الرقصة الصوفية المولوية والتأسيس لمسرح الصورة وسينوغرافيا المسرح

The Mevlevi Sufi Dance and the Founding of Image Theatre and Scenography Theatres

د. نسيمة زمالي[1]،

[1] جامعة العربي التبسي تبسة، الجزائر، nassima.zemali@univ-tebessa.dz

مختبر بحث الدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة العربي التبسي، تبسة

تاريخ الاستلام: 2020/10/29 تاريخ القبول: 2021/05/08 تاريخ النشر: 2021/06/30

الملخص:

تعد المولوية إحدى الطرق الصوفية المشهورة، أسسها الشيخ **جلال الدين الرومي** تعبيرًا عن شوقه لأستاذه **شمس الدين التبريزي**؛ تقوم هذه الطريقة على الرقصة الدوارة، حيث يؤدي أصحابها "الدراويش" فيها رقصة دائرية، يستخدمون خلالها أزياء وإشارات وإيماءات وألوان محددة، ترمز كلها لأشياء معينة، وتشكل في النهاية – ككل متكامل– نصا مسرحيا ينقله أصحاب هذه الرقصة إلى الحضور. وهي بذلك لا تختلف عما تسميه الدراسات النقدية الحديثة مسرح الصورة، حيث يوصل المولويون نصا مسرحيا للمتفرجين، عن طريق الصورة المتشكلة من أزياء معينة، وإيماءات، وحركات وإشارات محددة، فتغدو الرقصة المولوية خطابا صوريا كغيرها من الخطابات المعبرة بالصورة. كما أن عنايتها بالممثل، والنص، والأزياء، ومكان العرض، يماثلها بالسينوغرافيا المسرحية في مسرح ما بعد الحداثة، حيث يتطلب العرض المولوي كما المسرحي تأثيث النص، الممثل، ومكان العرض، وبالنظر إلى الأسبقية المولوية زمنيا لهذه المصطلحات ما بعد الحداثية، يمكن اعتبارها تأصيلا أو إرهاصا لمسرح الصورة وسينوغرافيا المسرح، ويأتي هذا البحث ليحاول الكشف عن صلة الرقصة الصوفية المولوية بهذه المصطلحات.

الكلمات المفتاحية: الرقصة؛ الصوفية؛ المولوية؛ الدرويش؛ الشيخ؛ مسرح الصورة؛ سينوغرافيا المسرح.

Abstract :

The Mevlevi is one of the famous Sufi celebrations, founded by Sheikh Jalal al-Din al-Rumi as an expression of his longing for his professor Shams al-Din al-Tabrizi, this method is based on the rotating dance; Where the performers who are called “Darwishs” perform a circular dance, during

which they use specific costumes, signs, gestures and colors, all of which symbolize certain things. In the end, it forms - as a whole - a text and a speech that the performers of this dance convey to the audience. In this way, it does not differ from what modern critical studies call the image theatre, whereby the Mevlevi convey a text and speech to the spectators by the image which is formed from certain costumes, gestures, specific movements and signs. Then, The Mevlevi dance becomes a graphic discourse like other speeches expressing the image. Also, its attention to the actor, the text, the costumes, and the place of the performance, makes it adjacent to what is called theatrical scenography in the post-modern theater, where the Mevlevi performance as well as the theatrical requires furnishing the text, the actor, the place of the performance, and considering to the chronological precedence of the Mevlevi of these postmodern terms, it can be considered as an establishment or a pioneer of the image discourse and the scenography of the theater, and this research comes to try to reveal the extent of the connection of the Mevlevi mystic dance with these postmodern terme.

Key words: The dance; The Sufi; The Mevlevi; The Darwishs; The Theater of the Image; The Theater Scenography.

د. نسيمة زمالي، nassima.zemali@univ-tebessa.dz

1. مقدمة:

يعتبر التصوف طريقة من الطرق الإسلامية ومن عمق هذه الديانة، ورغم ذلك يبقى الوقوف عند كنهها أو فهمها موضع جدل بين الدارسين، عربًا ومستشرقين، فلم يخل كتاب ينظر في التصوف بعين أهله أو بعين دخيلة عليه إلاّ عرض غالبا لهذا الإشكال الذي لم يحسم فيه إلى اليوم، وعرف فيه النقاش جدالا حادا ونزاعا وتحليلات وتأويلات، وقد ترجع زئبقية المصطلح الصوفي وتمنعه عن الضبط بمفهوم محدد إلى طبيعة هذا الاتجاه الذي يجمع بين الجسد والروح، ويزاوج بين المادي والمعنوي، فالأنطولوجيا الصوفية تقوم على تداخل ثلاثة أبعاد رئيسية في الإنسان؛ "البعد النفسي الذي يختص بالتجربة الحسية ويطابق عالم الملك والشهادة (العالم المحسوس)، ثم البعد العقلي، ومجاله العقل، ويطابق عالم الملكوت، أي ما بطن من العالم من أسرار المعاني، ويدرك بالعلم، وثالثا البعد الروحي: ويهتم بالتجربة الوجدانية، ويطابق عالم الجبروت، وهو عالم العظمة أو

البحر المحيط الذي تدفق عنه الحس والمعنى ويدرك بالذوق والكشف والوجدان"[1]، وهذا ما أبقى العالم الصوفي برواده وشطحاته وأسراره موضع جدل دائم.

ورغم أن التصوف طريقة من الطرق الإسلامية، ومن صميم الدين الإسلامي إلا أنه "لا يمكن إدراك مغزاه ولا معتقدات الصوفية ولا أسس أساليبها التي يمكن من خلالها الوصول إلى المفاهيم العامة أو الخاصة لهذا المنهج إلا بالولوج فيها والتلبس بها، أو بمعنى آخر، لا يدرك التصوف ولا يعرف أسراره إلا الصوفي"[2]، إذ أساسها الروح التي تعلو على الجسد، فالوجد والهيام والوصول إلى الحضرة الإلهية لا يتحقق إلا من خلال العمل والاجتهاد بالعبادات والطاعات وتهذيب النفس البشرية وإبعادها عن ماديات هذا العالم الفاني، حينذاك يكون السالك قد حقق المراد وحصل على حالة الاتحاد والفناء في الخالق، وما الحركات والرقصات الصوفية التي يؤديها المتصوفة في مجالسهم سوى ردود فعل تعبيرية عن حالة التوحد التي يصل إليها المتصوفة، التي تعكسها رقصاتهم.

ومن أهمّ الطرق الصوفية الطريقة المولوية بأسرارها وروحانياتها موضوع دراستنا، وبعد غوصنا في معاني ورموز الرقصة المولوية، واطلاعنا على ما استجد في الدراسات الأدبية والنقدية الغربية كمسرح الصورة، وسينوغرافيا المسرح، لاحظنا أن ما جاء به الدرس النقدي الغربي – فيما يخص هذين المصطلحين – موجود وحاضر في الرقصة الصوفية المولوية العتيقة في الموروث الإسلامي والعربي، وبناءً على ذلك تأتي هذه الدراسة **لتبين** حضور هذه المصطلحات الحداثية في الموروث الديني الإسلامي، كما تهدف إلى توضيح العلاقة الجلية بين الرقص الصوفي الإسلامي وما توصل إليه النقد الغربي من دراسات في هذا المجال. وكان **الدافع** وراء اختيار الموضوع تبيين الأسبقية التاريخية للتراث الإسلامي في التأصيل لهذه المفاهيم، ووقع **اختيارنا** على الرقصة الصوفية المولوية لكونها الأقرب لتلك المفاهيم، إذ بحركاتها وسكناتها ورموزها وألوانها، تمثل ما يسمى بسينوغرافيا المسرح بعناصره (سينوغرافيا النص، وسينوغرافيا الممثل، وسينوغرافيا الخشبة)، كما تتوازى بخطابها القائم على الحركات والإيماءات والرموز والإشارت، والأزياء والألوان مع مسرح

الصورة، الذي سبق به **جلال الدين الرومي** النقاد الغربيين في مجالهم هذا، وجاءت هذه الدراسة لتعالج هذا الموضوع مرتكزة على **المنهج** السيميائي الذي تُعتبر هذه المفاهيم أهم مجالاته؛ فهو المنهج الإجرائي الذي يتجاوز حدود النص المكتوب خطيا إلى العلامات المختلفة، (بياض، فضاء، أزياء، ألوان...)، وقد حاولت الدراسة الإجابة عن **أسئلة** جوهرية أهمها:

- ما علاقة الرقصة الصوفية المولوية بهذه المصطلحات الحداثية: (مسرح الصورة، سينوغرافيا المسرح)؟
- كيف حضر مسرح الصورة وسينوغرافيا المسرح في الرقص الصوفي والمولوية تحديدا؟

لمحاولة الإجابة عن هذه الأسئلة بحثنا عن دراسات سابقة لهذا الموضوع فلم نجد سابقة لها، باستثناء بعض الدراسات المنفصلة، التي تتناول إما السينوغرافيا، وإما مسرح الصورة، وإما الرقصة المولوية؛ كما لم يتم العثور على أية دراسة أشارت لهذه العلاقة من قريب أو من بعيد، عدا بعض الدراسات ذات الموضوع الأوحد لتلك المصطلحات، والتي استأنسنا بها في البحث؛ ففي مجال الدراسات، أسعفنا كتاب **كير إيلام** Keir Elam. **سيمياء المسرح والدراما** (ترجمة: رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992)؛ وكتاب **باميلا هاوارد** Pamela Howard **ما هي السينوغرافيا؟** (ترجمة: محمود كامل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، 2004)؛ ومن **البحوث** أعضدنا بحث: **الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة** للباحث **محمّد حسين إياد** و**محمّد حسين عامر** (المنشور في مجلة كلية التربية، جامعة بابل، العراق، المجلد: الرابع، العدد: الثالث، 2014)، وبحث: **الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند جلال الدين الرومي ليوحنا عقيقي**، مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما(بيروت)، عدد خاص ب**جلال الدين محمد المولوي الرومي** (السنة الثانية، العدد 7-8،2003)، وبحث: **حسام محسب** في: **أشكال الأداء الحركي** (مجلة الفن

المعاصر، مصر أكاديمية الفنون الجميلة، 2009–2010)، فضلا عن بحث: **سامي عبد الحميد: السينوغرافيا وفن المسرح** (مهرجان أيام عمان المسرحية الدورة الثالثة، نسخة إلكترونية مطبوعة، 25 جويلية 2011). ومن منشورات **المواقع الإلكترونية** مقال **جميل حمداوي:** مسرح **الصورة بين التنظير والتطبيق** (17 جوان 2019)، و**عزّة القصابي: الأصالة والمعاصرة في المسرح العربي** (مجلة الوطن العمانية، العدد الصادر بتاريخ: الاثنين: 19 يناير 2014). وكما نلاحظ أنها كلها دراسات لم تجمع هذه المصطلحات ولم تشر إلى تجلياتها في الرقص الصوفي، بل عالجت هذه الموضوعات منفصلة، لذلك كانت من أهمّ **صعوبات** البحث العثور على دراسات تؤصل لأسبقية التراث النقدي، واللغوي، والفكري والثقافي الإسلامي والعربي لكثير من مستجدات النقد الغربي، ومصطلحات البحث على رأسها، لذلك نأمل أن تكون لهذه الدراسة قصب السبق لإبراز كيفية تأسيس الرقصة الصوفية المولوية لمسرح الصورة وسينوغرافيا المسرح.

