Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّة جَامعة بَابل للعُلوم الإنسَانيّة
Vol. 31/ No. 5/ 2023 المجلد ٣١/ العدد ٥/ ٢٠٢٣

الملامح الصوفية للغة الجسد في العرض المسرحي العراقي المعاصر

بشار صباح جابر كاظم
كلية الفنون الجميلة /جامعة القادسية
Basharsbah1990@gmail.com

ضياء جوده كاظم جابر
وزارة التربية / المديرية العامة للتربية في بابل
diaajouda@gmail.com

تاريخ استلام البحث: ٢٦ /١/ ٢٠٢٣ **تاريخ قبول النشر:** ١٢ / ٢ /٢٠٢٣ **تاريخ نشر البحث:** ١٤/ ٥/ ٢٠٢٣

المستخلص:

يتكون البحث من أربعة فصول: الفصل الأول: يمثل الإطار المنهجي ويتكون من مشكلة البحث التي تلخصت بالتساؤل التالي: (ما هي الملامح الصوفية للغة الجسد في العرض المسرحي العراقي المعاصر ؟) واهميته والحاجة اليه وحدود البحث(٢٠٠٠ –٢٠٢١)، ووصولا إلى تحديد المصلحات الهامة في عنوان البحث وتعريفها لغويا واصطلاحا، أما الفصل الثاني فتكون من مبحثين: الأول: تناول موضوع (لغة الجسد في الفكر الصوفي)، ووضح فيه ماهية لغة الجسد في الفكر الصوفي، أما المبحث الثاني: فتمثل بـــ(ملامح الجسد الصوفي في العرض المسرحي عربيا وعالميا.)، إذ درس هذا المبحث الملامح الصوفية في التجارب المسرحية من حيث الإخراج والتمثيل عربيا وعالميا، وانتهى بمؤشرات الإطار النظري، أما الفصل الثالث: فتمثل بإجراءات البحث ويتكون من مجتمع البحث البالغ (١١) عرضا مسرحيا، وكانت عينة البحث: (مسرحية منطق الطير) التي اختيرت بشكل قصدي وفق المنهج الوصفي التحليلي واعتمدت مؤشرات الإطار النظري في تحليل العينة، أما الفصل الرابع: فتكون من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومصادر البحث.

الكلمات الدالة: الملامح، الصوفية، العرض المسرحي، الأداء الصوفي، لغة الجسد الصوفي.

Sufi Features of Body Language in Iraqi Contemporary Theatrical Performances

Bashar Sabah Jaber Kazem
College of Fine Arts / Al-Qadisiyah University

Dheyaa Joudah Kadhim
Ministry of Education / General Directorate of Education in Babylon

Abstract

The research consists of four chapters. The first chapter represents the methodological framework and consists of the research problem، which is summarized in the following question: (What are the Sufi features of body language in contemporary Iraqi theatrical performance?)، its importance، the need for it، and the limits of the research (2000-2021)، leading to defining the important interests in the title The research and its definition linguistically and idiomatically. As for the second chapter، it consists of two

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

sections. The first deals with the topic (body language in Sufi thought) and explains what the body language is in Sufi thought. As for the second topic، it was represented by (features of the Sufi body in Arab and international theatrical performances). 11) A theatrical performance، and the research sample was (the play Logic of the Bird)، which was intentionally chosen according to the descriptive analytical approach، and the indicators of the theoretical framework were adopted in analyzing the sample. The fourth chapter consists of results، conclusions، recommendations، proposals، and research sources.

Keywords: features، Sufism، theatrical performance، Sufi performance، Sufi body language

الفصل الأول/الإطار المنهجي

أولا / مشكلة البحث: يرتكز العرض المسرحي في إيصال خطابه الفكري والجمالي على لغات سعية وبصرية متنوعة في أشكالها وسماتها وتحولاتها في بنية العرض المسرحي ليشكل سردا بصريا أو لغويا أو كلاهما معا في بنية العرض المسرحي التي قد تكون هي الأخرى مبنية على أساس ما يحويه النص المسرحي من قيم أيديولوجية حاوية لمكنونات تؤثر بشكل أو بآخر على ما يتبناه العرض المسرحي بشكل جزئي أو بشكل تام، فينعكس على مكونات العرض المسرحي الجمالية من أداء وتقنيات بانسجام وهرمونية عالية لما تؤثره تلك العناصر الواحدة على الأخرى، فهي مبنية على أساس التأثير والتأثر في ما بينها.

والجسد جزء من مكونات العرض المسرحي البصرية له دلالاته وتحولاته الفكرية والجمالية في الفضاء المسرحي، فهو علامة قابلة للتأويل والتفسير وله قدرة إيصال المعاني والأفكار ما قد يعجز الكلام على إيصاله أو البوح به، لقدرة الجسد التعبيرية أولا والقبول الجمعي لتلك اللغة الجسدية ثانيا، وقد تكون تلك الحركات الجسدية مشفرة بحركاتها ودلالاتها لتشير إلى فئة محددة تبنت تلك المرموزات ومضامينها فتكون خاصة بهم.

أما الفلسفة الصوفية فهي فلسفة جمالية اهتمت بالجسد ومدلولاته بشكل كبير واحتل الصدارة في متبنياتهم الفكرية والدينية واسطة تقرب إلى الله سبحانه وتعالى إذ افترضت نظريتهم "وجود خالق سامٍ فوق الوجود المادي، غير أن نوره يتجلى في جميع مخلوقاته وهكذا فإن البشر متصلون بالله، إذ إن الروح البشرية نفحة ربانية في الجسد المصنوع من تراب، وهم في الوقت نفسه منفصلون عن الله تعالى بحكم مادية أجسادهم وشهواتهم وغرائزهم الحيوانية، ويبقى هدف البشرية الدائم التوحد مع الله بتجاوز ما يفصلهم عنه، بمجاهرة النفس ومحاربة غرائزها للوصول إلى الصفاء الروحي"[١،ص٣٨] لذا فإن الجسد عند الصوفيين وسيلة يمكن عبره إيصال الروح بخالقها بطقوس حركية وتجسيدات (رقصات) وظفت لتسمو بالروح كما في المولوية وغيرها. وفي العرض المسرحي حاول بعض المخرجين توظيف تلك الحركات والتجسيدات والأفكار والطقوس الصوفية وتبنيها جزءا من خطاب العرض لكسب العرض صفة طقسية وجمالية لها بعد إنساني وهذا ما تسومت به بعض العروض المسرحية لظهور ملامح لغة الجسد الصوفي في أداء الممثل لتلك العروض.

مما تقدم صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي:

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

(ما هي الملامح الصوفية للغة الجسد في العرض المسرحي العراقي المعاصر؟)

ثانيا/ أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث في كونه دراسة علمية تبحث عن الفكر الصوفي وهو جزء من متبنى جمالي له أبعاده الدينية والفلسفية، لم تتناول مسبقا المفهوم الأدائي الجسدي عبر طقوس الصوفية الحركية وانعكاسها بشكل مباشر أو غير مباشر في جسد الممثل وتشكيلات العرض المسرحي البصرية وبالتحديد الحركة الجسدية للممثل في العروض التي وظفت فيها ملامح الصوفية فكريا وموضوعيا.

الحاجة إليه: بوصفه منجزاً علمياً يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وعموم الباحثين والدارسين والعاملين في مجال المسرح للتعرف على الملامح الصوفية للجسد في العرض المسرحي.

يقدم دراسة تحليلية لمعرفة الملامح الصوفية للجسد في العرض المسرحي.

ثالثا /هدف البحث: تعرف الملامح الصوفية للجسد في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

رابعا /حدود البحث:

مكانياً: العراق

زمانياً: (٢٠٠٠ –٢٠٢١)

موضوعياً: دراسة الملامح الصوفية للجسد في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

خامسا / تحديد المصطلحات:

الملامح:

يعرفها محمد مرتضى الحسيني:"لمح (البرق والنجم لمحا: لمعا) يلمحان (لمحا ولمحانا) محركة في الثاني (وتلماحا) بالفتح (تفعال لمح البصر). ولمحه ببصره (وهو) أي البرق (لامح ولموح). وفي المشابهة قال الجوهري: رأيت لمحة البرق، وفي فلان لمحة من أبيه، ثم قالو: فيه ملامح من أبيه أي مشابهة"[٢، ص١٠١].

ويعرف ابن منظور الملامح بأنها: "ملامح الإنسان: ما بدا من محاسن وجهه ومساويه"[٣،ص٤٠٧٢].

التعريف الإجرائي: الملامح هي المشابهة في الشكل أو الصفات، أو هي أي نتاج مشابه للمنتج الأصلي بحيث يكون عاكسا لذلك المنتج وحاملا لصفاته.

الصوفية:

يعرفها رايموند ليشيفيز بأنها: "بحث المسلم عن الإشباع الديني والسمو الروحي للوصول بالإنسان إلى أقصى قدراته، حتى يستطيع التوحد مع الوجود الإلهي، وفي أثناء السعي نحو التوحد مع الذات الإلهية يتوحد الإنسان مع ذاته الحقيقية لينتصر على ذاته الفانية"[١،ص٣٣].

والصوفية هي: "العكوف على عبادة الله عز وجل والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد في ما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال أو الانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة"[٤،ص١٥٤].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وعرفها جميل صليبا بشكل مقارب لما سبق، فهي: "طريقة سلوكية قوامها التقشف والزهد، والتخلي عن الرذائل، والتحلي بالفضائل، لتزكو النفس وتسمو الروح، وهي حالة نفسية يشعر فيها المرء بأنه على اتصال بمبدأ أعلى"[٥،ص٢٨٣].

