# ملامح التصوف في نصوص فردريش دورينمات المسرحية

## (مسرحية هبط الملاك في يابل)

م.د. محمد جاسم مطرود الشُبيلي

جـامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون الجميلة

nooractor@yahoo.com

**الملخص:**

يعد النص الصوفي رافداً ثرياً للنص المسرحي, أفادهُ بأشكال مختلفة من حيث البنية واللفظ والمضمون وتداخلت ألفاظه بحيث أصبحت سمة من سمات النص في مراحل مختلفة وفي مناطق متعددة من العالم, فمنذ القديم وبالتحديد في الأدب اليوناني شهد النص الدرامي دخول المعاني والألفاظ الصوفية عليه وحتى يومنا الحاضر لا تزال النصوص الدرامية حافلة بالآثار والملامح الصوفية التي مثلت مورداً استلهم منه الكاتب المسرحي مادته الدرامية. ولذا جاء البحث الموسوم "ملامح الصوفية في نصوص فردريش دورينمات المسرحية" والمتكون من أربعة فصول تناول الفصل الأول منها الإطار المنهجي للبحث مبتدءاً بالمشكلة والتي حددها الباحث بالاستفهام الآتي: ما الملامح الصوفية في نصوص فردريش دورينمات المسرحية؟

الكلمات المفتاحية: (ملامح التصوف، نصوص فردريش، دورينمات المسرحية).

**Features of Sufism in Friedrich Dürrenmatt's Theatrical Texts**
**(The play the angel fell into Babylon)**

**Dr. Muhammad Jassim Matroud Al-Shubaily**
**Al-Qadisiyah University/College of Fine Arts/Department of Fine Arts**

**Abstract:**

The mystical text is a rich tributary to the theatrical text, benefiting it in different forms in terms of structure, pronunciation, and content. Dramatic texts are still full of mystical monuments and features, which represented a resource from which the playwright drew inspiration for his dramatic material. Therefore, the research, tagged "Features of Sufism in the theatrical texts of Frederick Dürrenmatt", which consists of four chapters, the first

chapter of which dealt with the methodological framework of the research starting with the problem, which the researcher identified with the following question: What are the Sufi features in Frederick Dürenmatt's theatrical texts?

Keywords: (features of mysticism, Friedrich's texts, theatrical dorenemas).

**المقدمة:**

يعد التصوف في الفكر البشري قيمة من قيم إنسانية إيمانية متعددة تشكل في تطورها الزمني غاية يتمثلها مجموعة أشخاص على الأرض, تسعى بهم إلى الاشمل والأكثر والأجود معرفة ووعيا. وقد أدى المتصوفة رسالاتهم الفكرية في الوقت الذي كان فيه الخلل السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي سائدا في العالم, وتمكنوا بجهودهم العقلية من تقديم صياغات متجانسة , للفكر الإنساني تمثل مبادئ التطور الثقافي في مختلف الميادين, إذ ما زالت تأثيرات هذه الفلسفة التسامحية مؤثرة في أعماق المفكرين في أوربا والهند وإفريقيا وبلاد الفرس والرافدين وتركيا, وما زالت الأفكار الصوفية مشروعا للبحث والمقارنة بين مختلف المفاهيم الفلسفية المعاصرة, وان ما جاءت به لغة المتصوفة في مجالات علم الكلام واللغة وعلم النفس ومفهوم الأسطورة وعلم الجمال, وتصورهم لمعنى الوجود. جعلت الاختلاف بين الأفكار والأمم تجتمع في السلوك والفكر اللذين يتمثلهما جوهر العقائد السماوية, وتلتقي عبر أزمانها المتباينة وأديانها المتعددة في وحدة روحية إنسانية شاملة تمتلك تواصلها الثقافي التاريخي. "ومن الاستقراء التاريخي لا يمكن فصل التصوف عن الموقف السياسي والاجتماعي أو الثقافي, حيث ساهم المتصوفة بدور تعبوي فقهي , سياسي في المجتمعات , وداخل كيان الفرد"[1] وبالتالي فهو متداخل ومتشابك مع مفاصل الحياة اليومية التي كانت وما زالت منهلا للكتاب والعديد من المفكرين لاسيما المهتمين بالحركة المسرحية . وقد طغت شعبية المتصوفة الكبار وعلت شهرتهم على نفوذ السلطة , كما ساهموا في

تأجيج الثورات والانتفاضات الشعبية في أكثر من مكان في المغرب والمشرق , بحيث أصبحت سيرهم والحديث عنهم مادة درامية غنية اخذ منها الكثيرين وصيغت بأسلوب أدبي وأدخلت في أجناس أدبية مختلفة كالشعر والقصة والرواية والمسرح , من خلال توظيف اللغة الصوفية ذات المصطلحات الخاصة, الأنماط الإبداعية المختلفة تماما عن الشائع والسائد , وقدرة الصوفيين على صياغة الشكل الاشمل للتعبير عن عذابات الإنسان عموما في مواضع الحيرة والقلق والتأمل والرمز والإيحاء والبحث عن المطلق والأزلي والخالد[2]. ولذا جاءت مشكلة البحث متمحورة بالاستفهام التالي: **ما الملامح الصوفية في نصوص فردريش دورينمات المسرحية؟**

**أهمية البحث والحاجة إليه:** يعرض البحث جهدا معرفيا خاصا بالملامح الصوفية في النصوص المسرحية للكاتب السويسري "فردريش دورينمات" في محاولة أظهار المشترك الفني والجمالي بين شكل الدراما كونها فناً شمولياً وبنية النص الصوفي, فضلا عن تسليط الضوء على مفهوم الصوفية وما لهذا المفهوم من اثر في تطوير وتفعيل وتجديد النص المسرحي, وانعكاس ذلك على النتاجات الأدبية المعاصرة. اذ استخدام النجوى والآهات وكلمات الجمال والجلال المستقاة من حديث الصوفية, يضع على عاتق مؤلف هكذا أعمال عبئا في تصور الأجواء التي يتم فيها مثل هذا الحديث بل والخروج بها إلى عوالم التصور الذهني المحض, عبر صور خيالية متأتية عن معرفة ودراية وخيال واسع لذلك المؤلف, ومن ثم نقل هذه الرؤية إلى حوارات وأحداث داخل النص المسرحي بغية إيصال الفكرة إلى المتلقي, فضلا عن قلة الدراسات التي تناولت الكاتب موضوع البحث. بينما تجلت الحاجة إليه في انه يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها, لاسيما التخصصات المسرحية , وكليات الآداب خاصة (الأدب والنقد المسرحي) فضلا عن العاملين و الدارسين في المجالات الأدبية , من كتاب وأدباء ونقاد.

في حين يهدف البحث إلى : **تعرف الملامح الصوفية في نصوص فردريش دورينمات المسرحية.**

وتحدد البحث بالاتي :

زمانياً: ١٩٤٦_١٩٦٩ مدة الدراسة من ( ٥ \ ١٠ \ ٢٠٢٠ _ ١ /٦/ ٢٠٢١).

مكانياً: المانيا. مكان الدراسة في (العراق : بغداد, كلية الفنون الجميلة , قسم المسرح).

موضوعياً: دراسة الملامح الصوفية في نصوص فردريش دورينمات المسرحية.

**تحديد المصطلحات:**

أ- **الملامح: ( FEATURES ) لغةً:** - لمحَ ، لمحاً ، هي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه[3]. - وردت في ( لسان العرب ) المحيط للعلامة أبن منظور : " تقول رأيت لمَحة البرق : وفي فلان لمحة من أبيه ثم قالوا: فيه ملامح من أبيه، أي مشابهَ، وجمعوه على غير لفظه، وهو من النوادر، وقولهم لأرينك لمحاً باصراً ، أي أمراً واضحاً"[4].

**ب- اصطلاحاً:** هي الخاصة التي يمكن ملاحظتها في عمل فني أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة واللمحة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس[5].

**ج- الملامح إجرائياً:** مجموعة المعطيات المعرفية والجمالية التي يمكن أن تشكل الخصائص أو السمات الصوفية التي تبرز في نصوص فردريش دورينمات المسرحية.

د- **الصوفية** :(Mysticisms) **لغة** :صاف, يصوف, صوفا. فهو صوف ظهر وكثر صوفه بان عليه الصوف, تصوف ,يتصوف تصوفا, الشخص صار صوفيا واتبع الصوفية[6] . وردت كلمة التصوف في معجم مختار الصحاح فيما يخص صوف الشاة على النحو الآتي: "الصّوف" للشاة و "الصّوفة " اخص منه{7}.٩٤٣

هـ- **الصوفية اصطلاحا:** الصوفي: من أتسم بصفات المتصوفة وأنتسب إليهم، فصفا قلبه، وراقب ربه، وسلك سلوك العارفين[8]. عرفها(الجنيد) "بأنها ترجع إلى من كانوا مع الله تعالى بلا علاقة أو واسطة"[9]. ويعرفها (ابن عربي): "هي الوقوف مع الآداب الشرعية ظاهراً، وباطناً، وهي الخلق الإلهية، وقد يقال بإزاء إتيان مكارم الأخلاق، وتجنب سفاسفها"[10]. ويرى (ابن سبعين): إن التصوف يرمي إلى تذوق العقيدة والتحسّس القلبي لها، لا البحث فيها بحسب مناهج العقل، ولا التدليل المنطقي على صحتها. أنه يستشفها نوراً روحياً لا يملك أسبابه العقل، فالصوفية يروّن العلم اليقين عن طريق الحدس أو الذوق أو العيان أو الكشف أو الوجدان، فهم لا يستمدون من الكتب، ولا يتلقفونه من معلم، ولا عن خبرة أو نحوها، فعن طريق الإلهام تحيا فيهم الخصال الحميدة، فيتوصلوا إلى مشاهدة الحق أو الفناء فيه[11]. ويذكر (بدوي) أن (برجسون) ذكر في كتابه المشهور: (ينبوعا الأخلاق والدين): "أن الصوفية منفتحون على كل التجارب الدينية الإنسانية، متعاطفون مع سائر التيارات الروحية، مستشعرون للأخوة الإنسانية الجامعة بين الناس جميعاً على اختلاف الأديان واختلاف الأزمنة والأمكنة"[12].

