[15]

وتعتبر سنة 1934م، 1944م هي بداية "باكثير" في كتابة المسرح الشعري، وقد اتخذت مسرحياته الشعرية تطورا فنيا متدرجا، وكان تطويرا للشعر والمسرح الشعري العربي فقد كتب مسرحيته الأولى على النمط التقليدي الشائع أي بالشكل المتوحد الوزن والقافية، يعالج فيها الحياة الاجتماعية في العصر الحديث، مع إلقاء مهمة الإصلاح على الشاعر والمثقف.

[14] – محمد بوزواوي، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين من 1798 إلى 2009، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 1472– 2009، ص 93.

[15] – أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 235.

وتعتبر ترجمة "باكثير" لمشهد من "روميو وجولييت" لـ"شكسبير" مدخله للتجديد في شكل الشعر العربي.

كما كانت له مسرحية غنائية هي "قصر الهودج" الذي حرص فيها على أن يجعل نظمها موسيقيا، ما أمكن لتكون صالحة للتلحين والغناء، وبذلك يكون "باكثير" قد قدم ثلاث تجارب مختلفة نامية دفعت المسرح سوطا بعيدا في الشكل الدرامي الشعري.

2/ أحمد شوقي وتجربته في المسرح:

هو أمير الشعراء وخليفة المتنبي، على حد تعبير أحمد حسن الزيات في تاريخ الأدب العربي، ولد شوقي بك في القاهرة عام 1868م، في مهد من مهاد الترف والثراء إذ كانت أسرته غنية فأبوه يجري فيه الدم العربي والكردي، والشركسي، وكانت أمه يجري فيها الدم التركي واليوناني قال الرافعي: "وهذه كثرة إنسانية لا يأتي منها شاعر إلا كان خليفا أن يكون دولة من دول الشعر".[16]

كانت له صلة وطيدة بالأدب الفرنسي، إذ يعد من رواد الفن المسرحي الذي أرسو معالم المسرح الشعري، حيث تأثر بالمسرح التقليدي الكلاسيكي وذلك في امتداد الموضوعات من التاريخ القديم وكذا اختيار الأبطال من عليَة القوم، وتوظيف اللغة الراقية.

كتب "شوقي" ست مسرحيات درامية وملهاة واحدة "مجنون ليلى، عنترة، مصرع كليوباترا، علي بك الكبير، الست هدى، قمبير". وقد استقى مادتها من التاريخ الفرعوني والعربي والمجتمع المصري في عصره، وقد لقيت مسرحياته استحسانا وقبولا في مجتمعه المصري، خاصة وأن الذاكرة العربية في غالبها ذاكرة شعرية، بالإضافة إلى أنه قد تفاعل تفاعلا إيجابيا مع هذا الشكل المسرحي (المسرح الشعري) ولعل أهم ما تميز به مسرحه الشعري هو الأسلوب العربي الرصين والحبكة الفنية والجمالية، وتصور واضح لشخوص مسرحياته وتناسب لغة أعماله بما يتفق معها.

وإن لهذا الشاعر على المسرح الشعري الفضل الكبير إذ يعد أول من ذلل الشعر العربي للتمثيل فكيف البحور كيفما تقتضي الأحوال ولعب بالقوافي في رشاقة وخفة، كما جعل اللغة الشعرية ترق عند رقة العاطفة، ولقد حمل أمير الشعراء إلى المسرح تراث شعر غنائي نظمه مدة نصف قرن، وهذا ما جعله يكثر من المقاطع الغنائية في شعره المسرحي،

[16] – محمد بوزواوي، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين من 1798 إلى 2009، ص 333.

وقد قال أحمد حسن الزيات متحدثا عن جهده المسرحي: "فعل وحده ما لم يفعله جميع العرب".[17]

وتعتبر مسرحية "مجنون ليلى" التي صدرت عام 1930م هي "المسرحية الفاصلة بين مرحلتين من حياة الشاعر شوقي في التأليف المسرحي، كان في الأول مرتبكا فطريا في صياغة الحوار وبناء عناصر المسرح الخمسة (الشخصيات، المنظر، الحبكة، الحوار، الصراع أو التنمية) وبين الوحدات الأرسطية الثلاث (الزمان، المكان، الموضوع)".[18]

وبعد مجموعة من الانتقادات التي وجهتها إليه الصحافة على مسرحياته المذكورة في نشأته الأولى (علي بك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبير) على عكس مسرحياته الأخيرة التي لاقت استحسانا لدى النقاد، وأول من تصدى لمفهوم المرح الشعري لدى شوقي في مرحلتيه الآنفتين الدكتور محمد منذور في كتابه "مسرحيات شوقي".

وبهذا جاءت مسرحيات "أمير الشعراء" لتمثل فتحا جديدا وريادة فنية شكلا ومضمونا (شكلا أي الشعر الإيحائي، ومضمونا من ناحية التاريخ)، ورغم التطور الذي شهده المسرح الشعري لاسيما في المرحلة العاصرة، إلا أن التاريخ مازال لواء المسرحية الشعرية بعد شوقي عن هذا التقليد الفني، والتزم به "عزيز أباضة" في "شجرة الذر" و"غروب الأندلس" و"الناصر" و"العباسة"وكذلك "مردم بك عدنان" وله نحو عشر مسرحيات منها "الحلاج" و"رابعة العدوية" و"الملكة زنوبيا" فكان صورة لشوقي وامتدادا له، وإن كان دونه موهبة واقتدارا.

[17] – محمد بوزواوي، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين، ص 344.

[18] – أحمد سخوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص 60.

3/ المسرح الشعري عند "عبد الرحمن الشرقاوي":

عبد الرحمن الشرقاوي هو "شاعر وقاص وكاتب مسرحي ولد في دلتا النيل في مصر، ثم درس الحقوق، وقد عالج في شعره ومسرحياته الشعرية قضايا الشعب وخصوصا الفقراء والفلاحين، وقد كان ذا ميول شيوعية".[19]

"ويعد رائد الحركة التجديدية في الشعر المصري، وهو أول من ثار على العروض التقليدية، لم تنفصل ثورته في مجال الفن عن ثورته في مجال الفكر، حاول القصيدة الملحمية في وقت مبكر، كما حاول المسرح الشعري وكله في إطار التجديد الحديث للشعر".[20]

ولقد خطا "عبد الرحمن الشرقاوي" خطوات أبعد من تلك التي خطاها "باكثير" في الدراما الشعرية ضمن إطار الشعر الحر المرسل والاهتمام بالنظام الوطني للاستعمار، حيث كتب "مأساة جميلة" سنة 1961 والتي كان خطابه فيها موجها نحو مناصرة حركة المقاومة، والتحرر في الجزائر.

وله إنتاج قصصي وروائي ضخم فمن بين مؤلفاته "الأرض" (رواية)، "أئمة الفقه التسعة"، وكان لهذا الإنتاج القصصي والروائي تأثير كبير على شكل المسرحية، وعلى لغة الحوار الحي حيث تميز مسرحه الشعري بخطابه السياسي المباشر عن غيره ممن سبقوه أو ممن عاصروه مثل "نجيب سرور" أو "صلاح عبد الصبور".

كما يعد "عبد الرحمن الشرقاوي" فارس الشعر الحديث أو ما يسمى الشعر الحر "فهو صاحب القصيدة الشهيرة "من أب مصري إلى الرئيس ترومان" التي عبرت عن مرحلة من الوعي القومي".[21]

---

[19] – محمد بوزواوي، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين من 1798 إلى 2009، ص 355.

[20] – المرجع نفسه، ص 350.

[21] – عبد الرحمن الشرقاوي، علي إمام المثقفين، دار القارئ، ط2، 2007، ص 43.

4/ صلاح عبد الصبور وتجربته الشعرية في المسرح:

لم يتجه "صلاح عبد الصبور" إلى كتابة الدراما الشعرية إلا بعد خوضه طويلا في غمار الشعر الجديد الذي مهد له الطريق ليترك بصماته على الدراما الشعرية سلاسة ومرونة ولغة درامية مركزة نحو التعبير المقنع، عن حياتنا الواقعية، وقد تناول هذه المسألة في كتابه "حياتي في الشعر" قائلا: "ظل المسرح الشعري طموحا يخايلني سنوات حتى كتبت مسرحيتي "مأساة الحلاج" وكانت لي قبلها تجربة لم تتم في كتابة مسرحية عن "حرب الجزائر" ولكني طويت أوراقها لأنني وجدتني وقعت في أسر شكسبير".[22]

وكتابة مسرحية شعرية تثير في نفس الشاعر المعاصر عديدا من الأسئلة التي لم يكن الشاعر القديم من سوفوكل إلى شكسبير يعنى بها، فقد كان الشاعر القديم يكتب مسرحه شعرا لأن المسرح لا يكتب إلا شعرا ، سواء أكان تراجيديا أم كوميديا، تاريخيا أم معاصرا.

ويرى "صلاح عبد الصبور" أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح على عكس بعض النقاد الذين يرون أن الشعر ينبغي له أن ينزل من على المسرح، وأن يحصر في القصائد الغنائية. واستناد هؤلاء النقاد يعود إلى نظرتهم الضيقة إلى مسرح "ايبس" حيث نظروا إليه من الناحية الاجتماعية فحسب، وتعرضوا لبيت الدمية، والأشباح، وأعمدة المجتمع، وليست هذه المسرحيات وأشباهها إلا جانبا واحدا من جوانب "ايبس". لأنه له مسرحا شعريا منظوما ومسرح نثر تترقرق فيه روح الشاعرية.

حققت المسرحية الشعرية درجة عالية من النضوج على يد الشاعر "صلاح عبد الصبور" لما امتلكه الشاعر من رؤية جمالية خاصة، نهلت من المسرح العالمي في وعي وبصيرة مع ثقافة ثرية ومعرفة واسعة بالتاريخ الإسلامي العربي، أتاحت له استحياء مواقف الدراما الثورية، كل ذلك اتحد بموهبة شعرية فذة أنتجت أعمالا مسرحية أجمع النقاد على روعتها، واعتبارها علامة بارزة ومبدعة في تاريخ المسرحية الشعرية، بل المسرحية العربية بمختلف مصادرها.

[22] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 209.

وقد وصلت أعماله المسرحية من مثل "مأساة الحلاج" 1969 "الأميرة تنتظر" 1969، "بعد أن يموت الملك" 1975، "مسافر ليل" 1968، "ليلى والمجنون"، إلى مرحلة المسرحية الشعرية الدرامية التي يختلط فيها الشعر بالدراما، وتندمج فيها غنائية الشعر وصوره بالبنية الدرامية للشخصيات والمواقف، بما يخرج بناءا مسرحيا منسجما. إذ يقول: "فحين أسمع عن المسرح الشامل، الذي تتآزر فيه الموسيقى والغناء والرقص، ويقوم على الشاعرية أو الشعر، وحين تهز العالم مسرحيات شعرية حديثة مثل "مارا- صاد" لبيتر قايس، وحين يولع العالم بالعبث و"بيبكيت" أو شاعريته".[23]

ولمسرحيات "صلاح عبد الصبور" الشعرية سمات بارزة كالحزن والسأم، والألم، وقراءة الذكرى، واستلهام الموروث الصوفي وكذلك استخدام بعض الشخصيات التاريخية، فقد كان المشهد المسرحي مشهد ناطق على حد قول أرسطو "محاكاة الأفعال النبيلة فالمؤلف في مسرحياته يتوارى عن الأنظار ويظهر الأشخاص بأفعالهم وأخلاقهم ويعتمد على الحوار الشعري في مسرحياته وعلى عناصر أساسية هي التمهيد أو المقدمة، والعقدة والحل".[24]

التمهيد في نظره هو عرض الشاعر للشخصيات وكذا الموضوع والزمان والمكان، وهذا من خلال الحوار، أما العقدة فهي العنصر الأساسي في بناء الحبكة الفنية متشابكة مع الوقائع والأحداث والمفاجآت، وهكذا ما يبعث الشك في نفوس المشاهدين، والحل هو خاتمة المطاف والنتيجة التي تصل إليها المسرحية.

ومن خلال ما سبق ذكره نستخلص أن "صلاح عبد الصبور" دفع بالمسرح الشعري إلى الرقي والازدهار وذلك من خلال الموضوعات التي تناولها في أعماله ومدى تأثيرها في الجمهور المتلقي، وهذا أن دل إنما يدل على قامة الشاعر الكبير.

[23] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 211.

[24] – أحمد سخوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، ص 39.

