DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/5-28

جماليات الصورة الصوفية وتمثلاتها في عروض مسرح ما بعد الحداثة

فرحان عمران موسى[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/31 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/10 ، تاريخ النشر 2020/6/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث

تمتلك الصوفية علامات جمالية تتصل بروح الأنسان وتتبنى مجموعة ممارسات روحية وحركية ونغمية، فضلاً عن الجوانب الفلسفية التي تم تناولها في الملاحم والروايات والنصوص المسرحية، فالإمكان العرض المسرحي أن يستدعي الصورة الصوفية وجمالياتها ضمن المنظومة الاشتغالية والصورية للعرض المسرحي، وبرزت مشكلة البحث في كيفية توظيف الصورة الصوفية في العرض المسرحي ،وتضمن البحث المقدمة التي تناول فيها الباحث مشكلة وأهميته وهدفهُ المتمثل بالكشف عن التمثلات الجمالية والفكرية للصورة الصوفية في العرض المسرحي، اما التأسيس النظري فقد قسم على مبحثين الأول (الصوفية الفلسفة والمفهوم) والمبحث الثاني (الصورة الصوفية في مسرح ما بعد الحداثة)، ومن ثم ما أسفر عند الاطار النظري، اما إجراءات البحث فقد تضمنت تحديد مجتمع البحث واختيار العينة المتمثلة في عرض مسرحية (قواعد العشق الاربعون)، وصولا الى نتائج البحث ومنها: وظف الخطاب المسرحي الصورة الصوفية كوسيط جمالي ضمن التشكيل البصري للعرض من خلال الرقصات المولوية والحركات الرمزية والاعتماد على الموسيقى الروحية كأحد العوامل الناشئة للطقس المسرحي ومن ثم اختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات مفتاحية: (جماليات، صوفية، عرض المسرحي)

المقدمة

تستدعي أليات اشتغال التجربة المسرحية المعاصرة كل الانشطة الانسانية المجاورة، وتستمد البنى الفكرية والفلسفية والفنية من معطيات التدفق الذي ينتجه الفعل الإنساني، بغية البحث عن التجديد والاثارة وازاحة الوعي التقليدي نحو ارباك المعنى المألوف واستنطاق علامات جمالية تدفع المتلقي الى انتاج معنى جديد مُغاير للوسائط القرائية التقليدية عبر النظام الاشتغالي لمنظومة العرض المسرحي، وتشكل التجربة الصوفية ظاهرة تستدعي تحرير الوعي وتجلي الذات الانسانية وذوبانها في الذات الإلهية، في محاولة لامتلاك المطلق، عبر الممارسات الروحانية والنزعات العرفانية وسمو الروح للوصول الى حالة الاشراق

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، farhan.mos@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

الوجداني، وهذا النسق الصوفي يستدعي ممارسات متنوعة منها فلسفية ومنها جمالية ومنها معرفية، وجميعها ترتكز على المتخيل الابداعي المُغاير لافق التوقع، وتشترط رؤية تخالف الواقع المعاش، عن طريق العزلة والانزواء وهجرة المجتمع ولغته، والتفرغ لأنساق التأمل والتأويل، حتى تصل الروح الانسانية الى انماط وعي متعالية تضمر مكنونات معرفية متقدمة، وقد اتفق النسق الصوفي مع العرض المسرحي في عملية تبني للعلامات التي تكشف عن الجوهر الروحي للأشياء، وإن كان النسق الصوفي يتحرك في فضاء النزعة الدينية، الا انه شّكل ثقافةً وتراثاً إنسانياً في العالم عبر معطيات النزعة العرفانية وافراز صورا جمالية طقسية من خلال الرقص والموسيقى والرمز، فضلا عن مضامين روحية لطالما كان الخطاب المسرحي يسعى الى توظيفها، لما تمتلك من تأثير في المرجعية التأويلية عند المتلقي المسرحي، وتعد الصور الصوفية احدى اهم الموحيات في صناعة المعنى الجمالي، فضلا عن انها تمتلك مدلولات ابداعية ومقتربات جمالية تستبطن الهاجس الجمالي في حال اشترطتها خشبة المسرح ضمن النظام الاشتغالي للخطاب المسرحي، ومما تقدم اعلاه يستقرأ البحث الحالي كيفية توظيف الصورة الصوفية ضمن النظام الاشتغالي للعرض المسرحي، ويسعى الى تحليل البنى الصوفية كشريك جمالي منصهر داخل الصورة المسرحية، وتكمن اهمية البحث من كونه يقترح متناً معرفياً وجمالياً في الاستدلال بجماليات الصورة الصوفية في العرض المسرحي، مما يتيح للدارسين والعاملين في مجال الفن المسرحي فهم التجربة الصوفية جماليا، وامكانيات تجسيدها ضمن فرضيات الاشتغال الجمالي للعرض المسرحي، وبذلك يهدف البحث الى الكشف عن التمثلات الجمالية والفكرية للصورة الصوفية في العرض المسرحي المعاصر ، اما الحدود المنهجية للبحث فتتمثل بالعروض المسرحية المعاصرة التي تبنت المرجعيات الصوفية في التأثيث البصري والفكري لها، وللعام 2017 والتي قُدمت في المسارح الوطن العربي .

التأسيس النظري

المبحث الاول

الصوفية الفلسفة والمفهوم

صنف التداول المعرفي الصوفية على انها نشاط روحي موغل في القدم، مارسه الأنسان منذ بواكير التفكير البشري، وترجع مصادرها الى الروح الإنسانية في بحثها عن مرجعيات الكون والبحث عن الإله ، فبذلك تعد الصوفية نشاط انساني يسبق الديانات الكبرى، ويتخذ من التأمل الإنساني منطقة او تجربة تُمارس للوصول الى الحقيقة، ويرجع التأمل الصوفي "الى ما قبل بوذا وتاو(لاوتسو)وكونفوشيوس، وبوسعنا العثور على النسق الصوفي المميز في نطاق واسع قد يصل بنا الى عمق التاريخ البشري، الا ان التأمل الصوفي اكتسب صفته الفلسفية من خلال تمايز التصوف الشرقي"(Miloud,2016,p29) فالتأملات الصوفية تتخذ فكراً وسلوكاً اكتسب الاسناد الفلسفي في الفرقة الإسلامية، وان كان يمثل النشاط الروحي الموجود في كل الأديان السماوية والبوذية والهندوسية الا أن الخبرة الصوفية حسب (روبرت ديفنز)عباره عن فرقه موجودة في صميم كل الديانات، وهم يمثلون جهة الأحرار، وان كان الصوفيون حديثاً فرقة إسلامية يسمون الديانة المحمدية: بالمحارة التي تضم داخلها الصوفية، فذلك راجع لاعتقادهم ان الصوفية ليست سوى التعاليم السرية التي تنطوي عليها جميع الديانات(Shah,2015,p25)، ومن الصعب وضع تعريف جامع للصوفية، حيث يجد

الفيلسوف الأمريكي (وليم جيمس) في كتابه(التجربة الدينة)بان التصوف ظاهرة دينية تتسم بالعالمية، فلا تتقيد بحدود الزمان والمكان والأجناس واللغات والأديان، او الدوائر الحضارية، فلا وطن لها ولا تاريخ ميلاد، وهذا الرأي ينساق على العلّامة(بن خلدون)اذ يجد صعوبة في حصر التجربة الصوفية في تعريف شامل(Al-Waeli,2015,p22)، كما يجد بعض الدارسين بانها تجربة تمثل رؤية قد تنتمي الى خطاب معين له قواعدهُ وفلسفته، فهي بذلك تمتلك خصوصية حضارية محلية، وهذا ما يمنحها الانتماء الى الديانة الإسلامية، ولفظة (صوفي) أختلف فيها الدارسون فجمهور الصوفية تذهب الى انها مشتقه من كلمة (الصفاء)،ويذهب بعضهم الى اشتقاقها من (صف) بمعنى الصوفي في الصف الأول لاتصاله بالله عز وجل، او من الصوف لأنه لباس التعفف ولباس الأنبياء ورمز الأولياء(Wahba,1998,p406)،وأغلب الباحثين والمختصين يرجحون بان كلمة (الصوفي)نسبة الى لبس الصوف الذي اختص أهل التصوف بلبسه تمّيزاً لهم عمن يلبسون فاخر الثياب، والبعض نسب ارتباط اصل كلمة التصوف بحادثة رجل يلقب (صوفه)"وهو (الغوث بن مرة) نذرتهُ امه للكعبة وقالت: صار ابني صوفة، وهم الذين ارتبط اسمهم بوظيفة خدمة الكعبة في مناسك الحج"(Al-Turaihi,2004,p22) وتبقى الخبرة الصوفية دليل التأمل الروحي للإنسان وسلوك زاهد، وتمثل قلب الخبرة لأي دين من الأديان، وهي تمثل حجم الخبرة الإنسانية وقد يجدها البعض المخلِص لصراعات الأديان والحضارات كما يقول المفكر(أندريه مارلو):"من ان القرن الواحد والعشرين اما ان يكون صوفياً او لا يكون"(Harb,2014,p7).

الأسس الفلسفية للتصوف

يسعى التصوف الى تحقيق الأمن الروحي الذي يقود الى الأمن الحضاري فتبني السلوك الأخلاقي وقف مفهوم العقاب و الثواب قد ينعطف الى الفساد مالم تنتمي هذه الثقافة الى الروح، وهذا ما يميز الصوفي، رغم انه سلوك فرداني يبحث عن المعنى الحقيقي للوجود، الا انه ظهر بعد ذلك كجماعات صوفية انتهجت فكراً مستقلا عن الطبقات الفكرية الأخرى، مثل الأدباء والفنانين والفلاسفة والفقهاء وتمايزت عنهم عبر سلوك التدريب الروحي والسلوك العملي الى جانب الفكر النظري، وقد سعى المتصوفون من شتى الأديان للوصول الى ثلاث أنماط ،الأول: البحث المتواصل عن الله، ويعد الطريق الذي يجب ان يسلكه الصوفي ، والنمط لثاني هو تربية النفس بالابتلاءات وتنقيتها بأنواع الألآم، النمط الثالث إشارات من الحب الإنساني، عبَّر بها عن لوعة المحب وشوقه الى التوحد مع ذات المحب، ونجد بذلك الكثير من الخلط بين الحب اللهي والحب الإنساني بصيغ متشابه، تسير هذه الأنماط بسلوكيات متعددة يقودها العرفان، والذي يسمى باللغات الأجنبية الغنوص(gnose) والكلمة يونانية الأصل معناها (ginosis) أي المعرفة(Al-Waeli,2015,p13)، وتأتي أيضا بمعنى الحكمة والعلم، الا ان العرفان عند المتصوفة أسمى من المعرفة ويصيب الفؤاد بصورة الكشف او الالهام، يصل اليها العارف عن طريق الإلمام بالعلوم الوجودية والدينية والعقائدية والسيمياء، فكانت المذاهب الصوفية الفلسفية التي بنوها صروحاً نظرية ، استطاعت ان توافق بين أراء وأفكار ونظريات متناقضة في وحدة متناسقة متناغمة تسودها مسحة من وحدة الوجود، والعرفان صفة سادت عند الفلاسفة، فالفيلسوف (وليم جيمس) في كتابه (صنوف من التجربة الدينية)،يشير الى ان العرفان في التصوف "يعطي قدراً من البصيرة للنفاذ في حالة الذهن الصوفي ومناقشتها ،فضلاً عن ذلك فان المتصوفين