أما مجدي وهبة وكامل المهندس فقد عرفا الصوفية بأنها: "التجرد تماماً من مباهج الدنيا ومفاتنها، ومحاولة التخلص من الجسد ذلك الحجاب الكثيف الذي يحول دون التمتع بالنور الإلهي الفياض على الكون، والفناء المطلق في الذات العلية، فناء يقترن بالعشق الإلهي"[٦،ص٢٢٨].

والتصوف هو: "الاعتقاد في إمكان الاتحاد المباشر بين العقل الإنساني والمبدأ الأساسي للوجود أيا كان ذلك المبدأ، وينتج عن هذا الاتحاد أسلوب جديد للحياة كم جهة وطريقة جديدة للمعرفة كم جهة أخرى ينفرد بها صاحبها عن غيره من الناس"[٦،ص١٠٦].

التعريف الإجرائي للصوفية: يتبنى الباحث تعريف جميل صليبا تعريفا إجرائيا وهو: "طريقة سلوكية قوامها التقشف والزهد، والتخلي عن الرذائل، والتحلي بالفضائل، لتزكو النفس وتسمو الروح، وهي حالة نفسية يشعر فيها المرء بأنه على اتصال بمبدأ أعلى".

لغة الجسد:

يعرف جمال إبراهيم لغة الجسد بأنها "تلك الحركات التي يقوم بها بعض الأفراد مستخدمين أيديهم أو تعبيرات الوجه أو أقدامهم أو نبرات صوتهم أو هز الكتف أو الرأس ليفهم المخاطب بشكل أفضل المعلومات التي يريد أن تصل إليه"[٧،ص٥].

ويعرفها محمد حسن غانم في كتابه فن قراءة لغة الجسد بأنها: "أحد أشكال أو التفاعل الاجتماعي بين الفرد والاخرين من خلال التركيز على لغة جسد العيون، الإيماءات، الإشارات، وضع الجسم، الحيز المكاني... وهو مصطلح عام يشمل جميع أنواع الاتصال غير اللفظي بين الأفراد والآخرين"[٨،ص٧٥].

أما أنس غسان فقد شمل كل ما يصدر عن الجسد هو لغة حيث عرف لغة الجسد بأنها: "كل ما يصدر عن الجسد من حركات وإيماءات واصوات غير لفظية يمكن تفسيرها، وتعبر عن الحالة النفسية أو المزاجية.. وهي كل المعاني التي يتم تبادلها بين الأفراد بدون كلمات"[٩،ص٤].

التعريف الإجرائي للغة الجسد: مجموعة من العلامات اللغوية التي يصدرها الجسد في حركته وإيماءاته لتكون معبرة عن الأفكار والمشاعر التي يراد إيصالها عبر تلك الحركة أو الإيماءة.

وجد الباحث تعريف ملامح لغة الجسد الصوفي بأنها: "تلك الحركات والإيماءات الجسدية ذات البعد الطقوسي، التي يستخدمها الصوفيون في طقوسهم، وانعكاسها على جسد الممثل المسرحي، لتظهر بشكل مباشر أو غير مباشر في لغة الجسد في العرض المسرحي.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الفصل الثاني

المبحث الأول: لغة الجسد في الفكر الصوفي.

يرتحل الجسد في الفكر الصوفي إلى فضاءات وعوالم أخرى، يكون فيها متماهياً مع مرموزاته وإيماءاته الحركية، التي تنسجم وتتوافق مع مطلق التحول والتعرف في فضاء الوجود الصوفي، وهذه العملية تتطلب الكثير من الجهد والعمل الشاق، لتطويع الجسد للقيام بهذه العملية الروحية، التي يذوب فيها الجسد إعلاءً للروح، ولهذا يمكن اعتبار الجسد الصوفي "جسداً غائباً يستهدف غرس القدسي في صلب الحياة اليومية، إنه جسد من أجل المقدس فهو بحركاته المقننة تلك، وفي مستوياته الوجودية كلها يمنح القدسي تعبيراته الشعائرية ويسمها بحضوره، إنه ليس ركيزة أو وسيطا بقدر ما يشكل العماد والفضاء الدينامي الذي يمنح المعنى والشعور المشخص للقدسي، فعبر التكرار والمحاكاة والمداومة بوصفها احدى دعامات تجذر القدسي وتجليه"[١٠،ص٤١].

لقد تسومت لغة الجسد في الفكر الصوفي بسمة الطقوسية، أساسا في عملية الإنتاج العلاماتي للتشكيلات الجسدية، التي أخذت تبحر في تجريدها من صفات ذلك الجسد الصلبة وتحويله إلى صفة هلامية لها وجودها الخاص الذي يعلو بالروح، ولذا عمل الصوفيون على تأسيس نظام سيميائي للغة الجسد خاص بهم، وجدوا فيه تحقيق مبتغاهم الذي قد يكون بعيداً من حيث قبوله وآلية تطبيقه، إلا أنه لاقى قبولاً جمعياً في المجتمع الصوفي برغم الاختلافات الأدائية، التي قد توجد إلا أن الفكر واحد في إعلاء الروح بلغة الجسد، وهذا القبول الجمعي ناتج عن "تقارب التجربة الجسدية والإشارات التي تظهر بها للآخرين، والمشاطرة المشتركة في الطقــوس التي تنظم الحياة الاجتماعية، هي الشروط التي تجعل من الممكن قيام الاتصال والانتقال الثابت للحّس في داخل مجتمع ما إلا أنه يبدو غريباً، من خلال التواطؤ القائم مع الجسد الظاهر في مرآة الغير، وألفة الشخص مع ترميز استعمالاته الجسدية الخاصة طول حياته اليومية، أن يمحى الجسد ويختفي من ميدان الوعي، وتضعف ألوانه وسط الطقوس اليومية شبه المؤقتة"[١١،ص١٢٠].

إن هذا التجذير المعرفي للجسد واختفاءه من ميدان الوعي وضربه لكل القوانين العلمية حول الكتلة والحجم، يعد أحد الدعائم الأساسية للوجد الصوفي وهي الوصول في الجسد إلى نقطة التلاشي، وإن عملية التكرار الحركي والمحاكاة والدوران هي جزء من لغة الجسد في الفكر الصوفي، التي بها يكون الجسد شغالا من دون توجيه عقلي مباشر؛ لأن عملية الاتصال المقدس بالروح ونفي الجسد تفترض انفصال الجسد عن كل ما يقيده من مؤثرات خارجية، وهذه التجربة الجسدية تأتي بالتدريب المستمر والتكرار الحركي إلى حد التشبع بها، وهذه الحركات ليست عفوية أو غير مخطط لها حيث إن "مقامات الوصول عند الصوفية العمليين لها صبغة سلوكية، ويتم التدرج في مراقيها تحت إشراف شيخ خبير بمسالك الطريق، محنك التجربة، عميق المعرفة، تقوم كلمته المجردة من المريد السالك مقام القانون، فشرط الوصول عندهم، الاقتداء بشيخ يدفع المريد عبر المقامات والأحوال، والمواليد المصاحبة لها نحو الغاية المنشودة، أعني الفناء في الله وبلوغ ذرى المشاهدة والمكاشفة"[١٢، ص٢٤].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

لذا يمكن عد لغة الجسد في الفكر الصوفي، هي عملية أُعِدت مسبقا بالتمرين والتدريب بين السالك والمريد وبناء التوجيهات العامة، وهي تتطلب جهدا عمليا ودلاليا لوضع الرموز وتفكيكه، إذ "يكتسب الصوفيون، أثناء جلوسهم أو وقوفهم بوضعيات محددة، السيطرة على عضلاتهم وجملتهم العصبية، وهذا يؤثر على العقل. الإنسان الذي لا يجيد مراقبة جملته العصبية وعضلاته، لا يكون قادراً على التحكم بعقله أيضاً، إنه يضيعه باستمرار، فإذا امتلك الرقابة على الجملة العصبية– امتلك الرقابة على عقله"[١٣،ص٥٩].

وبذلك تكون لغة الجسد في الفكر الصوفي لغة صورية إشارية تعتمد الرمز والترميز الدلالي في تشفير علاماتها، وللصوفية العملية سمة التقشف في اللغة المنطوقة إلا في حدود عبارات قليلة تكرر لدفع الجسد للوصول إلى حالة الوجد والذوبان في الحضرة الإلهية، أي ليست لأغراض أو غايات دلالية عميقة كما في لغة الجسد، ولهذا كان الذكر الصوفي "غالباً ما يعتبر وسيلة لنقل جمع أكبر إلى الأحوال الصوفية أو إلى الأحوال الشبيهة بها، فتكرار كلمة (الله) أو تكرار الذكر ذي الإيقاع مثل: (لا إله إلا الله) الذي تصاحبه حركات معينة يمكن أن تستدعي حالة من السكر، ثم يسامر اختصار كلمة (الله) فلا يبقى منها إلا حرفها الأخير (الهاء)"[١٤،ص٢٠١].

