المقاربات الصوفية في خطاب العرض المسرحي
مسرحية (طواسين) انموذجاً

Sufism and its manifestations in the speech of the theatrical performance The play (Tawasin) as a model

أ.م.د شيماء حسين طاهر
Dr. Shaymaa Hussein Taher
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
University of Babil, College of Fine Arts
fine.shamaa.hussan@uobabulon.edu.iq
+9647832563274

ملخص البحث

لم تكن عبارة الشاعر الفرنسي سان جون بيرس الواردة في عمله الشعري الكبير (ضيقة هي المراكب) والتي تقول ان (لا تاريخ الا تاريخ الروح) عبارة عابرة او مفردة في فضاء لغوي وانما هي واحدة من اهم شطحات الصوفية وطرقها التي تحمل في مغزاها صرحا معرفيا في الروح اهم مقومات الصوفية بها تقترب الذات الانسانية الى الذات الالهية وتذوب بها حيث يصعب التعبير عن ذلك باللغة العادية وهذا ما جعل التصوف قريبا من الفن وللفن المسرحي بالتحديد الذي اوجد الصوفية صداها في خطابه في طقسه، فالتقنيات المسرحية يمكن ان تصنع عرض مسرحي صوفي تغييري لانها تعمل على تقديم العالم بصورة جديدة مختلفة صورة مليئة بالرموز والاشارات وتتجلى فيها الذات. وفي ضوء ما تقدم قسمت الباحثة موضوع البحث الى مقدمة وثلاثة فصول الفصل الاول(مفهوم الصوفية ومرجعياتها)، اما المبحث الثاني فتناول (اداءات الصوفية في الطقس المسرحي) .بينما تضمن الفصل الثالث تحليل العرض المسرحي المتمثل (طواسين) ثم اختتم البحث الخاتمة بالنتائج والمصادر.

الكلمات المفتاحية: مقاربات، الصوفية، الخطاب، العرض المسرحي.

Abstract

The phrase of the French poet Saint John Pierce contained in his great poetic work (narrow are boats), which says that (no history but the history of the soul) is a passing phrase or single in a linguistic space, but it is one of the most important Sufi fragments and ways that carry in its significance an edifice of knowledge in the soul The most important components of Sufism by approaching the human self to the divine self and dissolve it where it is difficult to express it in ordinary language and this is what made Sufism close to art and theatrical art Precisely what Sufism found its echo in his speech and manifested in his ritual, theatrical techniques can make a Sufi theatrical show of change because they work to present the world in a new and

different way, an image full of symbols and signs and manifests the self. In the light of the foregoing, the researchers section the subject of the research to the introduction and three chapters of the first chapter (the concept of Sufism and its references), while the second section dealt with (Sufi performances in theatrical weather), while the third chapter included the analysis of the theatrical presentation represented (Tawasin) and then concluded the research conclusion with results and sources.

Keywords: : approaches, Sufism, discourse, theatrical performance.

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

اخذت الصوفية ردحا طويلا من الزمن في تشكلاتها وتكويناتها، فهي تمتد مع الانسان منذ القدم، لكونها تتعلق بجوانب الحياة الروحية حصريا ولاشك ان الانسان منذ بدايات وجوده في هذا العالم اهتم بالعالم الخفي لما يشكله له من مجهولية وسرانية عمد الانسان ازاءها الى وضع مجموعة من التساؤلات حول ماهيتها ومحاولة الولوج اليها لمعرفتها ومحاولة امتلاكه لهذه المعرفة التي من شأنه ان تحل الكثير من تساؤلاته الوجودية، وابعد وجوده في هذا العالم المادي البحث.

وبتطور الإنسان فقد وضع الأسس الكفيلة بتحويل هذا العالم الى مادي وعالم مثالي/ روحي غيبي، وابعد الماديات عنه واتخذ من طريق الروحانيات والمثل طريقا قويما يسير على هداه، وهو ابحار في العالم الصوفي، هذا العالم الذي سار فيه مجموعات إنسانية على مر التاريخ، وهي مجموعات تميز نفسها بكونها العارفة بماهية الخالق والقوة الإلهية الخالقة، وطبيعة التعامل مع الله (سبحانه)، بما يضمن للإنسان الرفعة والتسامي على باقي المخلوقات التي لا تدرك الذات الالهية ولا تسعى لإدراكها، ولذلك فقد انبرى الصوفيون وهم يحملون على عاتقهم مهمة الدخول في العوالم الروحية سبيلا للوصول الى مرضاة الذات الإلهية، وجاءت الفلسفات المثالية لتؤكد هذه الافكار وتتعامل مع السماء بطريقة تختلف عنها في النظر الى الارض والانسان.

إن الصوفية التي سبقتها الكثير من الديانات الوضعية والسماوية كلها قد مهدت لظهور التصوف فيما بعد في القرن الثالث الهجري في العراق، ومن تلك الديانات المهمة (الهرمسية، الغنوصية الزرادشتية فضلا عن الديانات السماوية) والتي جاءت عبر الانبياء، لذا فقد ظهر صوفيون تميزوا بكونهم الزهاد والعارفين والساعين الى ترك كل ما هو دنيوي مادي، منهم على سبيل المثال (ابن عربي البسطامي، الحلاج، ابن الرومي...وغيرهم).

ولان المسرح لا يتوانى ابدا في ان يكون انعكاسا للحياة الانسانية بكل تفرعاتها وتطوراتها الفكرية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية، فقد كان للصوفية حضورها الواضح في المسرح من خلال النص المسرحي والعرض المسرحي، فضلا عن قدرة التقنيات المسرحية في خلق الأجواء الصوفية في المسرحيات الصوفية او في المسرحيات التي احتوت على مشاهد صوفية.

وبذلك فان التقنيات المسرحية وفق تشكلاها ومطواعيتها وقدرتها على التبدل والتحول والتنوع، كفيلة بالتعامل مع الصوفية كما تعاملت مع الكثير من الفلسفات والأفكار والمواضيع المختلفة في الحياة، فضلا عن كون الصوفية بمناخاتها الطقسية قادرة على أن تمنح المصمم والمنفذ التقني الفاعلية على تلك المناخات في خطاب العرض المسرحي، ومع هذا فان التجربة كفيلة بتحقيق هذه المعادلة التعبيرية بين الصوفية واجوائها ومقدرة التقنية في تشكيل تلك المناخات وان تم التعامل بين الاثنين في عروض كثيرة.

ولذلك تضع الباحثة مشكلة البحث بالتساؤل التالي: هل تستطيع التقنية وفق الإمكانات التي تمنحها الأجواء الصوفية ان تستلهم تلك الممكنات في تشكيل عرض صوفي منسجم وجمالي ؟

ثانيا اهمية البحث والحاجة اليه

تأتي أهمية هذا البحث بوصفه احد المواضيع التي تتعلق بالحقيقة الإلهية النورانية في ذات الأنسان المتصوف والتي يمكن إيصال هذه الروحية والتعامل مع الباطن فظهر المسرح وجها معبرا عميقا يحمل ظاهرة التصوف من مجال النظر إلى مجال المجاهدة الحية والتي تلعب من خلال تقنيات العرض المسرحي دورا أساسيا اما الحاجة اليه فهي:

١- يفيد دارسي المسرح للتعرف على علاقة تدريب الممثل والاستفادة من الاداء الصوفي في تطوير ماهراته واستخدام التقنيات كعامل مساعدة لخلق فضاءات صوفية يتجلى من خلالها الأداء.

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف (مقاربات الصوفية في الخطاب المسرحي)

حدود البحث:

- حد الزمان: ٢٠١٣.
- حد المكان العراق .
- حد الموضوع: العروض المسرحية التي تتجلى فيها الاداءات الصوفية.

تحديد المصطلحات

مقاربات لغوياً:

في المنجد: قربَ – وقربَ. تقارباً: ضد تباعداً. قارَب. مقاربة.[١]

التعريف الاجرائي للمقاربات

هي تقارب ممنهج بين عمل فني وجانب الادبي للغرض تكوين عدة المعاني ومفاهيم في ذهن الجمهور للغرض جعلها اكثر فهماً واستيعاباً تحت إمرة عدة قواعد وامكانيات لأجل بث رؤية منهجية تحمل عدة مقاومات جمالية.

الصوفية لغوياً:

عرفها الفراهيدي: الصوف للضأن وشبه وكبش صاف ورغبات القفا تسمى صوفية القفا، (ويقال لواحد الصوف (صدفه) وتصغيره. [٢]

وقد ذكرت في الصحاح ان الصوف للشاة) و(الصوفة) اخص منه).[٣]

وعرفها ابراهيم مصطفى حاف الكبش – حوفاً ظهر عليه – فهو حائق وكثر صوفية فهو صوف وهي صوفاء.[٤]

صفا الماء يصفو نقيض كرر والصفو: الاخلاص في المودة، الصفي الحبيب الصافي.[٥]

اصطلاحاً

الصوفية عرفها عبد المنعم (حنفي) اهم اهل الله اللذين يأخذون الاعمال عن الله ويرجعون اليه فيها .[٦]

ويعرفها عبد الحكيم عبد الغني قاسم هي فلسفة الحياة وطريقة في السلوك الفردي التحقق المثالية الاخلاقية والسعادة النفسية ويصعب التعرف على صفاتها بألفاظ اللغة العادية لأنها وجدانية ذاتية).[٧]

وعرفت الصوفية على انها تنويعة من التصوف الاسلامي تتميز بمفهوم وحدة الكائن البشري مع الله عبر قوة الخير ويعتقد كثيرون أن هذه الوحدة وحدة ارادة ويعتبر البعض ان المحايدة فضلاً عن الحب شرط ضروري للوحدة.[٨]

عرفها جرجيس زيدان: (انها لفظة يونانية الاصل هي سوفيا ومعناها الحكمة فيكون الصوفية لقب قد لقبوا به نسبة الى الحكمة).[٩]

عرفها شوقلبي: بأنها تأملاً فلسفياً لا صوتياً مثل علم الكلام وهي ليست تأويلاً للآلام كما اكد فرويد ولا هي مشرقية بالمعنى المعاصر بل ان الصوفية هي قبل كل شيء تجربة داخلية هي نوع وطريقة في الحياة وفي السلوك .[١٠]

وعرفت الصوفية هي حالات وجدانية يصعب التعبير عنها بألفاظ كما انها ليست شيئا مشتركا بين الناس جميعا فلكل صوفي طريقة محددة في التعبير .[١١]

اجرائيا:

الصوفية هي شرح طرق جديدة للمعرفة والإدراك طرق تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية وكذلك الحس ومعاييره المادية .

الخطاب لغويا

عرفه الزمخشري: " القصد الذي ليس فيه اختصار محل ولا اشباع ممل.[١٢]

وقد جاء في لسان العرب الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شان .[١٣]

الخطاب اصطلاحا

عرفه اميل بنفست هو " قول يفترض متكلما ومخاطبا ويتضمن رغبة الأول للتأثير في الثاني بشكل من الاشكال" .(١٤)

وعرف الخطاب على انه ليس مجرد متوالية من الفقرات او الجمل ان يتضمن تضمينا داخليا، يحيله الى مستوى متراتب افقيا وبنيتين مبنيتين في جملة تحتوي على دلالات غير قابلة للتجزئة مثل ان يكون رواية او قصة او قصيدة وكل ما يجعل منه يمثل وضيفة ثقافية محددة.(١٥)

عرفه لالاند على انه " عملية فكرية تجري من خلال سلسلة عمليات اولية. (١٦)

وهو " مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي الى الذات التشكيلية الخطابية فهو ليس وحدة بلاغية او صورية قابلة لان تتكرر الى ما لانهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ.(١٧)

وعرفه محمد على انه رسالة تواصلية إبلاغيه متعددة المعاني يصدر من الباث ((المخاطب)) موجه الى المتلقي عبر سياق محدد وهو يفترض من متلقيه ان يكون سامعا لحظة انتاجه.(١٨)

اجرائيا

الخطاب هو القناة التي تشكل تواصلا مدروسا بين الملقي والمتلقي، وتعبر عن مكنونات الذات الملقية الى الذات المتلقية.

الفصل الثاني

اداءات الصوفية في الخطاب المسرحي

المبحث الأول: الخطاب الصوفي مفاهياً

تسعى الصوفية الى الانفكاك تخلص من أسر والقيود وتطلع نحو الالهية ووصول الى ذاتها بالهروب من الواقع وقيودهِ للغرض تطهير النفس وتخلصها من الرذائل فهي صراع ما بين الروح والعقل لتنتصر بها الروح التي تغذي المعرفة الصوفية ويبتعد عنها العقل، ان مريدون في لديانة الاورفية الى الذات الالهية وبملاحظة ملامح وحدة الوجود لدى الاغريق.

