مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 7: 2020.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(28), No.(7): 2020.

إشراقات الصوفية في الخطاب المسرحي العراقي

شيماء حسين طاهر عباس البدري
قسم الفنون المسرحية /كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/ العراق
fine.shamaa.hussan@uobabylon.edu.iq

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 2 / 9 / 2020
تاريخ قبول النشر:9 / 9 / 2020
تاريخ النشر: 21 / 10 / 2020

المستخلص

تمثل الصوفية مرحلة وعي ديني متجذرة في الذات الإنسانية فهي ضرب من ضروب العبادة التي تسعى إلى الذات الإلهية ووجدت صداها في الخطاب المسرحي، وأن امتداد فكرها وتداخله في المسرح ليس غريباً فهو ديدن المسرح في مداراته التي تتجلى فيها الحياة بتنوعاتها وبتقاربها وتباعدها فالمسرح مجال تجلٍّ كما هو شأنه. وقد تضمن البحث الحالي أربعة فصول: تناول الفصل الأول مشكلة البحث المتمثل في الاستفهام الآتي: هل إن اشراقات الفكر الصوفي واستقلاليته بوصفه تيارا فكريا قد مد الخطاب المسرحي بتأويلات وفضاءات جديدة منحتها بعداً جمالياً مضافاً؟ وتضمن الفصل (أهمية البحث) عبر تسليط الضوء على دراسة الإفادة والاشتغال موضوع التصوف في الخطاب المسرحي، واحتوى أيضا على (هدف البحث) الذي اقتصر على التعرف على إشراقات الصوفية في الخطاب المسرحي، وشمل الفصل حدود البحث التي تحددت زمانياً بالمدة (1983–2012)، ومكانياً بالعروض المسرحية المقدمة في (العراق) و(الأردن)، أما موضوعياً فقد اختصت الدراسة على الصوفية واشراقاتها في الخطاب المسرحي، واختتم الفصل بحديد المصطلحات وتعريفها لغوياً واصطلاحياً وإجرائياً.

وشمل الفصل الثاني الإطار النظري ودراسات سابقة وكان بمبحثين: اهتم الأول بمفهوم الصوفية ومرجعياته وبلورة هذا المفهوم والتعريف به، بينما تناول الثاني الأداءات الصوفية في الخطاب المسرحي وآلية اشراقها. واهتم الفصل بالدراسات السابقة ومناقشتها والمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

بينما تضمن الفصل الثالث (إجراءات البحث) المتمثلة بمجتمع البحث وعيناته التي اختيرت بطريقة قصدية معتمدة على مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة تحليل ضمن منهج وصفي (تحليلي) ومشاهدة العروض ليأتي تحليل العرضين المسرحيين (طواسين–ونورية). في حين جاء الفصل الرابع بالنتائج ثم اختتم الفصل بالاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات الدالة: اشراقات، صوفية، خطاب، مسرح.

Ishraqat Sufism in Iraqi Theatrical Discourse

Shaima Hussein Taher Abbas Al-Badri
Department of Performing Arts / College of Fine Arts / University of Babylon / Iraq

Abstract

Sufism represents a stage of religious awareness rooted in the human self, as it is a form of worship that seeks the divine self and found its echo in theatrical discourse. The extension of its thought and its interference in the theater is not strange. The current research contains four chapters. The first chapter deals with the research problem represented in the following question:

Did the brilliance and independence of Sufi thought as an intellectual current extend the theatrical discourse with new interpretations and spaces that gave it an added aesthetic dimension?

The chapter also included (the importance of research) by shedding light on the study of benefit and the work on the subject of Sufism in theatrical discourse, and the chapter also contained (the aim of the research), which was limited to identifying the radiance of Sufism in the theatrical discourse and included the chapter on the limits of research that were defined in the period (1983-)

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

2012) and spatially, the theatrical performances presented in (Iraq) and (Jordan). As for thematically, the study focused on Sufism and its shinning in theatrical discourse.

As for the second chapter, it included the theoretical framework and previous studies and included two topics. The first concerned with the concept of Sufism and its references and crystallized this concept and introduces it, while the second dealt with the Sufi performances in theatrical discourse and the mechanism of its brightening. The chapter focused on previous studies and their discussion and indicators that resulted from the theoretical framework

While the third chapter included (research procedures) represented by the research community and its samples that were chosen in an intentionally based manner based on the theoretical framework indicators by being an analysis tool within a descriptive (analytical) approach and viewing the performances so that the two theatrical performances were analyzed (Tawasin and Nuriyyah), while the fourth chapter came with the results and then concluded Chapter of conclusions, recommendations and proposals.

Key words: illuminations - mystical - speech - theater

الفصل الأول/الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث: ترتكز مفاهيم الصوفية على أسس تتبع من الوعي الروحي للأشياء والعالم والكون وخالقه، لأن البحث الروحي/ الداخلي يمكنه مغادرة العقل ومواده إلى فضاءات شاسعة لا تعتد أبداً بالفعل الذي يدور في أفق أو أمكنة ضيقة قوامها المادة. لذا فالروح تحاول الانفلات من كل العوائق المادية والجسدية التي تحدد من فاعلية الروح وسيرورتها وامتدادها. لهذا في تشكل اشراقاً معرفياً للكون غير المادي، فالمادي الجسدي يمكنه أن يكون أرضياً بحتاً وربما يثير إشكاليات عديدة؛ لكونه موطناً للأخطاء والغرائز وما شاكلها، فإذا كان الجسد إشراق للمادي الأرضي وهو فانٍ وفي النهاية يعود إلى الأرض التراب، فإن الروح تمثل إشراقاً للأزلي السماوي السرمدي وهي لابد أن تكون سامية وتصارع من أجل الخلاص من أسر الجسد. وهذا من أهم ما سعى إليه الصوفيون وتجلى في أفكارهم على انتقالها الزمني والمكاني.

ولم يكن التصوف بعيداً عن التفكير الفلسفي عبر استفادة رواده من الفلسفة الإغريقية لتبرز فيه مفاهيم جديدة كـــ(وحدة الوجود، والاتحاد، والحلول) وهو ما صبغها بالوعي الفلسفي، مع ابتعادها عن العلم على أساس أنه يقترب من المادة أكثر من الروح، وهو بهذا وعلى مدى تاريخه كان له رواداً دخلوا التاريخ من أوسع أبوابه.

إن اشراقات الصوفية في الخطاب المسرحي لم تكن وليدة اليوم أو الأمس القريب، بل هي ممتدة إلى مدة زمنية بعيدة نشأت في المسرح الإيرلندي قد ظهر فيها المسرح الصوفي بوجود كتّاب كتبوا لهذا المسرح مثل الكاتب (بيتس) والكاتبة (ليدي جريجوري)، إذ أسسا للمسرح الصوفي بأعمالهم المسرحية التي تجلت فيها الجوانب الروحية والإعلاء من الذات الإنسانية التواقة للانفتاح والخلاص من سجن المادة التي تقوض كل التواصل الروحي، النفسي بقيودها.

وفي المسرح العربي، فإن التراث العربي هو المهد الأول للصوفية كما هو معروف تاريخياً، ومنهم على سبيل الذكر لا الحصر: (أبو اليزيد البسطامي ت263هـــ، ذو النون المصري ت245هـــ، الحلاج ت309هـــ، أبو سعيد الخزار ت286هـــ، الحكيم الترمذي ت320هـــ، أبو بكر الشبلي ت334هـــ، الحلاج: أبو مغيث الحسين بن منصور ت309هـــ، ما يعني اتساع رقعته وثبوته كفكر له مكانته التاريخية المهمة.

ولذلك فإن امتداد الفكر الصوفي وتداخله بالمسرحي ليس غريباً، فهذا ديدن المسرح في مداراته التي تتجلى فيها الحياة بتنوعاتها، بتقاربها وتباعدها، فالمسرح مجال إشراق كما هو شأنه.

ومن هنا تجد الباحثة أن مشكلة البحث تكمن في التساؤل الآتي:

- هل إن اشراقات الفكر الصوفي واستقلاليته بوصفه تيارا فكريا قد مد الخطاب المسرحي بتأويلات وفضاءات جديدة منحتهما بعداً جمالياً مضافاً.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

1. مناقشة الفكر الديني ودراسته عبر تداخله الفكري بالمسرح.
2. الاشتغال انطلاقاً من معطيات نصية تنتقل إلى فضاء العرض المسرحي وتحديد المتغيرات الفنية والفكرية والجمالية في النص ومن ثم داخل العرض.
3. الإفادة من موضوعة التصوف في الخطاب المسرحي في الكثير من الدراسات لأنه يمثل مفتتحاً لطلبة الدراسات بكافة مراحلها.
4. الحاجة إلى معرفة ربط المواضيع المتباعدة ولملمة أطرافها الفكرية والفلسفية والفنية، وفحصها في إطار الخطاب المسرحي/ العملي.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى تعرف على (إشراقات الصوفية في الخطاب المسرحي)

حدود البحث

- الحد الزماني: 2012–2015.
- الحد المكاني: العراق–الأردن.
- الحد الموضوعي: النصوص التي تحولت إلى عروض مسرحية حصرياً بحيث تتجلى فيها الأشكال والأفكار الصوفية.

تحديد المصطلحات:

الاشراق: هو "السمة الاساسية للمعرفة النورانية التي تشرق في النفس إشراقاً وتبلغها القلب عن الله مباشرة بعد سلسلة من التأملات والمجاهدات الروحية(1، ص639).

الصوفية لغوياً: عرفت في كتاب العين لأبي عبد الرحمن خليل الفراهيدي بأن "الصوف للظأن وشبه وكبش صاف ورغبات القفا تسمى صوفية القفا، (ويقال لواحد الصوف صدفهُ) وتصفيره"(2، ص73).

ويذكر الصحاح أن "الصوف للشاة و(الصوفة) أخص منهُ"(3، ص373). وعرفها (إبراهيم مصطفى) حاف الكبش–حوفاً ظهر عليه–فهو صائق وكثر صوفية فهو أصوف وهي صوفاء (4، ص529) .

الصوفية اصطلاحاً: عرفها (عبد المنعم حقي): هم أهل الله اللذين يأخذون الاعمال عن الله ويرجعون إليه فيها(1، 843).

ويعرفها عبد الحكيم عبد الغني قاسم بأنها: "فلسفة الحياة وطريقة في السلوك الفردي التحقيق المثالية الأخلاقية والسعادة النفسية ويصعب التعرف على صفاتها بألفاظ اللغة العادية لأنها وجدانية ذاتية"(5، ص25).

وعرفت الصوفية بأنها: تنويعة من التصوف الإسلامي تتميز بمفهوم وحدة الكائن البشري مع الله عبر قوة الحب ويعتقد كثيرون أن هذه الوحدة وحدة إرادة ويعدّ البعض أن المحايدة –فضلاً عن الحب– شرط ضروري للوحدة (6، ص540).

التعريف الإجرائي للصوفية: الصوفية: هي المنطلقات الروحية والنفسية لإشراق التلاقي بين المثل السماوية في ذات الإنسان المتصوف.

الخطاب لغوياً: من خطب أحدهما الكلام بين اثنين يقال خاطبه خطاباً، والخطبة من ذلك (7، ص198). وتعني كلمة الخطاب في كتاب لسان العرب: الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام مخاطبة وخطاباً وهما يتخاطبان (8، 1194).

