المجمع 3+4 (1431-1432هـ/2010-2011)، 287-314

قناع الحسين بن منصور الحلاّج في الشّعر العربي الحديث

محمود نعامنة

تلخيص:

يبحث هذا المقال، موضوعة "قناع الصّوفي الحسين بن منصور الحلاّج"، وتأثيرها على الشّعر العربي الحديث، لدى كلّ من أدونيس (علي أحمد سعيد) (1930)، عبد الوهّاب البيّاتي (1926-1999م)، وصلاح عبد الصّبور (1931-1981)، وذلك من خلال دراسة الشّعريّة التي وظّفها هؤلاء الشّعراء، حين عبّروا عبر قناع الحلاج عن قضايا معاصرة، قوميّة، اجتماعيّة، وميتاشعريّة.

كما ويُظهر هذا المقال، القصديّة التي عكف الشّعراء من خلالها على التّعبير عن محنتهم هم، في زمانهم هم، موظّفين عذابات الحلاّج، وقصّة صلبه، التي جعلت منه قدّيسًا يموت من أجل ثوابته التي لا يتخلّى عنها. وبهذا يُمنح الحلاّج بعدًا روحيًا جديدًا، وهو ذلك البعد الذي ألبسه إيّاه الشّعر العربي المعاصر، بعد أن كان الحلاّج رمزًا للزّندقة والشّطح والخروج عن الملّة في الفكر الدّيني.

كما ويُظهر المقال المستويات المختلفة للاستفادة من الفكرة "الحلاجيّة"، سواء كانت قناعًا، أو قصّة تاريخيّة لمقتل الحلاّج ، أو مفردات وأفكارًا صوفيّة مرتبطة تاريخيًا باسم الحلاّج.

أ. الحلاّج الصّوفي، من صومعة التصوّف، إلى أقنعة الشّعر.

تُعتبرُ شخصيّة الحسين بن منصور الحلاّج (858م–922م)[1]، من الشّخصيّات التي وُظّفت بكثرة في الشّعر العربي الحديث، وذلك من خلال توظيفها كشخصيّة قناع، لا سيّما في شعر عبد الوهّاب البيّاتي(1926–1999م)، الذي استطاع أن يعبّر من خلالها، عن قضيّة الالتزام في الشّعر، وتبيان الاعتبارات الفنيّة الخاصّة بدور الشّاعر في مجتمعاته[2]، وشخصيّة الحلاّج التّاريخيّة، هي شخصيّة مميّزة، وفيها يقول أحد النّقّاد:

---

[1] حول ترجمة هذه الشّخصيّة، انظر: السّح، 1998، 97–147؛ شرف، 1970، 11–21؛ خرطبيل 1979. وحول حكاية مقتل الحلاّج، راجع: Massignon, 1936, 14-17.

[2] راجع: سنير، 2002، 85.

الحلاّج شخصيّة ملهمة تفتح أبوابًا للتّفكير، ومسرحًا للخيال، ومجالاً للعاطفة، شخصيّة تعدّدت جوانبها، واتّسعت آفاقها، واحتشدت فيها الانفعالات النّفسيّة، والوجدانيّة، والإلهامات الرّوحيّة والقلبيّة، والرّياضات العقليّة والجسديّة، كما تمثّلت في دقائقها، كافة العناصر التي تصنع بطولات التّاريخ ومعجزاته، بكلّ ما في البطولة من عزّة وعظمة واستشهاد ونضال وفداء وقوّة"[1].

وبات اسم الحلاّج[2] في العصور المختلفة، يمثّل ذروة الحبّ الصّوفي، فتاريخ الحلاّج الحافل بالتّضحية، جعل منه شخصيّة مميّزة، بل رمزًا ثوريًا ضد نواميس المجتمع، ومناصرًا للفقراء، والمؤمنين[3].

بهذا يظهر الحلاّج كمشروع للخلاص الاجتماعي، ولّما كانت الحاجة ماسّة لدى الشّاعر العربي الحديث، للتّعبير عن محن زمانه، كان لا بدّ له من أن يوظّف هذه الشّخصيّة، فوظّفها كقناع، من خلاله عبّر عن معاني زمانه وقضاياه المختلفة.

---

[1] أبو غالي، 1997، 9.

[2] امتاز الحلاّج عن غيره من القدّيسين الصّوفيّين، بكونه منفتحًا على المحيط الاجتماعي، بعيدًا عن صومعة الانزواء، التّرهّب والتّعبّد، فكان الحلاّج يمارس حياته الاجتماعيّة كالآخرين، في الأسواق والمرابد والمساجد، على غير العادة من المتصوّفة الذين انزووا في الصّومعات، متزهّدين، متقشّفين، ومتفرّدين. راجع في هذا الباب: Nadeem, 1979, 53.

[3] إنّ الطّبقة الإبداعيّة في الأدب العربي المعاصر، اتّخذت من شخص الحلاّج رمزًا ثوريًا تطهيريًا في الفنّ الأدبي. وتتشكّل الرّؤية الفنيّة للرّمز الحلاّجي في الأدب العربي المعاصر، بين القصيدة كأنموذج للتّصوير التّراثي والفنّ المسرحي والرّوائي، بما يحمل من دلالات فكريّة وحضاريّة. من هنا توظّف الأعمال الأدبيّة العربيّة باختلاف أنواعها، شخصيّة الحلاّج. راجع في هذا الباب: أحمد، 1996، 56.

ب. الحلاّج في شعر أدونيس

لقد تأثّر أدونيس بالفكر الصّوفي في كتاباته[1]، وعلى وجه الخصوص في مجال ما يسمّى بفكرة الإشراق والكشف والتّجلّي عند السّهروردي (115 1191 - 4م)، وابن العربي(1164–1240م) والغزالي (1058–1111م). فقد لجأ أدونيس إلى استعارة الفكرة الصّوفيّة[2]، واللّفظة الصّوفيّة على السّواء. وكان كتابه **الصّوفيّة والسوّرياليّة** إثباتًا لذلك[3].

ويرى أدونيس أنّ اللّغة في الشّعر الصّوفي، وفي الكتابة الصّوفيّة عامّة، ليست وسيلة للإفصاح، فهي لا تعبّر عن الشيء نفسه، لأنّ اللّغة الصّوفيّة – على حدّ تعبيره – تعجز أحيانًا عن التّعبير عن الفكرة، وتصبح الأسماء والمسمّيات في اللّغة الصّوفيّة، منزاحة عن الاستعمال الدّلالي التّقليدي للّغة[4]، ورغم هذا الوعي الذي يُشير إلى غموض الكتابة الصّوفيّة وتعقيداتها، راح أدونيس وغيره من الشّعراء العرب المعاصرين، يوظّفون الفكر الصّوفي في كتاباتهم الشّعريّة.

لقد وظّف أدونيس الفكر الصّوفي في كتاباته الشّعريّة، عبر تقنيّات مختلفة، كالقناع، وتوظيف المجاز، فقد وجد أدونيس[5] في المجاز ما ينسجم مع تصوّره كلغة الواقع، يقول أدونيس:

---

[1] يختلف أدونيس في توظيف الفكر الصّوفي في شعره، عن البيّاتي وعبد الصّبور، وذلك انطلاقًا من الفكر السّريالي لدى أدونيس، الذي يحجب الفكرة ويعقّدها. راجع في هذا الباب: שנייר, 1986, 394–393.

[2] تشيع في كتابات أدونيس المصطلحات الصّوفيّة الجاهزة، كالمقامات، الحضور بدلاً من الحضرة، وهذا ما سيظهر في القصيدة، التي سيتمّ تسليط الضّوء عليها، في هذا الفصل. انظر: عيسى، 1998، 23.

[3] راجع: أدونيس (سعيد)، 1992.

[4] راجع: بومسهولي، 1998، 13؛ بلقاسم، 2000، 95–96.

[5] يرى أدونيس أنّ بعضًا من مصادر الصّوفيّة تشكّل مرجعيّة لشعريّة الحداثة، **كالمواقف والمخاطبات** للنّفري الصّوفي (1330–1392)، حيث يبدو هذا الكتاب نسيجًا تنبع ميّزته من قدرته الهائلة على الكلام، وعلى خلق حالة من التّعبير فوق العادة، تتميّز بالرّمزيّة، تجعل من المعنى مرادفًا للإيحائيّة، وهكذا يصبح النّص متعدّد التأويلات. راجع في هذا الصّدد: منير، 2002، 101.

لأنّه به –إشارة إلى المجاز– تكفّ اللّغة عن الاحتفاظ بعلاقتها المباشرة والمألوفة مع الأشياء، وتسعد بطقس التّسمية، الذي يتأسّس في تجدّده المستمر، فيصبح الشّعر مشدودًا إلى الرّؤيا، حيثُ منه تتجاوز اللغة محدوديّاتها[1].