وبناءً على ما تقدم يمكن ملاحظة ملامح وحدة الوجود لدى الاغريق فالاورفية كانت تعتقد لديها تصور بان الهدف الانساني يتمحور حول الحقيقة الروحية في حين اكد طاليس الملطي[١٩](*) على وحدة الوجود وقال ان الكون مملوء بالإلهة، بل هو اله الوجود واسقط كل شيء بعده الى ان تبلورت الافلاطونية التي اتجهت اتجاها وجودا محضا لان افلاطون لم يمنحها ابعادها العامة لعدم تحمله تعاليم توحيدية لذ يعد ابا الوحدة الوجودية الغربية بل هو الاب الحقيقي لوحدة الوجود هو زينون الرواقي.(٢٠)

بينما تحنى الهندوسية في عباداتهم التي يمارسونها تحت سماء المكشوفة حيث لم تكن لديهم معابد فقد استعملوا مناطق ذات عشب مقصوص ونظيف ووضعوا مذبح في الوسط يضم عدداً من مواقع النيران يصل عددها

الى ثلاثة نار عريبة وذات شكل دائري ترمز للتراب اضافة ذلك ونار شرقية ذات شكل مربع لتمثل سماوات الجهات الاربع ونار جنونية على شكل نصف قمر وتمثل فيه الهواء ما بين السماء والارض اما الكهنة فقد كانوا يقومون حركات واداءات طقسية داخل ارض المذبح كما ويترك مقاعداً شاغرة الضيوف غير مرئيين كما ان الكل كاهن يقوم بدور معين ليترحموا البراهما.[٢١]

اما الديانة زرادشتية وهي ديانة قائمة على رؤية العالم من خلال تأكده على ثنائية الخطاب المعرفي للخير والشر انطلاقا من مفهوم زاراداشت الذي يرى ان العالم قائم على روحين متعارضين عن الاله الازلي الخير ويقصد بها (سبيننا مايونا) واخرى اختارت الشر تدعى (اهريمان)[٢٢]. لذا فعند قيامهم بطقوسهم الدينية يرتدي الزرداشتون بعض الرموز كجزء من لباسهم ليذكرهم لديانتهم وأول هذه الرموز هو الحزام المقدس الكوشتي مربوط به اثنان وسبعون خيطاً ترمز الى فصول الياسانا حيث يربط ويفك هذا الحزام عدة مرات يوميا للتعبير عن ثبات العزيمة اخلاقيا ودينيا بينما يعد القميص الساردي الذي يرمز من خلال ارتدائه الى الدين بينما يرتدي الكهنة اردية بيضاء مع عمامات واقنعه فوق أفواههم اثناء القيام بطقوس النار المقدسة ليتجنبوا تدنيس بنفس زفيرهم. [٢٣]

في حين تؤكد الديانة البوذية التي تعتمد على الذاتية والاجتهاد من خلال الاعتماد على الذات وهي بذلك تقترب من الصوفية فليس الرهبان البوذيون كهنة يؤدون الطقوس والتقدمات لا يمنحون الاسرار المقدسة ولا ينطقون بالحل والغفران وليس الراهب البوذي وسيطا بين الانسان والقدرات (الفوق طبيعة) لان البوذية تعلم بان كل فرد كان علمانياً او راهبا هو المسؤول الوحيد عن خلاصه الشخصي"[٢٤]. فهي ركزت على السلوك الشخصي للفرد اي على ذاتية الفرد .

العقيدة ⟵ الخلاص من الشهوات وترك الملذات الحسية والحدسية

(الايمان)

↓

الخلاص

⟶ اغراق الذات

التسامي

لذا فان الصوفية تلتقي مع البوذية من خلال:

– في الطريق الى الفناء حيث يشترك ويتشابه الفناء الصوتي مع التشبع الروحي والانصراف عن الدنيا كلها أي فناء المطلق الذي يطلق عليه (بالنرفانا) ويتحقق ذلك من خلال الزي واللباس وخلوة (العزلة) كما تحبس الأنفاس لساعات

– في حلول والاتحاد حيث تتجسد الاله وتحل في شخص بوذا الذي ينقذ الناس من الالام[٢٥]. وفي النيرفانا يبدأ الجسد نشاطه بطريقة مركبة وبتغير النفس ويكون مضطرباً والمعدة تمتلئ بالهواء ويصاب شخصها بمخيلة تتكون من اشياء غريبة أي صور من كائنات وشياطين وانصاف الالهة ويبقى في حالة سكون في مكانه كلما حاول تغيره لا يستطيع تبقى قدماه متسمرتان واليدين كذلك ويخرج صوت مثل الجمل وزئير مثل النمر اما الجسد يتلوى ويشعر بقدوم ذو لون احمر وفي الجسد طرطقات واصوات فحيح افعى وتتخللها حركات عنيفة روحانية هذه اداءات متعددة فردية للمسرح الطقسي.[٢٦]

والوصول الى النرفانا وهي قتل الرغبة اثناء الحياة وابادة (الكرما) بعد الموت والذي يتم

ذلك بسلسلة من المراحل وبسلوك صوفي طويل وهو يقين يحصل بالتدريج ثم يتم فجأة فينتهي الألم وهو كل ما في الوجود وهي تجربة تشبه الوجد الصوفي شبها كبيرا، وان النفس في الجهد الذي تبذله كي تسير في الطريق المرسوم، ولا تخفق الاحين تصل في منتصف الطريق حين تنفصل عن الحياة الانسانية من غير أن تدرك الحياة الالهية.[٢٧]

فالنيرفانا عند البوذية شبيهة بالنيرفانا الفنية عند الممثل فالممثل يمتلك ذاكرة جسدية وتوظيف خزين هذه الذاكرة من اجل الوصول الى ايداء جسدي بعبارة اخرى "التعامل مع الجسد وذاكرته المطلقة هو الكتابة البصرية والرؤيوية بصوت مرتفع ... انه الهمس والحوار الداخلي الذي يضج بين الممثل وكينونته المطلقة وبين ميثولوجيه ذاكرة الاشياء التي يمكن ان يعاد خلق وجودها في الفضاء المسرحي من جديد مما ينتج لغة بصرية جسدية للتواصل مع الجمهور".[٢٨]

مما تقدم ترى الباحثة ان الهندوسية والبوذية تسعى الى التسامي في الذات الالهية والتجلي من اجل الوصول الى المطلق من خلال الزهد وضبط النفس والتأمل والكشف والذوبان والاتحاد فهي تجارب قائمة على الذات الباطنية والروحية الشديدة القرب من الصوفية.

فتعاليم الزن التي تتضمن الاوضاع المناسبة للجسم في حالة الاستغراق في التأمل والقواعد الدقيقة لترويض العقل كي يتمكن المريد تحرير جسده من الشعور وتخليص فكره من الكيان المادي ليتسنى الاتحاد مع الحقيقة حتى يصل الى مرتبة الاستنارة التي تمنحه التسامي في ملذات الحياة.[٢٩]

وهي احدى الدروس التي استنتجها اسيا من البوذية حيث اخذ الزن عن البوذية فكرة ان الحياة التي لا ترى من خلال التأمل واستعمال الصوت في عبارات مغناة الى الوصول الى عالم الاشراق والانسجام وزوال المتناقضات كانوا يجبرون على تركيز عقولهم خلال ساعات دون نوم او حركة وفك الاحجيات الصعبة التي ليست لها حول منطقية يكون لهدف فيها استهلاك الطاقات الفعلية فقط وبهذا يعزل المترهب عن معالمه ويعرى من عاداته المكتسبة ومن دهائية ويحرم من سراب المعاني والكلمات الى ان ينفجر دماغه ليصل الى وعي ساتوري ياباني كما ان لزن اوجه مختلفة حيث تعتبر نوع من المعالجة او الوسيلة الى التحرر فهي تقترب من اسلوب التطهير الذي يحدث المسرح.[٣٠]

من هذا المنظور ترى الباحثة ان فلسفة الزن تعمل على التفريق بين المعرفة العقلية والمعرفة القائمة على الخبرة والتي تشكل عندها الخبرة اهمية كبيرة حيث يتشكل من خلاله الخطاب الفلسفي الصوفي للزين.

اما الديانة الكونفوثيوسية ظهرت في الصين في القرن السادس قبل الميلاد تدعوا الى تمجيد روح وكسب الرضا الكونفوثيوس ففي عباداتهم تقدم القرابين عند قبره حيث تقام طقوس السجود وتضرع مع قصات ومشاهد ايمائية يصاحبها موسيقا وصلوات المهيبة بوقار واستخدام البخور[٣١] وكما يلتقي فكر الكومفوشي الاخلاقي العملي مع فكر سقراط فالإنسان بطبعة خير عند سقراط والمعرفة هي التي تقود الى السلوك الاخلاقي لان الانسان لا يمكن ان يرتكب الشر وهو ما عرف به وان الفضلة يمكن ان تكتسب بالتعلم دون توجيه أي توجيه خارجي او ضغط من سلطة أي سلطة عليا.[٣٢]

اهتمت الكونفوشية بالموسيقى وعدتها اهم العناصر في شعائرها وممارستها الدينية حيث استخدمت بوظيفتها الروحانية وبابتعادها عن الواقع المحسوس وتأثيرها على النفس بما تكسب الشعائر اتزان للغرض تحقيق الخير وجمال كما اشار النص الكونفوشية بان الطقوس التي كانت تمارس تسمح بجميع الارادات الروحية وتوجيه الافعال وتنسيق النفوس للغرض الوصول الى التوازن عام للقوى الفيزيائية وان الحركات التي كانت تقدم للتحقيق نفسي وجسدي (جسد نفسي) يجمع مع روح المختفي.[٣٣]

في حين يمكن ان نرى تأكيد الخطاب الصوفي في اليهودية التي تميز بين نمطين من التصوف والذي يعرف باسم القبالاه الذي مر بمراحل عديدة اهمها قبالاة الزوهار والتي تعني الاشراق في العبرية والضياء والقبالاه للوريانية نسبة الى مؤسسها (اسحق لوريا ١٥٣٤– ١٥٧٢)[٣٤(*)]، اختلف القبالاه اللوريانية في افكارها عن قبالاه الزوهار حيث تبدا اسطورة الخلق بفيض الاله الخفي في حين تبدا اسطورة الخلق في الثانية بعملية انسحاب نتج عن تركيز ومن هذا المنطلق للنسق الصوفي لها دلالات داخل النسق الديني، نسق توحيدي يتبدى في تدريبات صوفية يقوم بها المريد ليكبح جماح جسده تعبير عن حبه الى الخالق والتقرب اليه في حين يعد النمط الاخر من التصوف نمط حلولي والهدف منه هو معرفة المريد من خلال البحث عن الصيغ التي يمكن من خلالها التوحد مع الخالق ثم التحكم في الارادة الالهية والمتصوف الحلولي لا يكترث الا بذاته فهو لا يهتم بإصلاح الدينا بل هو يضع نفسه فوق الخير والشر وفوق كل القيم المعرفية[٣٥] وللقبالاه طقوس تمتد جذورها الى الممارسات الاسطورة وتتصل بالسحر واستخداماته وبعلم التنجيم والسيماء والفراسة وقراءة الطالع والكف وعمل الاحجية والرقى وتحضير الأرواح ولهم مخاطبات على المستوى الأرفع يحادثون بها العقول والتي يطلق عليها القباله العلمية وعن طريقها يكون الاتصال بين النخبة الباطنية وعامة الشعب اما القبالة النظرية فتقوم على التراث اليهودي[٣٦]، لهذا فقد ميز الخطاب الصوفى على المستوى المعرفي بين العقل والقلب الاول لمعرفة وادراك العالم الخارجي الذي يطلق علية المتصوفة عالم الظواهر والعالم الثاني لمعرفة الباطن وهو العالم الحقيقي وبالتي ميز بين عالم الشريعة وعالم الحقيقية للعقل منهجه الخاص التحليل والبرهان وللقلب منهجه الخاص الحدس، الاشراق والذوق، هكذا رفض الخطاب الصوفي المنهجية العقلية ولكنه بنفس الوقت لم يرفض نظام هذه المنهجية وحسب وانما رفض نظام الحياة القائمة على

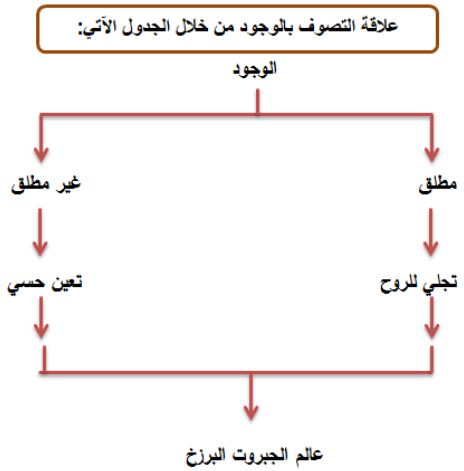
مقاييسه ومعنى هذا ان الصوفي يرفض القيام بعلاقات عقلية بينه وبين الطبيعة واشياءها وانما الطبيعة عنده رموز وصور واشارات وعلاقته بها علاقات قلبيه.[٣٧]

فالرمز يلعب دورا اساسيا في الخطاب الصوفي كون الرمز يشكل وسيطا بين الصوفي وعالمه الخارجي وهي اداة يستعملها في تنظيم تجربته بعيدا عن الاكراهات الذي يفرضها التعبير المباشر فهو ليس ميزة لغوية فحسب بل محيط بحياة الصوفي برمتها علاقاته وخرقته ومعارفه كلها اشكال رمزية وبهذا فان الصوفي ليس هو من يصوغ الرمز بل الاشياء والحقائق والموجودات هي التي تتبدى من خلال الرمز التي هو واحد منها.[٣٨]