الخطاب اصطلاحاً: عرفه بافيس: "هو كتلة من كتابات تولد أحاديث وكلاماً شفوياً، أو هي تفسيراً أيضاً الحيل وطرائق التعبير والنهايات المبتغاة أي مرسلات ومذكرات ومسرح ومؤلفات تعليمية إرشادية (9، ص180).

وعرفته ماري بأنه: محمل العناصر المرئية والمسوغة يكون صاحب الخطاب إضافة إلى الكاتب كل فريق العمل من ممثل ومخرج وتكمن أهميته في كونه مقتصداً ودلالياً لأنه لا مجال للثرثرة والاعتباطية في مسرح (10، ص186).

التعريف الإجرائي للخطاب: هو القناة التي تشكل تواصلاً مدروساً بين الملقي والمتلقي، وتعبر عن مكنونات الذات الملقية إلى الذات المتلقية.

الفصل الثاني: المبحث الأول: مفهوم الصوفية ومرجعياتها

يمكن اعتبار أن الصوفية تحتمل جانبين هما: الجانب التنظيري/ الفكري الفلسفي، والجانب التطبيقي العملي، إذ لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر؛ لأن الصوفية تمثل مرحلة وعي ديني في المنظومة الإسلامية المتجذرة في الذات الإنسانية، وهذا الوعي ناتج عن عدم الإذعان والمسايرة للمألوف والبساطة التي يؤمن بها عامة الناس، بل إن التجربة الصوفية تشكل ضرباً من العباد إضافة إلى العبادة المألوفة في الوعي الدارج، لأنها سعت بكل قوة تاركة العالم والأشياء نحو الذات الإلهية وحدها الذات الإلهية التي تمتلك القدرة على ايجاد الوجود، رحل زاهد وعابد بطريقة ليست عادية يقدم قلبه وروحه سبيلاً لخالقه ولا يعتمد بالحسد ومتطلباته انه يغادر العالم وهو يعيش فيه، ويعيش في السماء وهو في الأرض لأنه يبتغي مرضاة الحبيب المعبود، عند الحب اللانهائي الذي يليق بالمعبود اللانهائي الأزلي، لذلك نجد في الصوفية تنوع وجمال أو استشعار جمال الكون الذي أوجده الله الجميل الذي لا يخرج منه إلا الجميل، في التنوع أفكاره رجال الصوفية انهم يسيرون في طريق واحد كل يحمل حبه وأفكاره نحو الخالق جل وعلا.

إن افلاطون قد سعى إلى تمجيد الروح واللامبالاة بالجسد حيث يعتبر الجسد هو أساس تردي الذات الإنسانية لأنه يرى ان الجسد يمتلك الحواس والحواس أعضاء جسدية لكن الروح تعتمد العقل وننطلق منه لذلك ينبغي النخلص من تبعيات الجسد المادي، والمادي هو الذي يجد الروح ويمنع انطلاقها نحو المقدس، لذلك فالجسد وفق افلاطون مادة مانعة يجب الخلاص منها، وقد خالفه أرسطو في هذا الكلام فالجسد عند أرسطو هو ليس أكثر من أداة لديها تفرعات منها انها تمتلك أعضاء الحواس فالجسد فيه عضو السمع والنطق وغيرها، أما الروح كيان مفكر واساسي للوصول إلى الحقائق الإلهية والروحية(11، ص85).

وفي الفلسفة الحديثة يرى هوبرت ان المقدسات التي اورت بالانسان إلى سلوك طريق الروح لا الجسد هو ان المقدس هو فكر الدين بالذات، فالطقوس تستخدم خصائصه والاخلاقيات الدينية تشتت منه، فالدين في مثل هذه الحالات يعتبر أداة وتدبير لشيء يسير نحو المقدس(12، ص2).

ترى الباحثة أن الفلسفة الإغريقية وما تلاها كلها حيث في نفس أهداف الروح الصوفية حيث الخلاص من الماديات واللجوء إلى اللاقيود واللاانغلاق تلتقي بالذات الإلهية التي نتصورها وفق مفاهيم خاصة بالجوانب العبادية والعشقية.

يرى المستشرق الفرنسي ماسينيون (ت. 1962م) ان هنالك آراء فلسفية كثيرة تشير إلى تأشيرات الثقافات الدينية الهندية منجدات الحلاج متأثر بهم وذهب البطامي إلى الهند لنشر التصوف، وثم تأثيرات البوذية والزرادشية على التصوف(13، ص123).

وبالنسبة للصوفية يمكن أن يكون انطلاقها الأساس من الروح الديني المهيمن إلا الانطلاق كان متأخراً من زمن نبي الإسلام محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) وتكمن إشارة المؤرخين في أن الصوفية ظهرت قبل نهاية القرن الثاني الهجري ويتفق على هذا الرأي كل من (ابن الجوزي) والسراج والقشيري حيث يرى ابن الجوزي ان هذا الاسم ظهر (أي الصوفية) قبل سنة (200ه) والتصوف عندهم أو عند أصحاب التصوف يعتبر رياضة النفس ومجاهدة الطبع برده عن الاخلاق الرذيلة وحمله – أي الطبع – على الاخلاق المحمودة من الزهو – الحلم والصبر والاخلاص الصدق وهم يسعون إلى كسب المدائح في الدنيا والثواب في الآخرة(14، ص32).

إن مفهوم التصوف داخل النظام الإسلامي والذي دائماً ما يوصف بأوصاف مختلفة يكون الروح والحب والعشق حيث يراه المتصوفة بأنه عبادة وطهارة وزهد ثم كشف وميض واشراق ثم اتصال بالخالق الأعظم الذي صدر عنه الكون وهو خالقه وموجود، ويرى المتصوفة كذلك في رحلة النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) وجلوسه في الغار وتأمله أسرار الكون وتفكيره في المخلوقات وفي الله سبحانه أساساً للنمو والأذواق الصرفية غير ان محمداً (صلى الله عليه وآله وسلم) نبي ولا نبي من بعده، والصوفية انما هم أحباؤه واتباعه وسائرون منهجه وسنيته وهديه، ويروي الصوفية عن النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) أحاديث كثيرة عن زهده وتحنثه في الغار وكراهيته للدنيا وايثاره للآخرة وتواضعه للناس(15، ص12–13).

ومن هنا فقد أخذ الصوفيون مكانتهم التاريخية والمعاصرة فهم لا يخرجون عن دين الله وينتمون إلى نبي الرحمة كل الانتماء وهو ما منحهم ابعاد اجتماعية كثير ليس أكثرها الكرامات والخوارق، وأن غالبية المتصوفة كانوا من فقراء الناس وهذا ما يعني أنهم قريبون إلى روحية المجتمع وقريبون من مشاكل الناس والى العامة.

من المجتمع وهذا ما يضيف إلى مناقب أهل التصوف قيمة اخلاقية جديدة وتكسبهم بعداً اجتماعياً مهماً يتعلق بمعنى احترام الناس لهم(16، ص254).

ترى الباحثة في الإشارة إلى تاريخ التصوف نجد أن أساساته مأخوذ من شخصية وسلوكيات النبي العظيم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) مراقبتهم التاريخية له ووعيهم لشخصية عظيمة كشخصية النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) منهم القدرة على النهل من هذا التراث الغني بالمواقف الاخلاقية والاستزادة بالطهر والعفاف والفكر الخلاق الذي اتصف به.

ومن جانب آخر فقد اعتمد الصوفية على أنفسهم في تكوين الفكر الصوفي بعد مرحلة التأثر بشخصية الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) إذ اهتموا بالفكر لترصين أفكارهم ووجودهم وحضورهم الاجتماعي ثم الفهم المتبادل ما بينهم ومن المحيط الذي يعيشون فيه، وهو أنهم ذوات مخلصة وصادقة ونقية ولاشك في أن ذلك يمنحهم منزلة طيبة في الحياة الاجتماعية لهذا فإنهم مختلفون وفي أماكن سامية ومراقبة عن الناس الآخرين.

تعد التجربة الصوفية في جوهرها محاولة تتجاوز حدود التجربة الدنية العادية والتجربة الدينية العادية هي التي تقنع بالعادي والمألوف من مظاهر التصديق والإيمان وتهتم بمجرد الإبقاء بالتكاليف الشرعية والابتعاد عن المحرمات، إلا أن الصوفي يختلف عن ذلك الإنسان العادي القانع بحدود التجربة الدينية، بل الصوفي يطمح إلى تجاوز حدود (الإيمان) ليدخل في تخوم الاحسان الذي شرحه الملاك جبرائيل للنبي (صلى الله عليه وآله وسلم) فالإحسان أعلى مرتبة من الإيمان وهي أن تعبد كأنك تراه فإن لم تكن لتراه فإنه يراك وبذلك فإن الصوفية تسعى للتواصل المباشر مع الذات الإلهية، وتطمح إلى عبادة (المعاينة) وأفضل مثال لذلك

هي شهيدة العشق الإلهي (رابعة العدوية) التي ترى في العبادة المبنية على الخوف من العقاب والطمع في الثواب سلوكاً بما قبل سلوك عبد "الذي إذا أخاف أطاع وإذا أمن العقاب عصى، فالعبادة هي الحب الذي غايته الوصول إلى رضا المحبوب حتى يكشف للمحب الحب التي تحول دونه ودون رؤية وجه المحبوب"(17، ص75–76).

لقد امتازت الصوفية بجوانب عدة فالمدرسة الصوفية ليست مدرسة تهتم بالباطن الروحي تاركة الفكر بل رجالاتها إلى المعرفة كانت من أوائل الطرق التي سلوكها كسيل التدعيم وتقوية البناء النفسي الروحي لهم، فالتصوف تجربة ذاتية وشخصية أو قد اهتم المفكرون بدراسة التصوف بكونه فكراً استغلاليته ومكانة تاريخية، فاخذ الاهتمام بدراسة نصوص الصوفية في محاولة لإبراز الخصائص العامة لهذا الفكر ومكانته في مجمل الانجاز الفلسفي الغربي والعربي الإسلامي بناء على منهجيات تاريخية ونقدية مقارنة، إلا أن يواجه المفكرون والدارسون الفكر الصوفي هو الاصطدام بمشكلة الاغتراب الصوفي، فقد مثل الاغتراب الصوفي مشكلة من مشكلات في البحث الفلسفي ومكوناته الاجتماعية والنفسية، وهنا التوحد لدى الصوفية ينطلق من كونهم شغوفون بالتعلق بالذات الإلهية وهو ما يحتاج إلى الخلاص من الواقع المادي والاندماج بالذات العليا الذات الإلهية(18، ص139).

إن الدين هو وعي بما هو مقدس أو مدنس وعبر هذا الأمر يتم ترسيخ الحدود القاعدية للذات وسلوكها، فان الوجود الاجتماعي يلعب دوراً جوهرياً في تعيين ملامح واشكال ووظائف الديانات، وباعتبار ان هناك علاقة قوية بين الوجود والوعي الاجتماعي، فان مجموعة الأفكار والمفاهيم والتصورات حول الإنسان والواقع والمجتمع والعالم، هي التي تشكل بنية الوعي الديني لذلك وهنالك نوعين من الوعي الديني ويكون النوع الأول هو ما يدعي الوعي الإيماني وهو وعي عام وشائع يمتلكه الجميع دون استثناء داخل المنظومة الاجتماعية، أما النوع الثاني هو نوع نسبي يقترب من الخصوصية وهو ناتج الصراعات الفكرية والاجتماعية(12، ص14).