من هنا اهتمّ أدونيس بالكتابة الصّوفيّة، انطلاقًا من كون الكتابة الصّوفيّة خلخلة في بنية الشّعر، وانزياحًا عن اللّغة المعياريّة[2]، ومن هنا يتحقّق قول أدونيس، في كتابه **الصّوفيّة والسّريالية**:

إنّ غايتي، هي التّوكيد على أنّ في الوجود، باطنًا مجهولاً، وأنّ معرفته لا تتم، إلاّ بالطّرق المنطقيّة العقلانيّة، وأنّ الإنسان دونه ودون محاولة الوصول إليه، كائن ناقص الوجود والمعرفة"[3].

وبهذا الاعتبار يُلاحظ أنّ أدونيس يوظّف الفكر الصّوفي في كتاباته الشّعريّة، وينفتح على ذلك العالم الغامض، نظرًا للفكر الذي تحتويه الصّوفيّة، والذي يعبّر عنه بطريقة غير مألوفة، طريقة فيها تنزاح اللّغة عن معياريّتها.

يُعتبر أدونيس المنطلق الجديد الذي أوقد الموجة الجديدة من الشّعراء العرب[4]، التي راحت

---

[1] راجع: أدونيس (سعيد)، 1992، 15.

[2] راجع: أدونيس (سعيد)، 1992، 95-101.

[3] راجع: أدونيس (سعيد)، 1992، 15.

[4] يأخذ بعض النّقّاد، بعضًا من المآخذ الشّعريّة، يرصدونها في شعر أدونيس، ويجعلونها نقاطًا تضعف شعره، ولو كان بالإمكان حصرها لقيل إنّها: *شعر مكرّس منذ بدايته. *شعر قائم على السّرانيّة أو قل الغموض. *شعر قائم على الأنا المفخّمة. *شعر الازدواج أو العلاقات الثّنائيّة. * شعر يتّخذ الكتابة مجازًا عن العالم. *شعر تتحوّل فيه الدّهشة بالأشياء إلى مبدأ شعري. انظر: جواد، 1991، 13-17.

توظّف الحلاّج الصّوفي في كتاباتها الشّعريّة[1]، ففي قصيدة يعنونها أدونيس "بمرثيّة الحلاّج"[2] يقول[3]:

ريشتك المسمومة الخضراء
ريشتك المنفوخة الأوداج باللّهيب
بالكوكب الطّالع من بغداد
تاريخنا وبعثنا القريب
في أرضنا في موتنا المعاد

****

الزّمن استلقى على يديك
والنّار في عينيك
مجتاحة تمتدّ للسّماء
يا كوكبًا يطلع من بغداد
محمّلاً بالشّعر والميلاد

****

يا ريشةً مسمومةً خضراء

---

[1] بعد أن كان التّصوّف، يُعتبر من مظاهر الانحطاط، أعاد أدونيس قراءته، كتجربة إنسانيّة وإبداع فنّي، وقد استند إلى ما رآه في الكتابة الصّوفيّة، من بناء تصويري، ومخزون خيالي، ومن حريّات تعبيريّة، واختراقات حلميّة للّغة، والحدود والأنواع، كلّ ذلك ليصوغ رؤيته للكتابة الجديدة. راجع: درويش، 1992، 17.

[2] قارن شرح هذه القصيدة مع شرح: Schimmel, 1975, 154.

[3] وهذه القصيدة يوردها أدونيس، في ديوانه **أغاني مهيار الدّمشقي**، والذي يحوي نزعة صوفيّة واضحة الأثر فيه. في هذا الدّيوان تظهر فلسفات عصر النّهضة التي تأثّر بها أدونيس، وعلى رأسها الفلسفة الدّيكارتيّة (نسبة إلى ديكارت، 1596–1650م)، التي تجعل فكرها الأوّل "أنا أفكّر يعني أنا موجود"، وأدونيس يشدّد على هذه القضيّة في هذا الدّيوان. كذلك تظهر الفلسفة النيتشويّة (نسبة إلى نيتشه، 1844–1900م)، حيث تظهر تأثّرات أدونيس في نظريّات علم النّفس عند نيتشه، في هذا الدّيوان. راجع، ضاهر، 2000، 11، 12.

****

لم يبق للآتين من بعيد
مع الصّدى والموت والجليد
في هذه الأرض النّشوريّه
لم يبق إلاّ أنت والحضور
يا لغة الرّعد الجليليّة
في هذه الأرض القشوريّه
يا شاعر الأسرار والجذور

بداية لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الرّؤيا الصّوفيّة عند أدونيس، إنّما جاءت لتؤكّد: * استحضار الخارج إلى الدّاخل، وذلك لتأسيس علاقة جدليّة بين الذّاتي والكوني. * إلغاء الحضور المروّع في الكون، باستحضار غياب يُلغي الأبعاد الحقيقيّة للزّمان والّمكان، ليحقّق حضورًا أكثر فاعليّة وإيجابيّة. * استقطاب الحدث بأبعاده الزّمانيّة والمكانيّة أبعادًا فعليّة كانت أو أسطوريّة، هو المعادل لاستحضار الكون بأبعاده متعدّدة الوجوه والاحتمالات. * استحضار الرّؤيا والمعاناة المضنية للوصول إلى الكشف، وتحقّق الرّؤيا، هو المعادل لاستحضار اللّغة ومعاناة الشّاعر[1]. من هنا فاستحضار الخارج إلى الدّاخل، –أي التّفكير بالكون الكلّ، ومن ثمّ الإنسان الجزء–؛ والتّفكير بالذات الإنسانيّة ومكنونها بتغييب الزّمان والمكان، والتّفكير في الوقت ذاته بالحدث الإنساني الواقعي والأسطوري عبر التّاريخ، والتّفكير العميق المضني بالفكرة قبل كتابتها شعرًا، كلّه يشكّل مفهوم أدونيس عن الكتابة الصّوفيّة، والذي أثّر بطبيعة الحال على كتابته الشّعريّة.

[1] انظر: غالي، 2001، 186.

العنوان بلا شك يعود بالقارئ إلى قصّة مقتل الحلاّج الصّوفي[1]، الذي أصبح اسمه مقرونًا بالحب المضني والمُعاني[2]، ويمكن أن تُفهم الأبيات الأولى على النّحو التّالي: 1) الحلاّج الشّاعر يجنّد مداد قلمه ليقوم ضدّ الظلم. 2) الحلاّج الصّوفي كالعصفور، في حين يكون العصفور رمزًا للحلاّج وبالتّالي رمزًا للحريّة. 3) الحلاّج المؤمن المتمرّد يناضل من أجل نشر مبادئه وأفكاره[3]. ويُلاحظ من خلال الفقرة الأولى من القصيدة، أنّ أدونيس يُشير إلى كون فكر الحلاج (الرّيشة الخضراء، الخضراء = رمز للخصوبة والنّماء والاستمراريّة[4])، فكر يعيد نفسه من جديد، وموت الحلاّج هو موت معاد[5]، وكأنّ أدونيس ينادي بأن تقدم أضحية جديدة للحضارة العربيّة تنشر فكرها من جديد، كما قدّم الحلاّج من قبل أضحية في بغداد، في سبيل نشر فكره، وربّما يُشير أدونيس إلى نفسه في ذلك.

وفيما لو سلّط الضّوء على ملخّص القصيدة، التي توظّف القناع الصّوفي، لأمكن القول إنّها تتمحور حول أربعة موضوعات تظهر كالتّالي: البيت الأوّل حتّى الخامس، الحلاّج صاحب الرّيشة الطّويلة، – والتي يُمكن أن تكون ريشة العصفور، أو القلم أو السّهم–؛ تُقدّم كلّها كرسالة شعر وتصوّف وثورة متمردة من أجل إحياء الشّعوب العربيّة. البيت التّاسع حتّى الحادي عشر،

---

[1] لماذا وظّف أدونيس الشّخصيّة التّراثيّة، وبضمنها شخصيّة الحلاّج الصّوفي؟ الجواب يكمن في كون الشّخصيّة تُعمل كلّ تطلّعات الحداثة، فتنطق بأزمة الشّاعر، كفرد يعيش في القرن العشرين، ويعاني على مستوى ثانٍ، أزمة الإنسان، إذ يواجه المشكلات الكونيّة، كالموت والحياة والحبّ. راجع: قاسم، 2000، 53.

[2] إنّ طرح أدونيس للموت (موت القدّيس الذي يبعث البسطاء من بعده)، هو طرح يصدر عن ذات لها موقعها في التّاريخ العربي، وأدونيس باستحضاره لهذه الشّخصيّة التّاريخيّة، يريد أن يدلّل على الواقع العربي الرّاهن الذي يفتقر إلى "الخصوبة الحضاريّة"، بضمنها اللّغة والشّعر والأدب. انظر: المجاطي، 2002، 95. وحول معاني الموت في الشّعر العربي الحديث انظر: درابسة، 2003، 85-62.

[3] See: Snir, 1994 , 245-246.

[4] حول الخُضرة وكونها أصلاً للنّماء والاستمراريّة، راجع: فريزر، 1982.