فطريقة الرمز بالحروف للتعبير عن اراه فيما وراء الطبيعة كذلك يستخدم الصوفي الاشكال الهندسية للتعبير عن الحقائق الالهية كأن يرسم دائرة يرمز بها الى مصدر النور ثم يرسم خطوطا شعاعية من المركز الى محيط الدائرة يرمز بها الى كل الكائنات كناية على صدورها على النور الالهي اما رسم الاشجار فالغاية منها تفسير وحدة العلم وتفرع بالوجود كله على اصل واحد ذلك ان علوم التصوف الالهي تأتي عن طريق الذوق الصوفي لا عن طريق العقل.[٣٩]

أما الرقص فقد وجد طريقه عند المتصوفة بتعبيره عن الوجدان البشري والايقاعات والترابطات دون تعقيب وثراء الحياة الباطنية للمتصوفة فما هو الا تعبير حي للفكر الصوفي والسبيل الاوحد لبلوغ العالم الآخر وطن النور[٤٠]، وقد احاط الرمز بهذه الرقصات عن طريق الازياء والوانها ولكل منها دلالة ومعنى خاص يخلق جو روحي صوفي له تأثير بذات المتصوف والجمهور إن ثياب الراقصين وحركاتهم تشير الى رمز خاص وحتى الألوان ترمز الى شيء خاص للمتصوفين فعندما يبدأ الحفل يدخل الراقصون لابسين ثياباً بيضاء ترمز للطهارة أما المعاطف السود ترمز الى الذنوب.[٤١]

أما دوران الدراويش الذي يكون ثلاث دورات فترمز للمراحل الثلاث التي تقترب الى الله تعالى طريق العلم – الرؤيا – طريق مؤدي الى الوصال يصاحبها موسيقى التي تساعد المريب على ترويض النفس وزحفها الى الله تعالى مع حركات تجسد صورة لمسرح الجسد الروحي حركات تحاكي الركوع والسجود مع مشهد مضيء وهذه الحركات تتسارع وتتباطأ بشكل روحاني فهي ممارسة تتوهج فيها ارواحهم وتشعل احاسيسهم حتى تصل الى حالة السكر[٤٢]، ومما يجدر الاشارة به ان المتصوفة ذابوا في الحب الالهي كما يحقق السكر في شاربه حيث ارتبطت التجربة الصوفية التي يشعر في اثنائها الصوفي بمشاعر الفناء والغيبة في حب الله ولا يجد حالة مشابهة لحالة اكثر من حالة الثمل بما شرب من الخمرة وهو بذلك يأخذه الخيال والاستشراق في وحدة شعورية مع الخالق وهي وحدة الشهود لا وحدة الوجود".[٤٣]



فالرقص تميز به جلال الدين الرومي برقصته المعروفة التي تسمى برقصة (المولوي) للوصول الى الذات الإلاهية فقد آمن الرومي بالموسيقى والرقص والشعر كسبيل اكيد للوصول الى الله والموسيقى الروحية تساعد المريد على التركيز على الله بقوة لدرجة ان المريد يفنى ثم يعود الى الواقع بشكل مختلف[٤٤] وهذه الرقصة التي رقصها بنفسه بإداء جسدي وهو ينشد ابيات كانت ترمز لعدة مرموزات شعرية فالحركات الجسدية متتالية في النظام الراقص تصاحبها قول وانشاد بملابس سوداء لها دلالة ترك الحياة وملذاتها وتحت السواد ملابس بيضاء ذات تنورات واسعة انها دلالة الذات التي تنزع للتطهير .[٤٥]

بما ان الخطاب الفلسفي الغربي لم يهمل الانسان ومحبته الا ان محبة البشرية لم تكن واجبا مفروضا على الانسان لذا فان المسيحية التي حولت المحبة الى ان تكون واجبا انطلاقا من مفهومها ان الناس جمعيا هم ابناء الله حيث اكد السيد المسيح على سلوك ادائي وهو "احبوا اعداءكم وصلوا من اجل الذين يسيئون اليكم لكي تكونوا ابناء ابيكم الذي في السموات" لذا فان المسيحية التي ادخلت فكرة جديده على عقيدة الثواب والعقاب بالأخرة بالحياة الخلقية التي يسلكها الانسان لذا فهي ادخلت في دعوتها الزهد في اللذات.[٤٦]

ذلك ساعدت التعاليم الهرمسية[٤٧(*)] تحمل في بواطنها بذرة التصوف بما تحمله من منظور وتصور للكون، فهي ترى أن قمة الكون وفوق سماء النجوم الثابتة يقيم اله متعالي لا يقبل الوصف منزه لا تدركه العقول ولا الابصار، مالك العالم وهي ايضا ترى ان الانسان مؤلف من جسم مادي غير طاهر يسكنه الشر يلابسه الموت ومن نفس تشمل على جزء شريف ينحدر من العقل الكلى وهذا الجزء الشريف من النفس يعيش في صراع دائم مع الرغبات والاهواء التي سببها وجود الجسم ولجعل حد لهذا الصراع جاء الاله هرمس الذي اصبح الوسيط المتعالي الذي على طريقه الخلاص من خلال اندماج النفس في الله الذي يطلق عليه المتصوفة اخلاق الفناء.[٤٨]

وهي ان اخلاق المتصوفة تهدف الى فناء المذموم من الاخلاق بقصد الوصول الى حالة الفناء التي تقوم بدورها على فناء الصفات لذلك فان الخطاب الصوفي يتضمن جانبين جانب نظري والذي العقل المستقل الذي يدعى العرفان والجانب العملي في التصوف الذي قوامه الزهد والاعراض عن الدينا وهو يمثل الجانب الموقف السلبي من الحياة وهو معروف في الحضارات اليونانية والفارسية والمسيحة والاسلامية وهو جزء من المورث الصوفي ومن هذا

المنطلق يجب التنبيه ان الموقف الصوفي في الغالب هو موقف فردي خصوصا الجانب النظري منه والذي يدعى العرفان وهو لا يتحول الى موقف جماعي الا في الجانب العملي منه وهو اخلاق الفناء.[٤٩]

ان الخيال المنفصل الخاص بالحقائق الالهية والخيال المتصل الخاص بالمشاعر الانسانية الارادية وغير الارادية ندرك ان الشعر والمسرح وغيرها من الفنون تتعلق بالخيال المتصل لأنه يشمل مشاعر الداخلية.

ترى الباحثة ان المتصوفة في رؤيتهم الخيال اذ ان النفس والاحلام من اركان الرومانسيين التي اسس عليها مذهبهم . فالخيال عند متصوفة هو الكشف عن النفس والمشاعر الانسانية كما دعوا الى تحرر من القيود والقافية والقواعد وهذا يتحقق مع الاحلام أي حالة النوم (الخيار العفوي) .

يشكل الخطاب الصوفي ابعاد ثلاث والتي تتمثل في البعد العملي من خلال الممارسات السلوكية الذوقية والبعد الوجداني الذي يدور الذي يتضمن التجربة الصوفية والبعد النظري او الفكري او المعرفي الذي يتعلق بالمذهب فالجانب العملي هو الطريق الذي والتجربة الوجدانية هي تعني الجانب النفسي او الشعوري او العاطفي للمريد ويشكل الجانب النظري وهو سعي المريد للتعبير عن المذهب[٥٠] والطريق هو مجموعة من القواعد والرسوم التي يسلكها المريد من خلال المجهدات التي يفرضها عليه الشيخ على المريد ولهذا فان الطريق الصوفي ليس له صفات ثابته محدودة بل هي تعاليم خاصة لكل شيخ طريق يخضع له المريد كي يطهر نفسه وخضوعه الى محاربة اهواء النفس وتحمله الجوع وممارسته العزلة والصمت حتى يصل الى مجموعة من المقامات وكل مقام له مجاهدات وأوراده ولا ينتقل المريد من مقام الى اخر الى ان يصل الى مرحلة الكمال والذوبان بالذات الالهية[٥١]، لذا فان الفناء هو غاية الخطاب الصوفي منه يشربون رحيق الحب الأعلى وينعمون فيه بمتع ولذائذ روحية تنسهم دنياهم واخراهم ووجودهم وكل شيء سوى المحبوب، فالحب هو اساس الاحوال الصوفية وقد عده المتصوفة اساس الاحوال كمقام التوبة بالنسبة الى المقامات لذا يقول المتصوفة من صحت توبته على الكمال تحقق بسائر المقامات من الزهد والرضا والتوكل ومن صحت محبته تحقق بسائر الاحوال من الفناء والبقاء والصحو والمحو[٥٢]، لذا فان الصوفية الدرامية التي تبحث معرفيا عن قيم الجمال عبر الطقس الشعائري المتنوع الانماط على تنوع الديانات لدن الشعوب من الاسطوري الى الوثني الى التوحيدي ظلت مصطبغة برمزية روحانية غايتها الاشباع الروحي والوجداني والنظر الى جمال الحياة ليس بصوفيه كمالا للطبيعة في الذات وانما كمالية الروح من خلال ذوبانها في الجمال المطلق [٥٣]

ومن هذا المنطلق ترى الباحثة ان الخطاب الصوفي يعمل على الانبعاث الروحي للتوحد مع القوى الجمالية للذات الالهية من خلال ممارسة الطقس الشعائري الذي يصبح رمزا معبرا عن اساليب الافصاح عن الحقيقية التي يمتلكها المريد من خلال منظوره الروحي الذي يعمل العقل على ممارسة الحجب التي يسعى السالك من خلال مجاهدات الابتعاد عنها.

لذا فقد شكل الخطاب الصوفي حضورا في الدراسات النفسية باستخدام منهج الاستبطان او تأمل الذات استخداما دقيقا في مجال الشعور كما انهم لم يقنعوا بما يبدو ظاهرا من النفس وانما تعمقوا في باطن النفس والوصول الى كوامنها كما انهم فطنوا الى الغرائز الجنسية من اثر في توجيه السلوك، فالصوفي الحق هو ذلك المريد الذي

يعمل على قهر رغبات نفسه وشهواتها والتحرر من سلطات جسده ويتدرج في مدراج الصوفية الروحية فينتقل من حال الى حال ومن مقام الى مقام كي يصل الى المعرفة اليقينية.[٥٤]

فمنهج فرويد هو في وجه اخر وثيق الصلة بالفكر الشرقي وخصوصا منه بوذية الزن ففرويد فنظرية فرويد ترى أن فكرنا الشعوري ليس الاجزاء يسير من كلية العملية النفسية التي تجري فينا وانه في الحقيقة جزء تام بالمقارنة مع الطاقة الهائلة لتك الينابيع الموجودة في داخلنا التي يطلق عليها القوى غير العاقلة وهي القوى اللاشعوري وبهذا يؤكد منهج فرويد على اختراق الفكر المنطقي الشعوري التقليدي والدخول الى منطقة اللاشعور من خلال تبنه التداعي الحر الذي هو ضد التفكير المنطقي الذي يتجاوز النموذج العقلاني التقليدي الغربي.[٥٥]

وبهذا فان التجربة الصوفية هي استمرار لتقليد معرفي يرى ان الانسان لا يستطيع ان يعرف السر، سر الانسان والاشياء منذ كلكامش الذي عرف ان الحقيقة ليست في العقل وانما هي ليست في ما عرف وانما هي في ما لم يقدر أن يعرفه مرور بالتقليد الهرمسي فهي لم تكتفي برفض العقل انما عملت على ابطاله وادواته في الجسم ولكي يسموا الانسان عليه ان يعمل على ابطال فعل الحواس اضافة الى ابطال العقل لكي يصبح الجسد كيان اثيري مادة انخطاف واشراق لا حاجز بينه وبين المجهول وهذا الموقف الذي تجسد في الخطاب السريالي في الادب والفن[٥٦] وبما ان الخطاب السريالي له انساق في البوح والمعرفة من خلال اعتمادية على منظومة اللاوعي في الوصول الى المعرفة الا انه يتقاطع مع الخطاب الصوفي في البحث عن الوجود اللانهائي لان السريالي يغوص في لا وعيه مسالة ذاته مقصيا بذلك الية العقل ممثلاً بنشوة الفرح الماورائي بعيدا عن عالمه الارضي احتفاء بالعالم الغيبي هناك حيث تنسجم مع عالمها وتسكن اليه في الفه.[٥٧]

ومن هذا المنطلق ترى الباحثة ان الخطاب الصوفي يشتغل على التجربة الباطنية التي تعد هي تجربة ذوقية يسعى الى تأكدها المريد عبر اداءات محملة بالرموز للوصول الى فناء الذات من خلال جماليات الاداء الطقسي.

المبحث الثاني: اشتغالات التقارب الصوفي في الخطاب المسرحي

من المعروف ان للطقس دور فعالة في تطوير الأداء المسرحي فمنذ ان انبثق الطقس للوجود ولدت معه تلك التساؤلات والحيرة ازاء القوانين الغيبية التي تتحكم فيها الطبيعة انها حيرة الانسان ازاء حقيقية الوجود .