2. ماهية الرقصة المولوية:

تعد المولوية من أشهر الطرق الصوفية وأكثرها سعة وانتشارا في كثير من الدول العربية والإسلامية خاصة سوريا ومصر وتركيا؛ أسسها ووضع قواعدها الشاعر والمتصوف الكبير **جلال الدين الرومي*** المشهور بالمولوي، واشتهرت بشطحاتها وحركاتها الرمزية المتميزة التي جعلتها أشهر الطرق الصوفية، حيث تقوم المولوية بأداء الحركة الدوارة أو الرقص الدائري، حيث يرقص الدراويش** لمدّة طويلة بحركة دورانية حول مركز الدائرة التي يقف فيها شيخهم؛ حتى تتولد لديهم مشاعر روحية سامية ترفعهم إلى مرتبة الصفاء الروحي والطمأنينة النفسية، ثم يرتقون إلى التخلّص من المشاعر الآدمية والأحاسيس الإنسانية، أخيرا يهيمون في وجد كامل يستنقذهم من العالم المادي وينقلهم إلى عالم الوجود الإلهي.

وقد ابتكر الشيخ **جلال الدين الرومي** الطريقة المولوية الراقصة الدوارة، النابعة من فلسفة وفكر خاصين بهذا الشيخ ومريديه، إثر تحوّل شيخها من واعظ ومرشد إلى متصوف عاشق، متأثرا في ذلك بأستاذه **شمس الدين التبريزي**، إذ بعد أن ارتحل عنه شيخه وأستاذه – الذي لا يرى للحياة طعما وجدوى دونه – أصبحت جل أمانيه "أن يرقص معه كحبيبين وصديقين منتشيين"[3]، فاستحدث الرقصة المولوية الصوفية، رقصة العشق والحلول والاتحاد، رقصة يؤديها الصوفية أبناء هذا التوجه الإسلامي الذي بدأ منذ أواسط القرن الثالث الهجري وحتى يومنا هذا، وانتشر في كثير من بلدان العالم الإسلامي كتركيا وسوريا وإيران وعدد من دول شمال أفريقيا. و"انتشرت أشعار **المثنوي** وغزليات **شمس** للشيخ **جلال الدين الرومي** في أوربا وأمريكا، لتصوّر أجمل اللوحات الأدبية المؤثرة والمعبرة عن الذات البشرية، مُلئت بالحكمة والموعظة، وأصبحت من بعده دستور عمل المرشد والسالك والمريد من أتباع المولوية"[4]، لتتحوّل إلى نوع من الفولكلور الشعبي الديني المعبر عن رحلة الإنسان في الحياة، وطريق الدراويش إلى حالة الوجد التي ينشدونها في هذه الرقصات. واستنادا إلى ذلك اتسمت الرقصة أو الطريقة المولوية بحركات خاصة كلها رامزة إلى الفلسفة المولوية، ولدراويشها (مريديها) ألبسة خاصة رمزية بدورها في الشكل واللون، هو ما تنبني عليه الطريقة المولوية، وتلك الرقصة بأزيائها وحركاتها، تعتبر تأسيسا مبكرا لما يسميه النقد الغربي المعاصر بـ (مسرح الصورة) وسينوغرافيا المسرح، بل إن هذه المفاهيم الحديثة تجلت فيها واضحة للعيان.

أشهر رقصات المولوية في ذكرى مولانا: الركض إلى فتنة العشق، مبتدا كوم، mobtada.com

3. المولوية مسرحية صورية:

تطور المسرح في العصر الحديث، إذ استفاد من التكنولوجيا والمخترعات الحديثة والابتكارات الفنية والصناعية، وقلّ فيه دور المؤلف والنص، وتراجع دور الممثل؛ "ففي إطار سعي رجل المسرح الدائب إلي خلق لغة مسرحية شعرية لا تعتمد على اللغة المنطوقة بقدر اعتمادها على عناصر العرض المسرحي الأخرى، برزت أهمية التركيز على الدلالات البصرية المختلفة سعيا للوصول إلى الجوهر الحقيقي للمسرح والعودة به إلى منابعه الأولي انطلاقا من المرئي.. من اللوحة لا من الكلمة"[5]. معتمدة على إرهاصات مسبقة للمسرح الإيمائي البصري كمسرح " النو" الياباني الذي يعتمد على الرمز، فتبدو للأشياء فيه أو الحركات أو الإيماءات معان ودلالات محددة، فالكيمونو الملقى على خشبة المسرح يمثل شخصا عليلا ويرمز رفع القناع إلى ابتسامة، ورفع اليد إلى البكاء"[6].

كان ذلك إرهاصا وتمهيدا لمسرح الصورة أو مسرح ما بعد الحداثة كما يسميه النقاد، الذي ظهر منذ صدور كتاب الناقدة المسرحية الأمريكية **بوني مارانكا** (1947–) Bonnie Marranca **مسرح الصورة** (1977) The Theatre Of Images، والذي تطرقت فيه لأعمال الكثير من المسرحيين الأمريكيين المهتمين بهذا المسرح، الذي يمثل الإنسان بطموحاته وهواجسه وفرحه وحزنه وقلقه وموقفه من الحياة كاملة، بالاتكاء على أشياء أخرى "كالأزياء والحركات وتوظيب الخشبة وليس على النص والممثل، كما يعتمد المشاعر والأحاسيس والوجدان أساسا له، وللون والخط والكتلة والكثافة والحجم والفضاء المسرحي والعناصر الفنية المتممة للعرض المسرحي أهمية كبيرة في إضفاء الجمالية وتأكيد ميتافيزيقية المكان والشخصيات والحالات والمواقف في الصورة المسرحية إيماءً أو رمزا أو إيحاء"[7].

هذا المسرح الذي وعى قصور الكلمة وحدها عن أداء المعنى العظيم داخل ذهن المسرحي، ولمس في الصورة القدرة الحسية والشعورية على الولوج إلى أعماق النفس الإنسانية وسبر أغوارها وتصوير واقعها والتعبير عن ميولها وانشغالاتها، وإن استند إلى فلسفة الألماني **فريديريك نيتشه** *ehcszteiN* hcirdeirF(4481–0091) في كتابه **مولد التراجيديا** (2781)، وتنظيرات مدير مسرح الفنانين في ميونيخ عام 9091م، بوجوب استقلال المسرح عن الأدب، ونداء المسرحي الأمريكي **ريتشارد بوكمينستر فولر** relluF etsnimkcuB drahciR (5981–3891) بوجوب تحقيق استقلالية المسرح عن طريق عناصر جديدة؛ كالإضاءة، اللون، الحركة، والموسيقى...، ونداء المسرحي الروسي **فسيفولد مايرهولد** dlohreyaM dloficeF (4781–0491) "إنّنا ننتج عن وعي عروض ناقصة، لأن التصحيحات الأكثر أهمية يجب أن يقوم بها المشاهدون"[8]، وكانت بداياته التطبيقية بأعمال البريطاني **بيتر بروك** koorB ertiP (0391–8002) "الذي تعامل في إخراجه المسرحي مع نصوص عالمية، مثل **فاوست ليوهان فولفغانغ فون غوته** ehteoG nov gnagfloW nnahoJ (9471–2381)، و**دون كيشوت** ل**ميغيل دي سرفانتس** setnavreC ed leugiM (7451–6161)، والكوميديا الإلهية لأليغيري دانتي ireihgilA etnaD (5621–1231)، والذي كان يستخدم فنون الرسم التشكيلي الحديثة للتعبير عن الموضوع المسرحي، ومن التجارب العالمية التي أخرجها **بيتر بروك** المهابهاراتا (الملحمة الهندية) والتي حوّلها إلى عرض مسرحي، ممّا ولّد عروضا مسرحية حديثة، انبلجت من رحم التجريب، تقدس الصورة، وتبتعد قدر الإمكان عن اللغة السردية"[9]. وبالتالي ركّز مسرح الصورة على لغة البصر، التي كانت من أهم مصطلحاته واهتماماته، فشكّلت ما يعرف بمسرح الرؤى، والذي "يترجم فيه لغة الحوار من خلال عناصر العرض الأخرى، كالإضاءة والموسيقى وحركة الممثلين"[01]، ثم كان أن وضع حجر الأساس لمسرح الصورة المنظر المسرحي الانجليزي **إدوارد غوردن كريج** giarC nodroG drawdE (2781– 6691) الذي طالما أشار إلى أن "مسرح المستقبل سيكون (مسرح رؤى) يخاطب العين والوجدان والأحاسيس عبر الخشبة"[11]،

واستجاب المسرحي الأمريكي **روبرت أنتون ويلسن** nosliW notnA treboR (0391-7002) لتنبؤات **جوردن كريج** بعد ذلك فقدم عروضا مسرحية كاملة تعتمد على الرؤية والصورة.

كما قام مسرح الصورة على التجارب القائمة علي التوليف المسرحي ومخاطبة العواطف الإنسانية لدى الجمهور، في تجربة البولندي **ييجي ماريان غروتوفسكي** Jerzy Marian Grotowski (1933-1999) في مَعْمَله المسرحي، كما ظهرت تجارب عديدة للمخرجة السويدية **(الكوركراف برجيتا أجربلاد** Corchraff Bergita Agerblad) عن طريق كتابة سيناريو لمسرحيات الكاتب السويدي **جوهان أوجست سترندبيرج** Strindberg August Johan (1849-1912)، وهناك أيضا مسرحيات **أنطوان بافلوفيتش تشيخوف،** Anton .P. Tchekhov (1860-1904) التي تحتفي بجسد الممثل؛ فتطالبه بإجادة فن الرقص والتمثيل والغناء، واختصار لغة الحوار، والاعتماد بشكل كبير على التعبير الحركي"[12].