[5] ولفظة الموت المعاد تتّصل حتمًا بعنوان المجموعة الشّعريّة **الموت المعاد**، التي تشكّل واحدة من مجموعات الدّيوان **أغاني مهيار الدّمشقي**. راجع: أدونيس (سعيد)، 1996.

الحلاّج مُنح قوّة خفيّة من أجل تحقيق المعجزات، الحلاّج رحل إلى النّجم، إلى الرّيشة الطّويلة، إلى رسالة التّصوّف، الشّعر، والولادة من جديد. السّطر الثّاني عشر حتّى الثّامن عشر، الحلاّج وكلماته يبقيان الأمل الوحيد من أجل إحياء الشّعوب العربيّة[1].

إنّ صوت الحلاّج الذي يتبنّاه الشّاعر في هذه القصيدة، يدلّل وبقوّة، على كون الشّاعر يرى بالحلاّج واحدًا من شعوبيّي زمانه، وشعوبيّة الحلاّج، تحقّق دلالة حضاريّة للشّاعر[2]، كنوع من الرّفض لواقعه والبحث عن وجود حضاري أشمل[3]، فأدونيس[4] كالحلاّج يثور في هذه القصيدة على نواميس مجتمعه، ويريد التّخلّص من هذه النّواميس عبر التّضحية.

أدونيس يعيش في قصيدة الموروث الصّوفي هذه، مرحلة من مراحل الدّعوة إلى إحياء القوميّة العربيّة، من هنا كان صوت مهيار الدّمشقي – قناع أدونيس في المجموعة الشّعريّة ككل[5] **أغاني مهيار الدّمشقي**–؛ صوتًا بارزًا، غايته الأساسيّة إحياء الحضارة العربيّة من جديد[1].

---

[1] Snir, 1994, 253.

[2] يرى بعض شعراء الحداثة ومن بينهم أدونيس، الذين وظّفوا التّراث الصّوفي في قصائدهم، أنّ علاقتهم بالصّوفيّة تنبع بالأساس من كون الصّوفيّة ترفض الأشكال والطقوس التّقليديّة في الفكر وفي الكتابة، وهذا الخروج عن المألوف جذب هؤلاء الشّعراء. راجع في هذا الصّدد: قاسم، 2000، 229.

[3] راجع: أبو غالي، 1997، 34.

[4] لم يوظّف أدونيس الفكر الصّوفي للحلاّج بمعانيه الدّينيّة، الغاية لدى أدونيس كانت تحقيق الارتباط بالخروج الذي جاءت به الفلسفة الصّوفيّة، الخروج عن الكتابة والفكر التّقليديّين، وبذلك يرفض أدونيس الحالة الأدبيّة الرّاهنة ويسير وراء حالة أكثر خلقًا وإبداعًا، وأكثر كسرًا للمألوف. فقد أراد أدونيس للشّاعر العربي أن ينهض من عُقلة التّقوقع، وأن ينطلق للجوانب الخفيّة في هذا الوجود، كما انطلق الحلاّج من قبل. انظر: ضاهر، 1997، 24. ويرى هذا البحث بذلك أنّ الشّهرة التي حقّقها أدونيس كانت بفضل مخالفته للتّقليد ودعوته للتّخطّي.

[5] لقد أدرك القارئ الآن، أنّ مهيار الدّمشقي هو القناع الثّاني، الذي يليه قناع الحلاّج في مرثيّة الحلاّج. فقناع قصائد **أغاني مهيار الدّمشقي**، هو مهيار الدّمشقي، والحلاّج هو القناع الثّاني في قصيدة "مرثيّة الحلاّج"، التي تشكّل جزءًا من الدّيوان. إنّ عمليّة كشف القناع وتأويل رمزيّته، لم تعد بالأمر المربك، – مع أنّ الأمر قد يبدو صعبًا في قصائد أدونيس – وذلك لأنّ القارئ العربي يدرك أنّ ما يؤرّق الشّاعر العربي الحديث، هو القضايا

في قصيدة "مرثيّة الحلاّج"؛ يظهر واضحًا موقف أدونيس من التّجربة الصّوفيّة، فيرى أدونيس أنّ ثمّة علاقة وثيقة بين التّجربة الشّعريّة والتّجربة الصّوفيّة، فكلاهما "يتجاوز الواقع حتّى يتّحد بكلّ مظاهر الوجود"[2]. يقول أدونيس:

> لئن كان الإبداع لدى أسلافنا يتجاوز الحدود الإنسانيّة الواقعيّة، فهو اليوم يقودنا إلى عوالم ثانية، إلى الممكن وما وراءه، خارج الحياة اليوميّة، في مناخ الأحلام والأفراح والمسرّات، والمشاعر والرّؤى الغارقة في قرارة الرّوح، في هذا ما يفسّر اتّصالي بالصّوفيّة[3]....

القوميّة والاجتماعيّة بالدّرجة الأولى، والقارئ العربي هو جزء من هذه القضايا، لذلك لا يجد صعوبة في فك رمزيّة هذه الأقنعة، لا سيّما أن هذه الأقنعة، غالبًا ما كان القصد من ورائها قضيّة سياسيّة أو اجتماعيّة، يُعاني منها الشّاعر. راجع: بسيسو، 1999، 68.

[1] راجع: أبو غالي، 1997، 34.

[2] إنّ إشكاليّة تأويل نصوص أدونيس وفهمها، لم تتولّد من فراغ، فقد عمد أدونيس إلى المزج في قصائد كثيرة بين التّصوّرات الأسطوريّة الأورفيّة (الإله أورفيوس القديم) الخاصّة بالخلق وظهور الحياة، وبين قضيّة الخلق الفنّي الخاصّة بالخلق الشّعري من خلال التّعامل مع اللّغة، وهذه سمة تتسم بها قصائد أدونيس في مجمل قصائد دواوين: **التّحوّلات والهجرة، المسرح والمرايا، مفرد بصيغة الجمع**. راجع في هذا السّياق: الشّرع، 1986، 110-11؛ ويُلاحظ أنّ انفتاح نصوص أدونيس على التّراث الإنساني المتعدّد هو ما خلق إشكاليّة تأويل نصوصه.

[3] ثمّة نمطان من الكتابة الصّوفيّة: الكتابة المذهبيّة التي تُلغي التّجربة وتطرح النّظريّة، والكتابة التّجريبيّة التي تتميّز بالتّأثّر بالنّظريّة الصّوفيّة، والقلق والنّزوع والتّوتّر، الكتابة الأولى ليست شعريّة، والأخرى شعريّة. راجع: غالي، 2001، 185. وأرى أنّ قصيدة "مرثيّة الحلاّج"،- رغم كونها شعرًا تأثّر بالكتابة الصّوفيّة، وليست كتابة صوفيّة -؛ هي من جنس التّصنيف الثّاني، حيث يستطيع القارئ ملاحظة الموقف الثّوري الذي عاشته شخصيّة الحلاّج، ضد جمود الحالة الاجتماعيّة والثّقافيّة، التي خيّم عليها واقع صعب،- بضمنه الواقع الشّعري الصّعب-، الذي يُرى بنظر أدونيس بأمسّ الحاجة لبعثه من جديد، وينتظر فقط التّضحية من أجل البعث من جديد. لقد أصبح القارئ الآن يدرك أنّ الشّاعر في قصيدته هذه، ينتمي إلى نمط الشّاعر التّجريبي الواعي للفكرة الصّوفيّة.

النّسيم المبثوث في العالم حيث التّجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع ويشيّع الحياة والحلم في المادّة فتصرخ الأشياء وتتآخى هكذا
هكذا تؤلّف الرّؤيا الشّعريّة بين الأطراف، وترد الكثرة إلى الوحدة، فتتمازج أشياء العالم ويتوحّد أيّ شيء مع أيّ شيء"[1].

من هنا فإنّ انفتاح أدونيس على الفكر والكتابة الصّوفيّة، كان نتيجة الفكر غير التّقليدي للصّوفيّة، الذي يتجاوز الواقع على مستوى الفهم، ويتجاوز اللّغة على مستوى الاستعمال المعياري، بهذا تتأكّد الفكرة السّابقة في مستهلّ هذا الفصل، في كون الصّوفيّة متخطّية متجاوزة، وهذا ما شدّ أدونيس إليها.

ج. الحلاّج في شعر عبد الوهّاب البيّاتي

يُعتبر البيّاتي شاعرًا خصصّ للموروث الصّوفي حضورًا في قصائده، ويرى البيّاتي أنّ ثمّة ما يجمع بين التّصوّف والشّعر:

والتّصوّف لا يعني عندي لباس الصّوف أو الدّروشة، أو حلقات الذّكر، بل يعني التّخلّي تمامًا عن الأثرة والأنانيّة والحقد وكلّ صنوف الأذى، والاتّحاد بروح هذا العالم، وبموسيقى الكون، التي تحلّ بالقصيدة، وتجعل منها كائنًا يسبّح باسم الحقّ والحريّة والعدالة والحبّ الأعظم[2].

