البحث الأول

تجليات الصوفية في النص المسرحي العربي

إعداد

د/ سليمان محمد حسين آرتي

أستاذ مساعد بقسم النقد والادب المسرحي

بالمعهد العالي للفنون المسرحية – الكويت

ملخص :

تقدم هذه الدراسة عرضًا لبعض أوجه الصوفية المتنوعة علي مر العصور؛ ثم قامت الدراسة بتحليل مسرحيتي السيد البدوي لرشاد رشدي ورابعه العدوية لنادية البنهاوي من منظور التصوف؛ إذ يقدم البحث قراءة نقدية للنص المسرحي عبر لعبة التصوف وتجلياتها الواضحة.

الكلمات المفتاحية : تجليات الصوفية – النص المسرحي العربي.

Abstract:

This study provides an overview of some of the various aspects of Sufism throughout the ages. Then the study analyzed the two plays Al-Sayyid Al-Badawi by Rashad Rushdi and Raba'a Al-Adawiya by Nadia Al-Banhawi from the perspective of Sufism. The research presents a critical reading of the theatrical text through the game of Sufism and its clear manifestations.

Keywords: Manifestations of Sufism - Arabic Theatrical Text.

مقدمة :

انطلقت الدراسة من أكثر من تساؤل:

– إلي أي مدي برزت الصوفية في النص المسرحي؟

– هل اعتمد الكاتب علي الأحداث المعروفة سلفًا بشكل تاريخي عن الشخصيات الصوفية بالنص أم غير وعدل فيها؟

– هل سيطرت فكرة التاريخ الاسلامي علي الكاتب أم انتصر للتاريخ الإنساني ذاته؟

– هل سيطرت الشخصية الصوفية علي البنية الدرامية أم كانت مجرد خلفيةٌ للأحداث؟

سوف نعول في دراستنا علي استخدام المنهج التاريخي في تتبع تطور التصوف علي مستوي التاريخ والمنتج المسرحي. كما سنعول علي استخدام المنهج التحليلي بأطره الثلاثة تفسيرًا ونقدًا واستنباطًا؛ من أجل شرح الأسس التي بنى عليها الكاتب المسرحي موقعه من التصوف والمتصوفة؛ ونقد بعض جوانب الرؤية المسرحية لدي كلاً من رشاد رشدي ونادية البنهاوي. واستنباط هذا الجانب الصوفي كما هو مبثوث ضمن تضاعيف الرؤية المسرحية لكلاهما.

الدراويش و الصوفية:

من الخير قبل الخوض في هذا المبحث، أن نمهد بين يديه ما يعين على معرفة حد الدرويش في لمحة خاطفة و إشارة تغني عن طول عبارة، ليكون فهمنا على أساس وحكمنا عن بينة. ونبدأ بتأصيل الكلمة فنقول إنها فارسية مشتقة من در بمعنى باب وويش من المصدر ونتن بمعي التسول. وفي تفسير آخر أن معناها الجزء العلوي من إطار الباب وهو معنى غير مقبول عندنا. وفي رأي ثالث أن معنى الكلمة من ينتقل من باب إلى باب للمسألة[1].

ولكن للكلمة إلى جانب هذا معنى أخص، ومجال القول في تعريفه يتسع لمن يقول إن الدرويش في الفارسية بمعنى الفقير، وهو لفظ يطلق على النساء اللاتي تشكلت منهن فرق منذ القرن الثالث عشر (الماوردي)، وكانوا يرفعون لهم صيحاتٍ وتلاواتٍ في رقصاتٍ، أو يرسلون زفراتٍ وهم يزاولون رياضتهم الصوفية تحقيقاً لما لهم من غايات. وإن كان علينا تمييز الصالحين من الراقصين، وعدم النظر إليهم جميعًا نظرتنا إلى المنحرفين والمشعوذين، فمنهم أهل الجد الذين يعملون على تسوية و تربية نفوسهم ونفوس الجماهير من حولهم. فليس الدرويش هو من يتكفف الناس ويسألهم الخبزة، ولكن الدرويش من بالنفس يضحي[2].

والحاصل مما تقدم لنا، أنه الصوفي بما يجرى عليه من صفات، ولكن مع التقيد بشعبية تحكم وضعه وتفكيره وتعبيره؛ وتأسيسا على هذا المفهوم ننظر في الشعر الصوفي الشعبي عند العرب والفرس والترك، على أن نبدأ بالشعراء المشاهير أصحاب الدواوين، و ردفهم غيرهم من المغمورين، ومن نعرف شعرهم ولا نعرف شخصهم.

وأول حقيق بالذكر من العرب متصوف أندلسي من أهل القرن السابع الهجري من الآخذين بمذهب وحدة الوجود. وهو مذهب قيل إنه نشأ في الهند وتمذهبت به الطبقة الأولى من فلاسفة اليونان. أما عند العرب فأشهر القائلين به ابن عربي. ومجمل قولهم إننا ما وصفنا الله بوصف إلا كنا نحن هذا الوصف، فوجودنا وجوده و نحن إليه مفتقرون من حيث وجودنا، كما أنه مفتقر إلينا من حيث ظهوره لنفسه[3]، ولا وجود في هذا الكون إلا لله. فكل شيء فيه هو الله و الله هو كل شيء، والله يتجلى تجلياً حقيقياً في كل شيءٍ في هذا الكون بذاته، فلا وجود إلا الوجود الواحد[4].

أما أهل التقوى من هؤلاء المتأذين فهم الدراويش، وينقسمون طائفتين، طائفة الصامتين وطائفة الناطقين. والصامتون هم الذين لم ينبسوا من خشية أن يُبطش بهم، ورأوا أن ليس لهم بإصلاح الحال يدان. فآثروا العافية وصدفوا عن الحياة تموج من حولهم وانصرفوا إلى حياة طابت نفوسهم فيها بعزلة العابد الزاهد. ومنهم الدراويش الخلوتية الذين استحبوا الخلوة على الجلوة، وأقاموا بمنأى عن الناس. أما الطائفة الأخرى من الدراويش، فوطدوا العزم على أن يكونوا دعاة إصلاح وهداة للتي هي أقوم ولكن في طريق محدود هو طريق من لا يملك إلا الإشارة لأنه عاجز عن العبارة، ويرى ألا وسيلة له إلى الغاية إلا السعي في ظلام الليل لأن الظلام أكتم للسر، ويوقن أن الجهر ليس بنافعه، وإذا صرح أو جرح، فقد لا يأمن جانب الحكام وسيفِهم الحسام.

وفي القرن العاشر الهجري شاع التصوف وأتخذ ظاهرة جماعية عامة بعد أن كان نزعة فردية خاصة، وتذهب به خلق كثير من العوام، متخذين إياه وسيلة للعيش. وبذلك ضللوا الناس وخدعوهم عن أنفسهم، وكان لهم السلطان على مسلكهم، والتف حولهم الأتباع والأشياع يأخذون عنهم ويصدقون ما يقولون ويدعون. ومعلوم أن النزعة العامة إلى التصوف كان الباعث الأهم عليها فساد الحكم وثقل وطأة الظل وما يروى في هذا من أعاجيب، و الشأن في هذا العصر العثماني كالشأن في العصر المملوكي شاه وجه الدنيا وأشاح الناس عنه واتجهوا بقلوبهم إلى الآخرة، ولم يجدوا إلا التصوف موئلا لهم مما يكرهون ويكابدون، وعمرت أرجاء البلاد بالتكايا يسكنها الدراويش المعتكفون، إلا أنهم كانوا على الصلة الوثقى بمريديهم وأصحاب العقيدة فيهم.

وكثر عدد الدراويش على الأيام، وكانوا يطوفون في أنحاء القاهرة، ويلحظ أن الأعاجم منهم كانوا أكثر من المصريين[5]، وهؤلاء الدراويش في صلتهم بمن يعطونهم ويريدونهم على التمذهب بمذهبهم، كانوا في مسيس الحاجة إلى القدرة على التعبير تعبيرا يقع في النفوس، موقعا ويحرك القلوب ويقنع العقول، ومن ثم جرت على ألسنتهم منظومات نظموها بلغة الشعب ليفهم عنهم من التفوا حولهم واستمعوا إليهم، ودار كلامهم في نطاق من المعاني التي تقتضيها نزعتهم ودعوتهم. ويمكن القول على وجه الإجمال إن الدراويش صوفية؛ ولكن بما يفهم منه أنهم في الأغلب من طبقة العوام، وهم معقودو العملات بهم مخالطون لهم موجهون الخطاب إليهم. وعليه فلا يصح في الفهم أن يُعد عمر بن الفارض مثلا من زمرهم ولا ذو النون. لأن هذين الصوفيين من أهل العلم، ولهم واسع الإحاطة بالأصول والفروع، والخاص من رأيهم الذي يخالفون به رأى غيره، كما أنهم في تعبيرهم لا يفهمهم إلا الراسخون في العلم.

ولكن بين الشيوخ أصحاب الدواوين و التأليف والتصانيف، وبين الدراويش بالمفهوم الخاص الآنف ذكره؛ طبقة من المتصوفة لهم من الشعر ما يعد لوناً خاصاً؛ هو بين الفصيح من شعر الفارض وزجل ابن عروس. وهم على هذا المفهوم شيوخ دراويش، ولهم شعر بين الفصحى والعامية.

ومن الباحثين من أطلق حكمه في شمول فقال إن الصوفية في الأغلب يكتبون لعامة الناس، وهم لذلك ينوطون عنايتهم بتحسين عبارتهم وصقل أسلوبهم واختيار ألفاظهم، فهم يصوغون الجمل صياغة تنكرها قواعد النحو ويوردون من الألفاظ مالا وجود له في معاجم العربية، كما أنهم يغفلون الإعراب. وذلك أن البلاغة عندهم تقوم على أساس هو تبليغ الدعوة إلى سواد الناس. ولم يكن هؤلاء من الغافلين عن أن البلاغة في الأصل هي اقناع الخاطب. وما يخاطب به العوام غير ما يخاطب به الخواص، وإلا وقع الكاتب في اللحي الذي نهى عنه البلغاء، كما أن كتب الصوفية تحوي ألفاظا محلية. وهي متصلة بالمعاش، ومثال ذلك أن ألفاظ الأحمدية غير ألفاظ الشاذلية فقد طالت معايشة الأحمدية للفقراء في مصر، أما الشاذلية ألفاظهم في الأصل مغربية لا يعرفها الأحمدية[6].

فمثل ذلك الشعر لنا إلف به عند شعراء التصوف، لأنه يتقارب في المعاني التي طالما طرقوها ورددوها وقلما خرجوا عن الضيق من نطاقها، فهم يصفون أنفسهم بالمجون والكفر والفسق تهكمًا بغيرهم ممن يعيبون مذهبهم، وكأنما يطلبون إليهم أن ينشقوا غيظًا منهم. وهم لا يكترثون برأيهم فيهم وقولهم عنهم، بل ويبالغون في وصف أنفسهم بأقبح القبيح غير مبالين بما يُرى من ظاهرهم. وحسبهم أن يكون باطنهم ما يرتضيه منهم ربهم وما يحبون لأنفسهم. وقلما خلا شعر صوفي من ذكر الخمير والزاهد. والخمير هو الصوفي أما الزاهد فهو الفقيه أو غير الصوفي مطلقًا. وهذا الخمير خمير على المجاز، لأنه سكر بخمرة العشق الإلهي. وإن كره منه ذلك من يعارضه فيه. ولذا ركب الصوفي أو الخليع الماجن الفقيه أو الزاهد المتبتل بالهزء في دوام. كما أن المتصوفة ركنوا إلى هذا من تشويه مظهرهم تعمية وإخفاء لمخبرهم، ضمنا بعلمهم على غيرهم، و من خشية أن يبتذل مذهبهم لدى من لا يحيط به علما.

وحقيق بالذكر أن هؤلاء الدراويش كانوا آخذين بأصول الفتوة ومبادئها كالشهامة وإغاثة الملهوف و حفظ الأمانة. وتلك هي الصلة الوثقى بينهم وبين الفتوة.

وقد بالغ ابن عربي في مدحهم وقال إنهم رجال حلوا من الولاية في أعلى درجاتها وليس فوقهم من درجة إلا درجة النبوة وهذا ما يسمى مقام القربة في الولاية وآياتهم في القرآن (حور مقصورات في الخيام) بنعوت حور الجنة. ولا يشغلهم نظر الخُلْفُ إليهم وليس في وسع الخلق أن يقوموا حق تلك الطائفة عليهم لعلو درجاتها. وهم لا يُعْرَفون بخرق عادة فلا يُعَظَمُون ولا يشار إليهم بالصلاح[7].

والتصوف هو خلط المعنى الباطن بالمعنى الظاهر مع إيجاد التوافق والتطابق بينهما. وسلوك التأويل والرمز والإيماء للإيضاح والإفصاح، و الإشارة إلى المعنى الباطن بالظاهر والتمثيل

به له. وذلك الباطن هو الأصل كما أنه مطلق، أما المُلامتية فاتجاههم نحو حقيقة الأسماء وبحثهم عن المسميات. وهم ينوطون أعظم جانب من اهتمامهم بمسلك النبي صلى الله عليه وسلم على أنه مسلك عرفاني و يجلونه كل الإجلال على أنه المثل الأعلى، فكان ميلهم أشد الميل إلى العرفان، وفي استدلالهم على الحقيقة وسعيهم إليها يرغبون في أن ينالوا الوصال نيلا مباشرا. ولهم ذكرٌ خاصٌ بالقلب، وفي نفس واحد يذكرون الله ثلاث مرات متتاليات. يريدون بذلك أنه لا فاعل ولا موصوف ولا موجود سوى الله وفي ذكرهم له يستغرق فكرهم إياه، وهذا عندهم هو مرتبة القضاء في الذات الإلهية[8].

الطرق الصوفية:

بما أن موضوع التصوف موضوع خلافي على المستوى الفكرى، فقد امتد ذلك أيضا إلى مفهوم الطرق الصوفية، فهناك من عرفها كجماعات، وهناك من أطلق عليها تسمية تنظيمات، هذا بالإضافة إلى تلك الكلمات المترادفة، والشائعة الاستخدام في اللغة الإنجليزية للتعبير عن جماعات التصوف ومنها

Sufi Ways".، brotherhoods، path، tariqa، Organization،"Sufi korder

وقد عرف بعض الباحثين الطرق الصوفية بأنها: "بناء اجتماعي له نظامه المتميز وفق علاقاته الخاصة"[9]. كما أشارت تعريفات أخرى إلى الطرق (كتنظيمات صوفية) "على أساس ما تتميز به هذه الجماعات من معنى تنظيمي، وتسلسل هرمي في الأدوار الداخلية، وشكل معين للسلطة"[10]، وهناك تعريفات أشارت إلى أنها "تنظيمات تشبع الاحتياجات النفسية للناس، وتعمل على تحقيقها"[11]، فضلا عما قدمه المستشرقون من تعريفات للطرق اهتموا فيها بتوضيح معنى الطرق الصوفية أمثال نيكولسون الذي ذكر "أنها مجموعة القواعد والرسوم التي يفرضها الشيوخ على مُريديهم"[12]، ولهذا لم يكن للطرق الصوفية صفات ثابتة محدودة، فإن تعاليم كل طريقة ترجع إلى شيخها الخاص، وهو ما يدل على ما في هذه الطرق من تباين واختلاف.

الصوفي:

تضاربت الأقوال في الأصل اللغوي لكلمة "صوفي"، فذكر بعض المؤرخين أن الكلمة مشتقة من الأصل "صوف"، أو "صفر"، أو "صفف" فنسبوها إلى الصوف وإلى الصفاء وإلى الصف وإلى الصفة، (صفة مسجد الرسول بالمدينة)، وإلى رجل اسمه "صوفة"، وإلى "صوفة القفا"، وإلى "الصوفانة" وهي بقلة تنبت في الصحراء، وإلى الكلمة اليونانية "سوفيا"[13].

ويرى ابن خلدون: "أن الاشتقاق من الصوف، وهم (أي الصوفية في الغالب مختصون بلبسه، لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصوف"[14].

كما يعقد جورجى زيدان صلة بين الكلمة العربية والكلمة اليونانية "سوفيا" فيقول: "وعندنا أنها مشتقة من لفظة يونانية الأصل هي "صوفيا" ومعناها الحكمة، فيكون الصوفية قد لقبوا بذلك نسبة إلى الحكمة؛ لأنهم كانوا يبحثون فيما يقولونه أو يكتسبونه بحثًا فلسفيًا، ويؤيد ذلك أنهم لم يظهروا

بعلمهم هذا ولا عُرِفوا بهذه الصفة إلا بعد ترجمة كتب اليونان إلى العربية ودخول لفظ الفلسفة عليها"[15].

ولكن نولدكه استبعد هذه الصلة، مستندا إلى أن "الحرف سيجما اليونانى يمثل في العصور المتأخرة بحرف السين العربي في جميع ما عرب من كلمات يونانية لا بحرف الصاد، فلو كانت صوفي مشتقة من أصل يوناني لكان بقاء الصاد في أولها خروجًا عن القياس، ويبدو أن ما يتميز به الصوف من خشونة ساعد على اختياره كمظهر خارجي لحقيقة باطنة، هي الدخول في طريق خاص"[16].

ويشير إبراهيم بسيوني إلى أن "الاشتقاق من الصوف أقرب الاشتقاقات إلى السلامة من حيث اللغة، وأن اختيار الثوب من الصوف اختيار المسلك خاص ينبني على ترويض الإرادة، والعزوف عن متع الحياة، وحمل النفس على المذلة والمهانة في جنب الله، وأن ما قد حدا بالصوفية إلى رفض هذه التسمية في وقت مبكر إنما يرجع إلى الاستغلال السيئ لسمة الصوف، ولكنه لا ينفي أصل الانتساب إليه"[17].

وقد اتفق جمهور الباحثين قديمًا وحديثًا على أن اسم "الصوفي" مشتق من الصوف، وتطلق حاليا على كل من يسلك طريق الصوفية. وهو ما دفعنا إلى محاولة تتبع مصطلح الصوف أو الصوفي في استساغة الذوق الإسلامي لثوب الصوف.