ثالثا: بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري

البحث في الشعر المسرحي يمكن أن يتخذ وجهات عدة لأن المسرح الشعري يجمع في مستوى الأداء بين فنين متباعدين مبدئيا هم الشعر والمسرح، وكما أن الذاكرة العربية هي في غالبها ذاكرة شعرية، كما أن المسرح بدأ شعرا، مسرحا شعريا، ثم كتب له شعرا مسرحيا. فالشعر أساسه الكلام المتخيل المنظوم، وأما المسرح فيقوم على الفعل الدرامي الذي يؤديه كلام التواصل المرسل، ففضلا عن مسالك البحث الذي يفتح عليها باب الشعر مع أخرى يدعو باب البناء المسرحي إلى التحقيق فيها، تقوم إشكالات لا مهرب للدارس من أن يعالجها متسائلا: كيف يجمع المؤلف المسرحي بين عناصر بناء المسرح والشعر؟

فالشعر في المسرحيات تتحكم فيه عناصر كثيرة داخلة في النظام العلامي العام ولا تختص بالعمل فيه لغة الكلام وحدها. فنحن نجد أن "شوقي" في انتقاله من شعر الشوقيات إلى الشعر المسرحي انتقل باللغة على وجه العموم من الوظيفة الشعرية التي محورها الرسالة إلى الوظيفة الإحالية التي مركزها المرجع المشترك بين جميع أطراف الخطاب بما فيهم الشاعر الباث والقارئ أو المتفرج المتلقي.

فبنية النص الكلامية في النص المسرحي تتشكل بالشعر العمودي عبر نظام الأبيات الشعرية المقفاة، والتي تقوم باعتماد حركة روي واحد في كل موقف من المواقف الدرامية في صراع الشخصية، مع إمكانية تغير البحر الشعري والتقفية في حوار الشخصيات، كما نجد أن الشاعر المسرحي قد يوزع مقاطع أو كلمات من بيت شعري واحد أو أكثر على عدد من الشخصيات، وهذا ما لجأ إليه "أحمد شوقي" في مسرحياته "مجنون ليلى"، "مصرع كليوباترا"، "الست هدى"...

فالمسرح الشعري عبارة عن كلمات شعرية حوارية تكون في العادة بين أكثر من طرفين منها ما يحتاج في التمثيل المسرحي إلى راو يقص القصة الشعرية، وتمتزج معها الموسيقى والأضواء ليأتي الإحساس في النهاية وبهذا تكون فيه الهيمنة للمسرح وعناصره الدرامية كالحدث، والشخصيات، والحوار...

أما فيما يخص الشعر المسرحي، فالقصيدة تكون جزء من الحدث المسرحي بحيث تتخلل بعض المقاطع الشعرية الحوار على لسان شخصية مسرحية في موقف ما في الحدث المسرحي، فإن له صورا كثيرة "منها ما جاء على لسان الشخصية الرئيسية في مسرحية "أميرة الأندلس" للزعيم الوطني "مصطفى كامل"، ومنها ما جاء على لسان فرقة الإنشاد في مسرحية "الملك هو الملك" لـ"سعد الله ونوس"، ومنها ما جاء على لسان الشعراء المادحين "لابن زيدون" في مسرحية "الوزير العاشق" لـ"فاروق جويدة"، كما خص "صلاح عبد الصبور" شخصية الشاعر "سعيد" بقصيدة في سياق مشهد مسرحي يجري في كباريه حين طلب منه رفقاء المنادمة أن يلقي قصيدة فأنشدهم قصيدة "النبي الآتي من بعدي".[25]

ففي الشعر المسرحي تكون الهيمنة للشعر على حساب المسرح والنص الشعري المسرحي يلقى من قبل شاعر، أما المسرح الشعري يؤدى من قبل ممثلين على الخشبة.

والشعر المسرحي هو أكثر أنواع الشعر صعوبة وتعقيدا، فهو تصوير صوت الشخصية وفعلها ومشاعرها وعلاقاتها، الحاضرة شعرا، بحيث يعكس الوقت الذي يرقى فيه الفرد والمجموع إلى مراتب التفكير.

[25] – أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 247.

أولا: التصوف بين اللغة والاصطلاح.

التصوف لغة.

التصوف اصطلاحا.

ثانيا: أصل الكلمة واشتقاقها.

ثالثا: نشأة التصوف الإسلامي.

رابعا: الشعر العربي المعاصر والتصوف.

أ/ الخيال.

ب/الإلهام.

خامسا: في لغة القصيدة الصوفية.

سادسا: الرمز الشعري عند الصوفية.

التصوف علم من العلوم الإسلامية، وهو في حقيقة أمره روح الإسلام وجوهره، لأنه تصفية القلب وتطهيره من رجاساته من غير الله، وإخلاص العبودية له، وتحرير الجسد، ونبذ الدنيا، وهجر لذائذها، والخشوع والصمت والتأمل، ولقد كان للتصوف يوما ما صولة ودولة، وكانت له مكانته المرموقة في المجتمع الإسلامي، إلا أنه كسائر العلوم الإسلامية، أضيف إليه ما ليس فيه، ودخل فيه رجال ليسوا من أهله، كالدجالين والمنحرفين، فوجدوا فيه مجالا لدجلهم، وخرافاتهم، وشعوذتهم، فأساءوا بذلك إليه أبلغ إساءة وأصبح التصوف من مظاهر الفقر والجهل والضعف والتخاذل والاستسلام والفراغ من العمل، مما كان له الأثر السيئ في المجتمع الإسلامي.

أولا: التصوف بين اللغة والاصطلاح:

التصوف لغة:

مأخوذة من: "صوف، يصوف، صوفا، وصاف عني شره، يصوف صوفا: عدل، وصاف السهم عن الهدف، يصوف ويصيف: عدل عنه، ومنه قولهم: صاف عني شر فلان، وأصاف الله عني شره.

صوف، الصوف: للضأن وما أشبهه، الجوهري، الصوف للشاة، والصوفة أخص منه، ابن سيدة: الصوف للغنم كالشعر للمعز، والوبر للإبل، والجمع أصواف وقد يقال الصوف للواحدة على تسمية الطائفة باسم الجميع"[1]

التصوف اصطلاحا:

أما التصوف في الاصطلاح فقد كثرت تعريفات الصوفية له بما لا طائل تحته، ولقد ذهب بعض الباحثين إلى أنه لا يمكن تعريف التصوف لاختلافه باختلاف العصور التاريخية، أو لغير ذلك من الاعتبارات، والراجح اشتقاق كلمة تصوف من لبسهم الصوف ويمكن تعريفه اصطلاحا بأنه: "حركة دينية انتشرت في العالم الإسلامي، في القرن الثالث الهجري (3هـ) تدعوا للزهد وشدة العبادة تعبيرا عن فعل مضاد للانغماس في الترف، ثم تطور حتى صار طرقا مميزة، تبنت مجموعة من العقائد المختلفة، والرسوم العملية المخترعة تكونت من مناهج كثيرة".[2]

[1] – ابن منظور، لسان العرب،دار صادر، بيروت، 1968، ج7، ص 408، 409، مادة صوف.

[2] – صلاح الدين العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشاطها، دار البصائر، 2009، ط1، ص 26.

ثانيا: أصل الكلمة واشتقاقها:

ذهب العلماء في أصل الكلمة ومأخذها عدة مذاهب، فهناك من قال أنها أخذت من الصفة تشبيها لهم بأهل الصفة من فقراء المهاجرين والأنصار الذين كانوا يقيمون في صفة بناها لهم الرسول –عليه الصلاة والسلام– في مؤخرة مسجده الشرف للذكر والعبادة لا يبرحونها إلا لغزوة أو لمعركة أو جهاد في سبيل الله.

ولاشك أن الحياة التعبدية الخالصة لأهل الصفة كانت القدوة الحسنة للصوفية من بعدهم، وهناك من قال إنها أخذت من الصفا، أي: صفاء قلب الصوفي وطهارة ظاهره وباطنه عن مخالفة أوامر ربه وفي هذا يقول العلامة "الألوسي" في كتاب "الفيض الوارد": "والذي يميل إليه الكثير من السادة ما يفهم من هذين البيتين:

تنازع الناس في الصوفي واختلفوا فيه وظنوه مشتقا من الصوف

ولست أمنع هذا الاسم غير فتى صافي فصوفي على سمي الصوفي. [1]

وقال نبداريت الحسين: "الصوفي: «من اختاره الحق لنفسه فصفاه وعن نفسه برأه، ولم يرده إلى تعمل وتكلف بدعوة. و"صوفي" على زنة عوفي، أي: عافاه الله فعوفي، وكوفي، أي: كافاه الله فكوفي، وجوزي، أي: جازاه الله، ففعل الله به، ظاهر في اسمه والله المتفرد به».[2]

وسئل أبو علي الردباري عن الصوفي فقال: "من لبس الصوف على الصفاء، وأطعم الهوى ذوق الجفاء، وكانت الدنيا منه على القفا وسلك منهاج المصطفى"[3].

[1] – عبد الله بن دجين السهلي، الطرق الصوفية، نشأتها وعقائدها وآثارها، كنوز اشبيليا للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص 10

[2] – محمد بن بريكة: متون التصوف الإسلامي، دار الحكمة، الجزائر، 2009، المجموعة الثانية، ج2، ص 81.

[3] – المرجع نفسه، ص82.

وعليه يتضح لنا أن نسبة الصوفية إلى الصوف، هي مطابقة لهم في اقتدائهم بالرسول–صلى الله عليه وسلم– الذي ينسب إليه لبس الصوف، إذ قال أبو موسى: "كان النبي –صلى الله عليه وسلم– يلبس الصوف، ويركب الحمار، ويأتي مدعاة الضعيف".[1]

كما أوثر أن بعض الصحابة –رضوان الله عليهم– كانوا يفضلون لبس الصوف على غيره من أنواع اللباس الأخرى، زهدا في حطام الدنيا، وتجنبا للبس الفاخر من الثياب، والظهور بين الناس بمظهر الزينة، وممن عرف بذلك الصحابيان: أبو ذر الغفاري وسلمان الفارسي –رضي الله عنهما–.

كما أن هناك العديد من التسميات التي أطلقت على التصوف، فلخروجهم عن الأوطان سموا "غرباء" ولكثرة أسفارهم سموا "سياحين"، ولتخليهم عن أملاكهم سموا "فقراء".

ومن هنا نستخلص أن التصوف الإسلامي الحق قد نشأ في كنف الإسلام، واستمد أصول وجوده من منبعه الصافي، وأن الصوفيين الصادقين المخلصين قد أقاموا مذهبهم على أصول الإسلام، وتعاليمه وتوجيهاته التي لخصها الصوفي الكبير الإمام: الجنيد سيد القوم وشيخهم حين عرف التصوف تعريفا لا يدع قولا لقائل: "من لم يحفظ القرآن ويكتب الحديث لا يقتدى به في هذا الأمر لأن علمنا مقيد بالكتاب والسنة".[2]

كما نجد أن الشيخ الإمام "سهل التستيري" وهو من شيوخ التصوف الكبار، يقول: "أصولنا الستة: التمسك بكتاب الله، الاقتداء بسنة رسوله–صلى الله عليه وسلم–، وأكل الحلال وكف الأذى، واجتناب الآثام، وأداء الحقوق".[3]

يتضح لنا من خلال قول الشيخ "التستيري" أن التصوف قد استقى مبادئه ومرتكزاته من القرآن الكريم، وما جاء به رسول الله –صلى الله عليه وسلم–، وأن كل ما هو منافي

[1] – إحسان إلهي ظهير، التصوف النشأة والتطور، دار ترجمان، ط1، السنة 1986، ص 21.
[2] – صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشاطها، ص 29.
[3] – المرجع نفسه، ص 29.

للعقيدة الإسلامية فهو لا يدخل في نطاق التصوف الإسلامي، أو ما يطلق عليه بالبدعة لقوله –صلى الله عليه وسلم–: "كل بدعة ضلالة".

وأن مفهوم التصوف هو الأخذ بالعقيدة الإسلامية دون زيادة أو نقصان أو إفراط أو تفريط وإنما هو العمل بما جاء في القرآن الكريم والسنة مراعيا في ذلك الزمان والمكان ووفق الحالة التي يكون فيها الإنسان وتطبيق أو إطلاق الأحكام.

ثالثا: نشأة التصوف الإسلامي:

انقضى القرن الأول للإسلام، وحل القرن الثاني فعرف المجتمع الإسلامي تحولات كبيرة، وشهد تغييرا سريعا في نمط معيشته وطريقة حياته التي لم تعد تشبه تلك التي كان عليها في عهد النبوة والخلافة الراشدة "فهو ذلك العهد الذي ظهر فيه الإسلام بتعاليمه السامية ومثله العليا فكان الإقبال عليه والتمسك بآدابه والتخلق بأخلاقه والسير على نهجه، وكان الزهد في الدنيا أهم سمات الكثير من أتباعه والمؤمنين به، أمثال أبي ذر الغفاري وسلمان الفارسي وغيرهما"[1].