من هنا فالمشترك بين الشّعر والصّوفيّة لدى البيّاتي، – وبحسب اعتقاده – هو أنّ كلاً منهما يشكّل عالمًا نموذجيًا قائمًا بذاته. والقاسم المشترك بين البيّاتي والحلاّج، كون الاثنين، شاعرين عاشا في نفس البيئة الاجتماعيّة، حيث كانت السّلطة العربيّة المسلمة هي الفاعلة في تلك البيئة،

[1] راجع: أبو غالي، 1997، 341.

[2] راجع: بزيع، وآخرون، 1993، 129.

الأوّل حرم من نشر فكره وكتبه، وكانت نهايته أن قتل على يد السّلطة الحاكمة، والثّاني مورست على كتاباته كلّ أشكال الرّقابة، وكان مصيره النّفي خارج وطنه[1].

وفي قصيدة "عذاب الحلاّج"[2]، تظهر شّخصيّة الحلاّج الصّوفيّة، التي يوظّفها البيّاتي من خلال تقنيّة القناع. وسيتم تسليط الضّوء على القسم الأوّل من القصيدة "المريد"[3]:

سقطت في العتمة والفراغ
تلطّخت روحك بالأصباغ
شربت من آبارهم
أصابك الدّوار
تلوّنت يداك بالحبر والغبار
وها أنا أراك عاكفًا على رماد هذي النّار
صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصّبّار
يا ناحرًا ناقته للجار
طرقت بابي بعد أن نام المغنّي
بعد أن تحطّم القيثار
من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي
وأين أنتهي وأنت في بداية انتهاء

[1] راجع: إطليمش، 1982، 108-110.

[2] كتب البيّاتي ثلاث قصائد خصّ فيها الحلاّج، "عذاب الحلاّج"، والتي كتبت سنة (1964)، ونشرت في ديوان **سفر الفقر والثّورة**، سنة (1965). وقصيدة "القربان"، التي كُتبت سنة (1973)، ونشرت سنة (1974)، في ديوان **سيرة ذاتيّة لسارق النّار**، سنة (1974)، وقصيدة "قراءة في كتاب الطّواسين للحلاّج"، والتي نشرت في ديوان **قمر شيراز**، سنة (1975). راجع هذه القصائد في: البيّاتي، 1979، 353-365، 423-436.

[3] انظر: البيّاتي، 1965.

سواعدنا الحشر: فلا تفضّ ختم كلمات الرّيح فوق الماء
ولا تمسّ ضرع هذي العنز الجرباء
فباطن الأشياء
ظاهرها .. فظنَّ ما تشاء

المتكلّم في هذه القصيدة هو الحلاّج[1]، الذي يجعله الشّاعر قناعًا يقول من ورائه معاني زمانه وقضاياه، فيثور الحلاّج على ثوابت المجتمع ومسلّماته الزّائفة[2]، وهذه الثّورة مُحالة بطبيعة الحال إلى معاني زمن البيّاتي[3]، فينقل البيّاتي من خلال هذه القصيدة، ثوابت زمانه المضعضعة والواقع الصّعب، بالحديث عن محنة الحلاّج.

تتكوّن قصيدة "عذاب الحلاّج"، من ستة مقاطع، تطغى عليها الأجواء الصّوفيّة، ممّا حدا بمعظم النّقّاد إلى اعتبارها غامضة ومبهمة، إلى حد نفي وجود أيّة معان محدّدة فيها[4]. وتتراوح الحركة الجدليّة في هذه القصيدة، بين أربعة مستويات متقابلة: *المستوى التّاريخي من سيرة الحلاّج الحياتيّة. *المستوى الصّوفي النّظري وأصل التّجربة الصّوفيّة. *المستوى الشّعري أو قل التّجربة الشّعريّة. *المستوى الاجتماعي والسّياسي، أو قل النّضال من أجل الحريّة والعدالة[5]، فالقصيدة تجعل القارئ يستعيد تفاصيل قصّة مقتل الحلاّج التّاريخيّة، كذلك تدفعه للبحث عن الأفكار الصّوفيّة التي يوظّفها البيّاتي. والبيّاتي باستحضاره شخصيّة الحلاّج، يُعيد قراءة الماضي بمعاني الحاضر، ويعبّر عن معاني الحاضر بقراءة الماضي، وفي ذلك يقول البيّاتي: "إنّ مصارع

[1] حول الثّورة عند الحلاّج راجع: أدونيس (سعيد)، 1967، 16–18.

[2] يرى البيّاتي أنّ العلاقة بين الثّوري والشّاعر، هي التي تخلق المستقبل للإنسان، فهي عندما تثور على الواقع، وتعيد خلقه، لا تفعل كذلك، لتقع في شركه، أو لتصبح انعكاسًا لصورته، بل لتتجاوز ذلك الواقع. انظر: شرف، 1991، 46–47.

[3] See: Al-Allaq, 1983, 183-184.

[4] See: Semaan, 1979, 524.

[5] راجع: سنير، 1992، 22.

العشّاق والفنّانين واستشهادهم، يظلّ الجسر الذي تعبره الحضارة الإنسانيّة إلى ذات أكثر اكتمالاً[1]"، وعلى هذا النّحو يصبح الشّاعر كالقدّيس الصّوفي، ينظر إلى التّاريخ، كسلسلة من التّجارب الإنسانيّة، تجسّد قضايا الإنسان، التي تعيد نفسها في كلّ زمان[2].

وفي عودة للقصيدة، يرى القارئ أنّها تتكوّن من ستّة أجزاء، ينظّمها نسق درامي دقيق يتصاعد متواترًا، وصولاً إلى قمّة المأساة في جزئها الخامس، حيث تنتهي القصيدة في الجزء السّادس باكتشاف المأساة بكليّتها[3]. عنوان القصيدة "المريد"[4]، والعنوان يشكّل بداية دائرة السّفر الصّوفي، أو قل الانقطاع إلى الله، والتّجرّد من الإرادة الأرضيّة، حيث ينطلق الصّوفي إلى الله[5].

في هذه القصيدة ثمّة حواريّة بين شيخ ومريده، المريد هو الحلاّج الذي يصف لشيخه حالته، ما قبل بلوغه الفناء الصّوفي، التي عايش وقائعها في أجواء من الفراغ، الأصباغ، الرّماد، والعتمة.

---

[1] راجع: البيّاتي، 1998، 41.

[2] راجع: سنير، 1992، 19.

[3] راجع: حمّودة، 1986، 35.

[4] المريد مصطلح صوفي يحقّق: "من انقطع إلى الله تعالى عن نظر واستعار وتجرّد عن إرادته، لمّا علم أنّه ما يقع في الوجود إلاّ ما يريده الحقّ، ولا ينبغي للمريد أن يشغل نفسه، في ابتداء أمره بالتّزويج، فإنّ ذلك يمنعه الهمّة على الله تعالى، ويجب على المريد أن يتأدّب بشيخ، فبدونه لا يفلح". راجع في هذا الباب: الحفني، 2003، 953. يقول الصّوفي أبو بكر الكلاباذي (323هـ–380هـ) في باب المريد:

مريد صفا منه سرّ الفؤاد	فهام به السّرّ في كلّ واد
ففي أيّ واد سعى لم يجد	له ملجأً غير مولى العباد
صفا بالوفاء وفى بالصّفاء	ونور الصّفاء سراج الفؤاد
أراد وما كان حتّى أريد	فطوبى له من مريد مراد

انظر: الشّعراني، 1985، 16–17؛ الكلاباذي، 1969، 166–168.

[5] راجع: سنير، 2002، 96.

والشّيخ، يصف حالة مريده قبل بلوغ مرحلة التّوبة والتّصوّف، فهو منغمس في الملذّات الأرضيّة (رماد هذه النّار[1])، يشرب من آبار السّلطة الفاسدة[2].

والحلاّج هو المريد نفسه، وهو بالتّالي البيّاتي، ويترك البيّاتي الكلام للحلاّج، في أسلوب قصصي، حيث تكون المعاني، معاني زمن الحلاّج، لكن القارئ، ينظر إلى المعاني، محالة لزمن البيّاتي[3]. وفي حين يُمكن الأخذ بعين الاعتبار أنّ المتكلّم في القصيدة هو الحلاّج، يُمكن كذلك الأخذ بعين الاعتبار كون المتحدّث في: " من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي/ وأين أنتهي وأنت في بداية انتهاء"، هو واعظ صوفي مجرّد[4].

بلسان المضارعة ينتقل الشيخ ليتحدّث عن تحوّل حال مريده من حال الدّنيويّة، إلى حال بلوغ الحقيقة الصّوفيّة، يرتدي تاجًا من الصّبار، كرمز للتقشّف وكدر العيش، وناحرًا ناقته للجار، مضحيًا من أجل الآخرين، وها أنت تعدو إليّ يا مريدي تطرق بابي، والنّاس نيام[5]. ويتحدّث المريد بضمير المتكلّم: يا شيخي كيف أصلك في حضرة صوفيّة[6] وأنت في انتهاء منها، يردّ الشيخ

---

[1] حول رمز النّار في الذّهن الشّرقي راجع: Chrealier, 1982, 463

[2] راجع: سنير، 1992، 23–26.