وهذه العملية تحيل مركز الثقل الدلالي والوجداني في الفكر الصوفي إلى الجسد، فيكون المرتكز الأساس للعملية الوجدانية هو الجسد، وهذا يتطلب مهارة تامة وسيطرة عالية على ذلك الجسد الفيزيائي قبل دخوله بالعملية الطقسية، لهذا ولـــ "تترسخ قوة سلطة الإرادة على الجسد الفيزيائي، يجب علينا قبل كل شيء أن نتعلم الرقابة الفيزيائية، تقول الكتب السماوية: إن الجسد هو معبد الرب، لكن هذا يعني أن الجسد خلق ليكون معبداً للرب، ولا تجوز تسمية الجسد بمعبد الرب إذا كان فارغاً، إذ لم يوجد الله فيه، بالطبع عندما تكون الروح مضطهدة، فهذا يعني أن هناك عطلا في العربة – الروح بحد ذاتها لا تسبب عدم الراحة، الروح سعيدة بالفطرة، هي تصبح تعيسة فقط حين يظهر عطل في المركبة.. لذلك إن الاهتمام بالجسد – أول وأهم مبدأ في الأديان "[١٣،ص٥٨].

تقوم لغة الجسد في الفكر الصوفي أساساً على الجسد والرقص الذي يعد سمة غالبة لأكثر الديانات السابقة للصوفية، لما يمتلكه الجسد من قدرة تعبيرية وترميز عال، إذ يعد الرقص "من أقدم الأفعال الدينية على الإطلاق، والرقص هو (اللعب المطلق) وقد اعتبر في بلاد الإغريق القديمة بمثابة حركة الآلهة – وكان لأبولو وديونيسيوس حركات راقصة مطابقة لشخصياتهم، كان للرقص سمة ساحرة لدى الشعوب البدائية، فكانت الطقوس التي تقام لتأمين المطر أو لطلب النصر مرتبطة عادة بالرقص وكان الالتفاف حول رمز المقدس (كما في السماع أحياناً) أو حول الشخص يعني الاقتباس من قوته السحرية أو بث القوة فيه أيضاً "[١٤،ص٢٠٥].

فالرقص سمة جسدية مارسها الإنسان منذ الأزل لغايات نفعية وجمالية، بهدف تبنيها بشكل متوارث وتطور تدريجيا عبر العصور المختلفة، ولهذا فإن "الرقص غيهام دال، ومن مهامه إبراز مختلف تعابير الجسد المرمزة في دلالات الأداء التعبيري، أثناء ممارسة الطقوس أو الرقى القدسية.. وكان اول تعبير راقص في اللغة البدائية الوحشية (مورفولوجيا الجسد) هو تقليد حركة الفرائس لاصطيادها، بغاية تأمين القوت، وأول حركة محاكاة راقصة اندرجت تحت افهومات الوعي الفني والعبادي، هي تقليد النار، واتسعت مساحة المخيال في إبداع لونيات ضخمة من أشكال الأداء الجسدي.. إن الغاية من الرقص هي خلق إيهام دال"[١٥،ص١٠٣].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وبذلك من الممكن عد الرقص سمة أساسية، في الطقوس الحياتية والدينية منذ العصور الأولى، وبحث الإنسان الدائب عن إرضاء الالهة وتقديم القرابين لها، كما في رقصه وتقليده للفريسة التي يصطادها ورقصه حول النار جزءا من هذه الفعاليات الطقوسية.

أما الرقص الصوفي فلم يبتعد كثيرا عن استخدام الرقص طقسا، إلا أنه أخذ عندهم مجالا أكثر تعقيدا وذا أبعاد جمالية وترميزية، فوضعوا له أسساً وقواعد كما في الرقصة المولوية إذ "تبدأ طقوس المولوية بالدوران حول النفس عكس اتجاه عقارب الساعة بالاتساق مع حركة الكون، مع رفع اليد اليمنى للحصول على الطاقة والنور الإلهي وطلبا للرحمة من الخالق، وخفض اليسرى إلى الأسفل لإعطاء الأرض هذه الطاقة والتخلص من الخطايا والشهوات الدنيوية، أما العينان فإما تنظران إلى الأسفل أو تغمضان، والرأس يكون منحنيا على الكتف، يكون الدوران بثبات القدم اليسرى التي تدور مكانها، بينما تلتف القدم اليمنى على أطراف الأصابع حولها في تتابع مستمر، حيث يدل ثبات اليسرى على الشريعة الثابتة، أما القدم المتحركة فتدل على الحياة الدنيا ومتغيراتها "[١٦].

وقد اكتسبت لغة الجسد في الفكر الصوفي بذلك أبعاداً جمالية وفلسفية عميقة لها أبعادها الدلالية لتكتسب لحظات التجلي في الحضرة الإلهية، فالدوران حول النفس له أبعاده الدلالية التي تطابق وصف جلال الدين الرومي بمقولته: يراك الناس في الكعبة فيطوفون حولها، وأراك في داخلي فطفت حول نفسي.

حيث تكتسب لغة الجسد الصوفي أبعادها الرمزية، وهذه الصفة هي من الصفات الملازمة للصوفية، إذ "إن الصوفي لا غنى عنه عن لغة الرمز والاشارة واصطناع أساليب التمثيل والتصوير لكي يترجم أحواله، ويعبر عن مواجيده وأذواقه، مهما يكن في لغة الرمز من قصور عن التعبير؛ لأن موضوع تجاربه خارجة عن نطاق الموضوعات الحسية والعقلية التي تعبر عنها اللغة الموضوعية الاصطلاحية"[١٧،ص٢١٤] ، لذا فهي لغة رمزية خاضعة لمعيار روحاني أكثر مما هو معيار منطقي، إذ إن اشتغالات الجسد في لغته الحركية على أداءات تسومت بالعفوية والاتصال الوجداني.

من تلك الحركات الجسدية والإيماءات التعبيرية، يتمكن الصوفي من إزالة الحواجز التي تفصل بين الجسد والروح، إذ إن مهمة التصوف "رفع الحجب؛ لأن روح الإنسان محاطة بطبقة سميكة من مختلف الاهتزازات، بحيث إنها عاجزة عن رؤية ذاتها تحت تلك الارتجاجات بواسطة التدريبات وتمارين أخرى، يقوم الصوفي بداية بإزالة الجسد الفيزيائي ويستكشف ما يمكن أن يشاهده من دون جسد. ثم يبعد نفسه عن حالة (النجومية) التي يعيش فيها بأفكاره ومشاعره، ليرى ما يدرك من دونها، فالوعي أشبه ما يكون بستار يقف أمامه أحدهم مع مصباح صغير، حيث يقع نور المصباح على الستار فإنه يرسم ويحدد ذلك القسم منه الذي يتلقى الانطباعات"[١٣،ص٣٤].

وتعتمد لغة الجسد الصوفي على التناسق والانسجام الهارموني بكل مفصلاتها، لذا "يقوم الإيقاع في الرقص الصوفي بدور الوصل بين القلق النفسي أو الحال المعبر عنه بالوجد وبين الثبات في العالم اللانهائي عالم السلام الباطني، لذا ففي الرقصة الصوفية أو الحضرة يخضع التنفس الفردي للإيقاع حتى يتماه أحدهما في الآخر تعبيرا عن الكون الصغير (الإنسان) بحيث يكون مجموع الإيقاعات التنفسية الفردية المتماهية في الإيقاع الجماعي العام بمثابة القربان الذي يقدمه الراقصون للإيقاع الكوني الكبير"[١٨]. لذا تخضع لغة الجسد الصوفي إلى معيار ثقافي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

في المتن التشاركي للمجموعة الصوفية، وهو يختلف عن محددات الحركة اليومية، إذ إن "الارتحال ثقافي يدرك باعتباره (خروجا عن المعيار المحدد للفعل العملي)، فالحركة هنا لا تفهم إلا داخل النسق الثقافي الذي ينتمي إليه الفعل الجسدي، وتفسير هذا الفعل يقتضي منا معرفة مسبقة أو قل فرضيات قبلية للسياق الذي جاء فيه وعليه، إن حضور الجسد في الفضاء الثقافي عبر حركات يعبر من خلالها عن انفعالات وجدانية، يقتضي وجود برامج مسبقة تستوعب داخلها الحركات، كما يقتضي من زاوية أخرى وجود سنن يفسر هذه الحركات ويرسم لها دلالتها"[١٩].

إن هذا الارتحال الثقافي للجسد الصوفي اوجد تراتبيات معرفية لهذه المجموعات لتستكن في لغة جسدية عملت على إخضاع الجسد في إيماءات وإشارات لها مدلولاتها ومعانيها. والرقص الصوفي جزء أساسي من لغة الجسد الصوفي "هو رقص روحي بالأساس، يهدف إلى الصفاء والنقاء الروحي بغرض الوصول إلى الاتحاد والفناء في الله، وهذه الطقوس نابعة من إيمان المتصوف ورغبته الشديدة في التقرب من الخالق، أن يتحد في الله وذلك من خلال تغييب جسده، لذا فهو يدور للخروج من البعد الجزئي (وعي الأبعاد المحسوسة) إلى البعد الكلي، ويتم إنجازه بعكس اتجاه عقرب الساعة، وفي ذلك رمز للفناء اليومي الاجتماعي المحسوب والرجوع إلى الزمن الطبيعي"[٢٠،ص٣٩].