وقد أرجع العلماء هذا التغيير إلى الفتوحات الإسلامية واختلاط المسلمين بغيرهم من الأمم والشعوب من مختلف الأجناس والأديان، فأقبلوا على الحياة الجديدة وما تزخر به من أنواع البذخ والترف وأصناف النعيم والرفاهية، وجنح الكثير منهم إلى مخالطة ما فيها من متع ولذات، والتمتع بمختلف ألوان الشهوات، فكان الانحراف عن تعاليم الإسلام وأخلاقه وتوجيهاته.

ومن هنا لابد من التذكير بما جاء به الدين الحنيف من هدى وتوجيه إلى الطريق القويم الذي يضمن لأتباعه السعادة العظمى في الحياة الدنيا والآخرة، وفي ذلك يقول عز وجل: "يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تُحَرِّمُواْ طَيِّبَـٰتِ مَآ أَحَلَّ ٱللَّهُ لَكُمۡ وَلَا تَعۡتَدُوٓاْۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُعۡتَدِينَ" [سورة المائدة آية 87]، وقوله أيضا:

"قُلۡ مَنۡ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ ٱلَّتِيٓ أَخۡرَجَ لِعِبَادِهِۦ وَٱلطَّيِّبَـٰتِ مِنَ ٱلرِّزۡقِۚ" [الأعراف آية 32].

كما يحاول المتصوفة أن يرقوا بأصل طريقتهم إلى الرسول الكريم محمد –صلى الله عليه وسلم– ولا أحد يجادل في أنه – صلى الله عليه وسلم– قدوة في الزهد والورع والتواضع، فالقيم التي يعلنها أعلام المتصوفة المعتدلون في قيم إسلامية، وأخلاق نبوية،

[1] – صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشاطها، ص 30.

وهي غاية المؤمنين جميعا غير أن الموضوعية تحتم الإشارة إلى أن لفظة الصوفي والصوفية لم تكن معهودة ومتداولة طيلة الصدر الأول من الإسلام وحتى نهاية القرن الأول الهجري، ويصرف النظر عن الدعاوى والمزاعم التي تذهب إلى أن الإمام عليا – كرم الله وجهه– هو من ألبس الحسن البصري الخرقة الصوفية، وأخذ عليه العهد بالتزام الطريقة، وهي مزاعم لا تستقيم وفق ما أثبت بعض الباحثين فإن هذه التسمية لم تطلق على سابقي المتصوفة إلا مع النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة، أي الثامن الميلادي، أما قيل هذه الفترة فقد كان "الصاحبي" هو أسمى ما يتسمى به أحد المؤمنين، ثم كان لقب "التابعي" للذين يلونهم وكان من أوائل من تسمى بهذا الاسم "صوفي" "جابر بن حيان"، و"أبوالهاشم الصوفي"، "عثمان بن شريك الكوفي"، و"عبدك الصوفي" وغيرهم، ولقد "ظهر التصوف علميا ونال استقلاله عن الزهد في أواخر القرن الثاني الهجري، وقد جاء ذكر الصوفية النساك أول ما جاء في آثار الجاحظ".[1]

ومع كل هذا فهناك من يعود بالتصوف إلى أصول جاهلية، ذاهبا إلى أن متحنفي العرب وعبادهم في الجاهلية، كانوا يتخذون من الصوف لباسا وشعارا، فإن هناك من يؤخر استعمال هذا الاسم إلى ما بعد القرون الثلاثة الأولى للهجرة، إلا أن هناك من تصدى لهذه المسألة.

وفي حدود الدراسات السابقة للنشأة الصوفية، يمكن القول بأنه النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة وحتى أواخره.

وبهذا يتضح أن هذه الطائفة لم توجد بهذا الاسم في عهد رسول الله –صلى الله عليه وسلم– كما يؤكد ذلك شيخ الإسلام "ابن تيمية" –رحمه الله–: "أما لفظ الصوفية فإنه لم يكن مشهورا في القرون الثلاثة، وإنما اشتهر التكلم به بعد ذلك، وقد نقل التكلم به عن غير واحد من الأئمة والشيوخ، كالإمام "أحمد بن حنبل"، و"أبي سليمان الداراني" وغيرهما، وقد روي عن "سفيان الثوري" أنه تكلم به وبعضهم يذكر ذلك عن "الحسن البصري"، فإنه أول

[1] – محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2010، ص 49.

ما ظهرت الصوفية من البصرة، وأول من بنى دويرة الصوفية بعض أصحاب عبد الواحد بن زيد وعبد الواحد من أصحاب الحسن".[1]

ويذهب كثير من الباحثين المعاصر ين إلى أن التصوف في العصر القديم لا يراد به أهل الزهد والانقطاع والعبادة، بل هو مذهب منحرف لطائفة ضالة من أول ما أحدثت ولا يصح نسبة أحد من الصحابة ولا أئمة التابعين إليها –يقول "أبو الوفاء التفتازاني": "من الأدق عدم إطلاق اسم الصوفية على زهاد المسلمين حتى أواخر القرن الثاني" [2] وذكر أن مثل هذا الزهد لا تنطبق عليه خصائص التصوف.

وأرجع بعض المستشرقين المحدثين التصوف إلى أصول غير إسلامية كالقول بالأصل المسيحي لـــ"مأساة الحلاج" أو المجوسي لشخصية أبي "يزيد السبطامي"، أو إلى "جمنوصوفيا" اليونانية، وتعي الحكيم الهندي العاري، ولم يعترف بإسلامية التصوف إلا قلة قليلة منهم أمثال: "رينولد ألن نيكلسون" القائل عن التصوف: "إنه فلسفة الإسلام الدينية"[3]، و"لويس ماسينون" القائل: "إن هناك في القرآن بذورا صوفية حقيقية، وهي بذور قائمة لنمو مستقل لا يحتاج إلى إخصاب خارجي".[4]

بمعنى أن التصوف ظاهرة مستقلة لها أصولها وقواعدها وبلاغتها الخاصة.

[1] – فهد بن سليمان الفهيد: نشأة بدع الصوفية، كلية أصول الدين، الرياض، ص 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 13.

[3] – نيكلسون، الصوفية في الإسلام، مكتبة الخانجي، القاهرة 1951، ص 1.

[4] – المرجع نفسه، ص 1.

رابعا: الشعر العربي المعاصر والتصوف:

لقد كان الشعر من أقرب الأشكال التعبيرية للنفس الإنسانية، خيالا وعاطفة ونركز هنا على الخيال والعاطفة، لأنهما عنصران أساسيان في محاولة استكشاف مكنونات الغيب، والاتصال به عبر التصور والإحساس، فالشعر بما فيه من أوزان وإيقاعات وصور متخيلة وعاطفة، يعد طقسا من الطقوس التي لها صلة قوية بطبيعة المشاعر الإنسانية، من جانب، ومن جانب آخر، بطبيعة المشاعر الدينية على أشكالها، فالنبي – صلى الله عليه وسلم– وصفه الكفار بالشاعر: " بل بَلۡ قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمِۭ بَلِ ٱفۡتَرَىٰهُ بَلۡ هُوَ شَاعِرٞ فَلۡيَأۡتِنَا بِـَٔايَةٖ كَمَآ أُرۡسِلَ ٱلۡأَوَّلُونَ ۝٥ "[الأنبياء، الآية 5]

وفي قوله تعالى: "فَذَكِّرۡ فَمَآ أَنتَ بِنِعۡمَتِ رَبِّكَ بِكَاهِنٖ وَلَا مَجۡنُونٍ ۝٢٩ أَمۡ يَقُولُونَ شَاعِرٞ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيۡبَ ٱلۡمَنُونِ ۝٣٠" [الطور، الآية 29، 30]

فإطلاق الكاهن والشاعر على النبي –صلى الله عليه وسلم–، يشير إلى حقيقة العلاقة بين الشعر والدين.

وفي مجال الشعر فقد أثر عن بعض الشعراء في العصر الجاهلي، أنهم يتلقون الشعر من مصدر غيبي، مثلا في الجن والشياطين وقد آمن الناس بذلك، وهو ما جعلهم في جاهليتهم يطلقون على النبي–صلى الله عليه وسلم– لقب شاعر لاعتقادهم بالصفة المشتركة بين النبي والشاعر، وهي الإلهام الغيبي، وأن كل واحد منهما يتلقى ما يتلقاه من كلام من مصدر علوي مستور.

وإذا ما نظرنا إلى روح التصوف في جوانبه النظرية والسلوكية وما يتحقق عبرهما فإننا ولاشك سنجد نقاطا تتقاطع مع روح الشعر وطبيعته، مع مراعاة الاختلاف في الغايات والأهداف المنشودة، مما يجعلنا نقترح اصطلاح تشابه/اختلاف في الوصف

المشترك بين الشاعر الصوفي. كما كان من قبل بين الشاعر والنبي أو الكاهن أو الساحر. وفي مقدمة صفات التشابه/الاختلاف يقع الإلهام ثم يليه الخيال.

أ/ الخيال:

يقف مصطلح الخيال في طليعة المصطلحات ذات الأهمية الخاصة في مجال الفن والإبداع، فضلا عن المكانة التي يتبوأها في مجالات علمية أخرى، كعلم النفس خاصة والعلوم الأخرى التجريبية منها والنظرية عامة.

ولقد حظي الخيال بمزيد اهتمام عند الشعراء والفلاسفة والنقاد ولعل أول من تنبه إليه وتحدث في طبيعته قديما هم الفلاسفة فقد اعتقد "سقراط" أن خيال الشاعر نوع من الجنون العلوي، وظل هذا الاعتقاد عند "أفلاطون" الذي كان يرى أن الشعراء متبوعون وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيرة وقد تكون شريرة.

وقد اقتربت تصورات الرومنتكيين اقترابا شديدا مما تراه صوفية "ابن عربي" بشأن الخيال وأهميته في الإطار المعرفي، وهو بذلك يكون قد سبق الرومنتكيين في جعل الخيال أداة معرفية لا تقل عن العقل، بل إن العقل يقصر باعه عن مطاولة الخيال واللحاق بعالمه فما يرفضه العقل يقبله الخيال. وإذا كان الرومنتكيون قد قالوا: "إن عين الخيال تكشف لنا عن نوع هام من الحقيقة وهي ترينا ما تعجز العقول والحواس عن إدراكه، فليست عين الخيال سوى البصيرة التي تتعمق في طبيعة الأشياء، ولا ريب في أن "ابن عربي" قد سبقهم إلى التفرقة بين عين الحس وعين الخيال، فالخيال عنده هو الذي يرينا الأشياء على ما هي عليه".[1]

فالخيال عنده يشكل نظرية متكاملة تشكل جانبا معرفيا لا يقف عند الشعراء أو الفن بشكل عام فحسب، باعتبار أن الفن لا يعدو أن يكون ممارسة وجودية ضمن ممارسات أخرى تختلف في طبيعتها وشكلها عن الممارسة الفنية.

[1] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2008، ص 137.

وفهمه للخيال يبدأ من فهمه الدقيق للنفس الإنسانية ومعرفته لقدراتها غير المحدودة، وابن عربي لا يفتأ يهيب بالخيال فينعته بالإنسان الكامل حسب العرفان الصوفي، وتارة أخرى يطلق عليه الإمام الأعظم، لأن له التصرف والتحكم كيف شاء.

والخيال –كما ورد في اللسان–: "لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خيال الإنسان في المرآة... والخيال والخيالة: الشخص والطيف... وخياله في المنام: صورة تمثاله، وربما مر بك الشيء شبه الظل فهو خيال".[1]

إلا أن الشاعر الصوفي في تعامله مع الخيال لم يكن ضيقا على هذه دلالاته المحدودة المقيدة بالمدركات الحسية، بل تعاملوا معه بشكل أوسع ربما أكثر من المصطلح الحديث الذي اعتمده بعض النقاد لمفهوم الخيال. وينطلق المتصوفة من هذا الفهم لسعة الخيال وشموله، بل منهم من يذهب به إلى أنه يختص به أهل الله دون سواهم، لأنهم وجدوا فيه المشع لإعمال خيالهم فيما يريدون ويشتهون، ومتنفس تعويضي للكبت والحرمان الذي يفرضونه على أنفسهم.

ومن هنا نستنتج أن الخيال عند المتصوفة من أسس الإبداع لأنه يتوسط بين الباطن والظاهر، وبين المثال والصورة، وبين المطلق والمقيد، وهو العنصر المركزي في التصورات الصوفية. باعتباره أداة للمعرفة هي جماع أدوات المعرفة الأخرى (العقل والحس) ثم باعتباره قوة خلاقة مبدعة لأرقى علوم المعرفة (العلوم الربانية) وللجمال التشكيلي الذي يخترع للمعاني أجسادا كثيفة أو أجسادا لطيفة.