انفسهم يتفلسفون وهم بذلك يهبطون الى ارض العقل التحليلي" (Walter,1999,p8)، فالغزالي توج حياته بالرجوع الى التصوف رغبة الاطمئنان الروحي، ويعود له ولشروحاته عن احكام الورع والتقوى لآداب المتصوفين الفضل في جعل التصوف علماً وفلسفة مدونة، معتبراً ان العرفان الصوفي هو (المنقذ) والشاطئ الذي يصل اليه بعد بحث طويل عن الحقيقة(Al-Waeli,2015,p261)، وكذلك (بن رشد) الذي ساند الصوفية من خلال إخضاع كل شيء لمنطق جبروت العقل بغية تشكيل فكرة وسطية عن الحياة والخلق، ومن خلال دراسته للموسيقى، وجد ان العقل يتوق نحو الاكتشاف وهذا ما يحقق التوافق العاطفي وارتقاء الذهن عن طريق التأمل والانفصال الذي يشكل قيمة لتدريب النفس في اكتشاف الماهية عبر مفهوم يستدعي مد الروح العلمية دون الركون الى مخاطر العلم الذي يجعل المرء جافاً حسياً زائد الذكاء وضعيف الاستجابة الحسية ومنصرفاً عن الجمال والفن، ولذا تجد تلاميذ (بن رشد) وغيره من المتأثرين بالصوفية هم من الشعراء والموسيقيين دون الشعور بالإحساس بان هناك تعارض بين العقل والحياة العاطفية (Shah,2015,p379) دون نسيان الباطن من الإحساس والتفكير، التي تتجلى فيها منطقة الإحساس بالجمال، مما دفع بعض الدارسين في الغرب الى تسمية الصوفيين بالباطنيين، وهذا ما ذهب اليه (برتراند رسل) بان التجربة الصوفية تعد فكرا إنسانيا متعاليا وهي مكملة لرجل الفلسفة ، كما يجد "ان وحدة التصوف مع رجل العلم تشكل اعلى مكانة مرموقة، في ما اعتقد انه يمكن إنجازها في عالم الفكر، وأيضا التصوف هو المهم لما هو افضل ما في الانسان"(Walter,1999,p27)، كما أدرك (الغزالي) بان التوصل الى ما يمكن ان يكون المراد منه (الاله) خطوة لا يجوز وزنها الا عن طريق وسائل جوانية يستعصي أدراكها خلال إطار اي ديانة شكلية، وهذا ما يؤكدهُ (البرت أينشتاين) بان الأنسان جزءً من كل ، نطلق عليه نحن اسم الكون ، وهو جزء محدود في الزمان والمكان، الا انه يضع نفسهُ وأفكارهُ ومشاعرهُ موضع التجريب كأشياء منفصله عن الأخرين من بني جنسه ، وهو ما يهبط به الى نوع من الخداع البصري لوعيه وهذا يشبه بأن يضع نفسه بنوع من أنواع السجون، حيث يقلص وجودنا الى رغبات شخصية، وقدر محدود من الحب لعدد محدود من الأشخاص القريبين منه، ويتلخص مفهوم العرفان بتحرير أنفسنا من هذا السجن عن طريق توسيع دائرة حبنا حتى تحتضن كل الكائنات وجمال الطبيعة، وصحيح من الصعب البلوغ لهذه المعرفة ولكنها تشكل هدف بحد ذاته يحررنا ويضيف السلام الداخلي لنا (Shah,2015,p19)، فالدخول في مفهوم الإشراق الصوفي هو مدخل ضروري للارتقاء بالذات الى مستوى يحقق المعرفة الجوانية عن طريق ممارسة الرياضة الروحية، ف(السهروردي)يؤسس الموقف الفلسفي لمدرسة الفيض الصوفي على المبدأ الفيضي الإشراقي الذي ينمي العقل، ويقول :ان الواحد لا يصدر عنه مباشرة الا واحد، ويأخذ بمقولتيّ الواجب والممكن، وهو بذلك يناغم (أفلاطون)، بل يؤكد(السهروردي) بان رئيسنا أفلاطون كما يجد الإشراقيون رئيسهم المباشر(افلاطون)،(Al-Waeli,2015,p193)، وفي مقاربة مع الفن وتأملاته تجد (أفلاطون) يميل بان الفن هو "تجلي صوفي نحو عالم المثل يستسغي بنظام جدلي (ديالكتيكي) يحقق معطيات عالم المثل، التي هي معطيات مجردة من عوائق الحس والقرائن والنسبية"(Haider,2001,29) ، وذهب (ارسطو) أبعد من ذلك في كتابه الذي حوى على مادة مستندة على عالم افلاطوني وأسم الكتاب (لاهوت ارسطو thoeolog of Aristotle) يقول ارسطو: "في اغلب الأحيان كنت وحيداً مع روحي، دخلت كجوهر نقي الى داخل ذاتي الحقيقية مبتعداً عن كل ما هو خارجي،

وأصبحت العارف والمعروف في آن واحد، فكم كنت مندهشاً لرؤية الجمال والبهاء في ذاتي، وان أدرك بأنني جزء من العالم الإلهي الأسمى وموهبا بحياة إبداعية، ففي اكتشاف الذات هذا قد رُفِعتُ فوق عالم الحواس، وفوق عالم الأرواح" (Ferguson,2014,p230)، مؤكداً بهذا المنحى أهمية النسق الصوفي في تشكيل الذات الإنسانية.

تجليات التجربة الصوفية

نشر(ر.م.بك R.m.Bucke) في كتابه (الوعي الكوني) بانهُ جاء مفهوم الوعي الكوني نتيجة مباشرة لإشراقة صوفية مفاجئة أشرقت في داخله بلا توقع، والوعي الكوني ينبغي ان لا ينظر اليه على انه يعلو عن ما هو طبيعي في التركيبة البشرية، وأنما هي عملية تطور تصيب الوعي ليشرق بالأنوار العقلية، وهي ادراك لنور الذات بطريقة شبه فيزيائية، وتعد بداية الوعي الصوفي في أعادة ترتيب الجزيئيات في المخ، وكذلك (أدوارد كاربنتر E.Carpenter) متصوف طبيعي اخر، طرأت علية حالات التحرر في الوعي وحالة من الإشراق، ويرفض القول بان الحالات الصوفية تعلو على الطبيعة او أنها معجزات، وإنما تخضع لقوانين النمو السيكولوجي المألوفة (Walter,1999,p42)، او حالة من غور المكنونات المعرفية، ومعرفة طريق تحرير النفس من العلائق والجزيئيات التي تقيدها واتصالها بمدياتها واتصافها بنعت الأخلاق والكلية، الا ان الإشراق الصوفي يستند على الحس والعقل في سلوك مستويات المعرفة، لكنه يجعل العقل مصدراً للمعرفة والخيال وهو مصدر الولوج في المكنونات المعرفية، وتعد مفاهيم إدراك الذات والتحرر في الوعي هي إحدى اهم مريدات الفنون بمختلف أنواعها ان لم تكن ضمن أهدافها، فالفارابي يجد في ترقية النفس نحو الإشراق يتم من الحس الى الخيال وبذلك يستعين بعملية التطهير او التجريد او انتزاع ديالكتيكي يصل الى مرتبة يستعد فيها لقبول المعاني التي تفيض عليها مع العقل الفعال على هيئة الإشراق، فعملية التجريد والانتزاع هنا ليست هي العملية الوحيدة في المعرفة كما عند (ارسطو وإنما هي تمهيد نحو قبول ما يشرق به العقل الفعال على العقل الإنساني في درجة المستفاد من معان، او صور عقلية، والمعرفة عند (الفارابي) قد تكون بالحس والتخيل وبالقوة الناطقة او العقل، فالإحساس نفسه هو فعل سيكولوجي وكذلك في سائر الحواس (Al-Waeli,2015,p251)، ويصاحب ذلك أيماناً عميقاً ولا يستدعي ذلك أيمانا دينياً "فهو لا يحتاج الى ان يكون مؤمناً بأية عقيدة دينية، على نحو ما يفهم من هذه العبارة، أفلوطين مثل واضح بين القدماء، فقد قبل فلسفة أفلاطون، لكن لم يقبل أية عقيدة دينية محددة ... فالمتصوف اللامنتمي الذي تكون لتأويلاته ولتجربته الصوفية أهمية كبيرة"(Walter,1999,p56)، وعدم الانتماء هذا يتيح للإشراق الصوفي حرية في التجربة والانفتاح عن مغاليق الفهم والمعنى، والبحث عن لذة التفكير في الملكوت عن طريق التأمل، والذي يعد أهم وسائل التفكير عند الصوفية منذ القدم ،ولها مدايات واسعة في التطبيق العملي للحياة، فتجد (غاندي) في ترجمة حياته الذاتية يقول: "القوة التي أملكها في عملي في الحقل السياسي، أنما حصلت عليها من تجاربي في الحقل الروحي"(Smith,2007,p33)، عبر هذا الانفتاح الذاتي في التأمل والإشراق تتساقط الانتماءات والماديات ويطفو مفهوم العشق الإلهي عند المتصوف، فالعشق عند الصوفية بمثابة السفر الروحي للمثول في الذات الإلهية وتجلي الذات الصوفية بالوجود المتجلي بالأعيان الكونية، فالحب يشكل بداية الطريق الصوفي ليصل في نهاية مبتغاه، بذلك يكون التصور الصوفي وفق مبدء "انا أحب اذن انا موجود، كون المحبة هي المبدأ الساري

في الوجود على كون، (المحبة) صفة قديمة للذات الإلهية، كما ان الحب عند الصوفي يتخذ منطلقاً نحو معرفة الله عزوجل، ويعد إقراراً متلازماً بين الحب والمعرفة وتداخلهما في معرفته سبحانه بحيث لا يمكن الفصل بينها، فحب الله يؤدي الى معرفته وصولاً الى حالة الكشف، كما يعبر (الغزالي) عن الكشف بالحب والشوق اليه سبحانه، اذ يرى بأن الحجب تزول بالشوق، لذا اتخذوا المعرفة علامة على المحبة، فصار من عرف الله احبه ومن أحبه عرفه (Al-Turaihi,2004,p125)، ويأتي ذلك عن طريق النسك والزهد عن صروف الحياة، وقد فرق (افلاطون)بين المحب والمحبوب ،ذلك ان المحبوب الحقيقي عندهُ هو الجمال والمطلق والكمال والأسمى، وبذلك في استحالة وصول المحب الى المطلق والكمال ، و يرى (بن سينا) في الحب والعشق مكانة مهمة اذ يقول في رسالته للعشق :ان لكل واحد من الموجودات المدبرة توقاناً طبيعياً وعشقاً غريزياً، ويلزم ضرورة ان يكون العشق في هذه الأشياء سبباً للوجود لها،(Al-Waeli,2015,p155)، يتسم الحب الصوفي بالفيض، فهو يفيض على صاحبه ويعد ذلك من الفيض الإلهي، فميزة الحب الصوفي بان ينتشر على الموجودات والخلائق الأخرى، لذا تجد الدارسين يصفون المبدأ الصوفي بوحدة الأديان، ويعود ذلك بسبب فيض الحب، بل اكثر من ذلك، فيعد الطريق الى محبة الله هو محبة الأشخاص المقربين اليك وهكذا تتسع دائرة المحبة الى ان تصل الى محبة الأخرين، وأفضل ماورد من صفة المحبة الصوفية على لسان (بن عربي) في الأبيات التالية:

"لقد كنت اليوم أنكر صاحبي اذا لم يكن ديني الى دينه داني
وقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلانٍ وديّر لرهبانِ
وبيت لأوثانٍ وكعبة طائفٍ والواح توراةٍ ومصحف قرآنِ
أُدينُ بدين الحب أنى توجهت ركائبهُ فالحب ديني وأيماني "

(Al-Waeli,2015,p202)

المقاربات الفنية للصوفية

يستدعي الموقف الصوفي مغادرة الواقع نحو ممارسات معرفية تتذوق عوالم الملكوت وأفق وجدانية جديدة، وهذا ما يدعى في التصوف بالتذاهن ولا تقف عند حدود معينة أنها سفر في خيال الوجود والأبداع، والبحث عن استنطاق مركبات صورية جديدة تتجاوز الواقع المعاش تلك التي يسميها (هنري برغسون) بالطاقة الروحية التي "تتجاوز إطار الجسد من جميع الجهات ، والذي يبدع أفعالاً، حين يبتدع ذاتهُ من جديد، انه (الأنا) انه (الروح)،انه (النفس) – والنفس هي بالضبط قوة تستطيع ان تستمد من ذاتها اكثر مما تحتوي هذه الذات "(Bergson,1975,p39)، عبر إزاحة الواقع والبحث عن معنى مغاير للسائد والمألوف، وذلك هو ديدن الفن، ان الوشائج التي تربط الصوفي بالفنان تقود الى مرجعيات متشابه في حالة خلق الأبداع وتجاوز الواقع المألوف على حد قول (نيتشه)،"ان على الفنان ان لا يجابي الواقع او يتأثر به ،وان مهمة الفن تتجاوز ما هو تقليدي ومتفق علية... ومثلهُ (فلوبير)الذي يقول: كلما أريد ان أفعله هو ان أنتج كتاباً جميلاً حول لا شيء وغير مترابط الا مع نفسه، وليس مع عالم خارجي ويفرض نفسهُ بحكم اسلوبه"(Bradbury,1987,p25) ،بل يتسع آفق الصوفي نحو الأسمى الذي يتجاوز الحسية الصرفة بل يتجاوز حتى مكانهُ وفضائهُ التقليدي نحو الأبداع في التأمل، وعندما سُئل (جنيد البغدادي)-وهو من رموز التصوف- عن