و- **الصوفية إجرائياً** : توجه سلوكي منظم مبني على منهج قائم على الميتافيزيقا، والمعارف الروحية التي يمكن تلمسها في نصوص(( فرديش دورينمات)) المسرحية.

**المبحث الأول: مفهوم التصوف في الفلسفة القديمة..**

أن استباحة الإنسان وتغييب دوره في بناء عالمه والانتقاص منه دفع الفكر الفلسفي إلى البحث عن عالم مثالي وإنسان حامل لصور سماوية متمثلة بالكمال الإلهي، لذا كانت فلسفة أفلاطون في بحثه وتساؤله واستغرابه لما يدور في محيطه، مبتدأ برحلته ساعياً لاقتحام المجهول والبحث عن الحقيقة الإلهية في الصور الإنسانية، وينتهي أفلاطون إلى تصور حياة الإنسان أن ثمة وجود آخر "الوجود الحقيقي وهو الجوهر الذي لا نهاية له... وأن المتناهي سِلبٌ له"[13]. يُعد أفلاطون من وضع الإلوهية كنظرية فلسفية في بلاد الإغريق لذا كان يسميه الباحثون أفلاطون الإلهي، إذ أنه لم يؤمن بعالمه الأرضي وأراد البحث عن عالم آخر مثالي لذا لجأ إلى التأمل وأتخذ من المعرفة أداة للبحث عن الحقيقة، مما يؤكد ملمحاً صوفياً بارزاً لدى أفلاطون وظاهراً في مؤلفاته وفلسفته باتخاذه من المعرفة وسيلة لاقتحام العالم العلوي، فبدأ متأملاً في ملكوت الخالق مبتعداً عن شهوات الحياة ليسمو ويرقى عالم المُثل، هذا الكبح جعله يحقق ذاته المثالية بالانسلاخ عن الذات الفردية وأذابتها في ذوات الآخرين، إذ أراد تحقيق الكمال الإنساني عبر "حركة العالم بما فيه من موجودات علوية وسفلية, حركة دائرية مرتبة منظمة لا يستطلعها العالم بذاته فهي معلولة لعلة عاملة، وهذه العلة هي الله الذي أعطى العالم هذه الحركة الدائرية على نفسه"[14]. والفكر الصوفي الأفلاطوني يرى أن النفس قد خلقت قبل نزولها إلى العالم الأرضي وكانت تتحلى بالحرية والصفات الإلهية ولارتكابها الإثم نزلت إلى 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 إفلات

النفس من سجن البدن ورجوعها إلى العالم المثالي حيث الوطن الأزل. 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 تواقة إلى كينونتها الأولى ولا يتم ذلك إلا بعد الموت[15]. ولهذه الدلالات أثر قائم في الفكر الصوفي عموماً اذ الحنين إلى الوطن الأم (النستولوجيا)، وأن العالم الأرضي وما فيه من مخلوقات وخاصة الإنسان صورة أو ظل للإله وفقدانه لصفاته جاء بعد أن سكن عالم الماديات العالم السفلي، لذا رأى أفلاطون في الموت حقيقة وأن الخلود للأرواح لا الأجساد، فالأولى تبعث من جديد إلى 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 امتلائه أقل يقينية وأقل ضبطاً ويذوق صاحبه لذة أقل يقينياً وثقة"[16]. أما في الفلسفة الغنوصية واتخذت 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 اعتمدوا في فلسفتهم وطقوسهم مبدأ الصدور** من الله إلى العالم السفلي ومن ثم رحلة العودة إلى قمة الوجود (الله) من جديد[17]. وتعتبر المعرفة المتعالية من المسلمات التي اتخذتها الغنوصية، وهذه المعرفة وسيلة السالك ليبلغ المراد ويصل مرحلة الكمال متحداً بالإله، "فالمعرفة لديهم هي الاتحاد بالله، وجعل الإنسان

إلهاً ، وبداية المعرفة هي معرفة الإنسان نفسه وهذا يفضى إلى معرفته بالله الذي هو غاية المعرفة"[18]، وبذلك يصل الإنسان غايته متمثلة في إتحاد الناسوت باللاهوت.

**ثانيا: التصوف في الأديان: أ : ما قبل الإسلام (الديانة اليهوديـة, المسيحية):**

سميت الديانة اليهودية بهذا الاسم نسبة إلى احد أسلاف النبي داود (يهودا)،فاليهود كديانة تعتبر نظام في السلوك أكثر من كونها عقيدة، إذ تعني ثقافة اليهود بمعنى عاداتهم وأعرافهم وفلسفتهم في الحياة كما وردت في التوراة وهي بحاجة دائمة إلى التفسير، لذلك مارسوا التأويل وتفرع التأويل إلى باطني وعقلاني ويسمى الباطني القبالة* بمعنى قبول التأويل ويؤدي إلى الغنوصية والصوفية وهنا تكون نهاية التأويل للتوراة القائم على معنيين ظاهر والآخر باطن يختص به العارفون بالله[19]. ومن هنا تأتي كلمة قبالاة التي تشير إلى التراث الصوفي اليهودي وقد مرت في تطورها بمراحل عديدة أهمها قبالة الزوهار** (البنيوية) وتأتي فيما بعد تواصلاً لها القبالاة اللوريانية***، 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[20]. رغم تأثر التصوف اليهودي بديانات شرقية وفلسفات يونانية، وتأثره بالتصوف المسيحي والإسلامي 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 أتسمت به ديانتهم وكتاباتهم وشروحاتهم من خيال وتأويل وغور في الباطن لمعرفة الله وخلاص 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 متخذين 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[21]. يبدو أن الأديان والفلسفات تتفق بأن الله يفيض 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 اليه. واتخذ العرفان اليهودي مذهب الاتصال بالله أو الفناء بالذات والبقاء بالله المستمد من الثيوصوفية** والغنوصية وسيلة من اجل 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 ثالوث يهودي كما جاء في كتاب إسحاق بن إبراهيم بن داود وتلميذه عزرائيل الذي ألف (سفر هباهير) أو كتاب الضوء وهو شروح صوفية للإصحاح الأول من سفر التكوين[22]. اتخذ المتصوفة اليهود لأنفسهم قدسية إذ لا يمكن لأحد أن ينحل فيهم فقد كانت بنيتهم مغلقة عليهم، فـ "البنية حلولية عضوية مغلقة، فداخل البنية الحلولية المغلقة ترد كل الظواهر إلى مستوى واحد وتلغى كل الثنائيات وتصبح كل الأشياء متساوية، ويتبدى النسق المغلق في الرؤية القبالية لخلق العالم، فهذا الخلق لم يكن من العدم ولم يتم دفعة واحدة كما هو الحال في الديانات التوحيدية، وإنما عن طريق الفيض الإلهي"[23]، فقد أتسم المتصوفة بداية تجربتهم وفي جميع الأديان بالانغلاق على عالمهم الخاص بكل ما فيه من طقوس وممارسات صوفية لأن الاندماج الاجتماعي يفقدهم القدسية المتمايزة بهم. حملت الديانة المسيحية ملامح التصوف والترشيد حيال الذات والوجود عموماً متمثلة بيسوع وما أتسم به من "روح الحكمة والحلم والتصوف الاجتماعي ففي المسيح اجتمعت صفة الصوفي

والتاوي*، فكان المسيح من أنصار الفقراء وطبقة العبيد، حرّم اكتناز المال فسلوكه فيه من سلوك التاويين والمتصوفة"[24]. إذ 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 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 النصح ويساعد الآخرين على سلوك المسلك المؤدي إلى التقرب من الله من خلال العزلة واختيار الانسلاخ عن العالم الخارجي وزهدهم الحياة والتوبة ونذر الصوم والامتناع عن الكلام...الخ. هناك فئة من المسيح 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 ) امتزج بهما وخالطهما وهذان المتنافرين المتضادين لا يمتزجان إلا بجامع، وحصل من الاجتماع والامتزاج هذا العالم، أو الحياة، وبعث النور إلى العالم الممتزج روحاً مسيحية وهو روح الله وأبنه"[25]. 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 لذاك هناك تلاحم روحي وسلوكي ما بين الأنبياء والقديسين والفلاسفة والمتصوفة وهذا ما حملته شخصية المسيح[26]. وتواصلاً 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 اغترابه في هذا العالم فواصل

بحثه"[27]. فالغربة التي كان يعيشها ومسيرته في البث عن الله جاءت كردة فعل لكل ما يستهويه من ملذات, وعندها جاءت لحطة التحول فأصبح مجردا من كل قيد مادي, لا تسكنه غير الروح الصوفية متلاشيا عنده كل شيء. وجاء من بعده أسلافه الذين لم يقيموا قواعد الدين على الحجة والبرهان، بل أقاموها على الإحساس الصوفي بالحضرة الإلهية، إذ يرى (هيو) في صور الخلق رمزاً قدسياً، أما (رتشارد) رفض المنطق والعلم ليؤثر القلب على العقل واصف السمو الصوفي للروح بالارتقاء إلى مقام الذات العليا، من خلال هذا البحث والدورة الوجودية المنقبة عن بواطن الكيان الإنساني سعى هؤلاء إلى مرتبة (الإنسان الكامل) من خلال الحب الإلهي الذي ينشده الصوفي للاستشراف بحالة من الوجد والهيام في ملكوت الله[28]. وقد 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 للعزلة في الصوامع والأديرة، إذ أتخذ المتصوفة المسلمون فيما بعد العزلة في الخوانق والربط , او ما يسمى بالاعتكاف[29].