يقول ابن عربي:

"إن خيـــــال الكون أوســـع حضرة من العقل والإحساس بالبذل والفضل
له حضرة الأشكال في الشكل فاعتبر تراه يرد الـــــكل في قبضة الشـــكل
فإن قلت كل فهو جزء معـــــــــين وإن قلت جزء قام الـــكل بالـــــــكل

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 261، مادة خيل.

فما تم مـــثل غـــــيره متحـــــــــقق بـــــموجده فهو الـــــممثل للـــــمثل

فعلمي به أحلى إذا ما طـــــــــعمته وأشهى إلى أذواقنا من جني النـــحل" [1]

ب/الإلهام:

إن مفهوم الإلهام في الشعر اتخذ عدة معان لدى كل شاعر حسب الحالة التي يعيشها أو اللحظة التي عاشها، وفي هذا الجانب يقع الاشتراك بين الصوفي والشاعر في الإلهام، ففي خلال لحظتي الإلهام –في التصوف والفنون– يتم نوع من الاتصال الإدراكي، بموضوع التأمل في صورة لحظات خاطفة يعبر عنها بالكشف، وفي الحالتين قد يحدث نوع من الشعور بالاتحاد بالموضوع المتأمل فيه. وهي عند الصوفية من متعلقات وحدة الشهود، فالإحساس بالمعنى عند الصوفي أو الشاعر أكبر وأعمق من أن تستوعبه اللغة، ومما يدل على ذلك قول "أبي حيان التوحيدي" معبرا عن عجز اللغة: "ضاق اللفظ واتسع المعنى"[2] وفي قول "النفيري" من قبل "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة".[3]

فمعرفة الله عند الصوفي تبدأ من معرفة الداخل أي النفس والطريق إلى المعرفة تأخذ شكل المجاهدة والرياضة الروحية التي تعملان على صقل النفس وجلاء مرآتها حتى لا تنحجب عن مطلوبها بالكون وما فيه، وهكذا يصبح الصوفي قابل لأن يكون محلا للإلهام الرباني الذي يصل في أقصى مدى له إلى حالة الفناء المعروفة عند الصوفية وفيها تتم عملية تلقي الواردات التي تتجلى في أشكال عديدة، منها اللوائح، والبوادر، والخواطر، ...وغيرها.

وليس شرطا بطبيعة الحال أن تكون عملية التلقي والإلهام مرتبطة بحالة الفناء فقط، فقد يمكن أن يحدث الإلهام في حالة الصحو العادية، بيد أن حالة الفناء قد تكون الحالة القصوى التي تمكن الصوفي من الانفتاح على عالم الغيب ولعلها تقارب بشكل ما حالة

[1] – ابن عربي، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، ص 604.

[2] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 138.

[3] – المرجع نفسه، ص 139.

التأمل لدى الشاعر أو الفنان حينما يغيب عن نفسه غيابا مؤقتا يتمركز حول الفكرة أو الموضوع، وعندئذ تأخذ الأفكار طابع الحدس أو الإلهام.

احتل التراث الشعري عند العرب درجة مرموقة وبالغة في ذروتها الأدبية والاجتماعية، فبلغ منزلة التقديس قبل مجيء الإسلام، وعلقت أشهر قصائده داخل الكعبة وكانت تفتخر القبائل العربية عند نبوغ أحد شعرائها وتتباهى بين العرب ويقول في هذا أحد الشعراء:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بناة العلى من أين تؤتى المكارم

والشعر يحفظ ما أودى الزمان به والشعر أفخر ما يبنى عن الكرم

لولا مقال زهير في قصائده ما كنت تعرف جودا كان هرم [1]

لهذا التراث الشعري عند عرب الجزيرة هو الصنف الأدبي المدون حتى أظهر الله - عز وجل- الإسلام فرفع اللغة إلى أعلى مراتبها. بحيث تميزت اللغة بالسلاسة والفصاحة والعلو عن الألفاظ الدنيئة، وبما أن التجربة الشعورية مرتبطة بالتجربة الصوفية فقد لجأ الشعراء العرب المعاصرون إلى هذه اللغة التي ابتكرها الصوفيون وجعلوها خاصة بهم أن اللغة العادية لم تعد بإمكانها احتواء تلك الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر.

ومن بين هؤلاء الشعراء الذين كان لهم الأثر البالغ في تحويل الشعر العربي المعاصر إلى دائرة التصوف "أدونيس" فهو في محاورته للصوفية قام بإدخالها ضمن المفهوم الجديد للشعر والكتابة، فاصطدم بمرتكزاتها الدينية وسياقاتها المتداخلة وميثافيزيقية متعالية بطبيعتها ووظيفتها حيث يقول: "الله في التصور الإسلامي التقليدي نقطة ثابتة، متعالية منفصلة عن الإنسان، التصوف دوب الألوهة جعله حولة في النفس في أغوارها أزال الحاجز بينه وبين الإنسان وبهذا المعنى قتله (أي الله) وأعطى للإنسان طاقاته –المتصوف

[1]– عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة، ط1، 2008، ص 9.

يحيى في سكر يسكر بدوره العالم وهذا السكر نابع من قدرته على أن يكون هو والله واحد صارت المعجزة تحرك بين يديه".[1]

فأدونيس وهو يقرأ الصوفية بعيون وثنيه إنما يعين انتمائه بما يسميه صوفية ملحدة، وذلك إعجابا بأصحابها في التمرد على السلطة السياسية ومجابهة الفقهاء وخرق طريقتهم في التفكير والتأثير والثبات في مواجهة منطق التفكير، ورغم ذلك نجد أن أدونيس لم يغره في الصوفية جانبها الديني فهو يهتم بلغة الشطحات وما يبدو له تجاوزا لظاهرة الشريعة ومألوف العيادة والسنن،فهو لا يرى الله غير فكرة غامضة قديمة أسطورية عن المطلق.

وفي العموم فإن أدونيس قد أتخذ من الصوفية فنشورها مظاهرها وحملاتها وشخصياتها واقتباس بعض شطحاتها واستعار معجمها وإيقاع لغتها من مثل ذلك " مجاوزة العقل، والشطح فيما يشبه اللغة الآلية عند السريالية والحدس والقلب واتساع الرؤية والتحول في غنمات الجسد".[2]

كما نجد أن بدر شاكر السياب قد تأثر أيضا بمعاني التصوف ويظهر ذلك جليا من خلال قصائده التي استعرض فيها ألوانا من خضوع والشكر الخالق على البلاء وبلوغ قمة نشوته الصوفية وخاصة في قصيدته (جيكور شابت) نجده قد وصل إلى حالة من التوحد والاندماج مع قرينة وهي تشبه حالات توحد عند الصوفية حيث نجده يقول

"قلبي الشمس إذا تنبض الشمس نورا"

قلبي الأرض تنبض فتحا، وزهرا، وماء نميرا.

قلبي الماء، قلبي هو السيل[3].

بالإضافة إلى عبد الوهاب البياني وهو مؤسس حركة الشعر المعاصر، أو ما يعرف بالحداثة الشعرية، حيث جعل النص الشعري ينفتح على آفاق أوسع مدى أو أكثر احتواء

[1]– عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي، ص 104.

[2]– المرجع نفسه،ص105.

[3]–محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة ليبيا،ط1، 2003، ص195.

لمضامين، الفكر والتراث والأسطورة، وكذلك تمييز شعره بنزعة عالمية معاصرة، ممتزجة بالتراث الرموز الصوفية التي شكلت إحدى العواطف في حضوره الشعري وحداثته.

إذا ما تثبت تجارب الشعراء في العصر الحديث، واطلعنا من خلالها على أجوائهم النفسية وما يستشعرون به أثناء كتابتهم، فإننا سنكشف عن وقائع في التجربة الشعري وعما يلابسها من طقوس وعادات تكاد تكون مطابقة لواقع التجربة الصوفية على مستوى: الجواني والبراني يقول (الفريد دي موسيه) الشاعر الفرنسي "أنا لا أفعل شيئا، كالتي أسمع ما يلقي إلي فأنقله كأن إنسانا مجهولا يناجيني في أدني" [1].

وهذا يعني أن التجربة الشعورية تحمل طابعا واحدا من حيث الجوهر، فالإنسان هو الإنسان في الشرق أو الغرب.

وفي رصد التجربة الإبداعية من الداخل يقول الشاعر خليل مردم بك في شهادته "... على أنني أكاد أجزم بأن كثيرا من المعاني والتراكيب والألفاظ يفتح علي أثناء الكتابة، بما لم أكن أتوقعه، فالاستسلام للهواجس يفسح للخيال آفاقا واسعة،ويفاجأ ببواده عجيبة من الصم والمعاني الجديدة"[2].

وبقول الشاعر محمد بهجة الأثري: "لا عادة لي أمارسها ساعة الكتابة، إلا انتحاء المكان الخالي والسكون الشامل حتى لا أحس غير نأمة، بل المكان الخالي والسكون الشامل طالما أوحيا إلي فنونا مثلها" [3].

ولهذا نخلص إلى أن مجال تجارب الشعراء يعيننا على تتبع الجزيئات الدقيقة ذات صلة حميمة بما تنطوي عليه التجربة الصوفية في غير قليل من تفاصيلها الداخلية، ودليل على ذالك هو تلك المصطلحات المتوافقة تماما مع مصطلحات صوفية مخصوصة أو ردها الشعراء في أقوالهم عن التجربة الإبداعية كالمكان الخالي أو الخلوة، بواده، الخيال... الخ.

[1]– أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ص140.

[2]–المرجع نفسه ص140.

[3]المرجع نفسه ص 140.

و بهذا نخلص إلى أن الشعر العربي ورغم المكانة التي حظى بها طوال العصور فإن الشعراء العرب المعاصرين قد لجؤا إلى التصوف في التعبير عن حالاتهم الشعرية التي وجدوا صيدها في التصوف.

وبهذا نخلص إلى أن الشعر العربي ورغم المكانة التي حظي بها طوال العصور فإن الشعراء العرب المعاصرين قد لجؤا إلى التصوف في التعبير عن حالاتهم الشعورية التي وجدوا صداها في التصوف.

خامسا: في لغة القصيدة الصوفية:

تتميز اللغة الشعرية –دائما– بالاستعمال الخاص للغة، وهذا ما يجعل المبدع في غالب الأحيان يخرج بها عن دوائر المواضعة ومعالجتها بطريقته الفنية الخاصة، حيث يذهب بعض الباحثين إلى أن "الدراسات الأسلوبية الحديثة تنظر إلى أسلوب المبدع في نصه الأدبي على أنه يدور في أحد ثلاثة اتجاهات، إما أن يكون انحرافا عن اللغة المألوفة واستعمالاتها المعهودة، وإما أن يكون اختيارا من ممكنات عدة وإما أن يكون تكثيفا للتراكيب وترشيحا لها، إلا أن المناقشة أدت إلى تبني الاتجاه الثالث الذي يرى أصحابه أن الأسلوب تكثيف في استخدام صنعة نحوية بعينها".[1]

فالمبدع أثناء معايشته للواقع يستنجد بكل ما من شأنه أن يوسع طاقات اللغة ويضاعف قدرتها على التعبير، ولهذا فهو ينحرف حتما باللغة عن استعمالاتها المعجمية المتواضعة وبهذا تكتسب الألفاظ والتراكيب دلالات جديدة، وهو ما يصدق على التجربة في القصيدة الصوفية في بعض الوجوه، غير أن المبدع في القصيدة الصوفية، لا يعتمد على المتلقي وخياله لأنه لا يضعه في حسابه أصلا، فالتجربة الشعرية عند المتصوفة ذات طبيعة خاصة ليس من أغراضها –غالبا–، قضية التواصل والتوصيل بالمعنى المفتوح، بل الدافع الأساسي هو التعبير عن معاناة من نوع ما ضمن ما عرف عندهم "ما يدرك ولا تحيط به الصفة"[2]، ويكون عندها التوصيل إما مهملا أو ثانويا، ولفئة مخصوصة من أهل العرفان فالشعر محل الإجمال والرموز والألغاز والتورية.

وهكذا تغدو تلك المادة خارجية داخلية، والرمزية تصبح المذهب الفني الذي يستبطن العالم الخارجي ويستظهر العالم الداخلي بعد أن يحل في روح المادة كما يحل الصوفي في ذات الحقيقة".[3]

---

[1] – عبد الجبار المطلبي، بحث في دراسة النص، مجلة كلية الدعوى الإسلامية، العدد 16، طرابلس، 1999، ص 547.

[2] – المرجع نفسه، ص 548.

[3] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 155.