ترى الباحثة وبناء على ما مر ذكره في الاقتباسين الآخرين فإن المتصوفة ليسوا من عموم الناس وإنهم لا يعلنون إيمانهم بالله والعالم وفق وعي بسيط ودارج لدى الجميع بل هم من النوع الذي يتجاوز مرحلة الإيمان إلى ما هو أبعد من ذلك، فالصوفي رجل تتجذر لحب الإلهي بداخله وهو لا يخاف عتاباً ولا يرجو ثواباً وكفى، بل هو الشعور بالذات الإلهية والقيام في محرابها الناتج من عشق سماوي لا أرضي، وهو ما يجعل من المتصوفة شخصيات تنظر إلى السماء أكثر من نظرها إلى الأرض والى الفضاء الممتدة بين الروح الصوفية للصوفي وبين خالقها العظيم سبحانه وتعالى، ثم بعد ذلك الحب هو الفناء في الذات الإلهية بما ان الجسد فاني وفق الديانات والمذاهب تقر الصوفية بهذا الفناء وتعتمد الروح أساساً في الخطاب الذاتي إلى الإله سبحانه، فان الصوفية يمتلكون عدة امتيازات جعلتهم في فضاءهم الخاص يتميزون عن المدارس والحركات التي ظهرت في القرن الثاني للهجرة كأخوان الصفا والمعتزلة وغيرها، فقد امتاز رجال الصوفية كل على حدة مميزات ميزة كل شخص منهم عن الآخر إلا أنهم يتوحدون بالأهداف والسلوكيات مع اختلاف الفلسفات ووجهات النظر الشخصية.

لقد تميز أبو عبد الله محمد بن عبد الله النفري، تلك الشخصية الغامضة في التصوف الإسلامي إذ لم يكن الثغري مثل الحلاج، إذا نعى الثغري عن نفسه القول بفكرة الحلول أو الاتحاد بين الخالق والمخلوق التي نادى بها الحلاج إذ يقول (إلهي فلا أشباه تماثلك ولا امثال تشاكلك، ولا شواكل تجانسك ليس كمثله شيء)، إذ لم يكن الثغري مثل الحلاج في مسألة حلول اللاهوت في ناسوت كما قال البسطامي ذلك قبل الحلاج ويدعو

إلى الاتباع أي النفري "أي الابتداع هو ان يسمع العبد ككلامه هو ويسلك طريقه هو ذلك غاية القبح وغاية الجمال ان يسمع قول الله تعالى ويسلكه ويتخذه طريقاً حقيقياً"(19، ص30–31)، بينما ابن عربي الذي يعبر عن تجربة الصوفية إلى جانب الغزالي هي في الحقيقة كشف لمعنى الوجود ومعنى الخطاب الإلهي استخدام نهج (الستر) بتوظيف الاشارات وان استخدام منطقياً في الحالتين وبشكل أو قد يصبح استخدام منهج الستر في لغة الصوفي ابن عربي وغيره هي العبرة من تجربة الكشفية تقليداً للنهج الإلهي في خطابه، فالموضوع ليس هدفا ولا غاية بل الهدف والغاية هو تحفيز المتلقي على الدخول في المغامرة، وفي ذلك يقول أبو حامد الغزالي:

مكان ما كان ها لست أذكره
فظنَّ خيراً ولا تسأل عن الخبرِ

فالظن بالعلم على غير أهله لم يكن سلسلة الصوفية وحدهم بل سائر الفلاسفة جرموا على العامة الاطلاع على كتب البرهان خشية ان تفسد عقائدهم، لذلك فان ابن عربي امتاز بمنهج (الستر)؛ لأنه يشكل له الحماية من اضطهاد السلطة السياسة وهي العلة المركزية الأساسية(20، ص94–95).

ترى الباحثة لقد تأثر الفكر الإسلامي بالتفكير الصوفي من النواحي الجمالية حيث يبرز ذلك في افكار معظم فلاسفة الإسلام حيث ان الدنو الروحي أو التقارب بين الفرد والذات الإلهية يمنح المعرفة بالجمال السامي الإلهي المعرفة الحقيقية النابعة من انطلاق العشق من ذات الزاهد والعابد المبتعد عن الملذات الدنيوية نحو الإله الكوني الذي تحيط به المحبة الإلهية، لذلك ووفق هذه المعرفة يكتشف الإنسان أن كل جمالي أرضي انما هو عاكس الجمال الإله، فالله جميل يحب الجمال.

ومن هذا نرى أن المعرفة تؤخذ من المعرفة بالله سبحانه وتعالى وهنا يتميز الصوفية عن غيرهم على أساس انهم أصحاب علوم حيث لا تموت كما لدى الآخرين وبذلك يرى أبو زيد البطامي وهو من كبار الصوفية وقد عاش في مدينة بطام الواقعة بين خرسان والعراق يرى ان أهل العلم والرواية قد اخذوا علومهم ميتاً من ميت، واخذنا عليه من الحي الذي لا يموت(21، ص169).

إن التصوف له دلالات ومعاني كثيرة ومختلفة لدى المفكرون والفلاسفة وذلك نابع من أنه ذو صلة بالدين والعقائد الإلهية فالتصوف هو جزء عقائدي من الدين الإسلامي امتازت به جماعة من الناس من دون غيرهم ممن يؤمنون بدين الإسلام؛ لذلك تعد الظاهرة الصوفية تعبر عن بواطن الدين الإسلامي أو بمعنى تشكل الصوفية البعد (الباطني)؛ لذلك فهي مرتبطة بالدين أساساً؛ لأنها لا يمكن أن تكون بمفرد عنه أو منفصلة ومشكلة لأن ذلك سيفقدها قيمتها فالتصوف هو جانب روحاني في الإسلام وهو عاصم للإنسان من الملذات والجسد المادي والغرائز، إنه يبتغي مرضاة الذات الإلهية والاقتراب منها(22، ص617)، ومن المتصوفين الذين لا يجاملون في حب الله (عز وجل) والتقرب إليه كما فعل أبو تغري المتوفى سنة (572ه) الذي لا يجامل ولا يداري وانما يصف الكذاب بالكذب والسارق بالسرقة ويستعمل الألفاظ الجارحة فتكون النتيجة توعية المذنب ومعرفته إلى مدى اساءته فيدفعه إلى الاستغفار والتوبة والوصول إلى الاخلاص وتقرب إلى الذات الإلهية وذوبان فيها (1، ص617).

الصوفية وصل واتصال والوصال هنا ليس بين الذات والذات لأن هذا يعد كفر بحد ذاته عند المتصوفة، إن الوصال مشاهدة العبد لربه تعالى بعين القلب متى ما دفع حجاب عن القلب السالك وتجلى له يقال ان السالك الآن واصل(1، ص1005). والتصوف الهروري المعروف شيخ الإسلام عرف بالتصوف السنى، رأي النقاد الذي يختلف بدوره عن التصوف الذي عرف به (ابن عربي) (ابن سبعين) (ابن مسرة)

الذين تميزوا بالتصوف الفلسفي (وحدة الوجود) الذي يذهب به إلى الفناء والتوحيد باللسان وتوحيد بالاستدلال وتوحيد بالحال وكمال البصيرة كذا فالتصوف عند الهروري عبارة عن أربعة أمور الصفاء – الوفاء – الغناء – البغاء (1، ص596–597)، وبذلك فإن الصوفية أخذت حضورها ووجودها من إمكان الفكرية والروحية التي أكدتها منطلقات مفكريها وتمسكهم بهذه الأفكار رغم كل تنظيمات التي قدسها وأبسط الامثلة على ذلك الحقيقة التاريخية التي أودت بحياة الحلاج الصوفي الذي كان يتشهد توحد بالذات الإلهية وعشق لها ثم تأثر الصوفية بالفلسفات الأخرى كالإغريق وبذلك ثبتوا انهم يمثلون انفتاحاً روحياً وفكرياً على العالم ومكنوناته مع الاخذ بعين الاعتبارات المادة مستبعدة من كل افكارهم لأنها من شأنها ان تحد من تواصلهم ولتحقيق طريق الروح العاشقة.

المبحث الثاني: الأداءات الصوفية في الخطاب المسرحي وآلية إشراقها

ككل التيارات والحركات والمذاهب الفكرية والأدائية فإن للصوفية فعلها الحاضر في متون الخطاب المسرحي بكل أنواعها بحيث لا يمكن غض البصر عن فاعليتها في فضاءات مختلفة من الفن المسرحي على مستويات النصوص المكتوبة وكذلك في العرض المسرحي وتقنياته المتنوعة.

إن مفهوم الصوفية الذي تعارفنا عليه في المبحث السابق ومفهوماتها قادرة على الإشراق وبقوة في مسرح يستنتج تكوينه من الصوفية واشتغالاتها ومكوناتها الروحية والقدسية فيضفي على النص والعرض فسحة يمتاز بها هذا النوع من المسرح فنجد أن كتاب كثير من كتبوا في هذا المسرح ومنهم على سبيل مثال الإليرلندي (بيتس) و(كربكوري) في مسرحيتها (حيث لا شيء)، و(مسافر) ثم في المسرح العربي هناك الكثير من الكتاب مثل صلاح عبد الصبور في مسرحية (الحلاج) عزيز عبد الصاحب في مسرحية (بشر الحافي) أو (ليلة خروج بشر ابن الحارث حافياً) وهذا ما يشير إلى ان الصوفية وجدت لها صدى كبير وواسع في التمثيل المسرحي لها، أو ان فضاء النص المسرحي كان مرتعاً خصباً للصوفية، ثم ان المسرح له القدرة في توظيف كل جديد وقديم في الحياة الإنسانية لأنه ببساطة هو الحاضنة لكل الأفكار التيارات والمذاهب والمواضيع الإنسانية برمتها فليس غريباً ان نجد اشراقات الصوفية وصداها في خطاب المسرحي نصاً وعرضاً.

ويمثل الطقس الصوفي الذي يمتاز بخصائصه الخاصة به كمناخات المقدس وابعاد المدنس ومغادرته أساساً وهذا ناتج من ان الصوفية تحتفي بالقداسة النابعة من خطابها الروحي إلى الذات الإلهية المقدسة وهذا ما يحتاج إلى توجد وابتعاد عن العالم الماري، أي إنه طقس روحي يقوم به الصوفي لتطهير الذات وبذلك يلتقي بشكل كبير مع مفهوم التطهير في المسرح منذ أرسطو لأن المسرح يسمى إلى تخليص الذات الإنسانية ومشاكل دنيوية فان معرفة الأشياء وكفها وأصلها أمر ضروري للصوفي وهو يقود إلى امكانية السيطرة التحكم بالإرادة والذات، فأصل الأشياء ومعرفتها تمت الإنسان القوة المعالجة مواقفه الحياتية الدنيوية عبر طقس ديني ووحي يفرض مقدس، أو وهي ذاتها التي انعكست حيث مناجاة إبراهيم الروحية من اجل محبوبته صفية (23، ص95).