تعود الممارسات الشعائرية والطقسية التي تناولت تقنيات الاداء الى الجذور الأولى لنشاطات الانسان التي مارسها في حضارة وادي الرافدين ووادي النيل والتي مارست فيها أداءاه شبه مسرحية تم تقديمها بطابع احتفالي وطقسي مصبوغ بطابع ديني لان العلاقة بين الدين والمسرح علاقة وثيقة فالطقس الديني تربطه علاقة مع موسم الزراعة وهذا ما يبرر تشابه بعض الطقوس في الحضارات المختلفة لذا فقد عرفت الشعوب القديمة اشكالا من المسرح الديني يقع بين المسرح والطقس لتسهم تلك الممارسات فيما بعد رفد الحضارة الإغريقية القديمة عن طريق الاتصال الحضاري لتظهر ذات الممارسات الطقسية الدينة والتي تمثلت بأعياده الالهة (ديونسيس) الا انها تميزت عن سابقها في انها فيما بعد تجردت عن صيغتها الدينية الصرفة لتقترب الى الصيغة الدنيوية الانسانية.[٥٨]

فالظواهر المسرحية الأولى التي دشنتها المعابد الدينية ثم خرجت الى الشارع في عروض احتفالية دنيوية كان الكهنة ينظمون فعاليتها ويقمون بالأداء التمثيلي فيها ومن الشارع الى مباني خصصت لذلك حتى انجاز اليونان لكل من الالياذة ولأوديسة) اللتان كانتا علامتان فارقتان في تاريخ التمسرح لما احتوته من اساطير اسهمت في خلق خيال جامح ورصد صرعات الالهة مع بعضها وصراعها مع البشر وقد تمخضت عن تلك الرؤيا اليات تعبيرية عديدة اثرت بدورها طبيعة وفلسفة التقنية الخاصة بالتعبير الجسدي للمؤدين حيث ترسخت الظاهرة المسرحية كنشاط انساني منظم.(٥٩)

يؤدي الى التطهير الذي جسدته الاساطير وطقوس عبادة (ديونيوسس) انطلاقا منكونها طقوس تعتمد الاداء لتلقين واحتفاء بتجديد الحياة والتي تبدا بمجموعة من الشعائر والممارسات من صيام وتقديم أضاحي كلها تتم تحت رعاية معلم الاسرار فبعد صيام الملقن تأتي ممارسة التطهير حيث كان الملقن يستحم في مياه البحر وهو مصطحب معه خنزير صغير فيغسله بأمواج البحر ثم يضحي به ويراق دمه على الملقن بعد أن يغطى راسه بقماش ابيض رمز للزواج او الموت وتجديد الحياة الذي يحدثه التطهير(٦٠)، لذلك فان المنظور الفني لدى الاغريق كما يراه (نيتشه) يشكل طبيعة الانسان المتناقضة التي تتجسد على شكل رغبات محتدمة وتبدلات او تحولات مختلف يمثل أيولون الانسجام في حدوده الجمالية وهو يستقطب النحت في حين يمثل ديونسيوس الغريزة وبذلك يجذب الية الموسيقى ليحدم الصراع احدهما مع الآخر ليولد قطبين متضادين حيث يرى نتشه ان الاعياد الديونسيوسية تحمل في طبيعتها وحشية وشهوات كاسحة مريعة.(٦١)

لذا فان هذا الاندماج الجسدي الذي يؤسس لموقف يخلو من التعارض ويعلن الولاء للإله والتقرب لها ليلوذوا بحمايتها لتكون الاجساد مصدرا للخطاب الجماعي الذي يعبر عنه المعتقد الديني الذي يسعى الى ديمومة الحياة من خلال مرور الجسد بتطور حركي يأخذ الاداء فيه شكلا تصاعديا من خلاله ينطلق الطقس الديثر امبوسي بإشارة من قائد الكورس والغناء نواح وعويل يصحبهما نفخ في الناي وقرع الطبول ورنين الصنوج وتصاعد حركات الرقص والاصوات بالغناء حتى يصل الجميع حالة (المانيا) وهو جنون مقدس يقذفه الاله في صدر الانسان حين ذك ينتفض المحتفلون على الحيوان يمزقون لحمه ويأكلونه نيئا ويلعقون دمه الساخن .(٦٢)

من المسرح الاغريقي كان تجسيدا لمناسبة طقسية يعيشها المجتمع الاغريقي ويتفاعل معها ويحيطها بجو من الخشوع وحرارة الايمان لا يشعر بها الا المؤمنون الذين يؤدون طقوس عبادتهم لذ فقد تميز الاداء في المسرح الاغريقي بنوع من الجلال والاحترام التقدسي والتعبدي في نفوس الجماهير لما يتمتع هذا الطقس من شعبية لدى المجتمع الاغريقي.(٦٣)

لذلك قان تلك الممارسة التي حققت ثباتا في الاسلوب التقني الى الاداء عند الممثل وهو محكم بتأثيرات ما يقدم من مضمون للطقوس والميثولوجيا الإغريقية واستقرار موضوعاتها قادها الى تحديد شكل عرضها الطقسي والذي تميز من خلال الاداء فبتأكيد الصوت والالقاء الذي يتميز بالوضوح والرخامة والنبر والهجر كما تميز الشكل العام للتقديم الى الوقار والجلال والمهابة والاتزان المنظم فقد تميز الاداء لدى الممثل الاغريقي بقدرته الصوتية مع

غياب لمقومات الحضور الداخلي النفسي لذا فان افتقار الاداء للتقنيات التي تخص التعبير وتوصيل فعل الشخصيات مثل الهمس والالقاء المغلق[٦٤]، فالتجارب التقنية للأداء والتي صبت تركيزها على الجسد وقدرته على التحول تحت مظلة نظام من العلامات المحددة بقصد بث دلالات ومعاني الغرض توصليها الى المتلقي والتي اعتبرت فن الاداء في جوهره يحيل الى حضور حياة انسانية متخيلة مليئة بالرموز والصور الدلالية حيث يتعرض جسد المؤدي لعملية تحول واعي وذلك عندما يتحول الممثل الى الشخصية التي تختلف عنه تماما وتستند عملية التحول هذه على اعتبار الجسد دال مركب يمكن تدريبه على توصيل الملامح والمشاعر من خلال مفردات لغته.[٦٥]

ان هناك وشائج مرتبطة مع بعضها في بنية وجذور المسرح الشرقي الهندي والصيني والياباني حيث يلتقي في البواعث الأولى التي انطلق منه وهي بواعث دينية وطقسية رسمت الأسطورة ملامحه من حيث الشكل والمضمون وقد انبثق على هيئة اشكال مسرحية مركبة ارتكزت على صيغ ادائية.

لذا فقد حمل المسرح الهندي اربع مدراس للأداء وتعد مدرسة الاداء بهاراتا ناتيام وكاثاكالي وهما من جنوب الهند ثم كاثاك ومانيبوري في الشمال وتضم مدرسة بهارتا امهر المؤدين حيث يقام طقس البادا وهي مجموعة من الاغاني المكتوبة باللغة السنسكرتيتة او بلهجات محلية شائعة في جنوب الهند حيث وتحمل تقنية البادا التي تؤدها راقصة يشوبها تعبيرات انفعالية ذات صبغة دينية عبادية عميقه وبلفة ايمائية ذات حركات تشكليه تؤدها بأصابع يدها وبكفيها والتي يطلق علية (مدرا) تنطوي على سر مزدوج فهي تنقل الى المتلقي معنى كل كلمة وجملة وعبارة بإيماءات حرفية وتعبيرات دقيقيه تؤدها بقسمات وجهها حيث تجسد كلمات وعبارات الطقس وتصوره تصورا حرفيا بحركات يدها واختلاجات وجهها .[٦٦]

ومن هنا فان للأداء في مسرح ارتوا يؤدي وظيفة علاجية يحققها من خلال فعل التطهير حيث يتبنى ارتوا في هذا المسرح موقف المحلل النفسي الذي يعمل الى التوغل وملامسة الدوافع المكبوتة لدى المتلقي ورصدها والعمل على تحرير المشاهد منها اثناء العرض لذ فهو يشبه عمل الممثل بضحية مرض الطاعون ليقوم الممثل بالعمل على استمالة المتفرج الى مجموعة من الحالات العاطفية التي يعبر بقدرته على التحول في الاداء[٦٧]، لذا فان الاداء في مسرح القسوة اشبه بكور صوفي يعمل على تحرير الانسان من غرائزه العدوانية ويخلصه من انفعالاته الغريزية الموروثة عن طريق التطهير القاسي عبر اثارة الخوف والرعب واستخدام الصدمات السيكولوجية الجداية والتجارب الشرقية الهدامة والمؤثرة والانفتاح على المسرح الأنثروبولوجي واللغة الجسدية والطقوس الدينية والسحر والاسطورة في التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الانساني الجماعي وهو بما أسماه بمسرح القسوة .[٦٨]

لذلك تعد طقوس الكهنة . والسحرة التي تشكل مجموعه من الاداءات فالسحر والشعوذة والخدع الادراكية والكلام من بالبطن وافعال المهرجين واكل النار والتنويم المغناطسي على خشبة المسرح والحفلات التنكرية وفنون المكياج هي اشتقاقات من افعال الكهنة ذلك ان الكهانة السحرية خاصة عندما تتجسد الارواح الخيرة والارواح الشريرة من خلال مؤدين يرتدون اقنعه خاصة ويشتركون في احياء الطقس لذا يرى الكثير من منظري الدراما ان

الكهانة السحرية في المسرح هي مكون أساسي فيه انطلقا من مفهوم ان الدراما هي ليس مجرد اعادة انتاج الواقع الاجتماعي اليومي لكنه العرض لنظام اخر خاص بواقع فوق طبيعي او سريالي او اعجازي.[٦٩]

ومن هذا المنطلق ترى الباحثة ان الطقس هو الاساس في كل نشاط مسرحي فهو قد فتح بصيرة الانسان لامتلاك رؤيا شعرية تأملية تسبح في فضاءات مقدسة تتجلى في بعض اشكلها تلك الرؤيا الصوفية التي امتلكها الانسان البدائي الأول للبحث عن سر كينونته لذا نرى ان منظرين الدراما الباحثين عن شكل مسرحي يقترب في أداءاته الى الجذر الأول الذي اسس لهذه الحضور والتجلي في فضاءات صوفية.

كروتوفسكي (١٩٣٣- ١٩٩٩) والاداء المقدس:

بما ان السمة المهمة في مسرح كرتوفسكي هو السعي الى اتخاذ لعبة الاداء الحي بين الممثل والجمهور التي يعمل من خلالها على كسر التكوينات والأنساق المسرحية ليصبح الممثل هو المحور الأساسي في عملية الخلق.

لذا فقد عمل الى البحث عن اداء ولغة بدائية تعتمد الصوت والاشارات للتعرف على دلالاتها من خلال قدرتها على اثارة الصور والمعاني الداخلية للمتلقي لذا لفقد استهدف الاداء والتدريب في المعمل المسرحي البولندي على تحرير القدرات النفسية الكامنة في المتفرج من خلال العمل على تشتيت ملكاتهم الفكرية والعقلية والسماح لذهن المتلقي بالانشغال بأسلوب يسمح له باستيعاب العمليات المستترة التي يقوم بها المؤدي وجعل المتفرج التعرف على ذاته بوصفها وسيلة لاكتشاف الذات اي انه يعمل على تقديم التجربة الباطنية التي تعد بمثابة تحفيز نفسي يتم عن طريق المعرفة الذاتية للمتفرج سواء كان ذلك بوعي او بدون وعي لتتكشف له حقيقه كامنه في ذاته.[٧٠]

وهو ما اطلق علية الطقس الروحي ذات الطابع الصوفي من خلال التدريب الذي يخضع له الممثل كي يحقق اكتشاف ذاته والانتقال بها مما هو معروف الى ما هو مجهول لذا فقدت تبلوره لدية فكرة التدريب واستطاع ان يحقق الجمع بين السياق الصوفي ومجموعة التمارين الجسدية لتتحول التمارين الى جزء من تجربة حياتية صوفية تقوم على مبدأ القدسية وتستثمر الطقوس ومن الاشكال المسرحية القديمة ومن المواكب الدينية شكلها ومضمونها وجوهر العلاقة التي تحققها لدى المتلقي وهي حالة من الاستغراق قد تصل الى حالة النشوة او الوجد الصوفي[٧١] ذلك ان النشوة الروحية التي يصل الى بلوغها المؤدي والتي تتم من خلال التدريب والعمل على قمع الجسد والتي تتحقق من خلال تحرير النفس من النوازع الداخلية والتي تعمل من خلال عملية الربط بين ما هو روحي وبين ما هو جسدي بغية التحرر العقل الباطن واطلاق له العنان في فضاء المخيلة.[٧٢]

لذ يلعب الخيال دور اساسي في منهج ترتوفسكي من خلال حث الممثل على اداء تكوينات والاشكال التي تتعمد على الاشارة من خلال استثارة الخيال وكتشاف ردود الفعل البدائية في اعماق ذاته وهذه التدريبات الذي يخضع لها الممثل لغرض اعداده، انطلاقا من مفهوم جروتوفسكي على ان التدريب على التكوين و الغرض منه ليس تقليد حركات الحيوان او الاشياء انما هو الغوص في ذات الاشياء الى اعماقها الا واعيه لخلق شكل حيوان

تعبر شخصيته عن جانب من الجوانب الإنسانية وعلى الممثل ان يبدا من تداعى المعاني التي تعطي مساحة واسعة للخيال كي يذهب بعيدا. (٧٣)

ومن هنا ترى الباحثة ان هو ان الصياغات التي اسهم في تطورها على صعيد الاداء من خلال تطوير ادوات الممثل في معمله الذي عمل فيه على تعرية الطبيعة الروحية الجوهرية للذات والتضحية في الجسد ذلك من اجل تقنية من الشواب العالقة به وذلك عبر إخضاعه لتدريب صارم واخضاعه لقواعد تستلهم من الفضاءات الصوفية وادواتها الكثير، لذلك فان هناك مشتركات كثير بين منهج ارتوا وجزوتوفسكي في تقنية الاداء وهذه المشتركات اعتمادهما على اللغة الجسدية ومنح الممثل دور اساسي في ادارة اللعبة المسرحية وتوريط المتلقي في العمل وعده مشارك في تأسيس الصور المشهدية لذلك يأخذ منهجهما بذرة التصوف وحقنهما في جسد العرض لغرض شفاء وتطهير المتلقي والسمو به بعيدا الا ان كرتوفسكى اشتغل على الاقتصاد والاختزال وجعل جسد الممثل وقدراته هي العامل المهم لا انتاج الدلالات والاشارة بينما ارتوا عمل على تجديد والاشتغال على التقنيات الاخرى واعطاءها دور مهمة في توليد الدلالات لذا لعبت الإضاءة والديكور والازياء دورا جماليا مهما في التلقي.