التصوف:

يرى ابن خلدون في معنى التصوف: "أن هذا العلم من علوم الشريعة الحادثة في الملة، وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين من بعدهم طريقة الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف، فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني للهجرة وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا – اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة"[18].

وقد استحسن السراج وأبو نعيم والسهروردي والغزالي هذه النسبة، كما استحسنها أيضا كثير من المستشرقين أمثال: نيكولسون ونولدكه وماسنيون وجولدزيهر.

أما رأى الغزالى في معنى التصوف: "أن التصوف في جوهره "حال" أو تجربة روحية" خاصة يعانيها الصوفي، ولتلك الحال من الصفات والخصائص ما يكفي في تميزها عن غيرها مما تعانيه النفس الإنسانية من أحوال أخرى. وقد أكد ذلك الغزالي نفسه عندما رأى أن العلم وحده لا يجعل من العالم صوفيًا، وأن جميع ما حصله من العلوم بما في ذلك علم التصوف نفسه لا يُغني في تحصيل حالات الصوفية والوصول إلى معارفها، وأنه لكى يتذوق مذاق القوم (أي الصوفية)، لابد أن يسلك طريقهم ويجاهد مجاهداتهم"[19].

وهو ما قد لاحظه نيكولسون Nicholson في مجموعة كبيرة من تعريفات التصوف اختارها من نصوص القرنين الثالث والرابع الهجريين، "أن كل انتساب إلى التصوف يقابله اثنا عشر تعريفا تعتمد على الصفاء"[20].

خلاصة القول: " إن التصوف لقب له دلالة أخلاقية سلوكية لا يطلق إلا على أهل الصفا والقرب، وسواء أكان لفظ "التصوف" نسبة إلى الصوف أو الصفاء أو الصفة أو صوفانة.. إلخ، فإن الأصل الذي يعتد به هو ما يتصف به أصحاب الطريق من صفات الإسلام الشرعية والتحلي بالأخلاق المرضية[21].

الطريقة:

لقد تعرض نيكولسون Nicholson في مقالته عن التصوف التي نشرت بدائرة معارف الدين والأخلاق، عندما تحدث عن الشريعة والطريقة والحقيقة حيث قال: "يطلق الصوفية اسم "الطريقة" على مجموعة القواعد والرسوم التي يفرضها الشيوخ على مريديهم، ولهذا لم يكن للطريقة صفات ثابتة محدودة، فإن تعاليم كل طريقة ترجع إلى شيخها الخاص، ويشبه الطريق الصوفي في جملته ما كان يعرف في التصوف المسيحي في القرون الوسطى باسم "طريق التطهر Via Purgative، حيث كان أقوى أسلحة المجاهدة في محاربة النفس الجوع والعزلة والصمت"[22]. وتتألف طريقة الصوفية من جملة مقامات يجب على السالك أن يتحقق بها، ولا ينتقل من مقام إلى المقام الذي يليه حتى يصل إلى درجة الكمال فيه، وتختلف هذه المقامات في عددها وترتيبها، ولكن جرى العرف باعتبار مقام التوبة أول هذه المقامات"[23].

بينما عرف الشيخ جابر الجازولي الطريقة بأنها: "مسيرة الأرواح ومقصد المجاهدين وأمل المجتهدين والصراط المستقيم الذي تجمعت عليه الأرواح، وأمرنا الله بطلب الهداية إليه في كل ركعة في صلاتنا واهدنا الصراط المستقيم (الفاتحة: الآية: 6] وقوله لنبيه – : **(وإنك لتهدي إلى صراط مستقيم صراط الله)**" [الشورى الآيتان : 52، 53] والطريقة مدرسة تربي وتعلم وتقترب وتحبب على كتاب الله وسنة رسوله – صلى الله عليه وسلم – تعمل على تصفية النفوس من كدورات الطبع وظلمة الحس، والطريقة مجمع الرجال ومجال عملهم المادي والمعنوي، الحسي والروحي. فيها يظهر جهاد المجتهدين وعمل المريدين، وهي مظهر أحوال رجالها أدبا وسلوكا وأخلاقا. ويقول إن الطريقة الجازولية مدرسة تربي وتعلم، تقرب وتحبب على كتاب الله وسنة رسوله – صلى الله عليه وسلم – فالطريقة مظهر أحوال رجالها أدباً وسلوكاً وأخلاقاً، أي أنها بيان عملي وليس بيان قولي للشريعة الإسلامية السمحاء[24].

الطريق:

الطريق في اللغة كما ورد بالمعجم الوجيز: "الطريق من الفعل "طرق" (بالفتح) بمعنى طلع، وقرع للباب، وبالنسبة إلى الكلام بمعنى عرض له وخاض فيه، ومنها تطرق (بتشديد الراء) إلى الشيء أي ابتغى إليه طريقاً، والطريق هو الممر الواسع الممتد أوسع من الشارع، ويجمع على طرق وطرائق وأطرقة"[25]. وكما ورد بمختار الصحاح "طريقة القوم بمعنى أماثلهم وخيارهم، يقال

هذا رجل طريقة قومه، وهؤلاء رجال طريقة قومهم أو طرائق قومهم للرجال الأشراف، ويقول ابن كثير في تفسير قوله تعالى: "نحن أعلم بما يقولون إذ يقول أمثلهم طريقة إن لبثتم إلا يوما"[26]، أى العاقل الكامل فيهم، والطريق تذكر وتؤنث[27].

والطريق – كما عرفه عبدالحليم محمود – هو: "تقديم المجاهدة، ومحو الصفات المذمومة وقطع العلائق كلها، والإقبال بكنه الهمة على الله تعالى، وذلك يقتضي الإعراض عن المال والجاه والشهرة وذيوع الصيت، ويقتضي الخلوة فترة تطول أو تقصر يتفرغ فيها الإنسان تفرغاً كاملاً إلى الله مهاجراً إليه، فاراً إليه، ينشغل الإنسان فيها بالعزلة والخلوة والرياضة والمجاهدة اشتغاله بتزكية النفس وتهذيب الأخلاق وتصفية القلب لذكر الله تعالى"[28].

وقد أشار أبو نصر الطوسي في كتابه اللمع إلى أن طريق الصوفية يتكون من مقامات سبع هي: "(التوبة، الورع، الزهد، الفقر، الصبر، التوكل، الرضا) وهذه المقامات جماع التربية الخلقية والزهدية للصوفي"[29].

وقد جاء في مقالة لويس ماسنيون Louis Massignon عن (الطريق)، والتي نشرت في دائرة المعارف الإسلامية (ج) بمعنى أن الطريقة جمعها طرق وهذا المصطلح بمعنى الطريق Road والطريقة Way، والممر Path، وأنها اكتسبت معنيين متتابعين في التصوف الإسلامي، ففى القرن التاسع والعاشر كانت بمعنى الطريقة الأخلاقية النفسية والتوجيه العملي للأفراد الذين يسلكون طريق الدعوة الصوفية، ولكن بعد القرن العاشر أصبحت تعني كل النظم والطقوس الدينية التي توضع للتدريب الروحي في حياة الطرق الصوفية الإسلامية التي أنشئت في هذه الفترة"[30].

ومن خلال ما تقدم عرضه من تعريفات يمكن أن نضع تعريفا إجرائيا للطريق الصوفي بأنه: ذلك الأسلوب الخاص الذي يعيش المريد الصوفي بمقتضاه في ظل جماعة صوفية بعينها من الجماعات الصوفية التابعة لشيخ بعينه، يضم هذا الطريق مجموعة من التعاليم والآداب والعادات والتقاليد والقيم التي تشكل ذلك التنظيم الداخلي لهذه الجماعة، والتي يمكن ملاحظتها من خلال تلك الممارسات للطقوس والشعائر، التي تظهر خلال اجتماعاتهم الدورية المنتظمة وفي مناسباتهم الخاصة والعامة على السواء والتي يعقدون فيها مجالس العلم والذكر باستمرار.

الولي:

المقصود بكلمة الولي في اللغة: "المحب" و"الصديق" و"النصير"، وفي الشرع: هو من والى الله بالطاعات وبتنفيذ أوامره وترك نواهيه"[31]. وقد يحتاج مفهوم الولي إلى توضيح هذا المصطلح من الناحية اللغوية، يعني "ولي" و "ولى فلاناً ولياً دنا منه وقرب، تبعه من غير فعل، أحبه، أما في المفهوم الصوفي فيطلق المسلمون اسم الولي على الرجل الذي وصل إلى مقام الفناء عن ذاته وإرادته وبقي بالإرادة الإلهية"[32].

الشيخ:

يعرف شيخ الطريقة الشيخ بأنه: "المعلم والدليل والمرشد والمربي، وكذلك الأب الروحي لمريديه وأتباعه، والشيخ لا يتم بتعيينٍ دنيوي أو اختيار إدارةٍ عليا، ولكنه اختيار القلوب لمن جعله الله لهم هاد، فهو الخبير الذي دل الله المريدين عليه بقوله: **(الرحمن فاسأل به خبيرا)** [الفرقان، الآية:59]، ومعه يشعر المريدون بالأمن والطمأنينة والأنس، لذا كانت طاعته واجبة على من بايعه وتتلمذ على يديه **(يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم)** [النساء، الآية 59]، والشيخ يوجه ويحض على العمل الصالح والحب في الله، وقد جعل الله ولكل قوم هادٍ (الرعد، الآية:7]، والشيخ مسئول عن طريقته ومريديه، فهو رائدها وراعيها وخادمها "كلكم راعٍ وكلكم مسئول عن رعيته"[33].

ونجد أن شيخ الطريقة يعرف الحدود التي يجب على مريديه أن يتبعوها مع شيخهم، والمكانة الخاصة بالشيخ لدى مريديه، كما يذكر مسئولية القائد عن أتباعه ومرؤوسيه، مما يدعم مكانته بين أتباعه.

بينما يشير مكفرسون إلى روح الشيخ المتوفى بأنه "روح متحررة" Disembodied من شخص ميت تظهر للأحياء والاعتقاد في الأشباح وما يماثلها موجود في كل المجتمعات، وهو مؤسس على الاعتقاد بأن الروح Soul متميزة عن الجسد، وتستمر في الوجود بعد الوفاة"[34].

الدرويش:

الدرويش كلمة فارسية كانت تطلق في بادئ الأمر على الفقراء المحتاجين الذين يسألون الناس إحساناً، ثم أطلقت بعد ذلك على الزاهدين من المسلمين، وقد استخدمت في اللغات التركية واللغات الأوروبية، ثم أطلقت بعد ذلك على أعضاء الطرق الصوفية، ويمكن التمييز بصفة عامة بين الصوفي والدرويش، كما يمكن التمييز بين النظرية والتطبيق العملي لها، "فالصوفي هو المسلم الذي يعيش في جماعة صوفية ومتزود بنظرية فلسفية معينة، أما الدرويش فهو المسلم الذي يحيا حياة عملية خاصة، ويهتم بالجانب العملي من التصوف كالخلوة والذكر... إلخ، كما يطلق على الدرويش اسم الفقراء أو الإخوان، وظهرت هذه التسمية في مراكش والجزائر"[35].

وقد تعرض لين Lane في كتابه "المصريون المحدثون" لموضوع الطرق الصوفية في الفصل العاشر والحادي عشر عندما كتب عن الخرافات Superstition: وتكلم عن الدراويش وذكر أن أعدادهم كبيرة في مصر، فالبعض منهم يقوم بممارسات دينية ويتعيشون على الإحسان، وهم محل احترام في هذا القطر بخاصة وأنه ينظر إليهم على أنهم أولياء يستطيعون القيام بالمعجزات، أما بالنسبة إلى شيوخ الطرق فإنهم ينتسبون إلى الخلفاء الراشدين، فقد اعتبر الشيخ البكري حفيد أبي بكر الصديق ممثلا لكافة الطرق الصوفية كلها، وله سلطة عليها وتأثير ونفوذ[36].

القطب:

يعني عند الصوفية "المتصرف في شئون الكون، وهو رأس العارفين الذي لا يمكن أن يساويه أحد في مقامه في المعرفة حتى يقبضه الله ثم يورث مقامه لآخر من أهل العرفان[37]. والمقصود بكلمة القطب في الطريقة الجازولية هو: "المجدد للدين في وقته وزمانه"[38].

المريد:

المريد هو "رجل يعمل بين الخوف والرجاء شاخصاً إلى الحب مع صحبة الحياء. وهو: ذلك التابع للشيخ الذي أخذ العهد عليه بالاتباع والتسليم له في كل ما يعن له من أمور حياته. ويطلق على جماعة المريدين في الطريقة لقب "الأحبة أو الأحباب أو الإخوان" وكلها مصطلحات بمعنى واحد، وتنطبق على المريدين والأتباع في الطريقة الجازولية الشاذلية"[39].

ويُعرِف الشيخ جابر الجازولي المريد بأنه: "هو من أراد أن يسلك الطريق حباً في الله، فاستخار الله في الانتساب إلى الطريق وشرح الله صدره لهذا الطريق، فخلع عن نفسه كل شيء كان فيه من لهو الحياة وزينتها، وأقبل على طاعة الله بقوة وصدق، ملازما آداب وقته، وطاعة ربه، متأسيا بشيخه مقتديا بنبيه –صل الله عليه وسلم– حتى يمنح بالمواهب. وأوقات المريد محسوبة عليه، فآداب الوقت وآداب الحال وآداب المقام يجب على المريد الالتزام بها، فمن لزم الأدب نال الإرب"[40].

نشأة الصوفية:

إن التصوف المعاصر بكل ما يحمله من تعاليم إسلامية وشرعية وأخلاقية واجتماعية هو امتداد طبيعي لتلك الحركات الدينية التي انتشرت في العالم الإسلامي في القرن الثالث الهجري كنزعات فردية تدعو إلى الزهد وشدة العبادة كرد فعل مضاد للانغماس في الترف الحضاري، ثم تطورت تلك النزعات بعد ذلك حتى صارت طرقاً مميزة معروفة باسم الصوفية.

ولقد نشأت الطرق الصوفية كرغبة مشتركة لدى كل من الشعب والحكام، حيث يستمد الحكام منها شرعيتهم "لذا فهم يحرصون على الاشتراك في موالدها ومواكبها تقربا للشعب، وعلى صعيد آخر يستعين الشعب بالطرق الصوفية كوسيط لدى الحكام لنقل رغباتهم ومتطلباتهم إليهم، وهي في الوقت ذاته الملجأ والملاذ من قهر الحكام واستبدادهم بالأمور"[41].

ثم انطلقت التنظيمات الصوفية في العصر الحديث من القاعدة الشعبية لتضم من هم ذوو مكانات (اجتماعية، اقتصادية، دينية، وثقافية)، فانضوت بين صفوفها من هذه الفئات: المهندسون، والأطباء، ورجال الجيش، ورجال الأعمال، والمثقفون، وأسهمت هذه المراحل الانتقالية السابقة في تطور الطرق الصوفية لتصبح إحدى مؤسسات المجتمع المدني، والتي تقوم بدور اجتماعي يضم العديد من صور الأداء (الديني، والثقافي، والاقتصادي، والسياسي).

لم يكن التصوف باسمه وصفاته وهيئته التي عُرِفَ بها منذ ظهوره معروفاً بهذا الاسم؛ لاهتمام المسلمين الأوائل بالعمل والعبادة على حد سواء. وقد اتخذ التصوف حسبما يتفق بعض الباحثين أشكالاً أخرى ومسميات ترتبط بالزهد والتقشف في الدنيا والعمل من أجل الآخرة. ويذكر سعيد عاشور الكيفية التي نشأت بها الطرق الصوفية فيقول: "نعم بدأ التصوف في الإسلام هادئاً بسيطاً لا يتعدى ظهور فرد بين حين وآخر، هنا أو هناك، بين أنحاء العالم الإسلامي، يلتمس التوبة إلى الله، ويدفعه عدم الرضا عن الأوضاع التي يحس بها حوله إلى اعتزال الناس في صورة أو أخرى، ومحاولة كسب رضا الله عن طريق اتباع حياة الزهد والتقشف، ثم لا يلبث هذا الفرد أن يحوز ثقة معاصريه وإعجابهم فينظرون إلى هذا الصوفي نظرة مثالية ويقصدونه إما للتبرك أو أملا في قضاء حاجاتهم، وربما اتخذوه واسطة بينهم وبين الله – عز وجل – ليكشف عنهم الغموم، ويفرج له الكروب، وهكذا يتحول الإعجاب بالرجل إلى إيمان به، فتنتشر الشائعات عن قدراته ويروج المنتفعون لكراماته، فيقف حوله كثير من المريدين يتخذونه أستاذا لهم، وشيئاً يهتدون بهداه، وقدوةً صالحةً يقتدون بها للوصول إلى طريق الله عز وجل"[42].

وقد انقسمت مراحل نشأة وتطور الطرق الصوفية إلى عدة مراحل أساسية هي:

"١– مرحلة ما قبل القرن الحادي عشر الميلادي، وبدأت باعتراف رجال الطرق بوجود طريق محدد إلى الله، واقتصرت هذه المرحلة على الشيخ وتلاميذه الذين ينتقلون من مكان إلى آخر دون أن يؤسسوا نظاماً معيناً.

٢– مرحلة أخرى اتسع فيها نطاق التصوف، وظهر عدد من علماء الصوفية البارزين ومنهم عبد القادر الجيلاني ٤٧٠ / 561 هـ وغيره، وظهر نمط الطرق الجماعية، بمعنى آخر أصبحت الطرق جماعات أكثر منها أفراداً وأصبح لها تنظيم بسيط يعبر عنها.