والمشاهد لعروض المسرح الحديثة، يجد احتفاءها بالإشارات والإيماءات والتعبير الجسدي مكان الحوار والنص المسرحيين الكلاسيكيين، مما غيّب دور المؤلف والتفت إلى المخرج المسرحي، الذي اكتسب اسم (المخرج المؤلف)؛ حين حوَّل السرد والحوار في المسرح إلى لغة بصرية وخطاب صوري، يعتمد على الحركة والشكل واللون...ما جعل الكلمة المنطوقة تتراجع مكانتها في إطار العمل المسرحي، "وأصبحت اللغة الحوارية ليس لها سوى نسبة الثلث(25%) من مجمل عملية الاتصال، بينما تتقاسم الثلثان (75%) مجالات الاتصال الجسدي والتعبيرات البصرية والاستعراض الحركي"[13]. فيتسنى له بتلك التقنيات الجديدة الولوج إلى أعماق الشخصيات والبحث في مكبوتاتها، وبالتالي إعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الشخوص فيما بينهم ثم علاقتهم بالواقع.

يعتبر مسرح الصورة "مسرحا سيميائيا حركيا طقوسيا شعائريا سحريا، يعتمد على توليد مجموعة من المفردات البصرية؛ التي تتحوّل بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات

دالة، تساهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية ومستلزماتها التداولية، وذلك عن طريق خلخلة أفق انتظار الراصد، وتخييب توقعاته الجمالية. وبمعنى آخر مسرح الصورة هو مسرح تجريبي حداثي يستعمل الحركة والإيماءة والأيقون والإشارة والرمز، ويستعين بالرؤية البصرية عوضا عن استعمال الكلمة واللغة والحوار كما في المسرح الكلاسيكي"[14]، متنازلا عن لغة الحوار والنص والكلمة، ومستعيضا عنها بلغة الجسد واللون والزّي والديكور، وبالتالي تمرد مسرح الصورة مسرحا على سلطة النص والممثل والحوار، وأصبح خطابا سيميائيا وتشكيلا سينوغرافيا، يعتمد اللغة الصورية البصرية، فَعُدَّ"مرحلة تأسيسية متجددة، متدفقة، متمردة على المدارس النمطية المسرحية، وهو ذو بُعد جمالي فلسفي يستلهم مفرداته من التيار التجريبي؛ إذ ينطلق من فضاءات جمالية، أسطورية وطقسية، نابعة من أسس فلسفية عبر محطات الذاكرة الجماعية الإبداعية، حيث تتدفق من الصورة معان فلسفية كبيرة منبثقة من حدس **هنري برجسون** Henri Bergson (1859–1941)، وجدل الفيلسوف الألماني **أرتور شوبنهاور** Arthur Schopenhauer (1788–1860)، وأفكار السرياليين في بيانات الفيلسوف الفرنسي **أندريه بريتون** André Breton (1896–1966)، والمساحات اللونية في رسومات الفنان **سلفادور دالي** Salvador Dalí (1904–1989)، كما أنها لا تخلو من أطروحات في الثقافة والميتافيزيقيا واللغة المسرحية في كتابات **أنطونين آرتو** Antonin Artaud (1896– 1948)، جميع ذلك في النهاية يصب في بنية واحدة لتعلن عن سياقات جمالية، تمثل خطاب الصورة في معانيها الجمالية والعالمية الواسعة"[15].

أما في العالم العربي فكان السباق إلى زعامة مسرح الصورة **صلاح القصب** وقد "ألف عددا من الدراسات النظرية، والتي جمعها في كتابه: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، والذي صدر بالدوحة في طبعته الأولى سنة 2003م، فضلا عن مجموعة من الأعمال والعروض المسرحية التطبيقية"[16]، وكان عمله اختزالا لأعمال الطليعيين الأوروبيين، خاصة المسرحي الفرنسي (رائد مسرح القسوة) **أنطونين آرتو**، الذي أصرّ على وجوب استقلالية المسرح عن الأدب وتجاوزه سلطة النص وعبودية الكلمة، فهي لم

تعد أداة للتعبير الفني، لذاك وجب أن يستعاض عنها بالقيم البصرية، مما يعني كسر سيطرة النص.

لئن تساءلنا عن تجليات مسرح الصورة في الرقصة المولوية، نجد ذلك بقيامها على إيماءات وإشارات، أزياء وألوان، تبدأ المسرحية الصورية بتلاوة الشيخ الترنيمة الخاصة بالجلسة المولوية، في مدح **النبي محمّد** (صلى الله عليه وسلم)، وهي من نظم الشيخ الرومي بعنوان (النعت الشريف) مطلعها : "أنت حبيب الله ، ورسوله الخالق الأحد"...، وتتمّ بدون عزف، ثم يبدأ عازف الناي بترنيمة خاصة "يحكي من خلالها قصة الناي ليثير بها وجد العاشقين[17]، بعدها ينهض الشيخ فيتقدم منه قائد الفرقة والراقصون ليقبلوا يده قصد نيل البركة والاستئذان للبدء بالرقص؛ لأنه مرشدهم الروحي، وهو يعوض السينوغراف في العروض الحديثة؛ حيث هو "الرجل الأهم في المسرح – فهو المفكر، والقائد والمنظم لكامل العملية في تنسيق الفضاء"[18]، يقبل الشيخ رؤوسهم، ويرفع راحتيه للدلالة على الاستجابة لدعاء الناي مظهرا التأثر واللوعة، ثم يضرب بهما الأرض لإعلان بداية العزف، ومن ثمّة دخول الدراويش للرقص والدوران، يدخل الراقصون (الدراويش) ويدورون حول باحة الرقص ثلاث مرات، مما يرمز إلى مراحل التقرب إلى الله عز وجل؛ مرحلة العلم والمعرفة، فمرحلة الرؤيا، ثم مرحلة الوصال أو المشاهدة)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشير الدورات الثلاث إلى ولادة المولود الجديد بعد معاناة كبيرة، ممّا يجعله يقترب من النص المسرحي الصوري الذي تقوم فيه المؤثرات الأخرى مقام النص المسرحي.

بعدها يدور الراقصون عكس عقارب الساعة؛ وهو إيماءة إلى تخلص الدرويش وتحرره من قيود الزمن لأنه يولد ليعود إلى مصدر انبعاثه، تكون الرقصة بضم الأيدي إلى الصدور، ثم لمس الأكتاف بالراحتين مع البدء بالدوران البطيء، ثم فتح الأيدي كما الأجنحة؛ حيث تكون اليمنى مرفوعة إلى السماء كأنها تقطف ثمار النعمة، بينما اليسرى ممدودة نحو الأرض، تنثر عليها النعمة "التي دخلت قلوبهم ثم تفجرت وتدفقت

لتدفئ العالم بحرارة الحب الإلهي"[19]، ودوران الدراويش حول القاعة وحول أنفسهم، هو انجذاب بعضهم إلى بعض حتى يشكلون كلا متكاملا؛ وهي حركة الدوران الطبيعي للكواكب حول ذاتها وحول الشمس والتي تمثل القانون الكوني، والأرواح المتحررة من قيد الجسد الزائل، السعيدة لدرجة أن تصبح راقصة في فضاء المعشوق، لتتحول إلى بدر ليلة اكتماله، وتلك الحركات الروحانية أبلغ وأكثر تأثيرا من لو كتبت كنص يُؤدَّى بالصوت والحروف والنطق.

يصف **جلال الدين الرومي** عملية الدوران تلك بأنها نيران العشق حين تتقد؛ لتتسبب في حركة الأفلاك والموجودات، وما النار في الحقيقة إلا نور المعشوق الأوحد "تشتعل شمعة العشق، فتحترق مئات آلاف أرواح العاشقين وتتكوي بنارها، فيدور العشاق كالفراش الذي يحوم حول نور الشمعة المتقدة، وينادي الشيخ قلبه ويدعوه إلى أن يأخذ مكانه قرب هذا النور ليستنير به وأن يبتلى بهذا البلاء ويحترق بناره"[20]. وعند توقف العازفين يخلع الدراويش معاطفهم السوداء بحركة سريعة فيها شيء من العنف، لتدل الحركة على تحقيق المراد والانتصار والتطهر من الدنيا ، ثم يكشفون عن الرداء الأبيض الفضفاض الذي يرتدونه وهو إشارة إلى تحررهم من ماديات هذا العالم وبداية حياة جديدة تقربهم أكثر من خالقهم ومعشوقهم الأزلي"[21]، ثم تنتهي الجلسة بتحايا الراقصين لبعضهم البعض التحيات الثلاث؛ وهي كناية عن المراحل الإيمانية المتتالية التي يمر بها الصوفي والتي تكون بقرع الطبول ونفخ البوق وهي دلالات تشير إلى دينونة الإنسان وخاتمة الحياة الدنيا"[22]. فيجلس الشيخ على سجادته الحمراء بينما يتخذ الدراويش مجالسهم في الأماكن المخصصة لهم.

ومن يفقه رموز الرقصة المولوية، لا يجد اختلافا بين مضمونها، وما يقدمه مسرح الصورة الحداثي، فالدراويش في رقصتهم يقدمون نصا مسرحيا متكامل الأطراف، يستحيل فيه النص المكتوب إلى نص أكثر بلاغة وفصاحة، يتسم بسرعة البداهة وبلاغة الإلقاء وعمق الوعي، فيما ينوب عن النص والكلمات بالحركات، الأزياء والإيماءات.

4. المولوية سينوغرافيا مسرحية:

ارتبطت السينوغرافيا بحركة المسرح الحديث واستقراره، وتعتبر من المفاهيم الجديدة التي أبدعها مجددوا القرن العشرين من أمثال **أدولف آبيا** Adolf Abia (1862-1928) و**إدوارد كوردون كريك** Gordon Craig Edward (1872-1966) حيث اهتموا بإعداد الفضاء المسرحي وإعطائه مسحة تشكيلية، ومن ثمة أصبح عنصرا محركا للعرض المسرحي، فأصبحت السينوغرافيا "معنية بالتكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناشئة في الفضاء المسرحي والكتل المتحركة (ديكور، ضوء، لون، ممثل، وجمهور)"[23]. فكان وليد دعوات انقلاب على المسرح الكلاسيكي وتقويض كل ما كان مقدسا فيه، وقد اشتقت كلمة (سينوغرافيا) من الأصل اللاتيني Sceno – graphia واليوناني Skeno – Graphia، وتعني تحديد الشيء بخطوط وعلامات، أما في الاصطلاح فتعني ما يربط بين المسرح والفن التشكيلي؛ إذ تعني تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح المطلية بالرسوم، كما كانت تطلق في القرن الخامس ق.م على المكان الذي تجري فيه الأحداث[24].