بتر بروك والاداء الطقسي

يعد بروك الامتداد الطبيعي لكل من ارتوا وكروتوفسكي لما احداثاه من العمل الدؤوب للتخلص من الاداء النفسي الطبيعي الغربي والبحث عن أساليب جديد او العودة الى المنبع الروحي ذات الصبغة الصوفية التي من خلالها يتجلى سموا الاداء من خلال دعوتهما الى ادخال الطقس بما يحتوي من اشارات وشفرات ليشكل فضاء العرض الجمالي.

لذا فقد سعى بروك في منهجه الى ان يبحث عن صيغ ادائية قادرة ان تتجلى فيها التجربة الانسانية من خلال الغوص بمعناها العميق والكشف عن مسرح يناهض التقاليد التقنية في المسرح الغربي او محاولة المزج بينهما لذا فقد اعطى اهمية الى الفعل الحي المباشر البعيد عن الاصطناع وثم العمل على اختيار المكان المسرحي الذي يستطيع الممثل ان يقوم بعلاقة داخلية متغيرة مع المتفرج اذ يرى بروك ان على الممثل ان يقتنص اهتمام المتلقي ويلاطفه حتى يجعله في موقف غير متوقع او على وعي بتصادم الافكار المتعارضة او التناقضات المطلقة حتى يصبح المتفرج أكثر نشطا ومشاركا.(٧٤)

لذا فان يرى ان المشاركة تنشط الخيال لأنها تشمل على عملية دخول في نوع من التواطؤ مع المسرح والسماح للمخيلة ان تلعب دور من خلال التصور الذي يخلقه الممثل والتعامل مع الاشياء البسيطة والسفر بها بعيدا كأن تصبح قنينة البلاستك التي يحملها المتفرج الى برج بيزا او تصبح صاروخ يذهب الى القمر تلتقي بطريق المصادفة بشخصية حقيقية فوق كوكب فينوس كل ذلك يمكن ان يكون ممكن في المسرح بشرط ان تكون داخل فضاء حر مرن يسهم الخيال على اعطائها شكلها المطلوب.(٧٥)

لذا فان اهتمام بروك بالممثل باعتباره العنصر الأساسي في العرض الذي تستند وظيفته على الاحتياجات الجسدية لان الجسد يشكل الحضور وان تداخلت خصائص ونظم ثقافات اخرى مثل اللغة والموسيقى والتشكيل

الصوتي او نحت الفضاء وقد تجد عناصر واجزاء كثير في المسرح يملك خصوصية لا تتوفر في النظم الاخرى الا هو الانسان الذي دونه لا يتم العرض[٧٦] ذلك لان المسرح هو فعالية اجتماعية تعمل على ايقاظ الفرد وتطهيره من الخمول فالمسرح هو معرفة الكائن من خلال حثه على اثارة المخيلة وانتاج الدلالات وتوظيفها في خطاب العرض لذا فان بروك يسعى في اطروحات التي تهدف الى تحرير الخيال وجذب الجمهور الى عالم خيالي، ففي اخراجه لمسرحية منطق الطير (لفريد الدين العطار) الذي يصور فيها العالم المرئي باعتباره وهما ظلا ساقطا على سطح هو الارض لذ فهو يرى ان المسرح عالم من الصور وروعته تكمن في استحضار الاوهام واذا كان العالم وهما اصبح المسرح وهما داخل الوهم.[٧٧]

لذا فان الاداء عند بروك يتجه نحو المتفرج فلممثل عنده يتحسس الهواء والاحوال النفسية وردود الافعال دون ان يفرض نموذجا محدد او شفرة ثابته فالممثل عنده مشحون بطاقة خلاقة مدرب على توظيف طاقته من خلال قدرته على المنوارة والارتجال فهو يمكن يقفز في الفراغ ويتدخل ويقحم ذاته على خشبة المسرح دون نص ما وهو يستطيع ان يدخل في حالة ما وان يخرج منها وسرده مفتوح بأكمله في اتجاه المتفرج وهو يتحكم في نظرته وسمعه ويتفاعل مع غيره على نحو جماعي.[٧٨]

لذ ترى الباحثة ان منهج ابروك منهج متحرك ومرن فهو يسهم من خلال التدريب على تغذية الخيال وتعليم الممثل عدم الانسياق الى الاستجابات الطبيعة ويدعو الى كسرها والبحث عن استجابات اخر ومن نوع آخر.

اوجينو باربا وتقنيات المسرح الشرقي:

تأثر المخرج الايطالي اوجينو (باربا) بتقنيات المسرح الشرقي حيث شكلت رقصات الكاثاكالي واليوغا قاعدة لتمارينه (السايكوفيزيقية) "فقد نقل باربا مفهومه عن تقاليد العرض الهندي والممارسة الفعلية لرقصة الكاثاكالي وخصوصا حركة العين واليد وتناسق حركات الاطراف بالإضافة الى معرفة اليوغا التي مكنته من فك غموض القدسية التي شاعت في اعمال المسرح الهندي" .[٧٩]

وان تجربة الأنثروبولوجيا المسرح اهم اضافات باربا حيث اعتبرت مدخلا علميا للعروض الشعبية واشكال الفنون التقليدية حيث تمت بدراسة سلوك الانسان الفيسيولوجي وليس فقط والسوسيولوجيا والثقافي لذا فقد اهتم باربا بالممثل وتطوير امكانياته الفكرية والمعرفية وقد اعتبره شبكة متعددة العناصر يكون فيها الجسد هو العنصر الأساس هو بؤرة المركزية للعرض المسرحي ووصفه حامل خطاب العرض بانه يحمل اسلوبية تتجلى بتقنيات مسرحية اهمها (تقنية الجسد) الذي يخزن الرموز والاشارات والدلالات، فقد وجد باربا ان الكلمة غير كافية للتعبير عن الانفعالات كالقلق، الخوف، الصدمة، الحب، الحزن وغيرها من مكنونات الباطنية لذا ف" الحركة او فتح العينين بشكل أوسع او التنفس بشكل واضح اما الهم او القلق يستبدل عليه بواسطة حركات عصبية".[٨٠]

ان جسد الممثل عند باربا اعتماده على رموز واشارات واصوات غير اللفظية واستخدامه تقنية غير عادية اي انه " يتخيل جسده وسط شبكة من الانفعالات والمقاومة الجسمانية غير حقيقية وان كانت غير مجدية ولذلك يستخدم تقنية غير عادية من جسده وعقله تساعده على ان يصبح حصينا ومحصنا".[٨١]

ان باربا يعد متصوفا في ادائه الذي يسعى الى الانطلاق جسده نحو اللاواقعية ويسمو بالنفس الانسانية بأملاء اعلى درجات الرفعة فيحيد حدوده بحفة الجلال والغموض ويعبق بقدسية اللانهاية لذا هو اتبع عناصر اساسية لمنهجه".

١- استخدام التقنيات والصور ذات العلاقة بالطقوس الدينية المسيحية وغيرها من الاديان مثل التراتيل والغناء الكنسي.

٢- التركيز على عنصر الموسيقى الحية.

٣- التركيز على حركات غير معتادة لجسد الممثل وعلى الافعال الرمزية التي تنتمي الى طقوس دينية أكثر من كونها مجرد محاكاة.

٤- الاعتماد على مصادر الاضاءة الخافتة تشبه نمط اضاءات الكنائس مثل استخدام الشموع المدلاة من الاعلى بواسطة سلاسل.

٥- استخدام صور مباشرة من التاريخ المسيحي مثل صلب السيد المسيح والعشاء الأخير وغيرها.

٦- هيمنة الغموض في كافة عناصر العرض.

٧- استخدام رقصات الشبيهه برقصات الطقوس.

٨- الاهتمام ببناء الحركات الجسدية المقننة على طريقة الاداء في مسرح الشرق.

٩- استخدام قطع الإكسسوار في اكثر من استخدام غير استخدامها الاصلي".[٨٢]

ومن هذا المنطلق ترى الباحثة ان الأداء لدى باربا الذي يعتمد الجسد كفاعل رمزي تسكنه طاقه فعاله انطلاق من كون الاداء ممارسة حياتية او شعيرة يتمحور حولها الممثل متخذا الجسد كتقنية جمالية قادرة على ابداع سلوكيات جسدية جديدة لها القابلية على الحضور المسرحي قادر على اجتذاب المتلقي من خلال التدريب الصارم الذي يخضع له الممثل كي يستطيع ان يبدع بواسطه طاقته الجسدية تكوينا متعدد الاشكال..

مؤشرات الاطار النظري:

١-القضاء الطقسي هو الجذر الأساسي في تشكيل الخطاب الصوفي.

٢-العلاقة بين الدين والمسرح علاقة وثيقة لان الممارسات الشعائرية الأولى انبثقت من المعابد.

٣-تميزت تجارب الاداء تركيزها على الجسد وقدرته على التحول وذلك لان فن الاداء في جوهرة يحيل الى حياة انسانية متخيلة مليئة بالرموز والصور الدلالية.

٤-الرمز عنصر اساسي لدى المتصوف كون الرمز يشكل وسيطا بين الصوفي وعالمه الخارجي.

٥- يعد الخيال مجال خصب يسبح في عولمها الصوفي .

٦-القسوة الجسدية هي عنصر اساسي في التطهير الصوفي (باربا).

-٧يعد المكان لدى بروك عنصر مقدس يتم من خلاله التطهير

٨- المسرح عند باربا طقسي يعود جذره الى الاوعي مرهون بالفشل اذا لم يوقض المقدس.

٩- يعد الرقص والتجلى من خلاله اهم نسق عملت علية الصوفية.
١٠- الصوفية في استخدام التقنيات المسرحية من خلال توظيف اللون والاضاء لتخلق لنا مناخ صوفي يسبح فيه المثل .

الفصل الثالث...إجراءات البحث

اختارت بالطريقة القصدية وهي مسرحية (طواسين) اخراج فاضل خليل وللمسوغات التالية
١- ملائمتها اكثر من غيرها لهدف البحث.
٢- تنوع موضوعاتها وطروحاتها.

اداة البحث:

اعتمدت الباحثة على تمت الاشارة اليه في الاطار النظري من المؤشرات فضلاً عن المصادر والمراجع والادبيات التي اعتدمتها البحث.

منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التعليمي (التحليلي)

تحليل العينات:

انموذج: مسرحية طواسين

تأليف: إبراهيم ابن عمر

اخرج / حافظ خليفة / مكان العرض المسرح الوطني بغداد ٢٠١٣م

يتمحور نص طوسين على استلهام التاريخ من خلال استدعاء شخصيات لها مكانة في التراث والتاريخ العربي والإسلامي الصوفي لذا عمل النص على الحفر في الذاكرة التاريخية ومساراتها الفكرية والاجتماعية واثرها في الواقع التاريخي الذي انبثقت منه تلك الشخصيات حيث زواج رؤياه المستمد من الواقع المعاصر التي فجرها الواقع السياسي والاجتماعي العربي وهي نص يتخذ من الرؤيا الصوفية مسار للمعالجة الواقع الذي اهتزت به القيم لذا عمل النص على استدعاء شخصية الحلاج كونها شخصية إشكالية تملك مشروع إصلاحي من خلال رؤياه الصوفية وشخصية حمدان القرمطي صاحب مشروع سياسي منطلق من عقائد باطنية مشبعة بروح الإصلاح وكذلك يستدعي شخصية أخرى هي شخصية ابن عربي وشخصية السهروردي المقتول اربع شخصيات تاريخية شكلت حضور في خريطة التاريخ الثقافي الإسلامي، كذلك ينبثق النص من ثمة ساخرة وهي استدعاء شخصية إبليس الذي يدير اللعبة وفق منظور ديني فإبليس الذي ناظر وحجاج الله ومقارنة نفسة المصنوع من نار إزاء الأنسان المصنوع من الطين لا يمكن ان يكون أكثر ولاء منه فهو العابد الخاشع الذي عبد الله بكل إخلاص يرفض ان يسجد الى ادم المصنوع من طين، لتنتهي المناظر بينه وبين الله بان الله يمنحه الاختيار الى يوم البعث ليمتحن عباده والذي اصر

إبليس على ان يسعى تظليل هؤلاء العباد، لذا فانة سوف يعمل على إغواء عباده الخالصين له، فانه يتوسل الى الخالق ان يمنحه قطعة ارض كي يختبر فيه عباد الله انه رهان إبليس الخاسر حيث يظهر إبليس الذي يعمل على استدعاء هؤلاء الثلاث مع بطريقة ساخرة فهو يلتقون وهو في طريقهم الى الكعبة ظنا منهم ان القيام قد قامت ورفع القلم ومن خلال لغة ساخرة يعمل ابليس على جر هؤلاء الأقطاب الثلاث حمدان القرمطي فهم أصحاب مشاريع إصلاحية لينفذ رغباتهم في إصلاح البشرية وتطبيق برامجهم الاجتماعية كونهم لم يحصلوا على الفرصة لتنفيذ إصلاحاتهم من تلك التيمة يؤسس النص رؤيته النقدية مشخصا أمراض المجتمع المعاصر الذي اجتاحته ثورات الربيع العربي والذي اسفر عن خيبة امل في تلك المشاريع التي أسفرت عن خلق فوضى في تلك المجتمعات التي اجتاحها الربيع العربي ليعمل النص من خلال المزواج بين تلك الشخصيات التاريخية ومعاصرتها بلغة ساخرة تسيل منها روح الدعابة الناقدة لتلك المشاريع التي اسفر عنها من فوضى وانهيارات في منظومة القيم لذا يشتغل النص على نقد تلك المشاريع التي تدعي التكامل والفضيلة بلغة رمزية ساخرة حيث يعمد النص على امتحان هؤلاء الذين يدعون الزهد والتصوف ويفترض بلغة ساخرة يمنحها له إبليس ليصلوا إلى ان السلطة وامتلاكها هي امتحان لهم حيث يدور سجال بينهم على من خلال أمنياتهم على وجود ارض كي يحقق مشاريعهم التي لم يمنحوهم الحكام وقت من تطبيقها حيث يقترح إبليس على منحهم هذه الفرصة ويقترح عليهم الأرض ليحقوا حلمهم فهو يقترح عليهم أن يختاروا من يحكمهم حيث يدور الجدل على إيهما أصلح لتطبيق نموذجه ليصل بنا النص الى استحالت هؤلاء تطبق برامجهم وان كانوا هم رموز تاريخية لها خصوصياتها رابطا تلك المشاريع بما حصل في بلادن الربيع العربي من هيمن وعنف وسخرية وغياب حرية رأي وانحطاط .

لذا فقد اشتغل العرض على نسق صوفي ساخر برؤية جمالية مستثمرا تقنيات الموسيقى والإضاءة وتحولاتها النفسية والجمالية وهو مشهد توسل إبليس بالرب لمنحه قطع ارض فهو الذي عبده كثير يريد ان يمتحن هؤلاء الذين ماتوا وقتلوا بسم الله لذا فهو يتوسل بالخالق ويقول:

– هؤلاء هم أولياءك الصالحين الذين كانوا يريدون ان يحكموا بسمك هم اختارك فقتلوا باسمك لذا امنحني قطعة ارض وقطرة دم كي استدعى هؤلاء الذين واختاروك فحرقهم اريد الحلاج وابن عربي والسهروردي المقتول وحمدان القرمطي .

لينهي المشهد بتحقيق رغبات إبليس حيث يتغير الإيقاع وتلعب الألوان دور أساسي للدخول الى عوالم قدسية حيث ينادي إبليس بكل قوة ليقول:

– انا الذي خالفتك وعاقبتني امنحي قطعة ارض ونقطه دم.

لينتقل بنا المشهد الى الثاني الى صوت نفخ بوق وكأن القيامة قد بدأت حيث يعمد العرض الى الاشتغال على نفخ البوق (وهو رؤية دينية) مستعارة من يوم ينفخ في البوق) صوت فيه خشوع ورعب، يصاحبه أصوات (لبيك الله ما لبيك) حيث تشغل الإضاءة على تشكيل خط المستقيم وهو كناية عن الرؤيا الدينية التي تؤسس الى طريق يوم الحشر هو عبارة عن طريق مستقيم حيث يلتقي عليه الرجال الأربعة، الطريق الذي نفخ به البوق لا

علان يوم الحشر ليكتشفوا انهم يوم الحشر ليتعرفوا على بعظهم حيث يتسألوا عن يوم الدينونة وان القيام قامت في هذا المشهد الذي استثمره المخرج من خلال جعل الأرضية بيضاء وهي دلال على وجود الطهر في المكان وبما يحمل البياض من رمزية للنظافة والنقاء مؤكدا على ما تحمله تلك الشخصيات الصوفية الإشكالية من حضور لينتهي المشهد من خلال تقنية خيال الظل الذي لعب دور أساسي في كسر الشكل التقليدي للعرض باستخدام الإضاءة الساقطة من خلف الستائر حيث تنبق منها الشخصيات الصوفية لتبدأ مرحلة التحول لديها من خلال هيمنة إبليس الذي لعب دور أساسي في الإغواء وامتحان تلك الشخصيات والعمل على أغواها وإسقاطها وهي فرضية قدمها العرض للوصول الى ان السلطة هي امتحان ومرحلة تحدي لتلك المنظومات وانعكاسها على الواقع المعاصر في المشهد الثالث تواجه الشخصيات مع إبليس الذي هيمن عليهم من خلال معرفته بطموحاتهم فهم ضحايا الإحكام الذي أطاحوا بمشاريهم وأحلامهم فهم الذين في داخلهم تنمو بذرة التمرد في هذا المشهد الذي هو عبارة عن محاورة ذواتهم حيث تلعب الإضاءة من خلال مجموعة من البقع البيضاء يحيط بكل واحد منهم ليكشفوا كل واحد من هؤلاء خيبة امل يحملها في داخله ليطرح عليهم فكرة منحهم ارض عندما يبدا يسألهم عن أمنياتهم حيث يعبر هؤلاء الأقطاب عن خيبة الأمل التي حصدوها من خلال عدم قدرتهم على تنفيذ مشاريعهم لينتقل المشهد الرابع الذي هو أصغاء إبليس الى هؤلاء واقتراحه على تنفيذ امنياتهم ليقول:

إبليس: تحب نحقق أمنياتك

قرمط: يا ريت يا إبليس

ابن عربي: يلزمنا ارض

إبليس: موجودة

قرمط: أين؟

إبليس: هنا

قرمط، دولة في حفرة

السهروردي: يلزمنا شعب

إبليس: شعبها انتم

لذ يبدا السجال على القبول بالدولة بشكل ساخر وناقد عندما يقترح إبليس شكل الدولة التي يديرها قرمط ليبدا الرفض حيث يعلن إبليس قرمط هو من يدير الدولة التي هي عبارة عن حفرة ليبدا التآمر على قرمط الذي لا احد يسمع برامجه وبالتالي يعمل هؤلاء الأقطاب على الإطاحة به وإسقاطه عندما يريد كل واحد منهم ان يكون هو النائب الأول الى الرئيس في هذا المشهد الذي عمل العرض على بث شفراته من خلال لغة الصور والحركة وجمالية الأداء ليوجه نقد لاذع الى المجتمع الذي يسهم في صناعة الأنظمة الدكتاتورية من خلال لعبة الأداء المتنوع للممثلين وتحولاتهم لينهي المشهد بالإطاحة بقرمط وعدم الاتفاق على شكل الدولة التي يريدها قرمط لعدم قدرته على إرضاء طموح الأقطاب لذا يعمد هؤلاء على تدمير حلم قرمط من هذا المشهد الذي يشتغل اللون الأبيض ليغطي

أرضية المسرح بينما شكل الكرسي الذي طلية في اللون الأحمر وهو رمز الدم حيث يبدا التحول تدرجيا الى بقع حمراء يسقط فيها قرمط لتبدا لوحة يتخللها طقس صوفي مع اشتغال اللون ليظهر إبليس الذي يغطي ويصبغ الأرضية بلون الدم الطقس الذي يديره ابليس، هو طقس جلد الذات وهي سلوك صوفي يسلكه المتصوف من خلال جلد النفس والمجاهدات للتكفير عن أخطاءه حيث يعمد الشيطان الذي عمل على إغواء قرمط الذي حصره في بقعة الدم ليدور حوله بينما قرمط يزحف ليجلس على ركبته منكسر يتأمل مشروعة الغارق بالدم ليلتقي وجها مع وجه مع إبليس الذي اسقط مشروعه لينهي حلمه في هذا المشهد الذي اشتغل فيه اللون وتنوعاته في إعطاء رمزية للمشهد ففي حوار إبليس يطغي اللون الأحمر ليتسيد المشهد ففي حالة الحوار يكون لقرمط يتحول اللون الى بتفسيجي ا يان أحلام قرمط البنفسجية وهي كناية عن ابتعادها عن الواقع وأسقطها في حبائل إبليس الذي هو المحرك الأساسي للحدث مع دخول طقس صوفي وديني يرمز الى ان التدمير والعنف الأفكار التي يمكن ان تسهم في الهيمنة تتداخل فيها الطقوس لتحجب حقيقتها بينما يسهم المشهد الخامس في تقديم السهر وردي على تطبيق برنامجه الى قيادة النساء وأداخلها في الحكم بأسلوب ساخر يربطه في الواقع المعاصر لينهي مشروعه الذي يدعو من خلال إقامة دولته التي يقترح في برنامجه ان تكون الحاكمة فيه امرأة لذا فهو يقول:

– امه تحكمها امرأة خير من الف رجل

لذا يعمل على ترويج مشروعه في دولته التي اطلق عليها الدولة الوردانية العظمى حيث يعلن برامجه في إنشاء دوله قائمة على النساء وهو مشهد فيه سخرية لاذعه للمنظومة التي تعمل على إقصاء كل ما يخالف رايها عن طريق الحرق والقتل وليس عن طريق الحوار فالحوار ليس من طبيعة تلك الأنظمة التي تصادر حرية الأخرين ولا تؤمن بالأخر، يعمد العرض في هذا المشهد الذي يؤسس له من خلال اشتغال منظومة الصورة التي تسهم في إثراء المعنى ليبدا طقس التعذيب في بقعة الدم الذي خلفها إغواء ابلي ضربات السياط وجلد السهر وردي حيث يتحول المسرح كله الى بقعة حمراء أنها ضربيه الدم لينتهي مشروع السهر وردئ في تلك البقعة من الدم التي تهيمن على كل شيء مع صوت وهمهمات وأداء جسدي مرن مصبوغ بطقسية ينبع منها النحيب ليبدا المشهد السادس الذي يبدا من رقص طقسي في بقعة دم مع صوت غناء لقصيدة الحلاج وهي:

اقتلوني ياثقاتي ان في قتلي نجاتي
احرقوني واقتلوني ياثقاتي ان في قتلي حياتي
وحياتي في مماتي في مماتي

ثمة ضوء ابيض يخرج من الحلاج في حالة وجد وتامل انه يبحث عن الحقيقة حوار في غيبوبة حيث يردد الحلاج كلمات

الحقيقية دقيقه طرقها مثقيه ودونها مفارز عميقه

ثم يقول: .

– انا الحق

قرمط: ما بك يا حلاج ؟

الحلاج: أنا الحق والحق هو الأنسان هو الأنسان

عندما يقترب الحلاج بقعة الدم لتصبح خيط ابيض مسار يمشي فيه الحلاج في جو

طقسي يخرج وريدا تتكشف معالم الطريق ليصبغ الأرضية في خشبة المسرح الى بيضاء بينما يمكث الحلاج في بقعة من الدم يتوضأ فيها

قرمط لماذا تغسل وجهك بالدم

الحلاج: في وجهي صفر خوف احجبها بالدم، حمرة الرجال لا تكون الا بالدم

يعمد الحلاج الى مشهد طقسي فيه يتجلى العشق حيث يقول

الحلاج: ركعتان في العشق لا يصحو وضوؤهما الا بالدم

يتغير الضوء عندما يبدا الحلاج مشهده التأملي وهو يريد ان يشيد حلمه حيث يتحول هذا المشهد من خلال تحول الإضاءة الى اللون الأخضر الذي يسعى اليه الحلاج مع رقص طقسي في خيال الظل ليبدا اللون اصفر شاحب بعدها يتحول إلى ضوء ابيض ليغطي أرضية المسرح حيث ينكسر الجو الطقسي الى يعود الحلاج كائن معاصر له برنامج وطموح ان يصبح إمبراطور وليس رئيس ليمارس سلطته على الجميع ان يركع له لذا يبدا بطرح برامجه هو تأسيس دولة الحلاج التي هي حدودها الحفرة حيث يحيط بها من كل الجهاد سياج وبلغة ساخرة فيها ضرب الى ما يعانها انساننا المعاصر بلغة فيها تهكم ليتحول الحلاج طاغية يريد حيث يتهي المشهد الساخر الذي يعمل من خلال على ضرب كثير من الانساق التي تمارس سطوتها علينا حيث يبدا الانقلاب على الحلاج ليبدا طقس ديني يقوده ابليا الذي يحمل صليب لتحول المسرح من جديد الى لون احمر حيث الحلاج مصلوب فيه مع غناء صوفي فيه أهات وعذاب وهو معلق على الصليب انه مشهد تطهيري مصبوغ بلون الدم لينكسر الجو الطقسي ليدخلوه في سجال حيث يطرح ابن عربي فلسفته في الحكم الذي يريده ان يكون علمانيا حيث يبدا رفض هذا النموذج بشكل ساخر يريد من خلالها العرض ان يوجه نقده الى تلك الاتساق التي الأنظمة والتي من الاستحالة ان يتفق الجميع عليها لذا فقد وجه العرض خطابه من خلال مزاوجة تلك الانساق باستحضار تلك الشخصيات التاريخية لتسليط الضوء على محنة الأنسان من خلال فرضية يطرحها الشيطان الذي هو رمز للشر والظلام وصراعه مع الخير مسلطا الضوء على الربيع العربي وإفرازاته من خلال ما خلفه من فوضى ودمار.