أي إن عملية التشفير اللغوي الجسدي عند الصوفية قد تشكل بالتراتبيات الحركية التي تطورت بمرور الزمن واستقرت على ما هي عليه الان، فالجسد عملية متحركة إذ هو يمتلك "حقيقة متغيرة من مجتمع إلى آخر، بتغير أنظمة المعرفة التي تفسر طبيعته، واختلاف الطقوس والعلامات التي تموضعه اجتماعيا في المشهد العام، والإمكانات والقدرات التي يستحوذ عليها، وبفضل المجتمع تشكل الحركات الجاهزة.. وتنتقل تقنيات الجسد المركبة من قبل السلطة الاجتماعية، ومن وأجلها إلى الاجيال الجديدة، وتقوم بمهمة دمج الفرد بطريقة أشد إحكاما في الكل الاجتماعي"[٢١،ص٦].

فتعمل اللغة الجسدية في منظومة مجتمعية محددة، لتحيل إلى ثقافتها وميولها واتجاهاتها، وتكون بمثابة شفرة تنظيمية لعمل تلك المجموعة، حيث "تتحكم شبكة واسعة من الاستراحات الجسدية المتقابلة بالتبادلات بين الشركاء الاجتماعيين، ففي نسيج اجتماعي واحد يتشاطر الفاعلون، عبر هامش ضيق من المتغيرات، نفس الأحاسيس والتعابير والإشارات الحركية والايمائية ووضعيات الجسد وقواعد السلوك التي تنظم التفاعلات والتصورات وغير ذلك من الأشكال الجسدية. إن تجاربهم البدنية تحيل بمرآة الواحدة منها للأخرى، وتؤسس ما يسمى بالحس المشترك"[١١،ص١٢٠].

وقد توضح ذلك جليا في حلقات الذكر الصوفي التي شكلت ملامح شبه درامية باشتغالات الجسد وبالتوجه الجمعي في الذكر إذ "اشعل البعض نارا في حطب حتى وصلت السنتها إلى علو بعض امتار ثم جلس على بعد كبير وعلى الأرض بضعة رجال معهم آلات عزف إيقاعية وبدأوا بأناشيد دينية ذات نغمات تشبه إلى حد كبير موسيقى الموشحات، ثم برز الدراويش مرتدين أردية بسيطة اصطفوا على شكل نسق أمام الجوقة، كان لهم رئيس يرقب حركاتهم ويشير عليهم دوما كلما خرج أحدهم عن الإيقاع، ويومي اليهم كي يبدأوا حركة أخرى"[٢٢، ص٨٥].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ففي حلقات أو حفلات الذكر يتدخل الشيخ؛ منظم الدراويش ومنسق حركاتهم، ولا تخلو حلقات الذكر من العنف، عكس الرقصة المولوية التي لا تتعدى حركات الجسد الراقصة المرمزة، ففي حفلات الذكر "أخذ الدراويش (بالحال) وإذا بأحدهم يمسك بالجمر ويقلبه على جسده وهو يصرخ، وآخر يشرع دبوسا كبيرا في لسانه وآخر من وجنة إلى أخرى دون أن تسيل بضعة قطرات من الدم، وشاب يقبل على أوراق تين الصبار الغليظة المليئة بالأشواك فيصفع بها جسده العاري"[٢٢،ص٩٥]. وبهذا يرى الباحث أن حلقات الذكر تختلف عند بعض الصوفية عنه في الرقصة المولوية، باحتوائها على طابع العنف الجسدي عند الوصول إلى حالة الوجد، وهذه العملية ترتكز على آلية تعامل خاص مع الجسد، بحيث يكون الجسد فيها خارج منظومة القيم الحياتية بالنسبة لهم، فالشعور بالألم عند ممارسة هذه الطقوس، كالسير على الجمر أو إدخال السيف بجوف الجسم، هي عملية مؤلمة بل جنونية لمن يراها ولا يعتقد بها، بيد أنها لا شعورية عند من يمارسها، إذ إنه يذوب في طقوسيتها، ولا يشعر بشيء غير أنه لبى فعلاً نبيلاً يعتقد به.

المبحث الثاني: ملامح الجسد الصوفي في العرض المسرحي عربيا وعالميا.

شكلت ملامح الجسد الصوفي في عروض المخرج والممثل البحريني (عبد الله السعداوي)[*] ببحثه عن الطقس والأسطورة في تجليات الشكل المسرحي الذي ينعكس بالجسد وتحولاته البصرية، إذ تأثر بكروتوفسكي "وخصوصا في فكرة التحليل الذاتي للدور، والمرتبطة بفكرة عرض الذات، فالممثل ينبغي ألا يتردد في أن يعرض ذاته، كما هي لأنه يوقن أن سر الدور يتطلب كشف ذاته وفض أسرارها، وهكذا يصبح فعل الأداء فعل تضحية، وفعل كشف لما يفضل معظم الناس إخفاءه، وهذه التضحية هي هديته للمشاهد هنا تصبح العلاقة بين الممثل والمشاهد أقرب إلى علاقة الكاهن بالمؤمن. والممثل يستحضر ويعري ما هو كامن في كل إنسان وما تطمسه الحياة اليومية، وهذا المسرح مقدس طريقة حياة كاملة لكل أعضائه وهنا يكمن اختلافه عن الجماعات التجريبية فقد جعل الفقر فلسفة ونموذجا ومثالا"[٢٣].

وقد ظهرت ملامح الجسد الصوفي في عرضه لمسرحية القربان التي حول كل مجريات العرض إلى طقس ممسرح بالشموع والنيران والأزياء والأهم الأداء التمثلي الذي سعى فيه على الحفاظ على السمة الطقسية لفكرة النص الصوفي بالجسد واشتغلاته مع سينوغرافيا العرض المسرحي، إذ تناول السعداوي بفكرته "الإخراجية لمسرحية (القربان) التي أعدها عن (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور، في مبنى تراثي يدعى (قصر الغوري)، وكان قد عرضها قبل ذلك في قلعة عراد بالمحرق– البحرين، وهي تجربة بصرية طقسية مثيرة فيها من القسوة والجنون بما يوازي شطحات الحلاج توكيداً لغياب المعنى الحقيقي للإنسان"[٢٤].

[*]من مواليد البحرين ١٩٤٨–. مخرج وكاتب سيناريوهات مسرحية، وناقد في مجال السينما والمسرح والأدب والقضايا الفكرية المتنوعة، للمزيد ينظر:عبدالله السعداوي: نسيج وحده في تشكيل فضاء المكان علي الشرقاوي (البحرين: مجلة الوطن ، الاثنين ١٧ أغسطس ٢٠١٥ ، https://alwatannews.net/article/542015 تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٨

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أما المخرج والممثل السوري (نوار بلبل)[**] فقد اتخذ من لغة الجسد جانبا احتجاجيا مزاوجا فيه بين الفكر الصوفي والجانب الثوري الاحتجاجي للقضايا المجتمعية المعاصرة ففي مسرحية (مولانا) "تحدث عن التطرف الديني والتسامح بين الشعوب، وتطرح بجرأة واقع المجتمع السوري ما قبل اندلاع الثورة، وتكشف أسلوب هيمنة مؤسسات النظام على المؤسسات الدينية بهدف التحكم بالعقل الجمعي المقموع سياسيًا، والمكبوت اجتماعيًا. وتدور شخوص وأحداث المسرحية في دمشق، العاصمة التي تضم ضريح الشيخ محيي الدين بن عربي، أحد أهم المؤسسين لنزعة الانفتاح وفلسفة الحب والتسامح، في تاريخ الفكر الإسلامي. وبطل المسرحية عابد شخص مضطرب يعاني العزلة والاضطهاد من العائلة والمجتمع بسبب أفكاره المختلفة عن محيطه، وجد السكينة في مزار الشيخ محيي الدين بن عربي، حيث يجلس قرب ضريحه، يحدثه عن ازدواجية القيم في بيئته وعن الألم الذي يعيشه وبأنه يكاد يصل إلى حد الجنون من كثرة الضغوط، بعد أن طرده الجميع من مجالسهم لعدم انصياعه التام للأوامر"[٢٥]، وتظهر ملامح لغة الجسد الصوفي في عرض مولانا بالتعبير بالرقص الرمزي والدوران حول النفس وهذا في مشهد (الحضرة – المشهد الأخير– يستمر رفض عابد لكل ما هو جامد ومؤطّر بالقواعد، هو يريد الرقص فقط، يريد خلاص روحه بالتواصل مع السماء، لا يريد أن تتقيّد حركته تلك بتعاليم الشيخ عبد القدوس صاحب تلك الحضرة.. وما أن يبدأ عابد بالدوران حتى يخرج كل ما في جوفه من أصوات مكبوتة.. أصوات لا تنادي فقط بحريته الشخصية، بل بحقوق الجياع المشردين في دمشق، وحقوق المعتقلين ومنهم صديقه عمران الرسام، الذي اقتحم الأمن مرسمه وكسروا لوحاته وقادوه معتقلا، ربما بسبب وشاية أحد المشايخ عليه.. يدور عابد حول اللوحات المكسورة التي تركها عمران خلفه، ويكرر الصراخ «عم دور فوق الشام فوق الفقراء والمعترين فوق المكسورين فوق التعبانين والعطشانين والجوعانين.. آخ يا شيخ محيي الدين صدق يا شيخ محيي الدين الشام اليوم فيها ناس جوعانة فيها ناس عطشانة... أيدي بزنارك يا شيخ محيي الدين خدني لعندك تعبت من الظلم والقهر تعبت من صوت آهات الناس... يا ربي أنا بحبك... يا رب أنا بحبك لا تحرمني وصالك عطيني لإعطي الناس من محبتك يا مجيب الدعوات يا رب يا رحيم. "في الذروة التي يصل إليها العرض والتي يلغي فيها كل وسائل التقرّب غير المباشرة من الله، مستعيضا عنها بالصراخ باتجاه السماء، يخرج عابد عن قيوده وعن شخصيته أيضا، لنرى شابا سوريا يناجي ربه للخلاص من كل هذا البلاء المحيط"[٢٦].