[3] Boullata, 2001, 110.

[4] See: Simawe, 2001, 129.

[5] See: Simawe, 2001, 129.

[6] في باب تعامل الصّوفي في الحضرة، وجب على الصّوفي، أن يوجّه كلّ جوارحه وأعضائه، ويكون عونًا له على الذّكر، وتسهم في أداء وحدة شعوريّة، يتّجه الصّوفي عبرها، إلى الله يناشده ويخاطبه أن يقترب منه، اشتهاءً للوصل، ورغبة في المشاهدة. أنظر: داوود، 2002. من هنا أدرك البيّاتي – الذي يبدو مطّلعًا على أصول الحضرة في الفكر الصّوفيّ–؛ أنّ الصّوفي في الحضرة، يكون منقطعًا انقطاعًا تامًا عن الدّنيا، كذلك الشّاعر عند كتابته قصيدته، يكون منقطعًا عن دنياه. من هنا يمكن القول، أنّ البيّاتي في قصيدته هذه، لا يعكس فقط محنته الاجتماعية/ السّياسيّة، التي راجت في عاله، بل نراه يتحدّث عن الشّعر نفسه، وعن عمليّة الخلق الإبداعي. أفكار ومفردات ذلك المعجم وفق المنطق الصّوفي نفسه. وعن الحضرة في الفكر الصّوفي، انظر: العجم، 1999، 189–291.

بأنّ الطّريق الصّوفي هي طريق تدرك بالعقل والرّبط، بين ظواهر الأشياء وباطنها، بعد أن تنبذ عنك كلّ الأشياء الأرضيّة الدّنيويّة المشار إليها بالعنز الجرباء[1] = الدّنيا[2]. فهذه العنز الجرباء باطنها كظاهرها، فانية لا محالة، والبيّاتي في هذا الفكرة "الظّاهر والباطن"[3]، يدلّل على عمق الفكرة الصّوفيّة لدى الحلاّج، التي يقول فيها الحلاّج: "الحق سبحانه، هو الأوّل والآخر من حيث الذات، والظّاهر والباطن من حيث الأسماء"[4]. ويلاحظ القارئ كثافة الأفكار الصّوفيّة، والمعجم الصّوفي في القصيدة: المريد، الحضرة، الختم[5]، ماء (القدس)، ريح (إشارة إلى ريح الخاطر[6])،

---

[1] قارن قول الشّاعر، بقول الحلاّج نفسه:

دنيا تخادعني كأنّي	لست أعرف حالها
حظر الإله حرامها	وأنا اجتنبت حلالها
ورأيتها محتاجة	فوهبت جملتها لها

انظر: مكارم، د.ت.، 41.

[2] See: Al-Allaq, 1983, 185-187

[3] ربما يحيل الشّاعر، إلى فكرة كون الله، هو مجمع للظّاهر والباطن، وكثيرة هي الأفكار الصّوفيّة، التي تضمّنت الحديث عن الظّاهر والباطن، وربّما رمى الشّاعر من وراء هذه الفكرة إلى القول، أنّ القصيدة مجمع للظّاهر والباطن، وفي ذلك يكون الغلو كبيرًا، على اعتبار أنّ القصيدة تصبح بمرتبة الألوهة، لأنّ الظاهر والباطن هو الله. يقول ابن العربي: "كذلك الحال في صفات الأضّداد، التي وصف بها الحق، كوصفه بأنّه الأوّل والآخر والظّاهر والباطن، فهو الأوّل والباطن من حيث الذّات، وهو الآخر والظّاهر من حيث الصّفات والأسماء، وهو الأوّل والباطن من حيث وحدته، وهو الآخر والظّاهر من حيث كثرته". انظر: ابن العربي، 1998، 25.

[4] انظر: السّقّاف، 1995، 99. وانظر: السّعيدي، 1996، 93.

[5] الختم في الطّرح الصّوفي هو "علامة الحقّ على القلوب العارفة، الختم وهو واحد لا في العالم، يختم الله به الولاية المحمّديّة، فلا يكون في الأولياء المحمّديّين أكبر منه، وثمّ ختم آخر يختم الله به الولاية العامّة، من آدم إلى آخر ولي، وهو عيسى عليه السّلام....". راجع: العجم، 2000، 319.

[6] والرّيح في الفكر الصّوفي هو "ريح الخاطر الرّحماني، وهذا الخاطر متّصل بالإرادة القديمة ومتعلّق (بقول) كف وواقع للكون، وهو ما يجهل زمانه ويدهش الفلاّح عن كونيّته. وهو ينقسم في نفسه إلى هبة مزعجة حتّى وجدها الفلاّح، أو هجست في نفسه لا يتمالك، وهي لا تتحرّك إلاّ خير، ولا تقل إلاّ به، أو هبة باسطة، إذ تقدّمها

وهذه الأفكار والمفردات تشدّد على قضيّة اطّلاع البيّاتي على الفكر الصّوفي، وانفتاحه عليه. القصيدة تعكس قضيّة ميتاشعريّة، تمامًا كالقصيدة السّابقة عند أدونيس[1]، فالحلاّج في هذه القصيدة، هو الشّاعر الذي درس أصول الطّريقة الشّعريّة، بعد أن كان يكتب في مواضيع دنيّويّة عابرة، أصبح يكتب مواضيع فكريّة، وبلغ مرتبة الكتابة الواعية، كما بلغ الحلاج "المريد"، درجة الفناء الصّوفي.

أصبح واضحًا للقارئ بما فيه الكفاية، أنّ البيّاتي يلخّص مفهوم الشّعر في هذه القصيدة، ويشدّد على كون الثّورة عبورًا من خلال الموت، فالإنسان يموت بقدر ما يولد، ويولد بقدر ما يموت، وعمليّة الإبداع الشّعري، هي ثورة بحدّ ذاتها، للاستئثار بالحياة، وهي مرتبطة بالإبداع التّاريخي[2]. إنّ اختيار شخص الحلاّج في هذه القصيدة للتّعبير عن محنة اجتماعيّة لم يكن وليد صدفة، بل هو اختيار منظّم وصائب، باعتبار الحلاّج رمزًا ثوريًا للخلاص الاجتماعي، فقد كان

خلوة، أو انفصال أو غيبة أو وقوع في كلام على حقيقة....". راجع: العجم، 2000، 432؛ وراجع معاني: ماء القدس، ختم، ريح الخاطر، في: العجم، 2000، 819، 319، 432.

[1] إنّ علاقة الحلاّج بخالقه، أو قل آخره الصّوفي، بعد أن يترك عنه فلول العنز الجرباء، هي تمامًا كعلاقة الشّاعر بقصيدته، فيبدو أنّ الشّاعر كالحلاّج، عايش فترة من ما قبل الفناء الشّعري، أو قل مرحلة يكتب فيها الشّعر لأغراض يراها هو دنيويّة، ويمكن أن يُضمر القارئ وجود شخصيّة قدّيس صوفي غائب، كمعلّم الحلاّج، وهو الذي أوصله إلى مملكة الشّعر الصّحيحة، حتّى أصبح هو والقصيدة جسدًا واحدًا. تمامًا كما أصبح الحلاّج في لُحمة مع ربّه، يقول الحلاّج في ذلك:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا — نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرته — وإذا أبصرته أبصرتنا
أيّها السّائل عن قصّتنا — لو ترانا لم تفرّق بيننا
روحه روحي وروحي روحه — من رأى روحين حلاّ بدنا

انظر الأبيات وشرحها في: الحلاّج، 1998، 185. وانظر: Nadeem, 1979 63-64، وانظر أيضًا Mason, 1995, 82.

[2] انظر: شرف، 1991، 47.

الحلاّج يحرّك الجماهير، وينادي بالإصلاح، ويبشّر بفكرة الحكومة المثاليّة، التي تقيم الشّريعة على نغمات المحبّة والعبادة الخالصة للّه[1]. كذلك هو الشّاعر الذي أراد أن ينادي للإصلاح[2]. والشّاعر الذي ينادي للإصلاح يدرك أنّه سيكون ضحيّة، لكنّه راض بذلك، كما كان الحلاج مُقتنعًا بموته[3]، لأنّه يدرك أن فكره الصّائب سيروج، بعد أن يقدّم نفسه كضحيّة.