وقد ظهرت السينوغرافيا مرافقة العروض المسرحية في نهاية الخمسينات من القرن العشرين، إثر "استقرار حركة المسارح ودور النشر في القارة الأوربية بعد الحرب العالمية الثانية، وكان هدف السينوغرافيا حينها؛ تطويع حركة الفنون التشكيلية، والتطبيقية بما ضمته من فنون العمارة والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي"[25]. ولطالما شدد المسرحي السويسري **أدولف أبيا** على السينوغرافيا كنوع من أنواع استقلالية المسرح، بينما كان تحققها والتنظير لها، كروح للمسرح الحداثي على يد **برتولد بريشت (بريخت)** Bertolt Brecht، ولو أن جذورها ارتبطت "بالدراما الفرعونية، الإغريقية، الرومانية الغربية والشرقية"[26]، وهي تهتم بالديكور وتنظيم خشبة العرض، بالعمل على "تأثيث الركح وتصويره وتزيينه وزخرفته من خلال رؤية سمعية وبصرية

متآلفة ومنسجمة؛ لتشكيل رؤيا المخرج ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق المكان المسرحي"[27]؛ فتعرف على أنها فن تنسيق فضاء المسرح كمكان تجري فيه أحداث العرض المسرحي، من "الخلفية التشكيلية المتموقعة في فوندو المسرح، وكواليس الركح وجوانبه وأجنحته، والمنصة الموجودة في مقدمة المسرح، والجزئيات الثابتة أو المتحركة فوق الخشبة من قطع وأثاث وإكسسوارات، وأماكن الجمهور"[28].

ومصطلح السينوغرافيا مجاور لمصطلحات scene design وseenichut و setting وscenic settin، حيث تصب كل هذه المصطلحات في فن المنظر[29] أو "فن المنظورات"[30]، أصل اشتقاقها يوناني skenegraphein، وتعني: تجميل واجهة المسرح بألواح مرسومة، وذلك عندما كان المسرح خيمة أو كوخا من الخشب، إلى أن صار مبنى، فهي مولودة من رحم فن الزخرفة"[31]. أما في العصر الحديث فتعنى بتهيئة فضاء المسرح بالاستعانة بالفنون الجميلة التي "تجعل منها عملا فنيا وأدبيا قائما على التأثرية الشعورية والانطباعية الفنية والتذوق الجمالي[32]"؛ لأن قوامها – نصا وعرضا – الاهتمام بالجانب الجمالي والعمل على صناعته وتحقيقه.

اختلف الباحثون في المسرح في تحديد ماهية السينوغرافيا؛ فهناك من قائل بأنها الاهتمام بتنسيق ديكور الخشبة، وهناك من قصرها على الإضاءة أو غيرها من متممات الصورة المسرحية، وثالث جعلها "كل ما يتعلق بالرسوم المتواجدة على خشبة المسرح"[33]، دون غيرها من مكوّنات العرض المسرحي، ولعلّ هذا الجدل لا يزال قائما إلى اليوم، ونظرا لجانبها الجمالي "نادت (حركة انفتاح السينوغرافيا الفرنسية) بتوسيعها لتشمل مجالات أخرى؛ فبشروا بسينوغرافيا المعارض وسينوغرافيا الأحداث الهامة وسينوغرافيا المناسبات والاحتفالات..."[34]؛ رغم أن كل السينوغرافات تهدف إلى "عمارة الفضاء، وخلق إطار معين وتحديد فراغ ما، وإضفاء طابع معين على مكان ما، من أجل شخوص معينة وحكاية ما، وصياغة وجهة نظر أو أكثر"[35]. وبالتالي تجمع السينوغرافيا كل الفنون في تركيبة واحدة، تسمى العرض المسرحي، يجمعها السينوغراف أو المخرج الذي يعتبر أهم عنصر في المسرح؛ لأنه المفكر، القائد، والمنظم لعملية

تنسيق الفضاء؛ بتركيب أجزاء السينوغرافيا ومكوناتها؛ الذي عادة ما يكون خبيرا بالرسم والتصوير والنحت والعمارة والمنظور، الذي "يبتكر ويصمم وينفذ ما يتاح له من أشكال معمارية فنية وكل أنواع الديكور اللازمة للمسرح"[36].

وتعتبر الرقصة المولوية سينوغرافيا مسرحية لكونها تؤثث المسرح، أو مكان العرض، وتلفت انتباه المشاهدين (الحضور) بفنيات كما يُفعلُ في سينوغرافيا المسرح، بل تعتبر عروضا تجلب السياح للاستمتاع بمشاهدتها، كما هو الحال في تركيا حيث خصصت لها المسارح ودور العرض الخاصة؛ معتبرة إياها رمز هويتها الدينية، وعنوان تراثها الشعبي، "فهي تومئ إلى الروحانيات والعشق الخالص للذات الإلهية"[37] فخصصت لها مسرح **(ليس آرت تورك)** المصمم خصيصا لعروض الصوفية وعلى رأسها المولوية، وهو مصمم تصميما مذهلا، وكذلك **(مسرح الفاتح)** الذي حُوِّل عن دير قديم يرجع تاريخه إلى العصر الروماني، ثم **(مسرح هاجياشا)** بمركز هاجياشا الثقافي، الذي يعد من أقدم المباني التاريخية، فقد كان حماما لأحد الأمراء، ثم قاعة عرض **(رقصات الألوان)**؛ وهي أحد أكثر أماكن الحياة الليلية المعروفة في أسطنبول، والتي تقدم فيها عروض المولوية بمختلف الألوان؛ لذلك سمي برقصة الألوان، وهي "من أكثر الأماكن استقطابا للسياح، كما يشهد سنويا إقامة العديد من فعاليات الصوفية، وعلى رأسها "المهرجان الدولي للموسيقى الصوفية"[38] الذي يتزامن مع ذكرى مولد جلال الدين الرومي، ويستمر على مدى عشرة أيام متواصلة، واعتبرت طقوس المولوية عروضا مسرحية، تستقطب آلاف المشاهدين من السياح والأتراك، وكانت سينوغرافيا مسرحية، رأسها الممثل، (الدراويش)، وعمودها النص، وذروة سنامها الخشبة.

خمسة أماكن لمحبي الرقص الصوفي في أسطنبول، موقع المرسال، almirsal.com

5. المولوية وسينوغرافيا الممثل أو الشخصية:

تستعيض المولوية عن مصطلح الممثل أو الشخصية **(بالدرويش)**، ويعني الدرويش في الفكر الصوفي: الفقير، المعدم، العاجز، الضعيف، الزاهد المعتكف، الصوفي[39]، وهو صاحب الفكر الصافي والقلب الطاهر الذي اطلع على الأسرار، ولطالما كانت غاية الدرويش الوجد الذي يقود إلى السكينة، وإيجاد الخالق والمعشوق الواحد، في مشاهدة باطنية، وقد أخذ التسمية من أستاذه (التبريزي)[40]؛ وإذا كان الممثل في المسرح من أهم أدوات العرض المسرحي، فإن المريد (الدرويش) في الرقصة المولوية مثله، يمنح نفسه الحرية وسعة الفضاء لتأدية الدور وإتمام الرقصة مع غيره من الدراويش، وفق احتفال طقوسي ينعتق فيه الجسد وتتحرر الروح مع انسجامها الكامل مع أركان الطقس ومستلزماته الأدائية؛ لأنه الممتلك لأدوات العرض المسرحي، و"العارف بنوع العلاقة التي تجمعه مع كل واحدة من تلك المستلزمات ومنها العلاقة مع الممثلين، الديكور، الإضاءة، وما يرافق كل ذلك من ألوان تحدد نوع تَصَرُّفه في فعله وحركته، بل كل ما "يشير إلى تنسيق كافة العناصر الداخلة في الإنتاج المسرحي ضمن فراغ محدد هو المسرح"[41]. وقد وظف المسرح الحداثي التكنولوجيات الحديثة في عروضه؛ كالخدع البصرية، والإضاءات الخاصة، ليعبر بها عن معان بعيدة عميقة، لم تعد العروض الكلاسيكية قادرة على تحقيقها، فاستحال إلى مسرح إشارات وعلامات، وتحوّل اتجاه المسرح كذلك من الفردية إلى الجماعية؛ "فأدينت ظاهرة الفردية عند الممثلين النجوم أو الأبطال، وسادت قاعدة الجماعية في العمل وأصبح على الممثل أن

يدرس كافة عناصر الفن المسرحي"[42]، حيث لا تؤدى الرقصة المولوية بدورها إلا في إطار جماعي؛ فلكل فرد في المجموعة دوره المنوط به والوظيفة المحددة له فلا يتعداها، لكنها تشكل في مجموعها نصا وعرضا موحدا.

دراويش العصر الحديث، أتباع مولانا جلال الدين الرومي، موقع، noonpost.com

يلزم الممثل في العرض المسرحي ملزما بأزياء معينة، حتى يعطي العرض معناه وأبعاده الدلالية، فقد فقه المولوي مبكرا أهمية الأزياء؛ لذلك نجد الدراويش يرتدون الملابس البيضاء مع السترات السوداء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات عالية من اللباد؛ الرامزة إلى حال السالكين؛ فالزّي الأبيض يشير من جهة إلى الأكفان التي سَتُلَفُّ بها أجسادهم بعد الموت، ومن جهة أخرى تعبر عن النقاء والصفاء والنور وتحرير الروح من الجسد، والحياة الجديدة التي تقربهم من معشوقهم الأوحد، أما اللون الأحمر الذي طالما كان"مرادفا للون الدم[43]، فيحضر في الزّي المولوي ليحمل دلالات خاصة، ولطالما أثارت الألوان الاستجابة والانفعال في النفس"[44].