3– مرحلة ثالثة انتشرت الطرق الصوفية فيها انتشارا واسعا في القرن الخامس عشر الميلادي وبخاصة في أقطار المغرب وليبيا، وحملت على عاتقها التعليم الديني في الوقت الذي أهملت الحكومة العثمانية شئون التعليم وأمور الدين ورعاية البلاد، وحلت الزوايا الصوفية كمراكز للتعليم محل المسجد والمدرسة، "بل كانت تضم مدارس سرية تعمل أساسا في المناطق الإفريقية لتسد الفراغ في القارة بعد القضاء على بعض الأنظمة السياسية التي كانت تتولى الحفاظ على الدين الإسلامي". ثم أصبحت الطرق تخضع لنظام دقيق، حيث أشارت "ترمنجهام" إلى وجود نظم للزوايا؛ حيث يحتل قمة الهرم التنظيمي شيخ الطرق ويليه في التنظيم وكلاء محليون، وذلك في المراكز المختلفة والمدن التابعة لها، ويليهم الوكلاء المقدمون ويسمون أحيانا (خلفاء الشيخ)، ويقيمون بالزوايا، ويليهم مريدو الطرق، ويقوم كل خليفة بتسجيل الأعضاء في الزاوية الخاصة به، وتنظيم المحاضرات لهم"[43].

كان أغلب المسلمين أهل دين و زهد، بحيث لم تكن هناك حاجة إلى أن يطلقوا عليهم اسماً خاصاً لتمييزهم عن الآخرين، وإنما كانت هناك جماعة من أفاضل المسلمين الذين أدركوا صحبة النبي ﷺ فسموا لذلك بالصحابة، وأطلقوا على الجيل الذي تلاه زمن الصحابة أو أولئك الذين

نالوا صحبة الصحابة "التابعين"، وبعد عهد الخلفاء الأربعة، ولا سيما في أواخر القرن الأول حيث كان أغلب الناس منشغلين بشئون الدنيا؛ حيث سموا طائفة من الخواص الذين كانوا يعنون بأمر الدين "بالزهاد والعباد". وكان زهد مسلمي صدر الإسلام وتقواهم عملين ومعتدلين، أي أنهم كانوا يعنون بأمر معاشهم وواجباتهم الاجتماعية، وكانوا يكافحون كل مشكلة ويجتهدون لإيجاد أحوال أفضل في المجتمع الإسلامي.

"والحاصل أن التصوف كان بادئ ذي بدء طريقة عملية لا مذهبا نظرياً كما قال الجنيد البغدادي: إننا لم نحصل على هذا التصوف بالقيل والقال ولم نحصل عليه بالحرب والقتال، ولكننا حصلنا عليه بالجوع والسهر والامتناع عن الدنيا والانقطاع عما نحبه وعما زُيِّنَ في أعيننا"[44].

ولم يكن في هذا العهد اختلافٌ كبير بين الشخص الصوفي والمسلم المتعبد، وهذه العزلة وهذا الفقر الاختياري إنما كان ليستطيع بها الصوفي أن يفكر في القرآن ويتدبر فيه بصورة أفضل، وأن يكون أكثر قرباً إلى الله بواسطة العبادات والأوراد والأذكار. ومن البديهي أن أقطاب الصوفية لم يكونوا يتوقعون أن يصبحوا يوماً موضعا لأذى حكام المسلمين وعلماء الشريعة الإسلامية؛ لأنهم كانوا حينئذ مقيدين بأحكام الشرع، والفرق الوحيد بينهم وبين باقي المسلمين هو أن الصوفية كانوا يبدون اهتماماً أكثر ببعض أصول القرآن ويقدمونها على الأصول الإسلامية التي كانت متساوية في نظر غيرهم.

ويجب أن نذكر هنا بصورة خاصة أمرين من بين العوامل الاجتماعية الكثيرة التي أثرت في نمو التصوف في المجتمع الاسلام :

(أ) الاحتكاك الثقافي بين المسلمين في صدر الإسلام أصحاب الحياة البسيطة الخالية من التكلف بأصحاب الممالك المجاورة بعد فتحها، ووقوع ثروة طائلة في يد هؤلاء القوم الفقراء. واتساع المجتمع الإسلامي نتيجة لهذه الفتوحات كانت سببا لتبديل الحياة البسيطة الساذجة المعتدلة للعرب إلى حياة مليئة بالكلفة والجلبة، تلك الحياة التي كثر فيها الإفراط والتفريط، فكان المسلمون المتعبدون والمتدينون في صدر الإسلام يحتملون هذه التغيرات والتحولات الفجائية في حياة العرب بمشقة كبيرة.

(ب) الاضطرابات والطغيان والقتل والحروب الداخلية الموحشة ومظالم الأمراء وانهماكهم في الأمور الدنيوية والمادية الصرفة، تلك التي بدأت بثورة الناس على عثمان بن عفان وقتله المؤلم، ثم انتهت بحادثة كربلاء واستشهاد الحسين رضي الله عنه فانزوت جماعة عن المجتمع؛ المليء بالشرور والمشاغبات؛ طلبا للنجاة بأنفسهم من التهلكة والظلم والفساد والطغيان، واستمر ذلك حتى نهاية عصر بني أمية. ومن الأمور الخاصة بهذه المرحلة أن الزهاد من أئمة التصوف لم تكن لهم لغة رمزية خاصة، ولم يضعوا تعبيرات و اصطلاحات خاصة بهم، وأهم من كل ذلك أنه لم يكن لهم اسم الصوفي"[45]، من اصطلاحات المراحل التالية. والحاصل أن زهاد هذا العهد بالإضافة إلى الجانب العملي كانوا نظريا أشبه بأساتذة العلوم الشرعية، والمتكلمين وأئمتهم منهم بالصوفى حسب معنى القرون التي تليهم، ويعد عصرهم في الوقت نفسه عصر نهضة التصوف الأولى.

الطرق الصوفية في القرن الثاني الهجرى:

نشاهد في القرن الثاني للهجرة ولا سيما نصفه الأخير جماعة من بين المسلمين لهم حياة عجيبة مخصوصة، أي أن ظواهر أحوالهم وسيرهم وسلوكهم لا تشبه ظواهر عامة الناس، وينبغي تسميتهم تبعا لذلك باسم خاص، وذلك الاسم هو "الصوفية"، لأن هؤلاء الناس كانوا يرتدون ملابس صوفية قروية خشنة، وبعض هؤلاء الناس شيدوا لأنفسهم صوامع بعيدة عن المجتمع ليعيشوا فيها، "واعتكف بعضهم في المغارات وأخذت جماعة أخرى تجوب الصحارى أمثال (إبراهيم بن أدهم) وكان ابن ملك في "بلخ"، معروف الكرخي، السري السقطى، مالك بن دينار...إلخ، من أصحاب هذه الأحوال كانوا يعيشون في أحط درجات الفكر وأقصى درجات الصبر والخضوع ورياضة النفس والانقطاع عما سوى الله، والحزن والغم الدائم والرضا والتسليم في كل حال بالشكر، وكانوا ينتحلون أنواع البلايا في معيشتهم.

وتصوف هذا العهد إنما هو استمرار لحياة زهاد القرن الأول الإسلامي وسلوكهم بطريقة أكثر مبالغة في الزهد والاعتكاف، واعتزال الدنيا وتحمل المشاق والتوكل والرياضة والقناعة، ومن أمثال ذلك المرأة الزاهدة الصوفية (رابعة العدوية)" [(46)].

وإذا دققنا النظر في مجرى حياة الصوفية في هذا العهد وتأملنا أقوالهم رأينا أنه لا توجد لهم أي أقوال عن عناصر العرفان والحقيقة، ولا يوجد لهم من الأقوال الأساسية للصوفية كالحب الإلهي ووحدة الوجود وما شابه ذلك بأسلوب واضح صريح، لم يبلغ نضج القرون التالية التي أوضحت حدود كلمة "الصوفي" و"التصوف" وطبعتها بطابع علمى.. ونرى في أواخر هذا القرن بذور كلمات الصوفية الذين لم يكونوا حتى ذلك الوقت سوى جماعة من الزهاد، والشخص الوحيد الذي يتكلم في الحب الإلهي إنما هو رابعة العدوية، التي يبدو أن التصوف الحقيقي بات يُظهرها. أي يمكن القول بأن بذور التصوف الحقيقية غُرست منذ أواسط القرن الثاني، ولكن ثمرة هذه البذور ظهرت في القرون التالية له كما مر ذلك.

ومع كل هذه التطورات والتغيرات نشاهد أن صوفية هذا العهد معتدلون يراعون ظواهر أحكام الشرع ويعدون متشرعين بصورة كلية ولا يعدهم سائر المسلمين أهل بدعة.

ومن مميزات هذا العهد أن الزهاد والعباد في الجزء الأخير من هذا القرن كانوا يسمون باسم خاص هو "الصوفية" كما أن طريقتهم كانت تسمى بالتصوف".

الطرق الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجري:

لقد اهتم الصوفية في هذه المرحلة بالكلام في دقائق أحوال النفس والسلوك، وغلب عليهم الطابع الأخلاقي في عملهم وعلمهم، فصار التصوف على أيديهم عَلَمًا للأخلاق الدينية. كما بلغ التصوف مرحلة النضج والكمال وازداد تكامله بحيث يمكن القول بأن التصوف الحقيقي قد بدأ منذ القرن الثالث الهجري.

ولقد ظهرت خلال هذه المرحلة أفكار جديدة وإصلاحات وتعابير خاصة قد وجدت فيها مثل: عدم الاعتناء بلبس المرقع من الثياب، ومظهر الدروشة والتصوف، والاعتقاد بأن الزهد هو ترك الدنيا، وأن العبادة ليست هي الهدف النهائي أو الغاية المطلوبة، بل إنها مقدمة لهدف أعلى، وعدم الاتكال على الطاعة؛ لأنه من الممكن أن تكون هذه الطاعة نفسها حاجباً عن الطريق أحياناً، وكذلك الاهتمام العظيم بالعشق والمحبة والقلب والذهول والهيام، واعتبار العارف والمعروف شيئاً واحداً وأن كل شيء مظهر للحق.

ورغم أن سائر كبار صوفية هذا العهد أيضاً مثل: (ذي النون المصري، وأبي يزيد البسطامي، وحسين بن منصور الحلاج، وأبي بكر الشبلي) قد عبر كل منهم عن أفكار الصوفية بتعبيرات خاصة، فقد مالوا جميعهم قليلا أو كثيرا إلى الأخذ بعقيدة وحدة الوجود، ولم يروا شيئا سوى ذلك.

وقد لفت هذا التغيير نظر الناس إلى أفكار الصوفية وأقوالهم وسلوكهم ولاسيما طبقة الفقهاء الذين عدوا هذه الأقوال خطرا على جماعة المسلمين، واتهموا الصوفية بالبدع وأحيانا بالكفر والإلحاد. وكان من نتيجة تلك المضايقات أن توسل أكابر الصوفية بالاستشهاد بالأحاديث والقرآن والتفاسير والأدلة العقلية أكثر من ذي قبل، ورغم التعارض القائم بين أساس التصوف وأصوله من جهة، وتأليف الكتب من جهة أخرى.

أهم خواص تصوف هذا القرن هي:

"(أ) إن التصوف في هذا العهد يعطى التفكر والتدبر وإمعان النظر أهمية كبيرة أكثر من القيام بالرياضات الشاقة.

(ب) إن شيوع فكرة وحدة الوجود في هذا العصر أفاد أن الهدف الوحيد للصوفية هو (الاتصال بالله ليس إلا)، ولكن هذه الأفكار لم تكن مستحسنة لدى الفقهاء والمتشرعين نظريا وعمليا، وكانت ذا خطر، فضلا عن أن الاعتقاد بوحدة الوجود كان منافيا لعقيدة التوحيد الإسلامي.

(ج) أن الصوفية في هذا القرن سلكوا مسلكاً حزبياً، وأصبحوا طبقةً خاصةً، أي أصبحت لهم خصوصيات حزبية ومقررات ورسوم وآداب طائفية، ودخلت كل طائفة تحت رعاية شيخ ومرشد وقطب صاحب السلطة الكاملة على مريديه، يراقب أعمالهم، ويحث كل شخص على إطاعة أوامر المرشد، ومراعاة الأنظمة. وكانت للأحزاب والفرق المختلفة من الصوفية طرق متنوعة في السير والسلوك. ومع أن الصوفية كانوا يهدفون إلى شيء واحد، فقد كانت كل طائفة ترى لنفسها طريقاً خاصاً للوصول إلى الغرض، وتسير في طريقها الخاص بها كما تشاهد هذه الحالة نفسها بين فرق الصوفية مع وجود الغاية المشتركة بينهما، وأن وجود الخانقاوات للمرة الأولى كان نتيجة هذه الاختلافات"[47].

الطرق الصوفية في القرن السابع والثامن الهجري:

"تصوف هذه المرحلة هو امتداد لتصوف القرنين الخامس والسادس، الذي بلغ درجة النضوج والكمال بظهور كبار العارفين ولاسيما محيي الدين بن عربى وجلال الدين الرومي، ونتيجة لوقوع كافة بلاد الشرق الإسلامي تقريباً تحت سيطرة المغول المتوحشين الظلمة أدت الحال بها إلى أسفل درك من مراحل التعاسة والانحطاط المادي والمعنوي، فدمروا الحياة والعمران والعلم والحضارة وقتلوا آلاف الناس، وقضوا على المدارس والمكتبات ومراكز العلم أيضاً، كما أن المشتغلين بالعلوم قُتِلوا أو فروا وتشتتوا، ويمكن القول بصورة كلية أن الفكر العلمي والبحث والتحقيق في هذه المرحلة كانوا في حالة جمود وركود وراجت أصول التقليد والتعبد والمتابعة لأقوال المتقدمين.

ومن خصائص هذه المرحلة نفوذ الخانقاوات وكثرتها وأهميتها، التي بدأ إنشاؤها في القرون السابقة بصورة بسيطة من أجل اجتماع الصوفية فيها، وقد بلغت أوج الأهمية في هذا القرن بحيث أصبح منصب "شيخ الشيوخ" في عداد المناصب الرسمية للدولة، وكانت الخانقاه تعد من المراكز الاجتماعية المهمة"[48].

لا يمكن فهم أية ظاهرة اجتماعية دينية بمعزل عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يمر بها أي مجتمع، خلال العصور التاريخية المختلفة، لذاسوف نقدم في الفقرات التالية محاولة للتعرف على بعض ملامح الحياة الاجتماعية والاقتصادية في مصر في هذا القرن الذي يسمى (قرن الصوفية)، حيث انقسمت الطبقات الاجتماعية في هذا العصر إلى:

(أ) أهل الدولة.

(ب) أهل البلد من التجار وأولى النعمة من ذوي الرفاهية.

(ج) الباعة وهم متوسطو الحال من التجار وأصحاب المعاش من السوقة.

(د) أرباب الزراعة والحرف من سكان الريف.

(هـ) الفقراء وهم رجال الفقهاء وطلاب العلم

(و) أرباب المصالح والأجر وأصحاب المهن.

(ز) ذوي المسكنة الذين يتكففون الناس"[49].

وقد عمت البطالة بالجملة في هذه الفترة فانتشر الفقر واشتدت الخصاصة وعظم الكرب وجاع الناس في أكثر الأحيان حتى أكلوا الميتة، واستمرأوا لحم الآدميين.

ويتضح لنا مما سبق أن الشعب المصري كان أغلبه من الفقراء، بينما الحكام وأهل الدولة كانوا يعيشون في نعيم مقيم، وبالتالي كانت الطرق الصوفية هي السبيل الوحيد للهروب من ظلم الحكام، ومن الحاجة، وحيث لم تكن الظروف السائدة من الفوضى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية مهيأة للثورة فكان ذلك باعثا نفسيا للجوء إلى الطرق الصوفية وما تمارسه من ذكر وأوراد. "وقد أكد الباحث "هيلر" الفكرة نفسها حيث أشار إلى وجود ارتباط قوي بين نشأة الطرق

وازدهارها، وتدهور الحضارات، فازدهار الطرق الصوفية في القرن السابع الهجري صاحب فترات الانحطاط السياسي والاجتماعي والاقتصادي في مصر أو ما يسمى بعصور الضغط السياسي. فيكون الانضمام لها نوعا من الهروب الديني – وليس تديناً – من الواقع عن طريق إرجاعه لقوى غيبية"[50].

وقد أقبل القرن العاشر للهجرة، وحكم المماليك يؤذن بالمغيب، ومصر تتأهب لاستقبال الحكم العثماني، وكأنما سبقته إليها مواكب الضنك والظلم والجهل والفساد.... فسدت أداة الحكم واضطرب الأمن، واكتشف طريق رأس الرجاء الصالح، فانطوت مصر على نفسها، واعتزلت العالم الأوروبي، في وقت كان يعج فيه بنهضة تستغرق مرافق حياته، وتُشِيع في أهله الكلف بالعلم، والنزوع إلى الفكر الحر.