التصوف فقال : "من كان مع ربه بلا مكان، وحتى شيخ الصوفية الحلاج ذكر في كتابه (الطواسين) في حق النبي علية افضل الصلاة والسلام بأنه غمض العين عن الأين" (Al-Suhrawardi,2005,p61)، في دلالة للنمط نحوالوعي المنفتح على الخارج وتبني مفاهيم جديدة والبحث عن معنى غير تقليدي، وهذا ما نجده في لغتهم الفنية ذات القية، اذ تحتوي على الرمز والشفرات التأويلية تلك التي يستند عليها الفن في خلق متعة ذهنية عبر فك الشفرات ولذة الغموض في اللغة، فالصوفية "تستعمل اللغة السرية في ارق أشكالها الجذر والسامية التي تعتمد على سواكن، سواء في إخفاء او الكشف عن المعاني الكامنة"(Shah,2015,p29)، فجماليات الرمز الصوفي تفوق على مفهوم العناصر اللغوية عبر البلاغة وغيرها وتنتقل الى عالم اكثر جمالاً عالم الغيب، يرى (الغزالي) في مؤلفه (مشكاة الأنوار) في إشارة الى ان طبيعة الرمز تفترض الموازاة التامة بين عالم الشهادة، وعالم الغيب وبين عالم الحس وعالم الرموز والإشارات، وفي مقاربة مع استخدام الرموز عند الصوفية وممارسات الفن الرمزي وعكس الواقع بصورة اكثر جمالاً، ويرى(ايفيلين اندرهيل Evelyn underhill) بان الرمز عند الصوفية " ذلك الثوب الذي يستعيرهُ الروحاني من مجال المادة، وهو ليس سوى شكل من أشكال التعبير الفني، والمقصود ان معناه ليس حرفياً بل موحياً، مع ان الفنان الذي يلجأ اليه، ربما يعجز عن رؤية هذا الفارق الدقيق" (Shah,2015,p109)، فالرمز يشمل لديهم الأشكال الهندسية وخصوصاً الدائرة والخط والنقطة، وهي كرموز تعبيرية عن التجربة الصوفية التي عكست اللغة الصوفية ، حيث تتداخل هذه الرموز مع بعضها مكونة بنياناً فكرياً وفنياً يستدعي ترابط وفق منطق الفن ، فالدائرة مثلاً لديهم تمتلك شمولية عن الخط والنقطة وتعبر عن الكون – العالم – الوجود ، كما عُدت لديهم الحركة الدائرية أكمل الحركات ، كما يجدون في الدائرة صورة تطابق ما في جنة عدن ويرمز الى الطواف حول الكعبة كمكان للقاء الله عزوجل، وتشكل الدائرة عبر الطواف الدائري حول الكعبة المشرفه، وتتخذ مكان النقطة (الكعبة) مركز دائرة العالم على الأرض، حيث يجتمع فيها البشر سويةً لرؤية بيت الله عزوجل، ويرون في النقطة رمز (الحق) لذا خلق الله الوجود دائرة محصورة بين الكاف والنون، وأسماه (بن عربي) دائرة الوجود ، والنقطة هي القلب او الروح بينما الخط هو الأنسان المخلوق ، وهو الخط الفاصل بين الحضرة الألية والكونية وتعد هذه هي الحقيقة ، وانعكست هذه الفنون الرمزية عند الصوفية وبدت ظاهرة للعيان في العمارة وخصوصاً في بلاد الأندلس (إسبانيا حالياً)، وتركوا الصوفيون لنا "رمزواً في مبانيهم وفنونهم الزخرفية (يسمون بعضها الأن أرابسك) تلك التي صممت كي تحافظ في صورة منظورة على حقائق أبدية ، وهي الحقائق التي يعتقد الصوفيون في تلقيها للروح الإنسانية التي تبحث عن الاتساق النهائي والتوحد مع سائر أنواع الخلق"(Shah,2015,p99)، ومن جماليات الرمز عند الصوفية في الألوان يتخذون من الأبيض والأزرق والذهبي دلالات عميقة في تعبير تأويلهم ، فالأبيض يتفقون مع الكثير في كونه النقاء او اللالون في المطلق ، وفي "رمزية الألوان تبنى الصوفيون اللونين الذهبي والأزرق ، كي يشيروا الى الجوهر الكامن في الجسم او الذهن: الشمس في عرض السماء أو قطعة من الذهب في عرض البحر على حد تعبير الحكيم الصوفي(العطار)"(Al-Attar,2004,p352)، وفي الأزياء كان ارتداء الثوب المرقع البالي عادة صوفية، وعلامة على التزام الصوفي، ويرتدي هذا النوع عادة عند الدرويش الجوال، ويأتي التركيز على الرقعة هي التأكيد الصلة بين الواقع والفقر كما ترمز الى التنسك ومعايشة الفقراء ، ثم تطورت أزياء الصوفية وزاد عن ذلك عباءة الصوفي السوداء، التي

يرتديها فوق ثيابه البيضاء وغطاءً فوق الرأس يسمى (تاج شمس)، وتطورت وانحسرت على عدة أردية من القفطان والتنورة والسبكة وغيرها، واكثرها خصوصيه هي التنورة، وتكون عبارة ثوب من غير اكمام يغطي الجسد ويتسع بشكل كبير من الأسفل، ويلف حول الخصر حزام عريض فوق التنورة، وفوقها سترة قصيرة بأكمام طويلة، وتسمى السترة الحيدرية، والسبكة هي غطاء الراس ويلف حولها عمامة،(Harb,2014,p103)،وتنزع هذه العباءة أثناء طقوس الرقص وخصوصاً عند الصوفية المولوية، أذ تتم الرقصة بمشاركة الكل عبر الإنشاد والموسيقى، وتعود هذه الطريقة للشيخ (جلال الدين الرومي) ، وهذه الرقصة والإنشاد فضلاً عن الطريقة القادرية، والتي تعود الى الشيخ (عبد القادر الكيلاني) وكذلك الطريقة الرفاعية التي تخلو من الرقص وتقتصر على الإنشاد عبر الدفوف والتي انتشرت في العراق، والطريقة المولوية و(البكداشية) انتشرت في تركيا وامتدت الى المغرب العربي، كما امتدت الطريقة القادرية الى الهند شرقاً والى المغرب العربي غربا، والطرق الصوفية تختلف عن بعضها، فالطرق التركية مثلاً تمتاز بالرقص والموسيقى والطرق العراقية تمتاز بالإنشاد والدفوف والضرب بالسيف، وقد ذكر البروفيسور(بلاسيوس palacios) بان الصوفيين اول من احتسوا القهوة كي يشحذوا وعيهم، وأول من جعل الموسيقى غذاءً روحيا، لذا تجدنا نستمع الى موسيقى الاندلس وموسيقى (موريس) واغاني الحب والغزل العذري، كما نرقص نحن رقصاتهم (الفالس) ونستعمل عباراتهم (لحظة الصدق، الروح الإنسانية، الرجل المثالي)، وننشد ونرتل تراتيلهم واناشيدهم،(Shah,2015,p120)، الا ان الإنشاد الصوفي قد أنتشر في العالم وخاصة دول المغرب العربي والهند وباكستان، وتتنوع فيها التقاسيم الموسيقية، وتسمى في بعض الدول العربية ب(الذكر) ، كونها تتناول ذكر التوحيد للخالق وذكر النبي محمد عليه أفضل الصلاة والسلام، ويتم ذلك وفق مقام (السيكاه) وتعتمد (التكّيات) دورات تعليم القرآن وتجويده، وإنشاده عبر "قراءة المقامات الموسيقية مثل مقام الصبا، ومقام الرّست وذلك لتعلم المديح والقراءة مع نقر الدفوف والقيام به أثناء حلقات الذكر وقراءة القران على النغمات وبأربع لغات عربية، وكردية، وتركمانية، وفارسية"(Harb,2014,p52)،اما الطريقة المولوية فيقوم الدراويش بالغناء وضرب الطنبور واستخدام المزمار الى حد الوصول الى مرحلة الوجد "وهي ليست تعابير للحزن وأنماء للفرح"(Harb,2014,p54)، والوجد يرافقه الشطح هما مصطلحان يدلان عن حالة من الحركة والكلام عن لحظات الغفاء التي يصل اليها الصوفي عند اكتمال التجربة الصوفية، وتتجسد في بعض صفات الواجدين وصولاً الى مرحلة الإشراق، والرقص الصوفي هي "حالة تستولي على الصوفي الواصل عند استغراقه في الذكر مع إخلاء القلب عمن سوى الله عزوجل ويفنى بالإحساس بما سوى الله عزوجل ،وهي تؤدي الى تغير النفس البشرية وتحويلها الى حالة أخرى وبذلك تبدو وكأنها بدلت بخلق اكثر طهراً من الجسد"(Shah,2015,p109)، وتكون الرقصة من خلال دوران الصوفي حول نفسه بسرعة لابساً ثياباً فضفاضة تنشر أثناء دورانه وهو يتابع الذكر في منطقة وسط الذكر، ويرافق الرقص الموسيقى ، وتأتي هذه الحركات الدائرية كرمز لدوران الكون والأفلاك في حضرة الله، وفي نفس الوقت تؤدي الى النشوة التي تؤدي الى الشعور بالوجود الإلهي وكانت تستخدم هذه الرقصة المولوية طائفة النقشبندية وأضافت لها حركة اليد على القلب، دلالة رمز الحب الإلهي ،"والاستماع الى الموسيقى من الناحية البرانية(عكس الوجدانية) عمل ممزق، ولكنه من الناحية الجوانية تحذير، فعندما تشيّع المعرفة بـ(العلامة) ، فان مثل هذا الشخص قد ينصت او يسمع

التحذير، ومالم يملك العلامة فانهُ يسلم نفسه لإمكانية الخطر"(Shah,2015,p463)، وهنا يتم استخدام الموسيقى عند الصوفي من خلال الارتقاء بالوعي وفي محاولة للولوج الى الذات المغلقة بالنزوات، "فهذا الغناء الداخلي لا يكشف صوت الذات المجهولة الأمزجة والنزوات العابرة فحسب، بل أيضا امنية منكرة او توقاً ودافعاً لا نحب ان نعترف به لأنفسنا "(Sacks,2010,p57)، لقد تركت لنا الصوفية إرثا موسيقياً يتعلق بالطقوس، تلك الألحان السماوية التي تُخطاب الروح، وامتازوا بابتكار الرقص الدائري المصاحب لمقامات موسيقية معروفه تؤدي بآلات الدفوف والطبول، فضلاً عن الة(الناي) التي كانت يرونَ بها الأقرب الى روح الأنسان، لان صوتها يشبه الأنين ويعتبرونها كالقلم لأنه يصنع من مادة القصب التي يضع منها القلم دلاله على وحدة الموسيقى والعلم والمعرفة ، وكل ذلك يسميه الصوفيون بـ((الفن الإلهي)) وهو نوعين الاول موسيقي والثاني آدبي، وأحياناً يشير الى الموسيقى الإلهية وهي أيضا على نوعين، الأول يغنّى بمصاحبة الأداء في حلقات الذكر، والثاني في جميع المناسبات، وكانت تسمى التواشيح، تنشدهُ مجموعة من المنشدين يدعون (الكورس)، اما النوع الثاني يختص بالإلهام الإلهي في الشعر والمعرفة(Harb,2014,p271)، بذلك يبدو واضحاً تأشير المعطيات الصوفية على الروح الإنسانية وإحلالها ضمن جماليات الفنون كافة .