**المبحث الثاني: التصوف في الفلسفة الحديثة..**

١. : **شوبنهاور:** اتسمت فلسفته برؤية جمالية جديدة ،لا تكاد تخلو من تأثير (أفلاطوني) و(كانتي)، فقد تطلع (شوبنهاور) إلى عالم المثل والشيء في ذاته بفعل الفنان الزاهد لقهر الإرادة اللاعاقلة وتخطي عالم الظواهر والنفاذ إلى باطن العالم حيث الإرادة الجوهرية العاقلة وأن التأمل الجمالي أحد السبل المتاحة للخلاص من عالم الإرادة غير العاقلة[30]. ذهب شوبنهاور محاولاً بفلسفته وكلمته أن يجمع شتات إنسان تبعثرت أجزاءه في عالم لا تسوده غير المادة وشرورها، مغترباً ليجد ذاته الحقيقية من خلال المعرفة والفلسفة الحاملة لملامح التصوف والفكر الشرقي المتحررة

من قيود وسيطرة سلطة العقل إلى سيادة القلب والحدس والخيال والعاطفة, أن أثار ومخلفات 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[31]، والذي ساعد شوبنهاور 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 أسطورتي (المايا . النيرفانا) حلولاً للإشكالات التي أثارتها فلسفته، متخذاً من الفن خلاصاً وقتياً من أسر الإرادة والمكان والزمان والعلية، ومن الأخلاق خلاصاً نهائياً[32]. إن التأمل 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 متحدين بكل قوة وحرارة"[33].

**٢. هيغل والفكرة الصوفية:** حملت فلسفة (هيغل) اسم المثالية المطلقة فالمحور الأساس في هذه الفلسفة هو (الروح المطلق) ، وبذلك أن كل ما موجود في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية، إنسانية أو فكرية فهي مظهر من مظاهر تجليات الروح المطلق ، وأن قوام هذه التشكلات يكمن بالجدل، وهذا الجدل قوامه حركة أو صيرورة مستمرة[34]. إن (هيغل) يرى أن الجمال فكرة، وهذه الفكرة هي أعلى درجات الحقيقة المطلقة، كما أن الجمال هو ذات الحقيقة ومظهر من مظاهرها[35], وأن الفن الجميل

هو(حضور وتوفيق المطلق في الحسي والمظاهر)، والروح المطلق هو تركيب ناتج عن تناقض عنصرين هما الروح الذاتي والروح الموضوعي[36]. ويؤسس (هيغل) تنظيره الجمالي من خلال مفهومه (للروح)* المطلق فالروح الإنسانية ومن خلال تجسدها تحمل في ذاتها شيئاً من الروح الإلهية، فالروح عنده لا تقارب الذات فهي ملازمة لها في تجلياتها لغرض الوصول إلى المطلق الكلي من خلال انعكاسها في العمل الفني، يرى (هيغل)، إن العمل الفني المجرد يحتوي على روح دينية، والمطلق يكشف عن طاقته من خلال اختفاء الروح أمام عملها، ليصبح العمل الفني ممثلاً للإلهة، حقيقة موضوعية خالصة، فالذات تجاهلت نفسها تماماً وقد الفت وجودها لحساب العمل الفني نفسه[37].

إن الجمال المطلق لا يتحقق إلا بفعل التخلي عن المرجعيات الحسية، لأنها تسبب فقداناً تاماً للذات، لذا يرى (هيغل) في تجاوز محدودية العالم الحسي، وصولاً إلى الحقائق الكلية، والجمال المطلق لدى (هيغل) يحتوي على الحدس بالذات كون الحدس على صلة بالحقيقة الإلهية[38].

لهذا يصبح هدف الإنسان في مشروعه الجمالي تحقيق المطلق من خلال سعيه من المتناهي إلى اللامتناهي، ومن خلال هذا المنطق وجدت نقاط مشتركة كثيرة في فلسفة (هيغل) تجمع بين الفن والدين والفلسفة, اذ يرى (هيغل) إن الفن شكلاً من أشكال الروح المطلق، ويرى أن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأن الفن نتاج الروح وبما أن الروح أسمى من الطبيعة فأن هذا السمو ينقل إلى نتاج الفن[39]. وهكذا يتخذ الفن عند (هيغل) صفة متسامية لا شأن له بالمحاكاة والعالم المرئي، فالفن يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي، ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية[40].

**تولستوي:** اهتم تولستوي بالذات الإنسانية وتلمس معاناتها والسعي لإيجاد طريقة تحقق وجودها, بعد أن أيقن انه في زمان أصبح فيه الإنسان منفيا ولا وجود له. تكون فكر تولستوي من خلال تأثره بعدد من الفلاسفة , فقد اخذ من شوبنهاور في تأكيده إن الحياة هي ما لا يجب أن تكون , بمعنى أنها شيء وان الانتقال إلى العدم هو الخير كذلك انعكاس حكمة سليمان الحكيم على سلوكه , فضلا عن ما جاء في الفلسفة البوذية والديانة الإسلامية التي صاغت مرجعياته الفكرية. ولا يستثنى ما للحرب والبؤس والمعاناة والجوع والاضطهاد وكل مخلفات الحروب اللامتناهية من تأثير كبير في نفسه[41]. 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 أخوّة واحدة شاملة، لا تفرقة في الأطياف ولا المذاهب والأديان[42]. لقد وصف 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"[43].

يرى الباحث أن البذرة الصوفية التي يحملها تولستوي فكراً وسلوكاً شبيه بتصوف القديسين الذين جعلوا كلمة (نحن) فوق الـ (الأنا) بل غيبت لديهم الأنا، فكان يسير ضد التيار، متأثراً بالفلسفة الغيرية*, ومن هنا وقف تولستوي موقف المخلص والمنقذ للعالم . فإيمانه بقدسية الإنسان حفز لديه هاجس العودة إلى التلقائية والفطرة والطبيعة للخصال الإنسانية، أي (الإنسان الأصل) الذي لم تلمسه شوائب المادة ولم تزيف الصورة الإلهية المتجلية فيه لتفتح أمامه أبواب الحقيقة المطلقة، "فكان بحثه ينطلق من (العامل الريفي)، كنموذج للإنسان الحقيقي، ذلك الإنسان الذي لم تضمر (خصاله

الطبيعية)"[44]. يبدأ تصوف تولستوي بما أسماه التخلص من (عبودية الجسد)، فيقف على كونه هشّاً أمام المعاني الحياتية إذ ترد في مذكراته "أنني راضي عن نفسي...، ولست راضياً عن نفسي، ويرد كاتب سيرته (هنري ترويا) بأنه قد كتب في١٦/ حزيران/١٨٤٧م في أحد مذكراته (هل أستطيع يوماً , أن لا أكون خاضعاً للحوادث الخارجية، سيكون ذلك في رأي كمالاً عظيماً...)"[45]. ومذهب تولستوي الفلسفي مبني على الإدراك الديني الذي يعتبره نوعاً من السمو نحو الأعلى مقترب من الربوبية، ويوضح ذلك في قوله: "أومن بإله واحد لا تدركه الخواطر والظنون وبخلود الروح وبالجزء الأبدي من أعمالنا، لا أفهم أسرار الثالوث المقدس ولا ولادة ابن الله لكنني أحترم أيمان أبائي ولا أنكره"[46]. وأتخذ أبطال تولستوي الذين ينقلون لسان حاله، من الأيمان بإله 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 أفاق أعلى حتى تبلغ النفس منبع النور ثم تهبط بعد ذلك وقد استفادت من الحق"[47]. ورغم أيمان تولستوي بحقيقة الموت، إلا أنه أراد خلوداً للجسد مثل خلود الروح، وبعد الذي استقاه من مفاهيم الديانة المسيحية عن مفهوم الخلود* أيقن استحالة ذلك، غير أنه مؤمن بديمومة الحياة حتى بعد الموت، وهذا ما نجده في شخص بطلته (آنا) في مسرحية (آنا كارنينا) بعد أن وصلت إلى نهاية حياتها الدنيوية واستمرت في دعوتها للحياة، وهنا يعني الحياة الأبدية التي يصلها الإنسان بسلوكه السامي[48].

هكذا وجد الباحث إن الفكر الصوفي لم يتحدد بدين من الأديان– سماوية كانت أم وضعية– ولا بعصرٍ من العصور ولم يحدده جنسٌ أو نوع . ورغم هذا التباين في

المعتقد إلا إن أصحاب الفكر الصوفي اجتمعوا على فكرة, إن الموت هو ليس نهاية الحياة, بل انه وسيلة للانتقال إلى العالم الآخر (اللامتناهي), عالم الحرية واللاحدود.

**المبحث الثالث: ملامح التصوف في النص المسرحي:**

وِظفتْ الملامح الصوفية في النص المسرحي منذ القدم ,فتضمنت النصوص العديد من الرموز الصوفية مثل الإلهة والنار المقدسة والطائر الخرافي والملائكة والعالم الأخر... فضلا عن توظيف اللغة الصوفية نفسها ,ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الأمثلة المختارة من حقب زمنية مختلفة هي كالآتي: **لمسرحية اليونانية : برومثيوس مقيدا لـ (اسخليوس):** من أسطورة هيسيودوس(انساب الآلهة), استمد اسخيليوس فكرة مسرحيته **(برومثيوس مقيدا)**, إلا انه صاغها بطريقة اختلفت عن صياغة هيسيودوس عبر عوالم من الرؤى الخيالية تناولت الحديث عن العالم الآخر,عالم الحياة الأبدية الخالدة من خلال صياغة جديدة للصراع بمستوييه (الداخلي والخارجي) وتنتمي المسرحية إلى رباعية تضم ثلاثة نصوص (بروميثوس حامل النار, بروميثوس مقيداً, بروميثوس طليقاً )، فضلا عن مسرحية ساتورية لم يرد شيء عنها[49]. ومن الملامح الصوفية في هذه المسرحية, هو ذلك الإيثار في تصرف (برومثيوس) إذ يضحي بمكانته كالإله ويتحمل العذاب الواقع عليه من اجل إسعاد الآخرين, أزد على ذلك إن الثبات وقوة إلباس والابتعاد عن الملذات والسعي لإسعاد الآخرين, هو صفة من صفات الصوفية. ورغم العقاب الذي وقع عليه إلا أن شخصيته أتسمت بالشجاعة والتحدي وحرية الاختيار جميعها صفات روحانية أصبح فيها (الجسد المقيد) بالنسبة له مجرد مادة لا غير، وتلحق ملامح الجنون والغرابة بشخصية (برومثيوس)، ذلك ما حملته شخوص المتصوفة التي عاشت ذواتها الإنسانية, نوعا من الاغتراب ويظهر ذلك حين يصف (برمثيوس) للكورس بأنه خارج المصير الحتمي، يرد عليه (هيرميس) "**مثل هذه**

**الأفكار والألفاظ هي ما يتوقع المرء سماعه من المجانين**"[50] ، ويقصد هيرميس بتلك الألفاظ ما يرد على لسان المتصوفة من دلالات ذات سمة عامة غير أنها موقع رؤية لديهم مثل (العالم المثالي, الآلام, أمواج البحر, البرق , العواصف).