تمثل الدلالة الأولى حالة الصراع مع النفس؛ ووصفها **ابن الرومي** برفرفة طائر نصف مذبوح ملطخ بدمه يتمرَّغ بالوحل، ليدرك السالك "مدى حزن يعقوب على ولده يوسف في سبيل الوصول إلى ارتعاشة لقاء ولده وشم رائحة قميصه الملطخ بالدم"[45]، كما يضعون سترات سوداء، تشير إلى الجسد الذي يمنع الروح من التحليق ورؤية نور الله، كما تعبر عن ظلمة القبر وعتمته، والموت القريب المحدق، "فالسياق وحده هو الذي يحدد وظيفة اللون وفاعليته"[46]، أما القلنسوة العالية فهي دليل القبر وشاهده"[47]، بينما الحزام الذي يشدّ به الدرويش وسطه هو رمز مجاهدة النفس وحملها

على الصبر على الجوع وجميع الشهوات الجسدية...يؤدى العرض المولوي في لحمة جماعية تكون كل إيماءة فيها مقصودة، يقبع وراءها تأويل محدد.

ذهبت السينوغراف البريطانية **باميلا هاوارد** Pamela Howard إلى أن السينوغرافيا في المسرح الحداثي تعني الجمعوية واللحمة؛" أي خلق فضاء جماعي فوق خشبة المسرح، حيث تعد السينوغرافيا عملا غير كامل دائما حتى يدخل الممثل في فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور"[48]. وما يعوض الممثل كعنصر من عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي والذي يتطلب هيئة وزيا خاصين لإتمام متطلبات العرض وإيصال الفكرة إلى الجمهور في العرض المولوي، هو الدرويش؛ الذي يجب أن يعرف كيف يختار أزياءه وألوانه لأن "المفردة اللونية تكاد تخلق لغة خاصة في النص بما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقي"[49]، حتى يوصل الفكرة إلى المشاهد في خطاب صوري لا يفقه مضمونه إلاّ من اطلع على أسرار الرقصة المولوية ورموزها، حيث يحفظ الممثل المولوي نصه مثلما يحفظه الممثل على خشبة المسرح، وإن كان حفظه حركات وسكنات يعبر بها عن معان روحية عميقة، شرط حرصه على براعة الأداء ومتانة اللحمة الجماعية.

6. المولوية وسينوغرافيا النص:

إنّ الرقصة المولوية تعبير عن "حالة الوجد والصراع بين الذات الإنسانية ومكونات العالم المادي الذي نعيش فيه"[50]، وهذه الحركات الراقصة التي يؤديها المتصوفة رمز التوأمة بين أرواح السالكين وبين الذات الإلهية، التي تتحقق "بمحاكاة كمال الذات الإلهية بقدر ما يسمح لهم به ضعفهم البشري"[51]؛ فيرمي المريد الصوفي إلى بلوغ الحقيقة التي يبحث عنها؛ الذات الإلهية التي لا يمكن الوصول إليها إلا بالعمل الجاد والاجتهاد بالعبادة، وما الرقص هنا إلا إحدى هذه العبادات، وليست مجرد حركات راقصة وسكنات منتظمة أو عشوائية، ناتجة عن الطرب بالآلات الموسيقية المرافقة، ومن هنا كان الرقص الصوفي محاولة حماية الجسد وتحصينه

وتطهيره من كل ما هو مادي يغلق على النفس"[52]. يوافق هذا ما ذهب إليه **جيمس فريزر** في **غصنه الذهبي** حين جعل الدين "تجل للمطلق في إطار الفكر التصويري، الذي يستلزم وجود ميدان تطبيقي، أي جانب فعلي وطقسي يشمل جانب الفعل في الدين"[53]. لأجل ذلك، حفلت بعض الطرق الصوفية بالموسيقى والرقص، وعلى رأسها المولوية والمنتشية، كما انتهجوا مناهج مختلفة وطرقا متباينة لتحقيق العشق والاتحاد، "فكان للعزف والرقص تأثير كبير على أرواح الصوفية"[54] السالكين النهج إلى الهدف الأعلى، وهو الاتحاد بالإله.

يبدأ العرض المولوي بما يسمى السماع، ويستهل بمقدمة شعرية مشهورة وضعها شيخ الطريقة **(الرومي)** وضمنها كتابه **المثنوي** معنوي، والتي تقول: "استمع إلى الناي كيف يقص حكايته، ويشكو الفراق يقول: مذ فصلت عن القصباء، جعل نُوَاحي يبكي الرجال والنساء/ أريد صدرا مزقه الفراق، لأبوح له بألم الاشتياق/ كل من يبعد عن أصله، يظل ينشد زمان وصله"[55]. وقد أكد **صلاح القصب** في مفهوم **(**صورية المسرح**)** على الشعر كمادة رئيسية في تحقيق الصورة على الخشبة؛ لأنه مادة خيالية تتيح له الحركة في فضاء مفتوح تختفي معه الحدود الوهميه بين الواقع والخيال، وكان **ابن الرومي** يستميل بتلك المقدمة الشعرية قلوب السالكين ويثير وجدهم؛ فالسماع في رأيه محرّك الوجد في روح السالكين والمريدين والدافع إلى صفاء القلب ونقائه لديهم، وعزف الناي أو الدف "رمز روح الصوفي الذي ينوح لأنه بعيد عن عالم الأرواح"[56]، وهو بداية السماع، ورمز "الإنسان الكامل"[57]، لكونه يحكي قصة العاشقين، ويشرح منهجهم للسالكين، أي يحكي حكاية العاشق وما يتكبده من آلام البين والفراق عن المعشوق، وانفصال الروح عن الجسد رغم التصاقها به وقربها منه، وتحمُّل حرقة نار العشق في سبيل المعشوق الأزلي، وبه يصل العاشق لوصاله رفيقا ومشتاقا، وينال المراد باتحاده مع معشوقه الأزلي، مزاوجا بين أنين الناي ونار العشق"[58]، فتعطي

المولوية الآلات الموسيقية وخاصة الناي والطبل طبيعة رمزية، فهي مفتاح طريق السالك إلى الفناء بالله (المعشوق) ثم الاتحاد به والحلول فيه.

فضَّل بعض الصوفية "أصوات الطبيعة"[59] وإيحاءاتها وما تثيره من مشاعر الشجن في الإنسان، عن الناي والطبل، وهذا ما أكده أحد شيوخ هذه الفرقة*، وارتأى الشيخ **جلال الدين الرومي** أن السّماع واجب على المريدين والسالكين؛ لأنه قوت العاشقين، ومن خلاله يتحقق الوصال، وبه تقوى خيالات الضمير، بل تتحول إلى صور نتيجة الصوت والصفير"[60]. وهكذا يقوم النص المولوي على إشراك عناصر كثيرة، تتواءم وتتناغم لتؤسس النص المولوي، وتصنع سينوغرافية العرض المولوي، من مقدمات واستهلالية (شعرية وموسيقية)، إلى عرض نصي مضبوط بالحركات والسكنات، يتوقف نجاحه على حسن أداء الممثلين (الدراويش) لأدوارهم، والتزامهم بنصهم المحدد.

وإذا كان نجاح سينوغرافيا النص في العرض المسرحي مرهونا بنجاح تحقق الدلالة، فسينوغرافيا النص المولوي يتوثق نجاحها بالوصول إلى حالة الوجد التي يرومها الدراويش؛ إذ كل تلك الحركات والطقوس والأزياء ما هي إلا سبيل للسالكين المريدين للوصول إلى الوجد، حين يصبح الممثلون المولويون كالأقطاب التي تدور حولها الأشياء وتدور حول ذاتها، ليكونوا سبب الوحدة والاتحاد "فالقطب هو مرآة حقيقة الإنسان، ويجب على الإنسان أن يبحث عنه في داخل أعماقه وذاته"[61]، وما المراد عندهم إلاّ التخلص من الحواس والإدراك، ومحاولة تحرير النفس البشرية من مادياتها، ولا يكون ذلك (حسب رأي بعض الفرق الصوفية) إلا من خلال الغناء والرقص، فالرقص الصوفي ما هو إلا "تعبير حي للفكر الصافي والسبيل الأوحد لبلوغ العالم الآخر، وطن النور[62]. وبهذا العرض يعتقد المولوية أنهم "انتقلوا من علم اليقين إلى عين اليقين؛ فأصبحوا يرون من دون حجاب وقد حققوا ما إليه صبوا وصاروا هم الله نبع الحكمة "وشيء لا يمكن بيانه بالنطق"[63]، ينتقل معه الإنسان من العالم الطبيعي الواقعي إلى عالم الروحانيات والغيبيات انتقالة روحية وفكرية لا جسدية، وبذلك تكون

جميع حركات المولوية في قاعة أو مكان عرضهم تعبيرية رمزية عن حالات معنوية، وإفصاح غير مباشر بخوالج روحية، وإيماء بدلالة عميقة مضمرة، تفصح عنها حركاتهم وأزياؤهم ومكان عرضهم وتأثيث ركحهم.

7. المولوية وسينوغرافيا الخشبة:

سينوغرافيا الخشبة هي عملية تشكيلية تتحد فيها جميع العناصر من حركة وصوت وموسيقى وديكور وإضاءة وأزياء وماكياج وممثل ونص، ومن المؤكد أن هذه العناصر تحتاج من يجعلها تتضافر أو تتناسق فيما بينها حتى ينجح العرض، ويعد الممثل الخيط الرفيع الذي ينسق تلك العناصر وينجح تكاملها، فالممثل هو "المحرك للعناصر السينوغرافية، التي جاءت جميع العناصر لتدعم حضوره وتسهم في إبراز أدائه من الناحية التجسيدية والتعبيرية، وهو يمثل الكتلة الحية الفيزيقية، إذا قورن بالكتل الأخرى الجامدة التي تتناسق في فضاء العرض"[64]. وقد اهتم المسرحيون منذ القديم بخشبة المسرح ونوعوا فيها، (مسارح العلبة، المسارح الدائرية والمقوسة، مسارح الطبيعة...ومن الفضاءات الواسعة إلى الضيقة، إلى الخروج عن جدران المسارح إلى الغابة والبحر، كما في عروض **بيتر ستيفن** Peter Stephen و**بول بروك** Brook Paul، وعروض **ماكس راينهارد** Max Reinhardt.