المبحث الثاني

الصورة الصوفية ومسرح ما بعد الحداثة

نشأت الصورة المسرحية من رحم الطقوس الدينية، ويرجع نشأة المسرح الى رقصة طقسية دينية تعرف بـ(الديثرامب Dithyramb) وتقدم على شكل دائري من قبل مجموعة من المؤدين (الجوقة) وهم ينشدون أغنية شعرية دينة تعرف بنفس الإسم ، وهم يلبسون جلود الماعز كرمز طوطمي للإلهه (ديونيسوس-Dionysius) ويقومون بحركات راقصة على عزف ألة الفلوت يصاحبها قراءة المقطوعات الشعرية من قبل قائد الجوقة، وهو الشاعر نفسه، وتعد هذه القصائد حماسية تقدم كقربان للألهه (Thomson,1975,p219) وكانت تهدف الى التطهير وطرد الأرواح الشريرة حسب اعتقادهم، الا ان الصورة المسرحية أستقت الصورة الطقسية من هدف التطهر بغية انبثاق فن جديد هو المسرح، والتطهير، هو عملية إزالة ما يجثم من هموم في صدر المتلقي، وهي عملية ترويح، هذا بشكله العام عند الطقوس الصوفية والمسرحية، الا ان الصورة المسرحية أسلتّهُ بشكل اكثر تعقيداً، فقد عرف أرسطو (التطهير Catharsis) فنياً بأنه فعل "يحرر المشاعر والخوف والشفقة لدى المتفرج ويعمل على تنقية وتفريغ شحنة العنف الموجودة لديه"(Thales,p95)، بذلك قد تلتقي الصورة الصوفية مع الصورة المسرحية في مفهوم التطهير مع اختلاف الأهداف ، اذ ان الموقف الصوفي يسعى الى تحرير الروح وتحرر الوعي بغية تحقيق اتصال وسمو نحو الاله ، بينما في الصورة المسرحية هي عملية أقرب الى السيكولوجية، من حيث أنها تحقق تطهير النفس البشرية من الأدران عبر أثارة عاملي الخوف والشفقة، الخوف من الوقوع في الظلم والشفقة على المظلوم، وتعد كتضحيات أخلاقية ، الا ان ما يثير في الصورة المسرحية أنها في العهد الإغريقي لحظة نشوء الفن المسرحي أتكأ على الصورة الصوفية الطقسية، بوصفه فناً يتأثر ويؤثر في المجتمع، وراح يبحث عن ظواهر جديدة ، فالصورة المسرحية والصورة الدينية متلازمان، حتى عند تحريم الفن المسرحي من قبل الكنيسة، بعد فتره من الزمن سبب أحراجا للموقف الديني، مما أستدرك متسارعاً الى احتضان الفن المسرحي داخل الكنيسة وتسخير سحره، في تقديم العروض التي

تعنى بموضوعات الكتاب المقدس وتقديم القداس اللهي، الا أن لا يمكن حصر الصورة المسرحية وسحرها في أطار معين، وسرعان ما تملصَ من الكنيسة عبر صورٍ اكثر تحرراً، متجهاً نحو الكلاسيكيات الأخلاقية الجديدة ، فالصورة المسرحية تحيل الواقع الى دلالات أخرى تضمر معطيات فلسفية وفكرية واجتماعية، ويتم ذلك عبر تطويع الخيال والبحث عن ماهيات الأشياء ومرجعياتها الأيدولوجية وفق عقيدة موجه ، ويلتقيان في التجريد، فالصورة الصوفية تجرد الأشياء الى ماهياتها، ففي لوحة ل(بوذا) يجد (غويتي) نفسه، امام سنن مختلفة للون والتشكيل وغياب خاصيات الظل والنور، فتجد شخص (بوذا) في اللوحة بلا ظل في دلالة الى ان الصورة التجريبية الفنية تعطي بان (بوذا) هو مصدر النور ذاته، لذا تجد من خلال الصورة بمغادرة المألوف الفني والاكتفاء بالإشارة اليها عبر الطابع الصوفي للصورة، مع ان اللوحة تعطي تفسيراً للظاهرة من خلال عدم وجود الى اي مصدر للنور،(Goethe.2012,83) فالصورة الصوفية تلتقي مع الصورة المسرحية كونهما مزيجاً من تصور ذهني بصري يحقق تجسيداً أيدلوجياً يشترط وجود التأثير الجمالي عند المتلقي.

فاعلية الصورة الصوفية في العرض المسرحي

تمتلك الصورة الصوفية مكنونات ذات معطى متعالي ما بين الظاهر والباطن، وفي صناعة الباطن او المضمون الصوري لا يغدو أن يصبح بدوره ظاهراً جديداً يثير الأخر الهاماً جمالياً لخلق صورةٍ تسعى للتفرد، فمنذ بداية الخطاب المسرحي، اعلن عن صيرورة صوفية او صورة تحقق حالة أستلاب ضمن النسق الصوفي، فاخذ يستلهم الموضوعات والطقس والرقص والنزعة العرفانية والرمز الذي يسعى لامتلاك المطلق والذي يتنفس اكسير الوجدانية، وحالة التلذذ الروحي والتأمل في العمل الفني لخلق نشوة الوجود التي تحقق ذوبان الذات وصولاً الى سلطة التجلي وما"حياة التصوف الا لحظات نشوة علوية، وحياة الفن تقترب من قمتها عند وجود الوحي، و لم يحدث ان انكر أنسان هذا الشبه بين الظاهرتين، ولم تكن الشعوب القديمة لتقيم خطاً فاصلاً واضحاً بين الأنبياء والشعراء، وقد رأينا كيف يوضح أفلاطون أن ما من أنسان بقادر على قرض شعر جميل إن لم يكن الإله قد أمسك به .وما رمز(موحية الشعر)إلا ترجمة لهذه التجربة الإمتلاكية الخاصة بالشعراء وبالمتصوفين على حد سواء"(Bartlemy,2012,607) ، فعند (دانتي Dante) تجد السمو واللغة المتعالية في ملحمة ((الكوميديا الألهية The Divine Comedy) اذ يراها النقاد أفضل منجزاً ادبي وفني، وهذا سبب كثرة توظيفها في المسرح لصارمة وعلو اللغة، وهي تعتمد التصورات والدلالات المجازية التي تشير الى الأخرة ، مقسماً منجزهُ على ثلاثة اقسام (الجحيم – المطهر – الجنة) وان أشار النقاد تأثرهِ بالصوفية الإسلامية وبرسالة الغفران ل(المعري) وتأثرهِ بجزيرة(صقلية) التي سكنها العرب المسلمين لأكثر من ثلاثة قرون، وعّد هذا العمل المبشر الأول لعصر النهضة، وكانت هذه الرؤية الكونية الشعرية الملهم الصوفي لرواد المسرح، وان كان البعض يجدهُ مستنيراً بالكشف الالهي، الا أنها امتازت بصياغة درامية عالية عبر تنقله بطبقات الجحيم والفردوس مصاحباً المتصوف المتأمل (برنار كلاريفوكس) نحو الرؤية السعيدة، عندئذ يصبح بصرهُ قادراً على النفاذ عبر حُزم النور الالهيه لثلاث دوائر من الالوان تشتغل في حيزٍ واحد ، وتتحرك من اللوم في الجحيم(Inferno) الى المديح في الفردوس (Paradiso) وتشمل حتى نوع من الأيحاءات التي قال بها (ابن رشد) ، فاليأس مثلاً، في الجحيم يمكن رؤيته على انه انعكاس غير مباشر للأمل في المطهر (Purgatorio)، وقد وجد(بينفينشو) ان

الكوميديا الالهيه لدانتي عمل فني صوفي يتفق مع قواعد أرسطو، في اشارة منهُ بان الملهمات تنتهي بنهاية سعيدة عكس المأساة تنتهي بكوارث، وفي مقاربة مع اللغة الصوفية يجد(مارفن كارلسون)، تناغماً دراماياً بلغة غربية تسودها مسحة صوفية لا تخلو من رموز غيبية عند (شكسبير) اذ يقول"ان أعظم جماليات شكسبير عندما مزج عبقريته بين ماكبث والساحرات ، وبين هاملت وحفار القبور، وبين الملك لير والأحمق"(Carlson,2010p66)، في محاولة لزج الالهيات والنقاش اللاهوتي ودمج الواقع بالرغبات الصوفية، وكذلك في مسرحية (مأساة الدكتور فاوستس-Faustus)والتي تكاد تكون الوحيدة في العصر الألزابيثي، التي تتناول القدرات الفكرية والعقائدية لأنسان عادي من أبوين عاديين، في الوقت الذي كانت المسرحيات تكتب عن الملوك والأمراء والحروب وموضوعات تخص أناس من عليات القوم والأحداث تدور في البلاطات والقصور، فقد أدخل (مارلو) تقنيات جديدة مستوحات من المواقف والاعتراضات الصوفية ، تلك التي جعلها على لسان الشخصيات وخصوصاً في (المناجاة)والمسرحية " تتحدث عن خواء المعرفة البشرية...وحيرة البطل بين الأيمان الذي يوصل الى (الخلاص) والنجاة من اللعنة الأبدية بالمعنى المسيحي، وبين إنكار المعمودية واتباع الشيطان من أجل مكسب القوة الفائقة والمعرفة الواسعة لإجتراح معجزات فوق طاقة البشر"(Marlowe,2013,p14)، يجدر الإشارة بان المسرحية تعود الى الأصل الألماني لـ(جوته)،والذي كتب باللاتينية وكلمة(فاوستس)تعنى باللاتينية "مُفضل – او ميمون، ومنهم (جورجيوس فاوستس) الذي كان يطلق على نفسه اسم عرّاف"(Marlowe,2013,p13)، وهي بذلك تظهر تطلع الأنسان نحو معرفة جديدة عن الكون وعدم الخوض للواقع العام وللعلوم المنطق واللاهوت والبحث عن عوالم صوفية جديدة، وقد ألف (ريتشارد فاغز) عرض وبرالي يدعى(بارسيفال)يحكي قصة أسطورة الكاس المقدسة، لقد وصف أحد النقاد هذا العرض بأنه" نكران ذات بوذي في لبوس قربان مسيحي مقدس....وبالتالي لا يمكن ان نعتقد ان الكاس والرمح هما رمزان جنسيان، وهذه الأوبرا معروفة بصوفيتها في المشهد الأخير"(Ferguson,2014,p61)، وكثير ما يعتمد (فاغز) ضمن نظامه الأشتغالي على أساليب الرمز والنمذجة في التعبير عن طريق تجسديها في الموسيقى، وتلتقي المدرسة الرمزية في عروضها المسرحية مع الصوفية في توظيف النسق الجمالي لدلالات الرمز، الا ان (ستيفان ملارمه)أختلف مع(فاغز) في استبداله الشعر بالكلام المنطوق حيث تغوص الدراما في السحر الموسيقي ، وقد دعى (ملارمه)الى "تجريد المسرح من ماديته ، بمعنى التركيز على الجوانب الروحية فيه، واقتراح مسرحاً ليس فيه الممثل الواحد هو الشاعر" (Abdul Hamid,2007,p36)، فالرمزية تستدعي تجارب العقل الباطن وتغليف الفكرة ، واسوةً بالصوفية التي تسعى في ادبياتها مغادرة السطح الخارجي للغلة وما استخدام اللفظ هدفاً بحد ذاته، بل هو وسيلة الى المعنى الداخلي، فالفن المسرحي الرمزي يقترح جماليات من نوع تتقارب مع الرمز الصوفي أذ يكون المنجز الفني على مستويين المعنى الخارجي والمعنى الداخلي ، الخارجي المتمثل بتصوير الواقع، اما الثاني فيعني بالمعادل الذهني الذي يكون فيه المعنى هو الروح، فالعلاقة بين الصوفية والرمزية "هي الرغبة بالإقتراب من المطلق أخلاقياً عن طريق رموز، وعرفها (نتلشب Nettleship) ، بان الصوفية الحقة هي الإعتقاد بان كل شيء في الوجود كما هو عليه، هو رمز لشيء ما اكثر"(Ferguson,2014,p131)، وكلاهما الفن المسرحي والصوفية ينتقي من توظيف الرمز ليس محتواه ووجوده، بل بما تشكلهُ من نافذة تؤدي الى الحقيقة الروحية.