"وفي هذا الجو الفاسد المنتشر في مصر قبل العصر العثماني وفي إبانه افتقدوا للحاكم القوي الذي يؤمنهم على نفوسهم وما ملكوا، فلاذوا بالله، والتمسوا العدالة فيما وراء الدنيا، حيث لا ظلم ولا فساد، ومن هنا كان الكلف بالتصوف، والإقبال على أهله، وقوى من هذا النزوع الصوفي، وأخضعت له مصر من الدعوات السرية التي فشت في أرضها منذ أيام الفاطميين، ثم أدركته العناية (أي التصوف) بالأبحاث العقلية، ونزع البعض في إقامته على أسس فلسفية، وأخذت تظهر عند أهله النظريات الفلسفية في المعرفة والوجود، ولكنها كانت لا تساير المألوف عند السلف، فتنكر لهذا النوع من التصوف أهل السنة في العالم الإسلامي، وضاقوا بالنظريات الفلسفية الجامحة، التي يأوي إليها المتطرفون ممن انتهوا إلى القول بالاتحاد والحلول ووحدة الوجود، وتصدى الأشاعرة لإنكار هذا الجموح، وهاجموا الفلاسفة والمعتزلة دعاة التأويل في نصوص الكتاب، وانتصر لحملتهم حجة الإسلام (الغزالي)، ولكنه أبقى على التصوف الذي يساير التعاليم الدينية ويتماشى مع روح السنة وسرعان ما غلب هذا النوع من التصوف المساير لمبادئ السنة على التصوف القائم على النظريات الفلسفية الدقيقة، وانتهى هذا النزوع إلى إيثار العمل على النظر، وتغليب التعبد على التأمل، ومن هنا رجع الاهتمام بالسلوك وما يقتضيه من وجوه الطاعة وتربية النفس والزهد والتقشف والحرمان والزلفى إلى الله، وكاد ينطفئ الجانب النظري في العالم الإسلامي، قبل مجيء العصر العثماني بنحو ثلاثة قرون"[51]، وبهذا عاد التصوف في مرحلته الأخيرة إلى ما كان عليه في مرحلته الأولى وما أن أقبل العصر العثماني حتى كانت مصر قد عرفت الكثير من الزوايا التي ينشئها لشيوخ الطريق أهل اليسار ليقيموا فيها مع أتباعهم جماعات، منقطعين لعبادة الله، متجردين لذكره معرضين عن الدنيا، زاهدين في وجوه اللذات، منصرفين إلى التفقه في الدين والعلم بأحكامه، فأخذت هذه الزوايا مكان الخوانق والربط، في عصر الأيوبيين وسلاطين المماليك في مصر، وقد كان هذا هو الغرض الذي كانت تنشأ من أجله زوايا الصوفية قبل الحكم العثماني وبعده، على أن فساد الجو وضنك العيش وشيوع الجهل، قد أغرى الكثيرين من الأدعياء باحتراف التصوف واتخاذه أداة للكسب، ووسيلة لاتقاء المظالم، وطريقاً إلى اقتناص السمعة الطيبة والمركز الملحوظ والجاه العريض، وأقبل على هؤلاء الأدعياء أهل الغفلة من الناس وما كان أكثرهم، فاختلط الدجالون بالصادقين من أهل الطريق.

الطرق الصوفية:

تعد أهم الطرق الصوفية في مصر وأقدمها تلك الطرق التي أنشأها كبار الناسكين والأولياء الذين جمعوا حولهم العديد من الأتباع (الدراويش) يحملون اسمهم (المريدون)، ويذكر علي مبارك ذلك بقوله: "إن معظم الطرق منسوبة إلى الأقطاب الأربعة: سيدي عبدالقادر الجيلاني، وسيدي أحمد الرفاعي، وسيدي أحمد البدوي، وسيدي إبراهيم الدسوقي رضي الله عنهم أجمعين، ويضيف علي مبارك أن هذه الطرق الرئيسية تعددت ونُسِبت لغير هؤلاء بتعدد من أخذها عنهم مباشرة أو بواسطة، فنسبت إلى الآخذة، وسميت فروعاً نظراً لتفرعها عن الأصل الذي هو أحد السادة الأربعة"[52].

الجانب التطبيقي:

مسرحية بلدي يا بلدي لـ رشاد رشدي:

يحمل نص (بلدي يا بلدي) في ثناياه لغات متعددة ومتنازعة وخطابات ترجع أصولها إلى النصوص التاريخية والدينية والفلسفية والأدبية والاجتماعية.

تعددت دلالات النص وتحول فيه الإنسان والمجتمع والأيديولوجيا إلى خطابات ونصوص تعرض الكيان السياسي والاجتماعي بوصفه حوار يحيل إلى أطر مرجعية دالة.

وعندما يعطى رشاد رشدي الكلمة لأبطال هذا النص ليكشفوا عن مكنوناتهم وهواجسهم يأتي هذا الكشف مشيرا إلى توجهه الأيديولوجي نحو (الليبرالية) بدلالاتها المثالية الإنسانية وإيمانها بما تسميه (جوهر الوجود الإنساني) أيضا تؤكد مقالات رشاد رشدى هذا التوجه الفكري حيث يقول مثلا:

الاتصال في الفن عملية شاقة وشيقة في نفس الوقت... لأنها تتضمن الجديد دائما... والجديد يتضمن التغيير. تغيير نظرتنا للأشياء وإحساسنا بمن وما حولنا، بل وبأنفسنا وبالكون كله والاتصال في الفن كالحب يصوغ النفس ويشكلها وما من رؤية فنيه تصل الناس إلا وكانت قائمة على الحب.. حب الفنان للناس ولرؤياه ولغايته[53].

في مسرحية (بلدي يا بلدي)، يستخدم المؤلف التاريخ ليربط بين الماضي والحاضر، وتدور أحداث النص على مستويين أساسيين، الأول يكون بعد وفاة السيد البدوي بمائة عام، وهذا بالطبع ماض بالنسبة للمتلقي، يتعرض هذا الحدث لبعد أخر من الداخل فيعود بنا المؤلف إلى ما وراء هذا التاريخ حيث حياة السيد البدوي نفسه ويكون هذا هو المستوى الثاني.

تتوازي أحداث المستويين وتصل الشخصيات لدرجة التطابق، فنجد أن شخصيات المستوى الأول مثلا "خلوصي، وأبو الدهب، وعجيبة، وأم الزين، وحسن الفطاطري لها نفس النظائر المطابقة في شخصيات المستوى الثاني مثل الملواني، وأبو العجب، وغريبة، ومنار، وحسين الفطاطرى"[54]. يقول فاروق عبد القادر:

الحكاية أن الفساد قد عم مصر وأن هذا يشبه ما حدث تماماً قبل مائه عام حين كان السيد أحمد البدوي يعيش يفكر في أحوال المسلمين ويلتف حوله المريدون فيحولهم إلى دعاه يحملون دعوته إلى الناس وتتداخل الحكايتان..... فما يحدث الآن صورة لما حدث قبل مائة سنة واستمرار له وكل شخصية في حكاية الماضي تقابلها شخصية في الحاضر "[55].

وتمتد تلك الرؤية إلى الواقع الفعلي لزمن كتابة النص بعد هزيمة عام ١٩٦٧م، لتصبح إسقاطاً صريحاً ومباشراً لأحداث هذه الفترة، فنجد مثلا شخصية " متولى" الثائر الغضبان الذي استطاع ورفاقه أن يخلعوا الوزير الأرمني "بهرام" ويطردوه من البلاد، ليجلس "متولي" مكانه، ويصبح على قمة السلطة، فيجعل من رفاقه حكاماً وقواداً، إلا أنهم سرعان ما يخلعوه ويشوهوه عندما يتحولون إلى أفظع مما كان عليه المماليك السابقون.

وهذا بالطبع هو منظور رؤية المؤلف لثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ بقيادة "عبد الناصر" والضباط الأحرار.

وقد جاءت رؤية "رشاد رشدي" في (بلدي يا بلدي) في اتجاه المنظور الذي يبرئ الحاكم البطل، ويطرحه في صورة ضحية خيانة الرفاق، وفساد النظام فهو يصوره كما يقول (غالي شكري) حاكماً أو ولياً، طيباً وعاجزاً، حاضراً وغائباً، قوياً وضعيفاً، لأن بطانته أو حاشيته أو مستشاريه يأخذونه واجهة محبوبة من الناس، وهم قد تفرغوا لتشويه تعاليمه بقهر الشعب وتجويعه، مما ينذر بسقوط مدو لأركان البيت وأهله جميعا[56].

وإذا كانت الرؤية التفكيكية "لا تلتزم بالحدود الأدبية للنص باعتباره وحدة تنفصل تماما عما حولها، عن التاريخ والسياسة والأيديولوجيا، بأحوال وجنس المبدع نفسه وميوله بل تميل إلى النص في علاقاته المتشابكة المتشعبة مع ظرف إنتاجه من ناحية، وظرف استهلاكه من ناحية أخرى، باعتباره بناء من العلامات أو الآثار التي تحمل آثار نصوص أخرى لا نهائية.

ولا شك أن المنظور الفكري الذي يبرر سقوط الزعيم بسبب فرط البراءة، هو منظور يغلفه الزيف والتضليل، حيث الواقع الفعلي والفني قد أثبت دخول هذه الفكرة في دائرة الخرافات، حيث الحاكم هو تجريد رمزي تتكثف فيه قوى النظام وأدواته.

ومع ذلك، يتفق الباحث مع القول بأن الظرف التاريخي لكتابة المسرحية تميز بالفصل الكامل على مستوى اللاوعي، في نفس الشعب بين جمال عبد الناصر كحاكم على رأس نظام، وبين جمال عبد الناصر كرمزٍ لمشروع الحرية والعدل الاجتماعي(57).

1. الأيديولوجية المضمرة في ثنايا الخطاب:

أولا: على مستوى العلاقة بين السيد البدوي وأفراد الشعب:

علاقة سحرية، نسجت خيوطها بقوة بين الترابط بين السيد البدوي وأفراد الشعب..... أنه الأمل في الخلاص من كل الأزمات.... على يديه ستتحول الأمور الى النقيض، سيأتي الخلاص ولكن دون أن يشاركوا أو يتفهموا، كما تشير كلمات المسرحية...

امرأة : حتى السلطان.

رجل : السلطان كمان.

رجل : ويروح فين السلطان جنب سيدي أحمد

رجل : اللي غير الشعير وعمله قمح.

رجل : ودعاً للغفير فصار الأمير.

رجل : خلصنا يا سيد (مبتهلاً).

امرأة : نجينا م اللي احنا فيه.

رجل : بحق جاه النبي.

امرأة : تفتح لنا بابك.

امرأة : خلصنا يا سيد.

الجميع : الله ... الله ... الله (المسرحية ص86)

"ومستوى التصريح، يشير الحوار السابق إلى بشر فقدوا القدرة على مواجهة حياتهم، وأصبحوا أسرى الفقر والبؤس والحيرة والضلال، تركوا واقعهم السيء، وتخلوا عن مجابهة تحدياته، وآثروا البحث عن قوة وهمية صنعوها بإرادتهم، ليهربوا من عجزهم ومن بعض ضعفهم، راهنوا بوجودهم خلاصاً من القهر، ورفضوا أن يعطوا لأنفسهم أي دور في صنع هذا الخلاص"[58].

هم دوماً في موقع المفعول به انتظاراً لقدوم المخلص، ليوضح إصرار هذا المجتمع على مستوى اللاوعي على التعلق والتبعية، حيث هو بحاجة دائمة إلى من يدبر له أموره نيابة عنه، لهذا اتخذت علاقة أفراد الشعب بالسيد البدوى"صورة سحرية نزعوا عنها كل ما يربطها بالواقع، فهو في وجودهم ليس إنساناً فعلياً له قدراته وطاقاته، وليس بشراً له عيوبه، لكنهم وضعوه في إطار مطلق، ومنحوه كل تصوراتهم المثالية عن وجود افتقدوه وفشلوا في تحقيقه على المستوى الواقعي يل رحبوا بالقهر، وهذا يوضح ...

"إن أبطال الأنسان المقهور عديدون، يشكلون سلسلة متصلة الحلقات، تذهب من الأسطورة إلى الواقع، وكلهم يتصفون على الدوام بنفس الخصائص: الجبروت والقدرة على تغيير الواقع المؤلم، أو المأزقي بخير منه يكون لصالح الإنسان المقهور، الرحمة والحدب، العطاء دون حدود، إمكان التقرب منه والتودد إليه، الشعور بروابط عاطفية وثيقة تربط الانسان به، إحلاله في دور المحامي والمدافع عن المظلومين، إعلاء شأنه وتنزيهه عن كل أوجه القصور والعجز، إحلاله مرتبة المثل الأعلى له، وخصوصا الوضعية الطفلية الاتكالية تجاهه، وتسليمه مقاليد أمره، ومهمة تدبير المصير[59].

إن شخصية "السيد البدوي" لها رمزيتها الاجتماعية، ونمطيتها الواقعية، ومرجعيتها الأيديولوجية فهو على مستوى التضمين يمثل الثابت والمطلق والإطار المرجعي بكل دلالاته ومشتقاته، ورغم هذا فهو يتحول إلى بطل مضاد، يوجه الأمور في مجال معاد لا يحيل إلا إلى عالمه الخاص الذي يدور في إطار الرومانسية الفكرية؛ بمفهومها القائم على الهروب من الآن وهنا من الحاضر والواقع حيث ينتفي الفعل ويستحيل التغيير. لقد دخل مشروع السيد البدوي في مجال معارض وفي سياق دلالي مخالف فهو بكل مثاليته وتجرده يساعد على تجذر الوهم والضلال والخرافة؛ حيث انعزل وحده تاركاً مهمة نشر رسالته للسطوحيين الذين فتتوا مشروعه وحولوا أحلامه إلى اتجاه مقلق؛ ليرسخوا وضعية التواكل والسلبية في نفوس الآخرين الذين رسموا له صورة شبه إلهية.

يقول الراوي :

الراوي :

سيدي أحمد كان النور في ايديه كثير .....

وكان غرضه يديه للغير.....

لكن مش عشان يتكلموا عليه لا.....

عشان يبصرهم يهديهم..... يفتح عينيهم.....

وبالشكل ده كل واحد يبقى نوره في أيدية.....

وده السبب في أن سيدي أحمد علم السطوحيين وبعثهم يعلموا الناس ويبصروهم؛ في مصر وفي حلب وفي تونس ومكة في بلاد العرب أجمعين. لكن للأسف كان أغلب السطوحيين أمام الرسالة مش فاهمين أو على تعليمها مش قادرين أو وده الأهم من تحريفها مستفيدين. **(المسرحية ص57)**

على مستوى التصريح، يؤكد الحوار السابق أن خطأ " السيد البدوى " الوحيد والذي أدى لانهيار مشروعه، يكمن في فرط براءته ونقائه، ومثاليته، ويحيل هذا إلى تيمة " الحاكم الذي لا يعلم " والأعوان المنحرفون، ولكن هذا الفصل الحاد بين الحاكم ورجاله، يميل إلى التضليل والتزييف، فالنظام هو القائد وأعوانه، بحيث لا يمكن التمييز بينهما، "وليس الحاكم إلا تجريد رمزي تتكثف فيه قوى النظام وأدواته. ويؤكد "رشاد رشدي " تيمة السقوط بسبب المثالية والبراءة على مستويين عن طريق الحدث الموازي حيث "السيد البدوى" يمثل المنظور الديني للتجربة والفتى "متولي" يمثل المنظور السياسي لها، وسقطة " متولى " هي نفسها سقطة " السيد البدوى" حيث خلص البلاد من بهرام وأقام العدل بين الناس (من منظوره)، ولكن الفساد فرض ظلاله على رجاله الذين شوهوه وارتكبوا الأخطاء باسمه، لتصبح صورته في وجود شعبه أشد قسوة من المماليك كل هذا ومتولى لا يعلم شيئاً هو الأخر طبقاً لما تشير إليه الرؤية الظاهرية للنص"[60].

ولكن يحمل المستوى الأعمق للنص تناقضات أيديولوجية وتضاربات واضحة تتكاثف في منظومة خطابات توجه دلالة النص في اتجاه عكسي وعندما يعلن متولي– للسيد البدوي – أنه قرر مواجهة الغزاة وتحرير الأرض يرفض السيد ويحذر تلميذه من نفسه ومن رجاله.

متولى : مم تخشى يا سيدي؟

السيد : أخشى من نفسك عليك؟

متولى : إذا كنت تقصد حب الدنيا فقد تخلصت منه بفضلكم.

السيد : دائما الثائر الغضبان للحق... هذا أنت يا متولي.

متولى : وسأظل كذلك يا سيدي.

السيد : ولهذا اجتمعت القلوب حولك.... أنت أمل يا متولي.

متولى : وسأحقق الأمل بإذن الله.

السيد : هلا اختبرت نفسك أولاً؟

متولى : ليكن ما أنا قادم عليه اختباراً للنفس.

السيد : لن يكون من اليسير احتمال ما يجيء به الفشل.... اختبر نفسك بعيداً

عن الناس...هذا حقك... لكن أن تفشل ويفشل الكل معك فسوف تشتد الظلمة حتى تعمي البصر.
(المسرحية ص97)

ظل حبيس برجه العاجي، شديد التباعد عن الواقع الفعلي واكتفى بالسطوحيين، واعتمد عليهم في نشر رسالته.

والفلسفة المثالية التي تؤطر فكره، جعلته ممتلئا بالحلم، وخبرته الإنسانية تنبض بذلك الإنكار الفطري لمحدوديته أو ضعفه أو احتمال خطئه، ويباعد كل ذلك بينه وبين ظروف الواقع الاجتماعي المتخلف الذي يحاصره، ليظل عاجزاً عن خلق صيغ تعبر عن مضمون حقيقي فعال يؤثر في واقعه وفي الآخرين.

ومن التناقضات التي تظهر في خطاب " السيد البدوي" لتحول منظور رؤيته وتدخل بفكره في سياق مخالف، ما يشير إليه هذا الحوار مع الشيخ "قمر".

السيد : ليس طريق التوبة الاعتزال.

قمر : كنت فقط أريد أن أخلو إلى ربي.

السيد : بالعمل.

قمر : بالعمل يا سيدي.

السيد : نعم بالعمل الصالح يقترب الإنسان من الله...

قمر : ولكن يا سيدي وأنا بالجبل لم انقطع ساعة عن الصلاة والصوم.

السيد : الصلاة والصوم من فروض العبادة. أما العمل الصالح فهو العمل من أجل الغير.

قمر : ولكن يا سيدي بعد أن حدث ما حدث.....

السيد : لم تعد صالحاً لحمل الرسالة... نعم... ولكن هذا لا يعني أن تكف عن العمل وتلجأ إلى الجبل.....**(المسرحية ص112)**

عندما يعلم السيد البدوى "أن تلميذه الشيخ قمر" والذي أعده لحمل رسالته قد اعتزل في الجبل ليستغفر ويتوب، ويهرب من طوفان حبه لـ " فاطمة بنت بري" التي رآها لحظة فتحولت حياته، وأصبح كل ما فيه فماً جائعا كفم الحيوان.