يمكن القول ان النص الصوفي يهتم كثيراً بالمونولوجات، لأن هذا متأصل في ذات ابطال هذا النوع من المسرحيات فالحوار هو اشراق للروح عبر كلمات ومناجاة روحية خالصة ففي مسرحية الحلاج لصلاح عبد الصبور نجد ان الصوفية واضحة عبر شخصية احد كبار المتصوفة العرب وهو (أبو مغيث الحسين بن منصور الحلاج) المولود في منتصف القرن الثالث الهجري، والصوفية الداعية إلى محبة الله الخالصة والاهتمام بالذات الإلهية وعشقها لنيل السعادة الأبدية، فالتكنيك الدرامي في هذه المسرحية تطلب أحياناً

التعريف بالشخصيات وضعتها وبيئتها، وهو بارز في المونولوج الطويل في الفصل حين يتحدث فيه الحلاج عن نفسه وهمومه وأهدافه، في الفصل الأول حيث يدعو فيه الحلاج الناس إلى المحبة والى المعرفة الله حق معرفته، وهو حوار طويل خرج من المناجاة إلى الوعظ والنصيحة والمعرفة(24، 32-33).

تعد أشكال الخطاب المسرحي التي تعتمد الصوفية منطلقاً لتأسيس النص والعرض هي خوض الثقافي ومعرفي يهتم بالتاريخ الإنساني وتراثه من اجل انه ربط بروح الحاضر، وربما تقدم الحاضر عبر القضايا التاريخية وترابطها بمصير الإنسان اليوم، ونجد ان برتولد برشت يرى أن مصير الإنسان مرتبط بالإنسان والتاريخ وأن الوسيلة لجعل العصر الحالي أساس مادي وبشري من أجل أن يسمو الإنسان مع التاريخ في رحاب مستقبل أرقى(25، ص92).

ترى الباحثة أن يعتمد الكاتب المسرحي الحديث على وضع شخصية محورية أساسية في النص المسرحي الصوفي وكل ما يدور حول تمثيل البيئة التي تعيش فيها (البطل) وهذا ما يعني ان الكاتب المسرحي للنص الصوفي يعمد ساعياً إلى قراءة واستحضاره مع المحافظة عليه.

أما ما يتعلق بالحاضر وآلية تمازجه وطرحه عبر الواقعة التاريخية فان ذلك يأتي بشكل قد لا يبدو ظاهراً إلا بعد الخوض في التفاصيل ومحاولة ربط الحاضر بالماضي عبر إدخال قضايا سياسية أو اجتماعية، ونجد مثلاً لذلك هو محاولة كبت السلطة لصوت الحلاج ومحاولة كبت لإبراهيم، ثم تكميم الأفواه وقطع الألسن التي تنشد الحرية والخلاص من عبء القيود، فالصوفية انفتاح لا نهائي على عوالم لا نهائية أزلية تمثلها الذات الإلهية العظيمة، هو ما يتوافق مع الواقع الغربي في استبداد السلطات والحكومات وتعقيد الحريات الشعوب والافراد والمجتمعات العربية، لذلك نجد ان الكاتب العربي يذهب باتجاه التاريخ هو الآخر للتخلص من سلطة الرقابة والسياسة أيضاً.

وفي العرض المسرحي العالمي نجد ان هنالك الكثير من المخرجين من اهتم بالطقس والسحر والمناخات الصوفية التي تغلق فضاء العرض المسرحي ليقترب المسرح من الطقس الصوفي والأجواء الروحانية، فيشعر المتفرج انه في قداس أو مكان مقدس ليتقاسم مع المخرج والممثل الطقس الروحي ويعيش فيه مشاركاً وفاعلاً. ومن هؤلاء المخرجين ادورد كوردن كربك وانطوانين ارتو وبرخت وباربا واريان منوشكين وبروك، وذلك ناتج من ان الحياة المعاصرة مرت بأزمة حادة تجلت فيها هيمنة العقل والمادة والتقنيات الحديثة والتكنولوجيا وتكاليف الحروب والأزمات الكونية لذلك سعى هؤلاء المخرجين إلى الاهتمام بالمقدس والروحية والطقس الميتافيزيقي والبحث عن اشكال الفرحة وطقس والحركات الروحانية والمقامات والصوفية والوحدانية والهدف من ذلك هو تطهير الروح الإنسانية وتخليص النفس من الغرائز البشرية الشعورية واللاشعورية(26).

لقد بدأ الاهتمام في المسرح الحديث بالروح والجسد معاً وذلك باستخدام الجسد جسراً تعبر عبره الروح إلى مبتغاها ورغبتها في التحرر من اسر الجسد المادي المحيط به عبر الأداء الفني الساحر للمثل المعاصر وعبر الرقص أحياناً التعبيرات الجسدية الصامتة في أحيان أخرى أو التناوب بين سحر الكلمة وسحر الروح المنبعثة من الحركة الجسدية، فقد اهتمت المسارح والمدارس المسرحية الاخراجية الحديثة على الارتجال والايماءة والألعاب المسرحية والتمارين الروحية وذلك ما نجده في مسارح كمسرح الفقير الكروتوفسكي حيث استنفار الطاقة الروحية للمثل وتعبيرات الأدائية وبالتأكيد فان فعل الروح يحتاج إلى طقسية خالصة تهتم الميتافيزيقي الغيبي والمقدس وكذلك لدى جوزيف شايكين وبروك وارتو هذه التيارات أو المدارس الاخراجية سعت إلى الجمع بين ما هو جسمانيث وبين ما هو روحاني في الأداء متأثرين بالطقوس

الشرقية، فقد لجأ بروك إلى اعمال مثل (منطق الطير) والاسطورة الهندية والمهابهارتا وبكل إشراقاتها الصوفية والطقسية(27، ص77).

ويمكن القول ان الفنان أو المخرج المسرحي سعى إلى العودة المسرح إلى الطقس الروحي الذي يخيم على العرض المسرحي بسحره وصوفية إلى ان فنان مثله مثل الصوفي، لأن الخلاص من هيمنة التكنولوجيا ومشاكل العصر هو الذهاب باتجاه فتح باب التكامل للذات الإنسانية وفاعليتها باتجاه التطهير والتقديس والاتجاه نحو السمو وهو غاية الجمال، فالتأمل الجمالي يبعث في النفس الخشوع وهو انتقال من الأنا الهائمة الفوضوية إلى البساطة والعمق فكما المتصوف أو القديس وهو الرجل الذي يكرس حياته لله سبحانه نجد ان الفنان والمخرج المسير يضع نفسه تحت تصرف رسالته الإنسانية والمثل النبيلة وهو السبب الرادع لأن تمضي الذات الإنسانية بطريق الانحراف والشر بل سعى المخرج العالمي إلى روح التكامل والطقس واجتماع الذوات في العرض (28، ص605).

وبملاحظة الطقس المسرحي المعتمد على الاشكال والأفعال الروحية التي تعد من أشكال التصوف، يمكن أن نلاحظ أن من اشتغل الطقس المسرحي بهذا الشكل الذي يتوافق كثيراً مع أهداف البحث هو ارتقى في مسرح القسوة، فقد ازداد اهتمام أرتو بالنمط الشرقي للمسرح؛ لأن المسرح الشرقي يمتلئ بالممارسات الطقسية ذات الابعاد الروحية فهو يرى أن المسرح الشرقي ذو نزعة روحية تختلف عن المسرح الغربي الذي يمتاز بالنزعة المادية وتوكيد الجوانب النفسية، ففي المسرح الشرقي هنالك مناجاة تعمل على إنارة الأفعال والسحر وهي مثيرة بشكل كبير فكرياً(29، ص62–63).

لقد كان اهتمام ارتو في مسرحه هو الخلاص من اللغة وايجاد بديل لغوي باللغة المنطوقة والتي أخذت قسطاً وافراً من تاريخ المسرح بحيث أدت إلى توكيد الفعل اللغوي على الفعل الصوري والروحي الطقسي لاكتشاف علامات كونية / جسدية أو ما يطلق عليها (اللغة الهيروغلوفية) المعبرة عن روح الطقس وسعى استخلاص أساطير الفرد ويومياته كذلك فان الموضوعات (الثيمات) ستكون إنسانية معبرة عن الإنسان في كل زمان ومكان، وسيتم تفسير هذه الظواهر الثيمات وفق أقدم النصوص والعودة إلى البدائية "إن مسرح القسوة مسرح طقوسي ويظل الرجوع إلى اللاوعي منذوراً للفشل إذا لم يوقظ المقدس، وإذا لم يشكل تجربة (صوفية) الكشف (وللإبانة) عن الحياة في انثيالهما الأول"(30، ص91).

لذا تأثر الكثير من المخرجين بما قدمه ارتو في الطقس المسرحي والبحث عن أداءات روحية تقترب كثيراً من الأجواء الصوفية حيث بروك قدم عرضين مسرحيين كما مر سابقاً هي (المهابهارتا) ومسرحية (منطق الطير) (31، ص62–63)، فاستند في هذين العرضين على ادخال رموز دلالية كالشمس الفرعونية والشيطان الديونيسوزي والأسلحة السحرية ذات القداسة وفكرة العرض هي أن الإنسان الإله وبإمكانه أن يكون إلهاً وأن الناس عليهم أن يدمروا أنفسهم في (المهابهارتا) لتصل إلى الفردوس الأعلى، فالإنسان هو وفق مفهوم المهابهارتا التي يمتلكها بروك تتفق مع عملية تدمير الإنسان للخلاص من الجسد والانطلاق إلى السعادة الأبدية وفي هذا يرى بروك أن على المخرج أن يستحوذ على إيحاء المتلقي ويجب أن يمتلك متلقيه ما يسمى بالحس الباطني الذي في هذا التوحد وهذه المناخات التي تتجلى فيها الصوفية حيث الخلاص النهائي في الروح وسموها نحو ذات الإلهية وما بين افكار بروك في هذا العرض(32، ص18).

وعند كروتوفسكي فإن العرض المسرحي ليس سوى طقس روحي يعتمد البدائية في الأداء ومحاولة التقريب بين المتلقي والمتمثل عبر مشاركته في طقس مسرحية يشبه كثيراً نزاعات عند الهنود، وكذلك حفلات الطقس لدى المسلمين باختلاف طقوسهم وهي جوانب روحية واضحة تهتم بالبعد الروحي السحري الذي تعتمد

توظيف الجسد وطاقاته من اجل تقديم أرواح لا أجساد، أرواح استطاعت فرض هيمنتها على الحس وطوعته لها وبقية العناصر المادية فيه فأصبح الجسد هنا ذائباً فاعلاً بفعل الروح المهيمنة، فكرتوفسكي يسعى لاستغلال الطاقات الفيزيقية والجسدية التي تأخذ حضورها من استكمال البدائية للتعبير عبر استفزاز وتحفيز المشاركين (الممثل – المتلقي) بالرغم من ارادتهم ومحاولة اشراكهم في طقس الروحي اقترب إلى الصوفية التي تدنوا إلى السمو والرفعة والخلاص من عين الجسد وضغوطاته(32، ص20)، لذا فالجسد ممثل كروتوفيسكي يعبر عن رد فعل روحي معين ويظهر للمتلقي مما يجعل الممثل يتجاوز ما هو مألوف من حركاته وافعاله اليومية محاولاً من حركاته وافعاله اليومية محاولاً للوصول إلى حقيقة التعبير عن الذات الإنسانية(33، ص93).