هذه المزاوجة الجمالية بين لغة الجسد الصوفي المتوائم مع اللغة الحوارية المنطلقة من الفكر الصوفي الذي يلغي الحدود التي تكبل التواصل بين الخالق والمخلوق وربطها بمشاكل اجتماعية وسياسية حديثة تسبب بها المتكلمين باسم الرب وتجار الدين وما يمكن ان يطلق عليهم سماسرة الرب، وهنا ارتحل الجسد إلى عوالم أخرى من عوالم الاحتجاج والسعي إلى الاصلاح.

[**]نوار بلبل: ممثل ومخرج مسرحي من سلالة المسرح السوري الصافي النقي، تلك السلالة المستمرة منذ ما يقارب الخمسين عاماً، مع اتخاذ والده صانع المسرح والكاتب والمخرج القدير فرحان بلبل من مدينة حمص منصة كبرى لإنشاء مسرح طليعي ومتميز خاص. للمزيد ينظر: فارس الذهبي: نوار بلبل سلالة مسرحية مستمرة ، مجلة العرب ، السبت ٢٠١٧/٥/٦ ، السنة ٣٩، العدد ١٠٦٢٤) ص١٤. تاريخ الاخذ ٢٠٢٢/١١/٢٥

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أما المخرج والكيروكراف (وليد عوني)[*] فله سمته الخاصة باستخدام لغة الجسد الصوفي بعدة مرتكزات أهمها ارتباط الأداء بالسينوغرافيا وجعله شكل هرموني واحد يتسم بالميوعة والسيولة فهو تلاشٍ للمتن الحكائي ففي عرضه الراقص (دموع حديد) الذي وظف "الخيال في تصميماتها الخالدة، لدرجة جعلتها ترفض كل التصميمات المجهزة بشكل سابق، وكانت ترى في رؤيتها الخاصة أن التصميم يتشكل بخطين متوازيين لا يلتقيان، ليس له بداية وليس لها نهاية بينما هو فضاء شاسع الاتساع، يتماس مع أيديولوجية هذا العالم الكبير بالصوفية، مثلما كان يفكر الصوفي جلال الدين الرومي، وهكذا وضعت زها التصميم الذي يتمثل بالمادة بمكانة الصوفية التي تمثل الزهد"[٢٧].

اذ عمل وليد عوني على اشتغالات رمزية بصرية كونت لغة جسدية لها طابعها التشفيري الذي طوع الحديد كما الجسد لتشكيل فضاء العرض والذي ارتبط جدليا في الفكر الصوفي بتلك المطاوعة والفناء في الإيهام الوجودي خارج نطاق الحس والعقل.

إذ "ناقش العرض تصاميم زها حديد، التي يبدوا منها مدى الخيال المتجاوز للمألوف والعادي... فهناك رؤية جمالية تنتهجها حديد، وتتحكم في كل تصاميمها بغض النظر عن المسميات. تأتي هذه التصاميم وكأنها كائنات تسبح في فراغ، ولعل الخطوط المنحنية هي الأبرز والأكثر إدهاشاً في بنايات حديد، فلا خطوط مستقيمة ولا أعمدة كما هو مألوف، وكأن المبنى شكل آت من عوالم أخرى لم تعهدها العين، انحناءات تكاد تسيل، وكأنها لم تحط أو تنتهي وتستقر على الأرض، لحظة مستقبلية لا يمكن الإمساك بها، قادرة دوماً على الاستمرار وإعادة التشكّل"[٢٨] .

أما في العرض المسرحي الأجنبي فتكمن ملامح لغة الجسد الصوفي في الطقوسية والأسطورة واستخدام مواضيع أبدية يرى في أنها تجبر الإنسان على اتخاذ سلوك معين، كأن تكون قوة إلهية أو لعنة أو الصراع الدائم بين الخير والشر، لذا دعا (أنتونين آرتو) في مسرح القسوة إلى "استخدام الأسطورة والسحر في التعرية القاسية العنيفة في الصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي، ومن هنا يستند هذا المسرح إلى الشكل والحركة والإضاءة واعتماد البلاغة الحركية، يتحول مسرح أرتو إلى صرخات وحركات عنيفة للتأثير على الجمهور واجتياحه بحرارة شديدة"[٢٩،ص٦١]، لذا أكد (آرتو) الحركة ولغة الجسد في خطابه أكثر من اعتماده على اللغة الصوتية؛ لأن لغة الجسد وسينوغرافيا الفضاء أكثر قدرة للتعبير عن مكنونات النفس الداخلية والأحلام، فهو يرى أن الهدف من المسرح هو "تحرير القوى في لا وعي الجمهور، إذ لا بد من تقليل الحوار الذي ينتمي إلى الأدب وليس إلى المسرح، بل يستعيض عن ذلك بالإيماءة والحركة كما تفعل راقصات جزيرة بالي، ويعتمد المسرح على الإضاءة والأشكال، وما دور الكلمات سوى دور شعائري وتعويذي، لأن المسرح في نظره هو مسرح الأسطورة والسحر والتخلي عن الواقعية السردية والنفسية"[٣٠،ص٦٤]، أي إنه لا يلجأ إلى الحوار التقليدي والمونولوجات

[*]يعتبر وليد عوني هو الأب الروحي لفن الرقص المعاصر في مصر، وكانت بدايته الحقيقية في مصر في أوائل التسعينات عندما كلّف بإنشاء مدرسة الرقص المعاصر بالأوبرا ومن أشهر العروض التي قدمها "سقوط إيكاروس" ١٩٩٣، حفريات تدعى أجاثا" ١٩٩٤ والثلاثية المصرية "الغيبوبة. للمزيد / صفاء البيلي: الرقص الاستعراضي لم يشهد تطورا منذ منيرة المهدية.. والإرهاب يقتل الإبداع، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٧/٧/١٨ https://atitheatre.ae تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٠

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الطويلة في عروضه المسرحية، بل أعتمد على حركة الجسد وما يمكن أن ينتجه من دلالات فكرية وجمالية توصل أشياء لا تستطيع اللغة المنطوقة إيصالها؛ لكون لغة الجسد والإشارة لغة عالمية وإنسانية لا تتحدد بحدود أو تقتصر على بلد معين دون آخر، فهي تحاكي الوعي الجمعي للإنسان، وقد عمل كذلك على إلغاء الحواجز بين الممثل والمتلقي لخلق طقس تشاركي ولذا عمل على "إلغاء الانفصال بين المشاهد وقاعة العرض، ويقحم المشاهد في صميم الحدث مخلوب اللب تماماً بالتأثيرات المصاحبة للإضاءة والصوت والحركات التلقائية فالمسرح هو احتفال تربطه صلة مع طقوس قربانيه، لهذا فهو يلغي النواهي ويصيب المشتركين في أجسادهم، لكن لا يحق له تغيير المشاهدين عقلياً أكثر مما ينبغي"[٣١،ص١٢٢]، وعمل على دمج صالة العرض مع خشبة المسرح ليجعل المتلقي مشاركاً في الأحداث وجزء منها، فيكون عنصراً فاعلاً في العرض.

وعمل المخرج المسرحي (بيتر بروك) على البحث عن المشتركات البشرية، بإيجاد اليات تواصل عالمية تكون مفهومة أينما وجدت، ولذا اتسم مسرح (بروك) بالبساطة، ليشابه الفكر الصوفي وبحثه عن إلغاء الفوارق بكل أشكالها، فالمسرح ببساطة كما يراه، يعبر كل الحواجز، وكل الحدود للوصول إلى فكر المتلقي، وقد أفاد من تجارب الآخرين في تناول الأساطير والفلكلور في مسرحه، إذ يعمل (بروك) عند نقله تجربة "عدم ترجمة الالفاظ بصورة بسيطة، ولا نقل الصورة المرئية بصياغة مباشرة، بل يعني في الفن أن نقدم هيكلاً مركباً، منظوراً شمولياً يتحقق فيه الجدل الإبداعي، واحد من أدوار المسرح ان يترجم ما لا يمكن ترجمته"[٣٢،ص٦٠]، أي إنه عمل على الاطلاع على ثقافات الآخرين والإفادة منها بتوظيفها مسرحيا، وللوصول إلى هذا التزاوج الحضاري والثقافي، عمل على أن يكون ممثلوه من جنسيات وثقافات متعددة، فهو يفيد من هذا الاختلاف في الثقافات، فمعمله المسرحي "يستند على حقيقة مفادها أن بعض جوانب التجربة الإنسانية التي تتسم بالعمق الشديد يمكن أن تكشف عن نفسها من خلال أصوات وحركات البشر، وذلك بكيفية تتلامس فيها هذه التجربة مع تجربة مثيلة لدى المشاهد مهما كان تكوينه الثقافي أو العرقي، ومن ثم يمكن للمرء حينئذ العمل بدون جذور، وذلك لأن الجسد –بهذا المفهوم– يصبح مصدراً يمكن الاعتماد عليه"[٢٣،ص٢٥٤]، وجعل من عروضه المسرحية ذات تواصل عالمي، إذ يشترك البشر في عدة صفات استغلها في مسرحه، كالأساطير والملاحم أو لغة الإشارات والإيمائية، فتأثر "بالأساطير والملاحم وحاول توظيفها مادة ينطلق منها لإنشاء مشروعه المسرحي، إن الأساطير زاخرة بالرموز والغرائبية والديناميكية، لذلك فهي تمتلك سحراً خاصاً انجذب إليها بروك وقدم عروضاً مثل (المهابهارتا) التي وظف فيها الملحمة الهندية مستخدماً تقنيات الرقص (الكاتاكالي) وكذلك مسرح (النو) وعرض (اجتماع الطيور) الذي قدم فيه ممثلين محاكون للطيور والكائنات الاسطورية"[٣٤،ص٥١٣]. وقد استغل الملاحم والأساطير والرموز الثقافية ذات التلقي الجمعي أينما وجدت.