أن "الشيخ قمر" تحاصره مشاعر الذنب التي تفتت أعماق وجوده، وهو شديد القسوة على نفسه، حيث آثر الهروب دفاعا ضد القلق الذي يخشى أن يتوجه إلى الواقع فيدمر ذاته، لذلك بدت له "فاطمة بنت بري" كخطر ضخم يعجز البشر عن مواجهته، واختار ركناً بعيداً يتناسب مع ضعفه وعجزه ومهانته لعله يفلت من سيطرتها.

وفي نهاية لقاء السيد البدوي" بتلميذه قمر يدعو له بأنه لن يرى طيف بنت بري ويطلب منه أن يقف بالباب مع عبد العال أحد السطوحيين ليعاون الناس وبعدها سيبرأ.

عبد العال : سيدي.

السيد : خذ قمر ودعه يقف بالباب.

عبد العال : وماذا أفعل انا يا سيدي؟

السيد : دعه يقف معك يا عبد العال.... أربعين يوما يقضيها في معاونة الخلق سيبرأ بعدها بإذن الله..... إن قلبه لم يتلوث. قمر وهو قمر.....

عبد العال : نعم يا سيدي (يخرج ومعه قمر).

عبد العال : اذهب إلى منوف حيث تقيم إلى أن تدفن بها.

قمر : (مندهشاً) ولكني لا أصلح لحمل الرسالة.

عبد العال : منوف مقرك ومثواك.

قمر : سيدي أحمد قال إني لا أصلح لحمل الرسالة.... فكيف.....

عبد العال : مقاطعاً بحدة هذه أوامري... يدفعه بيده ويخرج.

(المسرحية ص137)

على مستوى التصريح، يشير الحوار السابق إلى فساد السطوحيين ودورهم في تزييف الرسالة وفي تحويلها وفق مصالحهم الخاصة، حيث يرفض "عبد العال" أن يقف قمر معه بالباب ويأمره بالذهاب إلى منوف حتى يدفن بها. وكما تشير الإرشادات المسرحية (مقاطعًا بحدة)، (يدفعه بيده ويخرج) فإن هذه الممارسات تحيل إلى خاصية التسلط والقهر كصفة للعلاقات السائدة في عالم النص وفي واقع المجتمع المختلف بصفة عامة وعبد العال يأمر ويضلل وقمر ليس أمامه إلا التنفيذ حيث هو إنسان مسلوب الوعي والإرادة لا يستطيع التفكير، مشلول بالقهر الذي يحاصر أعماق وجوده.

وهذا ما توضحه العلاقة بين السطوحيين وزعيمهم من ناحية، وبين السطوحيين وبعضهم من ناحية أخرى. في لقاء "السيد البدوى" مع تلاميذه السطوحيين يقول:

السيد : أنا أريد أن تعلموا أن الزهد في ذاته ليس هدفنا نحن لا نريد للناس

أن يتركوا أمور الدنيا ويقيموا في الكهوف والجبال..... هذا هروب...والفضيلة إذا هربت لم تعد فضيلة. عبد العال : وما عسى أن نفعل يا سيدي؟

السيد : لقد ساعدتم الناس على أن يروا نور الله في قلوبهم؟

عبد العال : نعم بفضل الله.

السيد : ومن رأى نور الله لا يرضى إلا بما يرى الله إنه جدير بالإنسان وهو الذي غرس نوره في قلبه.

الشيشيني : تعني يا سيدي؟

السيد : أعني أن الذي رأى نور الله... الذي كان أسيراً فأصبح حراً...

ينبغي أن لا يسكت على ضيم... وأن لا يقبل لنفسه أو لغيره إلا ما يليق بالإنسان... ولو أدى هذا إلى هلاكه... وإلا فما الفرق بين الحر والعبد؟

السيد : نعم الكفاح من أجل ما هو حق... من أجل خلاص أسرى المسلمين... وكلنا أسرى **(المسرحية ص141)**

على مستوى التصريح يعلن "السيد البدوى" أن الزهد في ذاته هروب والفضيلة إذا هربت لم تعد فضيلة. ولكنه يستثني نفسه من هذا الهروب. هو يمتلك الوعي النظري بأبعاد قضيته ولكنه يرفض – على مستوى التضمين – أن يدخل هذا الوعى حيز التنفيذ والتطبيق، وأن يتفاعل مع واقعه ومع الأخرين تؤطر كلماته أيديولوجيا رومانسية تهرب به من واقع أليم..... من الآن..... وهنا.... إلى عزلته الفردية حيث القوانين الكلية التي تحرك الكون.

وفي فضاء النص بصفة عامة، يحمل خطاب السيد البدوي" لغة دينية تحيل إلى النص القرآني، وتمتص في داخلها كثيرا من تراث الوعظ والخطابة والصياغات والأحاديث الدينية، هذا الاتجاه

يمنح خطاب " السيد البدوي" مشروعية وسلطة وقوة تأثير وإقناع، ومعارضة لأية أيديولوجيا قد تحملها خطابات أخرى.

ومن ناحية أخرى يوضح الحوار السابق أن خطاب السطوحيين تغلفه الصياغات الإلهية والجمل المقدسة في الخلاص بيد الله،(نعم بفضل الله)، (لن يكون هذا بإذن الله).

ليؤكد مدى إدراك السطوحيين على المستوى الواعي الضرورة إزاحة الدلالة الأصلية للإطار المرجعي الثابت، والذي يمثله على المستوى الرمزي، خطاب "السيد البدوى" ليتمكنوا من تبرير مشروعهم الخاص.

"ففي واقع شديد القتامة، يسهل التحالف على البشر المتهورين، ويصبحون وسطاً ملائماً لتأصيل الاستكانة والخرافة والجهل، وتنصرف قوة الإنسان إلى ما وراء هذا الواقع بعيدا عن محاولة التحدي والتصدي الموضوعي له، وعلى الجانب الآخر يكون السطوحيون قد أدخلوا سياقهم المطلوب متخذين من المنظور الديني ستارا يحفظ مكانتهم ويقيهم من المسئولية الفعلية تجاه تكريس التخلف والانحطاط وصناعة العجز والانهيار.

وكما يشير الحوار السابق يصر حاملو رسالة " السيد البدوي " على نفي صورته الإنسانية لتحل محلها صورة شبه إلهية، ذات قدرات أسطورية خارقة، بحيث تستطيع على المستوى النفسي أن تستقطب كل إحباطات وعجز وقهر جموع الآخرين. يتضح هذا المنظور في خطاب "أبو طرطور" (أحد السطوحيين)، (الله هو سيدنا مش بيصلي الضهر في مكة.. والعصر في مصر) حيث الإحالة الواضحة إلى النص القرآني وإلى شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، أيضا يشير خطاب "عبد العال" على مستوى التصريح إلى نفي بشرية "السيد البدوي"، وتأكيد وجوده بعيدا عن قيود الواقع الزمان والمكان وإضفاء الصفات الإلهية عليه.

عبد العال : أهو سيدنا قاعد فوق دلوقتي... تفتكروا انه مش شايفكم.. شايف كل واحد فيكم وعارف أنتم بتعملوا أيه... وجايين منين ورايحيين فين..... عارفين لو رحتم أخر الدنيا... حيشوفكم وهو قاعد مطرحة...

فالخطاب يحيل ضمنا إلى الصيغة الإلهية المقدسة، ولكنه في هذا الإطار يخرج عن حدود اللغة القرآنية المطلقة ليصبح حديثاً أيديولوجياً.

وعلى المستوى الفني يميل نص (بلدي يا بلدي) إلى تأكيد المنظور الدائري حيث نقطة البداية هي نفسها نقطة النهاية مرورا بأوهام التغيير بين النقطتين فأحداث المسرحية تبدأ بشعب مقهور وحكومة متسلطة وعدوان خارجي؛ لتنتهي أيضا بنفس الشعب المقهور والحكومة المتسلطة والعدوان الخارجي؛ هذا بغض النظر عن النهاية المتعسفة التي أقدمت عليها المسرحية؛ حيث يذهب متولى على رأس جيش إلى المنصورة فيحقق النصر على المعتدين وتأتي هذه النهاية من منظور أيديولوجيا المصالحة مع الواقع رغم تنافيها مع الحتمية الدرامية للنص. أما النهاية الفعلية للمسرحية فتتمثل في المشهد الذي ينزل فيه السيد البدوي من عليائه ليواجه الناس ويدعهم للقتال؛ فيكتشف أن

افراد شعبه قد أصبحوا أسرى المعجزات والأساطير والضياع؛ بعد أن فقدوا إرادتهم الإيجابية ووجودهم الفاعل وهنا يستسلم السيد البدوي معلناً فشله وهزيمته .

السيد : نحن يا متولى لا نصنع ما نريد .....

لأننا لا نملك أن نكون .....

لأن من حولنا هم الذين يصنعوننا .....

هم الذين يملكون أن نكون أو لا نكون .....

كما يريدون ..... ففيم إذن نريد .....

وفيم نكون .....

وفيم السير .....

والحركة والصمت أجدى والسكون ..... للسطوحيين

اذهبوا فلم يعد عندي ما أقول .....أبدا. **(المسرحية ص167)**

وقد عرض النص ما هو كائن معلنا على مستوى التصريح، الجماهير المقهورة في ظل مجتمع أحادي المنظور لن تستطيع مواجهة الظروف القائمة، ولن تتمكن من التغيير وبذلك تصبح نقطة البداية في النص هي نفسها نقطة النهاية دون تغيير يذكر. ولكن زمن كتابة النص المسرحي بلدي يا بلدي وظرف إنتاجه ولحظته التاريخية في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ م؛ هذا الزمن يدور في فضاء مقلق مجنون شهد انكسار الحلم وضياع الأمل الذي تبدد فجأة وكما يقول غالي شكري :

لقد كان شعور الإنسان المصري والعربي نوعاً من الإيمان بأن هذه الثورة ثورته وأن مشروعها مشروعه وأنها لذلك لا يمكن أن تنهزم فالهزائم للخونة وحدهم، والانتصارات للوطنيين والثوريين وحدهم. وكان هذا الإيمان الذي يعني اليقين والحتمية والمطلق واللانهائي هو قارب النجاة الذي اصطدم بجبل الهزيمة في صيف ١٩٦٧م؛ وقاد الموج العاتي إلى الغرق حتى القاع. كانت الهزيمة بحجم المشروع الذي انكسر؛ "لقد كان المشروع الناصري فارساً للأمل في التحرر من التخلف والفقر والاستغلال؛ ولكن المشكلة كانت أن الإيمان العربي كان قاطعة كحد السيف حيث إن صاحب الحق لابد وأن ينتصر. وبما أن صاحب الحق هو نفسه صاحب المشروع فلا بديل عن أن يغلب الخير المطلق الشر؛ ويكتسح الأبيض الناصع الاسود"؛ وفي الخامس من يونيو ١٩٩٧م ثبت أن هذا الايمان قد تأسس على أوهام وأخطاء داخل المؤمنين وخارجهم.

وإذا كان المنظور السياسي متمثلاً في السيد البدوي ومتولى هو أحد الأنظمة المادية المتحكمة في المسرحية فأنه لا ينفصل عن مجموعة الفرضيات الواعية واللاواعية التي تحكم سلوك الإنسان والتي تشكل في النهاية نظاماً أيديولوجياً مهيمناً.

وينزلق الخطاب في بلدي يا بلدي وفق حركة عكسية مرتدة تحدد مساره نحو عوالم غيبية مسحورة تغلفها الأساطير، فيحيل إلى صيغة أيديولوجية تؤكد شعور الإنسان بعجزه وقصوره وضعفه أمام عالم لا يستطيع التحكم في ظواهره.

2. ثالثا: الواقع الأسطوري والنزعة الغيبية:

يكشف النص عن نزعة غيبية تضرب جذورها بعيدا في أعماق البشر؛ وتحول رؤيتهم إلى ما وراء الواقع؛ ويتأكد هذا المنظور على مستوى الحدث الأساسي أثناء الاحتفال بمولد السيد البدوي بعد وفاته بمائة عام. والحدث الموازي عندما يعود بنا النص إلى ما وراء هذا التاريخ حيث حياة السيد البدوى نفسه، في المستوى الأول هناك شخصية (ضاربه الودع منار) وفي المستوى الثاني نجد نظيرتها المتمثلة في شخصية (ضاربة الودع عين أبوها) وعلى مستوى التصريح تحيل شخصية (ضاربة الودع). بصفة عامة إلى أحد وسائل السيطرة الخرافية على المستقبل والمصير.

"عندما يتضخم إحساس البشر بالعجز وانعدام الوسيلة وانهيار إرادة الدفاع عن الوجود والحياة يصبح المسار الطبيعي هو الهروب إلى عوالم غيبية وأوهام سحرية تمكنهم من احتمال وجودهم البئيس"[61]. وتتجمد الرؤى وتسجن في هوة الماضي السحيق وبذلك يصبح البشر في حل من مسئوليتهم تجاه تغيير ما هو كائن ويتأصل في أعماقهم محاولة البحث الوهمية عن أسلوب لامتلاك الحاضر والمستقبل.

منار : (كمن تقرأ الغيب) الكربة حتزول.

حسين : امتى منار: بعد ثلاث ليالي....لما ينتهي المولد.....

الدرويش : حي أبو العجب: الرمل بيقول كده

منار : الرمل ما بيقولش حاجة... الناس هي اللي بتقول.

أبو العجب : الناس...(يلوح بيديه ويسير مبتعدا عنها) (تقترب أصوات..... الله..... الله.... ودقات الدفوف)

منار : المولد اشتد..... يالا كل واد يشوف شغله..... (تنادي) نبين زين ونضرب الودع **(المسرحية ص183)**

في الحوار السابق تقرر منار ضاربة الودع أن الصراع العنيف الذي يعصف بنفوس بشر وضعوا أمام مصيرهم سوف ينتهي وتتغير الأوضاع، ويصبح المستقبل نقيضاً للحاضر البائس. ولكن دون فعل أو عمل إيجابي (الكرب حيزول) ويتلهف حسين لمعرفة هذا التوقيت الموعود الذي يهمس به الرمل؛ فحين تتدافع موجات القهر وتغلق دوائر الحصار ويقف الإنسان عاريا أمام عجزه وانعدام قدرته على التأثير في واقعه تصبح النتيجة الحتمية هي إيمانه بهمس الرمال ووعود القواقع والأحجار. هذا الاتجاه يمثل نوعا من الدفاع السلبي عن وجود فقد معناه فيتمكن الإنسان من الاستمرار ومن تحمل مصيره بلا صراع يدفعه للتغيير فيصبح مستسلما مستكينا للأمر الواقع لا يرى له بديلا وتنتفي كل مبررات الفعل.

وعلى مستوى آخر تدرك منار زيف ما تقول وتعلم أنها تلعب على أوتار أحلام وأمال الآخرين في محاولة للسيطرة الخرافية على مصيرهم؛ فهذا هو عملها ووسيلتها لمجابهة الحياة. (المولد اشتد... يالا كل واحد يشوف شغله) (تنادي.. نبين زين ونضرب الودع) يحمل هذا الحوار توتراً متصاعداً نتيجة للتناقض والتباعد ما بين شخصية منار كتركيبة نفسية اجتماعية وبين دورها كضاربة للودع. تقرأ الرمل لأحد الرجال عيال كتير بتبكي... جعانة.

الرجل : علشان مافيش رزق.

منار : الرزق كتير.. البحر كله سمك...

الرجل : البحر ما فيهوش سمك

منار : السمك موجود بس عاوز مجهود.

الرجل : مستاء قولي كلام غير ده.

منار : خد بياضك.. أولى بيه ولادك (تعطيه القرش)

الرجل : وهو ينصرف طيب ما تقولي حيحصل ايه؟

منار : قلت لك الحقيقة...

الرجل: الحقيقة؟ يفتح الله... يخرج.

منار : تخرج من الباب الآخر... نبين زين ونحط الودع **(المسرحية ص187)**

في الحوار السابق يطلب الرجل من ضاربه الودع أن تمنحه تفسيراً ومبرراً لاستمرار وجوده؛ بعد أن وصل العجز إلى أقصى مداه فهو على مستوى التضمين يبحث عن وسيلة يسيطر بها على مصيره، من منظور غيبي يؤكد له القول بأن الكائن أمر محتوم وأن هذه هي طبيعة الأمور.

تشير الخطابات السابقة إلى واقع مشوش يبدو لا عقلانياً ولا منطقياً فالأفراد عاجزون عن السيطرة على وجودهم؛ غارقون في موجات الانفعالات المتفجرة التي تُنشأ حلقة مفرغة يدورون فيها. فأمام مأزق الحياة وتلاشي الجدل العقلي والحاجة الماسة إلى الحل تصبح النتيجة المتوقعة هي السقوط في بؤرة التفكير الخرافي الغيبي بحثاً عن الخلاص السحري. حيث الذهنية الخرافية التي تحاول أن تصل إلى أهداف الفرد أو المجتمع؛ على أسس لا تستند إلى العلم أو العقل، وهي تلك الذهنية التي يكون فيها للخرافة مكان بارز سواء في نقل المعلومات أو تمثيلها وفي تفسير الأحداث أو تعليلها.

وكما يشير الخطاب فان أفراد الشعب تؤمن إيماناً مطلقاً بحدوث تلك الظاهرة الخارقة؛ ويحيل هذا إلى الطابع الديني المزيف الذي يحيط بتلك الممارسات والاتجاهات الخرافية. والذي يمهد أمامها السبيل لتدخل في مستوى المقدس الذي يجب الإيمان به؛ دون مناقشة ويصبح التوقف عند هذه الأمور لمناقشتها مساسا بالمقدسات وانحرافاً عن الإيمان". وبهذا تتأصل الخرافة في وجدان الإنسان

المقهور وتزداد سطوتها عليه، ويندفع بعنف جارف للتمسك بها حيث تصبح معادلاً لإيمانهِ الديني". وبذلك ينتفي المنظور التحليلي الموضوعي للواقع، وتختفي الأسباب المادية الفعلية لمشاكله وراء الغيبيات وزيف الأوهام والأساطير.