ترى الباحثة أن النقيض السلبي للحضارة الغربية التي وضعت بأنها مادية هي الحضارة الشرقية ذات المنحى الروحي وهو ما كان يسحر العاملين ممن مر ذكرهم فقد كانت الحضارة الشرقية تنوع طقوسها السحرية والدينية.

فقد تأثر بها الكثير كما مر سابقاً التي شكلت عروض مسارحهم التجريبية فشخصيات الدنية تعربية بحتة ثم أساطير الشرق وتوظيفها في العروض العالمية مما أدى إلى تمازج وتداخل حضاري في عملية تثاقفية مهمة، حيث الأفكار الطقسية والصوفية الروحية في الهند الصين ومصر والعراق وإيران(34، ص332)، إذ امتاز المسرح الشرقي باعتماد ممثليه على الحركة والايماءة والأقنعة والاغنية والمكياج والزي الخاص ولكل حركة وإيماءة يؤديها الممثل دلالاتها وروحيتها لذا سعى الغرب إلى مثل هذه العروض الشرقية بسبب الروحية التي تبعثها(35).

وعند المرور الشمس نلاحظ أن منوشكين عمدت إلى عدة أمور تشير إلى وجود جوانب روحية قريبة من مفاهيم صوفية طقسية فالعرض المسرحي تتحلل موسيقى مصاحبة استخدام الطبول استخدام الأقنعة المأخوذة من مسرح النوالياباني وفي عروض أخرى تحت طابع هندوسي أو فارسي وهذا ما يشير إلى مفاهيم التفاعل الإنساني مع الذات الإلهي فوجهة النظرة الغربية في الذهاب نحو الشرق واستثماره وذلك لأنهم يجدون فيها أداة انسلاخ الروح من الجسد والخلاص من هيمنته نحو توكيد نزعة حضور الروح وصفاءها ونقاءها لخلق مناخ طقسي روحي إلا أن منوكشين في هذا قد توجهت نحو تطوير استخدام البدائية بعيداً عن الطقس.

مما يكن من اقتران الصوفية بكونها تمثل نزعة الإنسانية إلى الفضاءات المفتوحة والتي تتجلى فيها مناجاة الذات الإلهية فإنها شكلت نقاط انعطاف في المسرح العالمي أما من ناحية الطقسية وقد يكون الطقس خالي من الروحية النقية الصافية كطقوس المجون والاسفاف إلا ان الجوانب الأخرى من الطقوس التي تبنى على أساس سمو بالذات الإنسانية هي خصيصة مهمة من خصائص الصوفية وهو ما سعى ويسعى إليه كل مسرحي في مسرح المعاصر سواء الغرب أم العرب إلى جعل المسرح روحياً وإن كان أساسه الاهتمام بالجسد، فالجسد هنا وسيلة وليس غاية وتبدو الغاية المثلى في ذلك هي اقامة طقس تشاركي سامي يرتقي بذات الإنسان ولا يدنو بها دنواً في عروضهم ونصوصهم المعاصرة.

ترى الباحثة أن ما تمنحه الصوفية من اشراقات ومناخات ساحرة أدى إلى تشكل للنصوص والعروض روحاً أساسياً تغنى وتكشف لأن يصل إلى رقيها ورهبتها أي عرض مسرحي فتشكل العرض على أسس روحية وطقسية هو اشراق الروح الصوفي العاشق للذات الإلهية ومن ثم تجلى الروح الإنسان العاشق للسمو والطهر.

إن اصطباغ العروض المسرحية في العالم الغربي والفرعي كان اشراقاً وانعكاساً واضحاً للروح الصوفي فيها ارتو غروتوفسكي وبروك وكانتور إلى منوشكين وقد تتعدى الاسماء إلى عدد كبير تكون اشراقات الصوفية وروحيتها قد كانت مطلباً أساسياً بشكل شعوري لدى الخريجين أو بشكل غير شعوري.

ما أسفر الإطار النظري من مؤشرات

1. التصوف انطلق من الحاضنة الدينية ونما فيها إلا أنه تجاوز الخط الديني المألوف إلى اللامألوف.
2. اهتمت الصوفية فيما بعد بالتيارات الفكرية والفلسفية واستفادت منها لتوسيع عالمها الفكري.
3. تأثرت الصوفية بتيارات دينية كالزرادشتية والبوذية والديانات الهندية والصينية تمثل الصوفية ذروتها.
4. المسرح والصوفية بما كان يلتقيان في الاشراق والانعكاس أي اشراق الأفكار الصوفية في فضاء العرض المسرحي.
5. امتاز الشرق بكثرة التيارات التي أدت إلى ظهور التصوف مع اعتبارات الغرب سابق لهذا الظهور.
6. المسرح الصوفي كمفهوم فني مسرحي خالص ظهر لدى الغرب وتحديداً في ايرلندا من قبل (بيتس وكربكوري).
7. الفضاء الروحي الديني شكل أهم اشراقات الصوفية في الخطاب المسرحي.
8. اتسمت المدارس المسرحية العالمية والمخرجين العالميين بالمسرح الشرقي ذي مواصفات روحية مثل مسرح القوة (ارتو) ومسرح بروك.
9. وصف المخرج العالمي ارتو ان المسرح الشرقي هو مسرح السحر والفضاء الطقسي على عكس المسرح الغربي المتميز بالماديات.
10. التصوف في العرض المسرحي العالمي كان بديلاً للتطهير الارسطي، هو ما سعت إليه العروض الحديثة.
11. سعى المخرج العالمي إلى اشراق الروح الصوفية وجعلها مهيمنة على عروضهم أمثال ارتو وغروتوفسكي.
12. اهتم الكاتب العربي صلاح عبد الصبور إلى الغوص في التاريخ واستحضار الشخصيات الصوفية والدينية لتمثل اشراقاتها الروح الماضي المرتبط بالحاجة.
13. تجلت الكثير من الشخصيات الصوفية في نصوص لأنها مثلت نمطاً لضرب الواقع والخلاص من الرقيب السياسي.
14. تمثل نصوص وعروض الصوفية اشراقاً ثقافياً داخل العرض المسرحي للتاريخ وقراءة لذلك التاريخ بعين المعاصرة.

الدراسات السابقة ومناقشتها

دراسة علي محمد هادي الربيعي

(التصوف الإسلامي وانعكاسه في النص المسرحي العربي) مجلة نابو للبحوث والدراسات، ع(1)، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل 2006.

تمثلت مشكلة البحث على انعكاس الفكر الصوفي الإسلامي في نصوص مسرحية وتركيز على شخصية صوفية في النص المسرحي حيث تناول ثلاث مسرحيات:

1. مأساة الحلاج – صلاح عبد الصبور.

2. رابعة العدوية – عدنان مردم بك.
3. بشر الحافي يخرج من الجحيم.

دراسة نجلاء عطية

رسالة الماجستير الموسومة (ملامح التصوف في النص المسرحي العراقي) والمقدمة إلى كلية الفنون الجميلة جامعة بابل عام 2008 للباحثة نجلاء عطية وقد قسمت الباحثة رسالتها على خمسة فصول، احتوى الفصل الأول على مشكلة البحث واهميته وهدفه وحدوده وقد اختلفت مشكلة البحث هذه الدراسة عن الدراسة الحالية المتمثلة بالتساؤل الآتي: (ما مدى إمكانية النص الدرامي في التعبير عن الأفكار والبنى الصوفية رغم اختلاف كلا اللغتين من حيث المرجع المفاهيمي.

أما الفصل الثاني فقد تضمن على المبحث الأول الذي عنى بمرجعيات التصوف في الوضعية الديانة زرداشية – البوذية.

أما الفصل الثاني فقد تضمن ثلاث مباحث على مرجعيات التصوف في الديانات السماوية (الديانة اليهودية – الديانة المسيحية – الديانة الإسلامية – الغنصوية)، أما المبحث الثالث فقد تضمن مرجعيات التصوف في الفكر الفلسفي (افلاطون – الغنوصية – افلاطين – شونبهاور – لبون تولستري – هندي – برجسون – جيريل مارسيل).

أما الفصل الثالث فقد شمل مبحثين: تناول المبحث الأول ملامح التصوف في النص المسرحي العالمي (برمثيوس متعبداً – هرقل فوق جبل اوتيا – العاصفة – فاوست – الطريق إلى دمشق – عندما نبعث نحن الموتى – الضوء يسطع في الظلمة – جريمة قتل في الكاتدرائية – أهل القمة). وتناول المبحث الثاني ملامح التصوف في النص المسرحي العربي، (ايزيس – مأساة الحلاج – الدراويش يبحثون عن الحقيقة – رابعة العدوية – طقوس الاشارات والتحولات).

أما الفصل الرابع فقد شمل على إجراءات البحث الذي تضمن مبحثين: الأول على ملامح التصوف في النص المسرحي العراقي. المبحث الثاني: تحليل العينات وقد تناولت الباحثة العينة الأولى نص المسرحي (رسالة الطير) (لقاسم محمد) والثانية (ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً) عزيز عبد الصاحب، والعينة الثالثة خزعل الماجدي والعينة الرابعة حاتم عباس بصيلة، وتناول الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات وقائمة المصادر وخلاصة البحث باللغة الإنكليزية.

وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة اختلافها مع هذه الدراسة وسابقتها من حيث السياق العام والأهداف وطريقة تناول موضوعها وحدود البحث.

الفصل الثالث:مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من عشرة عروض مسرحية من (1999–2015) حاملة للإشراق الصوفي كما هو موضح في جدول رقم (1) أدناه:

جدول (1): مجتمع البحث

ت	اسم العرض	مخرج العرض	سنة العرض
.1	سيدرا	فاضل خليل	1999
.2	ماساة الحلاج	سمير العصفوري	2000
.3	سيدرا	عبد الكريم الجراح	2001
.4	كده اراه	عبد الحق الزورالي	2003
.5	الجبل	حاتم حافظ	2010
.6	طواسين	حافظ خليل	2013
.7	مأساة الحلاج	محمد زكي	2014
.8	يارب	محمد حسين حبيب	2015
.9	شجرة العاشقين	ميثم فاضل	2015
.10	نورية	ليلى محمد	2015

عينة البحث

اختارت الباحثة عينة بحثها بالطريقة القصدية وذلك للمسوغات الاتية:

1. اقتربت العروض المنتخبة من هدف البحث اكثر من غيرها.
2. استطاعت الباحثة مشاهدة العروض على الاقراص الـــ CD وبذلك استطاعت تحليل عينتها.