"**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..."[51].**

وفي مسرحية (( **هرقل فوق جبل أوتيا**)) **لسينكا**... حملت شخصية هرقل صفات مثالية، إذ يعتبر كمنقذ للإنسان من الشر والوحوش والمرض، يصفوه بأنه رافع السماء وناشر السلام في الأرض والسماء أيضاً ، حتى الآلهة العليين كان يحميهم أحياناً ، ويتضح ذلك من خلال حوار أبنه هيللوس: "أن مجد العالم وحضنه الوحيد هرقل الذي كانت الأقدار قد وهبته إلى الأرض..."[52]، وفي قول آخر لهيللوس واصفاً بكاء بني البشر على هرقل: "لست وحدِك تبكين هرقل فلقد رقد ليبكيه العالم كله، لا تحسبي يا أماه أنها مصيبة تخصك وحدك فالسلالة البشرية كلها تجهش بالبكاء..."[53]، مما يعني أنه أتخذ من الفضيلة وسيلة لتحقيق المساواة لجميع البشر. وفي العصور الوسطى عالجت مسرحيات الأسرار الموضوعات الإنجيلية ولذلك أطلق عليها مسرحيات الكرامات التي تتعرض لحياة القديسين فيصور بعضها مناظر مثيرة من مناظر التعذيب والاستشهاد في حين بعضها الآخر يكاد يكون قصة دنيوية خالصة من نوع الرومانسية, وقد تطور خلال العصور الوسطى نوع ثالث من المسرحيات هو ما عرف بالمسرحيات الأخلاقية, إذ تعتبر مسرحية "اي إنسان"(الواحد من البشر الذي يمثلهم جميعا) ابرز

نموذج من نماذج هذا النوع وتصور لنا المسرحية أي إنسان وقد استدعاه الموت فراح يستنجد لرحلته بالصداقة والعصب والقرابة والمال بل وبالقوة والتمييز وبالحواس الخمس وبالحمال وبالمعرفة .ولكنهم بمجرد أن يقتربوا من القبر يتخلون عنه جميعا, وأخيرا لا يجد أي إنسان يرضى بمصاحبته والتشفع له في ساحة قضاء الله غير مخلوقة هزيلة ولكنها صادقة القلب وهي(الإعمال الصالحات)[54], وتبرز الملامح الصوفية في هذه الحقبة من خلال مسرحية **(كل حي)**. بينما اتجهت نصوص **شكسبير** الأخيرة اتجاها روحانيا كما 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 (بروسيبرو) تلك الشخصية الموحية بما يحلم به شكسبير[55]. ولا يخلو هذا النص المسرحي ملامح صوفية فقوة الإرادة ونقاء القلب هما وسيلتا (بروسبيرو) في تحقيق ما يبتغه من تطهير للذوات الإنسانية من خطيئتها، بالفضيلة لا بالانتقام وهذا ما نجده من خلال حواره مع (أرييل): "فأني بعقلي الأنبل، أقف موقفاً ضد سخطي وعنفي، فالفعل الأندر هو فعل الفضيلة، لا الانتقام[56], تكمن القوة القادرة في إرجاع الإنسان إلى جذوره وفطرته وشفافيته هو الإنسان ذاته "فباستطاعة العقل والقلب والإرادة أن يعملوا المعجزة لتجديد الحياة حسب قاعدة الخير والأنصاف"[57]، لقد جاءت البذرة الصوفية واضحة في شخص بروسبيرو إذ أراد أعادة بناء الذات الإنسانية بالإرادة، نجد صدى فكره في عباراته "لأحقق إرادتي في عقولهم"[58]. في أواخر القرن التاسع عشر, وفي الثلث الأول من القرن العشرين, قامت حركة أدبية قوية في ايرلندة منهم "(ليدي جريجوري) و(وليم بيتس) اتجها بالمسرحية اتجاها صوفيا طريفا... أو اتجاها روحانيا أخذا مظهرين متناقضين, وهو يكاد يشبه ما حدث في عالم التصوف الشرقي تقريبا, حينما انقسم المتصوفة العرب فمنهم من حافظ على روح الشريعة عندما ساروا بفرائض الدين في طريق كله تزكية

روحية وصفاء نفساني مستنير وتطهير وجداني لا غبار عليه, وكان منهم فئة أخرى ضلت طريقها ...استعلت على العلم والشريعة"[59]. **أما جبريل مارسيل*** الذي ارتبط اسمه بالحركة الوجودية المسيحية في فرنسا, ويمكن أن يعد أول صيحة وجودية في فرنسا المعاصرة ذات نزعة إيمانية حتى سميت فلسفته (السقراطية المسيحية). معلنا الحرب على جميع لتقاليد الموروثة اخذ الجانب التأملي في فلسفته معلنا عن استقلالية الإله جاعلا منها قوى عليا ومطلقة وحرة , داعيا إلى ضرورة المشاركة مع الإله تلك العلاقة بين الحرية الإنسانية والحرية الإلهية التي هي السر المركزي في الديانة المسيحية[60]. وعلى الرغم من كونه وجودي إلا إن كثير من آليات التصوف كانت واضحة في نتاجاته. ومنها مسرحية ( القلوب النهمة) إذ تتخذ شخصية (أرنو) في تصرفاتها موقف إنكار للذات منطلقا من الجانب الإيماني وهذا الموقف هو موقف صوفي محض, إذ إن المتصوف يغلب مصلحة الآخرين على المصالحة الذاتية ولهذا السبب صلب الحلاج. ويشير مارسيل إلى مسالة السمو نحو الحياة الحقيقية الخالدة في مسرحية (المحراب المضيء) **وذلك في إحدى حوارات ميريى إذ تقول: "**إننا لا نبلغ الحياة الحقة إلا إذا سمونا فوق أنفسنا**"[61]. "لقد عانى مارسيل أزمة الضمير نتيجة التربية الأسرية ,على يد الوالد الملحد والعمة المتشككة. ومن بعد الحرب العالمية الأولى التي عانى ويلاتها أثناء الخدمة في الصليب الأحمر, فان لابد لهذه الأحداث أن تنعكس على فكره فكان الفكر الوجودي هو طريقه الوحيد. إلا انه يعتقد بان له الغلبة على أزمة الضمير تلك بعودته إلى الكاثوليكية المؤمنة بفكرة الله, وكان ذلك علم ١٩٢٩. مما يلاحظ إن مارسيل قد اتبع الوجودية المؤمنة شانه شأن كيد كيجورد الدانيماركي"[62]. وهنا يرى الباحث إن مارسيل يقترب من الفيلسوف الفرنسي المعاصر صاحب فلسفة الشك (ديكارت) الذي رأى في نزوعنا إلى الكمال دليلا قويا على وجود الله. ويمكن تلمس ملمحا صوفيا أخراً, في نتاج مارسيل قبل اعتناقه الكاثوليكية. وذلك

في مسرحية (رجل الله ) ١٩٢٥. ابتداءً من العنوان الذي يقودنا إلى عالم اللاهوت, مرورا بالصراع الداخلي, صراع الإنسان مع ذاته في شخصية القسيس(ليموان) وانتهاءً بالغفران والتسامح تجاه خيانة زوجته التي أنجبت من عشيقها سفاحا, طفلة تدعى (اسموند), مصورا خلال أحداث هذه المسرحية اكبر صراع تخوضه الشخصية مع ذاتها وهو كما يعبر عنه (أزمة الضمير), إن احتفاظه بفكرة الضمير وتجسيده لمشاكل هذا الضمير في الكثير من مسرحياته, فضلا عن كتاباته الفلسفية الخالصة, يؤكد أن الإلحاد لم ينفذ إلى أعماقه , لان فكرة الضمير فكرة دينية أخلاقية في جوهرها[63]. وهذا دليلا آخراً على ميوله إلى الاتجاه الصوفي. **وجاء (جان أنوى)**** ليقول كلمته في هذا المجال, فكتب العديد من المسرحيات التي تحمل الملامح الصوفية, يتضح ذلك من خلال أفكار انوي التي طرحها في مسرحياته ,هي تجنب إغراء السعادة السهلة, ووقاية النقاء والطهر, والاجتهاد لبلوغ المطلق[64]. ومن المسرحيات التي تحمل مثل هذه الأفكار, مسرحية (بيكت أو شرف الله) مثلا: وهي مسرحية تحكي قصة شاب كان مليئا بالحيوية والنشاط وكان يحظى بمكانه مرموقة لقربه من ملك انكلترا, كونه اقرب الأصدقاء بل أكثر من خليله. كلن هذا الشاب يحب مليكه ويسديه النصح بأمانة, ونتيجة لذلك يعين الملك ذلك الشاب (بيكت) حاملا للأختام الملكية في حضرة المستشارين. أحداث المسرحية تمر ويأتي خبر وفاة أسقف كونتربرى وقرار الملك بتعيين بيكت محله. بهذا المنصب تخلى بيكت عن كل أملاكه بعد تحمله عبأ مسؤولياته الجديدة, وارتدى ثياب الرهبان الخشنة, وتنحى عن منصبه كحامل للأختام, بل ورفض أن يلبي دعوة الملك وردَّ أليه الختم الذي كان قد عهد به أليه. وقدر بيكت ما في دوره الجديد من جدية, فاصدر ثلاث قرارات بالحرمان ولم يعدل عنها. ويعلن معاداة الملك ويقود مملكة الله في دفاعها عن نفسها بعد أن قتل رجال الملك احد القساوسة بحجة الاشتباه به على انه احد العبيد السكسونيين الهاربين من خدمة الملك .وهنا ومن خلال