في هذه القصيدة، وعبر قناع الحلاّج الصّوفي، يصوّر البيّاتي زيف المجتمع الذي يحيا بضمنه، وهذا المجتمع لا يدع مجالاً للكلمة وللأدب أن يحيا بحريّة، فكانت الكلمة والقصيدة في مرحلة قبليّة تشرب من بئر السّلطة، وتصفّق لها، أمّا الآن فبعد أن نبذت كلّ ذلك عنها، أصبحت أعلى من ذلك كلّه، وأصبحت القصيدة رائجة، كما هو فكر الحلاّج. من هنا فإنّ قصيدة البيّاتي الأولى صفّقت للسّلطة في بداية الأمر، لكن حين غيّرت ذلك وأصبحت قصيدة تعكس الواقع المعيش، نبذتها السّلطة الحاكمة، ونفي البيّاتي خارج وطنه.

---

[1] انظر: ماسينيون، 1999، 11.

[2] إنّ البيّاتي الذي استدعى الحلاّج، لم يستدعه لفكره فقط، مع أنّ الأمر يثبت أنّ البيّاتي، استلهم الفكر الصّوفي للشّخصيّة، أكثر من استلهامه الشّخصيّة نفسها ومرجعيّتها التّاريخيّة، فقضيّة إحراق كتب الحلاّج، ومنعها من النّشر على النّاس، التي يوردها ابن زنجي، تثبت أنّ لقصّة الحلاّج التّاريخيّة، تأثير كبير على الشّاعر، فيبدو أنّ الشّاعر، عايش مرحلة من الرّقابة، أو حرمان شعره من النّشر على النّاس، تمامًا كما الحلاّج، وفي كليهما كانت السّلطة الحاكمة هي التي تقرّر ذلك، والبيّاتي له خلافات كثيرة وواضحة مع السّلطة، كما أسلف من قبل. يقول ابن زنجي: ..."وكان نصر العاص بعد ذلك يُظهر له القربي، ويقول إنّه مظلوم وإنّه رجل من العباد، وأحضر جماعة من الورّاقين، وأحلفوا على أن لا يبيعوا شيئًا من كتب الحلاّج ولا يشتروها". انظر: ابن زنجي، 1988، 88.

[3] لقد كان الحلاّج واعيًا لبعثه من جديد، وأدرك أنّه بموته سيصبح فكره فكرًا ثوريًا رائجًا، فهو راض كلّ الرّضا عن موته، يقول:

إنّي لراض بما يرضيك من تلفي يا قاتلي ولما تختار اختار

انظر: . Lings, 2004, 33.

د. الحلاّج في المسرح الشّعري عند صلاح عبد الصّبور

إنّ علاقة عبد الصّبور بالتّصوّف هي علاقة قديمة، بدأت في **النّاس في بلادي**[1]، وما زالت كما يقول أحد النّقّاد شاهدًا على "إيحاء الشّاعر بمكنونه نحو الحبّ أو الشّعر، تقديسًا، وإجلالاً للمكابدة الشّعريّة أو العاطفيّة، الشّبيهة بالتّجربة الصّوفيّة[2]"، ويرى عبد الصّبور أنّ العالم الذي يعيش فيه، هو عالم موبوء وناقص، وعليه أن يُصلحه ويجعله عالمًا صالحًا للحياة السّعيدة، لأنّه يحمل شهوة لإصلاح العالم، وهذه الشّهوة هي القوّة الدّافعة في حياة الفيلسوف والنّبي والشّاعر[3].

ورأى عبد الصّبور أنّ خلاص الأسئلة المدمّرة لهذا العالم، تكمن في التّجربة الصّوفيّة[4]، والتّجربة الفنيّة[5]، حيث تنبعان من نفس المنبع لتلتقيا عند نفس الغاية. لقد وجد عبد الصّبور ضالّته في الحلاّج الصّوفي[6]، فقال "إنّه ينسجم مع التّصوّف، وأصول القصيدة المتحرّرة معًا"،

---

[1] انظر مثلاً قصيدة "الإله الصّغير" في: عبد الصّبور، 1962، 93 ؛ وحول مضمون القصيدة وملامحها الصّوفيّة، راجع: سنير، 1986، 129–166.

[2] نظر: أبو غالي، 1997، 405–406.

[3] انظر: حسن، 1994، 38.

[4] لقد أُعجب عبد الصّبور بالموروث الصّوفي، وخاصّة بفكر محيي الدّين بن العربي، ففي "قصيدة ولاء" مثلاً، يستثير الشّاعر تجربة الوجد الصّوفي ليصوّر من خلالها تجربة الشّاعر مع الشّعر، كما يوظّف في القصيدة بعض مفردات المعجم الصّوفي، وبعض القيم الصّوفيّة، للإيحاء بروحانيّة التّجربة الشّعريّة، وضرورة تجرّد الشّاعر لها، وفنائه فيها. انظر: زايد، 1998، 21.

[5] حول رأي عبد الصّبور في التّجربة الشّعريّة، راجع: المقالح، 1981، 9–53.

[6] كان لا بدّ من الاقتباس المباشر والحرفي لأحد النّقّاد حيث يقول: "إذا كانت الصّوفيّة يقظة على الله، وقد انسحب العالم، والمأساويّة يقظة على العالم، وقد انسحب الله، فإنّ الأولى صنعت من الحلاّج ناسكًا درويشًا، وصنعت من الثّانية بطلاً مأساويًا، ولا شكّ أنّ بينهما قربى أكيدة، من حيث الهدف، إذ كلتاهما لا ترضى إلاّ بالحقّ الواحد الأحد، أو المطلق في تخط بالمجاهدة لتعقيدات العالم أو الوجود البشري، وكلتاهما تجهل الزّمن الماديّ وتتخطّاه، فوعيهما للحقّ غير زمني، ولا يقرّ إلاّ بواحد من اثنين، العدم أو الخلود". وصلاح عبد الصّبور كما يقول هو نفسه، يحمل شهوة الإصلاح لهذا العالم، وهذه الشّهوة هي شهوة الشّاعر والنّبي والفيلسوف للتّخطّي.... انظر: حسن، 1994، 38–39.

وباستحضاره لشخصيّة الحلاّج في مسرحه الشّعري، يكون عبد الصّبور قد وظّف الشّخصيّة التّاريخيّة المعروفة الحلاّج، إلى الفكرة المحوريّة التي أراد أن يكتب المسرحيّة من أجلها، ليجسّدها على المسرح، وهي قضيّة الالتزام، أو قل أزمة المثقّف في السّتينيّات من القرن العشرين[1].

في مسرحيّة **مأساة الحلاّج** تتجلّى أصداء كثيرة لأسئلة يطرحها عبد الصّبور: ما وظيفة الكلمة، ما العلاقة بين الكلمة والفعل، وما معنى الالتزام وحدوده[2]، وهذه الأسئلة التي يطرحها عبد الصّبور، في هذه المسرحيّة، هي أسئلة جاءت في وقت كانت البيئة الاجتماعيّة التي يعيش فيها، تشهد تغييرات جذريّة على الصّعيد التّاريخي والاقتصادي والفكري، والتي أرّقت الشّاعر فلم يرض عنها، والتي يقول فيها: "أنا ابن جيل تفتّحت عيناه على شيئين: هزيمة فلسطين الأولى عام 1948، والأحكام العرفيّة في نفس الوقت، وهذا يعني أن عينيّ تفتّحتا على معنيين، فقدان الشّرف وفقدان الحريّة، ويكفي هذا مأساة[3]"، وعبد الصّبور في اختياره لشخص الحلاّج، يجسّد عنصر الظّلم المطلق الذي يعانيه الإنسان في كلّ زمان ومكان، وهو يعي أنّ الحلاّج قد أصبح موضوعًا لذلك في الأدب الشّرقي والعربي[4]، لذلك يمتزج فيه ويجد فيه تعبيرًا صادقًا عن تجربته الخاصّة، بما عاناه من ظلم واضطّهاد، نتيجة عقيدته وفكره ومحاولاته إصلاح ما أفسد المجتمع[5].

والحلاّج في هذه المسرحيّة، يمثّل شّخصيّة المثقّف الثّوري، فبعد أن يعرض عبد الصّبور ملامح شخصيّة الحلاّج الاجتماعيّة والوجدانيّة، تُصبح عمليّة التّلقّي لدى القارئ أسهل، فيشعر القارئ بالاقتناع والاطمئنان لشخص الحلاّج، ولا يشعر بعزلة هذه الشّخصيّة عن واقعه الذي يعيشه، والحلاّج مثال للمثقّف الثّوري الذي لم يستطع الانعزال عن المجتمع، وحاول أن يروّج معرفته في

---

[1] راجع: منصور، 1999، 152.

[2] راجع: العالم، 1973، 258.

[3] راجع: حسن، 1994، 50.

[4] انظر: الشّيبي، 1976، 34.

[5] راجع: حسن، 1994، 52.

المجتمع، كي يقضي على الظلم والفقر والقهر، ويحقّق الحريّة والعدالة الاجتماعيّة[1]، من هنا فقد وظّف الشّاعر هذه الشّخصيّة لكي يعبّر عن معاني زمانه التي كما يبدو، هي بحاجة لفكر ثوري، كما فكر الحلاّج يعيد بناءها من جديد.