جدول (1): عينة البحث

ت	اسم العرض	مخرج – مصمم	سنة العرض	مكان العرض
2	طواسين	حافظ خليل	2013	الاردن
3	نورية	ليلى محمد	2015	بغداد

اداة البحث: اعتمدت الباحثة مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة بحث.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التعليمي (التحليلي)

تحليل العينات:

العينة الأولى: مسرحية طواسين

تأليف: إبراهيم ابن عمر

إخرج / حافظ خليفة / مكان العرض المسرح الوطني بغداد 2013م

يتمحور نص طوسين على استلهام التاريخ عبر استدعاء شخصيات لها مكانة في التراث والتاريخ العربي والإسلامي الصوفي لذا عمل النص على الحفر في الذاكرة التاريخية ومساراتها الفكرية والاجتماعية وأثرها 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 عبر رؤياه الصوفية وشخصية حمدان القرمطي صاحب مشروع سياسي منطلق من عقائد باطنية مشبعة بروح الإصلاح ويستدعي شخصية أخرى هي شخصية ابن عربي وشخصية السهروردي المقتول أربع شخصيات تاريخية شكلت حضور في خريطة التاريخ الثقافي الإسلامي، وينبثق النص من ثيمة ساخرة وهي استدعاء شخصية إبليس الذي يدير اللعبة وفق منظور ديني فإبليس الذي ناظر وحجاج الله ومقارنة نفسه المصنوعة من نار إزاء الإنسان المصنوع من الطين لا يمكن أن يكون أكثر ولاء منه فهو العابد الخاشع الذي عبد الله بكل إخلاص يرفض أن يسجد إلى آدم المصنوع من طين، لتنتهي المناظر بينه وبين الله بأن الله يمنحه الاختيار إلى يوم البعث ليمتحن عباده والذي اصر إبليس على أن يسعى تظليل هؤلاء العباد، لذا فإنه يعمل على إغواء عباده الخالصين له، فإنه يتوسل إلى الخالق أن يمنحه قطعة أرض كي يختبر بها عباد الله إنه رهان إبليس الخاسر حيث يظهر إبليس الذي يعمل على استدعاء هؤلاء الثلاث بطريقة ساخرة فهو يلتقون وهو في طريقهم إلى الكعبة ظنا منهم ان القيام قد قامت ورفع القلم وعبر لغة ساخرة يعمل إبليس على جر هؤلاء الأقطاب الثلاث مع 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 عبر 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 السلطة وامتلاكها وهو امتحان لهم إذ يدور سجال بينهم عبر أمنياتهم على الأرض ليحققوا مشاريعهم التي لم يمنحها لهم الحكام وقت من تطبيقها، إذ يقترح إبليس منحهم هذه الفرصة ويقترح عليهم الأرض ليحقوا حلمهم فهو يقترح عليهم أن يختاروا من يحكمهم، ويدور الجدل في أيهما أصلح لتطبيق نموذجه ليصل بنا النص إلى استحالة أن يطبقوا برامجهم وإن كانوا رموزا تاريخية لها خصوصياتها، رابطا تلك المشاريع بما حصل في بلدان الربيع العربي من هيمنة 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 أن يمتحن هؤلاء الذين ماتوا وقتلوا بسم الله لذا فهو يتوسل بالخالق، يقول:

ـــــــ هؤلاء هم أولياؤك الصالحون الذين كانوا يريدون أن يحكموا باسمك هم اختاروك فقتلوا باسمك لذا امنحني قطعة أرض وقطرة دم كي استدعي هؤلاء الذين اختاروك فأحرقهم أريد الحلاج وابن عربي والسهروردي المقتول وحمدان القرمطي.

لينهي المشهد بتحقيق رغبات إبليس إذ يتغير الإيقاع وتلعب الألوان دورا أساسيا للدخول إلى عوالم قدسية، وينادي إبليس بكل قوة ليقول:

ـــــــ أنا الذي خالفتك وعاقبتني امنحي قطعة أرض ونقطه دم.

لينتقل بنا المشهد إلى الثاني إلى صوت نفخ بوق وكأن القيامة قد بدأت، إذ يعمد العرض إلى 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 إلى طريق يوم الحشر وهو عبارة عن طريق مستقيم حيث يلتقي عليه الرجال الأربعة، الطريق الذي نفخ به البوق لإعلان يوم الحشر ليكتشفوا أنهم في يوم الحشر ليتعرفوا على بعضهم ويتسألون عن يوم الدينونة. فالقيامة قامت في هذا المشهد الذي استثمره المخرج بجعل الأرضية بيضاء وهي دلالة على وجود الطهر في المكان وبما يحمل البياض من رمزية للنظافة والنقاء مؤكدا ما تحمله تلك الشخصيات الصوفية من إشكالية الحضور لينتهي المشهد بتقنية خيال الظل الذي لعب دورا أساسيا في كسر الشكل التقليدي للعرض باستخدام الإضاءة الساقطة من خلف الستائر وتنبثق منها الشخصيات الصوفية لتبدأ مرحلة التحول لديها بهيمنة إبليس الذي لعب دورا أساسيا في الإغواء وامتحان تلك الشخصيات والعمل على أغواها وإسقاطها وهي فرضية قدمها العرض للوصول إلى أن السلطة هي امتحان ومرحلة تحد لتلك المنظومات وانعكاسها على الواقع المعاصر في المشهد الثالث تواجه الشخصيات مع إبليس الذي هيمن عليهم بمعرفته بطموحاتهم فهم ضحايا الإحكام الذي أطاحوا بمشاريهم وأحلامهم فهم الذين في داخلهم تنمو بذرة التمرد، في هذا المشهد الذي هو عبارة عن محاورة ذواتهم تلعب الإضاءة بمجموعة من البقع البيضاء يحيط بكل واحد منهم ليكشف كل واحد من هؤلاء خيبة أمل يحملها في داخله ليطرح عليهم فكرة منحهم أرضا عندما يبدأ يسألهم عن أمنياتهم، فيعبر هؤلاء الأقطاب عن خيبة الأمل التي حصدوها بعدم قدرتهم على تنفيذ مشاريعهم، لينتقل المشهد الرابع الذي هو إصغاء إبليس إلى هؤلاء واقتراحه على تنفيذ أمنياتهم ليقول:

إبليس: تحب نحقق أمنياتك؟

قرمط: يا ريت يا إبليس

ابن عربي: يلزمنا أرضا

إبليس: موجودة

قرمط: أين؟

إبليس: هنا

قرمط، دولة في حفرة.

السهروردي: يلزمنا شعب

إبليس: شعبها أنتم

لذ يبدا السجال على القبول بالدولة بشكل ساخر وناقد عندما يقترح إبليس شكل الدولة التي يديرها قرمط ليبدا الرفض إذ يعلن إبليس أن قرمط هو من يدير الدولة وهي عبارة عن حفرة ليبدأ التآمر على قرمط الذي لا أحد يسمع برامجه ومن ثم يعمل هؤلاء الأقطاب على الإطاحة به وإسقاطه عندما يريد كل واحد منهم أن يكون هو النائب الأول إلى الرئيس. في هذا المشهد الذي عمل العرض على بث شفراته بلغة الصور والحركة وجمالية الأداء ليوجه نقدا لاذعا إلى المجتمع الذي يسهم في صناعة الأنظمة الدكتاتورية بلعبة الأداء المتنوع للممثلين وتحولاتهم لينهي المشهد بالإطاحة بقرمط وعدم الاتفاق على شكل الدولة التي يريدها لعدم قدرته على إرضاء طموح الأقطاب، لذا يعمد هؤلاء على تدمير حلم قرمط بهذا المشهد الذي يشتغل فيه اللون الأبيض ليغطي أرضية المسرح، بينما شكل الكرسي ذو اللون الأحمر وهو رمز الدم فيبدأ التحول تدرجيا إلى بقع حمراء يسقط فيها قرمط ليتخلل اللوحة طقس صوفي مع اشتغال اللون ليظهر إبليس الذي يغطي ويصبغ الأرضية بلون الدم الطقس الذي يديره ابليس، هو طقس جلد الذات وهو سلوك صوفي يسلكه المتصوف بجلد النفس والمجاهدات للتكفير عن أخطائه ويعمد الشيطان الذي عمل على إغواء قرمط الذي حصره في بقعة الدم ليدور حوله بينما قرمط يزحف ليجلس على ركبته منكسرا 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 يتحول اللون إلى بنفسيجي إبان أحلام قرمط البنفسجية وهي كناية عن ابتعادها عن الواقع وأسقطها في حبائل إبليس الذي هو المحرك الأساسي للحدث مع دخول طقس صوفي وديني يرمز إلى التدمير والعنف والأفكار التي يمكن أن تسهم في الهيمنة وتتداخل فيها الطقوس لتحجب حقيقتها بينما يسهم المشهد الخامس في تقديم السهر وردي على تطبيق برنامجه إلى قيادة النساء وأداخلها في الحكم بأسلوب ساخر يربطه في الواقع المعاصر لينهي مشروعه الذي يدعو إلى إقامة دولته التي يقترح في برنامجه أن تكون الحاكمة فيه امرأة لذا فهو يقول:

ـــــــــ أمة تحكمها امرأة خير من ألف رجل.

لذا يعمل على ترويج مشروعه في دولته التي اطلق عليها الدولة الوردانية العظمى ويعلن برامجه في إنشاء دوله قائمة على النساء وهو مشهد فيه سخرية لاذعة للمنظومة التي تعمل على إقصاء كل ما يخالف رأيها 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 باشتغال منظومة الصورة التي تسهم في إثراء المعنى ليبدأ طقس التعذيب في بقعة الدم الذي خلفها إغواء إبليس ضربات السياط وجلد السهروردي إذ يتحول المسرح كله إلى بقعة حمراء، إنها ضربيه الدم لينتهي مشروع السهروردي 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:

ـــــــــ اقتلوني يا ثقاتي إن في قتلي نجاتي
احرقوني واقتلوني يا ثقاتي إن في قتلي حياتي
وحياتي في مماتي في مماتي.

ثمة ضوء أبيض يخرج من الحلاج في حالة وجد وتأمل، إنه يبحث عن الحقيقة، حوار في غيبوبة إذ يردد الحلاج كلمات:

الحقيقية دقيقه طرقها مثقلة ودونها مفارز عميقه

ثم يقول:

ـــــــــ أنا الحق

قرمط: ما بك يا حلاج؟

الحلاج: أنا الحق والحق هو الإنسان

عندما يقترب الحلاج بقعة الدم لتصبح خيطا أبيض مسارا يمشي فيه الحلاج في جو طقسي يخرج وريدا تتكشف معالم الطريق ليصبغ الأرضية في خشبة المسرح إلى 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 مشهدا طقسيا يتجلى فيه العشق قائلا:

ـــــــــ الحلاج: ركعتان في العشق لا يصحو وضوؤهما إلا بالدم.