وإذا كان الرمزيون قد نظروا إلى العالم الخارجي بهذه النظرة الاستبطانية، فقد سعى الصوفية إلى ما هو أعمق من ذلك وأبعد غورا من جهة النظر الاستبطاني فيما يعطيه الوجود من حقائق تظهر في الأعيان والصور، فلم يقف عند حالة التأمل الباطني وحسب، وإنما رغب في الاندماج الحقيقي بها من خلال التجربة الفعلية، تجربة المجاهدة وتصفية النفس، حتى يكون هو والشيء عينا واحدة فيما يعطي معنى الاتحاد أو الحلول تعبيرا عن الحالة النفسية التي تستحوذ عليه، وقد عبر عن مثل هذه الحلاج في قوله:

"جبلت روحك في روحي كما يجبل العنبر بالمسك الفتق
فإذا مسك شيء مسني فإذا أنت أنا لا نفترق". [1]

أو في قوله:

"اتحد المعشوق بالعاشق ابتسم المرموق للوامق
واشترك الشكلان في حالة فامتحق في العالم الماحق". [2]

وهذا يعني أنه إذا كان الشاعر الرمزي يمد عنقه ليشاهد التجربة ويلمسها عن قرب، فإن الصوفي يعيشها محترقا بحر نارها، أو بزمهرير بردها، فلا يسعه عند ذاك إلا الصمت أو الدهشة. فجعلوا رموزا يستخدمونها في إبداعهم مثل "رمز الأنثى، ومن نماذجهم الإبداعية الصوفية الأكثر شهرة ترجمان الأشواق "لابن عربي"، رمز الخمر: كما وظفه سلطان العاشقين: "عمر ابن الفارض المصري"، رمز الطبيعة، رمز الموت، رموز الشخصيات التراثية كالأنبياء والصحابة، ومنها "الحلاج" مثلا رمز "الحج"، رمزية الحروف والأعداد..."[3]

إن حدود اللغة وتحديداتها تعد إحدى أهم المسائل التي وقف أمامها طويلا الشعراء المبدعون، وهي في التجارب الصوفية أظهر وبخاصة تلك الدقيقة منها التي يروم

[1] – سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، دار صادر، لبنان، ط1، 1998، ص 67.
[2] – المرجع نفسه، ص 72.
[3] – محمد زايد، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 31.

أصحابها التعبير عنها والبوح بما يعاينون ويعانون، إذ لم يعد بإمكان اللغة العادية أن تصور الدقائق الصوفية التي يود أهل الطريق البوح بها. وتفاقم ذلك الإشكال التعبيري حتى صار بمثابة أزمة لغوية، تبدت تداعياتها في الشطحات الصوفية –شعرا ونثرا– بحيث بدت وكأنها طلاسم وأحاج.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن الحلاج يمثل "مرحلة متقدمة من مراحل أزمة اللغة عند الصوفية، كما يمثل التضحية الكبرى التي قدمها الصوفية، في طريقهم نحو إقرار القاموس الصوفي الخاص"[1] ومنذ تلك التجربة العارمة صار لزاما على الإبداع الصوفي – شعرا ونثرا– أن يؤسس لغته الخاصة التي تخلص اللغة من مضامينها التواضعية، وتخلق لغة جديدة تحمل جديدا مع كل تجربة صوفية.

ونظرا لضيق ممكنات اللغة عن النهوض بالتجارب الصوفية، ويتضح ذلك من خلال اللبس والارتباك الذي انتاب النتاجات الصوفية في أحد أهم موضوعاتهم، وهو موضوع "الحب الإلهي"، إذ لم يتمكن الصوفية من إيجاد اللغة المناسبة للتعبير عن حبهم وهيامهم في الذات الإلهية فاضطروا إلى التغني بها، وبصفاتها مثالية الجمال، بالطريقة نفسها التي سلكها شعراء الحب الإنساني بشقيه العذري والحسي، وأصبحت الألفاظ والتراكيب التي استعملها أصحاب هذا اللون من الشعر هي ذاتها التي اتكأ عليها المتصوفة، ووظفوها في التعبير عن عشقهم ومواجدهم الإلهية، بل أخذوا من أسماء معشوقات الشعراء الغزليين رموزا على المحبوب العظيم الذي يقصدون، ويقول ابن عربي (الكامل):

إن التي كان الوجود بكونها ذات يقدس لفظها معناهـــــا
إن لأهواها وأهوى قربـــها مني، وأهوى كل من يهواها
ليلى ولبنى والرباب وزينب أتراب من حبي لها محياهـــــا
لو مت مات وجودها بمماتنا فوجودنا عين لها، وســـواها [2]

[1] – محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص 82.
[2] – المرجع نفسه، ص 86.

سادسا: الرمز الشعري عند الصوفية:

اتخذ الصوفية لغة خاصة بهم ومسميات لا يعرفها غيرهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، لأن حقائقهم هي معاني أودعها الله في قلوب الصوفية وأستخلصهم لأسرارها. "فقد نفثوا مواجيدهم نفثة المصدور في إبداعهم وباح بعضهم بسر توحيده كما يبوح السكران المسرور، وتكلموا في علم التوحيد بلسان الذوق والإشارة لضيق نطاق العبارة، فاختاروا رموزا متعددة للتعبير، تحرر المتلقي من مقتضيات العالم التجريبي بواسطة الخيال من أجل الكشف عن بعد آخر من أبعاد الحقيقة الإنسانية هو البعد الروحي أو الباطني".[1]

وفي استنادهم إلى ذلك عجز اللغة على إيصال المعنى المراد، فمن الأدباء من يعامل اللغة على أنها منفى، أو مصيدة، أو فخ، ويتهمها بالخيانة، معلنا أنها لا تستطيع أن تنقل تجربته، وهذا ما جعل بعض الاتجاهات تحمل طابعا رمزيا كالسريالية والرومانتيكية وكذلك الاتجاه الرمزي بشكل عام الذي يشارك شعراؤه المتصوفة في إحساسهم "بقصور الأداء واللغو والإمكانية التعبيرية والتصورية في الإنسان".[2]

من هذه المعطيات نلاحظ أن أصحاب الشعر الرمزي قد نزعوا نزوعا صوفيا في استبطان حقائق الوجود النفسي على صعيدي الأداة والرؤية، إذ لم يكن الشعر عندهم تعبيرا باردا عن المشاعر أو الانفعالات، أو عن علاقتنا بالأشياء الموجودة في الطبيعة. بل تحول إلى رغبة قوية في معرفة الأشياء من الداخل، فيقول الرمزيون: "إن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنها ليست المادة الحسية ولا العقلية ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية إذا جاز التعبير. المادة التي ينبغي أن يكون الفنان قد استنبطها وولج إلى أحشائها وأقام في قلبها بعد أن فض غلافها الخارجي الزائف ونفذ إلى الحقائق المنشرة في قلبها، فالصوفية دائما يبحثون

[1] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته، ص 155.

[2] – المرجع نفسه، ص 155.

عن الباطن ولا يعولون –كثيرا– على المباشرة، لأنها لا تؤدي إلى معرفة حقيقية ولا إلى تعبير حسي يرضي حاستهم، ويقوي دعائم الخيال، ويفسح المجال لانطلاق أجنحته وراء الألفاظ والعبارات الوضعية إلى معان أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل، مما يجعل القارئ يغوص في داخل الصور وما وراءها لاستكشاف أمور ربما لا تخطر للشاعر "من أجل ذلك كله جرت الرمزية وراء التعبير مما لا يقع تحت الحس، واتجهت وجهة صوفية نفسية، وآمنت بعالم وراء هذا العالم الحسي تحاول أن تعيش فيه وأن تستمد موضوعاتها منه، لأنه هو العالم الكامل الجميل الأبدي الدائم".[1]

كما نجد أن الصوفي في حالة وصوله إلى حضرة الألوهية، ووقوفه على عتبة الاتحاد بالذات الإلهية، لا يستطيع تحمل الموقف، فيحدث له وجد عنيف، لا يستطيع معه كتمان الأسرار التي يطلع عليها، فينطق لسانه بعبارات مستغربة يتجاوز بها حدود العقل والمنطق والواقع، يطلق عليها "الشطح" الذي يعرفه السراج بقوله: "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته".[2]

وكان الشطح كذلك من أهم أسباب اغتراب اللغة عند الصوفي فهو يوحي بأبعاد لا نهائية ومنه نستنتج أن لجوء شعراء الصوفية إلى الرمز كان لهم سببهم وهو أن الصوفي يعيش تجربة وجدانية شديدة الخصوصية يتحد فيها بخالقه اتحاديا شهوديا، تتجلى له الذات من خلاله وتتكشف له الحقائق والأسرار، التي لا توهب لأحد غير العارفين والأولياء ولأن السر عند أئمة الصوفية هو الذي ينفرد به الأولياء والعارفون بالله بما أودعه الله في قلوبهم من الأسرار الإلهية والحقائق الربانية التي لا يعرفا إلا أحباء الله.

[1] – شعبان أحمد بدير، الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي، 2009، ص1.

[2] – المرجع نفسه، ص 3.

تجليات الصوفية في المسرحية.

1/ اللغة الصوفية.

- ✓ المصطلحات الصوفية.

2/ الرمز اللغوي.

2-1/ تعريف الرمز اللغوي.

2-2/ تجلياته في المسرحية.

3/ الشخصيات الصوفية.

4- الصورة الشعرية.

تجليات الصوفية في المسرحية:

مأساة الحلاج مسرحية شعرية للشاعر "صلاح عبد الصبور"، حاول فيها الحلاج المتصوف وهو شاعر ملتزم اعتزال الناس، وأراد العيش لتصوفه، فجعل من الصوفية التي عرف أنها ضمن دوائر السكونية، أي لا تشارك في قضايا المجتمع صوفية متحركة تتمرد على التقشف والكبت والجوع والقهر والظلم وتقاوم الشر، فالحلاج رجل قوي الإرادة، محب للغير، رمز للتضحية من أجل العدل، ولكنه ورغم هذا لم يجد في تصوفه سعادة بل زاده ذلك تعبا وشقاء، فغادر التصوف ولجأ إلى الثورة معتبرا إياها السبيل الوحيد للقضاء على الفقر.

إذ كان الحلاج يرى بأن السلطان هو السبب في شقاء الفقراء والمعذبين، وهذا ما جعل السلطان يقرر إعدام الحلاج ضنا منه أنه سينال منه، فحوله إلى المحاكمة، لكن الحكم كان هو الباطل. ورغم ذلك فالبطل الحلاج كان هو المنتصر في النهاية بشهادته التي ترمز إلى بقاء رماده في ثقافة الحق المبدع المستمر في التراث العربي الإسلامي.

وصلاح عبد الصبور في هذه المسرحية الشعرية يعيد بناء شخصية الحلاج بناء اشتراكيا آخذا من التاريخ، ومسبغا عليه أفكار مرحلة التحول الاشتراكي التي شهدتها مصر تحديدا في فترة جمال عبد الناصر، وشهدتها المنطقة العربية في أقطار أخرى.

لكن شاعرنا المعاصر ليس مجرد اشتراكي واقعي، إنما هو يلقح التعاليم الاشتراكية بلقاح وجودي، ولقاح صوفي ميثافيزيقي ويلزمها على نحو ما التزمها الحلاج في ذلك الزمن البعيد.[1]

[1] – سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، دار صادر، لبنان، ط1، 1998، ص 30.

1/ اللغة الصوفية:

لقد كان للغة الصوفية مميزات خاصة بما أنها لغة خاصة امتازت بالتعقيد ومرد ذلك هو كون المعاني الصوفية عن ذوق وحال لا عن تأمل نظري بحت، فالمعرفة عندهم تستهدف الوصول إلى التصور المطلق من خلال تجلياته أما الذوق فإنه يعني خوض التجربة الروحية اعتمادا على الزاد المعرفي، "ومن هنا يمكن اكتشاف قصدية المتصوفة لابتكارهم معجم خاص يقوم على الرمز الصوفي، ويحمل الطائفة".[1]

ومن هنا جاء البيان الصوفي للمعرفة والذوق متسما بدرجة من العدول عن أشكال البيان التي رسمتها الشعرية العربية التقليدية، مجسدين ذلك شعرا ونثرا.

وبهذا نخلص إلى أن اللغة الصوفية لغة مكتملة الملامح لها خصائصها التشكيلية والبيانية.

✓ المصطلحات الصوفية:

اتخذ الصوفيون مصطلحات ومسميات خاصة بهم لا يعرفها أحد، ومسرحية مأساة الحلاج للشاعر "صلاح عبد الصبور" هي تجسيد لهذه النزعة الصوفية، ونلمح ذلك من خلال كثرة الرموز الصوفية في تضاعيف المسرحية، فالحلاج كما يصوره عبد الصبور هو ذلك المتصوف المختلف عن باقي المتصوفة، فهو يؤمن بدور لابد أن يقدمه الصوفي على المستوى الإنساني والسياسي، فيقول لرفيقه "الشبلي" والذي يختلف معه كثيرا:

لم يختار الرحمن شخوصا من خلقه

ليفرق فيهم أقباسا من نوره.