وتشكلت ملامح لغة الجسد الصوفي للمخرج (اوجينيو باربا) في عروضه المسرحية بنوع من الطقوسية استمدت كيانها من التثاقف بين الحضارات المختلفة، لكون هذه الحضارات تحتوي على عديد من المشتركات، فالمسرح من ناحية الأنثروبولوجيا التي وضعها (باربا) هو دراسة سلوك الإنسان من الناحية الثقافية والاجتماعية والايدلوجية، ولذلك يرى أن أهمية دراسة كل من المضمون الاجتماعي والحضاري لمسرح معين "مسألة واضحة،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

لكن الواضح أيضا أنه ليس صحيحاً أننا لا يمكن أن نفهم أي شيء عن المسرح لو أننا لم ننظر إليه في ضوء مضمونه الاجتماعي والحضاري. فهو يمارس رؤيته الخاصة استنادا إلى فكرة تواصل الحضارات وذلك على افتراض وجود أساس مشترك بين كافة الحضارات الإنسانية، هناك العديد من أساليب الأداء التي تقدم في أماكن وأوقات مختلفة، ولكن على الرغم من أن كل منها له تقاليده الخاصة به، فإنها تشترك جميعا في المبادئ العامة"[٢٥،ص٧١]. أي إن الحضارات على الرغم من اختلاف حقب تواجدها، وكذلك الاختلاف في خطابها، إلا أنها تشترك في مبادئ عامة، مثلاً القرابين التي تقدم للآلهة والطقوس المصاحبة لها من رقصات وطبول واضاحٍ، وكذلك الصراع الدائم بين الخير والشر وإرادة الإنسان والقضاء والقدر، كلها أمور تشترك بها الثقافات والحضارات المختلفة، وقد ترجم (باربا) هذه المشتركات في المسرح، بالدراسة الأنثروبولوجية للمسرح، وهي "دراسة السلوك المشهدي لما (قبل التعبير)الذي يوجد كأساس لمختلف الأجناس والأساليب والأدوار لتقاليد الشخصية الجماعية، وعلى وفق تعريف (باربا) للأنثروبولوجيا يطالعنا بالانفتاح على ثقافة الغير وإيجاد روابط وشائجية بين المسرح الشرقي والغربي، للولوج في دراسة ثقافة تلك الشعوب وتوظيفها في المسرح"[٣٦، ص٩٨]، لذلك يعمل مسرح (باربا) على الإفادة من الثقافات المختلفة لإيصال مشكلات المجتمع الإنساني في الوقت الحاضر، فهو يرى في أن مهنة المسرح "تمنحنا إمكانية تغيير أنفسنا وبهذا الشكل نغير المجتمع، أنا لا أعني أننا نفكر في الحفاظ على المجتمع بالمسرح. ليس لدينا مزاعم في فضح أناس آخرين، إنما نعني به هو فضح أنفسنا، في عملنا ثمة مواضيع رئيسة تؤثر فينا تأثيرا حيويا، قد تسميها جروحاً أو هواجس نستمر على الحفر فيها، هذا هو ما يمنح العمل الفني أو الأعمال التي تليه تلاحمها الحيوي الأصيل"[٣٧،ص٢٤٥]، فضلا عن أنه لا يعتمد على اللغة المنطوقة أساسا للتواصل في عروضه المسرحية، لاختلاف اللغات واللهجات في العالم، لذلك لا تكون لها القدرة على التواصل أو الفهم العالمي، وإنما تفهم فقط لمنطقة ما، لذلك "إن اللغة المسرحية عند باربا تشبه من الناحية الفعلية ذلك الأسلوب الأيقونوغرافي الذي اتسمت به الأفلام التعبيرية الصامتة المبكرة، مثل استخدام الإيماءات والأوضاع وتعبيرات الوجه التي تشبه القناع، وهي أشياء تعبر عن فكرة النمط الأصلي، والتي تحول الانفعالات التلقائية إلى حالات خاصة من الخوف والالم أو الرغبة"[٣٢،٤٣].

مؤشرات الإطار النظري:

١- تعمل الصوفية على الكشف المستمر والبحث الدائم عن توحيد ذات الإنسان مع ذات الإله.

٢- المعرفة عند الصوفيين قائمة على الجانب الطقوسي العملي وليس تقديم حقائق علمية.

٣- المرتكز الأساس لفلسفة التصوف العزلة والتفرد مع ذات الله وكذلك الزهد والتقشف في الحياة وملذاتها وتطوير القدرات التحملية للمتصوف بالصوم والرياضات والأهم هو خلو النفس مع خالقها

٤- الصوفي لا يصل إلى درجة الكمال إلا باتحاد روحه بروح الله.

٥- الجسد الصوفي جسداً غائباً يستهدف غرس القدسي في صلب الحياة اليومية إنه جسد للمقدس فهو بحركاته المقننة تلك، وفي مستوياته الوجودية كلها يمنح القدسي تعبيراته الشعائرية ويشكل العماد والفضاء الدينامي الذي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

يمنح المعنى والشعور المشخص للقدسي، بالتكرار والمحاكاة والمداومة بوصفها إحدى دعامات تجذر القدسي وتجليه.

٦- إن أحد الدعائم الأساسية للوجد الصوفي هي الوصول في الجسد إلى نقطة التلاشي وعملية التكرار الحركي والمحاكاة والدوران هي جزء من لغة الجسد في الفكر الصوفي.

٧- لغة الجسد في الفكر الصوفي لغة صورية إشارية تعتمد الرمز والترميز الدلالي في تشفير علاماتها.

٨- للصوفية سمة التقشف في اللغة المنطوقة إلا في حدود عبارات قليلة تكرر لدفع الجسد للوصول إلى حالة الوجد والذوبان في الحضرة الإلهية أي ليس لها أغراض أو غايات دلالية عميقة كما في لغة الجسد.

٩- تقوم لغة الجسد في الفكر الصوفي أساسا على الجسد والرقص الذي يعد سمة عليا لأكثر الديانات السابقة للصوفية، لما يمتلكه من قدرة تعبيرية وترميز عال.

١٠- الدوران حول النفس له أبعاده الدلالية في الفكر الصوفي ويعتبر سمة أساسية له بتلك الحركات الجسدية والإيماءات التعبيرية يتمكن الصوفي من إزالة الحواجز التي تفصل بين الجسد والروح.

١١- يقوم الإيقاع في الرقص الصوفي بدور الوصل بين القلق النفسي أو الحال المعبر عنه بالوجد وبين الثبات في العالم اللانهائي عالم السلام الباطني.

١٢- تشتمل الصوفية على طابع العنف الجسدي عند الوصول إلى حالة الوجد، وهذه العملية ترتكز على آلية تعامل خاص مع الجسد يكون هذا الجسد فيها خارج منظومة القيم الحياتية.

١٣- المزاوجة الجمالية بين لغة الجسد الصوفي المتوائم مع اللغة الحوارية المنطلقة من الفكر الصوفي.

١٤- استخدام الإيماءات والأوضاع وتعبيرات الوجه التي تشبه القناع، وهي أشياء تعبر عن فكرة النمط الأصلي، التي تحول الانفعالات التلقائية إلى حالات خاصة من الخوف والالم أو الرغبة.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من (١١) عرضاً مسرحياً قدمت على مسارح بعض محافظات العراق التي حاول الباحث جمعها وحصرها ضمن الحد الزماني للبحث، كما مبين في جدول رقم (١).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

جدول رقم (١)

ت	اسم العرض	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	خطوات إنسان	طلعت السماوي	٢٠٠٠	بغداد / مسرح الرشيد
٢	نار من السماء	علي طالب	٢٠٠١	بغداد / المسرح الوطني
٣	صمت كالبكاء	أنس عبد الصمد	٢٠٠٣	بغداد / المسرح الوطني
٤	شك	أحمد محمد عبد الامير	٢٠٠٥	بابل / كلية الفنون
٥	رأيت بغداد	قاسم زيدان	٢٠١٣	بغداد / مسرح الخيمة
٦	طواسين	حافظ خليل	٢٠١٣	بغداد / المسرح الوطني
٧	أهريمان	علي دعيم	٢٠١٤	بغداد / المسرح الوطني
٨	شجرة العاشقين	ميثم فاضل	٢٠١٥	بابل / مسرح النشاط المدرسي
٩	الحلاج	بكر رشيد	٢٠١٦	مسرح مديرية ثقافة السلمانية
١٠	Noise	رسول عباس	٢٠١٧	بغداد / منتدى المسرح
١١	منطق الطير	نوفل عزارة	٢٠٢١	بغداد / المسرح الوطني

ثانيا: عينة البحث: اختار الباحث مسرحية (منطق الطير) عينة للبحث بشكل قصدي، للمسوغات التالية:

١- يعدّ العرض المختار عينة تمثل باقي المجتمع وتتوفر فيها كل الشروط الأساسية عينة بحث.