موقف بيكت المدافع عن شرف الله ضد من ينتهكون حرمته ويتطاولون على رجال الدين, حتى وان كان الملك نفسه مواجها كل العواقب التي تترتب على هذا الموقف. حتى انه في النهاية يقتل دون موقفه هذا معلنا إن شرف الله فوق شرف المملكة .ويكن ملاحظة اللغة الصوفية بوضوح من خلال مناجاة بيكت إلى ربه في الحوار الآتي:" **لقد تأخرت في الصلاة لك , لكني لا استطيع أن اعتقد , إن اللذين لهم منذ وقت طويل فضل التوجه إليك بالسؤال , قد عرفوا خيرا مما عرفت خفي مقاصدك** ....." تؤكد سامية احمد اسعد في مقدمة مسرحية شرف الله "إن حياة (جان أنوى) ككاتب مسرحي لم تنتهي بعد. وسنظل نلمس لديه تلك النزعة إلى المطلق تجاه فنه , والتي لا تقابلها إلا تلك النزعة التي تنهش أبطال مسرحياته"[65].

اخذ الكتاب العرب من مواقف ولغة الصوفيين, وضمنوها في نتاجاتهم المسرحية , في عملية مزاوجة بين الدراما والنص الصوفي ,ومن هؤلاء الكتاب: (توفيق الحكيم, صلاح عبد الصبور, عبد الرحمن الشرقاوي, عدنان مردم... وغيرهم ), فقد تأثر **توفيق الحكيم*** بالنزعات الصوفية والفلسفات المثالية مما جعله يأنس الأدب الرمزي و الصوفي، فأبتعد عن تعاليل الواقع 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 علوٍ ، لذا كان يرى في الواقع سجناً يجب الخلاص منه فذهب للبحث عن حريته ساعياً لإيجاد ذاته والتأمل فيها، من كل ذلك راح الحكيم يتخذ من الأسطورة ملجأً للهروب من واقعه"[66]. "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 لتلملم أشتات زوجها إلى أن تم لها ذلك، ترزق من خلال جسده الميت بطفل يدعى (حورس)، لينتقم لأبيه ويسترد عرشه فيما بعد)"[67]، وهنا تمثل إيزيس الرمز الأنثوي للمرأة الكاملة المتسمة بالحب والوفاء والإخلاص، والعنصر المحرك للرحلة وديمومتها، فأتخذ توفيق الحكيم من أسمها عنواناً لمسرحيته بسبب موقفها الايجابي اتجاه زوجها والبلاد وبحثها عن الحقيقة، يقول كاتب المسرحية: ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية، بشهواتها وملذاتها أو بسط العقائد المصرية القديمة، بل المقصود هنا هو أبراز أشخاص الأسطورة أبرازاً إنسانياً جديداً، وإخراج معناها على نحو المفهوم الحي في كل عصر, وبالأخص في العصر الحديث[68].

ومن بين الكتاب العرب الذين قدموا للمسرح العربي أعمالا بارزة في مجال الأدب الصوفي هو الشاعر والأديب, صلاح عبد الصبور(١٩٣٠ – ١٩٨١ ) * وهو شاعرا ورائد من رواد المسرح الشعري العربي في العصر الحديث, تأثر بالشاعر الانكليزي (ت. س. اليوت ) بعد أن ترجم مسرحياته (جريمة قتل في الكاتدرائية . حفل كوكتيل) ويرجع تأثره باليوت سببا في كتابة (مأساة الحلاج), فضلا عن كونه قد قرأ الكثير في صباه عن الحلاج الصوفي, وتأثر بشخصيته فيقول: (كنت في صباي الأول متديناً أعمق التدين حتى أني أذكر مرة أخذت أصلي ليلة كاملة، طمعاً في أن أصل إلى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين... ثم جاهدت كي أخلي نفسي من كل فكرة عدا فكرة الله... ودفع بي الإعياء والتمركز إلى حالة من الوجد حتى زعّمت نفسي ساعتها 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 . ليلى والمجنون . الأميرة تنتظر. بعد أن يموت الملك)، وكتب دراسات نقدية آخرها (وتبقى الكلمة) عام١٩٧٩[69]. تجلت الملامح الصوفية في مسرحية (مأساة الحلاج) ابتداءً من العنوان .. اذ ان الحلاج هو من الصوفية الذين سلكوا هذا الاتجاه للوصول إلى الذات والاتحاد معها ومن اصحاب مدرسة **(الاتحاد والحلول)** وكان يسعى لتحقيق المساواة والعدل بين الناس ، لذا نجده يقول في ذلك: "**أنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدني ضيق الخطو..**"**[70]**. وللاستزادة في تتبع الملامح الصفية الرجوع الى نص المسرحية: صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ط٢، (بيروت: منشورات دار الآداب، ١٩٦٩).

**الفصل الثالث ( اجراءات البحث) منهجية البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث والتي اختارها قصديا كونها تحقق هدف البحث.

**العينة (مسرحية هبط الملاك في بابل). (قصة المسرحية)**.. تروي المسرحية ان رجلا شحاذا, رف صان يلتحق باي وظيفة اخرى اقترحها عليه الملك. فالدولة التي يعيش فيها قررت القضاء على التسول.. ولكنه اصر ان يبقى متسولا, غير ان الملك مصرا على القضاء على التسول... فاصبح لزاما ان يقف الشحاذ بوجه الملك وبوجه ارادته.. فيرسل الملك اناس كثيرين للشحاذ ولكنهم عاجزين عن اقناعه في ترك مهنة الشحاذة.. فهو يرفض ان يكون أي شيئا اخر, فيرتدي الملك ملابس شحاذ محاولا اقناعه في ترك تلك المهنة المتعبة.. الا ان الملك قد دخل في مسابقة مع الشحاذ فحواها(ايهما اقدر على الشحاذة) واسفرت النتيجة على فوز الشحاذ الحقيقي.. فكأن المباراة اثبتت ان الشحاذ الحقيقي هو ملك دنيا الشحاذة.. اما الملك فهو شحاذ في مملكة الشحاذين. وفي هذه الاثناء الذي خسر فيها الملك مسابقة الشحاذة جاءت فتاة بعثت بها السماء مع احد الملائكة لتكون هدية لأفقر انسان في العالم. وامام الملاك ظهر ان الشحاذ الملك هو

افقر الشحاذين واعجزهم عن كسب القوت.. ومعنى ذلك ان الفتاة من نصيب افقر الشحاذين, أي من نصيب الملك.. فيسلمها الملاك اليه ويأمرها بالبقاء معه, ثم يطير في السماء. وبعدها اكتشفت الفتاة ان الملك هو الشحاذ التي اصبحت ملكا له.. فلم تصدق عينها فقد اغرمت بذلك الشحاذ (الملك) الذي راته اول مرة ولا تستطيع ان تغرم بغيره حتى لو كان ملكا.. فطلبت منه ان يترك العرش وان يعود الى الشحاذة في الشوارع والازقة. الا انه رفض ان يكون شحاذا فرفضت الفتاة ان تكون ملكا له.. حاول اقناعها لكنه ام يفلح, حتى بمساعه رجال الدين.. فالفتاة مصرة الا ان تكون مُلكا لذلك الشحاذ وانها لا تريد مَلكاً.. فرفض الملك ان يضحي بالعرش من اجلها فعرض عليها الزواج كل من اهل بابل من اشراف وقادة واغنياء وشعراء وجنود.. لكن الفتاة رفضت, وطلب اليهم الملك ان يتنازلوا عن ثرواتهم من اجلها لانها احبت شحاذ ولا تريد الا شحاذاً.. الا ان الناس رفضوا ورفضت الفتاة.. ونها لم يجد الملك والشعب حلاً الا طرد الفتاة من بابل, فخرجت الفتاة من بابل بصبة الشحاذ الحقيقي.. فقد رفضت عرش بابل من اجل شحاذ احبته.. فرفضتها بابل وطردت هدية السماء.

**التحليل:**

المسرحية مأخوذة من القصة القديمة التي جاءت في الكتاب المقدس تحت عنوان (نسيد الانشاد) وهي تروي قصة فتاة راعية غنم قالت لأقوى ملك في العالم "" لا "" ... كان الملك العضيم اسمه سليمان والفتاة البسيطة اسمها (شالوميث) وهي ساذجة ولكنها قوية ... فهي ساذجة كونها لم تعرف من الذي قالت له "" لا "" وهي قوية لأنها استطاعت بلا تفكير ان تحول رجلا قويا الى انسان ضعيف حين اعطت جسمها للعرش واحتفضت بقلبها لانسان اخر اضعف منها وشالوميث هي اول فتاة في التاريخ حولت ملكاً الى شحاذ .. واول فتاة جعلت من كلمة "" لا "" جيشا وعرشاً وتاريخاً لكل

فتاة بعد ذلك ... واصبحت املا لكل فتاة في كل العصور. ومسرحية دورينمات (هبط الملاك في بابل) هي معالجة جديدة لمفهوم الرفض الذي اعلنته (شالوميث) في نشيد الانشاد عن طريق رفض الشحاذ (عاقي) لكل مغريات ملك بابل حتى يجعله يتخلى عن مهنة الشحاذة. ان المسرحية قد تضمنت اشارات مختلفة لوجود الملامح الصوفية التي تجسدت بين طياتها لاسيما العنوان (هبط الملاك في بابل) اذ يلاحظ الاستعارة من قاموس الصوفية كلمات توحي بهذا الطابع مثل كلمة (ملاك, والسماء وخلفها الله والكون, وألفاظ الجليل والجميل ) فهي الفاظ صوفية وتضمينها في النص يعكس تأثر الكاتب بهذه الالفاظ في حياته الشخصية لاسيما وهو ابناً لقس بروتستانتي درس الفلسفة واللاهوت.. او جاءت هذه الالفاظ لضرورة اوجبها البناء الدرامي. وقد وردت هذه الكلمات في مواضع عدة منها حوار الملاك: "الملاك : "**ما دمتي , انتي يا ابنتي, قد خلقك الله في احسن حال منذ لحظاتٍ مضتْ , يجب ان تعرفي انني انا ايضا الذي ارتدي ملابس شحاذ مهملة, ملاك!**"(ص٢١).