وكما يتضح من نص المسرحية فان الأيديولوجيا السلفية ترسخ سطوة الهيمنة الغيبية، عن طريق غرس أفكار شائكة وتكريسها من خلال التكرار والإلحاح عليها. أو عن طريق البريق الساحر الذي يفتح الباب للبسطاء من البشر ويدفعهم إلى التحليق بعيدا عن واقعهم؛ تجنبا لأي تغيير أو تحول جذري في النظم والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية. لتصبح المحصلة النهائية هي أن الظلم وعدم المساواة قدر محتوم وظاهرة طبيعية وأصلية في الوجود الإنساني؛ وأن على الإنسان أن يرضى بما قسم له ويظل أسير قيوده ولا يحاول التدخل بإرادته أو فعله لتغير أوضاع قائمة. وإلا كان الدخول في دوائر الكفر والمروق والعصيان هو المصير المحتوم؛ وبذلك تتنازل الجماهير طواعية وبكامل إرادتها عن وعيها وإدراكها وقوتها الفاعلة؛ وتتجرد من إنسانيتها وتغوص في براثن التخلف.

3. تصوف المأساة

ان المؤلف يقدم لنا المأساة، على مستويين يحدث كلاهما في الماضي، فوقت المسرحية الأساسي أو حاضرها – وهو ماض بالنسبة للجمهور – يتعرض لبُعْدٍ ثانٍ من الداخل. فأحداث المسرحية التي يفترض أنها الأساسية، والتي نكتشف أنها مجرد غلاف لتقديم التيمة الأساسية، تحدث بعد موت السيد البدوي بمائة عام، بمناسبة الاحتفال بذكرى مولده. تم يأخذنا الرواة والمنشدون الى الماضي – في داخل الماضي السابق – إلى حياة السيد البدوي ومأساته.

"وفي قصة السيد البدوي يقدم لنا المؤلف مأساة فرد ومأساة شعب. ومنذ البداية تتضح لنا رؤية الفنان وكيف تختلف اختلافاً جوهرياً عن رؤياه في "اتفرج يا سلام". فبعد دخول المنادي– على المستوى الأول من الزمن – ليعلن دون انفعال "ازدياد الكرب باستيلاء الكفار على المنصورة؛ يقدم المؤلف هذا المشهد التلغرافي القصير"[(62)].

منار (كمن تقرأ الغيب) : الكرب حيزول..

حسين : امتي؟

منار (كمن تقرأ الغيب) : بعد ثلاث ليالي.. لما ينتهي

منار : الرمل ما بيقولش حاجة.. الناس هي اللى بتقول.

أبو العجب: الناس؟ (يلوح بيديه ويسير مبتعدا عنها) **(المسرحية ص36)**

وبالرغم من قصر هذا المشهد فان انصراف أبو العجب الأخير عن منار حينما تقول له بأن الناس هم الذين يقولون بأن الكرب سوف يزول قريبا أبلغ من أي تعليق. ثم ينقلنا المؤلف بعد ذلك، عبر الرواة، مائة سنة إلى الوراء، من الاحتفالات السنوية بمولد سيدي أحمد الى حياته لنجد أن الحال هي الحال. والمؤلف يؤكد التشابه بين الماضي والحاضر – في المسرحية – في حرص شديد يجعل من هذا التشابه تطابقاً كاملاً، فأمام كل شخصية شخصية مماثلة تقترب من الأولى؛ حتى

في التسمية القصة نفس القصة: الظلام المطبق، المماليك، المستعمر الأجنبي. وزيادة في التأكيد يلجأ المؤلف إلى استخدام الملواني، الذي يقدمه على أنه لا عمر له، لينتقل من الحاضر الى الماضي و بالعكس بحرية كاملة في بحثه عن بلده الضائع. ووسط هذا الظلام الدامس تجيء رسالة النور التي يحملها سيدي أحمد: ان الطريق إلى تحرير الآخرين هو تحرير الذات:

السيد: الجيش لا يكفي.. ربما استطاع تحرير الأرض من الغزاة ولكنه لا يملك تحرير أصحاب الأرض.. إن شيئاً ما قد انطفأ في قلوب الناس ويجب أن يشتعل.. عندئذ لن يستطيع التتر أو الروم أو قوى الشر كلها أن تقف أمامهم.

لكن الرسالة النورانية لا تصل إلى غايتها – وهذه بداية المأساة – لعدة أسباب:

أن من عهد إليهم صاحب الرسالة بحملها وتوصيلها إلى الشعب يفشلون في ذلك عن عمد. بل يحرفونها ليجعلوا صاحبها الانسان أسطورة أو – والعياذ بالله – إلها. وعملية تحريف الرسالة تعود عليهم بالنفع الكثير؛ الذي يتوقف لو استيقظ الناس ورأوا النور الذي يريد الشيخ توصيله اليهم. والسبب الآخر هو أن أعين الناس قد تعودت العالمية إلى درجة جعلها تهرع إلى النور بمجرد رؤيته لا للأخذ منه بل للاتكال عليه. ومن هنا تنبع أهمية التساؤل اليائس الذي قدمه أبو العجب من قبل: "الناس؟" وتتمثل مأساة الناس في اللامبالاة الغريبة التي يقابلون بها الخطر الأجنبي والداخلي. وحينما يشتد بطش المماليك و يصيح الشيخ خلوصى:

يا ناس اثبتوا.. خايفين من إيه؟ احنا عددنا أكبر من عددهم.. واحنا أصحاب البلد.. اسمعوا بس.

ما حدش عايز يسمع. طيب أاقفوا ما تجروش.

ينصرف الناس عنه ليشاهدوا أبو الذهب وهو يحول البيضة الى كتكوت.

واذا كان رشاد رشدي في مسرحياته السابقة يركز على عدم النضج العاطفي ويبرزه كمصدر للمأساة؛ فانه هنا يبرز عدم النضج السياسي المتمثل في الاتكالية واللامبالاة. ويعلق أحد الرواة :

الراوى رقم ٢: طبعاً لا حد سامع ولا حد عاوز يسمع.

الناس زي ما شوفنا

يا سادة يا كرام

نايمين، فقدوا الاهتمام

عايشين بس عشان ياكلوا ويشربوا

ويضحكوا ويلعبوا

ويصطدم سيدي أحمد بعدم النضج السياسي وعبودية النفس وذلتها وهو الذي جاء ليحررها فينطق أقسى ما يمكن أن ينطقه:

لم يضعف الانسان

لم يصبح جسدا بلا روح

لم يصبح فما مفتوح

كفم الحيوان

صحيح أن المسئولية هنا تقع إلى حد كبير على الشعب الذي ألقى بهمومه على سيدي أحمد؛ ولكن المسئولية الأكبر هي مسئولية تلامذة الزعيم الذين شوهوا صورته وحرفوا مبادئه وقدموه للشعب على أنه:

... صاحب كرامات ومعجزات وهدفهم من كده إن الناس تلجأ اليه.

وتتكل عليه و تترك أمورها بين يديه

وطبعاً بين أيدي تلاميذه ومريديه

فيصبح كل واحد من السطوحيين له كرامات

ومعجزات تمام زي سيدي أحمد الامام.

ويؤكد المؤلف نفس الشيء على مستوى آخر، وهو متولي، فتى الغربية الهمام، الذي تؤكد قصته مع أتباعه صحة ما قاله أحمد البدوي وهي أن من لم يحرر نفسه ليس باستطاعته أن يحرر غيره. فحينما ينجح متولى الشاب المتحمس في الاطاحة بحكم الوزير الأرمني بهرام؛ ويتولى هو الوزارة بنفسه بغية الاصلاح من مركز السلطة يتكرر معه أيضا نفس ما حدث مع إمامه. اذ تتحول حاشيته هي الأخرى الى طائفة من المنتفعين الذين يتناسون ثوريتهم الاولى، بل يتحولون بالفعل إلى مماليك جدد يخشاهم الناس و يختفون من أمامهم كلما مرت مواكبهم. وهكذا يقف كل من الشيخ وتلميذه في نهاية المسرحية في تشابه تام. وتنقلب الأوضاع جميعها:

الراوي : الجاني ماهواش الجاني

والحرامى طلعته شريف

والشريف عملته حرامى

والمجرمين رايحين جايين

أحرار في الدنيا

والسجون بالمظلومين مليانه.

وحين ينتقى السيد البدوي وتلميذه متولي في المرحلة الاخيرة وفي محاولة نهائية لتبديد الظلمة التي ابتلعت كل بادرة نور، يخرج السيد البدوي – أخيراً!! – دون وساطة أو أعوان أو نواب ليواجه الشعب وبيده النور الحقيقي. لكنه يفشل في اقناعهم بأن متولي لا يزال متولي القديم، الثائر الغضبان للحق. وحينما يدعو الشيخ للجهاد تجيئه أصوات

الناس: "يا خفي الألطاف، نجنا مما تخاف"، و يدرك الشيخ اشتداد الكرب، وأن رسالة النور التي جاء بها تحولت إلى ظلام قاتل. ويتولى متولي بدوره تلخيص المأساة، أو جزء كبير منها على الأقل، في دفاعه عن السيد البدوي الذي لا يتعرف الناس عليه وهو وسطهم:

متولى (صارخا) : أيها الناس...

ليس هذا أحمد البدوي

إنه ليس كما صوروه. لقد حجبوه عنكم. سجنوه. قتلوه ... وهكذا يفتح أحمد البدوي عينيه ليرى المأساة كاملة، يرى الظلمة التي أرادها نورا وقد اشتدت فيشتد إحساسه هو الآخر بالظلام. لتجيء بلدي يا بلدي أكثر مسرحيات رشاد رشدي تصويراً للعالم على أساس من الصراع الأساسي بين النور والظلام:

النور الذي في قلوب الناس

كنت أظن أنكم قد بصرتموه فرأوه

ولكنكم أطفأتموه

فعميت البصائر.. وعم الظلام..

والنور الذي وهبني الله كنت أظن أني أعطيته للناس ولكنكم حجبتموه

ولن يراه أحد

واذا لم يره غيري

فكيف أراه؟

في بلدي يا بلدي لا يكتفى المؤلف مرة أخرى بأبعاد زمن واحد، بل يقدم لنا أبعاداً داخل أبعاد، اذ تبدأ المسرحية بعد مائة عام من وفاة سيدي أحمد البدوي، ثم تنتقل بعد ذلك إلى حياة الامام ذاته. ويلعب المؤلف على المستويين الزمنيين في نفس الوقت طوال المسرحية، مع تركيز أكثر على حياة البدوي في البعد الثاني، ونجد أن المؤلف هنا أيضا يقدم كل من البطلين على مستويين: مستوى عام ومستوى خاص، مع ارتباط عضوي واضح بين جميع المستويات التي تقدمها المسرحية باستثناء نهاية المسرحية.

فاذا بدأنا بالمستوى الأساسي في البعد الثاني، والذي يعتبر بالنسبة لشخصيات المسرحية ماضياً. نجد أن المستويين العام والخاص يرتبطان ارتباطاً أساسياً لا جدال حوله: فحياة السيد البدوي هي رسالته، ورسالته بقدر خصوصيتها هي أيضاً الرسالة التي يحاول ايصالها للشعب والمحاولة في حد ذاتها ثم فشلها في النهاية، هي المستوى العام لهذا البعد الزمني. هذا من ناحية. أما على المستوى الزمني الأول فان المؤلف يقدم نفس الظروف و كأنه يقول أن التاريخ يعيد نفسه فأمام كل شخصية في الماضي شخصية أخرى تقابلها في الحاضر وتشبهها حتى في التسمية إلى حد كبير. هناك

الحاوي وهنا أيضا جاو، وهنالك حسن الفطاطري الذي تخطف منه خطيبته وهنا حسين الفطاطري الذي تخطف منه زوجته، وهناك ضاربة الودع "زين أبوها"، وهنا أيضا ضاربة الودع "منار". بل أن المؤلف يقدم أيضا شخصية مقابلة للبدوي وهي متولي. وفوق هذا وذلك هناك تلك الشخصية الفريدة الملواني الذي يلعب به المؤلف في حرية فنية تامة؛ والذي يرتفع فوق حدود الزمان والمكان معا فينتقل من الماضي الى الحاضر – مع بعد الشقة – بلا عناء : وهو همزة وصل قوية بين البعدين.

إن رسالة الإمام رسالة نور، وهو يريد أن يوقظ في الناس الهمم، يريد أن يبدأ المرأة أولا بتحرير نفسه حتى يستطيع أن يحرر الآخرين، فهو يقول لتلميذه، متولي فتى الغربية الهمام الذي جمع جيشا كبير وجاء يطلب الاذن في التوجه الى القاهرة ليخلصها من الظلم والفساد ممثلين في شخصية الوزير الأرمنى بهرام:

السيد: الجيش لا يكفي.. ربما استطاع تحرير الأرض من الغزاة ولكنه لا يملك تحرير أصحاب الأرض.. ان شيئا ما قد انطفأ في قلوب الناس ويجب أن يشتعل.. عندئذ لن يستطيع التتار أو الروم أو قوى الشر كلها أن تقف أمامهم..

ولكن، كما حدس السيد البدوي، يحقق المؤلف نبوءة السيد المبكرة وهي أن الظلمة اذا طالت تعودتها العين، فيقدم لنا مشاهده الواحد تلو الآخر، يصور فيها الناس وقد تعودت هذه الظلمة بالفعل، فهم مثلا يقابلون صرخات الشيخ خلوصي الذي يحاول أن يشجعهم ضد بطش المماليك، والذي يحاول أن يفتح أعينهم على حقيقة أنهم أصحاب الأرض الحقيقيين بالانصراف عنه إلى الحاوي أبو الدهب، الذي تثير ألاعيبه التافهة اهتماما أكثر مما تثيره كلمات الشيخ خلوصي ضد المستعمر الغازي. وهذا كله يعطى رسالة السيد البدوي أهميتها ويضعها في مكانها الصحيح كشيء لابد منه لأيقاظ الناس.

ولكن السيد البدوي يرتكب خطأ بسيطا سوف ينهي الرسالة نهايتها المأسوية. هذا الخطأ الذي يبدو بسيطا في البداية هو اتكال الإمام على أعوانه و تلاميذه من السطوحيين لتوصيل الرسالة إلى الشعب، وكما قلت في الجزء الأول يحرف هؤلاء الأتباع الرسالة أو يحجبونها عن الناس. وبدلا من أن تنقشع الظلمة ويعم النور كما أراد سيدي أحمد تزداد حتى تعمي الأبصار. وتجيء لحظة اكتشاف السيد البدوي لما حدث هي اللحظة التي يقرر فيها انهاء رسالته بالصمت، مدركاً الحقيقة المأسوية التي بدأها المؤلف كنغمة تمهيدية للمسرحية كلها؛ وهي أن شيئاً ما في هذا البلد يخلق تفاوتاً أساسياً بين ما نريد تحقيقه وما يحدث باستمرار أو ما يتحقق بالفعل!!.

مسرحية رابعة العدوية(*) ... لـ نادية البنهاوي

الجسد الصوفي أم تجسيد التصوف:

إن القراءة الفاعلة المشاركة تلغي الصوت الواحد وطغيان المعنى الواحد، وتثبت في الوقت نفسه قاعدة الحوار الديمقراطي، التي لم يعد النص بالنسبة إليها خطاباً مغلقاً، بل أصبح نافذة مفتوحة على فضاء الفكر الواسع، من خلال نظرة جديدة وفهم مختلف للذات والعالم والآخرين، ومن النظرة الجسدية المزعومة ندخل عالم نادية البنهاوي مع مسرحية رابعة العدوية.

يبدأ نص (رابعة العدوية) من اللحظة الفارقة في حياة المرأة (رابعة)، فارقة بمعنى أنها تعني لرواد الحانوت ما يشتهون من أغاني العشق والهوى والمجون. إلا أنها في ذات الوقت تبغي العزف على الناي، فهي تعشق الغناء وتعشق العزف على الناي أيضاً، لدرجة أنها وقعت في حيرة الاستمرار في الغناء أم العزف على الناي، تغني ما يتمنى الناس، أم تعزف على الناي ومن فعل الحيرة تبني الكاتبة بنيتها الدرامية.

رجل2: لا نريد حيونه... نريدك أنت يا رابعة... غني ... غني ..

رابعة: لكني أُحبُ العزف كما أُحبُ الغناء...

رجل1: إذن العزف لك والغناء لنا، يمكنك أن تعزفي على الناي عندما تخلي بنفسك وغني لنا.

(المسرحية ص37)

وما بين اللحظتين (ما يتمناه الناس وما تحبه رابعة) ظهر (أبو سفيان) التاجر، ليجذبها إلى ما تحب، ويغري صاحب الحانوت بالمال كي تعزف (رابعة) تعزف له خصيصاً، أو تحديداً تبتعد عن عرض الجسد كسلعة لرواد الحانوت.

وهنا تبدأ لحظات الفعل المهم (لرابعة) حيث بدأت تجلس وتجالس (أبو سفيان) تعزف له وتسمع منه؛ ومن ثم بدأ الكلام يخترق العديد من الثوابت لديها كامرأة، وكان أبرزها التفريق ما بين الحب والعشق والهوى ... ويجيب لها عن تساؤلاتها، والتي دوماً ما كانت تقلل من شأن الجسد أمام الروح.

رابعة: عن الحب؟! وما الفرق بين الحب والعشق والهوى؟!.

أبو سفيان: فرق كبير الحب يخاطب العقل والوجدان بينما العشق والهوى يخاطب الغريزة، بالحب وحده نصبح أقوياء ... لأن الإنسان ضعيف.

(المسرحية ص 39 –40)

ومن هنا بدأ الفعل المهم الذي أرادت الوصول إليه (نادية البنهاوي) وتمنته (رابعة) في ذات الوقت؛ ومن ثم بدأت مرحلة التحول لدى (رابعة) (الجسدي والنفسي) والتي دوماً ما تشير الأحداث على هيئة إرهاصات قديمة متجددة في حياة رابعة، التي تحن لحياة الطهر والنقاء، تلك الحياة التي يحاول (أبو سفيان) إعادتها في نفس رابعة.