هذا... ليكونوا ميزان الكون المعتل.

[1] – محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2001، ص 74.

ويفيضوا نور الله على فقراء القلب.[1]

كما نجد أن الشاعر قد استعمل مصطلحات صوفية توافقا مع الشخصية التي درسها، حيث رأى أنها ضحية وبطل معا، كقول الحلاج مثلا:

الحلاج: قل لي يا شبلي، أأنا

أرمد؟

الشبلي: لا بل حدقت إلى الشمس

وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن

ولذا فأنا أرخي أجفاني في قلبي

وأحدق فيه فأسعد

وارى في قلبي أشجارا وثمارا

وملائكة ومصلين وأقمارا

وشموسا خضراء وصفراء وأنهارا.[2]

ففي هذه المقطوعة نجد أن كل من الشمس والطريقة، والنور والباطن، والملائكة والصلاة والألوان المختلفة... هي من مصطلحات الصوفية، وهي مصطلحات يلبسها بعدا فكريا مألوفا.

كما يقول أيضا الحلاج في حوار له مع الشبلي:

الشبلي: ... يا حلاج، اسمع قولي

لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا الدنيا

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، 1977، ص 468.
[2] – المصدر نفسه، ص 647.

أسرعنا لله الخطو العجلان، فلما أضنانا الشوق

الظمآن

وطرنا بجناحين،

ولمسنا أهداب النور.[1]

ومن خلال هذا الحوار نجد أن هناك بعض المصطلحات الصوفية وهي: "الخطو العجلان، لسنا من أهل الدنيا، الشوق، أهداب النور"

كما يعد أيضا "الفهم، والتعرف، والتبصر" من المصطلحات الصوفية المتداولة بينهم ويتجلى هذا في قولهم:

مقدم مجموعة الصوفية: لا تبغ الفهم... أشعر وأحس

لا تبغ العلم... تعرف.

لا تبغ النظر... تبصر

هذي كانت كلماته

الواعظ: كلمات لا تدعوكم أن تتخلوا عنها.[2]

ويقول الحلاج أيضا:

الحلاج: الحب الصادق

موت العاشق

حتى يحيا في المعشوق[3]

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 465، 466.

[2] – المصدر نفسه، ص 457.

[3] – المصدر نفسه، ص 486.

فالعاشق والمعشوق تعد من المصطلحات الصوفية

ومن هنا نستخلص أن الشاعر استخدم عبارات حلاجية بعينها، فثمة أقوال أخذت من كتاب "الطواسين" وألمع لها الشاعر دون أن يذكرها نصا كأثر الحج في نفس الحلاج، بالإضافة إلى أنه أشار أيضا إلى اصطلاحات صوفية متنوعة في العديد من مضامين أشعاره.

2/ الرمز اللغوي:

2-1/ تعريف الرمز اللغوي:

يحتل الرمز مكانة معتبرة في الشعر العربي الحديث، فقد جعل الشعراء منه مطية إلى كشف رؤاهم، والتعبير عن حالتهم ومعاناتهم في هذا العصر الذابل المتشابك، وأدى ذلك إلى تلوين نصوصهم الشعرية بسحناء رمادية، يصعب تبيين ما وراءها، وقد اختلفت استعمالات الرموز من شاعر إلى آخر حسب السياق الشعري فهناك رموز تاريخية ورموز سياسية وأخرى دينية وهذا ما ركزنا عليه في مسرحيتنا الشعرية "مأساة الحلاج".

ومنه فمفهوم الرمز هو: "يعود أصل كلمة الرمز، ومعناه إلى عصور قديمة جدا فهي عند اليونان تدل على قطعة من فخار أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة، وكلمة الرمز " Symbole" مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك "Jeter onsemble" أي اشتراك شيئين في مجرى واحد، وتوحيدهما".[1]

ومعنى هذا ما يطلق عليه بالدال والمدلول، والرامز والمرموز إليه، فالرمز هو سمة النص وابن السياق لاسيما إذا اتحد مع وسائل أخرى في السياق الشعري فهو يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها ويدفعه إلى الغوص في مضمون النص وهذا يوظفه الأديب - وبخاصة- الشاعر من أجل إشباع حاسته الفنية وغريزته الجمالية.

2-2/ تجلياته في المسرحية:

استقى صلاح مسرحيته من التاريخ وأعاد صياغة الأحداث بتشكيل جديد يتفق ومجابهة الشاعر لها، فكان الحلاج هو القناع أو البديل الموضوعي للشاعر في معاناته ولغة تعبير عن أزمة "صلاح عبد الصبور" ومأساته الخاصة أكثر من كونه تعبيرا عن "الحلاج" ذي التجليات والشطحات. ومن هنا أكد عبد الصبور على كون الحلاج في مسرحيته شاعرا، وذلك حتى يلازم بين الشعر والموقف وكأنه يشير إلى دور الشعر في بناء الإنسان، وفي عذابه أو خلاصه وبما أن عبد الصبور سلك درب الشعر، فقد رأى أن يجعل قناعه أو

[1] – ناصر لوحيشي، الرمز الشعري العربي، عالم الكتب الحديث، الجزائر، ط1، 2011، ص 9.

شخصيته التي يعالج حياتها جزءا من واقعه، حيث ينبغي أن تكون الصورة على علاقة مباشرة أو غير مباشرة للواقع الحقيقي أو التجربة الشعورية التي تبحث عن كيفية تجسدها".[1]

وبهذا يكون الحلاج معبرا ومعبرا عن صوته الشعري وموقفه الذاتي الذي يهدده الكبت السياسي المعيش، خاصة وأن عبد الصبور في حياته اليومية سلك دربا فيه من إظهار القبول بما تيسر وفيه من المهادنة، ولكن فيه كذلك الرفض المبطن الذي أوقعه في حيرة، فما لاشك فيه أن الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه، ودوره الاجتماعي، في محاولته لإصلاح واقع عصره.

إن الشاعر ألبس الحلاج ثوبا سقراطيا يعكس مزاج "صلاح عبد الصبور" وصورة الشاعر –البطل- عنده، فسقراط أقبل على الموت راضيا، حتى الآراء الفلسفية التي ما فتئ يعبر عنها في سجنه الأخير وينضح هذا في قول المجموعة حينما سألوا من طرف التاجر والفلاح والواعظ:

الفلاح: هل أدركنا شيئا؟

الواعظ: لا أنا لم أفهم.

الفلاح: فلنسأل هذا الجمع

من أنتم...؟

مجموعة الصوفية: نحن القتلة.

أحببناه فقتلناه

الواعظ: لا تلقى في هذا اليوم سوى القتلة

ولعلكم أيضا حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب

[1] – محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2003، ص 33.

المجموعة: قتلناه بالكلمات.

الفلاح: زاد الأمر غرابة؟

المجموعة: أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات.[1]

كما نجد أن الحلاج قد اتخذ من الكلمة السلاح للتعبير عن الواقع وهذا ما جعل الصورة الحلاجية تتخذ الموقف نفسه في تصور صلاح عبد الصبور، ويتجسد هذا في قوله:

الحلاج: مثلي لا يحمل سيفا.

السجين الثاني: هل تخشى حمل السيف؟

الحلاج: لا أخشى حمل السيف ولكني أخشى أن أمشي به.

فالسيف إذا حملت مقبضه عمياء

أصبح موتا أعمى.[2]

كما نجد أيضا أثر التراث المسيحي حول شخصية المسيح، ويتضح هذا من خلال حوار الحلاج مع السجين الثاني حيث يقول:

الثاني: "مشيرا إلى الأول"

هذا رجل لا يحسن أن يتكلم

يعني:... ما التهمة؟

الحلاج: أني أتطلع أن أحيي الموتى

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 455.

[2] – المصدر نفسه، ص 544.

الثاني: ساخرا

أمسيح ثان أنت؟

الحلاج: لا، لم أدرك شأو ابن العذراء

لم أعط تصرفه في الأجساد

أو قدرته في بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى.

الثاني: ساخرا

ما أهون ما تقنع به...

الحلاج: لم تفهم عني يا ولدي

فلكي تحيي جسدا، خذ رتبة عيسى أو معجزته

أما كي تحيي الروح، فيكفي أن تملك كلماته

نبئني... كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة

المشهودة.[1]

فمأساة الحلاج أضفت بعدا جديدا على الصوفية أو قل تفسيرا جديدا لمواقف وحالات ومقامات، فجعل الوجد متحركا يقوم الشر، وجعل البطل يقبل على صلبه تضحية وبطولة وكأنه المسيح في العقيدة المسيحية فلا يتراجع عن كلمته، وتبدأ حياته بالكلمة وتنتهي بالموت.

فالحكاية تنتهي بقتل الحلاج، لأن أفقا ضيقا وفكرا مريضا سكن رأس القاضي... ولأن قهرا، وفقرا، ومرضا سكن الشعب،... فماتت الكلمة.

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 534- 535.

3/ الشخصيات الصوفية:

اتخذ صلاح عبد الصبور شخصيات صوفية في مسرحيته من أجل إيصال المعنى بطريقة موحية من خلال الدور الذي قدمته هذه الشخصيات في الحياة، حيث نجده أدرج الشبلي كشخصية صوفية وهو يمثل الخلاص الروحي الفردي، حيث كان صوت الحلاج حيث ظل يناصره ويدافع عنه ويهتف بآرائه ويثير الدنيا في وجه خلافة المقتدر، فقد روي عن الشبلي أنه إبان هذه الأزمة أن المقتدر أقسم عليه بالمشاركة في رجم الحلاج وشهرت السيوف حول رأسه وتوسل إليه الحراس أن يقوم بعمل شكلي يعفيهم من دمه ويحل الخليفة من قسمه فتناول وردة وقذف بها الشهيد المصلوب قائلا: "هذه حسنة جديدة في موازينك يا شهيد الحق".[1]

ويمثل الشبلي امتداد للصوفي (بشر الحافي) في مجموعة صلاح عبد الصبور الثالثة فيكفي الكلمة أن تتردد في دهاليز الروح الداخلية، حيث التحديق للشمس والنظر للنور الباطن وتعمى عينا الشبلي عن الواقع وقد سلمتها هذه النزعة الروحية، فحين يسأله الحلاج الفقر وصنع القيود والسياط والاستعباد فيجيب من صنع الداء والعلة والموت... وكأن الداء والموت مثل القيود والسياط والعبودية، آفاق طبيعية، وشرور كونية، وقوانين طبيعية لا اجتماعية لا دخل لإرادة الإنسان فيها، وهنا نرى الشبلي وكأنه يبرر باسم عالمه الداخلي المزيف والوهمي كل شرور الواقع التي تنبع من وضع اجتماعي، ولا صلة لها من قريب أو بعيد بتلك الأضواء الخالدة الأزلية، ومادامت تلك شرور كونية لابد أن نكون مجبرين أن نقبل في رضى -وهو أحد مقامات الصوفية- كل ما تأتي به دون احتجاج فالدنيا عند الشبلي في خير مادام في خير.

أما في الجزء الثاني من المسرحية فنجد أن هناك جبهتان تظهران منذ البداية الأولى: "يمثلها القاضي أبو عمر وهو شخصية مغرورة ومراوغة والقاضي ابن سليمان الذي لا يعدوا ظلا للأول".[2]

[1] – محمد زايد، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، ط1، 2011، ص 349.
[2] – سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، ص 15.

أما الجبهة الثانية يمثلها "القاضي ابن سريج الذي يتسم بالحيدة والبصيرة فنجد أن هذا الأخير كان يحتج على وصف أبو عمر للحلاج (بالمفسد عدو الله) قبل النظر في قضيته، أما ثانيا فهو يطالب بإعطاء الحلاج مهلة للدفاع عن نفسه".[1]

[1] – سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، ص 15.

4- الصورة الشعرية:

إذا كان مفهوم الصورة الشعرية في القديم قد قصر على التشبيه والاستعارة والمجاز فإن مفهومه في العصر الحديث قد تجاوز الصورة البلاغية إلى نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة الرمزية والأسطورية، حيث أصبح كل نوع من هذه الأنواع يمثل اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث نظرا للأهمية التي اكتسبتها الصورة الشعرية في العمل الأدبي عامة والشعري خاصة.

فبعد دراستنا للمسرحية ارتأينا أن تجسيد هذه الصورة الشعرية من استخدام الشاعر للتشبيهات مثل قول الحلاج:

لهثت وراء العلوم لسنين، مثل كلب يشتم روائح صيد[1]

فقد شبه الحلاج نفسه وهو يسعى وراء المعرفة تاركا شهوات الدنيا كالكلب الذي يسعى وراء فريسته.