يقسم عبد الصّبور هذه المسرحيّة إلى قسمين، حيث يستخدم أسلوب تداعي الماضي (Flashback)، إذ يبدؤها بالمنظر الختامي للمسرحيّة، وهذا كان نهاية الأحداث، ثمّ يحكي القصّة من أوّلها لينتهي عند نقطة البداية.[2] المسرحيّة تبدأ بمشهد شيخ مصلوب، ويثار التّساؤل حول هويّة هذا الشّيخ، بين أصناف مختلفة من النّاس، هذا الشّيخ هو الحلاّج، الذي قيل إنّه قد قتل نتيجة شهادة الزّور ضده من قبل النّاس، رغم أنّهم أحبّوا كلماته:

أحببنا كلماته

أكثر ممّا أحببناه

فتركناه يموت كي تبقى الكلمات

لقد كانت كلمات هذا الشّيخ سببًا لمحياه من جديد، فكلماته ستبقى حيّة في قلوب النّاس كالبذور[3]. بهذه الكلمات ينتهي المشهد، حيث يكون المشهد المسرحي مشهدًا خاشعًا هادئًا، وربّما أشار عبد الصّبور في ذلك أنّ فعل الكلمة كبير جدًا، وهذا كما يبدو جانب من إيمان الشّاعر بالكلمة وبالتّالي القصيدة.

في المقطع الثاني، ثمّة حواريّة بين الحلاّج وصديق متصوّف له يُدعى الشّبلي[4]. يقول الشّبلي: يا حلاّج اسمع قولي لسنا من أهل الدّنيا، حتّى تلهينا. فيردّ الحلاّج: "لم يحقّر الرّحمن شخوصًا

---

[1] انظر: رحّومة، 1990، 20–21.

[2] انظر: مراد، 1990، 154.

[3] راجع: أبو غالي، 1997، 259–260.

[4] وهو الذي يُفرد لشخصيّته فراغًا خاصًا في قصّة مقتل الحلاّج، وهو من مناصري الحلاّج ومرافقيه: "لّما أتي برأس الحسين بن منصور الحلاّج ليُصلب، رأى الخشب والمسامير فضحك كثيرًا، حتّى دمعت عيناه، ثمّ التفت إلى القوم فرأى الشّبلي فيما بينهم، فقال له: يا أبا بكر، هل معك سجّادتك؟ فقال: بلى يا شيخ، فقال: أفرشها لي...". راجع: ماسينيون، 1999، 11.

في خلقه ليفرّق بينهم أقباسًا من نوره، هذا ليكون ميزان الكون، ويُفيضوا نور الله على فقراء القلب". فيظهر الحلاّج في لباس من يجوع ليشبع الآخرون، ويعرى ليكتسي الآخرون[1]، وفي هذا ما يؤكّد إيمان الحلاّج بالعدل الاجتماعي، وعبد الصّبور في هذه المسرحيّة، يصرّ على أنّ النّاس، يجب أن تتحرّك نحو تحقيق العدل، ولا تنتظر المعجزات والكرامات[2]:

يا مولاي
في عصر ملتاث، قاس، وضنين
لن يصنع ربّي خارقة أو معجزة كي ينقذ جيلاً من هلكى
قد ماتوا قبل الموت

وتتابع الأحداث في المسرحيّة بعد ذلك لتقول لنا كيف قُتل الحلاّج ومن قتله[3]:

فلمّا أقبل الصّبح تفرّقنا
تعاهدنا بأن أكتم حتّى أنطوي في القبر

وتتركّز أحداث المسرحيّة بمجملها حول قضيّة مقتل الحلاّج، وحول قضيّة هويّة القاتل، أهم الذين اشتراهم السّلطان بأمواله:

لأنّا حين جاد لنا المحبوب بالوصل تنعّمنا
دخلنا السّتر أُطعمنا وأُشربنا
وكوشفنا وكاشفنا، وعوهدنا وعاهدنا
أعطوا كلا منّا دينارًا من ذهب قاني
براقًا لم تلمسه كف من قبل
قالوا: صيحوا: زنديق كافر
فليقتل إنّا نحمل دمه في رقبتنا

[1] راجع: أبو غالي، 1997، 260.

2 راجع: بدران، 2001، 279–280.

[3] انظر: مراد، 1990، 203.

أم قتله الصّوفيّة الذين فضّلوا عليه كلماته، فلم يبذلوا جهدًا لحمايته والذود عنه:

أحببنا كلماته
أكثر ممّا أحببناه
فتركناه يموت كي تبقى الكلمات

أم قتلته السّلطة الحاكمة وأعوانها، فقد دسّت السّلطة الذّهب لمن يشهد زورًا ضدّه، فيُخبر الحاكم القضاة بأنّه نزل عن حقّه عند الحلاّج، لكن ماذا عن حقّ الله، وكأنّ الحاكم يشرّع موت الحلاّج:

هبنا أغفلنا حقّ السّلطان
ما نصنع في حق الله
فلقد أُنبئنا أنّ الحلاّج يروي أنّ الله يحلّ به،
أو ما شاء له الشّيطان من أوهام وضلالات
ولهذا أرجو لو يُسأل له في دعواه الزّندقيّة
فالوالي قد يعفو عمّن يُجرم في حقّه
لكن لا يعفو عمّن يُجرم في حقّ الله[1]

بهذه المقاطع يظهر صوت صلاح عبد الصّبور، الذي يدعو الطّبقة العاملة في المجتمع، والتي هي أساس المجتمع، إلى بناء المجتمع، ويُبصرهم بحاجتهم إلى العدل والحريّة والمساواة، وهو يرفض الإلزام الذي يحدّ من حريّة الكاتب وحركة الأديب، ويرفض أن يكون المسرح وسيلة للدّعاية الرّخيصة، والتّصفيق للسّلطة[2]، وبذلك تظهر ملامح هذه المسرحيّة الميتاشعريّة، والتي لا تخلو من دعوة لإصلاح حال الكتابة والأدب.

في مسرحيّة مأساة الحلاّج، تتجلّى رؤية الشّاعر تمامًا كرؤية الحلاّج، رؤية الفاعليّة الإيجابيّة في العالم والمجتمع، الشّاعر وجب أن يكون مصدرًا لتقويم المجتمع بضمنه الأدب، تمامًا كما

[1] راجع: مراد، 1990، 202–206.

[2] راجع: رحّومة، 1990، 200.

يكون الحلاّج مصدرًا لتقويم المجتمع، الذي ضحّى من أجل إصلاحه، على الشّاعر الآن أن يُصلح المجتمع ويضحّي عبر الشّعر[1]. إنّ الحلاّج، قد عزم على مقاومة الشّرّ بالكلمة، فهو يعلم أنّ مصيره القتل، لأنّه كان طرفًا في الصّراع بين المؤسّسة السّنيّة الإسلاميّة، والحركة الصّوفيّة[2]، وعلى الشّاعر أن يقاوم الشّرّ بالكلمة مرة أخرى.

في هذه المسرحيّة الشّعريّة تظهر التّضحية الواعية للحلاّج الصّوفي[3]، التي يمكن تطبيقها على عبد الصّبور الشّاعر، وهذا الخيار للتّضحية من الحلاّج الصّوفي، متّفق مع اختيار الله للحلاّج:

هذا أحلى ما أعطاني ربّي
الله اختار
الله اختار[4]

إنّ مفهوم صلاح عبد الصّبور في **مأساة الحلاّج**، قائم على مفهوم تميّز في وجود علاقة بين الإنسان والله، وبين الإنسان والمجتمع، وهذا هو ملمح أساسي من ملامح الثّقافة القوميّة، لدى عبد الصّبور، "وبيانه أنّه ليس في ثقافته القوميّة صراع بين الإنسان والقدر"، وهذا ما يصبو إليه عبد الصّبور، عبر هذه المسرحيّة[5].

---

[1] راجع: שניר, 1987, 367.

[2] راجع: مراد، 1990، 155.

[3] راجع: أبو غالي، 1997، 425.

يقول الحلاّج:

ألا بلّـغ أحبّـائي بـأنّـــي ركبـت البحر وانكسر السّفينـة
على دين الصّليب يكون موتي ولا الـبطحـا أريـد ولا المدينــة

وأيضًا: أقتلـونـي يا ثقـاتــي إنّ فـي قتـلـي حياتـي

[5] راجع: أبو غالي، 1997، 19.

ببليوغرافيا

المصادر والمراجع بالعربيّة:

1. ابن زنجي. **ذكر مقتل الحلاّج**. القاهرة: دار قباء، 1988.
2. ابن العربي، محيي الدين. **رسائل ابن عربي**. أبو ظبي: منشورات المجمع الثّقافي، 1998.
3. أبو غالي، مختار. **توظيف شخصيّة الحلاّج في الشّعر العربي الحديث**. الكويت: جامعة الكويت، 1997.
4. أحمد، عبد الوهّاب أمين. **التراث الأدبي للحلاّج الصّوفي**. مصر: دار قطر النّدى، 1996.
5. إطليمش، محمّد. **دير الملاك، دراسة نقديّة للظواهر الفنيّة في الشّعر العراقي المعاصر**. بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، 1986.
6. بدران، أبو الفضل محمّد. **أدبيّات الكرامة الصّوفيّة**. الإمارات: مركز زايد للتّراث والتّاريخ، 2001.
7. بزيع، شوقي. وآخرون. **كنت أشكو إلى الحجر، مجموعة حوارات**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1993.
8. بسيسو، عبد الرّحمن. **قصيدة القناع في الشّعر العربي المعاصر**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1999.
9. بلقاسم، خالد. **أدونيس والخطاب الصّوفي**. الدار البيضاء: دار توبقال، 2001.
10. بومسهولي، عبد العزيز. **الشّعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس**. المغرب: د.ن، 1998.
11. البيّاتي، عبد الوهّاب. **سفر الفقر والثّورة**. بيروت: دار الآداب، 1965.
12. البيّاتي، عبد الوهّاب. **تجربتي الشّعريّة**. بيروت: دار العودة، 1969.

13. البيّاتي، عبد الوهّاب. **بستان عائشة**. القاهرة: دار الشّروق، 1989.

14. جواد، كاظم. **أدونيس منتحلاً**. الدّار البيضاء: دار إفريقيا الشّرق، 1991.

15. حسن، عبد الحفيظ محمّد. **الأصالة والمعاصرة في مسرح صلاح عبد الصّبور**. بيروت: دار الثّقافة، 1994.

16. الحلاّج، الحسين بن منصور. **الدّيوان يليه كتاب الطّواسين**. وضعه وأصلحه: أبو طريف الشّيبي. كولونيا–ألمانيا: دار الجمل، 1997.

17. الحلاّج، الحسين بن منصور. **ديوان الحلاّج ومعه أخبار الحلاّج والطّواسين**. جمعه وقدّم له: سعدي ضنّاوي، بيروت: دار صادر، 1998.

18. حمودة، محمّد العبد. **الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها**. بيروت: دار الكتب اللّبناني، 1986.

19. خرطبيل، سامي. **أسطورة الحلاّج**. بيروت: مطبعة ابن خلدون، 1979.

20. داوود، أماني سليمان. **الأسلوبيّة والصّوفيّة، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاّج**. عمّان: وزارة الثّقافة، 2002.

21. درابسة، محمود. **تشكّل المعنى الشّعري**. إربد: مؤسّسة حمادة، 2003.

22. درويش، أسيمة. **مسار التّحوّلات، قراءة في شعر أدونيس**. بيروت: دار الآداب، 1992.

23. رحّومة، محمّد محمود. **مسرح صلاح عبد الصّبور، دراسة فنيّة**. بغداد: دار الشّؤون الثقافيّة العامّة، 1990.

24. زايد، علي عشري. **قراءات في الشّعر العربي المعاصر**. القاهرة: دار الفكر العربي، 1998.

25. سعيد، علي أحمد (أدونيس). **الصّوفيّة والسّرياليّة**. بيروت: دار السّاقي، 1992.

26. سعيد، علي أحمد (أدونيس). **الأعمال الشّعريّة**. دمشق: دار المدى، 1996.

27. السّعيدي، سمير. **الحسين بن منصور الحلاّج، حياته وشعره**. دمشق: منشورات علاء الدّين، 1996.

28. السّقّاف، أبكار. **الحلاّج أو صوت الضّمير**. عين شمس: رامتان للنّشر والتّوزيع، 1995.

29. سنير، رؤوبين. "صوفيّة بلا تصوّف إسلامي، قراءة في قصيدة صلاح عبد الصّبور "الإله الصّغير"، **الكرمل**: أبحاث في اللّغة والأدب 6 (1986)، 129–166.

30. سنير، رؤوبين. "الزّيت في المصباح لن يجف جدليّة البرج العاجي/ المنارة في مرآة الشّعر الملتزم". **الكرمل**: أبحاث في اللّغة والأدب 13 (1992)، 7–54.

31. سنير، رؤوبين. **ركعتان في العشق**، دراسة في شعر عبد الوهّاب البيّاتي. بيروت: دار السّاقي، 2002.

32. الشّعراني، عبد الوهّاب. **الأنوار القدسيّة في معرفة قواعد الصّوفيّة**. قدّم له وحقّقه: طه عبد الباقي سرور. بيروت: مكتبة المعارف، 1995.

33. الشّرع، علي. "ملامح الأورفيّة في شعر أدونيس"، **فصول** 7 (1986)، 110–119.

34. شرف، محمّد جلال. **الحلاّج الثّائر الرّوحي في الإسلام**. الاسكندريّة: مؤسّسة الثّقتفة الجامعيّة، 1970.

35. شرف، عبد العزيز. **الرؤيا الإبداعيّة في شعر عبد الوهّاب البيّاتي**. بيروت: دار الجيل، 1991.

36. الشّيبي، كامل مصطفى. الحلاّج **موضوعًا للآداب والفنون العربيّة والشّرقيّة قديمًا وحديثًا**. بغداد: د.ن، 1976.

37. ضاهر عادل. "التّشخصن والتّخطّي في أغاني مهيار الدّمشقي"، **فصول** 16 (1997)، 199–217.

38. ضاهر، عادل. الشّعر والوجود، **دراسة فلسفيّة في شعر أدونيس**. دمشق: دار المدى، 2000.

39. عبد الصّبور، صلاح. **النّاس في بلادي**. د.م: دار المعرفة، 1962.

40. عبد الوهّاب، أمين أحمد. **التراث الأدبي للحلاّج الصّوفي**. أسيوط: دار قطر النّدى، 1996.

41. العجم، رفيق. **موسوعة مصطلحات الإمام الغزالي**. بيروت: مكتبة لبنان، 2000.

42. غالي، وائل. **الشّعر والفكر، أدونيس نموذجًا**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2001.

43. فريزر، جيمس. **أدونيس أو تموّز، دراسة في الأساطير والأديان الشّرقيّة القديمة**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1982.

44. قاسم، حسين عدنان. **الإبداع ومصادره الثقافيّة عند أدونيس**. القاهرة: الدّار العربيّة، 2000.

45. الكلاباذي، أبو بكر محمّد. **التعرّف لمذهب أهل التّصّوف**. القاهرة: مكتبة الكليّات الأزهريّة، 1969.

46. ماسينيون، لويس. **أخبار الحلاّج**. باريس: مطبعة القلم، 1936.

47. ماسينيون، لويس. **كتاب أخبار الحلاّج**. كولونيا– ألمانيا: منشورات الجمل، 1999.

48. المجاطي، أحمد المعدّاوي. **ظاهرة الشّعر الحديث**. الدّار البيضاء: المدارس، 2002.

49. مراد، محمّد نعيمة. **المسرح الشّعري عند صلاح عبد الصّبور**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1990.

50. المقالح، عبد العزيز. **الشّعر بين الرّؤيا والتّشكيل**. بيروت: دار العودة، 1981.

51. مكارم، سامي. **فلاسفة التّصوّف، الحلاّج**. لندن: دار رياض الرّيس، د.ت.

52. منصور، إبراهيم محمّد. **الشّعر والتّصوّف، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر**. طنطا: جامعة طنطا، 1999.

53. שניר, ראובן. **יסודות צופים בשירה הערבית החדשה 1980-1940**. עבודת דוקטורט. ירושלים: האונברסיטה העברית, 1987.

54. Al-Allaq, Ali Gafar. *The Artist Problem in Abdl Wahhāb Al-Bayyati's Poetry*. Exeter University, 1983.

55. Cheralier, J. *Dictionnarie Des Symboles*. W.p: No Publisher, 1982.

56. Boullata, Issa. "The Masks of Abd Al-Wahhāb Al-Bayyāti", *Journal of Arabic Literature* 32 (2001), 106-117.

57. Lings, Martin. *What Is Sufism*. England: No Publisher, 1975.

58. Mason, Herbert. *Al- Hallaj*. Exeter University, 1995.

59. Massingon, Lois. *The Passion of Al-Hallaj Mystic and Martyr of Islam*. New Jersey: Princeton Unevirsity Press, 1982.

60. Massingon, Lois. *Akhbar Al-Hallāj*. Paris: No Publisher, 1936.

61. Nadeem, S. H. *Critical Appreciation of Arabic Mystical Poetry*. Lahore: Islames Book Service, 1979.

62. Semaan, I Khalil. "Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama". *International Journal of Middle East Studies* 10 (1979), 517-531.

63. Schimmel, Annemarie. *Zeitgenossiche Arabisshe Lyrik Tubinge*. Horst Edmann Verlag, 1975.

64. Simawe, Saadi. "The Lives of Sufi Masters In Abd Al-Wahhab al-Bayyati's Poetry", *Journal of Arabic Literature* 32 (2001), 119-138.

65. Snir, Reuven. "Mysticism and Poetry in Arabic Literature", *Orientalia Suecana* (1994-1995), 164-175.