وفي هذا المقطع اشارة صوفية تمتد ابعد من المعنى السطحي للكلمات .. ففيها بيان قدرة الخالق وتصرفه في خلقه فاذا اراد شيئاً تكون مشيئته وقدرته بين الكاف والنون(كن فيكون) ... اذ انه يؤكد على لسان الملاك ان الله قد خلقها منذ لحظات مضت وهي الان شابة كاملة النضج جميلة وعاقلة وراشدة .. اذ يصفها بأحسن حال... وهي المخلوقة قبل لحظات ونحن نعرف بان العمر الطبيعي للإنسان يأخذ عدداً من السنين حتى يصبح ناضجاً وبأحسن حال ... وهذه دلالة صوفية في وصف مقدرة الخالق ونفاذ امره, وتعزيزاً لذلك نجد قوله تعالى "" **وقد خلقتك من قبل ولم تك شيئا**"".

ويؤكد مسألة الوقت في انجاز الخلق لهذه الفتاة بقوله : ""**وقد خلقك الله بنفسه منذ دقائق , وقد رايته بنفسي يمد يده اليمنى الى العدم ويحرك اصبعين من يده معاً**

**وبين إصبعيه ظهرت انت!** ""**(ص٢٢)**. وهذه المعرفة من معارف الصوفيين في اصل الخلق والخليقة بان الله قد خلق الخلق من العدم. وهناك اشارة صوفية اخرى الا وهي امتداد الكون والعمر الطويل للملائكة وانهم يشهدون كل احوال البشر على مر العصور عندما يقول الملاك للفتاة :"" **لقد اسمعت الى محاضرة واحدة في هذا الموضوع عن البشر وكان ذلك من الوف السنين وتبعا لهذا فاني اعتقد إن الكائنات البشرية لها شكل مثل شكلنا نحن , واعتقد انه شكل غير عملي , ويبدو إنهم مزودون بأعضاء مختلفة عنا**""**(ص٢٣)**. وفي هذا الحوار كان دورينمات يوضح بإقرار منه وإيمان مطلق بالعالم المثالي الذي يسكنه الله والملائكة , والذي يصله المخلصين من العباد مع ذكر فوارق التكوين العضوي للملائكة عن التكوين العضوي للبشر وذلك لمقتضيات استمرار الجنس البشري إلى أمد يعلمه الله سبحانه. وان للملائكة القدرة على التحول بقدرة الخالق من شكل إلى آخر بعكس البشر الذين لهم شكل ثابت, وبما أن الصوفية يتسمون بالطاعة المطلقة للخالق صابرين على مختلف الابتلاءات والمصاعب دون اعتراض منهم, مؤمنين بان الله يعلم الحال الذي هم عليه وهو قادر على إنقاذهم في أي لحظة. وإذا لم يحصل ذلك فانه اختبار للصبر والإرادة وجزاءه في الآخرة ثواب المغفرة.. وفي هذا الموضع يود الكاتب إحدى النصائح الصوفية مصاغة بلغة العصر الذي عاش فيه من خلال حوار الملاك إذ يقول ""**يجب ان تعلمي ان الفتاة المهذبة لا تسال كثيراً , فليس من مفروض ان تأتي بشيء للبشرية دائماً . على العكس من ذلك قد جيء بك للبشرية**""**(ص٢٣)**. من خلال حوارات المسرحية , يلاحظ ان الكاتب كان يبحث عن عالم خيالي ..عالم ميتافيزيقي, هو نفس العالم الذي نادى به افلاطون (عالم المثل) عالم الكمال المطلق. ويتضح هذا الملمح الصوفي في الحوار التالي: "... **انظروا جميعا ماذا فعلت من خلق امبراطورية لا عيب فيها , من اجل خلق نظام ينسجم فيه الجميع ... هذا هو الكمال , لا شيئ يتطفل على شيئ, هذا هو الكمال, لا شيئ فيه**

**ازيد من شيئ, لا شيئ فيه يخرج عن شيئ"(ص٣٠)**. كما يتضح ملمح الزهد وهو من صفات الصوفية, في سلوك عاقى الشحاذ وارتداءه الملابس الرثة المهلهلة, عاكفا عن كل مغريات الحياة فهو زاهدا ختى في اسمه اذ يقول : "...**فالشحاذ لا شيئ له , لا اسم ولا فلوس , وهو يطلق على نفسه أي اسم ثم يغير هذا الاسم بنفس السرعة التي يتناول فيها قطعة من الخبز"(ص٣٤)**. وقول كوربي:"**انما احب الشحاذ الذي اعطاني الملاك له"(ص١٤٤)**. وهنا تتخلى كوربي عن كل الامتيازات التي تتمتع بها لو انها تزوجت الملك وتفضل حياة التقشف والبساطة تاركتاً المُلك والجاه والسلطان. ان تربية دورينمات الاسرية وحياته في كنف والده (القس) تركت بذورها في فكره, اذ ان الفكر المسيحي يؤمن بان هناك اكثر من عالم واحد في هذا الكون... وهذا ما اكده علم الفلك الحديث اذ اكتشفت مجموعات شمسية اخرى غير المجموعة الشمسية التي ننتمي اليها وهي مجموعة درب التبانة ويتجلى هذا المعنى في حوار الملاك بالقول:"... **ان الكرة الارضية مسلية اكثر من أي كوكب اخر او على الاقل بالنسبة لي, بعد ان مررت بكل هذه الشموس "(ص٤٦)**. وهذا اعتراف صريح وتصديق تام للاحاديث اللاهوتية, واحترام الاديان لما يصدر عن السماء, وان قوانينها هي قوانين عادلة لا يشوبها الخطأ او الزلل... ومصداق هذا الكلام هو قول الملاك:" **السماء وحدها تعرف الحكمة وراء هذا كله . خذها. انها فتاة طيبة, فتاة احسنت السماء تربيتها"(ص٦٣)**. وقول اوتانا: " **اذا اردنا يا مولاي , ان نفهم , نظام الكون , وهو شيئ محير بالفعل, يجب ان نؤمن ايماناً تاماً بأن السماء على حق دائماً"(ص١٢٩)**. كما تظهر اثار التربية الدينية متأصلة عند دورينمات كالايمان بالله وتوحيده وعلينا خشية غضبه ولعنته كونه الخالق الاول وهو رب الخلق جميعاً فهو صاحب القوة وعالم عليم في خفايا الامور.. مجسدا هذا المعنى في حوار اوتانا: " **فالله ليس فقط قوياً قوة مطلقة, بل انه بكل شيئ عليم"(ص١٣٠)**. وايضا في حوار الملك:" **لا تخافي من الناس , لا تخافي**

**الا من الله , لقد خلقنا جميعاً على صورته, وكل شيئ من صنعه"(ص٦٦).** واعترفا منه بالحياة الاخرة , وزوال النعم , مؤكداً على التسامح لمن يسيئا ليك , لاسيما والتسامح كما هو معروف مطلب في كل الاديان , ولكنه ميزة الدين المسيحي . فيقول على لسان عاقى:" كما ان الغني ينتهي بالافلاس , والمؤمن ينتهي بالموت, والرجل القوي ينهار فأن ابن امي كان **يقول : الانسان يجب ان يكون كالرمال ..فالرمال لا تظهر عليها اثار اقدام الاشرار والجلادين "(ص٨٤).** وفي قوله كالرمال... دليل للتسامح كون الرمال لا تبقى عليها الاثار بفعل حركة الرياح التي تمحو تلك الاثار.. فعلى الانسان ان يكون متسامحاً. وان يجلي قلبه من الاحقاد حتى يملؤه كاملاً بالحب. وهذه الصفة (التسامح) والامتلاء بحب الخالق هي من الصفات الصوفية ونجدها عند رابعة العدوية حين يُضيّق عليها الخناق احد امراء البصرة , بعد ان رفضت الزواج منه, فهي ابت الا ان تكون عاشقة لله , واثناء معاناتها العذاب ظهرت كراماتها فجائها متضرعاً يطلب الصفح وان لا تحقد عليه, فتجيبه :" **ومن اين لي مكان للحقد وقد امتلئ قلبي بحب الله** ". وهي تعلن عفوها عن كل من اساء اليها بنفس راضية اذ تقول في ذلك:

**" اني غفرت لظالمي رقي بدمعة شاكرِ**

**ونسيت كل ضغينةٍ تفري بمخلب كاسرِ "[71].**

ومقولة رابعة الصوفية تقترب في المعنى مع المعنى في حوار عاقي الاخير, والذم دعاته التسامح والعفو عن الاساءة, ومن صور التجليات التي يتجلى فيها الخالق للمخلوق في فلسفة الصوفية هي صورة (الكشف او التكشف)... وهنا تصريح واضح عن هذه الطريقة في قول نجيب: "**والان قد كشف الله عن نفسه في شخص هذا**

**الملاك** " **(ص٩٩)**. وهذه التجليات تظهر للمؤمن اكراماً لإيمانه وتظهر لغير المؤمن لإلقاء الحجة عليه... وهنا الظهور لغير المؤمن كنوع من التحذير او الابلاغ بوقوع عقاب شديد ...بان اهل بابل قد رفضوا هبة السماء لهم ... بل الادهى من ذلك افتروا عليها بالكذب والاتهامات الباطلة وطردوها الى خارج المدينة.