وكذلك قول السجين الأول:

أحببتك حتى قيدني حبك

في هذا الفخ، كأنني فأر مقعد

ليسامحك الله[2]

ففي هذا المثال نجد أن السجين قد شبه نفسه بالفأر المقعد الذي لا يستطيع الحراك أثناء وقوعه في الفخ بحبه للحلاج الذي أسره، إلا أنه لا يستطيع أن يساعده أو يمد له يد العون.

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 577.

[2] – المصدر نفسه، ص 550.

وفي قول السجين الأول أيضا:

بل أنت عنيد كالبغل[1]

حيث شبه السجين الأول لصديقه السجين الثاني بـ"البغل" الذي لا يفهم شيئا، وكذلك قول الحلاج: "الحلم جنين الواقع".[2]

حيث شبه الحلم الذي هو شيء محسوس بشيء مادي ملموس وهو "الجنين" وحذف المشبه به "الإنسان" وترك قرينة تدل عليه وهي كلمة "الجنين"، وهي استعارة مكنية.

وفي قول الحلاج: ما الفقر

ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري

والكسوة[3]

في هذا المثال صورة بيانية وهي الطباق متمثلة في العري≠ الكسوة.

وفي قو ل التاجر: فحنا الجذع المجهود، وحدق في التراب.[4]

فالصورة البيانية المجسدة في هذا القول هي استعارة مكنية، حيث حذف المشبه به وهو الإنسان الذي تنسب له صفة الحنان والتحديق، وترك قرينة تدل عليه وهي (حن، وحدق) للدلالة عليه، تاركا المشبه وهو الجذع.

هذا فيما يخص الصورة الشعرية في القديم، أما مفهومها في العصر الحديث فنجده قد تجسد في توظيف الشاعر لرمز المسيح، حيث أنه نسب إلى الحلاج أنه ادعى الربوبية والأساطير تنطق الحلاج باسم المسيح، ولعلها لم تكن أساطير، فالمسيح هو الرب في نظر أتباعه من النصارى، والحلاج هو الرب في نظر مورديه من الصوفية، والقرآن يشهد أن

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 525.
[2] – المصدر نفسه، ص 537.
[3] – المصدر نفسه، ص 587.
[4] – المصدر نفسه، ص 450.

المسيح لم يصلب وإنما شبه لمن صلبوه، وأتباع الحلاج يقولون أنه لم يصلب وإنما شبه لمن صلبوه، فقد أخطأ الحلاج في حبه خطأ لا يقبل الغفران فقد فضح أسرار الحب كما فضح المسيح أسرار الحب ولو كتم أسرار هواه لنجا من القتل.

مسرحية "مأساة الحلاج" لا يمكن أن نسميها مأساة لأنها هادفة، ولأن المسرح في أساس وجوده هو حركة الأفكار، يعيد عبرها المسرحي خلق التاريخ.

وفي هذه المسرحية يهدف الشاعر في النهاية إلى جعل الحلاج المتصوف بطلا اشتراكيا ثائرا مع الفقراء ضد السلطة الجائرة والفساد الاجتماعي، فالبطل -الحلاج- منتصر في النهاية بشهادته التي ترمز إلى بقاء رماده في ثقافة الحق المبدع المستمر في التراث العربي الإسلامي، فكيف نسميها "مأساة" وهي محاولة مكملة لمسرح النهضة، وبداية لمسرح الحداثة. وهنا يمكن وضع مسرح صلاح عبد الصبور بين مرحلة النهضة ومرحلة الحداثة في المسرح العربي، حيث أعاد بناء شخصية الحلاج وفق ما يراه ضروريا للمستقبل العربي، إنها محاولة تحديث التاريخ العربي كي يصبح نهضويا داخلا في حداثة العالم الجديد، فالشاعر هنا يعيد طرح نظرية وحدة الوجود بمفاهيم حديثة متصلة رغم حداثتها بالحلول الصوفي المعروف منذ الحلاج ومحي الدين ابن عربي.

صلاح عبد الصبور:

الميلاد والنشأة.

صلاح عبد الصبور والشعر الحر.

صلاح عبد الصبور والمسرح الشعري.

مؤلفاته.

أ/ الشعرية.

ب/ المسرحية.

وفاته.

الحلاج:

الحلاج اسمه ونسبه.

ثورته واتهامه بالكفر.

محاكمته.

موته.

الميلاد والنشأة:

محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحواتكى، ولد في 3مايو 1931 بمدينة الزقازيق، سيطرت عليه وهو في الثالثة عشر من عمره النزعة الصوفية، أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي ومن رموز الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي، كما يعدّ واحداً من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي, وفي التنظير للشعر الحر ، درس في شبابه الآداب العربية في جامعة القاهرة فوقع تحت تأثير الناقد العربي "لويس عوض" الذي عرف معاصريه على الأدب الغربي الحديث.

متزوج وله بنتان، شب في بيت ريفي وكان أبوه موظفا حكوميا هاو لكتابة الشعر، وقد أكثر صلاح عبد الصبور من المطالعة في الفلسفة والتاريخ والاجتماع والأساطير والقرآن الكريم، والحديث النبوي، والشعر القديم، كما حفظ قصائد "نازك الملائكة" عن ظهر قلب، ثم تعمق في قراءة الشعر العربي، وبخاصة إليوت وكافكا، بدأ حياته الأدبية "مقلدا لبعض الشعراء كإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل، قم اعتنق الواقعية الاشتراكية ومال بعد ذلك إلى التصوف"[1]، حيث قال صلاح: "كنت في صبايا الأول متدين أعمق التدين، حتى أتيت أذكر ذات مرة أني أخذت أصلي ليلة كاملة، طمعا في أن أصل إلى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين حين تخلو قلوبهم من كل شيء إلا ذكر الله".[2]

لقد درب صلاح نفسه منذ طفولته على إعادة النظر فيما يمر به من أحداث بعد مواجهة مع حالات الخوف غير المبررة التي كانت تنتابه كلما دخل داره الريفية المتسعة، وعندما راجع نفسه فلم يجد شيئا ظاهرا يبرر خوفه المتكرر أعاد النظر في مخاوفه ثم اتخذ ذلك النهج في مسيرة حياته فكان يعيد النظر في كل ما يعترض له ثم يعيد تشكيل أفكاره ومشاعره.

[1] – محمد بوزواوي، معجم الأدباء والعلماء المعصرين من 1798 إلى 2009، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 1472– 2009، ص 436.
[2] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977، المجلد الثالث، ص 147.

كان متأثر بجدته أشد التأثر، ولم يكن يمل قولها المتكرر "إنها ولدت يوم انكسار عرابي ويتذكر رده عليها: ستعيشين طالما بقي الإنجليز في مصر"[1].

جعل صلاح مثله الأعلى "محمد" -صلي الله عليه وسلم- وتعلم ألا يسلك مسلكا على غير إرادته واقتناعه، كون من إخوته وأخواته ستة أفراد، عامله والده معاملة رجل لرجل فنشأ صاحب شخصية قوية تقدر المسؤولية وتتحملها، ويقال عنه بأنه "يؤمن بالتقدم والإنسانية والحب والسلام، والنضال من أجل انتصار الكلمة وانتصار الإنسان ولكنه كان حزينا جدا يخاف الموت فنقل الحزن إلى مستوى الفجيعة العمياء مع انغلاق على نفسه وانطوائية على ذاته"[2]

صلاح عبد الصبور والشعر الحر:

بدأ ينشر أشعاره في الصحف واستفاضت شهرته بعد نشره قصيدته شنق زهران وخاصة بعد صدور ديوانه الأول الناس في بلادي إذ كرسه بين رواد الشعر الحر مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وسرعان ما وظف صلاح عبد الصبور هذا النمط الشعري الجديد في المسرح فأعاد الروح وبقوة في المسرح الشعري ، وتميز مشروعه المسرحي بنبرة سياسية ناقدة لكنها لم تسقط في الانحيازات والانتماءات الحزبية ، ويرى أن "اختياره لصيغة الشعر الحر دون رفضه له كان هروبا من قيود الشعر الكلاسيكي لأن الشاعر لا يستطيع الإفلات منه ولأن الموروث الشعري يفرض سيطرته بشكل ما" [3] كما كان لعبد الصبور إسهامات في التنظير للشعر خاصة في عمله النثري حياتي في الشعر .وكانت أهم السمات في أثره الأدبي استلهامه للتراث العربي وتأثره البارز بالأدب الإنجليزي.

وصلاح يختلف مع نازك الملائكة في تسميتها الشعر الحديث بالحديث بالشعر الحر "ويؤثر اسم الشعر الحديث ويصل إلى أن الميزان قد اختل في يد الشاعرة حين تعرضت

[1] – أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2006، ط1، ص 59.
[2] – محمد بوزواوي، معجم والعلماء المعاصرين من 1798 إلى 2009، ص 337.
[3] – المرجع نفسه، ص 61.

للعروض، ونفى تجديد نازك في استخدام تفعيلة الرجز مستشهدا بقصيدة سابقة للويس عوض بعنوان "كيريا لايسون" في عام 1937".[1]

صلاح عبد الصبور والمسرح الشعري:

منح صلاح الدراما أبعادا تعبيرية لم نكد نعرفها بهذه الكثافة المنتظمة حيث أدخل في شعره جميع أصوات العصر في طبقاتها الدلالية المتوترة، وعمل على تنمية مجموعة من التقنيات التعبيرية التي أدت في جملتها القصيرة إلى هيكلة هذا التحول الجذري في عمود الشعر العربي، فكان شعره تمثيلا لذروة التعبيرية المعاصرة، حيث تتحدد فيه المسافة بين الذات والآخر في حالة اشتباك تنمي في خطابه الشعري تقنيات التعبير الدرامي، ولهذا تمثل الدرامية البديهة الشعرية في خطابه الأمر الذي أهل شعره للتجسيد الحي والحاضر على المسرح فكانت "مأساة الحلاج 1967" رائعة الأثر الصوفي رفي مسرحه، وانعكاسا نقديا لواقع الستينيات السياسي في مصر.

والمتأمل لإبداع صلاح المسرحي ينكر عليه زعمه بأن تاريخه العاطفي فقير فالمرأة هي محور الصراع في ثلاث مسرحيات الله وهي ملتهبة العاطفة، ويقول صلاح "إن مسرحي لا يدين بشيء لمسرح شوقي أو عزيز أباظة أو مسرح الحكيم إن انتماء مسرحي الحق هو للتيار المسرحي العالمي كما فهمته" [2]. وذلك لأن انتماء المسرح العربي كله يدين للتيار المسرحي العالمي أما عن القول بعدم وجود دين لمسرح شوقي في عنقه هو أمر ترد عليه مسرحيته "ليلى والمجنون".

كما أن صلاح قد استطاع بإنتاجه الشعري التوفيق بين الشكل والمضمون في مجموعته الثانية "أحلام الفارس القديم" والتوفيق بين الشاعرية والصدق في مجموعتيه الأخيرتين "تأملات في زمن جريح" و"شجر الليل".

[1] – محمد بوزواوي، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين، ص 62.

[2] – أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 69.

وهكذا كانت إبداعاته في الشعر والمسرح استجابة لجرح القيم الثلاث -حسبما صرح- (الحب، الحرية، العدالة)، ويقول علي الراعي "شعره متعدد الطبقات طبع في يد الكاتب يكتب به الأحلام ويبدع أوصافا ثرية بالأخيلة ويسوق به النكات في سهولة ويرسم به الشخصيات رسما متميزا"[1] حيث يقول: "إني أرى ما لا ترون وأسمع ما لا تسمعون، والله لو علمتم ما أعلم لضحكتم قليلا، ولبكيتم كثيرا، ولما تلذذتم بالنساء على الفرش و؟؟؟ على الصعدات تجأرون إلى الله، والله لوددت أني شجرة تعضد والله لو وددت أني شجرة تعضد".[2]

كما كان لعبد الصبور إسهامات في التنظير للشعر خاصة في عمله النثري "حياتي في الشعر"، وكانت أهم السمات في أثره الأدبي استلهامه للتراث العربي البارز بالأدب الإنجليزي.

مؤلفاته:

أ/ الشعرية:

- الناس في بلادي (1957) هو أول مجموعات عبد الصبور الشعرية, كما كان ـ أيضًا ـ أول ديوان للشعر الحديث (أو الشعر الحر ، أو شعر التفعيلة) يهزّ الحياة الأدبية المصرية في ذلك الوقت. واستلفتت أنظارَ القراء والنقاد ـ فيه ـ فرادةُ الصور واستخدام المفردات اليومية الشائعة ، وثنائية السخرية والمأساة، وامتزاج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح.
- أقول لكم.(1961)
- تأملات في زمن جريح.(1970)
- أحلام الفارس القديم.(1964)
- شجر الليل.(1973)

[1] –أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص 71.

[2] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 97.