وتعمل السينوغرافيا على تنظيم الخشبة من جميع النواحي، وتصميمها لخلق فضاء للعرض، وأساس العرض المسرحي الممثل، أو الدرويش المولوي؛ فقد ذهب المسرحي الفرنسي **أندريه أنطوان** André Antoine إلى أن للممثل مهمتين، مهمة خارجية، تشمل: الديكور والأزياء، والإضاءة والإكسسوارات والماكياج ...ومهمة باطنية سماها الأسرار النفسية والفلسفية يستنبطها من النص"[65]، ومن ثم تقوم حركة المولوي بتجسيد ما وراء كلمات النص، وقيام العمل المسرحي على "إبداع المنظر والبيئة، بصرف النظر عن الأحداث والحركات التي ستجري على خشبة العرض، إذ المكان هو

الذي سيقرر حركة الشخصيات، وليست حركة الشخصيات هي التي ستقرر المكان"[66]؛ لذلك يسيطر (الدراويش) على المكان، فيطوعونه لحركاتهم وسكناتهم ورقصاتهم، وخشبة الرقصة المولوية كخشبة المسرح "تتوسل بالرقص وبالأنغام وربما الجوقة وكل تهويل آخر ليبدع الأجواء التجسيدية لكونها فنا متكاملا"[67]، تتأثث تدريجيا بالنص والعرض وأداء الدراويش فوق قاعة العرض، أو الجلسة.

بالصور..."المولوية" رحلة البحث عن السلام والحب"، dostor.org

تقوم سينوغرافيا الخشبة في العرض المولوي، على تهيئة المكان لرقصة الدراويش ومعزوفة الناي، وجلوس المتفرجين، حيث تعد عرضا لا يقوم على السماع بقدر ما يقوم على الرؤية، لا يكون السماع فيه إلا وقت العزف على الناي، وإذا كانت الأشياء على المسرح رموزا ودلالات، فإنّها في المولوية كذلك إشارات وإيماءات، حيث يتدفق العرض المولوي "من خلال علاقات جماعية ودرامية خاصة وتفصيلات لا تتم إلا بالمجموعة، ولو عزلت عن بعضها لبدت غير درامية وكأنها لا تحمل مفاهيم مشتركة بين جميع الراقصين"[68]. فتجتمع عناصر الرقصة المولوية فوق خشبة العرض، لتخدم هدفا واحدا وتؤدي غرضا واحدا هو الرقصة الصوفية المولوية الدوارة، فتنتج معنى بطريقتها الخاصة، وتبلور معان عميقة عن طريق لغة صورية، تصب لأجلها كل عناصر السينوغرافيا في بوتقة واحدة، وترمي إلى تحقيق هدف فريد؛ هو إنتاج معنى أو بلورة لغة صورية تشترك عناصر الرقصة من الناي فالدراويش فالحركات في تحققها، وتغدو كل حركة أو شارة تُرى وتُسمع في مكان العرض المولوي مضبوطة عبر متطلبات تلك الرقصة التي لا يفقهها غير من عرف المولوية عن كثب، وفي الطرف

المقابل يفهم المتفرج الواعي بالمولوية لغة تلك العناصر، ويفك شفراتها ورموزها واشتغالاتها مع حركات الدراويش، وإشاراتهم، وإيماءاتهم، وأزيائهم، وديكور الخشبة...

ارتبط عرض الرقصة المولوية بالصورة منذ أوجدها **جلال الدين الرومي**، وإذا كان الاتصال بالصورة أو ما يسمى بالإنفو- ميديا، info- midia من التكنولوجيات المستجدة في خشبة المسرح، فإن المولوية قد قامت على الصورة وسينوغرافيا الخشبة منذ البداية، وكأن المولوي قد أدرك مبكرا بلاغة الصورة وسرعتها في الوقت نفسه في رسم المعنى، "فعندما تكون قوية ومؤثرة تطمس الصوت وتتغلب العين على الأذن"[69]؛ وقد يكون **جلال الدين الرومي** مطلعا على الموروث اليوناني ففقه ما أورده **أرسطو** في كتابه **فن الشعر** عما سمّاه "المرئيات المسرحية، (Opsis)، بما تشمله من المنظر، الأثاث، الملابس، الإضاءة، والماكياج، وتحركات الممثلين وإيماءاتهم، وكل العناصر الأخرى المشوفة، والمسهمة في تكوين الطقس العام"[70]. لذلك نجد كل هذه المرئيات حاضرة في العرض المولوي، بل يتعدى سينوغرافيا الممثل والخشبة إلى المكان "الذي يشغله المتفرجون المشاهدون، وهكذا يغدو هؤلاء جزءاً من (اللوحة البصرية)"[71]، حيث لا يحضر الرقصة إلا من كان يفقه كنهها وهو مطلع على أسرارها وأغوارها، وتصبح وظيفة الرقصة المولوية كوظيفة السينوغرافيا المسرحية؛ فإذا كانت وظيفة السينوغرافيا في المسرح تهيئة الفضاء للعرض، تكيف الجلسة المولوية كسينوغرافيا مكان الحفلة ليلائم الجلسة، بدورها كما سينوغرافيا المسرح؛ من خلال تضافر الصوت والحركة والأزياء والتشكيل والمنظر والإضاءة، وتطويع كل ذلك لخدمة العرض.

بالفيديو: الرقصة المولوية تجذب السياح في تركيا – المنصة، al-menasa.net

أهم ما يحقق سينوغرافيا خشبة الرقصة المولوية، ويثير انتباه الجمهور؛ السجادة الحمراء التي تخصص لجلوس الشيخ، وهي أداة رامزة مشفرة؛ حيث يشير لونها الأحمر إلى لون قرص الشمس أثناء الغروب، وهو الوقت الذي توفي فيه الشيخ **جلال الدين الرومي**[72]. وهنالك خط رمزي يمتد بين سجادة الشيخ وحتى مدخل القاعة، ويعتبر الخط الفاصل بين مرحلتي حياة البشر (مرحلة الولادة والانغماس بالملذات ومرحلة الوفاة والانتقال إلى اللهً تعالى) ولا يجوز للدراويش السير عليه؛ كونهم لم يبلغوا مرحلة الجذب التي تؤهلهم وتجعل كلاً منهم قطبا يدور حوله المريدون ولا يدور على ذاته"[73]؛ "وهي عملية إنتاج معنى وإيصاله، من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له"[74]، إذ الحركات الرامزة المختلفة التي يؤديها رجال هذه الرقصة؛ من رفع اليدين وخفضهما، والدوران، ونزع السترات، واستعمال أدوات الغناء، يشير كل شيء فيها إلى معنى محدد، وحيث لكل إشارة منها رمز معين، بل إن اللباس الذي يرتدونه رامز بدوره، والأرضية التي يسيرون فوقها مرموزة هي الأخرى.

يتعلق ذلك بما أولاه شيخ الطريقة **جلال الدين الرومي** للحركة والصوت على الأرض وفي السماء من أهمية كبيرة في الوجد، مشيرا إلى ذلك في غير موضع في كتابه **المثنوي**، بالإضافة إلى تحديد عناصر الجلسة الصوفية، أعطى شيخ المولوية كل حركة في الرقص وكل لون في ألبسة الدراويش الرمز الخاص به؛ ما يحيل خشبة العرض المولوية رموزا ودلالات، لتتشكل بالتالي سينوغرافية الخشبة بمكوّناتها، والتي ستؤول إلى سينوغرافية الرقصة المولوية ككل متكامل؛ لذلك عُدَّت الخشبة أو مكان عرض الرقصة المولوية، المكان السينوغرافي الذي تتجانس فيها وتتجاور جميع السينوغرافيات، حيث لا تستقل واحدة عن الأخرى حتى ينجح العرض، ولا تتحقق فاعلية العرض بشكل جيد إلا إذا اقترنت سينوغرافيا الخشبة ببقية السينوغرافيات، ليبدأ التشكيل الصوري للعرض المولوي.

لأجل ذلك، تقول **باميلا هاورد:**"إنني مهتمة بالطريقة التي تجعل السينوغرافيا راوياً بصرياً، والسينوغرافي رسام خريطة الفراغ، يعلم الجمهور قواعد اللعبة، فيتعلّم ما يجب أن يتوقعه من السينوغرافيا والسينوغرافي"[75]. كما يعتبر الحضور في حلقة العرض المولوي، المعادل الموضوعي للجمهور المسرحي، والطرف الرابع من مكوّنات السينوغرافيا المسرحية. ويختلف جمهور المولوية عن بقية الجماهير المسرحية في تفاعلهم الشديد مع النص، الممثل، وخشبة العرض، وملحقات الإخراج، لدرجة مشاركة الدراويش في الرقصة؛ فيخوضون مثلهم تجربة تكشف عالما شفافا، هربوا إليه من ثقل واقعهم وعفن حياتهم المادية بكل مثبطاتها وآلامها ودونيتها؛ ليتشبثوا بعالم روحاني خالص، تصل حد الذوبان في تلك الأجواء. وكعود على بدء فإنّ العرض المولوي بمكوّناته المذكورة، يبني سينوغرافيا الخشبة على الصورة ونص الحركات والأجساد والمؤثرات السمعية والبصرية، وكل ما من شأنه تجهيز الركح لتقديم عرض مولوي مثير، هو في الحقيقة ما سمته الدراسات النقدية ما بعد الحداثية "مسرح الصورة،" وما سماه المشتغلون بالمسرح المعاصر، "سينوغرافيا المسرح".

8. الخاتمة:

في ختام الدراسة، نجمل مجموعة نتائج جاد بها العرض والتحليل أعلاه:

- يعتبر مسرح الصورة مسرحا مقوضا للمسرح الكلاسيكي القائم على النص؛ باعتماده على نص الصورة من الإشارات والحركات والأزياء والألوان، والرقصة الصوفية المولوية مسرحية صورية؛ لكونها عرضا يقدم في مكان محدد، وتتوفر فيه جميع عناصر العرض المسرحي من ممثل، ومكان، وملحقات، ونص.
- السينوغرافيا دلالة بصرية؛ تشمل الممثل، النص، ومكان العرض، ميزت مسرح ما بعد الحداثة، يستنطق المخرج عناصرها، فيحيل تفاعلاتها إلى لغة صورية بعلاماتها

وإشاراتها، وبذلك تنتج دلالتها المتولّدة من تمازج البصري بالسمعي، ممّا يؤول في النهاية إلى تحقق هدف العرض المسرحي.