يتغير الضوء عندما يبدأ الحلاج مشهده التأملي وهو يريد أن يشيد حلمه حيإذث يتحول هذا المشهد بتحول الإضاءة إلى اللون الأخضر الذي يسعى إليه الحلاج مع رقص طقسي في خيال الظل ليبدأ اللون أصفر

شاحبا بعدها يتحول إلى ضوء أبيض ليغطي أرضية المسرح إذ ينكسر الجو الطقسي إلى أن يعود الحلاج كائنا معاصرا له برنامج وطموح في أن يصبح إمبراطورا وليس رئيسا ليمارس سلطته على الجميع وأن يركع له، لذا يبدأ بطرح برامجه وهو تأسيس دولة الحلاج وحدودها الحفرة التي يحيط بها من كل الجهات سياج، وبلغة ساخرة فيها ضرب إلى ما يعانيه إنساننا المعاصر بلغة فيها تهكم ليتحول الحلاج طاغية وينتهي المشهد الساخر الذي يعمل على ضرب كثير من الأنساق التي تمارس سطوتها علينا إذ يبدأ الانقلاب على الحلاج ليبدا طقس ديني يقوده إيليا الذي يحمل صليبا ليتحول المسرح من جديد إلى لون أحمر حيث الحلاج مصلوب فيه مع غناء صوفي فيه آهات وعذاب وهو معلق على الصليب، إنه مشهد تطهيري مصبوغ بلون الدم لينكسر الجو الطقسي ليدخلوه في سجال، يطرح ابن عربي فلسفته في الحكم الذي يريده أن يكون علمانيا ويبدا رفض هذا النموذج بشكل ساخر يريد عبر العرض أن يوجه نقده إلى تلك الأنساق والأنظمة التي من الاستحالة أن يتفق الجميع عليها، لذا فقد وجه العرض خطابه عبر مزاوجة تلك الأنساق باستحضار تلك الشخصيات التاريخية لتسليط الضوء على محنة الإنسان بفرضية يطرحها الشيطان رمز الشر والظلام وصراعه مع الخير مسلطا الضوء على الربيع العربي وإفرازاته بما خلفه من فوضى ودمار.

العينة الثانية: مسرحية نورية

تأليف وإخراج الدكتورة ليلى محمد.

مكان العرض / بغداد.

يعتمد نص نورية على البوح الداخلي والحوار الذي يشيده هذا البوح فالمكان رمزي؛ ربما يكون مغتسلا للموتى أو مشفى مجانين أو مقبرة، إذ يصبح البوح الشيء الوحيد الذي به يتحرر الأنسان في هذا المكان، امرأة في الخمسين من عمرها تجلس في هذا المكان تسيطر عليها الوحدة يدخل عليها كائن بشكل غريب يتجسد لها لتكتشف أنه ملاك الموت لذا تسأله بدهشة وهي غارقه في ذهولها:

ـــــــ من أنت؟ يبدو على شكلك أنك لا تنتمي إلى البشر.

تحاول أن تمنعه من الدخول إلى المغتسل لكنه أصر على الدخول بالقوة، تبدأ تتعرف عليه وتبوح له ما في قلبها من ذكريات ومخاوف وهموم فهي التي فقدت زوجها بعد شهرين من زواجها في حرب ليس فيها ناقة ولا جمل فقد بحثت عن ذلك الزوج الذي اختفى وزرع طفلا في أحشائها، ظل الطفل الذي تحمله جزءا من كيانها ووجودها حتى أصبحت تخاف عليه من ضربة سكين أو حادثة انفجار إنه طفل مخزون في جسدها يتغذى من دمها يعيش معها عاصر كل الحروب والمحن التي مرت بها نورية حيث يذهب النص بعيدا ليأخذنا إلى رمزية عالية نورية هي الأم، الوطن، التراب الذي يتنفس الطفل الوليد منه، هو الأمل الوحيدة المتبقي لها الذي أصبح جزء من كيانها فهي لا تخاف الموت فقد انتظرته من سنوات لكن هي الآن ليست مستعدة له وعليه أن ينتظر، يحمل النص في داخله بذرة صوفية بالبوح والمنولوج الداخلي الطويل الذي يدعو إلى التأمل فيه، نزعة شطح دائما ما يطلقها المتأمل مع ذاته وهي رسالة تبعثها المرأة التي عانت من الآلام والحرمان فهي تدعو ملك الموت أن يغادر المكان ويذهب إلى السماء ويخبرها أن الملائكة غادرت الأرض، فالأرض أصبحت تخلو منها وقد تحول الإنسان إلى ملاك ولكن صمت ملاك الموت وعدم مغادرته المكان فهو لم يأت ليأخذها هي بل ليأخذ الوليد الذي امتزج في أحشائها لذا هي تثور وترفض أن تمنحه الوليد الذي هو الأمل المتبقي من أم محطمة فقدت كل شيء لينتهي النص بذلك الأمل الذي تحمله الأم وهي رمز للوطن بكل ما يحمل من مسميات. هذه هي الثيمة التي انطلق منها العرض ليشيد رؤياه الجمالية.

يبدأ العرض بعزف جلوة مستخدم فيه خيال متجسد في عمق المسرح ليظهر لنا المشهد تدريجيا فتسود المكان الرهبة والخوف، ويوحي لنا بالدكة الكبيرة التي تتوسط المسرح أنها دكة مغتسل وتدخل المرأة وهي تتذمر من وجودها، امرأة يوشحها السواد ثمة عواء يفوح من المكان أنين يكشف المكان لتقول لنا:

ـــــــــ دينا لا خير فيها تدخل منها من باب وخروج من باب آخر.

فهي امرأة تعيش على الذكريات لتتذكر جدتها وكلماتها وكيف كانوا يلتصقون على قِدر الشلغم، إنها دينا تسيطر عليها نزعة الزهد عندما تتفحص المكان ويهمن عليها السؤال فهي تتأتي إلى هذا المكان الذي لا يمكن أن تكسد بضاعته فهنا لا يتوقف الموت فهو ديدن الحياة لذا فهي تنطلق من موقف زاهد اتجاه الحياة لتقول:

ـــــــــ أنا هنا في هذا المكان الذي لا يصيبه كساد ففي كل يوم يوجد ميت.

لذا فهي هنا في خدمة الموتى تسمع أصوات أنين تذهب لتستقبل الجثة تحملها بتعب فهو تضعها على الدكة لتذهب إلى استقبال جثة أخرى حيث يدخل رجل غريب هي تمنعه لتقول له:

ـــــــــ سيدي غير مسموح للرجال من الدخول هنا.

لتكتشف أنه ليس رجلا وليس مع الجثة وأنه ملك الموت الذي عمد العرض عدم تجسده فهو له حضور استثمره العرض بوصفه تقنية جمالية استطاع أن يجسده بأداء الممثلة وانبعاث الأصوات وحضور الإضاءة والموسيقى التي عملت على تشكيل حضور طاغي لملاك الموت دون أن يجسده ممثل هنا اشتغلت التقنية العالية والمحسوبة بدقة على الاستعاضة بالتقنية لتؤدي دور ملاك الموت الذي ظل يحوم في فضاء العرض ليشكل علامة مهمة من علامات العرض الجمالية فهو يظهر لنا بصوت مخيف يشبه الزئير أو ضربات موسيقى مخيفة عندما يدخل عنوة على المرأة فهي التي ظلت تتساءل بخوف عن هذا الشكل غير البشري الذي تجسد لها ومحاولة خنقها لتتوضح لها شخصيته، ليدور سجال بينه وبينها فيه مسحه وجودية تسأل ملك الموت وتقول له:

ـــــــــ كن رحيما مع البشر إن تمتنا بطريقه حضرية وليس بتلك القسوة التي تسود فيها حياتنا.

أنها محاورة مع الموت بوصفه مرسلا من الله، واحتجاج المرأة على تلك القسوة التي يمارسها ملك الموت وهذا الموقف في لقاء ملك الموت مع المرأة ومحاججته هو موقف فيه شطح صوفي يحققه العرض بالتساؤل الذي يمارسه الصوفي بحرية اتجاه الذات الإلهية عندما تتكشف له الرؤيا، هنا تلعب تقنية الإضاءة دورا في إعطاء جو صوفي تتجلى في عملية البوح لملاك الرب وهو الموت وأصغاء الملاك لذلك الألم الذي ينبثق من أعماق المرأة وهي تسرد له تاريخا مكبوتا في داخلها لتقول له:

ـــــــــــــ لقد جئت متأخرا نعم متأخرا جدا فقد انتظرتك قبل عشرين عاما بلهفة مراهقة

فتسود المشهد لحظات حميمية بين ملك الموت والمرأة التي تريد منه أن ينتظر، فهي ليست على استعداد له في هذه السنة وفي هذا اليوم، فتتغير الإضاءة ليسود البياض وتخف الأصوات المنبعثة من ملك الموت ويبدأ المشهد بتصوير هذيان المرأة بسرد تاريخها المر الذي تسوده الكوارث، فهي تدعوه إلى أن يذهب عنها؛ لأنها ليست لديها رغبة في الموت، وهنا يبدا الرمز يأخذه دوره في عملية التلقي فالمرأة هي الأمة التي لا ترغب في الموت لذا فهي تدعو هذا الذي ليس له اسم الذي أطلقت عليه الأنت، وتدعو هذا الكائن الغريب أن لا يضحك لأنها تطلب منه أن يؤجل موتها فيسود هذا المشهد التأملي التساؤل عن الموت تقول:

ـــــــــ الموت واحد في كل مكان عملة ليس لها إلا وجه واحد، لما يتحتم علينا أن نموت بعد طول انتظار أمن أجل الموت خُلقنا أم من أجل الانتظار؟ لو أنكم تنطقون لو أنكم تنظرون، إنكم تسكنون في زويا أروحنا، إلى أين نذهب؟ لم يعد هناك جبل يأوينا. إنه مشهد تتجلى فيه الرؤية الصوفية ويسوده السكون إذ تحاور المرأة القبور، مشهد فيه تساؤل فلسفي عدمي يذكرنا بمشهد هملت وهو يحاور جمجمة فيها وجع عراقي بين ملك الموت ونورية لينتهي المشهد بالسرد الذي يسوده الوجع لتعود نورية التي اعتراها الجنون وهي تتذكر أمها وأحبابها وتدعوه إلى أن يأتي فهي تتوسل إليه أن يكون رحيما بها كي لا يقبض روحها؛ لأنها لم تشبع من الحياة فهي لا تريد فرصة الحياة لتكفيرها عن الذنوب بل تطلب حسنات ليس لها ذنوب فهي وحيدة فالذنب هو كونها امرأة حيث تعيش في فضاء ليس فيه فسحة من الأمل لذا فهي تسرد لملك الموت قصة طفولتها عندما بدأت الحياة تدب فيها لينقلنا المشهد إلى يوم زفافها باستخدام المجموعة لكسر رتابة التأمل والدخول إلى السرد التاريخي لحياة المرأة التي تزوجت لمدة ستين يوما وبعدها تبدا رحلة العذاب التي تعيشها تلك المرأة التي فقدت زوجها في الحرب وقد ترك في أحشائها طفلا هو امتداد له هو أملها الوحيد الذي تتشبث به سلوة أيامها القادمة. في هذه المشهد المستل من الواقع التي تعيشه المرأة العراقية وهي تكابد محنتها برحلة الاستلاب الذي يمارسها معها القدر الذي ينسج خيوطة على شكل حروب وكوراث ومفخخات تستيقظ المرأة على فجيعة الانتظار وتسأل المرأة عن زوجها ربما يبرق لها الأمل بعودته ليصدمنا مشهد الحروب التي تنتج لنا الشهداء حيث يتجسد مشهد الموت باستخدام تقنية الموسيقى الحزينة ومشهد حمل الشهداء على أنغام موسيقى عسكرية حزينة لينقلنا المشهد إلى حالة الهذيان وحلم المرأة بعودة الزوج الذي اغتالته الحروب لينتقل لنا المشهد إلى استخدام خيال الظل حيث يتقلب الجسد التي تعتريه الأوجاع لينتهي المشهد بذلك السرد التي يحاول العرض أن يخفف من جموده عبر رحلة العذاب التي تعانيها المرأة ليبدا رحلة جديده وفي إيقاع آخر إنه سرد لتاريخ الجوع والحصار التي عاناه العراق إذ تسعى المرأة لبيع وليدها قائلة:

ـــــ من يشتري دمعة طازجة بكسرة خبز من يشتري طفل لوعة نقية.