**أولاً:<u>النتائج</u>:** أهم النتائج التي خرجت بها:

١. عدم التقيد بوحدتي الزمان والمكان فالنص المسرحي يحمل طابع الشمولية على الرغم من تشخيص مرجعياته التاريخية.
٢. أتسمت بنية النص بالتحول والتنوع والاسترجاع والقطع دون رابط أفقي.
٣. أخذت النصوص بمنظومة فكرية جامعة بين الدراما والحكاية.
٤. نجحت الشخوص ذات الملمح الصوفي في النص الدرامي من الوصول إلى أحلامها المتمناة في الوصول إلى الموت أو العودة إلى حياتها الأولى.(وهذا ما حصل إلى الشحاذ عاقي والفتاة).
٥. اتسمت نصوص دورينمات بحوار يجمع بين الدراما والسرد.
٦. انساب الرمز الصوفي داخل البنية الدرامية في نصوص دورينمات باحتوائها على استعارات لفضية من القاموس الصوفي التي وظفها المؤلف في النص, مثل( الله, الملاك : السماء الجليل , الجميل: الآخرة ,الطير , النار...).
٧. كانت ملامح الصوفية بارزة على الشخصيات الخيرة ,(الملاك , الفتاة , عاقي), والتي امتازت بخاصية التحدي ومقارعة الظلم , محددة مصيرها منذ البداية.
٨. اقتربت الشخصية الدرامية عند دورينمات من الشخصية المثالية,(الملاك , الفتاة).
٩. عبر المؤلف عن أفكاره التي امن بها من خلال الشخصيات التي تحمل الملامح الصوفية, فكأنها تنطق بلسانه.

١٠. أكد على فكرة الحقيقة الأزلية المتمثلة بالذات العليا,(الله) مرسخا فكرة (الحياة الآخرة). استطاع تغليب كفة الصراع الداخلي, في النص الدرامي ذو الملامح الصوفية.

**الاستنتاجات :**

استناداً إلى ما توصل إليه البحث من نتائج يستنتج الباحث ما يأتي :

١- إن تأثير الدين على ( دورينمات ) تعزز بالتجربة الصوفية ذات النزعة المنشقة من مفاهيم ، وأسس الديانات المختلفة ، وهذا ما اوجد له مساحة واسعة بشكل ملحوظ في رؤية وانجاز (دورينمات) ذي العلاقة الوطيدة بملامح الصوفية ، وهو بدوره يرجع إلى تربية (دورينمات) الأسرية واستلهام للخطاب الصوفي.

٢- أتاحت معرفة الحدس التي يتمتع بها (دورينمات ) آفاقاً معرفية وجمالية ، بالأشياء ، وخفايا الذات، مع قدرته على التحكم بتوجهاتها الواعية واللاواعية، من خلال المعرفة التي تقوم على أساسين الأول : هو الفعل العقلي الذي يدرك الظواهر، والثاني : حصول صورة الشيء في الذهن بالانتقال من المبادئ إلى المطالب.

٣- عول (دورينمات) على المعرفة الحدسية والتي عززّت الرابطة بين الفن والدين من خلال التأكيد على السمو والارتقاء فوق العالم المادي ، والنفاذ إلى عالم روحي أكثر صفاء ونقاوة ليعد مصدراً للحقيقة الجوهرية، ومن جراء ذلك مال (دورينمات) إلى خلق معادلة بين الواقع والمثال ليخفي بعداً روحياً يتماهى مع اللامتناهي المطلق .

٤- إن مفهوم الفناء عدم شعور الشخص بنفسه ، أو بشيء من لوازم نفسه ، فهو تبديل للصفات البشرية بالصفات الإلهية ، فهو يفني ذاته في الذات الإلهية ، ومن هنا أدرك (دورينمات ) أن الإنسان مصيره الموت والزوال ، لكنه بالمقابل يدرك أو

يفترض وجود قوى ما ورائية خالدة لا تزول ، كل هذا دفع (دورينمات) لإبراز أهمية الدين والتوجه نحوه.

٥- إن الأساس الفكري لـ (للانهائية) يكمْن في أن (دورينمات) أعتمد الانطلاق من الواقع كقاعدة للانطلاق منها في التعبير عن المطلق .

٦- لقد حاول (دورينمات ) تحقيق ضرب من الاتحاد أو الامتزاج في خلق جديد لشخصيات غير بشرية تحمل صفات البشر، لكي ينتهي في خاتمة المطاف إلى الفناء في المطلق .

٧- كانت بنية المسرحية تدور بشكل حلزوني والذي عدّه الكاتب رمزاً للارتحال والأسفار والانطلاق نحو المجهول بروح الرغبة.

**هوامش البحث**

١. ممدوح, عبد القادر: فلسفة التصوف, (بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة,٢٠٠٧), ص١١.

٢. ينظر: المصدر نفسه, ص ١٢-١٣.

٣. ابن هادية، علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، تقديم: محمود السعدي، (تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٩)، ص١٣١.

٤. أبن منظور: لسان العرب المحيط، مجلد٣، قدّمه العلامة، (بيروت: ب.ت)، ص٤١١.

٥. مونرو، توماس: التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة وأخرون، ج٣، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٧٢)، ص٩٩.

٦. ابن منظور : لسان العرب, المجلد الاول ,(بيروت :ب.ت ), ص ٥٧٥.

٧. الرازي, محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح, (الكويت: دار الرسالة,١٩٨٣), ص ٣٧٣.

٨. مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي, (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع، ١٩٧٩)، ص٢٠٨.

٩. بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج٢، ( قم: ذوي القربى للطباعة والنشر، ٢٠٠٦), ص٦٩.

١٠. البكري، علاء الدين: التجربة الصوفية، ط١، (بيروت: مؤسسة الفكر الإسلامي للطباعة، ٢٠٠٦)، ص٢١.

١١. شريف، محمد ياسر: الوحدة المطلقة عند أبن سبعين ،( بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١), ص٨٤ – ٨٥ .

١٢. بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج٣، المصدر السابق، ص٧٤.

١٣. تيسير شيخ الأرض، الفحص عن أساس التفكير الفلسفي، (دمشق: أتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٣)، ص ٣٣٧.

١٤. مصطفى غالب، أفلاطون، (بيروت: دار الهلال, ١٩٧٩)، ص ٤٨.

١٥. محمد سيد أحمد المسير، الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، ط٣، (دار المعارف: القاهرة، ٢٠٠٢)، ص ١٥٠.

١٦. أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقلها الى العربية: حنا خباز، ط١، (مكتبة النهضة: بغداد، ١٩٨٣)، ص٢٧٨.

١٧. محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الأسلام، مصدر سابق، ص ٧٤.

١٨. صابر طعيمة: التصوف والتفلسف (الوسائل والغايات)، ط١،( القاهرة: مكتبه مدبولي، ٢٠٠٥م)، ص ٥١.

١٩. عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص ٥٣٥ .

٢٠. ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية، مج٢، ط٣،(دار الشروق: مصر، ٢٠٠٦)، ص ٣٩.

٢١. ينظر:أحمد عتمان : تأريخ اليهود، جـ٢،ط٢، (مكتبة الشروق، القاهرة، ٢٠٠٢)، ص ١٥٥.

٢٢. ينظر: ول ديورانت، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود ومحمد بدران، مج٧ . جـ٢،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١)، ص ١٣٨.

٢٣. المسيري, عبد الوهاب: موسوعة اليهود واليهودية، مج٢، ط٣، (مصر: دار الشروق، ٢٠٠٦)،ص ٤١.

٢٤. العلوي, هادي: مدارات صوفية، ط١، (سوريا: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٧م)، ص١١٩-١٢٠.

٢٥. النشار, علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، جـ١، ط٧، ( القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)،ص ١٨٩.

٢٦. جبري, عثمان: الأخلاق والدين بين علم الأجتماع والتصوف، (تونس: دار التركي للنشر، ١٩٨٨)، ص ٢٦٣.

٢٧. المحمدي, عبد القادر موسى: الأغتراب في تراث صوفية الاسلام، ط١، (بيت الحكمة: بغداد، ٢٠٠١)، ص ٣٤.

٢٨. ديورانت، ول: قصة الحضارة، المجلد الثامن، جـ٢، تر: زكي نجيب محمود ومحمد بدران،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١), ص ١٥١ – ١٥٢.

٢٩. ينظر: العوداي, عدنان حسين: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، (العراق: دار الرشيد للنشر, ١٩٧٩)، ص ٥١.

٣٠. هويسمان ، دني : علم الجمال ، تر : ظافر الحسن ، ط٤,( بيروت : باريس , منشورات عويدات ، ١٩٨٣ )، ص٧٩.

٣١. ديورانت, ول: قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون دوي، تر: فتح الله محمود المشعشع، (بيروت: مكتبة المعارف، د.ت)، ص ٣٨٤.

٣٢. سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهور، ط١، (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣)، ص ٣٧ – ٣٨.

٣٣. عبد الرحمن بدوي، شوبنهور، مصدر سابق، ص ١٢٣ – ١٢٤.

٣٤. مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، المصدر السابق، ص١١٣.

٣٥. 2- Hegel . F , Acsthetic : Translated by T . M Knox , ox Ford voz : 1975 K P 1038

٣٦. إبراهيم ، زكريا : هيغل والمثالية المطلقة ،( القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٠ )، ص ٤١٩.

٣٧. المصدر نفسه ,ص٣٩٥ .

٣٨. إبراهيم، زكريا: هيغل، والمثالية المطلقة، المصدر السابق، ص٤٢١.

٣٩. المصدر السابق، ص٤٢١ .

٤٠. المصدر نفسه، ص٤٢١ .

٤١. ينظر: ليون تولستوي، الضوء يسطع في الظلام، تر: فوزي عطيه، (الكويت: وزارة الأعلام، ١٩٨٨)، ص ٨ – ٩.

٤٢. ينظر: يوري دافيدوف، الثورة والفن (القرن العشرين)، تر: سامي الرزاز، ط١،(القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٨)، ص١٥- ١٨.

٤٣. لاوتسه وتشانغ تسه: كتاب التاو، تر: هادي العلوي، ط١، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر،٢٠٠٢م )،ص١٥٤ .

٤٤. يوري دافيدوف، مصدر سابق، ص ١٩.

٤٥. هنري ترويا: تولستوي، تر: خليل الخوري، ط١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ص ١٠٠- ١٠١.

٤٦. العلوي, هادي: مصدر سابق، ص ١٥٤.

٤٧. الاهواني,أحمد فؤاد: المدارس الفلسفية، (القاهرة: دار مصر للتأليف والنشر، ١٩٦٥)، ص ١٠٥.

٤٨. ينظر: أدينوكوف، فن الأدب الروائي عند تولستوي، تر: محمد يونس، (بغداد: دار الرشيد للنشر،١٩٨١)، ص ١٧٨ – ١٧٩.

٤٩. ينظر: جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الأغريقي، (العراق: منشورات وزارة الثقافة والأعلام ,١٩٨٥)، ص ١٢٥ – ١٣٠ .

٥٠. أيسخيلوس، مسرحيات أيسخيلوس، تر: أمين سلامة، ط١، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٩م)، ص١٨٤ .

٥١. المصدر نفسه، ص ١٤٣– ١٤٤.

٥٢. ينظر: سنيكا، هرقل فوق جبل أويتا، تر: أحمد عتمان، (الكويت: وزارة الأعلام،١٩٨١)، ص ١٥٦.

٥٣. المصدر نفسه، ص ١٥٦.

٥٤. ينظر: المصدر نفسه,ص٤٣_٤٤.

٥٥. ينظر:وليم شكيبير، العاصفة، تر: جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد : دار المامون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦)، ص ٦ – ١٠.

٥٦. المصدر نفسه، ص ١٦٢.

٥٧. مجموعة من النقاد والأدباء السوفيات، دراسات أشتراكية في مسرح شكسبير، القسم الاول، تر: عبد الله راضي، ( بغداد: دار الساعة ،١٩٧٧ م)، ص ٨٣.

٥٨. وليم شكسبير، مصدر سابق، ص ١٦٣.

٥٩. خشبة, دريني: اشهر المذاهب المسرحية, (الجمهورية العربية المتحدة: المطبعة النموذجية, ب.ت),ص١٨٠.

٦٠. ينظر: بدوي, عبد الرحمن: الموسوعة الفلسفية, ج٣ ,المصدر السابق, ص٤١١.

٦١. مارسيل, جبريل: المحراب المضيئ او المصباح النعش, تر: فؤاد كامل ,(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, ب.ت),ص٩٦.

٦٢. ينظر: مارسيل, جبريل: رجل الله, تر: فؤاد كامل, (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر,١٩٦١),ص٩.

٦٣. المصدر نفسه, ص١٥.

٦٤. انوي, جان: بيكت او شرف الله , المصدر السابق, ص٢٠.

٦٥. المصدر نفسه, ص ٢١.

٦٦. فائق, مصطفى: في ذاكرة المسرح العربي، ط١، ( بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)، ص ٩١ – ٩٢.

٦٧. مندور, محمد: مسرح توفيق الحكيم، (مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤)، ص ٧٧.

٦٨. الحكيم, توفيق: إيزيس، (مكتبة الأداب ومطبعتها: القاهرة، د.ت)، ص ١٦٥.

٦٩. ينظر: دواره, فؤاد: صلاح عبد الصبور والمسرح ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢)، ص ١٠ – ١٣٦.

٧٠. عبد الصبور, صلاح : مأساة الحلاج، مصدر سابق، ص ٥٩.

٧١. مردم بك, عدنان: رابعة العدوية,(بيروت: منشورات عويدات,١٩٧٢),ص١٢٢.

المصادر

١. إبراهيم ، زكريا : هيغل والمثالية المطلقة ،( القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٠ ).

٢. ابن منظور : لسان العرب, المجلد الاول ,(بيروت :ب.ت ).

٣. أبن منظور: لسان العرب المحيط، مجلد٣، قدّمه العلامة، (بيروت: ب.ت).

٤. ابن هادية، علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، تقديم: محمود السعدي، (تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٩).

٥. أحمد عتمان : تأريخ اليهود، جـ٢،ط٢، (مكتبة الشروق، القاهرة، ٢٠٠٢).

٦. أدينوكوف، فن الأدب الروائي عند تولستوي، تر: محمد يونس، (بغداد: دار الرشيد للنشر،١٩٨١).

٧. أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقلها الى العربية: حنا خباز، ط١، (مكتبة النهضة: بغداد، ١٩٨٣).

٨. الاهواني, أحمد فؤاد: المدارس الفلسفية، (القاهرة: دار مصر للتأليف والنشر، ١٩٦٥).

٩. أيسخيلوس، مسرحيات أيسخيلوس، تر: أمين سلامة، ط١، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٩م).

١٠. بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج٢،( قم: ذوي القربى للطباعة والنشر، ٢٠٠٦).

١١. البكري، علاء الدين: التجربة الصوفية، ط١، (بيروت: مؤسسة الفكر الإسلامي للطباعة، ٢٠٠٦).

١٢. تيسير شيخ الأرض، الفحص عن أساس التفكير الفلسفي، (دمشق: أتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٣.

١٣. جبري, عثمان: الأخلاق والدين بين علم الإجماع والتصوف، (تونس: دار التركي للنشر، ١٩٨٨).

١٤. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الأغريقي، (العراق: منشورات وزارة الثقافة والأعلام ,١٩٨٥).

١٥. الحكيم, توفيق: إيزيس، (مكتبة الأداب ومطبعتها: القاهرة، د.ت).

١٦. خشبة, دريني: اشهر المذاهب المسرحية, (الجمهورية العربية المتحدة: المطبعة النموذجية, ب.ت).

١٧. دافيدوف، يوري: الثورة والفن (القرن العشرين)، تر: سامي الرزاز، ط١،(القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٨).

١٨. دواره, فؤاد: صلاح عبد الصبور والمسرح ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢).

١٩. ديورانت, ول: قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون دوي، تر: فتح الله محمود المشعشع، (بيروت: مكتبة المعارف، د.ت).

٢٠. ديورانت، ول: قصة الحضارة، المجلد الثامن، جـ٢، تر: زكي نجيب محمود ومحمد بدران،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١).

٢١. ديورانت، ول: قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود ومحمد بدران، مج٧ . جـ٢،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١).

٢٢. الرازي, محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح, (الكويت: دار الرسالة,١٩٨٣).

٢٣. سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهور، ط١، (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣).

٢٤. سنيكا، هرقل فوق جبل أويتا، تر: أحمد عتمان، (الكويت: وزارة الأعلام،١٩٨١).

٢٥. شريف، محمد ياسر: الوحدة المطلقة عند أبن سبعين ،( بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١).

٢٦. صابر طعيمة: التصوف والتفلسف (الوسائل والغايات)، ط١،( القاهرة: مكتبه مدبولي، ٢٠٠٥م).

٢٧. عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية، مج٢، ط٣،(دار الشروق: مصر، ٢٠٠٦).

٢٨. العلوي, هادي: مدارات صوفية، ط١، (سوريا: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٧م).

٢٩. العوداي, عدنان حسين: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، (العراق: دار الرشيد للنشر, ١٩٧٩).

٣٠. فائق, مصطفى: في ذاكرة المسرح العربي، ط١، ( بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠).

٣١. لاوتسه وتشانغ تسه: كتاب التاو، تر: هادي العلوي، ط١، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر،٢٠٠٢م ).

٣٢. ليون تولستوي، الضوء يسطع في الظلام، تر: فوزي عطيه، (الكويت: وزارة الأعلام، ١٩٨٨).

٣٣. مارسيل, جبريل: المحراب المضيئ او المصباح النعش, تر: فؤاد كامل ,(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, ب.ت).

٣٤. مارسيل, جبريل: رجل الله, تر: فؤاد كامل, (القاهرة: مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر,١٩٦١).

٣٥. مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي, (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع، ١٩٧٩).

٣٦. مجموعة من النقاد والأدباء السوفيات، دراسات أشتراكية في مسرح شكسبير، القسم الاول، تر: عبد الله راضي، ( بغداد: دار الساعة ،١٩٧٧ م).

٣٧. محمد سيد أحمد المسير، الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، ط٣، (دار المعارف: القاهرة، ٢٠٠٢).

٣٨. المحمدي, عبد القادر موسى: الاغتراب في تراث صوفية الاسلام، ط١، (بيت الحكمة: بغداد، ٢٠٠١).

٣٩. مردم بك, عدنان: رابعة العدوية,(بيروت: منشورات عويدات,١٩٧٢).

٤٠. المسيري, عبد الوهاب: موسوعة اليهود واليهودية، مج٢، ط٣، (مصر: دار الشروق، ٢٠٠٦).

٤١. مصطفى غالب، أفلاطون، (بيروت: دار الهلال, ١٩٧٩).

٤٢. ممدوح, عبد القادر: فلسفة التصوف, (بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة,٢٠٠٧).

٤٣. مندور, محمد: مسرح توفيق الحكيم،(مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤).

٤٤. مونرو، توماس: التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة وأخرون، ج٣، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٧٢).

٤٥. النشار, علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، جـ١، ط٧، ( القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧).

٤٦. هنري ترويا: تولستوي، تر: خليل الخوري، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١).

٤٧. هويسمان، دني: علم الجمال ، تر : ظافر الحسن ، ط٤,( بيروت: باريس, منشورات عويدات ، ١٩٨٣ ).

٤٨. وليم شكيبير، العاصفة، تر: جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦).

٤٩. Hegel . F , Acsthetic : Translated by T . M Knox , ox Ford voz : 1975 K P 1038