- تتجلى في العرض المولوي جميع السينوغرافيات الحديثة: سينوغرافيا الممثل، وسينوغرافيا النص، وسينوغرافيا الخشبة، وحتى سينوغرافيا الجمهور؛ إذ تخاطب الحضور (الجمهور) بلغة الألوان والإشارات والإيماءات، وتعتد بالممثل (الدرويش) ونصه الحركي، وشيخ الحضرة وحركاته، ومرافقات العرض كالأضواء والموسيقى وآلاتها، فديكور المكان ومفروشاته، فهندسة المكان بوضع عناصره الآدمية في أماكن محددة.

- المولوية سينوغرافيا ومسرح صوري مبكر، سبق بها الشرق الغرب؛ إذ المولوية فن مركب؛ بالنظر إلى كونها منظومة بصرية في خلق مشاهد يكون انتماؤها للصورة لا للكلام، وخلق قراءات متعددة ولغة تأويلية لما يقدمه الدراويش وشيخ المولوية، فكانت السباقة لتأسيس هذه المصطلحات عمليا وإن لم تؤسس لها نظريا.

9. الهوامش والإحالات:

[1] – محمد زايد، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، الأردن، عمان، إربد، عالم الكتب الحديث، ط.1، 1432هـ/ 2011م، ص.19.

[2]– م.م، إياد محمد حسين، م.م، عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة" المولوية أنموذجا"، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية(العراق، جامعة بابل)، المجلد الرابع، العدد الثالث، 2014/12/31، ص. 73.
https://search.emarefa.net/detail/BIM-541610

* جلال الدين الرومي (604 هـ/ 1207م / ت672هـ/1273م) شاعر وعالم صوفي فارسي الأصل تركي الموطن؛ يعتبر من أبرز أعلام التصوف الفلسفي في التاريخ الإسلامي وأكثرهم تأثيرا على مر العصور. ويوصف بأنه ذو رؤية تمثل رسالة عالمية تخاطب كافة حضارات العالم باعتبارها مصدر إلهام لكل الناس، دخل الرومي تاريخ التصوف العالمي من أوسع أبوابه باعتباره أحد أهم المتصوفين العظام في التاريخ الإسلامي، ونشأت عن تراثه في تركيا طريقة صوفية عُرفت بـ"المولوية" واشتهرت بعده بطقوس الرقص الدائري حول النفس، وجاء اسمها اشتقاقا من اللقب الذي أطلقه الأتراك عليه وهو "مولانا جلال الدين الرومي"

أو "مولانا" اختصارا. وقد انتشرت هذه الطريقة لاحقا في مختلف أصقاع العالم. ينظر: جلال الدين الرومي: سلطان العارفين وزعيم المولوية، موقع الجزيرة، https://www.aljazeera.net.

* الدرويش: تعني الفقير، وهو المريد في الطريقة المولوية. ينظر: أمين سعدي، رغم انتقادهم لعبوا دورا كبيرا في التاريخ الإسلامي فمن هم الدراويش؟ موقع الميادين نت: https://www.aljazeera.net.

http://www.uobabylon.edu.iq/publications/bchc_edition9/civil9_6.doc

[3]– شيحة محمد، لغة الجسد والتفاعل الجسدي، (مجلة المسرح)، مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص35.

[4]– باورز فوبيون ، المسرح في الشرق، مصر، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، (د.ت)، ص.263.

[5] – مهدي عقيل، النقد الجمالي، بيروت، دار عويدات، ط.5، 9891، ص.831.

[6]– سانشيث خوسيه انطونيو، فن مسرحة الصورة، ترجمة وتقديم دكتور خالد سالم. مجلة المسرح، مصر، القاهرة، (د.ت)، ص 114، الرابط:

https://fjhj.journals.ekb.eg/article_93508_e578d48715cc314be07edbe03a37499a.pdf

[7]– القصابي عزة، الأصالة والمعاصرة في المسرح العربي، مجلة الوطن العمانية، العدد الصادر بتاريخ: الاثنين19 يناير 2014، الموقع: http://alwatan.com/details/2863، تاريخ الزيارة وزمنها: 2020/08/20، الساعة 14. 15د.

[8]– المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[9]– المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[10] – المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[11] – ينظر: المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[12] – حمداوي جميل، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، مجلة طنجة الأدبية، يوم: 2010/09/29، الموقع: https://www.maghress.com/aladabia/5149، تاريخ زيارة الموقع: بتاريخ: 2020/08/20م، الساعة: 22:26د.

[13] – القصابي عزة، مسرح ما بعد الحداثة، الموقع المذكور.

[14] – حمداوي جميل، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، مجلة طنجة الأدبية، يوم، 2010/09/29، الموقع، https://www.maghress.com/aladabia/5149، تاريخ زيارة الموقع، 2020/08/20م، الساعة: 22:26د.

[15] – ستأتي قصة الناي هذه في سينوغرافيا النص، وقد استفاض يوحنا عقيقي في شرحها، يراجع: الرمزية التجاوزية، مرجع سابق، ص.121.

[16] – فاضل خليل، التكنولوجيا في العرض المسرحي، مصدر سابق، ص134، عن: جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، الحوار المتمدن: 2011/03/11م، العدد 3302، الموقع: https://www.ahewar.org تاريخ الزيارة: 2020/08/03م، الساعة: 17.38د.

[17]– م.م. محمد حسين و م. م. عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة، مرجع سابق، ص.72.

[18] – عقيقي يوحنا، الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي، مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما(بيروت، جامعة لبنان، قسم اللغة الفارسية)، عدد خاص بجلال الدين محمد المولوي (الرومي)، السنة الثانية، العدد: 7–8، 2003، ص. 115– 132، https://shiabooks.net/library.php?id=6571.

[19]– عقيقي يوحنا، الرمزية التجاوزية، مرجع سابق، ص.123.

[20]– م.م. محمد حسين و م. م. عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة، مرجع سابق، ص.75.

[21]– ينظر: غجاتي صورية، التشكيل السينوغرافي في المونودرام المسرحي "حمق سليم لعبد القادر علولة أنموذجا"، مجلة مسارب الإلكترونية ، 27 ديسمبر 2014م، الموقع: WWW. MASSAREB.COM، تاريخ زيارة الموقع: 2020/08/10، الساعة 23:30.

[22] – المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[23]– المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[24] – حمداوي جميل، أنواع السينوغرافيا المسرحية، الموقع https://66aliya.wordpress.com ، تاريخ الزيارة 2020/04/27/، الساعة: 23:25

[25] – حمداوي جميل، أنواع السينوغرافيا المسرحية، الموقع المذكور.

[26]– ينظر، المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[27] – ينظر: عبد الحميد سامي، السينوغرافيا وفن المسرح. بحث مقدم إلى مهرجان أيام عمان المسرحية، الدورة الثالثة. عن: فاضل خليل، السينوغرافيا وإشكالات التعريف، الرابط:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=109676

[28] – إلياس أنطوان إلياس، القاموس العصري، مصر، القاهرة، المطبعة العصرية، ط.1، 1956.

[29]– يراجع: فريد فون مارسيل، فن السينوغرافيا، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، مصر، القاهرة، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، 1993، ص.13.

[30]– يراجع: حمداوي جميل، أنواع السينوغرافيا المسرحية، https://66aliya.wordpress.com الموقع، تاريخ الزيارة 2020/04/27/، الساعة: 23:25

[31] – بيوس زينو، السينوغرافيا، بغداد، ملحق الثقافة الأجنبية، إصدارات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، (د.ط)، 1980، ص.128.

[32] – ينظر: فريد فون مارسيل، مرجع سابق، ص.8.

[33] – فاضل خليل، السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، الحوار المتمدن، العدد 2044، بتاريخ: 2007/09/20، الساعة 12:40.الموقع: http://www.ahewar.org/، بتاريخ: 2020/04/27، الساعة: 23:40.

[34] – ينظر: المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[35]- ينظر: أسطنبول..رقصات صوفية في فضاء الروح، الموقع المذكور، و قونيا تتميز بإقامة فعاليات خاصة تبرز طقوس الصوفية، الموقع المذكور.

[36] – يراجع: المرجع نفسه، الموقع المذكور.

[37]– م.م. إياد محمد حسين و م. م. عامر محمد حسين: الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة، مرجع سابق، والصفحة ذاتها.

[38] – ينظر: رفعت جو فرح ناز، العرفان الصوفي عند جلال الدين الرومي، بيروت، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، 1429هـ/ 2008م، ط.1، ص.222.

[39] – جانيتي لوي دي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، العراق، بغداد، دار الرشيد للنشر، (د.ط)، 1981، ص.75.

[40]– أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، عالم المعرفة، 1979، ص.57.

[41]– ينظر كلا من: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، مصر، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط.1 ،1982 ط.2، 1997. ص. 201؛ وكذلك: طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجا)، الأردن، عمان، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط.1، 2008، ص.16.

[42] – هزاع الزواهرة طاهر محمد، اللون ودلالته في الشعر، ص.19.

[43]– ينظر: محسب حسام، أشكال الأداء الحركي، مجلة الفن المعاصر، مصر، القاهرة، (فصلية علمية محكمة)، أكاديمية الفنون الجميلة، ، العدد الصادر بتاريخ: 2009/10/09–2010م، ص187، الرابط:
https://www.folkculturebh.org/ar/?issue=2&page=showarticle&id=235

[44] – ينظر: مختار عمر أحمد، **اللغة واللون**، ص. 200.

[45] – الشتيوي صالح، رؤى فنية (قراءات في الأدب العباسي)، جماليات اللون في شعر بشار بن برد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 2005، ص.10.

[46]– محسب حسام، أشكال الآداء الحركي، ص.186، الرابط المذكور سابقا.

[47] – ينظر: هاوارد باميلا، ماهي السينوغرافيا، ترجمة: محمود كامل، مصر، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، نشر وزارة الثقافة، 2004، ص.7، الرابط:
http://balis.bibalex.org/en/OPAC/Home/RecordDetails?bibid=227997

[48] – شنوان يونس، اللون في شعر ابن زيدون، الأردن، عمان، إربد، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، (د.ط)، (د.ت)، ص. 5، المقدمة.

[49]– م.م. محمد حسين ، م. م. عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة، المولوية أنموذجا، ص. 75.

[50] – فريزر جيمس، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، ترجمة: د.أحمد أبو زيد، مصر، الهيئة المصرية العامة للترجمة والنشر، 1971، ج.1، ص.218– 219.

[51] – محسب حسام، أشكال الآداء الحركي عند المولوية، مرجع سابق، ص.188، الرابط المذكور سابقا.

[52] – الريموني فراس، الطقوس البدائية والمسرح، الأردن، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع، ودار إربد، (د.ط)، 2009، ص.31.