لذا تعود منكسرة لتقول على لسان السلطان الذي يشتري الأطفال ليدرجهم باسمه والذي يرفض أخذ الطفل ليقول لها:

ـــــــــ من يملك نهرا من الدموع لا يشتري دمعة.

لذا فهي تسرد لنا تاريخ الألم إذ يعمل الرمز دورا مهما لهذا الوليد الذي أصبح جزءا من وجود إنه الأمل التي تعيش عليه المرأة فهي ترفض بيعه لذ تهرب بعيدا به لكنها تقع فريسة لشهوة الرجال بانتقال المشهد إلى أداء آخر وتقنية أخرى لتتحول الدكة إلى ممارسة جنسية تستذكرها المرأة عبر سردها لتاريخ الألم الذي عصف فيها لتعود منكسرة، ويتم تنفيذ المشهد بتقنية عالية فيها رمزية مكثفة عبر تلك العملية الرمزية التي تمارسها المرأة مع القبر الذي تحول إلى كائن يريد أن يلتهم أنوثتها لذا فهي تسعى بهذا السرد إلى جعل الجنين يعود إلى أحشاء أمه خوفا من المفخخات والحروب التي تقتل كل أمل في الحياة، لذا فهي تعمل على حماية هذا الأمل الوحيدة المتبقي لها فهي تحاجج ملاك الموت لتحمي هذا الكائن المستقبلي لينهي هذا التساؤل الذي يفجره ملك الموت إذ تعمل على طرد ملك الموت حيث تتجلى الصورة الصوفية عبر ذلك التساؤل الذي تسأله المرأة وهي في قمة جنونها وتأملها وهي تبعث برسالتها إلى مملكة السماء بأن الملائكة قد غادرت الأرض لكن الشيء الذي يصدم المرأة أن ملك الموت لم يأت ليأخذ روحها أنما يريد وليدها الأمل الذي تعيش عليه لذا فهي تحتج عليه وتتوسل به لأيخذ عيونها صبرها انتظارها لكن ليس الوليد الذي حلمت به والذي يسكن في أحشائها والتي تحلم بأن تلده في وقت آخر وفي زمن آخر فهو الأمل الذي تعيش من أجله.

الفصل الرابع

النتائج

1. التصوف يهيمن ويتجلى في العرض ويكون أساسياً ويختفي بشكل بسيط في عروض أخرى. (تتجلى بشكل أساسي في مسرحية طواسين)
2. يلتقي العرض المسرحي مع الفكر الصوفي في الخلاص من الجسد المادي باتجاه الفضاء الروحي الرحب حيث إشراقات الروح. (طواسين)
3. تلتقي الكثير من الشخصيات الرئيسية وإن لم تكن صوفية بالمفاهيم الصوفية وتتوافق معها (مسرحية طواسين).
4. التقنيات المسرحية تتجلى فيها أبعاد صوفية مدركة من المخرج والسينوغراف، الماء الموسيقى الزي المنقشف، الديكور في الفضاء المفتوح، (مسرحية طواسين)
5. تعتمد العروض المسرحية التي تتجلى فيها الروح الصوفية ومضمراتها على الشكل التاريخي لتقنيات العروض المسرحية (طواسين ونورية)
6. المكان ذو تأثير كبير في إشراقات الصوفية ومناخاتها وهو ما يبدو واضحاً في مسرحية (طواسين)
7. تلعب المجموعة دورا كبيرا وبأزيائها إشراقات الأشكال الصوفية (الحر الرياحي)
8. اعتماد الفضاءات التي لا تحتوي على ديكورات وإنما خشبة فارغة تتشكل بمختلف التشكيلات عبر ديكور غير ثابت تتجلى لانفتاح روحي وشاسع يتوافق مع المنطق الصوفي (الحر الرياحي).
9. هيمنة الصوفية مع وجود شخصية تقترب من أجواءها (الحر) وتغيب من الشخصيات التي تبتعد عنها (الشمر).
10. التشكيلات الجسدية وسيلة غائبة رغم حضورها بسبب حضور الروح الفاعلة أكثر من الجسد وهو تقارب صوفي جمالي (الحر الرياحي)
11. وجود المقدس والمدنس وحث العروض المسرحية الطقسية على اوانه المدنس يقترب بشكل كبير من الروح الصوفي العاشق للذات الإلهية (طواسين + نورية).

الاستنتاجات

1. الصوفية ممارسة وجدانية، دينية طقسية.
2. الصوفي رجل زائد يسعى للمعرفة الالهية واطاعته.
3. حضور فكرة القدس والمدنس في الفكر الصوفي، المقدس الروح والمدنس المادة / الجسد.
4. التقاء الصوفية بالديانات الوضعية السابقة لها والتأثر بها (كالزرادشتية، والبوذية، والهرمية، والغنوصية).
5. سعي الصوفية ليكون لها ركيزة فلسفية عبر استلهام الفلسفات السابقة لها، كالإغريقية.
6. حضور الطقس الصوفي في العروض المسرحية وإشراقاتها الفكرية.
7. اهتمام المؤلف العالمي والعربي بالطقوس الصوفية في تصورهم بشكل إشراق واضح للصوفية.
8. اهتمام المخرج العربي العالمي بالروح الصوفية والشكل الشرقي أساس إشراق الصوفية في عروضهم.
9. التقنيات المسرحية في العرض الطقسي ذو الأجواء والمناخات الصوفية ساعد كثيراً في إشراقاتها.
10. تأثير الشرق الروحي الصوفي على العرض المسرحي العالمي بوصفه أساسا للخلاص من مادة المسرح الغربي.

11. شكلت التقنيات حضوراً مهماً كالضوء والموسيقى أساساً في انعكاس مناخات صوتية طقسية.
12. إشراقات الصوفية عبر تقنيات العرض المسرحي كانت بمثابة الجمالية والجاذبة للمتلقي وأساس مشاركته الطقس.

التوصيات

توصي الباحثة بما يلي:

1. ضرورة توجيه طلبة الدراسات العليا لكتابة بحوث وحلقات نقاشية (سمنرات) تدرس تأثير الأديان الوضعية على العرض المسرحي.
2. التعرف على المسرح وعلاقته بالديانات المندثرة ضمن منهاج قسم الفنون المسرحية وتاريخ الأدب المسرحي.

المقترحات

تقترح الباحثة ما يلي:

1- دراسة سينوغرافية العرض الصوفي وجماليته التشكيلية.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

المصادر

1- عبد المنعم حنفي: (الموسوعة الصوفية)، ج1، (القاهرة، مكتبة طلعت حرب،2003).
2-عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج7، (بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت).
3-محمد بن ابي بكر الرازي: مختار الصحاح، (بيروت، دار الكتاب، الجنان، 1981، 1981).
4- إبراهيم مصطفى واخرون، المعجم الوسيط، ط5، ج1، (ايران، موسوعة الصادق للطباعة والنشر).
5-عبد الحكيم عبد الغني قاسم: المذاهب الصوفية ومدارسها، ط1، (القاهرة، مكتبة مدبولي، 1999).
6- تدهوندرتش: دليل اكسفورد للفلسفة، ج1، ترجمة عبد القادر الطلحي، (ليبا، المكتب الوطني للبحث والتطوير، د.ت).
7-أبو الحسين ابن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، (دار الفمر، د.ت).
8- ابن منظور، أبو الفضل جمال، مكرم، الدين بن: لسان العرب، ج13 (بيروت: دار الصادر، ب، ت)
9-باترس فايس: معجم المسرح، تر. ميشال خطار، ط1، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2015).
10- ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (بيروت، مكتبة ناشرون، 2006).
11- محمد طواع، ط1، (الدار البيضاء، افريقيا الشرق، 2002).
12- شحاتة صيام، الطهر والكرامات، (قداسة الاولياء)، ط1، (القاهرة، روافد للنشر والتوزيع، 2011.
13- محمد الكحلاوي، مغاربات في التصوف المقارن، تر. عبد الحليم سليم، ط1، (مصر مطبعة دوملين، 1994).
14- صابر طعمة، التصوف والتفلسف (الوسائل والغايات)، ط1، (القاهرة، مكتبة مدبولي، 2005).
15- أحمد بهجت، بحار الحب عند الصوفية، ط1، (القاهرة، دار الشروق، 2009).
16- عبد الحكيم خليل، مظاهر الاعتقاد في الأولياء، ط1، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012).
17- نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلم ابن عربي، ط3، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006).

18- حسين علي الجابري، بغداد بين متصوفة الأمس وفلاسفة اليوم، ط1، (بغداد، اصدارات شرق بغداد، عاصمة ثقافة العربية، 12.3).
19- جمال أحمد سعد المرزوقي، فلسفة التصوف، (بيروت والتنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2007).
20- نصير حامد ابو زيد، هكذا تكلم ابن عربي، م.س.ذ.
21- أبو القاسم عبد الرحمن بن يوسف اللجائي، شمس القلوب، ط1، تحقيق، د. محمد الديباجي، (بيروت، دار صادر، 2003).
22- خطار محمد يوسف: الموسوعة في بيان ادلة الصوفية، ط2، (دمشق، مطبعة نضر، 1999).
23- أياد السلامي، التناص الأسطوري في المسرح، ط1، (عمان، دار الرضوان، 2014).
24- كمال عيد، الإخراج والتكنيك في مأساة الحلاج، مجلة المسرح، العدد 32، السنة 1966.
25-عدنان رشيد، مسرح برخت، ط1، (بيروت، دار النهضة العربية، 1988).
26- جميل حمداوي، بيتربروك والاخراج المسرحي التلفيقي، (انترنت) موقع ديوان العرب www.diwanalaraeb.com .
27- رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، ط1، (دمشق، دار الفكر، 2007).
28- جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر.أنور عبد العزيز، ط1، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011).
29- أأمنتونان ارتو، المسرح وقرينه، تر. سامية اسعد، ط1، (القاهرة، دار النهضة العربية، 1973).
30- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر. كاظم جهاد، ط2، (المغرب دار توبقال للنشر، 2000).
31- نتونان أرتو، المسرح وقرينه، تر. سامية اسعد، ط1، (القاهرة، دار النهضة العربية، 1973).
32- مارتن ايسلن، انتونان ارتو، تر. سعد احمد حكيم، ط1، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2001)
33- مدحت الكاشف، اللغة الجسد للمثل، (القاهرة، مطابع الاهرام، 2006).
34- كرستوفرانير، المسرح الطلقي، تر. سامح فكري، ط1، (القاهرة، مهرجان القاهرة التجريبي، 1996).
35- سامي عبد الحميد، لماذا يأخذ المسرح الغربي من تقنيات المسرح الشرقي وبالعكس، جريدة الندى، العدد 3814 في 2014/8/11. www.almadapoper.net .