الطقسية في المسرح المعاصر

شكلت الطقوس التي مارسها الأنسان المصدر الأساسي لمعظم الفنون الأدائية، من طقوس رقصة(الديترامب) واحتفالات (ديونسيوس) وتراتيل الكنائس والجوامع وكل ما تحفظه ذاكرة الشعوب من تنظيمات يتم الاتفاق عليها، والطقس فعاليات تخضع لقواعد متفق عليها ضمن أيقاع معين يهيمن عليها العمق الروحي، وغالباً ما تتصف بالقدسية، ونشأ الفن المسرحي من رحم الظاهرة الطقسية، ومنذ الإغريق والى اليوم تختلف الجماليات الطقسية في العروض المسرحية، من المضمون الى الشخصية والحركات الجسدية والنغم وصولا الى الجو العام، تمارس الطقسية سلطة مهيمنة على العرض، ففي المسرح الشرقي وبالخصوص المسرح الهندي الذي أستقى مبادئه من الهندوسية، ونشأ المسرح بين الإلهة وقد "أشرف (براهما)نفسه، روح العالم، على إخراج أول عرض مسرحي ...طلب (براهما) الى سائر الالهة ان يتلهوا بإعادة تمثيل المعارك ... وعند اذ أوضح (براهما)ان مثل هذه العروض أنما أقيمت لتلهية الجميع على السواء"(Powers,2016,p15) وعروض الحقبة الماضية يغلب عليها طابع الطقسية والإنشاد والرقص والإيحاءات ، وهذه ايقونات مستعارة من الصوفية، ففي المسرح الكابوكي والذي يجري عبر حركات راقصة بالإضافة الى مغني جانبي، يقوم بإنشاد القصة والترنم بها بمصاحبة ألات موسيقية ، في حين يقوم ممثل بتجسيد الانفعالات المنبثقة من الترانيم ، مستعيناً بكم هائل من الإشارات والتمثيل الإيماني، ومن المسرح الكابوكي يرمز الى ثلاثة أنماط الاول في (كا) اي ترانيم، والثاني (بو) وتعني رقص، والثالث (كي) وتعني مهارة، وقد أنتشر هذا المسرح في القرن السادس عشر في اليابان، فضلاً عن مسرحيات (النو) والتي تتميز عن الكابوكي بوجود(كورس)فينشد بمصاحبة ألات موسيقية يصاحبها حركات وإيماءات ذات دقة عالية وشديدة البراعة، (Powers,2016,p35) وشكلت هذه الحركات والأداء الطقسي الهاماً عند مخرجو العالم، وأبرزها مسرح القسوة لـ(أنطونين ارتو) الذي اتخذ أتجاههُ طابع الطقسية من خلال السعي الى كشف اللامرئي والولوج الى عوالم البطانية المتمثلة بالحلم واللاوعي وتلك العوالم مستمدة من طقوس جزيرة (بالي)وطقوس مسرح (الكابوكي) ومسرح(النو) فمسرح القسوة لآرتو يقلل من شأن الكلمة والحوار ويستبدلها بالتأثيث البصري من الصورة والحركة ، كما انه مسرح ميتافيزيقي أنثروبولوجي يبحث في الأشكال ما قبل المسرحية لخلق مسرح طقوسي روحاني وأسطوري وسحري، ويعني هذا ان مسرح أرتو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الأداء الشرقي لرفد المسرح الغربي، كما يسعى الى خلخلة الواقع والدخول في حالة الانتماء الى المشاركة الجماعية ضمن أنساق الإيقاع الجمالي، ولا يقتصر الإيقاع على المؤثرات الصوتية بقدر ما يشكل الفضاء الطقسي الحضور الأكثر فاعلية بين الممثل والمتلقي بحيث يسري حسب رأي (أرتو) كالطاعون الى المتلقي لينقل العدوى الطقسية التي تسعى الى كشف الزيف وغسل الروح عبر مغادرة اللغة واللجوء الى الطقس والإيماءة ويقول : "لو كان المسرح قادراً وبشكل مناسب على تطوير القيمة الرمزية للإيماءات، فكان يمكن له ان يروق للعقل الباطن مباشرة من خلال الجسد. ولو أن بدلاً من اللغة، كان يمكن للمرء ان يستخدم التعويذة والهرطقة ، عندئذ فان فلتر المنطق سوف يطوق، وسوف يحقق المسرح إمكانياته اللامحدودة في تفوقهِ"(mitter,2005,p99) ،وما قصدهُ بالتعويذة والهرطقة، الا في أشاره الى حالات الكشف التي تحصل عند الصوفي أثناء ممارسة التمرين الروحي ، والطقس يرتكز في الأساس كما عند الصوفية على الجانب النفسي ، الا ان في الفن المسرحي يرتكز على

الجانب النفسي المشترك ، كونه فعالية تعبر عن حاجة المجتمع، وهي بذلك تؤدي عمل العلاج النفسي الجمعي وما تختلج النفس من صراعات داخلية، أنها تطهير للنفس من نوع أخر يختلف عن التطهير الأرسطي فهو " لابد ان يكون اداة للشفاء ولا بد ان يحتوي العلاج إزالة كل تلك الأشياء التي تقسم البشر"(Abdul Hamid,2007,p157)وهذا العلاج النفسي لا يتم الا عن طرق شبيه بالطقسية البدائية، وعن طريق توظيف الأسطورة، ونجد بان(أرتو) يسعى لإيجاد مسرح يتصل بالقدسية، تلك التي أمتاز بها المسرح الإغريقي، فضلاً عن الجانب الروحي، وهو ذلك الجانب الذي يطغي الى الجانب المادي ويمتلك حضوراً عبر الفضاء الطقسي للعرض المسرحي(Russil Kadim Oda and Laila fuad fadhel,2020,P6)، وعند ذلك يتحرر الوعي عبر تجليات الحقيقة وكثيرا ما تقارب (أرتو) مع الصورة الصوفية من خلال تطابق النشاط الروحي بالنزعة العرفانية، وكذلك الصورة الطقسية عند أرتو لا تخلو من غموض، وهي تحاول ان تقلص المسافة بين الوعي والذات وصولاً الى التطهير الذي يقصد منهُ علاجاً روحياً يغاير به تطهير أرسطو.

التشكيل الصوري لمسرح ما بعد الحداثة

يمتاز العرض المسرحي في استدعائه للصورة بانه منفتح على جميع المعطيات الفكرية والفلسفية، فهو يشيع منها مثيرات الجمال لدية عبر توظيفها في التأثيث الفكري والبصري، فالفن المسرحي يمتلك التوالد الجمالي وديمومته عبر توظيف الصورة، فقد وظف (كروتوفسكي – Grotowski) أحدى اهم طرق المران عند الصوفية وهي (اليوغا – Yoga)، وجذر الكلمة يعني(نيّراو رباط) وهي طريقة انضباط وربط الذات بروح العالم، كما انها تعني في مجال أخر الى التقرب الى الله عبر أعمال الخير او من خلال المعرفة، وهي عبارة عن تدريبات وأوضاع مختلفة تساعد على بلوغ الوحدة مع عالم الروح، فضلاً عن التحكم بالتنفس والتأمل ويتم ذلك عن طريق التركيز على نقطة واحدة أثناء وصول النفس الى حالة اللازمن أي الصفاء التام، وحصر جميع أنواع التشتت سواء كان نابعاً من الحواس ام من الوعي الداخلي في نقطة واحدة، في أيّة لحظة وبالتالي تستأصل كل ما يشتت الانتباه (Ferguson,2014,p290) وتعد اليوغا جزءا من تدريب الروح في النسق الصوفي، الامر الذي دفع (كروتوفسكي) باستثمار اليوغا في مختبره لتطوير أليات الممثل والبحث عن مسرح يواكب تطورات القرن العشرين، لذا تجد (كروتوفسكي) يؤكد على اليوغا كونا تحقق التركيز الشامل عند الممثل أذ يجد "ان تمارين الجسد لا فائدة منها مالم تمتد الى منطقة السيكولوجي بحيث تحرر الحوافز الداخلية وتلاحق بواسطة عملية ترابط، الهدف إزالة كل المعوقات الجسدية والنفسية حتى يمكن للممثل ان يعطي نفسهُ بالكامل أثناء العرض"(Abdul Hamid,2007,p301)،لإنه يرى في الممثل كاهناً ينتج طقوساً يعتمد الفعل الداخلي للذات، ويبحث عن الفعل الذي ينبع من أعماق النفس عند الممثل، فالفعل يظهر الى المتفرج من الروح وحاجاتها لا من الجسد الفيزيقي ،والتشكيل الصوري لأداء الممثل من حركة وحوار وإيماءة نابعة من حاجة روحية صوفية ومن الوعي العالي الذي يخلق النشوة، ولا سيما ان التشكيل الصوري عند (كروتوفسكي) يعتمد على الممثل فقط ،لذا سمي مسرحهُ بالمسرح الفقير(Poor theatre)، لذا بدأ متتبعاً خطى الصوفية في الصعود الى الجبل والرحلة في الغابات مع فرقته المسرحية، فضلاً عن تقليد المهرجانات الدينية الفنية التي كانت تجري في بولندا منذ أربعة قرون عن طريق السير مشياً على الأقدام بالصعود الى الجبل وقد اطلق على هذا الطقس بمرحلة (لهب الجبل) وكان يقدم العرض فوق الجبل امام أربع وعشرون

كنيسة صغيرة تنتشر على مسافة ستة أميال ويتم العرض طبقاً لإرشادات (كروتوفسكي) تحت الأمطار والوحل والعواصف والرياح وكانوا يرتجلون الكثير من الطقوس والتجمعات ورحلات الحج الى أعلى الجبل مستعيناً بالثقافة الروحية للتصوف ، ويطلق (كروتوفسكي) على فضائهِ تسمية الفضاء الشبيه بالفضاء المسرحي، انه شبيه بالديني أيضاً، وكذلك اخذ من الشرق بمفهوم الأداء الصوفي عبر القفز على النارمعللا ذلك بان عملية القفز تتيح التوصل الى عبور الإرهاق النفسي وممارسة الثقة بالعالم الروحي للممثل ويمنحهُ فعلاً جديداً نابعاً من داخل نفسه عبر توظيف الطاقة الروحية، وكذلك أضاف رحلة (بوذا)عبر الغابات للممثلين في اعتماده رحلة التصوف وبدون مساعدات متطورة سيراً على الاقدام الحافية سعياً لخلق علاقة حميمة بالعالم الطبيعي، والبحث عن الجذور والمصادر الأصلية (Avenz,2007,p230-235)،اذ ينظر (كروتوفسكي) الى المسرح بوصفه طقساً دنيوياً معادلاً للاحتفال القبلي البدائي الذي يوحد المجتمع ، كون تلك الطقوس تمتلك قابلية مشابه للمسرح في تحرير الطاقة الروحية للمجموعة المشاركة، كما انهُ يدرك ان ايمان المجتمع بالطقس القديم قد ولى وعليه يجب استبداله بمعادل غير ديني يحقق تطلعات وتجارب الإنسانية، لذا تجد جميع مواضيع عروضه مألوفة مثل الإنجيل والمسرحيات المشهورة، ومثلما بحث (كروتوفسكي) عن الطقوس الروحية والأفعال الصوفية ذات الطابع الديني، كذلك لجأ الى نصوص استمدت موضوعاتها من أساطير دينية مثل مسرحية(اكروبولس)والمشتقات من رسوم جدران كاتدرائية، وكذلك مسرحية(دكتور فاوست) التي قدمها بصيغة استدعاء روح(فاوست)ومحاكمتها وفق نسق العشاء الأخير، واعتبار(فاوست) شهيداً يتقبل مصيرهُ المحتوم ثمناً لبحثه عن المعرفة، وفي مسرحية(الأمير الثابت) التي تتحدث عن رجل نبيل مؤمن كل الأيمان بالمسيحية ويسمو فوق العذابات الجسدية متصوفاً عبر تحقيق الكمال الروحي بقهر كل الإغراءات والعذابات متقبلاً مصيرهُ قرباناً (Abdul Hamid,2007,p303)، لقد أستعان (كروتوفسكي) عبر تشكيله الصوري على النسق الصوفي في التشكيلات الأدائية وخلق جواً عاماً في العرض يسوده مسحة صوفية، دون الولوج في الإطار الديني للمنجز الفني، وكذلك لجأ (بيتر بروك) الى القيم الروحية في التشكيل الصوري للعرض، ولأجل التوصل الى الجو الصوفي فقد لجأ الى مشاركة فرقته في تمارين التأمل والتراتيل الصوفية والتمارين التي تعني بشفاء العقل والجسد، كما اكتشف مجالات متعددة من خلال بحثهِ عن النسق الصوفي مما أستدعى ذلك" لدعوة راهب بوذي لكي يتحدث الى فريق العمل"(mitter,2005,p179)، وقد وجد في الطقوس الصوفية تشكيل صورة المستقبل للعرض المسرحي من خلال التركيز على البعد الروحي، ونجد ذلك من خلال قوله: "من المحتمل جداً ان يثبت مسرح الطقوس بأنه أخر اكتشافات القرن العشرين"(Avenz,2007,p290)، فقد قدم باكورة أعماله مسرحية (المهابهاراتا – The Mahabharata) عن قصيدة صوفية طويلة تتناول الاله والبشر والأبطال العظام وتزخر بالحِكم والأقوال المأثورة التي تفرق بين السلوك النبيل الصوفي والسلوك العادي، وهي تحكي أحداث ومؤامرات جرت بين أقدم الأسر الحاكمة للهند، والكفاح المتقلب الذي دار بين طرفي الصراع وقد احتوت على الترانيم والرقص الدرامي(Powers,2016,p18) فقد بحث(بروك) عن لغة بديله كونية، لغة روحية تستطيع مخاطبة جميع البشر بمختلف السنتهم لغة توحي عن عوالم غير مرئية، لذا قدم مسرحية(حلم ليلة صيف)لـ(شكسبير) من خلال تحويل الخطاب الى تراتيل مستمرة، وهذا ما دفعه الى استثمار الطقوس الحضارية للامم في