[53]– فولتز ريتشالد، الروحانية في أرض النبلاء، ترجمة بسام شيحا، بيروت، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط.1، 1428هـ/ 2007م. ص.159.

[54]– رفعت جو فرح ناز، العرفان الصوفي عند جلال الدين الرومي، مرجع سابق، ص.223.

[55]– شيمل آنا ماري، الشمس المنتصرة، ترجمة عيسى علي العاكوب، إيران، طهران، مؤسسة الطباعة والنشر وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ط.1، ص.86–87.

[56]– الشيخ الكامل عند الصوفية هو الذي يفنى في النبي محمد (ص) باتحاده بالحقيقة المحمدية، يصبح إنسانا كاملا، فيرشد حواريه من خلال قيادة تلهم له من الله مباشرة، ينظر: آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، مرجع سابق، ص.215–222؛ أو عبد الرحمن بدوي، الإنسان الكامل في الإسلام، الكويت، وكالة المطبوعات، ط.2، 1976، ص.119.

[57]– ينظر: م.م. إياد محمد حسين، م. م. عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة، مرجع سابق، ص.71.

* وهو ذو النون المصري: أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم الإخميمي المصري (283هـ/ 353هـ). وهو رأس هذه الفرقة (الصوفية) فالكل قد أخذ عنه وانتسب إليه، وقد سبقه في التصوف مشايخ، ولكنه كان أول من فسر إشارات الصوفية وتكلم في هذا الطريق، وكان أول من تكلم في مصر في الأحوال ومقامات أهل الولاية، وأول من عرف التوحيد بالمعنى الصوفي، وكان له أكبر الأثر في تشكيل الفكرة الصوفية. ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط.5، 2006، ص.270.

[58] – نيكلسون ر.أ.، الصوفية في الإسلام، ترجمة: نور الدين شريبة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.2، 2002، ص.18.

[59] – عقيقي يوحنا، الرمزية التجاوزية، ص.118.

[60]– المرجع نفسه، ص.117.

[61]– المرجع نفسه، ص.118.

[62] – المرجع نفسه، ص.116.

[63] – شيمل آنا ماري، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، مرجع سابق، ص.204.

[64] – العجم رفيق، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، بيروت، مكتبة ناشرون، 1999، ط.1، ص.404.

[65] – الحسب جواد، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، الحوار المتمدن، العدد، 3302/ 2011/03/11، الساعة: 19.44د، الموقع: https://www.ahewar.org، تاريخ زيارة الموقع: 2020/04/11، الوق23.15د.

[66] – ينظر: أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، عالم المعرفة، (د.ط)، 1979، ص.59.

[67]– ينظر: حاوي إيليا، الفن والحياة والمسرح، نظريات ونظرات، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط.1، 1985، ص.34.

[68] – ينظر: بياتلي قاسم، تجربة الأودن وأنتربولوجية المسرح، القاهرة، دار الكنوز الأدبية للطباعة والنشر، ط.1، 1997، ص.93.

[69]– رامونه إيناسيو، الصورة وطغيان الاتصال، ترجمة نبيل الدبس، دمشق، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009، ص.38.

[70] – والتون جورج مايكل، المفهوم الإغريقي للمسرح نظرة جديدة إلى التراجيديا، ترجمة: محسن مصيلحي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1998، ص.38.

[71]– هاورد باميلا، ماهي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص.201.

[72] – رفعت جو فرح ناز، العرفان الصوفي، مرجع سابق، ص.224.

[73] – عقيقي يوحنا، الرمزية التجاوزية، مرجع سابق، ص.123.

[74]– كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: تعليق وحواشي رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص.7.

[75]– جيندريك هونزل، ديناميكية الإشارة في المسرح، ترجمة: أدمير كورية، مجلة الحياة المسرحية(دمشق)، العدد: 38–39، 1987، ص.31، عن: جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، الحوار المتمدن، 2011/03/11م، العدد 3302، الموقع: https://www.ahewar.org تاريخ الزيارة: 2020/08/03م، الساعة: 17.38د.

10. قائمة المراجع:

أ– المراجع العربية:

1– أردش (سعد)، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، عالم المعرفة، (د.ط)، 1979.

2– إلياس أنطوان (إلياس)، القاموس العصري، القاهرة، المطبعة العصرية، ط.1، 1956.

3– بدوي (عبد الرحمن)، الإنسان الكامل في الإسلام، الكويت، وكالة المطبوعات، ط.2، 1976.

4– بياتلي (قاسم)، تجربة الأودن وأنتربولوجية المسرح، بيروت، دار الكنوز الأدبية للطباعة والنشر، ط.1، 1997.

5– حاوي (إيليا)، الفن والحياة والمسرح، نظريات ونظرات، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط.1، 1985.

6– الحفني (عبد المنعم)، الموسوعة الصوفية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط.5، 2006.

7– حمدي (أيمن)، قاموس المصطلحات الصوفية، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2000م.

8– رفعت جو (فرح ناز)، العرفان الصوفي عند جلال الدين الرومي، بيروت، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 1429هـ/2008م.

9– زايد (محمد)، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط.1، 1432هـ/ 2011م.

10– الزواهرة (هزاع طاهر محمد)، اللون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجا)، عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، ط.1، 2008.

11– الشتيوي (صالح)، رؤى فنية (قراءات في الأدب العباسي)، جماليات اللون في شعر بشار بن برد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 2005م.

12- شنوان (يونس)، اللون في شعر ابن زيدون، الأردن، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، (د.ط)، (د.ت).

13- شيحة (محمد)، لغة الجسد والتفاعل الجسدي، (مجلة المسرح)،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.ت).

14- العجم (رفيق)، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، بيروت، مكتبة ناشرون، ط.1، 1999.

15- عمر (مختار أحمد)، اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط.2، 1997.

16- الريموني (فراس)، الطقوس البدائية والمسرح، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع، دار إربد، (د.ط)، 2009.

17- معلا (نديم)، لغة العرض المسرحي، بغداد، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 2004م.

18- مهدي (عقيل)، النقد الجمالي، بيروت، دار عويدات، ط.5،1989 .

ب- المراجع المترجمة:

19- فوبيون (باورز)، المسرح في الشرق، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

20- بيوس (زينو)، السينوغرافيا، بغداد، ملحق الثقافة الأجنبية، إصدارات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، (د.ط)، 1980.

21- جانيتي (دي لوي)، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، (د.ط)، 1981.

22- رامونه (إيناسيو)، الصورة وطغيان الاتصال، ترجمة، نبيل الدبس، دمشق، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، (د.ط)، 2009.

23- سانشيث (انطونيو خوسيه)، فن مسرحة الصورة، ترجمة وتقديم دكتور خالد سالم، القاهرة، مجلة المسرح، (د.ت).

24- شيمل (آنا ماري)، الشمس المنتصرة، ترجمة عيسى علي العاكوب، طهران: مؤسسة الطباعة والنشر وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ط.1، (د.ت).

25- ـــــ الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة محمد إسماعيل السيد ورضا حامد قطب، بغداد، منشورات الجمل، ط.1، (د.ت).

26- فريزر (جيمس)، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، ترجمة الدكتور أحمد أبو زيد، مصر، الهيئة المصرية العامة للترجمة والنشر، (د.ط)، 1971م.

27- فولتز (ريتشالد)، الروحانية في أرض النبلاء، ترجمة بسام شيحا، بيروت، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط.1، 1428هـ/ 2007م.

28- كير (إيلام)، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة، تعليق وحواشي رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، 1992.

29- نيكلسون (ر.أ)، الصوفية في الإسلام، ترجمة نور الدين شريبة، مصر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.2 ، 2002.

30- هاوارد (باميلا)، ماهي السينوغرافيا، ترجمة: محمود كامل، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، نشر وزارة الثقافة، (د.ط)، 2004.

http://balis.bibalex.org/en/OPAC/Home/RecordDetails?bibid=227997

31-والتون (مايكل، جورج)، المفهوم الإغريقي للمسرح نظرة جديدة إلى التراجيديا. ترجمة: محسن مصيلحي، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1998.

ج- المجلات والدوريات:

31- حسين (إياد)، محمد (م.م)، م.م. حسين، (محمد عامر)، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة" المولوية أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية (العراق، جامعة بابل)، المجلد الرابع، العدد الثالث، 2014/12/31، صص. 73-95.

https://search.emarefa.net/detail/BIM-541610

32- عقيقي (يوحنا)، الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي، مجلة الدراسات الأدبية (بيروت، جامعة لبنان، قسم اللغة الفارسية)، العددان 7، 8، السنة الثانية، 2003، صص.116-134.

https://shiabooks.net/library.php?id=6571

33- محسب (حسام)، أشكال الأداء الحركي، مجلة الفن المعاصر (مصر، أكاديمية الفنون الجميلة)، العدد الصادر بتاريخ: 2009/10/09-2010. صص.167-187.

https://www.folkculturebh.org/ar/?issue=2&page=showarticle&id=235

د- المهرجانات والملتقيات:

34- عبد الحميد (سامي)، السينوغرافيا وفن المسرح، بحث مقدم إلى مهرجان أيام عمان المسرحية، الدورة الثالثة، من: من 1996/3/27 إلى 1996/4/8

https://theaterars.blogspot.com/2010/11/blog-post.html#.YLQP3FRKjIV

هـ- المواقع الإلكترونية:

35- حمداوي (جميل)، أنواع السينوغرافيا المسرحية، الموقع https://66aliya.wordpress.com

36- مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، مجلة طنجة الأدبية يوم: 2010/09/29، الموقع: https://www.maghress.com/aladabia/5149،

37- الحسب (جواد)، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، الحوار المتمدن: 2011/03/11م، العدد 3302، الموقع: https://www.ahewar.org

38- خليل (فاضل)، السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، الحوار المتمدن، العدد 2044، بتاريخ: 2007/09/20، الساعة 12:40.الموقع: http://www.ahewar.org/.

39- غجاتي (صورية)، التشكيل السينوغرافي في المونودرام المسرحي "حمق سليم لعبد القادر علولة أنموذجا"، مجلة مسارب الإلكترونية ، 27 ديسمبر 2014م، الموقع: WWW. MASSAREB.COM

40- القصابي عزة، مسرح ما بعد الحداثة، جريدة الوطن العمانية / العدد 50 الخميس. https://www.Alwatan.com/