الفصل الرابع

النتائج

١- العرض في طواسين عمل على مزج الأسطورة ووظفها في فضاء صوفي من خلال استخدامه الأداء الخشن وقسوته مع استخدام الموسيقى مما خلق لنا مناخات صوفية يداخل فيها السمو الروحي كاشف لنا دواخل تلك العوالم.

٢- اشتغل عرض سيدا على نسق صوفي ساخر برؤية جمالية مستثمر تقنيات الموسيقى والإضاءة وتحولاتها النفسية والجمالية كما في مشهد تضرع إبليس للرب لمنحه قطعة ارض.

٣- الإضاءة لعبت دور أساسي في تحقيق المناخ الصوفي كما في مشهد نفخ في البوق وانبثاق خط طويل ابيض دليل الدور وهو كناية عن الرؤية الدينة ليوم الحشر في عرض طواسين.

٤- تلعب الغواية دور أساسي في عالم وفضاء المتصوف لذا فهو دائم الحذر منها لأنها مصائد الأتقياء .

٥- الأداء الطقسي هو القيمة الجمالية الذي يبثق منه الأداء الصوفي بما يصاحبها من إشارات وحركات تورانية تطلق المخيلة لتلاقح مع فأضاءت روحية .

٦- المكان يسمو بالجانب الروحي وهو الذي يمسك زمام الاحداث .

الاستنتاجات

١- تلعب التقنية دور أساسي للكشف عن الفضاء الصوفي وبرازه .

٢- يشتغل الخطاب الصوفي على نسق تأويلي باطني يقترب إلى الذاتية .

٣- الخيال مصدر خصب يشيد الأداء جماله لا نه عميق وغير محدود يعطي الحرية بالانفلات عن الواقع.

٤- الخطاب الصوفي خطاب باطني يعطي حضور للقلب ويعتبره مصدر الأبداع والجمال.

٥- الخطاب الصوفي خطاب هيامي يكون العشق والمحبة هي احدى السمات التي يدور فيها عالمة.

٦- الجسد في الخطاب الصوفي المسرحي مرموز تكويني متسامي مع الذات الالهية .

التوصيات:

١- توصي الباحثة طلبة الدراسات العليا بكتابة بحوث تتناول تأثير الديانات الوضعية على العرض المسرحي.

٢- توصي الباحثة بإخراج عدد من عروض مسرحية عراقية تتناول موضوع التصوف .

المقترحات:

١- تقترح الباحثة دراسة الايروسية في الخطاب الصوفي .

٢- تقترح الباحثة دراسة المرأة في الخطاب الصوفي .

احالات البحث

[01] المنجد في اللغة والاعلام: ط٤٣، (بيروت: المكتبة التوفقية، ٢٠٠٨)، ص٦١٧.
[02] عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، ج ٧، (بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت).
[03] محمد بن ابي بكر الرازي: مختار الصحاح (بيروت، دار الكتاب الجنان، ١٩٨١)، ص٣٧٣.
[04] ينظر: ابراهيم مصطفى واخرون المعجم الوسيط، طه، ج ١، (ايران) موسوعة العارف للطباعة والنشر، د.ت)، ص ٥٢٩.
[05] سعيد الخوري الشرتوني اقرب الموارد، ج ١، (بيروت، دار القلم للطباعة، ب.ت)، ص ٦٥٣.
[06] ينظر: عبد المنعم حنفي: الموسوعة الصوفية، ط ١، (القاهرة، مطبعة مدبولي، ٢٠٠٣)، ص ٨٤٣.
[07] عبد الحكيم عبد الغني قاسم المذاهب الصوفية ومدارسها، ط ا، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٩)، ص٢٥.
[08] ينظر: تدهوند :نش دليل اكسفورد للفلسفة، ج ١، تر. عبد القادر الطلحي (ليبيا: المكتب الوطني للبحث والتطور، د.ت)، ص٥٠٤.
[09] عرفان عبد الحميد فتاح: نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها،(بيروت، دار الجبل، ١٩٩٣).
[10] ينظر: جان شوقلبي : التصوف والمتصوفة، تر. عبد القادر قنيني، (المغرب، دار البيضاء، ١٩٩٩)، ص ١١.
[11] ينظر: سحر سامي شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين ابن عربي، (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)، ص ٥٦.
[12] الزمخشري: الكشاف عن الحقائق والتنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل، تحقيق محمد مرسي عامر ج ٥-٦، (القاهرة دار المصحف، د ت)، ص ١٢٥.
[13] ابن منظور لسان العرب، مصدر سابق، ص ١١٩٤ .
[14] لطيف زيتوني : معجم نقد الرؤيا - عربي - انكليزي فرنسي، (بيروت، مكتبة لبنان ناشرون ٢٠٠٢)، ص٨٨.
[15] ينظر صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، (بيروت، دار الشرق (٢٠٠٢)، ص١٣٢.
[16] اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية خليل احمد خليل، المجلد الأول، طبعة٢، (بيروت منشورات عويدات ٢٠٠٢)، ص ٣٨٧.
[17] الزواوي بقوره مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو (القاهرة المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٢)، ص ٩٥ .
[18] ينظر: عزام محمد النص الغائب، تجليات التناص في الشعر الغربي، (دمشق: منشورات اتحاد كتاب٢٠٠١)، ص ٤٩.
[19](*)طاليس الملطي: اول فيلسوف يوناني ظهر على وجه الخليقة قد فسر العالم والوجود بأن الماء هو المادة الأولى التي انبثق منها الوجود بجميع مظاهره المختلفة . ينظر : مصطفى النشار، فكرت الالوهية عند افلاطون، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، د.ت)، ص٣٩.
[20] صابر طعيمة : التصوف والتفلسف : مصدر سابق، ص٤١٨.
[21] ينظر : فراس السواح: موسوعة الاديان، ج ٤، (سوريا، ٢٠١٤) ص ١٢-١٣.
[22] للمزيد ينظر : فراس السواح : دين الانسان بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط٤ (سوريا: دار علاء الدين (٢٠٠٢) ص ١٠٣-١٠٤ .
[23] ينظر : المصدر نفسه، ص١٢.
[24] ينظر: جورج جلو واخرون الحكمة البوذية حياة البدء تعليمه سبيل الحق (بيروت؛ مطبعة نوفل، طبع ١٩٩٧)، ص١٣.
[25] للمزيد ينظر: عبد الله بو مصطفى تومسوك : البوذية، تاريخها وعقائدها وعلاقة الصوفية بها (الرياض: مكتبة اضواء السلف، ١٩٩٩)، ص٣٣٥.
[26] للمزيد ينظر : جون الكربرج: الظلمة الآتية على العالم لوجس برنرت، ١٩٩٦، ص ١٤٤-١٨٣.
[27] ينظر: هنري برجسون منبعا الاخلاق والدين تر سامي الدوربي، عبد الله عبد الدائم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٧١)، ص ٢٤١.
[28] فاضل السوداني : ميتافيزيقية الذاكرة الجسدية المطلقة والطقس المسرحي البصري يرؤيا اركيولوجية مغايرة www.m.ahewar.org/sasb?aid=١٥٥٦=٠.
[29] ينظر : فؤاد محمد شبل البوذية (القاهرة: دار المعارف ١٩٧٣)، ص ٢٠٤.
[30] ساميا ساندري : الصوت بوابة الكون، تر، ماري بدين ابو سميح (فرنسا، Edition sdarocher، ١٩٩٧)، ص٧٣.
[31] للمزيد ينظر، فراس السواح : دين الانسان ، مصدر سابق، ص ٣١٤-٣١٦ .
[32] ينظر : فراس السواح : دين الانسان ، مصدر سابق، ص ٨٤ .
[33] ينظر : لوك بنو اشارات واساطير فايزكم نقس (لبنان: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠١)، ص ٩٠ .
[34](*)ولد اسحق لوريا (١٥٣٤ - ١٥٧٢م) ويعرف أيضا باسم هاري قدوش أي الاسد المقدس ولد في القدس كان مفكر ومصوف فسر كتاب الزوهار وهي تفسير اعلن فيها انها كشف من الياهو .
[35] للمزيد ينظر: عبد الوهاب المسيري موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، م٢، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٦)، ص ٣٩.

[٣٦] ينظر: عبد المنعم حنفي : موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية (القاهرة : مكتبة مدبولي، ١٩٩٤)، ص١٧٠.
[٣٧] للمزيد ينظر : ادونيس : الصوفية والسريالية المختلف، والمؤتلف مصدر سابق، ص ١٤١ .
[٣٨] ينظر : اسماء خوالدية : الرمز الصوفي بين الاغراب بداهة والاغراب قصدا، (الرباط: دار الامان، ٢٠١٤)، ص ١٤.
[٣٩] للمزيد ينظر : وليد كاظم الخشن المدرسة الاستشراقية في فرنسا دراسة في اسلوبها ومنهجها، (بغداد: وزارة الثقافة، دار المأمون، ٢٠١٣)، ، ص ٢٥٢.
[٤٠] ينظر : فرح ناز رفعت جو العرفان الصوفي عند جلال الدين الرومي، ط ا، (بيروت: دار الهادي، ٢٠٠٨)، ص ١١٦ .
[٤١] فرح ناز رفعت جو، مصدر سابق، ص ٢٢٤ .
[٤٢] ينظر : عبد الجبار الرفاعي بحضر مولانا سياحة في عالم المعنى مجلة الصباح، العدد ٢١٤١، ٢٠١٠، ص ٤ .
[٤٣] فائز طه عمر : النثر الصوفي دراسة فنية بغداد، دار الشؤون، ٢٠٠٤)، ص١٢٨.
[٤٤] صلاح حسن السيلاوي: لم كان الرومي حاضراً أمس واليوم هنا وهناك ؟، جريدة الصباح، مصدر سابق، ص ٨ .
[٤٥] عباس البغدادي: راقص السنيما جريدة الصباح مصدر سابق نفسه، ص١٠ .
[٤٦] ينظر: غريب محمد محمود سيد احمد تاريخ الفكر الاجتماعي، مصر : دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣، ص ١٧٨.
[٤٧](*)الهرمسية، نسبة الى هرمس العظمة مثلث الحكمة وهو في الاصل لا احد الهة اليونان المرمقين كاظهر تطابق بينة وبين الاله المصري طوط وتطابق ايضا بينه وبين هرمس اليهود في الديانة اليهودية بين النبي موسى .
[٤٨] للمزيد ينظر : محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي (بيروت: دار الطليعة، ٢٠١١)، ص١٧ .
[٤٩] للمزيد ينظر: محمد عابد الجابري، العقل الاخلاقي العربي دراسة تحليلية لنظم القيم في الثقافة العربية، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٢)، ص ٤٢٧
[٥٠] للمزيد ينظر : الرمز الصوفي : مصدر سبق ذكره، ص٨٠ .
[٥١] للمزيد ينظر : عبد الحكيم خليل سيد احمد : المعتقدات الشعبية في الطقوس والشعائر الصوفية، (مصر: وزارة الثقافة الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٢)، ص١٩.
[٥٢] ينظر: طه عبد الباقي سرور : الحلاج شهيد التصوف الاسلامي، مصر، (القاهرة: المكتبة العلمية، ١٩٦١)، ص ٣٢ .
[٥٣] ينظر: منير الحافظ الدراما الشعائرية، التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الاناسية، (دمشق، الناس للدراسات والنشر، ٢٠٠٩)، ص١٧٦.
[٥٤] للمزيد ينظر: عامر النجار، التصوف النفسي (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢)، ص ٤٢٢.
[٥٥] للمزيد ينظر : اريك فروم، د.ت سوزوكي، مصدر سابق، ص ١٢٠ .
[٥٦] للمزيد ينظر : الصوفية والسريالية، مصدر سبق ذكره، ص١٨٨.
[٥٧] ينظر : عمر بقرورة، دارسات في الشعر الجزائري، (الجزائر : دار الهدى ٢٠٠٤)، ص٩٨.
[٥٨] ينظر: فائز طه سالم اليات تكامل الوظائف المرجعية والادائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل، (بغداد: مكتبة عدنان، ٢٠١٤)، ص٧٨.
[٥٩] ينظر: مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل مصر: اكاديمية الفنون دراسات ومراجع، (٢٠٠٦)، ص ٥٨.
[٦٠] ينظر: علاء مشذوب جماليات الجسد بين الاداء والاستجابة (بغداد) مكتبة عدنان، ٢٠١٤)، ص ٧٢ .
[٦١] ينظر : عقيل مهدي: المعتى الجمالي عمان الاردن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)، ص ٢٦ .
[٦٢] ينظر: حسن عبود النخيلة خطاب الصورة الدرامية (الرباط : منشورات الاختلاف، منشورات الاختلاف ٢٠١٣)، ص١٦.
[٦٣] ينظر جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٣)، ص٣٥٠
[٦٤] ينظر : فائز طه : اليات تكامل الوظائف، مصدر سابق، ص٨٦.
[٦٥] ينظر : مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل (مصر اكاديمية الفنون دراسات ومراجع، ٢٠٠٦)، ص٢٠.
[٦٦] ينظر : فبيون باورز : المسرح في الشرق تر، احمد رضا محمد رضا (القاهرة دار الكتاب العربي للطابعة والنشر، بلا)، ص٤٤.
[٦٧] ينظر : مدحت الكاشف : المسرح والانسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية الى انثروبولوجيا المسرح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص ٣٦.
[٦٨] ينظر : بنيحيى على عزاوي: فن المسرح والانسان الحديث (بغداد) لا دار ميزوبوتميا، ٢٠١٤)، ص٨٨.
[٦٩] ينظر : جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، مصدر سابق، ص٦٦.
[٧٠] ينظر مدحت الكاشف المسرح والانسان، مصدر سابق، ص٤٣.
[٧١] ينظر ميسون على المتعة المسرحية، مجلة فصول، مصر، العدد ٧٣ سنة ٢٠٠٨، ص ١٦٩.
[٧٢] ينظر : كريستوفر اينز المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتي ١٩٩٢، تر، سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، بلا)، ص٢٩٣.
[٧٣] ينظر : جيري جزوتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر، سمير سرحان (مصر) هلا للنشر والتوزيع ١٩٩٩)، ص ٣٣.
[٧٤] ينظر: مدحت الكاشف المسرح والانسان، مصدر سابق، ص٥٠.