أنتاج(المهابهاراتا) عن طريق زج مختلف القوميات في فرقته من الهندي والفارسي والاغريقي والإيطالي والأمريكي وغيرهم ، وقد أستغرق عرض المسرحية عشر ساعات، وقد رغب ان تُقدم في منتصف النهار لكي يستمر عرضها حتى منتصف الليل، والشخصية الرئيسية في المسرحية هي(كريشنا) الإله الأنسان، الذي يشجع المتلقي بالرجوع الى أصل الأشياء والى ما وراء كل شكل من الأشكال المحددة للأخلاق(Avenz,2007,p283)، كما قدم (بروك) القصيدة الصوفية(برلمان الطيور) ويسيمها البعض بـ(منطق الطير)للشاعر الصوفي (فريد الدين العطار- Farid –ud-din Attar) وهي قصة رمزية تحتوي على تطوير الفعل الباطني للذات الإنسانية عبر ثلاثين حاجّاً في طريقهم الى وجهتم المقدسة الخاصة، والحجاج الثلاثون جميعهم يبحثون عن الطائر الغامض وهو(سيمورغ)والكلمة تعني بالفارسية ثلاثين طائراً ويقابلهم بائع صكوك الغفران الكنسي(Shah,2015,218) الا ان (بروك) وحسب التشكيل الصوري للعرض أحال الحجاج الى عرض قصة كل أنواع الطيور عبر ترتيل صوفي يستند على موسيقى (البيول) وفي (مؤتمر الطيور)يكتب (العطار) للمتلقي" أعتقد انه سيكون من السهل التواصل الى معرفة الأشياء الروحية، ان هذا يعني ليس اقل من ان تصبح لا مبالياً بكل شيء "(Avenz,2007,p286)،واستند (بروك) في رؤيته الاخراجية وفق الأجواء التي كان يبحث عنها في التشكيل، تلك الأجواء الصوفية التي تتغلغل أعماق ذات المتلقي، بهذا نجد ان التشكيل المسرحي ينجذب نحو نتاج البشرية والأساليب التي تشكل مستوى عالي من التأثير بغية البحث عن جماليات مغايرة للسائد والمتعارف عليه، فصورة المسرحية في ديمومه نحو التطور والبحث عن عوالم جديدة تمتلك دلالات ومعطيات اكثر عمقاً وفق الهاجس الجمالي.

ما أسفر عنه التأسيس النظري.

1- الصوفية سلوك أنساني يعتمد الجوانب الروحية والفعل الباطني ويسعى نحو سمو الذات ونقائها الروحي، وتُحرر الوعي عن طريق ممارسات روحية تقود الى العرفان والغنوص.

2- تتسم الصوفية بالعالمية ولا تقتصر على ديانة محددة، الا أنها توسعت واتخذت الجانب الفلسفي في الديانة الإسلامية، وفي نفس الوقت لا تتقاطع مع أي ديانة او معتقد أخر.

3- يتبنى النسق الصوفي العديد من الطقوس منها أدائية مثل (التراتيل والإنشاد والموسيقى والرقص) وأخرى تأملية مثل(التمارين الروحية – الرميز في اللغة) بغية تحقيق الاتصال الروحي وصولاً للإشراق.

4- الصورة الصوفية لديها القدرة الطقسية التي يمكن لها أن تتموضع في جميع الفنون الأدائية والبصرية.

5- يتفق الفن المسرحي والنسق الصوفي في توظيف الرمز كبنية جمالية متقدمة في صناعة المعنى، ويختلفان في المضمون، كما ان مصدره واحد وهو الخيال.

6- العرض المسرحي منفتح على جميع المعطيات الفكرية والفلسفية والطقوس والممارسات الأنثروبولوجية التي ينتجها المجتمع ، مثلما ينفتح على جميع التطورات العلمية والتكنلوجية.

7- تقترب بعض الاتجاهات المسرحية من النسق الصوفي في مفهوم أدراك الذات والتحرر في الوعي ، الا أن الوسيط في النسق الصوفي فرداني نحو الذات وفي الاتجاهات المسرحية يكون نحو المتلقي.

إجراءات البحث:

اطلع الباحث على مجتمع البحث المتمثل بالعروض المسرحية المعاصرة، والتي تبنت المنهج الصوفي في إنتاجها، والتي قُدمت في الاعوام الأخيرة، فوجد الباحث ان مسرحية (قواعد العشق الأربعون) تتفق مع مُريدات البحث الحالي، فأختارها الباحث كعينة لبحثه، وتم اختيارها بشكل قصدي، وذلك بما تمتاز هذه العينة من أساليب وتقنيات معاصرة وتخضع لأليات الاشتغال الأكاديمي الذي يخضع للدراسة والبحث، وقد أعتمد الباحث المنهج الوصفي وذلك لانسجامه مع طبيعة البحث في تحليل عينتهِ، ومتخذاً من مؤشرات ما أسفر عنه الإطار النظري اداة في تحليل العينة بوصفها مجسات أدائية تسهم في تحليل عينة البحث.

تحليل عينة البحث: (عرض مسرحية قواعد العشق الاربعون)[1]

يرجع المدون النصي لعرض مسرحية (قواعد العشق الأربعون) لرواية صوفية تحمل نفس الاسم للكاتبة التركية (إليف شافاق) وقد كتبتها باللغة التركية وترُجمت لأكثر من ثلاثين لغة، كما أنها امتازت كتاباتها بالتصوف والفلسفة والتعمق في الثقافات والتقاليد التي تعود الى تاريخ الشعوب، ويفترض فضاء النص الروائي على مستويين منفصلين الاول متمثل بالعصر الحالي، ويتخذ جانب حياة الغرب من خلال الفتاة اليهودية العلمانية الامريكية(أيلا)،تعيش علاقة فاشلة مع زوجها (عزيز) وتعمل لوكالة نشر دولية، وتجد من خلال بحثها عن رواية(الكفر الحلو) وهي رواية صوفية تعود أحدثها الى القرن الثالث عشر وتحكي احداثها علاقة (شمس الدين التبريزي) و(جلال الدين الرومي)، ومن ثم تدخل الرواية الى العالم الصوفي للقرن الثالث عشر وتبدأ بسرد ترحال (شمس الدين التبريزي) وجمع أربعون قاعدة للعشق الإلهي، وما إن اكتملت القواعد رغب (التبريزي) بان يكون له رفيقاً وبحالة استشراقية يتوجه الى(بغداد) ليلتقي ب(جلال الدين الرومي) وهو عالم دين تقليدي لدية ولدان اثنان وزوجة وبنت متبناه، ومن اللقاء الاول تبدأ وشائج الحب الروحي بين التبريزي والرومي، وتنطلق رحلة العشق الإلهي ، مما جعل العصف الرباني بان يغير (جلال الدين) من عالم تقليدي الى متصوف يسبح في ملكوت الإله، من خلال اعتكافهما لأربعين ليلة في دار الرومي، وسرعان ما يغرق الرومي في التفكير بالملكوت الإلهي، ويهجر عائلته ويلتصق بالتبريزي كقرين روحي له لا يقارفه لينهل منه زق العلم، شكل هذا الابتعاد عن عالمه وعائلته تغير في مستوى شخصيات عائلة الرومي، ومنهم (كيميا) أبنتهُ تعشق التبريزي وتتزوجه ، وأبنه(علاء الدين) يقع معجباً واسيراً في عالم التبريزي، وأبنه الثاني(سلطان) لم يقر لهُ وضع ابُوه فيلتف مع مجموعة متعصبين الى قتل (التبريزي) في ليلة ظلماء بجوار المعين (بئر ماء)، مما يصاب (جلال الدين الرومي) بحالة حزن عميقة تحيلهُ الى شاعر صوفي هائم في الفلوات.

يتمظهر الوسيط القرائي لفضاء العرض بإعداد نص يغاير بنائية المدون النصي الروائي من خلال الكتابة الدرامية التي أعدتها (رشا عبد المنعم)، في تأسيس النظام الهيكلي للعرض، اذ استعانت بقراءات وأجواء ومصادر أخرى عززت الموقف الدرامي ، فضلاً عن روايات ومدونات تاريخية أخرى تحكي علاقة التبريزي

[1] عرض مسرحي من اخراج (عادل حسان) وإنتاج فرقة المسرح الحديث المصرية، قُدم عام (2017) على مسرح السلام، تمثيل: بهاء ثروت ، عزت زين ، فوزية احمد ، مع اكثر من ثلاثين فنان وتقني ومن اعداد: رشا عبد المنعم، وإنتاج : أشرف طلبه.

بالرومي، كما أستقت قصائد شعرية من كتاب الرومي (المثنوي) بغية خلق صورة أكثر جمالية وتوافقية مع متطلبات خشبة المسرح، فضلاً عن إحالة المشهد الفني بأفكارهِ الفلسفية والعقائدية الى الواقع المعاش للمتلقي لتحكي او تجيب عن الأسئلة المتراكمة للأزمات الفكرية والاجتماعية التي تتزامن وزمن المتلقي، وجاءت هذه الحفريات التاريخية ضمن متن حكائي لا يتتبع تسلسل الأحداث لرواية(شافاق)، بذلك يفترض العرض قراءة تواكب خصوصيات المتلقي عبر فرضية العرض التي استندت على مستويين، الأول: المتمثل بالحدث الدرامي الذي يتوافق مع ذائقية متلقي الآن، والثاني: المتمثل بالإنشاد النغمي الصوفي ، بحيث تشكل الصورة المسرحية خلية مركبة جماليا تبث دلالات فكرية فلسفية متتالية لتؤسس المستويات الصورية بقصدية جمالية تعيد المتلقي الى العرض الأكاديمي من خلال المحافظة على روح العصر الحالي والمادة الفكرية للقرن الثالث عشر، وبذلك يمكن أستلاب أدراك المتلقي بغية بناء وعي أقل تطرفاً يحتوي الأخر كقرين يمتلك الحق بالحياة والعيش المشترك ونشر مفهوم الحب بين جميع خلائق الكون، بذلك يمكن ملاحظة أتساع مساحة التأويل الجمالي للعرض كما هي في المنسوب النصي للرواية من خلال مغادرة المتن الحكائي الروائي وإضافة الطابع الدرامي وتغذيته بالنغمية الصوفية عبر قصائد الرومي وغيره، وهو ما يمز الصورة المسرحية عن باقي الفنون، وجاءت هذه الدراية من (رشا عبد المنعم) من خلال تشريح النص وتفتيت التقنية اللغوية السردية ، وتغيِّب المتن الحكائي للرواية في تأسيس منطلق اكثر فاعلية وجمالية من خلال المحافظة على الطقس الصوفي الذي أتسم بشحنة المشاعر الإنسانية والتساؤلات الجوهرية لوجود الأنسان وعلاقتهُ بالإنسان الأخر عبر وسيط الديانة والمعتقد.