- الإبحار في الذاكرة.(1977)
- لمشاهدة بعض قصائد الشاعر صلاح عبد الصبور

ب/ المسرحية:

كتب خمس مسرحيات شعرية:

- الأميرة تنتظر (1969).
- مأساة الحلاج (1964).
- بعد ان يموت الملك(1975).
- مسافر ليل (1968).
- ليلى والمجنون (1971) وعرضت في مسرح الطليعة بالقاهرة في العام ذاته.[1]

وفاته:

في 13أغسطس من العام 1981رحل الشاعر صلاح عبد الصبور إثر تعرضه إلى نوبة قلبية حادة أودت بحياته، اثر مشاجرة كلامية ساخنة مع الفنان الراحل بهجت عثمان، في منزل صديقه الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وكان عبد الصبور يزور حجازي في منزله بمناسبة عودة الأخير من باريس ليستقر في القاهرة. تقول أرملة صلاح عبد الصبور السيدة سميحة غالب:" سبب وفاة زوجي أنه تعرض إلى نقد واتهامات من قبل أحمد عبد المعطي حجازي، وبعض المتواجدين في السهرة وأنه لولا هذا النقد الظالم لما كان زوجي قد مات"[2]، اتهموه بأنه قبل منصب رئيس مجلس إدارة هيئة الكتاب، طمعاً في الحصول على المكاسب المالية، متناسيا واجبه الوطني والقومي في التصدي للخطر الإسرائيلي الذي يسعى للتطبيع الثقافي، وأنه يتحايل بنشر كتب عديمة الفائدة.. لئلا يعرض نفسه للمساءلة السياسية. ويتصدى الشاعر حجازي لنفي الاتهام عن نفسه من خلال مقابلة صحفية أجراها

[1] – محمد بوزواوي، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين من 1798 إلى 2009، ص 338.

[2] - Reuven Snir, “Human Existence According to Kafka and Ṣalāḥ ʻAbd al-Ṣabūr,” Jusūr 5 (1989), pp. 32.

معه الناقد جهاد فاضل قائلا: «أنا طبعا أعذر زوجة صلاح عبد الصبور، فهي تألمت كثيراً لوفاة صلاح. ونحن تألمنا كثيراً ولكن آلامها هي لا أقول أكثر وإنما أقول على الأقل إنما من نوع آخر تماما. نحن فقدنا صلاح عبد الصبور، الصديق والشاعر والقيمة الثقافية الكبيرة، وهي فقدت زوجها، وفقدت رفيق عمرها، وفقدت والد أطفالها. صلاح عبد الصبور، كان ضيفاً عندي في منزلي، وأيا كان الأمر ربما كان لي موقف شعري خاص، أو موقف سياسي خاص، لكن هذا كله يكون بين الأصدقاء الأعزاء، ولا يسبب نقدي ما يمكن أن يؤدي إلى وفاة الرجل. الطبيب الذي أشرف على محاولة إنقاذه، قال إن هذا كله سوف يحدث حتى ولو كان عبد الصبور في منزله، أو يقود سيارته، ولو كان نائما.وفاته إذن لا علاقة لها بنقدنا، أو بأي موقف سلبي اتخذه أحد من الموجودين في السهرة»[1].

[1] – Reuven Snir, "Human Existence According to Kafka and Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr," Jusūr 5 (1989), pp. 33.

الحلاج اسمه ونسبه:

"هو أبو الغيث بن منصور المولود في قرية الطور في الشمال الشرقي لمدينة البيضاء من مدن مقاطعة فارس بإيران حوالي سنة 244هـ/ 857م".[1]

انتقل الحلاج مع أسرته إلى وسط العراق، وكان أبوه يعمل في حلج القطن ونسجه، والمرجح أن لقب الحلاج لحقه بسبب صنعة أبيه.

أمضى الحلاج صباه متنقلا بين كتاتيب واسط يتلقى ما أتيح له من العلم، ثم انتقل إلى تستر حيث درس على يد سهل بن عبد الله التستري ثم انتقل إلى البصرة حيث ألبسه عمرو بن عثمان المكي الصوفي خرقة الصوفية.

ولقد كانت للحلاج علاقة بحركة الزيخ والقرامطة التي قادها عبيد مستضعفون من بلاد السودان ومن الهنود، ومن الفلاحين العرب الذين يعانون من قسوة أسيادهم ظلما وقهرا واضطهادا، وهذا نتيجة توافق منهجه الفكري وروحه الثورية ودعوته إلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي مع دعوة القرامطة، إضافة إلى العقيدة الفاطمية الإسماعيلية تأخذ بضرورة التأويل لاكتشاف المعنى البعيد والباطني وعدم الأخذ بالمعنى الظاهر وهذا ما يتوافق مع منهج الحلاج في البحث. ومن المصادفات الغريبة أن السنة التي انتشر فيها أمر الحلاج وذاع صيته هي السنة 299هـ/ 910م، وفيها تأسست الدولة الفاطمية، وينسب إلى الحلاج أنه قال لأحد أتباعه: "قد آن الأوان أوانك للدولة الغراء الفاطمية الزهراء المحفوفة بأهل الأرض والسماء، وأذن للفئة الطاهرة مع قوة ضعفها في الخروج لإلى خراسان ليكشف الحق قناعه ويبسط العدل باعه".[2]

وهذا ما أكدته الدراسات التي أجراها بعض المستشرقين على أن الحلاج كان متعاطفا مع كل دعوات التغيير والإصلاح، وإن كانت هذه الدعوات متفاوتة من حيث عمق الفكرة

[1] – سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، دار صادر بيروت، ط2، 2008، ص 8.

[2] – المرجع نفسه، ص 8.

ومصدرها، وتعدد الأساليب والوسائل المستخدمة وكانت التهم التي وجهت إليه أثناء المحاكمة بأنه قرمطي قد سقطت أمام القضاة والشهود وصرف عنها النظر.

ثورته واتهامه بالكفر:

بعد حجته الأولى والثانية التي كان الحلاج فيها يدعو إلى الإصلاح التي جعلته يبلغ مرتبة رفيعة من الشهرة فكثر أتباعه وجلهم من الشيعة وأخذ خصومه يلفقون حول شخصه ومبادئه الأكاذيب إلا أنه ظل يواصل دعوته الإصلاحية بقوة، حيث أنشأ في بيته كعبة مصغرة وراح ينشر فيها تعاليمه الصوفية، فاكتشف أن الحقيقة الإلهية بدت له منذ تجليها على موسى ي سيناء مرورا بعيسى وموته وبالقرآن وبالعقيدة الإسلامية الموحدة وكل ما هو مخالف لتلك الحقيقة هو وهم وضلالة.

إلا أن هذه الفلسفة التي عبر عنها الحلاج بالممارسة لم ترضي الفقيه محمد بن داود قاضي بغداد، فقد رآها متعارضة مع تعاليم الإسلام التي لا تعترف إلا بالتنزيل الحكيم، وأن الحب في نظره يقتصر على العلاقة بين الجنسين وغايته الإبقاء على الجنس البشري، وهذا ما أدى بـ"لوي ماسينيون" إلى الفصل بين نظرة الحلاج ونظرة ابن داود وخلص إلى القول: "إن الحلاج كان ثائرا على الثوابت التي استقرت في الفكر الإسلامي المحافظ مما أثار حفيظة ابن داود وغيرته على الدين" [1] فرفع أمر الحلاج إلى القضاء طالبا محاكمته أمام الناس والفقهاء، إلا أن القاضي الشافعي أبا العباس بن سريج الذي كان مطلعا على الفكر الصوفي أبى إدانته وقال عنه: "إنه رجل خفي عني حاله وما أقول فيه شيئا".[2]

إلا أن خوف أصحاب السلطة على مصالحهم الشخصية وعلى نظامهم السياسي قرروا التخلص منه حيث ألقي عليه القبض سنة 299هـ/ 910م بقرار من الوزير علي بن محمد بن الفرات... إلا أن الشرطة لم تتمكن من القبض عليه إلا سنة 301هـ، وذلك في منطقة الأهواز بعد أن وشي به أحد رجال البصرة، وبعدها سلم الحلاج للوزير علي بن عيسى بن الجراح القريب من الصوفية إرضاء لخصومه صلب وسجن على شجرة موثوقا بحبل

[1] – سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، ص 13.

[2] – المرجع نفسه، ص 14.

ثلاثة أيام من الصباح حتى منتصف النهار، ثم إعادته إلى السجن، ووضع في رجلليه ثلاثة عشرا قيدا وصلت إلى ركبتيه وقيل أنه: "كان يصلي في تلك المحنة كل يوم وليلة ألف ركعة، وظل على تلك الحالة حتى مثل أمام المحكمة" [1] وكان ذلك بعد ثماني سنوات أي سنة 309هـ حيث حكم عليه بالإعدام.

محاكمته:

بعد قرار الإعدام التي أصدر في حق الحلاج أعد خصومه العدة لمحاكمته، وكان خوف الوزير حامد بن العباس الذي كان حب المال يعمي قلبه من أن يفضح أمره لدى الخليفة المقتدر سببا في تعجيل مثول الحلاج أمام المحكمة، فتشكلت هيئة المحكمة من أبي عمر الحمادي الذي كان مضرب المثل في العدل والحلم والنزاهة والعلم، إلا أن الوزير أعد شهودا مزيفين، كاذبين أغراهم بالمكافآت والمناصب وجعلها محاكمة سياسية خالية من الجانب الديني، إلا أن سير المحاكمة لم مثلما خطط له الوزير حامد بن العباس وخلصت غلى عدم إثبات تهمة الزندقة على الحلاج، ثم انتهى الأمر في قائمة الاتهامات إلى مسألة الحج، فتلي من أحد مؤلفات الحلاج قوله: "إن الإنسان إذا أراد الحج ولم يمكنه ذلك، له أن يفرد في داره مكانا مطهرا ينصب فيه ما يشبه الكعبة، فيطوف كما لو كان في مكة، ثم يجمع ثلاثين يتيما ويكرمهم بالطعام، ويخدمهم بنفسه ويغسل أيديهم ويكسو كلا منهم قميصا ويدفع إليه سبعة دراهم" [2] ولما سأل رئيس المحكمة الحلاج مستفسرا عن مصادرها كان جواب الحلاج أنه وجد حكمها في كتاب "الإخلاص" للحسين البصري.

فأنكر عمر وجود ذلك في الكتاب وأصر الحلاج على قوله، فانتفض أبو عمر ونهى الحلاج قائلا له بعصبية: "بإحلال الدم" فكانت هذه العبارة هي تهمة الحلاج التي أسقطها عليه الوزير بعد أن وقف أحد القضاة إلى جانب، فنقل المكتوب إلى الخليفة المقتدر الذي علق على الحكم قائلا: "إذا كان القضاة قد أفتوا بقتله وأباحوا دمه، فليحضر صاحب الشرطة، وليتقدم إليه يتسلمه وضربه ألف سوط، فإن لم يمت فلتقطع يداه ورجلاه، ثم

[1] – سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، ص15.

[2] – المرجع نفسه، ص 16.

نضرب رقبته ثم ينصب رأسه ثم تحرق جثته" [1] ورغم التوسطات التي قام بها أنصار الحلاج لدى والدة الخليفة المقتدر من أجل إلغاء الحكم او إصدار عفو عن الحلاج أو تأجيل تنفيد الحكم، إلا أن الوزير حامد كان مصرا على تنفيذ الحكم بسرعة رغم مرض الخليفة وبعد شفاءه عاد إليه الوزير قائلا: "يا أمير المؤمنين إن بقي قلب الشريعة وارتد خلق على يده، وأدى ذلك إلى زوال سلطانك، فدعني أقتله وإن أصابك شيء فاقتلني" [2] فأذن المقتدر بقتله.

موته:

إن اختلاف شخصية الحلاج واختلاف حياته عن باقي الناس فإن موته أيضا كان مختلفا، فقد كان في خفية وبعد تدبير من صاحب الشرطة والوزير حامد، اللذان اتفقا على أن يحضرا الحلاج إلى داره بعد العتمة ثم يسيرون به إلى الجسر مكان تنفيذ حكم الإعدام، وهكذا تمت الخطة ليلة الثلاثاء لست بقين من ذي القعدة سنة 309هـ/ 922م، وبعد تنفيذ الحكم أحرقت جثته فلما صار رمادا ألقي في دجلة، ونصب رأسه للناس على سور السجن وعلقت يداه ورجلاه إلى جانب رأسه.

وبهذا ستظل فلسفة الحلاج صفحة مشرقة في التراث البشري تنطق بفضل ذلك الفيلسوف العربي المسلم الذي تخطى بنضاله حدود الطائفية والقومية، وستظل مسألته موردا عذبا تنهل منه العقول في كل زمان ومكان، ومصدر إلهام لكل أحرار الدنيا.

[1] – سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، ص 17.

[2] – المرجع نفسه، ص 18.