[٧٥] ينظر : بيتر بروك : الشيطان هو الضجر، اراء في المسرح، تر، محمد سيف الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٦، ص ٧٧.
[٧٦] ينظر: عوني كرومي: المسرح والتغير الاجتماعي دراسة في مفهوم العرض (مصر: مجلة المسرح العدد الرابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٥)، ص١٣٤.
[٧٧] ينظر: شاكر عبد الحميد الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي الكويت: سلسلة عالم المعرفة عدد ٣٦٠ ٢٠٠٩)، ص ٣٧٠.
[٧٨] ينظر : اوديت اصلان الجسد والاداء المسرحي، ج ٢، تر، منى صفوت القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي، ٢٠٠٨)، ص ٣٠٤.
[٧٩] نيماشاندر راجين : المسرح الهندي، مصدر سابق الذكر، ص ٢٣.
[٨٠] جلين واتسون : سيكولوجيا فنون الاداء، تر شاكر عبد الحميد الكويت مجلس الوطني للثقافة والآداب سلسلة عالم المعرفة، ٢٥٨، ٢٠٠٠)، ص١٦٩.
[٨١] اوجينو باربا : طاقة الممثل ترجمة سهير الجمل ط٢ (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى، ١٩٨٦)، ص ٢٨٣.
[٨٢] مدحت الكاشف : المسرح والانسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية الى أنثروبولوجيا المسرح، مصدر سابق، ص ١٥٠-١٥١.

المصادر

١- ابراهيم مصطفى واخرون المعجم الوسيط، طه، ج ١، (ايران موسوعة العارف للطباعة والنشر، د.ت).
٢- ابن منظور لسان العرب (القاهرة، دار المعارف، د.ت).
٣- اريك فروم د.ت سوزوكي، ريتشارد دي مارتينو، بوذية الزن والتحليل النفسي، تر محمود منقذ الهاشمي، ازمنة للنشر والتوزيع، طبع ٢٠٠٦).
٤- اسماء خوالدية : الرمز الصوفي بين الاغراب بداهة والاغراب قصدا، (الرباط: دار الامان، ٢٠١٤).
٥- اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية خليل احمد خليل، المجلد الأول، طبعة٢، (بيروت منشورات عويدات ٢٠٠٢).
٦- اوجينو باربا : طاقة الممثل ترجمة سهير الجمل ط٢ (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى، ١٩٨٦).
٧- اوديت اصلان الجسد والاداء المسرحي، ج ٢، تر، منى صفوت القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي، ٢٠٠٨).
٨- بنيحيى على عزاوي: فن المسرح والانسان الحديث (بغداد لا دار ميزوبوتميا، ٢٠١٤).
٩- بيتر بروك : الشيطان هو الضجر، اراء في المسرح، تر، محمد سيف الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٦.
١٠-تدهوند :نش دليل اكسفورد للفلسفة، ج ١، تر. عبد القادر الطلحي (ليبيا) المكتب الوطني للبحث والتطور، د.ت).
١١-جان شوقلبي : التصوف والمتصوفة، تر. عبد القادر قنيني، (المغرب، دار البيضاء، ١٩٩٩).
١٢-جلين ويلسون سيكولوجية فنون الاداء، تر. شاكر عبد الحميد (الكويت سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٠).
١٣-جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٣).
١٤-جورج جلو واخرون الحكمة البوذية حياة البدء تعليمه سبيل الحق (بيروت؛ مطبعة نوفل، طبع ١٩٩٧).
١٥-جون الكربرج: الظلمة الآتية على العالم لوجس برنرت، ١٩٩٦.
١٦-جيري جزوتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر، سمير سرحان (مصر هلا للنشر والتوزيع ١٩٩٩).
١٧-حسن عبود النخيلة خطاب الصورة الدرامية (الرباط : منشورات الاختلاف، منشورات الاختلاف ٢٠١٣).
١٨-دي بور: تاريخ الفلسفة في الاسلام تر محمد عبد الهادي ابو ريدة، طه (القاهرة: دار المعارف، د.ت).
١٩-الزمخشري: الكشاف عن الحقائق والتنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل، تحقيق محمد مرسي عامر ج ٥-٦، القاهرة دار المصحف، د ت).
٢٠-الزواوي بقوره مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو (القاهرة المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٢).
٢١-ساميا ساندري : الصوت بوابة الكون، تر، ماري بدين ابو سميح (فرنسا، Edition sdarocher، ١٩٩٧).
٢٢-سحر سامي : شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكسبة ابن عربي(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٠٥ ٢٠٠٥).
٢٣-سعيد الخوري الشرتوني اقرب الموارد، ج ١، (بيروت، دار القلم للطباعة، ب.ت).
٢٤-شاكر عبد الحميد الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي الكويت: سلسلة عالم المعرفة عدد ٣٦٠ ٢٠٠٩).
٢٥-صابر طعيمة : التصوف والتفلسف، الوسائل والغايات (القاهرة ميدان طلعت حرب، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥) .

٢٦-صلاح حسن السيلاوي: لم كان الرومي حاضراً أمس واليوم هنا وهناك ؟، جريدة الصباح،
٢٧-صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، (بيروت، دار الشرق ٢٠٠٢).
٢٨-طه عبد الباقي سرور : الحلاج شهيد التصوف الاسلامي، مصر، (القاهرة: المكتبة العلمية، ١٩٦١).
٢٩-عامر النجار، التصوف النفسي (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢).
٣٠-عباس البغدادي: راقص السنيما جريدة الصباح
٣١-عبد الجبار الرفاعي بحضر مولانا سياحة في عالم المعنى مجلة الصباح، العدد ٢١٤١، ٢٠١٠.
٣٢-عبد الحكيم خليل سيد احمد : المعتقدات الشعبية في الطقوس والشعائر الصوفية، (مصر: وزارة الثقافة الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٢).
٣٣-عبد الحكيم عبد الغني قاسم المذاهب الصوفية ومدارسها، ط ١، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٩).
٣٤-عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، ج ٧، (بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت).
٣٥-عبد الله بو مصطفى تومسوك : البوذية، تاريخها وعقائدها وعلاقة الصوفية بها (الرياض: مكتبة اضواء السلف، ١٩٩٩).
٣٦-عبد المنعم حنفي : موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية (القاهرة : مكتبة مدبولي، ١٩٩٤).
٣٧-عبد المنعم حنفي: الموسوعة الصوفية، ط ١، (القاهرة، مطبعة مدبولي، ٢٠٠٣).
٣٨-عبد الوهاب المسيري موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، م٢، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٦).
٣٩-عرفان عبد الحميد فتاح: نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، (بيروت، دار الجبل، ١٩٩٣).
٤٠-عزام محمد النص الغائب، تجليات التناص في الشعر الغربي، (دمشق منشورات اتحاد كتاب٢٠٠١).
٤١-عقيل مهدي: المعتى الجمالي (عمان الاردن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨) .
٤٢-علاء مشذوب جماليات الجسد بين الاداء والاستجابة (بغداد مكتبة عدنان، ٢٠١٤) .
٤٣-على عبد الفتاح المغربي دراسات عقلية وروحية في الفلسفة الاسلامية (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٥).
٤٤-عمر بقرورة، دارسات في الشعر الجزائري، (الجزائر : دار الهدى ٢٠٠٤).
٤٥-عوني كرومي: المسرح والتغير الاجتماعي دراسة في مفهوم العرض (مصر: مجلة المسرح العدد الرابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٥).
٤٦-غريب محمد محمود سيد احمد تاريخ الفكر الاجتماعي، مصر : دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣.
٤٧-فاضل السوداني : ميتافيزيقية الذاكرة الجسدية المطلقة والطقس المسرحي البصري يرؤيا اركيولوجية مغايرة ٠=١٥٥٦=www.m.ahewar.org/sasb?aid.
٤٨-فائز طه سالم اليات تكامل الوظائف المرجعية والادائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل، (بغداد: مكتبة عدنان، ٢٠١٤).
٤٩-فائز طه عمر : النثر الصوفي دراسة فنية بغداد، دار الشؤون، ٢٠٠٤).
٥٠-فبيون باورز : المسرح في الشرق تر، احمد رضا محمد رضا (القاهرة دار الكتاب العربي للطابعة والنشر، بلا).
٥١-فراس السواح : دين الانسان بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط٤ (سوريا: دار علاء الدين (٢٠٠٢).
٥٢-فراس السواح: موسوعة الاديان، ج ٤، (سوريا، ٢٠١٤) ص ١٢-١٣.
٥٣-فرح ناز رفعت جو العرفان الصوفي عند جلال الدين الرومي، ط ١، (بيروت: دار الهادي، ٢٠٠٨)، ص ١١٦ .
٥٤-فؤاد محمد شبل البوذية (القاهرة: دار المعارف ١٩٧٣).
٥٥-كريستوفر اينز المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتي ١٩٩٢، تر، سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، بلا).
٥٦-لطيف زيتوني : معجم نقد الرؤيا - عربي - انكليزي فرنسي، (بيروت، مكتبة لبنان ناشرون ٢٠٠٢).
٥٧-لوك بنو اشارات واساطير فايزكم نقس (لبنان: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠١)،
٥٨-محمد بن ابي بكر الرازي: مختار الصحاح (بيروت، دار الكتاب الجنان، ١٩٨١).
٥٩-محمد عابد الجابري، العقل الاخلاقي العربي دراسة تحليلية لنظم القيم في الثقافة العربية، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٢).

٦٠-محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي (بيروت: دار الطليعة، ٢٠١١) .
٦١-محمود قاسم الخيال في مذهب محي الدين بن تركي ط ١، (معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٩٩).
٦٢-مدحت الكاشف : المسرح والانسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية الى انثروبولوجيا المسرح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨).
٦٣-مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل (مصر اكاديمية الفنون دراسات ومراجع، ٢٠٠٦.
٦٤-مصطفى النشار، فكرت الالوهية عند افلاطون، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، د.ت).
٦٥-المنجد في اللغة والاعلام: ط٤٣، (بيروت: المكتبة التوفقية، ٢٠٠٨)،
٦٦-منير الحافظ: مظاهر الدراما الشعائرية التجسيد الجمالي في فضاء المقدس، سورية: الناسا، للدراسات والنشر، ٢٠٠٩.
٦٧-ميسون على المتعة المسرحية، مجلة فصول، (مصر، العدد ٧٣ سنة ٢٠٠٨).
٦٨-نيماشاندر راجين : المسرح الهندي،
٦٩-هادي العلوي، مدرات، صوفية (بغداد، دار المدى د.ت).
٧٠-هنري برجسون منبعا الاخلاق والدين تر سامي الدوربي، عبد الله عبد الدائم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٧١).
٧١-وليد كاظم الخشن المدرسة الاستشراقية في فرنسا دراسة في اسلوبها ومنهجها، (بغداد: وزارة الثقافة، دار المأمون، ٢٠١٣).
٧٢-يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، (لجنة التأليف والنشر، ١٩٨٣).