غادر المخرج(عادل حسان) إشتراطات النص الروائي، كما غادر مالم يتفق مع الفعل المسرحي للكتابة الإخراجية وأعتمد النسق الجمالي الناشئ أثناء التمرين بما يتفق مع أفق التوقع وخبرة المتلقي المصري من تجارب سابقة وبغية تأثيث الفضاء المسرحي جماليا الذي يؤسس الى صناعة المعنى المتعارف والمكرر من معتقدات امتلكت الوعي الجمعي على مسامع المتلقي، الا ان المخرج غلفهُ بمقترح جمالي يتنفس اكسير التواصل الإبداعي مع المتلقي، وهذا لا يستبعد بان(عادل حسان) وجد في رواية (أليف شافاق)مساحة جمالية تمتلك خزين من المشاعر والأفكار تقود نحو إنشائية صور مسرحية تتناغم وخصوصيات المتلقي، ومنها أستقى فرضيته الإخراجية المتمثلة في مفهوم الحب واحتواء الأخر ومشاعر مشحونة بالبنى الإنسانية التي تنسجم مع الواقع المعاش للمتلقي، لذا أعتمد المخرج في التشكيل الصوري على ثلاث مستويات جمالية (العام – البؤر – الأنشاد) كلها تسبح بطقسية صوفية تشكل النسيج العام وتتداخل وتتشابك لتؤسس الخطاب المرئي وللامرئي في المنجز الفني، حتى الخشبة جعل منها ثمانية غرف على مستويين اعلى واسفل، بمعنى أخر أستدعى شكل العرض المسرحي على شكل غرف من طابقين، أربعة غرف في الأعلى، ومثلها في الأسفل، يتوسطها غرفة على شكل ممر لدخول والخروج الممثلين وهذه الغرف شكلت بؤر تدفق الأحداث، وهي في حالة هدم وبناء، فالغرفة الواحدة يمكن ان تكون بحالة مشهدية مختلفة وتتنوع حسب وظيفة معينة للشكل العام، مرة تكون مكتبة ومرة صومعه صوفية، ومرة غرفة معيشة، ومرة قاعة درس، ومرة مكان للرقصة المولوية، وفي الغرقة على يمين الخشبة جعل فيها سلم يوحي بانه منبر مسجد يلقي به الشيخ الخطبة او المحاضرة الدينية، كونها مغلقة والغاية من أغلاقها احتوت على سلم مخفي يؤدي الى الغرف في الطابق

العلوي، كما كشف الشكل المسرحي باستغلال مقدمة المسرح من الجانبين جعل منهما بؤر لمشاهد (الحانة)و(حلقات الدرس)و(ملتقى الطريق)وغيرها، مما أستدعى مخيلة المتلقي بان التأثيث البصري يشابه الشاشات المتراصة جميعها تنطلق وتدعم الحدث الرئيسي المراد ايصالهُ، الا ان الصورة التركيبة للشكل المسرحي لم تغادر المفهوم التاريخي من خلال الديكور واللغة والأزياء، فالإطار العام للديكور أتسم بالمرحلة التاريخية وبالزخارف الإسلامية والإكسسوارات الداعمة لتحقيق هذا الغرض، وكذلك لغة العرض، فقد كانت باللغة العربية الفصحى ذات البعد التاريخي العميق، والأزياء أرادها المخرج ان تجسد تلك الفترة التاريخية لزمن الأحداث بين التبريزي وجلال الدين الرومي، وهذا لم يفقد المنظومة الإشتغالية للرؤية الإخراجية حداثتها، أذ تبنى المخرج (عادل حسان)الواقعية السحرية كاتجاه في الخطاب المسرحي، من خلال تشتيت الحدث وعدم اعتماد التسلسل المنطقي للأحداث، وبذلك غادر المفهوم الارسطي بل وحتى منطف تسلسل الاحداث في المدون الروائي ل(أليف شافاق) واعتمد مبدأ البؤر واللوحات المتتالية في المنظومة الاشتغالية للاخراج، فقد بدأ بمشهد قتل التبريزي وانتهى بنفس مشهد قتل التبريزي، ليكشف عن بنية دائرية للحدث، وهو بذلك يشابه الاتجاه العبثي في صياغة الأحداث بمعنى دائرية الحبكة، والحدث يبدأ من حيث ينتهي والعكس صحيح، وحافظَ النسق الجمالي للمخرج على كتلتيّ الصراع بين الخير والشر والمتمثلة في التبريزي وجلال الدين ومن معهم الطرف الأول، والشيخ ياسين وسلطان الابن والمتعصبين الذين معهُ الطرف الثاني، وقد سعى المخرج الى توظيف القرين الصوفي وزجه في الصورة المسرحية بطريقة تجعل من المعيار الصوفي هي البؤرة الاعمق، والحدث الرئيسي في اشتغال دلالات المنجز الفني للمرجعية التأويلية، فقد أستنطقت جميع علامات الصوفية وأفكارهم من اللغة والفكر والرقص والإنشاد وحتى الأزياء، الا ان الحدث جاء كصراع عصري آني، يناغم مخيلة المتلقي الحالي الذي عاش ويعيش حالات التطرف والتعصب وإلغاء الأخر، وجاءت عناصر العرض الجمالية لتستعيض عن تلك الأفكار التعصبية ببديل أخر وفكر أخر دون ان يظهر هذا الاستدعاء مقحم على الصورة المسرحية، فبدت الصورة الصوفية منسجمة في النسق المسرحي كشريك جمالي يمتلك الأثر ومديات التقبل الفني عند المتلقي وأشراكه في الفضاء الصوفي للعرض من خلال وحدة الموضوع وفرضية البؤر المكانية التي أتبعها المخرج .

سعت ألية التمثيل الى اعتماد الطقسية في الحوار والحركة وخلق صورة منسجمة مع مقطوعات الإنشاد التي تتخلل الصورة المسرحية لتدعم او تفسر او تخلق جواً طقسياً يتناغم ودلالات العرض، فيأتي الحوار على لسان الشخصيات بفاعلية الحجة وتبريرها واستنطاق المخيلة عند المتلقي، فأتخذ الممثل (بهاء ثروت) من تجسيد شخصية(شمس الدين التبريزي) كمتحول تراكمي في صناعة الشخصية وأداء الدور بطابع التدين والالتزام من جهة والتواضع وحب الاخرين حتى السكير منهم والفتاة العاهر من جهة أخرى، وبحيوية المحب للحياة اما شخصية (جلال الدين الرومي) فجسدها الممثل (عزت زين) والتي اتسمت على طول خط الفعل المسرحي بالوقار والحكمة، وكذلك زوجة الرومي وأبنته (كيميا)التي جسدتها الممثلة(فوزية أحمد)، فألية التمثيل تميل في تجسيدها الى الفعل والأثر الصوفي محاولة تجاوز الحركات الدرامية التقليدية، فقد شكلت الحركة متسع محدود في تنوعها، وذلك بسبب اعتماد مبدأ البؤر (الغرف)، مما أعماق أتساع وتنوع الحركة، وأتخذ الأداء التمثيلي بشبكة استعارات ومجازات بديلة عن تلك الحركات التي تتخذ أمكنة أوسع في خشبة

المسرح، لا ان الصورة المسرحية لم تبدو عليها الجمود وذلك بسبب الرقصات المولوية، والتي تسمى أيضا برقصة (السماح)، التي استفزت ذائقية المتلقي جماليا مما غطت او طغت على محدودات الحركة، فقد انتشرت في اكثر من بؤرة مكانية في الحدث، فأطراف الغرف تكاد تكون اكثر اوقاتها تبث الرقصات المولوية، فضلاً عن مقدمة المسرح ووسط وسط خشبة المسرح، وجاءت الرقصة المولوية بشبكة من الإشارات الطقوسية الصوفية، فضلا عن الدوران الذي شكل الدائرة الكونية التي تقف جميع البشرية منها بمسافة واحدة من المركز في دلالة رمزية الى ان المركز هو (الله)جل جلاله، وجميع الخلائق تبتعد عن المركز بنفس المساحة ولا يتحقق ذلك الا في شكل الدائرة، فضلاً عن حركة اليد على القلب لتؤكد معادلاً موضوعياً لمكانة (الله) اما وضع اليد على الرأس ، تشكل دعوة الى التفكير بالوجود الفعلي بعقلانية متواضعة وبدون تعالي على الخلائق الأخرى، وهذا ما شكل تشظي في وعي المتلقي من خلال الطقس الصوفي الذي ينساق نحو السمو والتسامح والولوج في منطقة التأويل للرقصة المولوية او رقصة السماح، التي اكدت دلالات المساوات، وقد أنتشر الفعل الجمالي لرقصة المولوي على مستويات في الخشبة تجسد فرضية العرض وفي محاولة لإيصال خطاب المحبة وتقبل الأخر كهدف أسمى للمكون الجمالي للرؤية الإخراجية عند (عادل حسن)، كما شكل المؤثر الموسيقي الحي والتسجيل في رفد الصورة الجمالية كبنية داعمة للخطاب المسرحي، في تحقيق الصراع وعكس مشاعر المشهد المسرحي الصوفي الذي بدى زاخراً بالجانب الروحي، مما وجدت فاعليتها داخل النفس البشرية والتي عكست مخاضها ألحان الملحن (محمد حسني) من خلال القصائد الصوفية المغناة، والتي لعبت على عدة مستويات، جاءت مرة كتعليق عن الأحداث المشهدية ومرة لإيضاحه او توسعة المعنى او صناعته او تعميق المعنى المراد إيصاله، وأحياناً شكل الإنشاد الغنائي في تكوين مشهد بحد ذاته ومستعيضاً عن مشهد درامي وأدى دور الإنشاد المنشد(سمير عزمي)،والمنشدة(اميرة أبو زيد)، كما سعت ألية التمثيل على أيجاد الأبعاد الخاصة لكل شخصية وامتلاكها خصوصياتها الدرامية، فضلاً عن إيجاد التقبل الجمالي لدى المتلقي فقد إضافة ألية التمثيل عن طريق شخصية (سليمان السكير)و(حسن الشحاذ)و(وردة الصحراء) التي جسدتها الممثلة(دينا أحمد) تنوع بين تركيب الشخصيات، فالرغم من ان وردة الصحراء تمارس البغي، الا ان الإحساس الديني لم يفارقها من خلال زيارتها للكنيسة، وما ان التقت بالمحفز (التبريزي) سرعان ما تركت ماهي علية واتجهت تبحث عن (شمس الدين التبريزي)، وان كانت هذه الثيمة تمتلك تناصاً مع حكاية(مريم المجدلية) مع النبي(عيسى) علية السلام، وهكذا فنجد (سليمان) بانهُ يمتلك الإحساس الإنساني مع اعتقاده بعدم حرمة الخمر وجدالهِ من (التبريزي)، اما التنوع في (حسن الشحاذ)، فقد وجد في نفسه الثقة وذلك لاهتمام (التبريزي)به والجلوس بجوارهِ في دلالة على المعيار الصوفي بنشر الحب لجميع البشر ودون تميز اجتماعي او اقتصادي، وعملية المركب الفني في هذه الشخصيات والأحداث عَمّق من الجانب الدرامي للمسرحية وخلق نوع من الاندماج بين الشخصية والمتلقي، فقد تحركت ألية التمثيل من خلال التنوع والتدفق المرافق للفعل المرئي في خطاب العرض .

تميزت ألية اشتغال المركب الضوئي في عرض (قواعد العشق الاربعون) بتنوع في البؤر الإشتغالية (الغرف) والتي استدعت حالات المشهد، ففي مشاهد المجون اللون الأحمر، ومشاهد رقصة السماح الأخضر والأزرق، وامتازت في تشكيلاتها حول تنوع الوان الإضاءة بغية أضافة عامل البهجة في بعض المشاهد والتأثير النفسي

للمشاهد الأخرى، وقد نفذ الإضاءة التقني (إبراهيم الفرن) ، كما أستعان ببعض أجهزة الإضاءة الثابتة (براكتات جدارية) والتي تنتمي للفترة التاريخية بطرازيتها الإسلامية بغية أضافة الدعم الدرامي للمركب الصوري، وقد أبتعد عن البقع اللونية المنعزلة ومكتفياً بالإضاءة الفيضية التي تساعد على الإيضاح ودقة الصورة المسرحية في إبراز عناصر العرض الأخرى، كما عمد الى اللون البنفسجي في بعض مقاطع الإنشاد الغنائية التي تصاحب الرقصات المولوية وذلك لإضافة الجو النفسي الداعم لتلك الأناشيد، كما قام في تعتيم الغرف التي لا يتم استغلالها في المشاهد الانفرادية للحفاظ على عدم تشتيت المتلقي في الأحداث الفردية، وامتلكت الإضاءة جوانب تركيز بؤري محددة في مشهد الحوارات الجانبية بين التبريزي والرومي، وخصوصاً خلال اعتصامهم أربعين يوم في المكتبة، وذلك لتنشيط الجانب الجمالي للبنية الدرامية، وقد سعت الإضاءة الى تعتيم بعض الجوانب وإضاءة بعض البؤر في الفواصل الغنائية ،لتعزيز التأثير الجمالي للصورة المسرحية، وقد دعم عنصر الإضاءة الخطة الإخراجية التي أعتمدت في بعض المشاهد من تجميد بؤرة معينة (ستوب كادر) والاشتغال بالأخرى، وقد خلق التزامين اللوني للإضاءة كشفاً جمالياً في توظيف عنصر الإضاءة، كما ساند عنصر الأزياء الفعل الدرامي بقوة، محاولاً مسك طرفي الجمال من الدقة التاريخية للأزياء والأحداث ،والى جماليات المشهد المسرحي، بحيث عززت الألوان المتنوعة في العرض المسرحي للأزياء الاشتغال الجمالي البصري، والذي توافق مع تاريخية الأحداث، كما أهتمت الأزياء بطبيعة الشخصية والبعد الاجتماعي للشخصية، بحيث عكست الأزياء الصفات الاجتماعية للشخصية بغية تحقيق الإيهام بالواقع التاريخي للأحداث المعروضة في الخطاب المسرحي، وفي نفس الوقت وظفت جميع الألوان والخامات لتعميق الهاجس الجمالي للعرض المسرحي.