٢- توفر عينة البحث بشكل تسجيل محفوظ مما يتيح دراستها بشكل جيد.

٣- يعدّ أحدث عرض موجود في مجتمع البحث يمثل الفكر الصوفي.

٤- عرضت هذه العينة في مهرجان رسمي وعلى المسرح الوطني.

ثالثا: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة بحثه والتوصل إلى النتائج.

رابعا: أداة البحث: اعتمد الباحث في أداة التحليل على:

١- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

٢- أقراص الـــ (CD) للعروض.

٣- ما كتب عن العروض من نقدٍ في الصحف والمجلات

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

خامسا: تحليل العينة:

مسرحية منطق الطير

إخراج نوفل عزارة [*]

بغداد – ٢٠٢١

اعتمد العرض المسرحي على قصة رمزية كتبها المتصوف الإيراني فريد الدين العطار وهو يتحدث عن (الرحلة الطويلة التي قطعتها الطيور في بحثها عن ملكها السيمورغ وهو طائر أسطوري، يقيم في جبل قاف، وهو أيضا جبل أسطوري. لتمر بالأودية السبعة التي هي المقامات السبعة عند الصوفية وهي وادي الطلب، ووادي العشق، ووادي المعرفة ووادي الاستغناء، ووادي التوحيد، ووادي الحيرة، ثم الفقر والفناء. والمتصوف يمر عبر هذه الأودية في طريقه نحو الترقي الروحي. لكن لا يصل سوى ثلاثين طير منها تطرق الباب فينهرها حاجب السيمورغ في البداية ويطلب منها العودة من حيث أتت، لكن مع إصرارها يوافق على فتح الباب، ولدهشتها ما أن تدخل إلى المكان حتى لا تجد شيئا. فقط مرآة وفيها تجد صورتها. تنهار في البداية من هول المفاجأة، لكنها بعد ذلك تدرك أن ما كانت تبحث عنه إنما هو موجود في داخلها وليس خارجها. أما المغزى الأساسي من القصة فهو أن الإنسان يبحث عن الله معتقدا أنه موجود في مكان ما، أو على هيئة ما، البحث عن الله هو بحث الإنسان في نفسه عن نفسه).[٣٨].

هذا ملخص قصة منطق الطير التي كتبها المتصوف فريد الدين العطار التي بنيت على أساس رمزي وفلسفة صوفية تبحث عن العاشق والمعشوق عن النفس وخالقها عن الحب والسلام الكامن في دواخل النفس البشرية.

أما العرض المسرحي فقد استطاع المخرج التونسي نوفل العزارة أن يجعل من كل المرموزات القصصية في منطق الطير ذا أنسنة فهمية وعلائقية وان احتفظت بمسمياتها الرمزية كطائر الهدهد وطائر الببغاء والخفاش وغيرها من المرموزات معتمدا في ذلك على عدة مكنونات أهمها الجانب الصوري الذي اقترب من عروض ما بعد الحداثة من قدرات تفكيكية للمشهد المسرحي والتوزيع الجمالي للإضاءة المسرحية من بقع ضوئية واكبت فكرة المشهد المسرحي وداعمة له. وقد كان للكيروكراف والرقصات المسرحية والجسد الجمالي للممثلين الذي دفع المشاهد إلى البحث عن شهوة المعرفة وغريزة التخاطب بين الأنا والأنا وبين الأنا والآخر مما جعل من هذا الجسد متحولا جماليا ينزاح إلى عالم الخيال وعالم الاحلام والسفر بين هذه العوالم المختلفة التي مثلت رحلة الصوفي عبر المجاهدة في الجسد المادي والتضحية في سبيل الوصول إلى الهدف الأسمى والارفع بلغة الجسد الصوفي والرقصات في العرض جعل الجسد سائلا يهيم في مجرى الأحداث ساعيا للكشف عن أسرار الكون بالحركة والترميز ودفع المتلقي إلى تحفيز خياله لكي لا يتيه في ظل الزخم العلاماتي لا سيما في الانتقال من عالم

[*]نوفل عزارة: مخرج مسرحي تونسي، ولد عام ١٩٧٣، حاصل على شهادة الماجستير في الفنون المسرحية من المعهد العالي للفنون المسرحية في تونس (٢٠٠٠ – ٢٠٠١)، وحاصل على شهادة الدكتوراه من المعهد نفسه لعام (٢٠١٣– ٢٠١٤) في بحث اختص بالدراسة الأنثروبولوجية للإيماءة في المسرح. ينظر: مقابلة أجراها الباحث مع المخرج نوفل عزارة عبر وسائل التواصل الاجتماعي (الماسنجر) يوم السبت الموافق ٢٠٢٢/١٢/١٠ الساعة العاشرة صباحا.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

إلى آخر فوظف المخرج في سينوغرافيا العرض الداتا شو التي ببثت صور تعريفية مكتوبة عن العوالم السبعة التي تنقلت إليها الطيور وكذلك نقوش وزخارف تحولت إلى وشوم تسوم بها أجساد الممثلين النصف عارية وما زاد جمال العرض هو النظرة المتكاملة للمخرج تجاه النص وتنوع أدواته الإخراجية لا سيما تعامله مع نص صوفي ليس من السهل تحويله إلى عرض مسرحي مع الاحتفاظ بتلك الهالة الطقسية للنص التي حولها المخرج إلى طقسية العرض بما بث من جمال سوسيولجي جعل من الرقصات الصوفية والشهيق والزفير وانسجامها وامتزاجها بهرمونية عالية مع بعض الرقصات الحديثة للممثلين ولخلق عنصر المفاجئة للمتفرج مخلفا ورائه الكثير من التفسيرات والتأويلات التي حاولت ونجحت في محاولاتها صدم المتلقي وجعله هائم في فضاء العرض الجمالي المرتكز على عالم الصوفية والبحث عن النفس والإله.

من ذلك عمل المخرج على تحقيق الغاية الجمالية في لغة الجسد الصوفي الذي رمز وحول الشخصيات من إطارها الواقعي إلى إطار حلمي خيالي جاعلا من تلك الشخصيات في الرواية النصية التي كانت طيور مختلفة الانواع والأشكال إلى شخصيات متفاعلة ومؤنسنة على خشبة المسرح دون أي تغيير في الملامح البشرية أو ارتداء قناع والاعتماد على حركات الجسد وإيماءاته في إيصال المحمولات الفكرية والجمالية التي تعكس شخصية تلك الكائنات الحيوانية (الطيور) في النص الأصلي، وما أكسب العرض صفة الطقوسية الصوفية هو توزيع الحركات والدوران وتشكيل الدوائر حول مركز واحد اتخذ قائد السرب في العرض وعاكسا شخصية الشيخ في النظام الصوفي أما بقية الطيور فتمثل شخصية المريد أو الطالب في النظام ذاته.

ومن الملامح الجمالية للغة الجسد الصوفي في العرض المسرحي هو إيقاع العرض الطقسي وجعله مرتكز أساسي في ميزانسين العرض وتشكيل حركة الممثلين، إذ كل حركة هي جزء من إيقاع محسوب داخل تشكيل الصور المسرحية من حيث سرعة الحركة وإيقاعها وتناسقها مع سرعة الإيقاع الموسيقي وهذا ما أحال العرض إلى الكشف العميق عن البنى الغامضة والمرمزة ذات الهجنة الصوفية فبدت العملية كالطقوس السحرية الطوطمية إلا أنها أكثر تنظيما وأكثر تعبيرا دراميا فهي مزاوجة بين الديني المقدس وبين الإنساني أو الحياتي الذي تذوب فيه شخصية الفرد داخل الجماعة لتشكل تلك الحضرة الإلهية المقدسة جماليا، والتي يصل فيها الجسد إلى نقطة التلاشي في التقائه بخالقه بتكرار حركة الدوران ورفع اليد اليمنى وخفض اليسرى في عملية تثبيت مراحل التصوف في العرض المسرحي بلغة جدية صوفية ترتهن بوجودها تلك الحركات المرمزة.

الفصل الرابع

أولا: النتائج

١- اعتمد العرض المسرحي في البحث عن لغة جسدية مضمرة، تتناول (المقدس) بشكل مباشر، وحث على غرس القدسي في صلب الحياة اليومية بإسقاط كل الحواجز والحدود الوهمية التي تفصل العلاقة بين (المقدس- الروح) وغير (المقدس- الجسد).

٢-اكتسب العرض المسرحي صفة طقوسية بالاستخدام الجمالي لملامح لغة الجسد الصوفي.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

٣-حقق العرض المسرحي عوالم تصورية وخيالية مغايرة، جسدت حالة من حالات الوجد وتحقيق الكينونة والماهية الفردية، وصولاً إلى حالة من حالات العزلة والتفرد مع ذات.

٤-تشكل العرض المسرحي من مكنونات جمالية صوفية في كشفها المستمر وبحثها الدائم عن توحيد ذات الإنسان مع ذات الإله بملامح لغة الجسد الصوفي.

٥- اتسمت ملامح لغة الجسد الصوفي في العرض المسرحي سمة التلاشي داخل الحضرة الإلهية لتكون أحد الدعائم الأساسية للوجد الصوفي في عملية التكرار الحركي والمحاكاة والدوران التي هي جزء من لغة الجسد في الفكر الصوفي.