ثم بدأت الكاتبة في عقد حلقة من الجدل والمناقشة حول (معاني اللذات) ومفردات الشهوات ما بين الحلال والحرام، والجنة والنار، الدنيا والآخرة، كل يفسر ما يشاء كيفما يشاء، وتبعاً لما يريد أن يصل إليه. هناك حلقة مفقودة في النقاش للوصول إلى الحقيقة، والمؤلفة تركتها مفقودة هكذا للقارئ، كي يبحر هو الآخر برأيه وبرؤيته في رصد وتأكيد على الاتجاه النفسي. وتلك سمة مميزة لمسرح (نادية البنهاوي) حيث الأعمال الفلسفية ذات البعد الديني، إذ "تندر في مسرحنا الأعمال الفلسفية ذات البعد الديني، والتي تتخذ من آلام الإنسان الوجودية موضوعاتها، وتبحث في حيرة الروح، وعثراتها وأشواقها إلى الخلاص. إن النص ينطلق من موقف ضياع رهيب وسط متهة مظلمة، ويتطور إلى رحلة بحث عن منقذ للخروج عبر ميادين موحشة، وممرات ضيقة ملتوية، تموج بالأشباح وولائم الموت"[63]. لتعود إلى لعبة الجسد ما بين الاحتفاء والاحتقار.

إذن يمكن تصنيف نص (رابعة العدوية) باعتباره نصاً نفسياً وتعبيرياً ودينياً، نصاً يطرح عبثية الوجود والزمان والمكان، ويطرح كذلك فكرة (الخلاص)، فهناك (أنا) مقهورة هي (رابعة) وهناك الآخر الصارم وهو الإطار الذي تتحرك من خلاله رابعة، وهناك أيضاً الحبيب (أبو سفيان) وهو يمثل الآخر الغامض الواضح في نفس الوقت.

ويمتزج في النص الواقع بالرمز والحلم. إلى أن ينتهي الفصل الأول بنهاية رحلة رابعة مع العرىّ والرقص والغناء؛ إلى حياة الزهد في إطارها الروحي ومضمونها الفلسفي إلى عزلتها في كوخها الصغير، ليبدو هنا التحول الجسدي والروحي.

وتقفز المؤلفة لفترة (سنتين) في الفصل الثاني، لعلها الفترة اللازمة لدخول رابعة عالم التصوف والزهد، وتعلم معطيات الحياة الجديدة.

أما الفصل الثالث (بعد ثلاثين عاماً) فيرصد لحظات النهاية في حياة رابعة بعد أن وصلت لأعلى مراحل ومراتب الزهد والإيمان، والعشق الروحي مع الخالق، في نص مسرحي يتسم بقلة الشخصيات. "وهي سمة من أهم سمات مسرح نادية البنهاوي، والحدث الدرامي على بساطته يحمل أبعاداً ودلالات رمزية مركبة ومعقدة، ربما تتسع لتشمل الوجود النفسي والمادي لكل البشر"[64].

وفي المسرحية تبحر الكلمات عبر التداعيات المرة، لمرأة قد تكون وحيدة فريدة، وقد تمثل أكبر قدر من البشر في رحلة بحثها عن (الخلاص الروحي) على حد قول (رابعة) في نهاية المسرحية ...

صوت رابعة: آه من التدريبات الروحية عندي يا رباح .. ألا أبكي .. ولا أصرخ .. ولا أهرب من الألم؛ إن هذا أشرف ما يمكن أن يفرضه إنسان على نفسه، وأرجو بعد موتي أن يُكتب على قبري عبارة واحدة؛ لا أمل في شيء لا أخاف من شيء.. أنا حرة.**(المسرحية ص174)**

وهنا أول مراحل التحرر الجسدي.

ومن ثم يبدو المشهد على مستويين أحدهما واقعي والآخر روحي، وأيضاً خلط الواقع بعالم ما فوق الطبيعة، واستعاضتها عن الحدث التقليدي بمشاهد كثيرة جداً تكاد تكون مستقلة لا ترتبط إلا في وجدان الشخصية المحورية.

لذلك جاء محور النص متمثلاً في الذات الإنسانية النسائية بشكل عام، فحملت رابعة دلالات رمزية عديدة، في ظل نص مسرحي يعزف نغمات غير مألوفة. ويبحر في داخل النفس البشرية، ليستمد مادته الروحية والفنية والفكرية مترامية الأطراف، حتى لكأنها تستعصى على الحصار بما ترتكز إليه من قوانين التداعي الحر. الذي يبدو منفلتاً في أي وحدة أو اتساق، أو ترابط بين العناصر والأجزاء، ولعل هذا مرجع غموض النص "إذ يضع النص في بؤرته شخصية امرأة بالغة التعقيد وتكوينها النفسي والفكري المتجذر في تجربة اجتماعية وإنسانية متعددة الأبعاد والاهتمامات. مشغول دائماً بالبحث عن النغمة المفقودة"[65]. بدرجة أن تحول النص إلى فن الاعتراف أو الترجمة الذاتية، وخاصة أن النص بأكمله يتمحور حول التجربة الذاتية (لرابعة) ولكنها في ذات الوقت ليست تجربة أحادية خاصة، بل هي أشمل وأعم.

عبر مواجهات تتم بين الإنسان وذاته، وفي دهاليز النفس البشرية، لكنها ليست دهاليز داكنة، بل هي دهاليز موحية وشفافة وراقية، لرغبة امرأة في تحرير الجسد من أزماته السابقة دخولاً في مرحلة جديدة.

"لها مذاق خاص ومتميز، إذ إنها تبدو في أحيان كثيرة تنويعات على لحن أساسي، يتمثل في بحث الإنسان الدؤوب عن الخلاص وسط أمواج الضياع والتشتت، وانعدام المعنى واهتزاز اليقين، والعجز عن التواصل الإنساني الحقيقي، والبحث عن فرح مفتقد في زمن ضائع. ورغم هذا فإن المسرحية لا تثير الإحباط واليأس والتشاؤم بقدر ما تشعل جذوة التحدي والإصرار، والتساؤل الواعي المتجدد"[66]، باستخدام لغة الجسد؛ فالجسد يحمل من المعاني والرموز والدلالات ما يجعله قابلاً دائماً للنقاش.

"فثقافة الجسد تمثل مكوناً أساسياً من مكونات ثقافة المجتمع، ومن ثم فهم طبيعة الإدراك المعرفي الذي ينظر بمقتضاه أفراد المجتمع لأنفسهم وللعالم من ناحية، ومحاولة توافقهم مع ما يتعرضون له من مواقف اجتماعية وثقافية من خلال تلك المكونات من ناحية أخرى، يمكن أن يساعد بدوره على إيجاد فهم جيد للدور الذي يلعبه الجسد كوسيلة للاتصال بين أفراد المجتمع"[67].

ولقد صاغ الإنسان العديد من التصورات والاتجاهات حول الجسد الإنساني بمكونه الفيزيقي والفكري والحسي؛ لما يتمتع به الجسد من خصائص وقدرات وملكات ومن أهم تلك الملكات العقل والذي جعل من الجسد أداة إدراك العالم، كما في حالة رابعة وإدراكها للفارق بين التحرر الجسدي والروحي.

إن اختيار "الجسد" مرتكزاً لاستجلاء نص رابعة ومركزية "الجسد" فيه لها خصوصيتها، فهو يتعامل معه على أساس من ثلاث اعتبارات: المصدر – صيغة الحضور في العالم ذاته – موضوع العلاقة بالآخر.

أما مصدر الجسد فهو الكلمة الإلهية: "كن"، ومن ثم كان الجسد الإنساني جسداً مقدساً بمصدره، وقد أسس هذا الاعتبار لخط ميتافيزيقي ديني، يحضر فيه الخطاب الديني بأشكاله كافة بدءاً من النصوص السماوية وانتهاءً بالنصوص الشعبية عنها. وأيضاً، صيغة الحضور في العالم ذاتاً، فكان مسئولاً إلى حد كبير عن هذا الوعي – بمطلق دلالة الكلمة فلسفياً – الذي تبطن نصه وتخفى تحت لغته. موجهاً نواتج الاختيار منها وتجليات توزيعها؛ لتتشكل نصاً مسرحياً له خطابه النوعي عن الإنسان، الذات.

والاعتبار الأخير هو: "العلاقة"، إذ أخذت العلاقة حدين أقصيين: إما "مع" وإما "ضد"؛ ليتكشف لنا الوعي في نص (رابعة) عن حدته.

فالجسد هو صاحب تلك الأبعاد الفلسفية والرؤى الفكرية بكل ما دار حوله من المقولات والتنظيرات في المدارس الفلسفية القديمة والحديثة، وهو بؤرة التحليل والاشتغال لمدارس التحليل النفسي والاجتماعي والأنطولوجي والميثولوجي. وهو القاسم المشترك الأكبر في كل صراع ثقافي أو سياسي أو ديني، إنه الحضور المتعين للإنسان داخل عالم يزاحمه بموجوداته ومخلوقاته وأشيائه. فهو ليس فقط حامل لصيغة وجود الذات في العالم وإنما هو فاعلها الأصيل والمركزي، ناهيك عن حضوره الوجودي المكثف سواءً ظاهرياً عبر أعضائه وحركته، أو رمزياً عبر كمونه خلف كل فعل أو رؤية أو تجربة"[68].

إن البحث عن كتابة تناول حضور الجسد تناولاً مختلفاً عن النموذج التقليدي هو الأساس؛ "إذ إن معظم الدراسات التي تناولت حضور الجسد وتجليه (نصاً) كانت تتأسس على رؤية النصوص الأدبية للجسد الإنساني بوصفه كتلة من الشهوات والنوازغ والرغبات المكبوتة (PORNO) التي يخرجها النص من غياهب النفس وخلجاتها؛ لتتجلى لغة على صفحة الورق"[69]، لغة تسجل في الجسد، أو جسد ينتج لغة.

"وكلما كان الجسد منتجاً لأكثر ما يمكن من المواد المتعرية عنه يكون أكثر إشعاعاً، وأن حالة عدم الإشعاع هي الموت"[70]، كما في حالة رابعة والتي مثلت الجسد الذي ينتج لغة.

تحاول المسرحية التعامل مع قضية الجسد من منظور يحرر الجسد الإنساني من القبضة الغاشمة للمفاهيم المبتذلة، كما أنها دراسة تحرر الجسد من أسر الثقافة الرأسمالية الطفيلية السائدة بطابعها التجاري الاستهلاكي، حيث راجت التجارة في البشر، وتحول الجسد الإنساني إلى سلعة. وهذا ما رفضته رابعة وقبلت به حيون صديقتها، فقد كان الجسد موضوع التابو "الأول"؛ اذا اختلفت نظرة البشرية له عبر العصور، وتناولته العديد من العلوم، "ذلك لأن اكتشاف الجسم البشري قد أسهم في حل معضلات كثيرة كانت تواجه الفكر الإنساني عبر تاريخه حول وظائف العقل

وموضوعات الإدراك، وردود فعل الإنسان الحسية وسط المثيرات الاجتماعية. كما اهتم الإبداع بكافة مجالاته بشأن الجسد، وكأن الفنان قد اكتشف في نفسه جسداً"[71]، وهذا ما حدث لرابعة عندما حاول أبو سفيان في البداية أن يخلصها من أعباء الجسد ومتطلباته الساذجة لدى نادية البنهاوي. "فلم يعد الاهتمام بكيفية السيطرة على جسد المرأة في ظل النظام الأبوي هو القضية الأساسية في الفكر النسوي، حيث تحول الاهتمام إلى فكرة "تحرير الجسد" ذلك الجسد الذي له سلطة على نفسه لأنه تحرر مما يقمعه سواء كانت قاعدة اجتماعية أو أخلاقية أو سلطة طبيب أو كاهن أو قاض"[72].

ولعبة تحرير الجسد هي أول وأهم مفردات لعبة الخلاص لدى الصوفية، حتى لو كان "جسد المرأة يخضع لسلطة مزدوجة، فهو واقع تحت سلطة العام التي تتمثل في النظام السياسي والأيديولوجي القائم، وسلطة الخاص، وهو النظام الأخلاقي في المجتمع. فالمرأة هي ملك للرجل بوصفها تجسيد لقيم الذكورة، وجسد المرأة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف وجوده بوصفه جسداً شكلته التقاليد، وأخضعته القوانين وحاصرته الضغوط المادية والثقافية، وأسير علاقات عائلية. يظل مخبأ مختفياً ولا يبرز إلا من خلال التمثيلات الاجتماعية؛ ولكن في ذات الوقت موضوعاً للرغبة لارتباطه بالجمال والإغراء والإثارة، ومن ثم كانت ضرورة محاصرته وإخضاعه تحت ألف غطاء وغطاء"[73].

فالمسموح به لجسد الرجل غير مسموح به لجسد المرأة، "وأعيد ابتكار الجسد ليعبر عن القيم الثقافية الغربية، ليظهر في صورة الجسد النحيل القوي السليم بدنياً، الجامع بين خصائص الذكر والأنثى؛ كالاستقلالية والصداقة والمنافسة والشباب والسيطرة على النفس، أي إضفاء صورة الذكور على جسد المرأة انسجاماً مع نزعتها التنافسية الجديدة"[74]. وبذلك أصبح مجال تمثيل جسد المرأة بوصفه موضوعاً للتأمل مجالاً معقداً إلى حد كبير، وقد لعبت عليه نادية البنهاوي بمستويات متنوعة كان أهمها .. العلاقة بين الجسد و المجتمع و الثقافة. وذلك نظراً لتنوع ردود الفعل الجسدية وسط المثيرات الاجتماعية والوسط الثقافي الذي يعيش فيه حامل هذا الجسد، "فكل مجتمع تواجهه مهام أربع: إعادة إنتاج سكانه عبر الوقت، التحكم في أجسادهم عبر المكان، كبح الجسد الداخلي (الرغبات) من خلال النظم، وأخيراً حضور الجسد الخارجي في الحيز الاجتماعي. وفي ضوء هذه المهام فإن عملية تنظيم المجتمع ما هي إلا تنظيم للأجساد داخلياً وخارجياً، بالإضافة إلى أن تحليل هذه العناصر الأربعة يؤدي إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجياته"[75]. حيث علاقة الجسد بالمجتمع ودراسة بنية الجسد الداخلية (الرغبات)، والعلاقة بين الجسد والمعتقدات الدينية، جسد المرأة والتحكم فيه من خلال السلطة الأبوية. حكم الجسد أو تطويع الجسد لتحليل النظم السياسية والاجتماعية، بل وتؤكد على الدور الذي تلعبه الثقافة في جعل الجسد صناعة ثقافية أكثر من كونه ظاهرة طبيعية.

حيث تفاعلات الحياة اليومية على الجسد "فالحياة اليومية متغيرة والاستعمالات الجسدية المنظمة لا تنقطع أثناءها؛ والإنسان يسعى دائماً أن يطوع هذه الحياة وفقاً لتجاربه الجسدية والتي تؤكد على دور الجسد في تجميل الحياة اليومية. حيث تصف دور الثقافة الغربية في تشكيل مشاعر الإنسان، وعواطفه الكامنة في جسده مما يدعوه إلى تغيير تجاربه الحسية الجسدية، وإشاراته المنطلقة منها واحتياجه الدائم لإعادة تشكيلها وفقاً للمتطلبات المتغيرة لهذه الحياة"[76].

رابعة بين الجسد المقيد والجسد المحرر:

يشير مفهوم الجسد المقيد إلى الضوابط التي تحكم الجسد؛ وتطويعه للاستخدامات المختلفة وللتعبير عن العملية التي يتم بمقتضاها ضبط الجسد ونزعه من حالة الفوضى التي يتعرض لها المجتمع. فقضية تطويع الجسد وإخضاعه سواء بالتحكم الطوعي من خلال عملية التنشئة الاجتماعية أو من خلال التحكم غير الطوعي من خلال القيود السياسية والدينية والاجتماعية. "وهو ما أطلق عليه فوكو "ميكروفيزياء السلطة" وهو حصر الجسد في بعد واحد، وهو "التدجين" فقد تحدث فوكو عن "التشريح السياسي للجسد" الذي يؤدي إلى وجود أجساد طبيعية منقادة وقابلة للاستخدام والتحويل والإنتاج. كما يسمح في الوقت نفسه بإخضاعه للسلطات القائمة، والفئات الحاكمة بطرق مستترة "أكثر ديمقراطية" تقدم على ترويض الجسد.

وتدخل ضمن دراسات تطويع الجسد أو حكم الجسد وتقييده؛ الدراسات النفسية التي حاولت توضيح كيف يخضع الجسد لعملية تحكم داخلي من قبل صاحبه؛ في محاولة للتمرد عليه أو التصالح معه، أو بوصفه رمزاً لرغبة صاحبه في السيطرة على المتغيرات الاجتماعية"[77].

وقدمت نادية البنهاوي رابعة، لتوضح لنا العلاقة بين نفسية المرأة وجسدها وعالمها الخارجي، تلك العلاقة التي وصفتها بأنها علاقة معقدة، علاقة تحكمها النظم السياسية والاقتصادية والدينية في المجتمع. تتأرجح بين دفتي "النحافة والسمنة" بين انضباط وفوضى الجسد، ليصنع للمرأة شكلاً جديداً يُرغم المجتمع أن يرى إنسانيتها بدلاً من جنوستها.

وفي مقابل مفهوم "التحكم في الجسد" ظهر مفهوم مقابل وهو "تحرير الجسد" من القيود المفروضة عليه؛ سواء كانت قيود قيمية أو دينية أو نفسية. "فقد أسهمت التحولات الكبرى التي شهدتها المجتمعات الأوروبية؛ خلال عصر النهضة في تحرير تدريجي للجسد على مستوى الحياة الواقعية. حين جعلت نظريات العقد الاجتماعي من الأفراد أسياداً لأجسادهم، عبر تأكيدها على المساواة الطبيعية. وقد استمر الاهتمام بالجسد نظراً لتركيز الرأسمالية عليه، حين اعتبرته قدرة على الإنتاج وأداة تضخ مزيداً من الرأسمال"[78]. فالجسد المحرر هو جسد مالك لسلطته ولحامله حق الاستغلال والاستعمال، تماماً مثل حالة رابعة وحيون، رابعة اختارت تحرير الجسد، وحيون اختارت الجسد المقيد باللهو مع الرجال في الحانات، لتبرز ثنائية الروح والجسد، أو النفس والجسد قد أدت إلى تمزيق الجسد الإنساني بما يتفق والمصالح الاقتصادية في رابعة.

"إذا كان الجسد ليس شريراً بحد ذاته فلماذا نرهقه، نحرمه من احتياجاته الطبيعية أحياناً، وهل قمع الجسد هو تعذيب الجسد؟ وهل يسكن في أجسادنا الشر؟ كثيراً ما يوصف شخص بأنه مادي أو جنسي، فهل المادة والجنس من الأمور الخاطئة؟ وهل يسكن في أجسادنا الشر؟ كثيراً ما يوصف شخص بأنه مادي أو جنسي، فهل المادة والجنس من الأمور الخاطئة؟ وهل من الخطأ أن يكون الإنسان مادياً أو جنسياً؟ أي التعبيرات أكثر دقة جسماني أم جسدي أم الجسدانية؟"[79].

وحول الرؤية الإسلامية لهذه الثنائية يؤكد رمضان البسطويسي، "أن الجسد يتشكل وفقاً لعلاقة الإنسان بنفسه، روحه وبالعالم من حوله. ويذهب إلى أن الخطاب الأصولي الإسلامي يكرم الجسد حياً أو ميتاً، يرى فيه "أمانة" لدى الإنسان لا ينبغي له تدميرها، بل إن المتصوفة، وسيلتهم في المعراج الروحي هو الجسد فكل مجاهدتهم تتم عن علاقة حية وفعالة مع الجسد. فالجسد لديهم هو بوابة الصعود إلى عالم تتوحد فيه الأشياء، ويشعر الإنسان بانتمائه العضوي مع الجسد الكوني العام. ويؤكد الباحث في دراسته – من خلال الاستشهاد ببعض آراء علماء أصول الدين – على رفض هذه الثنائية ويرى أن الإسلام – عبر العبادات أن الجسد هو الإنسان في سعيه نحو الله"[80]، وهذا ما عُرف عن رابعة في رحلتها مع التصوف. ليتم طرح سؤال حيوي هنا، هل نحن أمام لعبة تجسيد التصوف أم الجسد الصوفي ذاته؟

خاصة في ظل فرضية مهمة هي أنه "من أصعب المسائل البحثية في تاريخ التصوف الإسلامي، أن نحاول إيجاد أصل واحد لنشأة هذه الحركة الروحية، إلا أنه من المؤكد أن النشأة وإن كانت إسلامية، إلا أن هناك العديد من الروافد الروحية التي غذت تلك الحركة، حتى يمكن أن تزعم التصوف"[81]، وهنا تبدو لعبة التصوف.

"فالمتصوف ينشد العودة مرة أخرى إلى تلك الوحدة الأولى، فالله هو المرجع كما أنه المصدر، ولقد كانت فكرة الذات الإلهية وطبيعتها مثار جدل في التاريخ الفكري للإسلام"[82].

ومن هنا، نرى رابعة العدوية – مثلاً – تقول: "ما عبدت الله خوفاً من الله، فأكون كالأمة السوء إن خافت عملت، ولا حباً في الجنة، فأكون كأمة السوء أن أعطيت عملت، ولكني عبدته حباً وشوقاً إليه". وطبقاً لهذا التصور، فقد شوهدت رابعة تحمل ناراً وماءاً فلما سئلت في هذا قالت: لأشعل ناراً في الجنة وأطفئ نار الجحيم، حتى تزول الحجب من الحجاج، ويبين طريقهم، فيرون وجه الله دون خوف أو رجاء"[83].

وحين يصل الإنسان إلى مرحلة إقامة علاقة مباشرة مع الله، فسوف يطلب الموت، فالموت هو –دائماً– مطلب الصوفية، حيث تنبعث عنه الحياة الحقيقية للصوفي. فالأنا في تلك الخبرة تخبو حتى تكاد تنطفئ، لكن ذبالة منها تظل تتقد، أن هذه الوثبة الأخيرة في الموت المحيط تحقق وحدة يتم فيها الامتزاج الكامل بين الوعي واللاوعي، وبين الأنا والهو، وقد حاولت نادية البنهاوي التأكيد على هذه الفكرة كثيراً.

إذ دخلت رابعة مرحلة جديدة مع صديقتها (حيونة) مرحلة رصد المسافة بين الروح والجسد، تهافت الرجال، واختفاءهم العبودية والحرية، الجسد الحر والجسد المقيد. وتبدأ كلمات رابعة في التحول التدريجي نحو لعبة الروح واحتقار الجسد شيئاً فشيئاً، هي تبتعد عن الجسد كي تقترب من الروح أكثر والعودة إلى لحظات الطهر والنقاء. .. على حد قول رابعة..

رابعة : إن أبا سفيان هذا ليس أكثر من إنسان أعاد لي نفسي لحظات كنت فيها نقية طاهرة؛ ليس أكثر من ذلك لنفسها كان هناك شيء يشدني إليه لا أعرف مداه.

(المسرحية ص50)

ونعود للأحداث مرة أخرى (للجسد) والذي وصل لحد التطرف والإسراف في الشهوات بشتى الحواس والطرق، جسد رابعة، إلا أنه في ذات الوقت يلهث نحو التطرف الإيجابي والعودة بالمسرحية كرحلة الألم، ألم الخروج من الواقع القاسي للدخول إلى مرحلة جديدة، مرحلة من السؤال والإجابة.

رابعة: أي سن تعتقد أن المرء من الممكن أن يحب

أبو سفيان : حتى أخر العمر.

رابعة : حتى لو تخطى الثمانين أو التسعين.

أبو سفيان : مبتسماً أو المائة .. المشاعر ليس لها عمر يا رابعة

رابعة : وماذا عن الحواس.

أبو سفيان : الحواس! الحواس كباقي أعضاء الإنسان إذا لم تستخدم تضمر مع الزمن.

(المسرحية ص84 – 85)

تفوح من اللغة قوة وعبق الجسد وأهمية اللقاءات الجسدية بشكل عام؛ مع عدم إنكارها ما للروح والعشق من أهمية؛ إلا أن الجسد أيضاً له ذات الأهمية. فنحن أمام لغة تصنع جسداً، وجسداً قد ينتج لغة، لغة خاصة به.

إلا أن الكاتبة أخذت الأحداث لمنطقة أخرى شديدة الغرابة، مليئة بالتجريد الفلسفي، كأنها أرادت أن تكسو رابعة وتصوفها بإطار فلسفي تجريدي حداثي.

إلا أنها أيضاً عادت لنفس مرحلة (صلاح عبدالصبور) وحلاجه الحلاج الذي يطلب الموت والألم، ويتلذذ بالألم ذاته، لكن يبقى الحلاج هو قراءة خاصة بصلاح عبدالصبور لشخصية جاءت من التاريخ؛ ليلتقطها المبدع من زوايا معينة تخصه هو تماماً كما فعلت نادية البنهاوي برابعة العدوية.

خاتمة:

حاولنا من خلال الدراسة أن نقف علي فاعلية الرؤية الصوفية وتجلياتها في النصوص المسرحية المختارة لدي كلا من رشاد رشدي ونادية البنهاوي

ويمكننا أن نلخص النتائج التي توصلت إليها الدراسة في النقاط التالية :-

أولاً .. يعد كلا من رشاد رشدي ونادية البنهاوي حاملين لرسالة فكرية اتسمت بغلبة الطابع التجديدي التنويري؛ مع غلبة الجانب العقلاني وعدم إهمال الجانب الروحي أيضا.

ثانياً.. وقفنا من خلال دراسة أكثر من مرحله للتصوف علي تأكيد الاختلاف والتنوع.

ثالثاً.. رأى رشاد رشدي في التصوف عامة مدخلاً للتعامل مع الفكر والتراث والوجود الإنساني.

رابعاً.. واضح جداً اهتمام نادية البنهاوي بالأعمال الفلسفية ذات البعد الديني؛ والتي تتخذ من آلام الإنسان موضوعاً لها وتبحث في حيره الروح وعثرتها واشواقها.

خامساً.. لعب رشاد رشدي بذكاء ووعي ومكر علي الواقع السياسي لزمن كتابة النص؛ هو يرجع لزمن مضى كي يستطيع مساءلة الزمن الحالي لوقت كتابة النص.

سادساً.. لم ينشغل كلا الكاتبين بلعبه التصوف؛ بقدر ما كان انشغالهم بإعادة قراءه شخصيتي السيد البدوي ورابعة العدوية قراءة عصرية مع تأكيد الرفض التام لأي خرافات بل هي الحقيقة ولا شيء آخر.

سابعاً.. ركزت رؤية رشاد رشدي ونادية البنهاوي علي نقد نظرية المعرفة الصوفية ومسألة الكرامات والسلبية في التصوف.

ثامناً.. لم يقع الكاتبين في لعبة تأليه البطل؛ بل كانا شديدي الذكاء والمكر في التناول وجذب الموضوع للواقع.

5. مصادر البحث:

(1) رشاد رشدي: مسرحية بلدي يابلدي
(2) نادية البنهاوي: رابعة العدوية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010.

6. هوامش البحث:

(1) حسين مجيب المصري: في الأدب الشعبي الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980، ص63.
(2) المرجع السابق، ص64.
(3) يوسف كرم: المعجم الفلسفي، القاهرة، 1971، ص4.
(4) عبدالباقي سرور: الشعراني، القاهرة، ص79.
(5) توفيق الطويل: التصرف في مصر إبان العهد العثماني، القاهرة، 1946، ص 92،45.
(6) زكي مبارك: التصوف الإسلامي، القاهرة، 1938، ص371-378.
(7) أبو العلا عفيفي: الملامية، القاهرة، 1945، ص4،3.
(8) ابن عربى: الفتوحات المكية، ج3، القاهرة، 1974، ص153، 154.
(9) العارف بالله محمد حسن الغندور، سيكولوجية الانتماء، دراسة لجماعة صوفية راهنة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٣، ص ٢- ٧.
(10) محمود عبد الرشيد، التنظيمات الصوفية، دراسة لإحدى الطرق في محافظة المنيا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة المنيا، ١٩٨٨م، ص ٣١.
(11) فريال عبد الفتاح، الوظيفة الاجتماعية للطرق الصوفية في الريف، رسالة ماجستير، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، ١٩٨٢م، ص٩.
(12) نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، الترجمة الدكتور أبو العلا عفيفي، القاهرة، ١٣١٩ هـ. ١٩٦٧م، ص15.
(13) على سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، ١٩٩٩م، ص ٢٣، 34.
(14) عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق وشرح د. على عبد الواحد وافي، ج٣، ١٩٩٠م، ص١٠٦٣.
(15) جورجى زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٢، ١٩٣٩م، ص ٣٢٢.
(16) إبراهيم بسيوني، نشأة التصوف الإسلامي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٩٩م، ص10.
(17) المرجع السابق نفسه، ص ١٣ – 15.
(18) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٦٣.
(19) الغزالي: المنقذ من الضلال، غير معلوم سنة النشر، ص ٢٩- ٢٧.
(20) نيكلسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، مرجع سبق ذكره، ص ٩.
(21) سعيد مراد، الفرق والجماعات الدينية في الوطن العربي قديما وحديثا، ط ٢، غين : للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٩م، ص 491.
(22) نيكلسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، مرجع سبق ذكره، ص ٩.
(23) عبدالحليم محمود: المدرسة الشاذلية الحديثة، قضية التصوف (٢)، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٢٧.
(24) جابر حسين أحمد الجازولى: كتاب الرسائل للطريقة الجازولية الشاذلية، مرجع سبق ذكره، ص 5.
(25) المعجم الوجيز، مرجع سبق ذكره، حرف الطاء، ص ٣٩٣.
(26) سورة طه، الآية: 104.

(27) حسن حسن منصور: التصوف وحقيقة الطرق الصوفية، مجلة التصوف الإسلامي، ع ٨، السنة ١٩، ١٩٩٩م، ص 44.
(28) عبدالحليم محمود، تجربتي مع التصوف، الإحياء للغزالى، سلسلة كتب التصوف الإسلامي، الكتاب السابع، ص45.
(29) محمد الفقى، التصوف حياة وسلوك، تقديم: عبدالحليم محمود، القاهرة، مجمع البحوث الإسلامية، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩م، ص 146- 147.
(30) The Encyclopedia of Islam vol. iv p.667.
(31) فتحي أمين عثمان، قضية الأولياء ومحبتهم في كتابات هؤلاء، ابن تيمية وآخرون، تقديم أ. مصطفى درويش، مطبعة التقدم، القاهرة، رمضان ١٤١١ هـ. ١٩٩٠م، ص 5- ٧٧.
(32) لويس معلوف، المنجد الطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥١، «ولى» ص ١٠٢١.
(33) جابر حسين أحمد الجازولى: كتاب الرسائل للطريقة الجازولية الشاذلية، مرجع سبق ذكره، ص 5.
(34) مكفرسون، الموالد في مصر ترجمة وتحقيق: عبد الوهاب بكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٨٢.
(35) المرجع السابق نفسه، ص ٨٢.
(36) إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مصر ما بين ١٨٣٣ - 1835، ترجمة: سهير دسوم، مطبعة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١م، الفصل العاشر والحادي عشر.
(37) ابن خلدون، مقدمته، مرجع سبق ذكره، ص 412 413.
(38) الإخباري رقم (15) الأربعاء 2004/4/28م.
(39) عبدالله الأنصاري الهروى، منازل السائرين على الحق المبين، تحقيق: إبراهيم عطوة عوض، ١٣٩٧هـ، ص٣.
(40) جابر حسين أحمد الجازولى، كتاب الرسائل للطريقة الجازولية الشاذلية، مرجع سبق ذكره، ص ٧.
(41) عبدالحكيم خليل سيد احمد: المعتقدات الشعبية في الطرق والشعائر الصوفية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص33.
(42) سعيد عاشور: السيد احمد البدوي شيخ وطريقة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968، ص182.
(43) عبدالله عبدالرازق: أضواء على الطرق الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990، ص37.
(44) عبدالحكيم خليل: مرجع سابق، ص36.
(45) عبدالحكيم خليل: مرجع سابق، ص39.
(46) قاسم مغني: تاريخ التصوف في الإسلام، مكتبة النهضة، القاهرة، 1980، ص536.
(47) عادل النجار: الطرق الصوفية في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1990، ص93.
(48) عبدالحكيم خليل: مرجع سابق، ص42، 43.
(49) عبدالحكيم خليل: مرجع سابق، ص46.
(50) عامر النجار: مرجع سابق، ص100.
(51) توفيق الطويل: التصوف في مصر إبان العصر العثماني، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص11.
(52) علي مبارك: الخطط التوفيقية، الجزء الثالث، مجلة الهلال، القاهرة، يونيو 1985، ص325.
(53) رشاد رشدي: مجلة المسرح، العدد 19، القاهرة يوليو 1965، ص8.
(54) رشاد رشدي: بلدي يابلدي، مكتبة الأنجلو، بدون تاريخ.

(55) فاروق عبدالقادر: مساحة للضوء مساحات للظلال القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ط1، 1986، ص104.
(56) غالي شكري: النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، بيروت، دار الطليعة، ط2، 1982، ص81.
(57) نهاد صليحة: الحرية والمسرح، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص65.
(58) وفاء كمالوا: مرجع سابق، ص163.
(59) مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت معهد الإنماء العربي، ط4، 1986، ص122.
(60) وفاء كمالوا: مرجع سابق، ص165
(61) غالي شكري: مجلة القاهرة، العدد 123، 1993، ص9، 10.
(62) عبدالعزيز حموده: مسرح رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971، ص102.
(63) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 2001، ص280
(64) دعاء خليل: الكتابات المسرحية النسائية في مصر 1950 – 1990 قراءة نسوية، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للنقد الفني أكاديمية الفنون، 2011، ص225.
(65) سيد الإمام: النغمة المفقودة في سوناتا الحب والموت، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 99/98، يناير فبراير، 1997، ص59.
(66) نبيل راغب: مقدمة مسرحية الوهج، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 1996، ص13.
(67) سحر أحمد محمد خليفة: ثقافة الجسد في المجتمع النوبي، رسالة دكتوراه، قسم اجتماع، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2003، ص4.
(68) شوكت المصري: شعرية الجسد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص12.
(69) إدوار الخراط: الفن المراوغ في أحاديث جانبية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء 1997، ص 88 – 98.
(70) شحادة راضي: الجسد الأدمي والمخلوق المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، 2013، ص34.
(71) سامية قدري: الجسد بين الحداثة ومابعد الحداثة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2016، ص15.
(72) سامية قدري: مرجع سابق، ص30.
(73) حياة الرايس: جسد المرأة من سلطة الأنس إلى سلطة الجان، سينا للنشر، تونس، 1995، ص34.
(74) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: احمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص190.
(75) أحمد زايد: الجسد والمجتمع، مجلة إبداع، العدد التاسع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر 1997، ص8.
(76) ديفيد لوبرتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة، 1993، ص38.
(77) سامية قدري: مرجع سابق، ص62.
(78) المرجع السابق، ص63.
(79) المرجع السابق، ص74.
(80) رمضان بسطاويسي: الجسد من المنظور الفلسفي، 1995، ص171.
(81) عبدالعزيز موافي: ملفات الحداثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000، ص94.
(82) المرجع السابق، ص96.
(83) المرجع السابق، ص99، 100.