أعلنت الرؤية الإخراجية عن المكون البصري بما يتوافق مع ذائقية المتلقي وبذلك أستقطب العرض انساق متنوعة من التلقي، وحقق الأقبال الجماهيري وذلك عبر استغلال التطرف الديني الذي يشغل واقع المتلقي من صراعات دينية ومن شحةّ طبيعة العروض التي تتفق مع ذائقية شفافية معينة، وتبتعد عن العروض التجارية التي تتبنى مفاهيم ذات إسفاف بغية تعزيز الواردات، فالعرض أعتمد على التركيب الأكاديمي والمفاهيم الأخلاقية التي شكلت غذاءا روحيا للمتلقي مما اطال في أمد العرض لفترة طويلة في الوقت الذي كان من المتوقع بان يشح الأقبال الجماهيري على عروض أخلاقية جادة لا تعتمد المورد المالي أساساً في أنتاجها.

في ضوء ما أسفر عنه الإطار النظري ولتحقيق مريدات البحث في تحليل العينة فقد اتفقت الفقرة(1) مع العينة (قواعد العشق الأربعون) في مفهوم تنشيط الجوانب الروحية والفعل الباطني من خلال المركب الصوري الذي أعتمد طقساً روحياً ساهمت فيه عناصر العرض المسرحي ،الفعل والضوء واللحن، وصولاً الى حالة النقاء الروحي عند المتلقي، كما ساهمت مشاهد معينه من خلق حالة التسامي بين أصناف البشر في مشهد(الحانة)ومشهد (وردة) وجاءت رقصة السماح (المولوية) لتعزز تلك الأجواء الروحية، اما في الفقرة(2) فقد أعتمد العرض المسرحي على التنوع الديني في تقديم المحتوى الفكري بل حتى في الشخصيات التي كانت مختلطة من جميع الأديان فشخصية(وردة)ترتاد الكنيسة وزوجة(جلال الدين الرومي)مسيحية، وحوارات التبريزي في مشهد المكتبة التي تثبت وحدة الأديان وكذلك بعض من فقرات الإنشاد التي جسدت ثقافات متنوعة وامتلكت دلالة بان الإنسانية في جميع أديانها تتصل بالذات الألهية وتبغي الوصول للحقيقة، اما في

الفقرة(3) فقد حقق العرض المعطى المتكامل للبيئة الصوفية من خلال تبني الصورة المسرحية المستندة على النسق الصوفي في جميع إنشائياته، فقد أستدعى المخرج الجانب الفكري والفلسفي في المتن الحواري للعرض، كما عزز ذلك من خلال الجانب البصري في تأثيث الصورة المسرحية التي تنتمي الى النسق الصفي، فضلاً عن الأداء الحركي للرقصة المولوية التي تحمل دلالات ورموز فلسفية سبق شرحها في التحليل، اما في الفقرة(4)تحققت تمّوضعات الصورة وحققت تأثيراً جمالياً لدى المتلقي وولّدت شعوراً لدى المهتمين في المسرح في أمكانية اعتبار الصورة الصوفية وخلق التنوع الدلالي بما يصنع بديلاً موضوعياً للفن المسرحي امام التقدم التكنلوجي والاتصالي الذي شكل عزوفاً لدى المتلقي المسرح، وبالإمكان اعتماد الصورة الصوفية متنفساً حياً مؤثراً في الجانب الروحي للمتلقي بوصفه ثقافة تناغي تأصيل المشاعر الإنسانية وتستدعي تشاركية بين الصورة الصوفية على خشبة المسرح وذات المتلقي المتخمة بالتكنلوجيا، وفي ضوء الفقرة(5) فقد تحقق ذلك من خلال اللون والضوء والأزياء وكذلك بعضاً من المتن الحواري في إنتاج الرمز الذي أمتلك شفرة تأويلية لدى المتلقي، وجاءت طقسية الفضاء كغطاء متمم للمركب الصوري في تعزيز المضمون المسرحي، الذي أتكأ على المضمون الصوفي، اما في الفقرة رقم (6) فقد اتفقت مع مجريات التحليل للعرض المسرحي(قواعد العشق الأربعون) بوصفه عرضاً مسرحياً حقق صناعة الهاجس الجمالي الذي يمتلك تأثيراً ذات بنى متعالية وبوصفة مقترحاً جمالياً حقق التوافق المشروط بين المعطيات الفكرية ومنظومة الأشتغال المسرحي ،وامتلكت هذه التجربة وعياً جمالياً قللت الفجوة بين المتلقي والعرض المسرحي، وفي ضوء التطورات الهائلة للتكنلوجية المرئية، اما في الفقرة(7) فقد سعى المخرج(عادل حسان) من إيجاد معادلة موضوعية بين الاتجاهات المسرحية وأتكأ على الواقعية السحرية، وحاول الاقتراب من مفهوم المسرح الشامل، الا ان بنية العرض وفق تسلسل الاحداث والمتن الحكائي بدى لدى المتلقي بانها دائرية حيث بدء الحدث من حيث انتهى في مقتل(التبريزي)، بذلك حققت الرؤية الإخراجية للنظام الإشتغالي في عرض(قواعد العشق الأربعون) توافقاً بين المشروط في المدون النصي والإنتاج الجمالي للتشكيل البصري، وأوجد البديل الجديد الأكثر تأثيراً في المتلقي من خلال استثمار الصورة الصوفية في العرض المسرحي.

نتائج البحث

1- الصورة الصوفية فعلٌ روحاني عقائدي يستبطن تدفق جمالي، يمكن ان يمتلك توظيفاً دلالياً بما يتوافق مع المقترح الجمالي للخطاب المسرحي.
2- تُشكل طقسية الصورة الصوفية الأقرب اشتغالياً في إنشائية الفضاء المسرحي الطقسي لمفهوم مسرح ما بعد الحداثة وتتخذ مساحة جمالية في التشكيل الصوري .
3- أستثمر الخطاب المسرحي الصورة الصوفية بمضامينها الفكرية والفلسفية لمفهوم التحرر في الوعي لما يشكلهُ من نقاء روحي عند المتلقي .
4- يمكن لإشتراطات الصورة الصوفية أن توسع من مساحة التلقي عند الجماهير العربية، كونها تتخذ الوسطية العقائدية وتستند الى مفهوم المحبة وأحترم الأخر، وهي بذلك تشكل أحدى الحلول للعزوف عن الفن المسرحي الجاد وتقلل من الفجوة بين المتلقي وخشبة المسرح الأكاديمي.

5- وظف الخطاب المسرحي الصورة الصوفية كوسيط جمالي ضمن التشكيل البصري للعرض من خلال الرقصات المولوية والحركات الرمزية والاعتماد على الموسيقي الروحية كأحد العوامل الناشئة للطقس المسرحي.

6- أضافة الصورة الصوفية للعروض المسرحية مناطق فنية جديدة، بوصفها بديلاً جمالياً للشكل المسرحي في منظومة الإشتغال الجمالي.

References:

1-Avenz, James Rouse, Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook, T: Angham Najm Jaber, Baghdad, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 2007.

2-Al-Suhrawardi, Shihab Al-Din, Illuminating Texts, exploration: Qassem Muhammad Abbas, Baghdad, Diwan Al-Masar for Translation and Publishing, 2005.

3-Al-Turaihi, Muhammad Kadhem, Safavids and Craftsmen, Beirut, Dar Al-Mortada, 2004

4-Al-Attar, Farid al-Din, The Origins of Sufi Philosophy, 2nd edition, Beirut, Dar Al-Arabiya for Science Publishers, 1974.

5- Al-Waeli, Amer Abd Zaid, Sufism Research and Studies, Researchers Group, Lebanon, Thefaf Publications, 2015.

6- Powers, Vobion, Theater in the East, translation: Ahmed Redha Mohammed, Emirates, Sharjah Center for Intellectual Creativity, 2016.

7 -Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, Modernism, translated by Moayad Hasan Fawzi, Baghdad, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 1987

8 -Bartlemy, Jean, research in aesthetics, translation: Anwar Abdel Aziz, Cairo, the Arab Cultural Center, 2012.

9- Bergson, Henry, Spiritual Energy, 1st edition, translation: Dr. Ali Muqalled, Cairo, The University Institute for Studies and Publishing, 1975.

10- Thompson, George, Aeschylus and Athens, translation: Salih Jawad Kadhim, Baghdad, Publications of the Ministry of Information, 1975.

11- Harb, Tariq, Sufism of the People of Baghdad, 1st edition, Baghdad, Adnan Printing and Publishing House, 2014.

12-Haider, Najm Abd, Aesthetics: Its Prospects and Development, Baghdad, College of Fine Arts, 2001.

13- Hamdaoui, Jamil, Theater Direction, Emirates, Arab Theater Authority, 2011.

14-Sacks, Oliver, A Tendency to Music, translation: Rafiq Kamel Ghaddar, Beirut, Arab House of Science Publishers, 2010.

15- Smith, Huston, Religions of the World, translation: Saad Rustom, 3rd edition, Aleppo, House of Cultural Bridges, 2007.

16- Shafaq, Elif, The Forty Rules of Love, translated by: Khaled Al-Jubayli, London, Tawa for Culture, Publishing and Media, 2012.

17-Shah, Idries, The Sufis, translation: Bayoumi Qandil, Cairo, National Center for Translation, 2nd edition, 2015.

18-Thales, Aristotle, The Art of Poetry, translation: Ibrahim Hamada, Cairo, The Library of Anglo, B.T.

19- Abdul Hamid, Sami, The innovations of Two Theaters in the twentieth century, Baghdad, publisher: Balqees Al-Dosky, 2007.

20- Ferguson, John, The Sufi Encyclopedia and Secret Religions, Translation: Muhammad Al-Joura, Damascus, Farqad Printing, Publishing and Distribution, 2014.

21- Goethe, Guy, the Image - Components and Interpretation, translation: Saeed Benkrad, Beirut, Arab Cultural Center, 2012.

22-Carlson, Marvin, theories of theatre, Part 1, translation: Wajdi Zaid, Cairo National Center for Translation, 2010.

23- Marlowe, Christopher, Tragedy of Dr. Faustus, translation: Dr. Abdul Wahid Lolo'ah, Kuwait, The National Council for Culture, Arts and Religions, No. 368, 2013.

24-Miloud, Touahri, the Popular sacred, Beirut, Rafid Cultural House, 1st edition, 2016.

25- mitter, shomit and Maria Shevtsova, fifty key theatre director, translation:Mohamed said Ali, taylor and francis group, London and new York 2005.

26-Wahba, Murad, The Philosophical Lexicon, Cairo, Dar Akhbar for Printing, Publishing, and Distribution, 1998.

27-Walter, Stace, *Sufism and Philosophy*, translation: Dr. Imam Abdel-Fattah, Cairo, Madbouly Library, 1999.

28- Oda.R.K. & Fadhel.L.F. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *AL-academy Journal*,(95), 5-18.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/5-28

Aesthetics of the Sufi Image and its Representations in Post-Modern Theater Show

Farhan Imran Mousa [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 31/1/2020…....Date of acceptance: 10/3/2020….....Date of publication: 15/6/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

Sufism has aesthetic signs linked to the human spirit and adopts a set of spiritual, motor and tonal practices, let alone the philosophical aspects that have been tackled in the epics, novels and theatrical texts, the theatrical show can recall the Sufi image and its aesthetics within the operating and image system of the theatrical show.. The research problem resides in how to employ the Sufi image in the theatrical show. The research consists introduction of the research subject, the problem, the importance, and objectives represented by uncovering the aesthetic and intellectual representations of the Sufi image in the theatrical show. the theoretical foundation within two sections: the first highlighted the concept of (Sufism and its philosophy), and the second tackled the (Sufi image in the post-modern theater) and then what comes of the theoretical framework. The third axis consists of the research procedures, determining the research population, choosing the sample represented by presenting the Play (The Forty Rules of Love), and finally the results of the study and the most important of which is that: (the theatrical discourse employed the Sufi image as an aesthetic mediator within the visual composition of the show through the whirling dances, the symbolic movements and the reliance on the spiritual music as one of the emerging factors of the theatrical ritual). The research is concluded with list of References.

Keywords: aesthetics ; Sufism ; Theatrical show

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, farhan.mos@cofarts.uobaghdad.edu.iq**