٦-اعتمد العرض المسرحي على استخدام ملامح لغة الجسد الصوفي بالترميز والتشفير الأدائي الذي يحول إلى تعددية القراءة الصورية للعرض.

٧-لغة الجسد الصوفي هي لغة عميقة لها أبعادها الدلالية لذا فإن استخدامها لا يرتهن بوجود اللغة الحوارية إلا في حالات تكون داعمة للفكرة التي ينطق بها الجسد بحركته وإيماءاته

٨-إن لغة الجسد الصوفي في العرض المسرحي اكتسبت طابعا قدسيا طوطميا له سمة سحرية بتطوير ملامح الجسد الصوفي الخالص إلى جسد صوفي درامي خضع لمسرحة الأداء.

٩-اعتمد العرض المسرحي على الإيقاع في الرقص الصوفي الذي يقوم بدور الوصل بين القلق النفسي أو الحال المعبر عنه بالوجد وبين الثبات في العالم اللانهائي أي عالم السلام الباطني.

١٠-اعتمد العرض على سينوغرافيا العرض المسرحي في إنشاء فضاء مسرحي مغاير لما هو مألوف وداعم أساس في تشكيل ملامح لغة الجسد الصوفي.

ثانيا: الاستنتاجات:

١. ارتكاز العرض على لغة الجسد الصوفي بشكل كامل في العرض أو ضمنا فيه، أضفى دينامية الخطاب الفكري الصوفي وركوز قدسي الطقس في الأداء.

٢. بينت المعالجة الإخراجية الكيروكرافية لملامح لغة الجسد الصوفي، درامية حداثوية للغة الجسد الصوفي.

٣. تعدد وتنوع الزمكانية المفترضة في العرض المسرحي أكسب العرض ديمومة فكرية وجمالية في إسقاط الطروحات الفكرية الصوفية لأي زمان ومكان وليكون الحدث في فضاءات متعددة خارج اطار المألوف.

٤. الشخصيات في العرض المسرحي تغيب فيها مركزية الشخصية في الطقس الجماعي، لذا فهي في حالة بحث دائم وتنقيب مستمر عن الإله المخلص، لذا تذوب شخصية الفرد بالجماعة.

٥. أجواء الحلمية والخيال والطقس في العرض المسرحي، أسهمت في خلق أجواء تلاءمت مع طروحات العرض الفكرية الصوفية المنسجمة مع ملامح لغة الجسد الصوفي.

٦. تمظهر التشفير وركوزه للغة الجسد الصوفي أعطى العرض محمولات جمالية ودلالات فكرية توحدت مع فكرة العرض أو المشهد الصوفي في العرض.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

٧. اعتماد العرض على الإيقاع في الرقص الصوفي والذي يقوم بدور الوصل بين القلق النفسي أو الحال المعبر جعل من الأداء الجسدي لغة ذات هرمونية عالية تعبر فيها الشخصيات عن مكنوناتها الداخلية ومكبوتاتها النفسية.

ثالثا: التوصيات:

١.إقامة مهرجانات ومؤتمرات تعنى بالجسد الطقوسي في العرض المسرحي.

٤.إقامة ورش عمل تعنى بالاهتمام بلغة الجسد الصوفي في العرض المسرحي.

رابعا: المقترحات:

١. دراسة الأبعاد النفسية للغة الجسد الصوفي في العرض المسرحي العراقي.

٢. دراسة الاستعارة في الخطاب الصوفي وتمثلاته في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر

[١] ليشفيز، رايموند: تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية، تر: عبلة عودة، (الإمارات: هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث، ٢٠١١).

[٢] الحسيني، محمد مرتضى: تاج العروس، ط٢،ج٧، تحقيق عبد السلام محمد هارون،(الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٩٤).

[٣] ابن منظور: لسان العرب، إعداد عبد الله علي الكبير وآخرين، المجلد الخامس (مصر: دار المعارف، بلا ت). ص٤٠٧٢.

[٤] الحاتمي، آلاء علي عبود: معجم مصطلحات وأعلام، ج١، (عمان: دار المنهجية، ٢٠١٦).

[٥] صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢).

[٦] المهندس،مجدي وهبة وكامل:معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب،(بيروت:مكتبة لبنان، ١٩٨٤).

[٧] إبراهيم، جمال: لغة الجسد، (القاهرة: دار الحرية، ٢٠١٣).

[٨] غانم، محمد حسن: فن قراءة لغة الجسد، (مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨).

[٩] الشيخ، أنس غسان: مهارات التواصل غير الكلامي (لغة الجسد)، (سوريا: وزارة السياحة، بلا ت).

[١٠] الزاهي، فريد: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، (المغرب: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩).

[١١] بروتون، دافيدلو: أنتروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، ط٢، (لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٧).

[١٢] فتاح، عرفان عبد الحميد: نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، (دار الجيل، ٢٠٠٧).

[١٣] خان، حضرة عنايت: تعاليم المتصوفين، (دار الفرقد، ٢٠٠٨).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[١٤] شيمل، آنا ماري: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد اسماعيل السيد ورضا حامد خطاب، كولونيا (المانيا)– بغداد: منشورات الجمل، ٢٠٠٦).

[١٥] الحديثي، طلال سالم: لغة الجسد ودلالته في التراث العربي، (سوريا: دار العرب للدراسات والنشر والترجمة، ٢٠١٢).

[١٦] يوسف، براءة: رقصة الدراويش وما علاقتها بالتصوف، موقع مركز الدراسات الآسيوية والصينية الإلكتروني، ٢١سبتمبر ٢٠٢١. تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/١٤
https://www.arabiyaa.com/articles/dervish –dance–what–is–its– relationship–to–sufism.

[١٧] عفيفي، أبو العلا: التصوف الثورة الروحية في الإسلام.

[١٨] بهادي، منير: الجسد بين التواجد والايقاع في الرقص الصوفي، مجلة التدوين (الجزائر: جامعة وهران، كلية العلوم الاجتماعية، المجلد السادس، العدد الأول، ٢٠١٤/١٢/٣٠.

[١٩] اجديرة، سفيان: دلالات الرقص الصوفي المغربي،(البحرين: مجلة الثقافة الشعبية، العدد ٥٨ https://www.folkculturebh.org تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/١٤.

[٢٠] يوسف، ثورة: جماليات التوظيف للطقوس الشعبية في العرض المسرحي، (العراق: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٥).

[٢١] الدين، أحمد زين: تعاويذ الجسد الديني، (بيروت: بيسان للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠).

[٢٢] قطاية، سلمان: المسرح العربي من أين إلى أين، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٢).

[٢٣] أبو إصبع، حسام: السعداوي: ما أنشده هو تطوير أداء الممثل وتحريك خلايا مخيلته (البحرين:مجلة الوسيط، العدد ٣٨٤ – الأربعاء ٢٤ سبتمبر ٢٠٠٣م http://www.alwasatnews.com/news/333811.html تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٥

[٢٤] علي، عواد: مسرح الصواري البحريني نهج تجريبي وطموحات كبيرة (لندن: مجلة إيلاف الإلكترونية الثلاثاء ٧ يناير ٢٠٠٣ ، https://elaph.com/Web/Archive/ تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٥.

[٢٥] مسرحية "مولانا"..نافذة بمهرجان أفينيون على الحارات الدمشقية مجلة الفنون المسرحية: https://theaterars.blogspot.com تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٧.

[٢٦] ينظر / نبيل محمد: مونودراما «مولانا» للسوري نوار بلبل: الخروج من عباءة الموروث الديني (مجلة القدس العربي ٢٣ سبتمبر ٢٠١٨) https://www.alquds.co.uk تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٠

[٢٧] المنعم،انجي عبد:وليد عوني هناك علاقة بين الجسد الانساني والايقاع،الأحد أيلول ٢٠١٩،مجلة المهرجانات العربية الإلكترونيhttp://www.arab–festivals.com/arnewsتاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٠.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[٢٨] طاهر، مصطفى: "دموع زها حديد "عرض وليد عوني يكشف اسرار المعمارية العراقية ، (القاهرة: مجلة بوابة الاهرام الالكترونية، ٢٠١٩/٩/٢٢) https://gate.ahram.org.eg/News/2284821.aspx تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٠.

[٢٩] حمداوي، جميل: الإخراج المسرحي، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٠).

[٣٠] العلواني، محمد بري: دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٣).

[٣١] شاربونييير، ماري ان: علم الجمال في المسرح الحديث، تر: مؤمل مجيد، (بغداد: دار ميزوبوتاميا، ٢٠١٣).

[٣٢] يوسف، عقيل مهدي: فكرة الإخراج، (الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام ،٢٠١١).

[٣٣] آينز، كريستوفر: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة– أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦).

[٣٤] داخل، صارم: سينوغرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي، في: مجلة كلية التربية الأساسية، العدد٦٤، جامعة بغداد، سنة ٢٠١٠.

[٣٥] الكاشف، مدحت: المسرح والإنسان – تقنيات العرض المسرحي المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨).

[٣٦] جي، التكمه: حسين، نظريات الإخراج، (بغداد: دار المصادر، ٢٠١٢).

[٣٧] آفنز، جيمز رووز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٧).

[٣٨] ينظر: عمران سلمان: منطق الطير والرحلة التي لا تنتهي، مجلة الحرة الألكترونية، ٧ أغسطس ٢٠٢٠، https://www.alhurra.com/different-angle تاريخ الأخذ ٢٠٢٢/١١/٢٨.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq